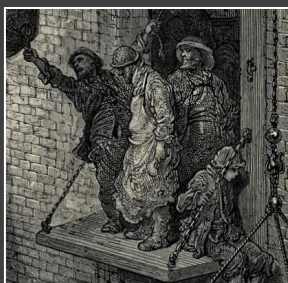


“TRAGÉDIA ENTRE DOIS COPOS”: ORDEM E DESORDEM EM CANÇÃO INTERPRETADA POR NELSON GONÇALVES

“TRAGEDY BETWEEN TWO GLASSES”: ORDER AND DISORDER IN A SONG PERFORMED BY NELSON GONÇALVES

DOSSIÊ: O REALISMO E SUA ATUALIDADE

25 anos de Crítica Dialética na UnB



ORGANIZADORES:

Alexandre Pilati



Deane de Castro e Costa



Martín Ignacio Koval



CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 68, ago. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i68.57681

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 31/03/2025

Aceito em: 20/06/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Adelcio Camilo Machado  

UFSCar | adelcio.camilo@ufscar.br

Resumo / Abstract

O presente artigo se volta para a canção “Hoje quem paga sou eu”, composta por Herivelto Martins e David Nasser, interpretada por Nelson Gonçalves em seu álbum *O tango na voz de Nelson Gonçalves*, de 1956. Através de um exame de sua letra em articulação com seus aspectos musicais, busca-se mostrar que, para além de uma narrativa sobre infelicidade conjugal, a canção formaliza uma oposição entre os polos da ordem e da desordem, nos termos de Candido (1970). Para isso, o artigo inicialmente situa Nelson Gonçalves nos debates simbólicos sobre a produção fonográfica brasileira dos anos 1950. Na sequência, revisita-se o ensaio de Antonio Candido (1970) sobre o romance *Memórias de um sargento de milícias* e se discute sobre como essas ideias reverberam em estudo sobre a malandragem no samba (Vasconcellos; Suzuki Jr., 2007). Por fim, o texto examina os elementos formais de “Hoje quem paga sou eu” buscando revelar como a canção formaliza uma desconfiança das camadas mais populares de nossa sociedade em relação ao processo de modernização.

Palavras-chave: Nelson Gonçalves, tango, canção popular.

This article focuses on the song “Hoje quem paga sou eu” (“Today I’m the one who pays”), composed by Herivelto Martins and David Nasser, performed by Nelson Gonçalves on his 1956 album *O tango na voz de Nelson Gonçalves* (*Tango in Nelson Gonçalves’ voice*). By examining its lyrics in conjunction with its musical aspects, we seek to show that, beyond a narrative about marital unhappiness, the song formalizes an opposition between the poles of order and disorder, in Candido’s terms (1970). For that, the article initially situates Nelson Gonçalves within the symbolic debates surrounding Brazilian phonographic production in the 1950s. It then revisits Antonio Candido’s (1970) essay on the novel *Memórias de um sargento de milícias* (*Memoirs of a Militia Sergeant*) and discusses how these ideas resonate in a study of *malandragem* in samba (Vasconcellos; Suzuki Jr., 2007). Finally, the text examines the formal elements of “Hoje quem paga sou eu” (“Today I’m the one who pays”) and seeks to reveal how the song formalizes a suspicion of the most popular classes of our society in relation to the process of modernization.

Keywords: Nelson Gonçalves, tango, popular song.

O TANGO NA VOZ DE NELSON GONÇALVES¹

*Tango, meu tango triste
Quantas vezes aqui nesta calçada
Choramos juntos, meu tango triste
Como rivais, disputando a bem-amada²*

No ano de 1956, o cantor Nelson Gonçalves lançou um LP inteiramente dedicado ao segmento fonográfico do tango. O álbum intitulava-se *O tango na voz de Nelson Gonçalves* e era composto por oito faixas, das quais três eram versões de canções estrangeiras e as outras cinco de compositores brasileiros. Esse foi apenas o segundo *long-play* da fonografia do cantor, sendo precedido pelo disco *Noel Rosa na voz romântica de Nelson Gonçalves*, lançado no ano anterior. Isso não significa, entretanto, que o intérprete fosse um estreante no mercado fonográfico; ao contrário, seus primeiros discos de 78 rpm haviam sido lançados em 1941, ou seja, 15 anos antes do LP mencionado. Desde então, o cantor vinha lançando discos de forma constante, alcançando a marca de mais de 200 fonogramas gravados até aquele ano de 1956³.

Ocorre, porém, que o LP era uma novidade tecnológica da década de 1950. De acordo com Evaldo Piccino, pesquisador da área das Comunicações, o surgimento do LP foi decorrente do desenvolvimento do microsulco em 1948, que consiste em cavidades mais estreitas pelas quais a agulha passa. Associado a uma redução da rotação do disco para 33 e 1/3 rpm, o microsulco possibilitou que o tempo de gravação em cada lado passasse de 4 minutos para cerca de 15 a 20 minutos (Piccino, 2007, p. 66). Além disso, naquele mesmo período adotou-se a gravação em fita magnética, tecnologia que, segundo o musicólogo Rodrigo Vicente (2014, p. 59), “trouxe avanços significativos no que diz respeito ao formato, processo de produção e qualidade sonora dos discos”. Esse conjunto de mudanças tecnológicas – microsulco, rotação reduzida e gravação em fita magnética – formou a base do que foi chamado de sistema *Hi-Fi*, uma abreviação para *High Fidelity* ou Alta Fidelidade, que, no entender de Vicente (2014, p. 59), possibilitava “maior limpeza sonora das músicas gravadas em discos de vinil”. O mesmo autor assinala ainda que essa qualidade sonora dependia também da posse de equipamentos de reprodução adequados, os quais possuíam custos mais elevados (Vicente, 2014, p. 59-60), o que sugere que apenas certos estratos da população brasileira de maior poder aquisitivo teriam acesso a esses equipamentos e, por consequência, aos LPs.

Assim, talvez não tenha sido sem razão que Nelson Gonçalves tivesse dedicado seu primeiro LP para gravar canções de Noel Rosa. Isso porque, naquele período, o *poeta da Vila* já havia se consolidado, junto a amplos setores da crítica musical, como um dos pilares da canção popular brasileira. Uma das iniciativas ligadas a esse processo foi o programa radiofônico *No tempo de Noel Rosa*, apresentado pelo radialista Almirante, que estreou no ano de 1951 e que, segundo o historiador Marcos Napolitano, apontava “para a heroização do Poeta da Vila”, buscando consagrá-lo como “digno inventor do samba moderno, ao lado de Ismael Silva, Pixinguinha, Cartola e outros” (Napolitano, 2010, p. 63). Vale lembrar que o prestígio alcançado por Noel Rosa está intimamente ligado às transformações musicais e simbólicas do samba ao longo da primeira metade do século XX, período em que passou de uma produção ligada à população afrodescendente – e, portanto, alvo de repressão das elites políticas, econômicas e culturais – para se constituir inicialmente como representante da identidade

1 Neste artigo, retomo e desenvolvo uma das análises apresentadas em minha tese (Machado, 2016). Após a conclusão da tese, tive a oportunidade de apresentar essa análise em 23/05/2022 na disciplina Seminários de Pesquisa, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia (UFU); em 14/11/2023 na atividade de extensão Encontros com o Núcleo de Estudos da Canção da UnB; e em 13/11/2024 no IX Colóquio Internacional – O Realismo e Sua Atualidade, realizado pelo grupo de pesquisa Literatura e Modernidade Periférica da Universidade de Brasília. Nessas ocasiões, recebi valiosas contribuições de diversas pessoas, a quem agradeço pela generosidade dos comentários, sugestões e observações. Espero, com este texto, ter conseguido contemplar da melhor maneira possível os relevantes apontamentos que me foram apresentados.

2 “O último tango”. Composição: Herivelto Martins / David Nasser. Interpretação: Nelson Gonçalves. *O tango na voz de Nelson Gonçalves*. RCA Victor, 1956. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3fDYZPbxrFA>. Acesso em: 15 mar. 2025.

3 As informações sobre a produção fonográfica de Nelson Gonçalves fundamentam-se em consultas à base de dados Discografia Brasileira, implementada e mantida pelo Instituto Moreira Salles (Instituto, 2019).

nacional brasileira e, posteriormente, como repositório da tradição e da autenticidade⁴. Desse modo, era bastante razoável que se escolhesse um compositor tão prestigiado para ser interpretado em um álbum cujo formato ainda tinha alcance restrito.

Porém, se o samba de Noel Rosa era saudado pela crítica musical, o mesmo não se poderia dizer sobre o tango, repertório do segundo álbum de Nelson Gonçalves. Acompanhando informações da pesquisadora Andreia dos Santos Menezes (2012, p. 50-55), atuante nas áreas de Letras e Literatura, há um relativo consenso entre os estudiosos de que a estabilização do tango como gênero musical tenha se iniciado em torno da década de 1880, ainda sob a modalidade de música instrumental, bastante articulada à dança e originária das “periferias das cidades de Buenos Aires e Montevideu” (Menezes, 2012, p. 50). Não tardou, porém, para que aparecessem tangos com letras, consolidando-se o chamado tango-canção. Essa nova modalidade firmou estreita relação com o teatro, o que, no exame de Menezes (2012, p. 55), culminou na consolidação de um “estilo de letra de caráter narrativo”. Carlos Augusto Bonifácio Leite e Jackson Raymundo, estudiosos da área de Literatura, detalham essa relação entre teor narrativo e origem periférica ao afirmar que “o ‘submundo’ dos prostíbulos, bebedeiras e drogas também é onipresente na poética do tango das primeiras décadas do século XX, representando, assim, o próprio espaço de concepção e circulação inicial dessas canções” (Leite; Raymundo, 2017, p. 70).

No Brasil, segundo as informações levantadas pela musicóloga Heloísa Valente (2012, p. 84), as notícias sobre o tango argentino começaram a circular em 1913, ano em que esse repertório alcançou sucesso em Paris. Porém, teria sido a partir da década de 1920 que os compositores e intérpretes brasileiros passaram a adotá-lo de maneira mais recorrente. Naquele momento, via de regra, as canções eram interpretadas em idioma castelhano; porém, a partir dos anos 1940, passaram a predominar as versões de tangos argentinos em língua portuguesa ou ainda tangos originalmente compostos por brasileiros. Dessa década em diante, os principais intérpretes desse segmento musical, segundo Valente, foram Francisco Alves, Vicente Celestino, Dalva de Oliveira, Albertinho Fortuna, Eladyr Porto e Angela Maria, além do próprio Nelson Gonçalves (Valente, 2012, p. 88-102).

Em consonância com os apontamentos de Valente, o historiador Alcir Lenharo indica que a década de 1940 foi o período em que o tango predominou na boemia carioca. Segundo o autor,

raramente faltava uma “típica argentina” nos bons cabarés do eixo Rio-São Paulo e também em Porto Alegre. Orquestras como as de Francisco Canaro, Miguel Caló, Oswaldo Pugliese tinham grande prestígio e faturavam alto. Cantores brasileiros, como Romeu Silva, especialista em tangos, estavam entre os mais bem pagos da noite. (Lenharo, 1995, p. 22)

Porém, se na década de 1940 o tango alcançava reconhecimento e possibilitava bons rendimentos para seus músicos, o mesmo não poderia ser afirmado em relação ao decênio seguinte. Ao contrário, quando se examinam os posicionamentos da imprensa nos anos 1950, nota-se um olhar depreciativo para o tango. Não se tratava de uma crítica dirigida exclusivamente a esse segmento, mas a toda uma produção musical estrangeira, o que indica o seu viés nacionalista ou, mais precisamente, sua tentativa de garantir uma *reserva de mercado* para a fonografia brasileira. Diversos jornais e revistas traziam publicações que se nutriam da sensação de uma *invasão* do repertório internacional que *descaracterizava* a música brasileira. É o que se lê, por exemplo, na primeira edição da *Revista da Música Brasileira*, publicada em setembro de 1954:

Breve, o pesquisador terá imensa dificuldade em destacar exatamente o que é música brasileira. Nos centros urbanos, principalmente, essa dificuldade já se faz sentir. No Rio de Janeiro, por exemplo, rara é a música

4 As transformações pelas quais o samba passou ao longo das primeiras décadas do século XX, que culminaram em seu reconhecimento como um símbolo de identidade nacional, foram discutidas por uma série de pesquisadores, dentre os quais se destacam os trabalhos de Sandroni (2012), Viana (2012) e Fenerick (2005). Por sua vez, o estudo de Fernandes (2010) demonstra como o samba – e também o choro – passou a ser lido a partir da ótica da autenticidade.

de compositor popular ou de sambista, atualmente, que não está eivada de modismos e estilos pertencentes ao bolero, à rumba, à música popular americana e principalmente sob a influência estética do atonalismo, através do “be-bop”⁵. (Coleção, 2006, p. 49)

Inserido nessa matriz de pensamento, não faltaram alusões negativas também ao tango. Exemplo disso pode ser encontrado na matéria assinada por Marques Rabelo na coluna “Lira Popular” do número 1 da revista *Paratodos*, lançada em junho de 1956, na qual o predomínio da música estrangeira – incluindo-se o tango – sobre a brasileira é reconhecido com amargura:

Consultem-se, por exemplo, as listas das gravações mais vendidas nos balcões das lojas de discos e verifica-se amargamente que a produção nacional rasteja nos últimos lugares e que os legítimos valores não têm vez. Que são as rumbas, os boleros, os tangos, os mambos, os maus foxes que dominam o público comprador. (apud Saraiva, 2007, p. 49)

Outra manifestação de teor semelhante aparece em uma matéria da *Revista do Rádio* que divulgava o programa “Galeria Musical Sanbra”, produzido e apresentado por Paulo Roberto, que visava mostrar ao público “o quanto é rico e majestoso o nosso cancionário popular” (Paulo, 8 jun. 1957, p. 55). De acordo com o texto publicado, esse programa surgia em um momento oportuno, “em que mais a música brasileira precisa de estímulos” pelo fato de que “as versões de *tangos*, boleros, foxes e outros ritmos estrangeiros *infestam* o nosso mercado” (Paulo, 8 jun. 1957, p. 54, grifos nossos).

De modo ainda mais específico, o tango foi alvo direto das críticas irônicas de Vinicius de Moraes, que assinou a crônica “Tangolomango”, publicada em 24 de maio de 1953 no jornal *Flan*. A matéria comenta sobre um reaparecimento do tango no contexto brasileiro e se conclui expressando a indignação de Moraes com a situação:

Deu o tangolomango na música popular brasileira. [...]

[O tango] Está voltando, não haja dúvida. “Media luz” acaba de naturalizar-se pela voz de Albertinho Fortuna. Ivon Cury está aí para quem quiser, vocalizando o velho tango americano “The Boulevard of Broken Dreams” [...].

É o fim da picada. (Moraes, 2008, p. 41)

Assim, o álbum de 1956 de Nelson Gonçalves inevitavelmente carregava esse conjunto de representações depreciativas sobre o tango. O fato de sair de um LP ligado ao repertório de *sambas autênticos* e migrar para um segundo álbum de *tangos invasores* aponta para um certo ecletismo em sua produção, o que, por sua vez, sugere que o intérprete se voltava para segmentos distintos do público ouvinte. Assim, o LP de tangos provavelmente visava camadas mais populares e menos “intelectualizadas” em relação ao perfil de ouvintes do álbum anterior.

Das cinco canções originais que integravam o álbum de Nelson Gonçalves, Herivelto Martins assinou a autoria de todas, sendo que em quatro delas contou com a colaboração de David Nasser e em uma do próprio Nelson Gonçalves. Uma dessas canções é “Hoje quem paga sou eu”, assinada pela dupla Herivelto Martins / David Nasser. Já nas primeiras audições, facilmente compreende-se que sua letra narra a história de infelicidade da vida conjugal do eu-cancional, e que seu local de enunciação é um bar. Trata-se, portanto, de um assunto que não chama muito a atenção por ser bastante recorrente na produção cancional daquela década de 1950, sobretudo no repertório do samba-canção, muitas vezes alcunhado – de forma depreciativa – como *samba-de-fossa*, cujas composições “contavam desenganos, solidões, amores infelizes, muitas delas tendo como cenário bares e boa-

5 Vale ponderar que o be-bop – um dos estilos do jazz desenvolvido em meados da década de 1940 – não pode, em termos técnicos, ser caracterizado como *atonal*. Como se sabe, o atonalismo foi uma das propostas estéticas da música de concerto europeia do início do século XX que buscava alternativas ao sistema tonal, que era percebido à época como “desgastado” ou “enfraquecido” pelas práticas dos músicos do Romantismo, que inseriram um alto cromatismo e modulações até então pouco convencionais em suas composições. Ao atonalismo em específico costumam ser associados os compositores da chamada “segunda escola de Viena”, a saber, Arnold Schoenberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945) e Alban Berg (1885-1935). Desse modo, a palavra “atonalismo” foi empregada no texto da *Revista da Música Popular* como um adjetivo pejorativo, para desqualificar o be-bop. Embora esse estilo do jazz seja caracterizado, dentre outros aspectos, por uma considerável expansão das harmonias, apoiando-se nas extensões dos acordes, não há uma recusa ao sistema tonal que permitiria caracterizá-la efetivamente como atonal.

tes” (Severiano; Mello, 1998, p. 293). Do mesmo modo, nota-se que seu caráter narrativo e o espaço do bar também são aspectos recorrentes no repertório do tango, como já indicado anteriormente.

Ainda assim, não parece suficiente considerar que a infelicidade narrada em “Hoje quem paga sou eu” seja apenas um traço estilístico usual nos tangos ou que a canção se configure como mais um exemplo do repertório “de fossa”. Ao contrário, conforme se avança para camadas mais profundas da canção, nota-se que a “tragédia entre dois copos” enunciada nela possui relações com processos históricos da sociedade brasileira. De modo mais específico, os polos da *ordem* e da *desordem*, nos termos de Candido (1970), parecem oferecer uma chave interpretativa para a canção de Herivelto Martins e David Nasser. Essas são, portanto, as ideias que o presente artigo busca explorar. Antes, porém, de entrar no exame da canção, convém retomar, ainda que brevemente, algumas ideias do ensaio de Candido (1970) para, na sequência, observar suas reverberações no estudo de Vasconcellos e Suzuki Jr. (2007) sobre a malandragem do samba para, enfim, situar Nelson Gonçalves nesse contexto.

Ordem e desordem – malandragem e música popular – Nelson Gonçalves

Como se sabe, em seu conhecido texto “Dialética da malandragem”, o crítico literário Antonio Candido analisou o romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (1830-1861), e identificou nele um “princípio estrutural” (Candido, 1970, p. 77) que era a dialética entre ordem e desordem. Nessa mesma direção, o autor assinalou que o romance como um todo consistia em um “balanceio caprichoso entre ordem e desordem” (Candido, 1970, p. 82), e que o livro se pautava por uma equivalência entre esses dois hemisférios (Candido, 1970, p. 79). Diante disso, ainda nas palavras do crítico, o universo do romance continha “certa ausência de juízo moral” (Candido, 1970, p. 78-9), no qual “o remorso não existe” (Candido, 1970, p. 85). Em outras palavras, ao se pautar pelo equilíbrio entre ordem e desordem, Manuel Antônio de Almeida teria criado, em *Memórias de um sargento de milícias*, um “mundo sem culpa” (Candido, 1970, p. 84).

Candido não deixou de perceber, ainda, uma correspondência entre o que acontecia no universo do romance e o que se manifestava na sociedade brasileira do século XIX. Nas palavras do crítico, naquele contexto, a ordem era

difícilmente imposta e mantida, cercada de todos os lados por uma desordem vivaz [...]. Sociedade na qual uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus dará, colhendo as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificências, da sorte ou do roubo miúdo. (Candido, 1970, p. 82)

Essa dialética entre ordem e desordem apresentada no ensaio de Candido se tornou a principal chave de leitura utilizada pelo sociólogo Gilberto Vasconcellos e pelo jornalista e crítico musical Matinas Suzuki Jr. em seu texto “A malandragem e a formação da música popular brasileira” (Vasconcellos; Suzuki Jr., 2007). Nele, seus autores buscaram compreender a recorrência do tema da malandragem no repertório da canção popular brasileira, sobretudo no samba. Em síntese, suas reflexões indicaram que a rejeição ao trabalho presente em um vasto repertório de sambas resultaria de uma forte *intuição social*, que parecia “avisar o malandro de que a acumulação de capital se efetivava sobre a degenerescência do valor do trabalho assalariado” (Vasconcellos; Suzuki Jr., 2007, p. 622-623). Essa intuição estaria associada, de um lado, à experiência relativamente recente da escravidão, bem como à recente entrada na superexploração do trabalho assalariado. Em suas palavras:

A aversão do malandro ao trabalho não era socialmente abstrata: cicatrizado historicamente pela experiência cruenta da escravidão, o novo trabalhador assalariado ingressa no mundo da superexploração do trabalho, que a forma de acumulação capitalista determinou entre nós. A antena do compositor popular logo percebeu que o trabalho assalariado possuía, no Brasil, “pequeno valor estrutural como fonte de realização da condição burguesa”, como diz Florestan Fernandes. Dessa forma, a malandragem torna-se “a única alternativa de sobrevivência numa sociedade cuja estrutura social converte o homem que trabalha num marginal econômico, empobrecendo-o dia a dia.” (Vasconcellos; Suzuki Jr., 2007, p. 622)

Nesse contexto, parafraseando Antonio Candido, parece possível afirmar que, se o projeto urbano, industrial e civilizatório promovido pelo Estado brasileiro representava a tentativa de impor a ordem, esta era difícilmente imposta, cercada de todos os lados por diversas produções do nosso

cancioneiro popular, sobretudo do chamado "samba malandro". Assim, retomando a formulação de inspiração benjaminiana feita por Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr., na canção popular brasileira dos anos 1920 e 1930 "a história do trabalho [era] narrada a contrapelo" (Vasconcellos; Suzuki Jr., 2007, p. 614).

Nelson Gonçalves não se situa exatamente no contexto histórico focalizado pelo texto de Vasconcellos e Suzuki Jr.. Ao contrário, sua produção se desenvolveu em um momento posterior já que, como informado anteriormente, seu ingresso na indústria fonográfica ocorreu no ano de 1941. Sendo assim, o intérprete atuou em um período que, de acordo com o economista Paul Singer, representou uma fase de expressivo desenvolvimento da indústria nacional, impulsionado por medidas do presidente Getúlio Vargas, que governou o país de 1930 a 1945 e, depois, de 1951 a 1954. Ainda segundo Singer, nesses períodos começava a se constituir no país uma indústria de base, resultado de uma política econômica de substituição de importações. Assim, assistia-se ao desenvolvimento de setores produtivos ligados à borracha, ao cimento, à siderurgia, à metalúrgica, à química e à farmacêutica (Singer, 1997, p. 217-224). Já a partir de 1956, sob o governo de Juscelino Kubistchek, iniciava-se um novo ciclo de modernização da sociedade brasileira, no qual se observava uma aceleração do crescimento industrial, acompanhada por uma maior participação do capital estrangeiro (Singer, 1997, p. 225).

Nesse contexto experimentava-se também uma estratificação do espaço urbano, que se desenvolveu sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. Vale lembrar, como demonstrado em detalhes pela historiadora e antropóloga Julia O'Donnell (2013), que, desde finais do século XIX, a zona sul carioca, sobretudo o bairro de Copacabana, foi se constituindo como um bairro destinado a "abrigar as famílias chiques dos tempos republicanos" (O'Donnell, 2012, p. 37-38), e esse processo já se mostrava bastante consolidado nas décadas de 1940 e 1950. O bairro também abrigou diversas boates voltadas especialmente para esses setores da elite socioeconômica do Rio de Janeiro, muitas delas trazendo nomes estrangeiros como Arpège ou Au Bon Gourmet, os quais podem ser pensados como signos de distinção social.

Esse processo é contemporâneo de diversas medidas na região mais central da Lapa, importante reduto da boemia carioca, as quais culminaram no esvaziamento da atividade musical. Acompanhando as informações do historiador Alcir Lenharo (1995, p. 19), tais ações incluíram: o fechamento de prostíbulos em 1942; a desapropriação de prédios no centro do bairro ao final de 1945; a proibição do jogo em 1946 e o decorrente fechamento dos cassinos, e o surgimento de uma nova zona de meretrício no mangue da Avenida Presidente Vargas em 1949. Nas palavras do próprio historiador, a região da Lapa se tornava "mais policiada, mais perigosa e intimidadora" (Lenharo, 1995, p. 18), o que "acabou por afastar os intelectuais da vida noturna da Lapa, assim como a clientela chique e curiosa da Zona Sul" (Lenharo, 1995, p. 19).

Essa estratificação do espaço urbano com suas correspondentes opções de entretenimento noturno foi acompanhada por uma segmentação da produção radiofônica. Conforme discute o pesquisador Rodrigo Vicente (2014, p. 49), o chamado "horário nobre" do rádio costumava ser ocupado por programas de maior audiência, especialmente radionovelas, audições humorísticas e programas de auditório. Em contrapartida, os "fins de noite" da programação radiofônica eram ocupados por programas voltados à música instrumental. Vicente ilustra essa situação com o programa Ritmos do Copacabana, que era irradiado diretamente da boate do hotel Copacabana Palace e era transmitido a partir de 23h30min (Vicente, 2014, p. 52).

Partindo-se das premissas teóricas de Antonio Candido (2011) e de Theodor Adorno (2021)⁶, as quais balizam a presente investigação, aventa-se a possibilidade de que essa estratificação social esteja formalizada na produção cancional do período aqui examinado. No que se refere ao tema da malandragem, seria conveniente rememorar, mesmo que rapidamente, a canção "Rapaz de bem"⁷,

6 Em seu texto "Crítica e sociologia: tentativa de esclarecimento", Antonio Candido estabelece que, para se obter uma compreensão mais íntegra das obras artísticas, é necessário reconhecer que "o fator externo importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno" (2011, p. 14). Em uma linha semelhante, Theodor Adorno (2021, p. 156) reforça esse vínculo entre a sociedade e as formas artísticas ao entender que "momentos da estrutura social, posições, ideologias, entre outros, impõem-se às próprias obras de arte".

7 "Rapaz de bem". Composição e interpretação: Johnny Alf. Copacabana, 1956. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wQ0tLhd9ZLM>. Acesso em: 12 mar. 2025.

composta e interpretada por Johnny Alf em gravação lançada pela gravadora Copacabana no ano de 1956 – ou seja, o mesmo em que a canção “Hoje quem paga sou eu” foi lançada. Escaparia aos limites deste artigo apresentar um exame cuidadoso dessa faixa⁸. Ainda assim, ao observar sua letra, não é difícil constatar que a temática da rejeição ao trabalho em nada se assemelha ao que assinalaram Vasconcellos e Suzuki Jr. (2007). Isso significa dizer que seria incorreto interpretar “Rapaz de bem” como uma expressão da experiência cruel da escravidão ou da intuição de que o trabalho assalariado não realiza aquilo que promete. Segue a letra da canção:

Você bem sabe, eu sou rapaz de bem
E a minha onda é a do vai e vem
Pois, com as pessoas que eu bem tratar
Eu qualquer dia posso me arrumar
Vê se mora!
No meu preparo intelectual
É o trabalho a pior moral
Não sendo a minha apresentação
O meu dinheiro só de arrumação
Eu tenho casa, tenho comida
Não passo fome, graças a Deus
E, no esporte, eu sou de morte
Tendo isto tudo eu não preciso de mais nada, é claro!
Se a luz do sol vem me trazer calor
E a luz da lua vem trazer amor
Tudo de graça a natureza dá
Pra que que eu quero trabalhar?

Ao contrário do que Vasconcellos e Suzuki Jr. observaram em relação ao samba malandro das décadas de 1920 e 1930, “Rapaz de bem” traz um eu-cancional que já possui casa, comida, não passa fome e pratica esportes, ou seja, apresenta todas as condições de subsistência, o que convence o ouvinte a concordar que ele realmente não precisa de mais nada. *É claro*. A canção formaliza, portanto, uma rejeição ao trabalho que é enunciada a partir de um outro ponto de vista, em que o acesso aos bens de consumo é obtido sem que haja esforço algum, levando o eu-cancional inclusive a afirmar que “Tudo de graça a natureza dá”. É em contraste com esse ponto de vista que se situa e ganha relevância o tango interpretado por Nelson Gonçalves, que será discutido na sequência.

“HOJE QUEM PAGA SOU EU”

A canção “Hoje quem paga sou eu”⁹ registrada no álbum *O tango na voz de Nelson Gonçalves* tem duração de 3 minutos e 22 segundos, mostrando-se assim compatível com os formatos que foram se estabelecendo para a música popular gravada. Seu acompanhamento é realizado principalmente por contrabaixo e acordeom, sendo que este último é o instrumento que alude mais diretamente ao tango. Há também intervenções nas cordas friccionadas e no piano, sendo que este aparece principalmente a partir da seção instrumental que se inicia na segunda exposição. A performance desses instrumentos sugere um compasso quaternário simples e um andamento em torno de 123 bpm.

Sua forma se mostra bastante convencional: a canção tem duas partes bem definidas, sendo que a primeira está na tonalidade de **Dó menor**, e a segunda se inicia em **Dó maior** para, depois, retornar à tonalidade menor. Conforme se observa na Tabela 1, cada uma dessas partes pode ser subdividida em três segmentos, designados como A, B e B’ na primeira parte, e como C, D e D’ na segunda. Por sua vez, estes seis segmentos correspondem respectivamente às seis estrofes que constituem a letra da canção, cada uma contendo quatro versos. A gravação traz duas exposições da canção, sendo

8 Uma análise de “Rapaz de bem” voltada para aspectos de sua harmonia, arranjo e performance pode ser encontrada em Santos (2006, p. 44-53). Por sua vez, algumas articulações entre seus aspectos musicais e o ponto de vista que ela exprime podem ser acessadas em minha tese (Machado, 2016, p. 136-140).

9 “Hoje quem paga sou eu”. Composição: Herivelto Martins / David Nasser. Interpretação: Nelson Gonçalves. *O tango na voz de Nelson Gonçalves*. RCA Victor, 1956. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QBrUYEUNBf8>. Acesso em: 20 mar. 2025.

que, na segunda, a primeira parte é apresentada em uma versão instrumental e o canto retorna na segunda parte. O arranjo se completa ainda com uma breve introdução instrumental, cujo material melódico e harmônico é extraído de um trecho da segunda parte da canção. Segue, na sequência, um esquema formal dessa gravação articulado à sua letra:

Tabela 1: forma e letra de “Hoje quem paga sou eu”

INTRO (Instrumental)	Final de D' (Dó menor)	
1ª PARTE	A (Dó menor)	Antigamente, nos meus tempos de ventura Quando eu voltava do trabalho para o lar Deste bar alguém gritava com ironia: “Entra, mano, o fulano vai pagar”
	B (Dó menor)	Havia sempre alguém pagando um trago Pelo simples direito de falar Havia sempre uma tragédia entre dois copos Nas gargalhadas de um infeliz a soluçar
	B' (Dó menor)	Eu sabia que era um estranho desse meio Um estrangeiro na fronteira desse bar Mas bebia, outro pagava e eu partia Para o mundo abençoado do meu lar
2ª PARTE	C (Dó Maior)	Hoje, faço deste bar a sucursal Do meu lar que atualmente não existe Tenho minha história pra contar Uma história que é igual, amarga e triste
	D (Dó Menor)	Sou apenas uma sombra que mergulha, No oceano de bebida, o seu passado Faço parte dessa estranha confraria Do <i>vermuth</i> , do conhaque e do traçado
	D' (Dó menor)	Mas, se passa pela rua algum amigo Em cuja porta a desgraça não bateu Grito que entre neste bar, beba comigo Hoje quem paga sou eu!
1ª PARTE (Instrumental)	A (Dó menor)	
	B (Dó menor)	
	B' (Dó menor)	
2ª PARTE	C (Dó Maior)	Hoje, faço deste bar a sucursal Do meu lar que atualmente não existe Tenho minha história pra contar Uma história que é igual, amarga e triste
	D (Dó Menor)	Sou apenas uma sombra que mergulha, No oceano de bebida, o seu passado Faço parte dessa estranha confraria Do <i>vermuth</i> , do conhaque e do traçado
	D' (Dó menor)	Mas, se passa pela rua algum amigo Em cuja porta a desgraça não bateu Grito que entre neste bar, beba comigo Hoje quem paga sou eu!

Fonte: elaboração do autor

Logo no primeiro verso, nota-se que a canção instaura uma relação com o tempo. Trata-se de *antigamente*, ou seja, de um momento no passado que é caracterizado como tempos de ventura para o próprio sujeito que canta, ou seja, para o eu-cancional. Vale observar que esse “eu” é materializado pelo canto de Nelson Gonçalves, que se caracteriza, nesta performance, pelo uso predominantemente de sua região grave, com um timbre encorpado que traz uma emissão posteriorizada, com predomínio de

harmônicos graves, realiza aumento de intensidade sonora nos movimentos em direção ao agudo e ainda apresenta alguma tensão na voz¹⁰. Por mais que, à época, Nelson Gonçalves estivesse com 37 anos, tais características vocais sugerem que o sujeito que canta não é alguém jovem, mas uma pessoa bem mais madura¹¹. Desse modo, a própria performance contribui para dar concretude à distância temporal entre o eu-lírico e os episódios por ele narrados. Mais do que isso, no trecho específico, a melodia permanece em uma região grave e se ouve o enunciador falar em “tempos de ventura” com uma terminação melódica descendente. Com isso, o canto sugere que o eu-cancional rememora aqueles tempos, no mínimo, sem euforia; mas não seria forçoso reconhecer até mesmo um certo lamento. Ou seja: o ato de lembrar aquele momento de felicidade parece carregar algum sofrimento.

Na sequência, fica-se sabendo que aqueles tempos de ventura do passado estavam associados a dois elementos: ao trabalho e ao lar, espaços em que o eu-cancional se movia, sendo que este último foi caracterizado como “mundo abençoado”. Portanto, até aqui, a canção se estrutura em torno do polo da ordem que, no caso, apresenta grandes afinidades com ideologias do mundo burguês. A melodia, neste trecho, mostra-se sinuosa, alternando trechos ascendentes e descendentes, que parecem corresponder ao próprio deslocamento daquele sujeito.

Porém, já no terceiro verso (“Deste bar, alguém gritava com ironia”), outros dois elementos começam a desafiar esse estado. O primeiro é o bar, que aparece na canção como uma espécie de antítese do lar. Ora, se o lar, para o próprio enunciador, era o espaço da ventura, o bar aparecerá caracterizado em trechos futuros da canção como o local da tragédia e da infelicidade. Portanto, se lar e trabalho circundam o polo da ordem, o bar representa a desordem. Mas há um detalhe: não se trata de um bar qualquer, mas *deste* bar. Com isso, a canção define o momento e o local em que o sujeito canta: trata-se do momento presente, em que ele se encontra *no bar*. Com isso, a própria canção fornece pistas sobre os desdobramentos da narrativa apresentada. O segundo elemento que desestabiliza aquele mundo de ventura é um outro personagem, referido de forma genérica como *alguém*, que se comunicará com o enunciador. Até este momento, a melodia segue sinuosa como no verso anterior e permanece em região grave, sustentando assim o tom lamentoso já instaurado, mesmo diante da interpelação pelo indivíduo que estava no bar.

Ao se chegar ao quarto verso, descobre-se que é aquele *alguém* que promove uma comunicação entre os polos da ordem e da desordem. Isso porque foi ele que convidou o eu-cancional para entrar e beber (“Entra, mano”), enquanto outro frequentador, designado como *fulano*, pagaria pelas bebidas. A melodia desse verso se inicia em uma nota mais aguda, contabilizando uma distância de nona menor ascendente em relação à nota que havia encerrado o verso anterior. Com isso, a melodia parece reforçar o vocativo presente na letra, contribuindo para reforçar a ilusão de verdade enunciativa daquilo que se ouve¹².

Na sequência, ouvem-se quatro versos nos quais o enunciador explica o que estava acontecendo no bar: “Havia sempre alguém pagando um trago / Pelo simples direito de falar / Havia sempre uma tragédia entre dois copos / Nas gargalhadas de um infeliz a soluçar”. Assim, compreende-se que o *fulano* pagava rodadas de bebidas para os demais frequentadores do bar enquanto narrava, “entre dois copos”, as tragédias de sua vida pessoal.

Nos versos seguintes, o enunciador expressa em palavras o incômodo com a situação que já havia sugerido anteriormente através de sua performance: “Eu sabia que era um estranho nesse meio / Um estrangeiro na fronteira desse bar”. Diante dessa sensação de não-pertencimento àquele espaço, o eu-cancional informa sua atitude: “Mas bebia, outro pagava e eu partia”. Se até então a narrativa se desenvolvia lentamente, com pouca sucessão de acontecimentos, chama a atenção o fato de, em um único verso, o sujeito cancional relatar que entrou no bar, bebeu, outra pessoa pagou e ele imediatamente saiu. A velocidade com que tudo isso acontece, inscrita em um único verso da canção,

10 As considerações aqui apresentadas sobre a emissão vocal de Nelson Gonçalves se amparam nas categorias propostas no segundo capítulo da tese da cantora e pesquisadora Regina Machado (2012, p. 41-54).

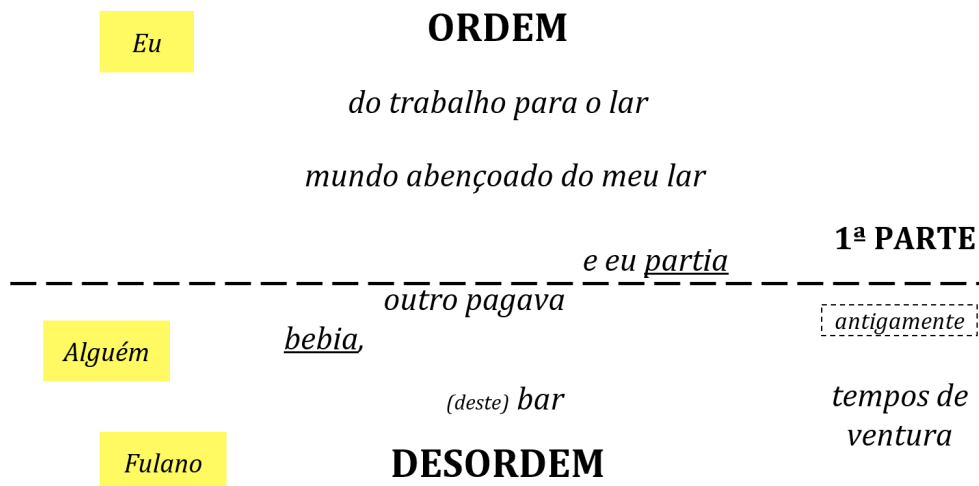
11 Ao discutir sobre outros assuntos, o cancionista e linguista Luiz Tatit (2002, p. 188) já havia sinalizado que a voz de Nelson Gonçalves – e de outros cantores como Francisco Alves, Orlando Silva e Agnaldo Rayol – fazia “lembrar a figura de um senhor, homem feito”.

12 Amparo-me aqui nas considerações de Tatit sobre as relações entre letra e melodia, quando afirma: “A impressão de que a linha melódica poderia ser uma inflexão entoativa da linguagem verbal cria um sentimento de verdade enunciativa, facilmente revertido em aumento de confiança do ouvinte no cancionista” (Tatit, 2002, p. 20).

revela como esse sujeito não queria permanecer no bar. Ao contrário, ele regressa, logo no verso seguinte, para o “mundo abençoado do [s]eu lar”. Contudo, novamente a melodia é concluída em uma região grave (depois de permanecido por vários versos em uma tessitura mais aguda), o que uma vez mais sugere que o lar não era rememorado com entusiasmo, mas com lamento.

Nesse momento, encerra-se a primeira parte da canção. Inspirando-se no quadro em que Antonio Candido (1970) sintetiza as relações e pressões que permeiam as personagens do romance *Memórias de um sargento de milícias*, polarizadas pela ordem e pela desordem, seria possível pensar no seguinte esquema para a primeira parte de “Hoje quem paga sou eu” (Imagem 1):

Imagem 1: ordem e desordem na primeira parte de “Hoje quem paga sou eu”



Fonte: elaboração do autor

Com a entrada da segunda parte, há uma mudança de perspectiva. Seus dois primeiros versos (“Hoje faço deste bar a sucursal / Do meu lar que atualmente não existe”) mostram que o tempo já não é mais o *antigamente* e sim o *hoje*. E o bar, que era frequentado apenas de passagem e de forma acelerada, havia se tornado a sucursal de um lar que não mais existia. Assim, o mundo abençoado do lar já havia ruído e o eu-cancional, antes situado no polo da ordem, deslocava-se para o da desordem. Isso é reforçado pelos versos seguintes: “Tenho minha história pra contar / Uma história que é igual, amarga e triste”.

Cabe lembrar que essa mudança de perspectiva se associa à mudança de região tonal para **Dó Maior**. Em geral, esse tipo de procedimento – passagem de uma tonalidade menor para a maior – costuma estar associado a ideias de alegria, euforia, felicidade¹³. Nesse sentido, parece haver uma espécie de contradição entre a letra, que discorre sobre amargura e tristeza, e a música, que sugere algo mais otimista. Porém, ao invés de ser incoerente com o texto, a passagem para a tonalidade maior talvez possa ser interpretada como uma forma bastante sutil de sugerir que o bar, apesar de toda a infelicidade que carregava consigo, ainda era o espaço em que esse sujeito poderia encontrar alguma euforia.

Nos versos seguintes, o enunciador afirma que não é mais o mesmo daqueles *tempos de ventura*, pois se tornou “[...] apenas uma sombra que mergulha / No oceano de bebida, o seu passado”. Vale atentar para o volume de bebida necessário – um *oceano* – para aplacar as amarguras desse enunciador. Na sequência, o eu-cancional detalha um pouco mais sobre esse espaço do bar, reforçando a forte presença de bebidas alcoólicas: “Faço parte dessa estranha confraria / Do *vermuth*, do conhaque e do traçado”.

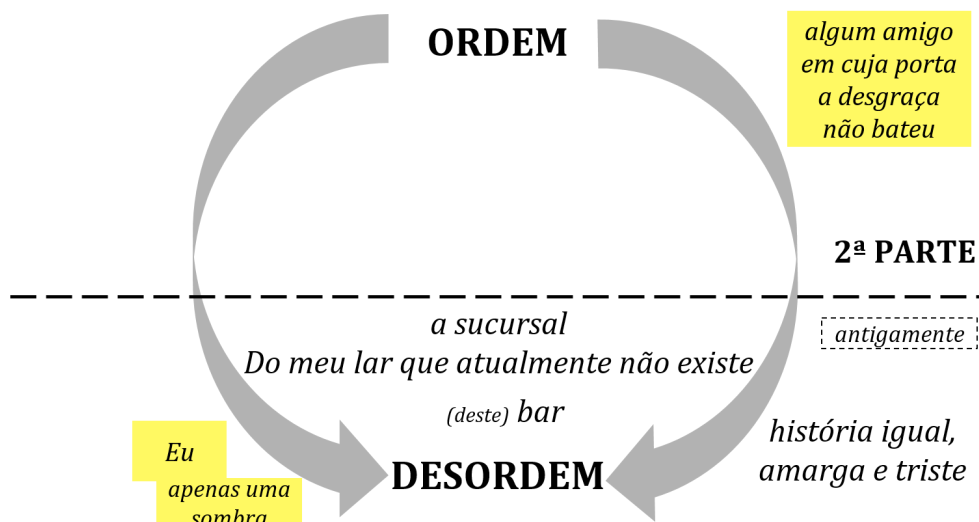
Ao final, a canção instaura uma situação cíclica ao trazer o eu-cancional que imagina a situação de um outro passante “em cuja porta a desgraça não bateu”, ou seja, de alguém que estava na

13 Ao examinar a canção “Corrente”, de autoria de Chico Buarque e gravada em seu álbum *Meus caros amigos*, o músico e semiologista Peter Dietrich tece comentários sobre as passagens entre tonalidades maiores e menores presentes nessa composição e conclui: “Na nossa cultura, as tonalidades maiores são geralmente associadas aos conteúdos eufóricos, de realização dos programas, da conjunção entre sujeito e objeto. Por outro lado, as tonalidades menores são associadas aos conteúdos de perda, de disjunção, de introspecção” (Dietrich, 2008, p. 94-95). No caso de “Hoje quem paga sou eu”, essa euforia da passagem à tonalidade maior parece ser reforçada na segunda exposição do segmento C, que aparece após o interlúdio instrumental, na qual se ouvem alguns contracantos executados pelo piano com maior atividade rítmico-melódica.

mesma situação em que o eu-cancional se encontrava no início. Assim, nessa situação imaginada, o enunciador relata que também convidaria esse transeunte para que bebesse às suas custas: "Grito que entre neste bar, beba comigo / Hoje quem paga sou eu!". Ao fazer isso, fica sugerido que, em determinado momento, esse personagem repetirá a trajetória do eu-cancional, ou seja, deixará de ser o convidado para ele mesmo pagar bebida para outros ouvirem suas tragédias. Assim, o trecho "em cuja porta a desgraça não bateu" parece ser, na verdade, "em cuja porta a desgraça *ainda* não bateu". Vale perceber também que, nesse momento, a canção volta à região de **Dó menor**, o que reforça esse movimento cíclico.

Assim, um esquema interpretativo para a segunda parte da canção poderia ser o seguinte (Imagem 2):

Imagem 2: ordem e desordem na segunda parte de "Hoje quem paga sou eu"



Fonte: elaboração do(a) autor(a)

Percebe-se, portanto, que o mundo do trabalho está, sim, presente na canção, e que os padrões morais burgueses estão, em alguma medida, ali reproduzidos. Entretanto, o desfecho da canção parece manter viva alguma desconfiança na falácia do trabalho assalariado. Assim, o jogo entre ordem e desordem presente em "Hoje quem paga sou eu" sustenta a ideia de que, naquele Brasil dos anos 1950, não era possível fugir da tragédia entre dois copos. Se, como bem apontou Candido (1970), as *Memórias de um sargento de milícias* se apresentam como um balanceio caprichoso entre ordem e desordem, gerando um mundo sem culpa, em "Hoje quem paga sou eu" todos os personagens são atraídos para o polo da desordem. Não há, portanto, um *balanceio*, mas uma *passagem* da ordem para a desordem, o que faz com que a *culpa* esteja presente; daí o lamento que atravessa toda a performance da canção.

Porém, esse lamento não aparece como socialmente abstrato. Ao contrário, ele formaliza a desconfiança das camadas mais populares de nossa sociedade em relação ao processo de modernização. Parafraseando o título da canção, os setores menos favorecidos de nossa sociedade seguem *pagando para ver* uma promessa de felicidade¹⁴ que, para eles, nunca se realiza.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Teses sobre a sociologia da arte. In: ADORNO, Theodor W. **Sem diretriz**: parva aesthetica. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 147-157.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia (tentativa de esclarecimento). In: CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: estudos de Teoria e História Literária. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 13-25.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São

¹⁴ Aludo aqui à afirmação de Lorenzo Mammi (1992, p. 70) de que, "se o jazz é vontade de potência, a bossa nova é promessa de felicidade".

Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69638/72263>. Acesso em: 04 fev. 2022.

COLEÇÃO Revista da Música Popular. Rio de Janeiro: Funarte / Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

DIETRICH, Peter. **Semiótica do discurso musical**: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque. 2008. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2008.tde-12012009-155735>. Acesso em: 13 jun. 2021.

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro, nem da cidade**: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945). São Paulo: Annablume / FAPESP, 2005.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **A inteligência da música popular**: a “autenticidade” no samba e no choro. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-15092010-171819/pt-br.php>. Acesso em: 23 mar. 2025

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Discografia Brasileira**. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/>. Acesso em: 15 dez. 2023.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio; RAYMUNDO, Jackson. A vez das periferias nas periferias do Ocidente: a formação da modernidade do samba e do tango. **Web Revista Linguagem, Educação e Memória**, Campo Grande, v. 1, n. 12, p. 65-86, jul. 2017. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/WRLEM/article/view/1657>. Acesso em: 18 mar. 2024.

LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio**: trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

MACHADO, Adelcio Camilo. **O “lado B” da linha evolutiva**: Nelson Gonçalves e a “má” música popular brasileira dos anos 1940 e 1950. 2016. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/970647>. Acesso em: 19 abr. 2022.

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo**: análise semiótica do canto popular brasileiro. 2012. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2012.tde-02082012-132557>. Acesso em: 13 jun. 2021.

MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 34, p. 63-70, novembro de 1992.

MENEZES, Andreia dos Santos. **Entre pátrias, pandeiros e bandoneones**: o embate entre vozes marginais e disciplinadoras em composições de samba e tango (1917-1945). 2012. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2012.tde-13032013-111737>. Acesso em: 29 set. 2024.

MORAES, Vinicius de. **Samba falado**: crônicas musicais. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. **Revista USP**, São Paulo, n.87, p.56-73, set./nov. 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13830>. Acesso em: 05 jul. 2022.

O'DONNELL, Julia. **A invenção de Copacabana**: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940). Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PAULO Roberto lutando pela música brasileira. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, n. 404, p. 54-55, 8 jun. 1957. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/144428/21537>. Acesso em: 23 mar. 2025.

PICCINO, Evaldo. **Mudanças de suportes sonoros no mercado fonográfico brasileiro**: capítulos digitais e analógicos de uma novela muito antiga. 2007. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Uni-

versidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1628807>. Acesso em: 28 mar. 2025.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). 2.ed. ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SARAIVA, Joana Martins. **A invenção do sambajazz**: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 2007.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998.

SINGER, Paul. Interpretação do Brasil: uma experiência de desenvolvimento. In: PIERUCCI, Antônio Flávio de Oliveira *et al.* **O Brasil republicano, tomo III**: economia e cultura (1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 209-45. (História geral da civilização brasileira; t. 3, v. 4)

VALENTE, Heloísa (org.). **Dónde estás, corazón?** O tango no Brasil, o tango do Brasil. São Paulo: Via Lettera, 2012.

VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI JR., Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: PIERUCCI, Antônio Flávio de Oliveira *et al.* **O Brasil republicano, v. 11**: economia e cultura. 4.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 612-638. (História geral da civilização brasileira, t. 3, v. 11)

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VICENTE, Rodrigo Aparecido. **Música em Surdina**: sonoridade e escutas nos anos 1950. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1624605>. Acesso em: 19 abr. 2022.