

Pressentimento da promessa de felicidade o “samba da desilusão” de Paulinho da Viola

Manoel Dourado Bastos¹

Resumo

Paulinho da Viola costuma ser destacado como tradicionalista. Mas, qual tradição? No debate sobre o samba, configurou-se uma avaliação crítica do semieruditismo característico do samba-canção, contrário ao coloquialismo do samba malandro. Enquanto o primeiro teria um fundamento mais subjetivo, o outro daria figuração ao universo do trabalho e seus antagonismos. Dando forma à tragédia social brasileira, o samba da desilusão de Paulinho da Viola supera a dicotomia entre coloquialismo e semieruditismo. A emancipação de materiais promovida por Paulinho da Viola recoloca o povo não mais como assunto, mas como força motriz para a música brasileira. A partir da interpretação de alguns de seus sambas, apresentamos como o caráter trágico do samba de Paulinho da Viola é a figuração do pressentimento da promessa de felicidade².

Palavras-chave

Paulinho da Viola, semieruditismo, coloquialismo, emancipação do material musical.

Recebido em 30 de abril de 2013

Aprovado em 30 de agosto de 2013

BASTOS, Manoel Dourado. Pressentimento da promessa de felicidade: o “samba da desilusão” de Paulinho da Viola. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 57, p. 299-324, 2013.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p299-324>

- 1 Universidade Estadual de Londrina (UEL, Londrina, PR, Brasil).
- 2 O presente texto é uma adaptação da parte dedicada a Paulinho da Viola em minha tese *Notas de testemunho e recalque: uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Paulinho da Viola e Chico Buarque (1966 – 1971)*, defendida na Unesp de Assis, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado. Na tese, faço um acompanhamento de Paulinho da Viola buscando compreender os passos de consolidação desse samba da desilusão, disco a disco. Aqui, ao resumir o argumento, irei apresentar uma análise mais detida em algumas canções em particular, esperando ouvir aí a base do conjunto da obra.

Presentiment of *promesse du bonheur* The Samba of Disillusion by Paulinho da Viola

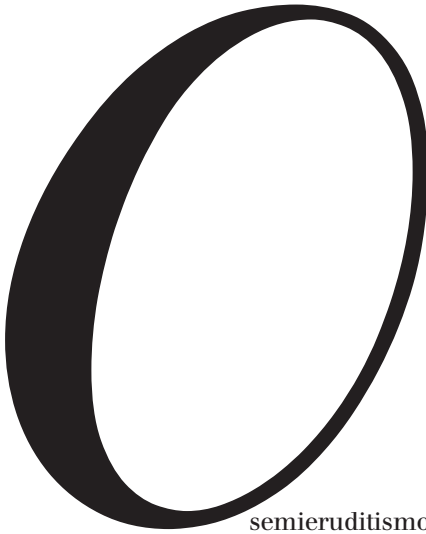
Manoel Dourado Bastos

Abstract

Paulinho da Viola is often highlighted as a traditionalist. But, what tradition? The debate on the samba configured a critical evaluation of the semi-eruditism characteristic of *samba-canção*, contrary to colloquialism of *samba malandro*. While the former would have a more subjective basis, the other would figure works universe and its antagonisms. Forming the Brazilian social tragedy, the samba of disillusion by Paulinho da Viola overcomes the dichotomy between colloquialism and semi-scholarship. The emancipation of materials promoted by Paulinho da Viola replaces people not as matter, but as a driving force for Brazilian music. Based on the interpretation of some of his sambas, this article presents how the tragic character of the sambas by Paulinho da Viola are the presentiment of *promesse du bonheur* figuration.

Keywords

Paulinho da Viola, semi-eruditism, colloquialism, emancipation of musical materials.



Samba, expressão da tragédia (à) brasileira

semieruditismo deve ser reconhecido como uma marca do samba-canção, como bem sugeriu Beatriz Borges em seu livro sobre o assunto³. O esforço de rebuscamento, a escolha de palavras carregadas, os versos que se esforçam para alcançar pretensão metro parnasiano, tudo isso *necessariamente ancorado em um passado entendido como o autêntico portador da beleza* são dimensões do semieruditismo. Sem ser propriamente uma inautenticidade, o semieruditismo é indicativo de uma lacuna, de uma falta que o cancionista tenta preencher, sem, contudo, contar com os recursos para tal.

Para Beatriz Borges, a busca pela palavra rebuscada na produção do samba-canção seria o esforço do cancionista em dar forma refinada a seus sentimentos, distanciando-se assim da “banalidade e falta de brilho de sua existência”⁴. A partir disso, Luiz Tatit sugere que o semieruditismo trata de, por meio de formas ligadas ao espírito, construir, ainda que metaforicamente, a ascensão social e cultural, ancorada em episódicos momentos biográficos⁵.

Tatit deu prosseguimento à questão e nesta sugestão decisiva sobre o semieruditismo observou a definição de um estilo que, em negativo, explicaria parte da eficácia da dicção de Noel Rosa, modelo de economia cancional dos mais fecundos que, enfim, caracterizou o êxito da “linha evolutiva” da canção popular brasileira até seu ápice em João Gilberto e Tom Jobim, para usar os termos cunhados por Caetano Veloso.

3 Ver BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura & paixão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

4 Idem, *ibidem*, p. 66.

5 Ver TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

O universo do samba *como um todo* sempre pretendeu para si uma aura da nobreza que, vista pelo prisma da crítica ao semieruditismo, apresentar-se-ia tão somente como um esforço duvidoso de enfrentar a situação social rebaixada com soluções metafóricas providas de um padrão estético fora de época. Nesses termos, o contrário do semieruditismo seria o coloquialismo, que colocaria o samba em outro patamar.

Esse caráter coloquial seria a marca de um samba que se define pela malandragem, em suas diferentes aparições. Por exemplo, Cláudia Mattos interpreta o samba malandro em tempos de Getúlio Vargas como um enfrentamento da ética do trabalho de então, em contraste com o samba-canção, mais voltado para problemas da subjetividade em mal de amor. Estaria no coloquialismo dos sambas de Wilson Batista a expressão dos mundos cariocas do trabalho, enquanto o rebuscamento lírico desajeitado de um Cartola, em vias de escape, não se interessaria por essas coisas mundanas⁶.

Mas e se ao contrário de escape do mundo concreto ou ascensão social e cultural metafórica, o semieruditismo apontasse, ainda que de maneira tímida e desorganizada, para outra formalização dos mesmos problemas expostos pelo samba coloquial? E se o samba rebuscado também falasse dos antagonismos e traumas sociais que caracterizam os mundos do trabalho?

Creio não errar ao sugerir que Paulinho da Viola é um ponto de cristalização capaz de dar elementos decisivos para essa discussão.

Foi Nuno Ramos quem primeiro sugeriu que a linhagem do samba a que Paulinho da Viola está filiado não se centra numa figuração afirmativa do malandro e da malandragem. Ao sentido dominante do samba como a figuração da malandragem, a que “corresponde uma dicotomia formal, interna à estrutura da canção – o trabalho e o ócio devem estar presentes ao mesmo tempo, a regra e a fuga à regra, a norma e a violação da norma” e que “é o lugar onde os excluídos se dão bem, o reino afirmado do prazer e do ardil, espécie de duplo onde o trabalho é driblado e o ócio vence”⁷, Ramos identifica um outro. Trata-se daquele samba “onde o trabalho miserável se impõe ou se ausenta de uma vez – o samba de quem perde, do desempregado ou de quem se presta a subempregos, de quem não soube ou não pôde ou não quis dar um jeito”⁸.

6 Ver MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar*: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

7 RAMOS, Nuno. Ao redor de Paulinho da Viola. *Cultura brasileira contemporânea*, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, ano 1, n. 1, p. 19, 2006.

8 Idem, *ibidem*, p. 20.

Estamos diante de um samba (do) *trágico*, de que o desconcerto do semieruditismo é uma faceta necessária, ainda que não absoluta. Mas, pode um samba ser trágico? Ora, a vida de negros e pobres brasileiros, determinada pela sucessão de traumas sociais, é ela própria entendida como trágica, conforme o uso comum da palavra, ainda que a tragédia clássica seja uma forma dramática dotada de diversos elementos e regras que têm seu cerne no Destino de personagens nobres – para a “ralé”, deveria se dedicar a forma dramática da comédia, conforme a prescrição poética tradicional⁹.

O prognóstico clássico de que, no samba, os mundos do trabalho seriam formalizados por meio do coloquialismo e enfrentados somente pela malandragem ganha um novo aspecto com sua dimensão trágica. Nuno Ramos acerta ao ver que o samba de Paulinho da Viola não tem seu fundamento primeiro no coloquialismo malandro. Mas, em vez de um semieruditismo absoluto, no samba de Paulinho da Viola deixa de existir a dualidade entre eruditismo deslocado e coloquialismo afirmativo da identidade malandra.

Nuno Ramos aponta a mudança formal gerada pelo deslocamento do foco do samba, desobrigado em afirmar o malandro e contrastá-lo com os mundos do trabalho.

Como não há dualidade aqui, não há norma vencida pela astúcia malandra, a mudança lírica é grande, e a estrutura da canção se aquieta, perdendo velocidade e ginga. Desobrigado de vencer, de mostrar, pelo samba, que está vencendo, o sambista entristece, segue calmamente a própria melodia e mergulha na alvorada, nas folhas da mangueira, na madrugada fria, na mulher perdida e reencontrada.¹⁰

Mas, se Nuno Ramos sugere que isso acarreta numa desapareição do concreto em favor da abstração, aqui reconheceremos que coloquialismo e semieruditismo se reorganizam na tragédia brasileira em forma de samba. A esse tipo podemos chamar de *samba da desilusão*. O samba da desilusão formaliza a história popular em negativo, a contrapelo. É outra maneira de figurar o concreto, representando a cisão social que lhe define e apontando ao mesmo tempo para o lugar em que as iniquidades materiais estariam definitivamente em suspenso.

9 Estou retomando ao meu modo a discussão sobre a dualidade da tragédia conforme Raymond Williams. Ver WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

10 RAMOS, Nuno. op. cit.

Mas, essa não é uma desilusão burguesa. Sendo a individualização um fenômeno social, a figuração do samba é francamente negativa – logo, esse caráter evanescente do mundo, que seria o cerne do samba de Paulinho segundo Nuno Ramos¹¹, essa sua dimensão abstrata, em cujo teor simbólico encontrar-se-ia nada mais que o cotidiano desiludido de um indivíduo que paira sobre o concreto, é, de fato, a alegoria da pesada violência sócio-racial que é a determinante chave do samba e diante da qual a plêiade de indivíduos singulares se debate.

Ouçã-se, por exemplo, “Dança da solidão” (1972). Estão aí todos os elementos decisivamente apontados por Nuno Ramos. É da linhagem de Nelson Cavaquinho e Cartola de que estamos falando, de uma relação entre vida e morte, prazer e melancolia, felicidade e luto. E sobre emancipação, intuída singelamente naquilo que, aqui e agora, não se ajusta por inteiro ao padrão violento da vida. No samba de Paulinho, o andamento é lento, a voz leve, o foco narrativo indefinido. Os instrumentos, os poucos e mesmos de sempre. A melodia, em tonalidade menor, apresenta-se de maneira contrastante, na medida em que a sutileza vocal de Paulinho se conjuga com um desenvolvimento melódico simples, que sugere um caráter plano e leve, mas que, porém, está ancorado em saltos intervalares frequentes e decisivos, até o clímax do refrão, quando na repetição do termo “desilusão” observa-se o intervalo de uma oitava. Os indivíduos parecem ser apresentados por si mesmos, mas se determinam pela relação com o outro, com a morte, com o pai, com o tempo, para enfim perceber-se que se há algo que define a todos coletivamente é a inescapável condição de isolamento, a solidão do indivíduo, um reconhecimento desiludido da dinâmica histórica em que “danço eu, dança você, a dança da solidão”.

A medida da história por meio do indivíduo é uma motivação lírica, que se ressalta pela ausência de foco narrativo. Por outro lado, não seria o “sorriso de chumbo”, entre outras, uma indicação alegórica? A descontinuidade narrativa, ou aquilo que a move, não é ela mesma um foco narrativo? E a promessa de felicidade ao fim, com a fonte de água pura que elimina a amargura da vida, não conjuga a todos também? Porém, de que maneira?

A voz de Paulinho imprime leveza à canção. Mas, como falar em leveza diante da densidade de cada verso? Em princípio, essa leveza se

11 “Se em Noel [nome-chave da linhagem do samba malandro] o agora está sinalizado em toda parte e o concreto entra na canção pela porta da frente [...], aqui [em Paulinho da Viola] o isolamento é a norma e os substantivos são quase sempre genéricos ou abstratos. O concreto é que parece ter sido posto para correr, e a visão abstrata de mundo acolhida em seu lugar”. *Idem, ibidem*, p. 20 e ss.

apresentaria sob a forma de uma apresentação lírica, cuja fluidez estaria garantida por um eu cuja melancolia beira à resignação – esse seria um resultado, entre outros, esperado para a desilusão.

Porém, tome-se o exemplo da sequência de versos “Camélia ficou viúva/ Joana se apaixonou/ Maria tentou a morte/ Por causa do seu amor”. Um verso como “Camélia ficou viúva” já vale ele só por uma narrativa, com uma dinâmica ao mesmo tempo definida e em suspenso, tensão fortalecida pela quebra do encadeamento melódico plano com o intervalo de terça menor em “viúva”. Essa dinâmica remete, assim, a uma experiência individual profunda, que pode ser relacionada de maneira mediada com outra experiência como a de Joana, no verso seguinte.

O verso “Joana se apaixonou” também pode ser compreendido como uma narrativa fechada e tão densa quanto a anterior, a que se relaciona, mas que não aparece de maneira similar, já que a linha melódica, descendente, é formada por saltos de terça, culminando na sucessão de segundas em “apaixonou”.

Também os próximos dois versos (“Maria tentou a morte/ Por causa do seu amor”) são colocados em relação mediada com os versos anteriores, na mesma proporção de um verso curto com grande densidade narrativa. São versos que se desdobram numa linha melódica mais plana, mas que se ligam aos versos anteriores por meio de um intervalo de sexta.

Temos assim, com esse jogo melódico de uma complexidade sutil, três eixos narrativos densos, em que pesam a viuvez, a paixão, o suicídio, o amor. Eixos peculiares, diferentes entre si, mas ligados pelo seu caráter de expressão de experiências individuais de sofrimento, de derrota, de incompletude de projetos. Postos assim, em seu caráter eminentemente lírico, esses eixos se ligam ao cerne abstrato do samba de Paulinho, conforme a proposição de Nuno Ramos.

Porém, com o perdão da redundância, sua profundidade é vertical e a dimensão da mediação que os une está além desses eixos como expressões abstratas. A viuvez, a paixão, o suicídio, o amor – enfim, a morte ou a vida –, nessas intrincadas relações, são antes expressões da história. Para não restar dúvida, os versos seguintes retomam um motivo comum às canções de Paulinho – a lição paterna sobre o tempo e o passado – no registro mais agudo da canção. A imbricação entre alegoria e símbolo aqui se apresenta. A justaposição dos versos densamente narrativos, os quais são imagens indefinidas do amor e da morte, tomados assim em uma acepção lírica transcendente, ligam-se ao

outro centro atemporal da lição paterna, e ainda à “fonte de água pura” do fim da canção, junção que enfim exige a concretude da história.

Mas, qual história? Posta assim, como um nexos de “historicidade”, essa exigência é tão abstrata e atemporal quanto as demais. Contra isso, vale sugerir que não estamos aí nas paragens ontológicas do infinito, em que se isolaria o desdobramento plano da melodia a partir da voz sutil de Paulinho, mas em um capítulo particular da “história mundial do sofrimento” (Benjamin), em que o desenvolvimento cancional não é um desdobramento linear, mas a articulação de motivos singulares, porém relacionados, com a sutileza vocal e o contraste dos saltos intervalares, mais a lição paterna, agregada pela fé mítica na fonte da felicidade.

O recurso imagético da solidão como lava, que coloca em primeiro plano um elemento natural destrutivo e inexorável, está lado a lado com outro, aquele da natureza humana. O sofrimento humano é retido na grande escala da natureza, que é recolhida de volta de maneira antropomorfizada (não só um sentimento humano comparado com um elemento natural de ordem grandiosa como a lava vulcânica, mas também o sorriso de chumbo).

Em sendo todos esses aspectos ligados organicamente, posto que carreguem em sua diferença algo de idêntico, é preciso reconhecer o fio vermelho que os une. Esse núcleo é, como aponta a canção de forma imanente, necessariamente temporal. Sua designação formal é: a solidão/sofrimento como base da condição do indivíduo, de maneira a encontrar aí uma definição de subjetividade (ou, melhor, o isolamento individual como definição negativa do subjetivo), que deve ser reconhecida em sua singularidade temporal e que pode ser superada. O trágico aparece aqui, mas o destino não finda a forma cancional.

Do ponto de vista formal, “Dança da solidão” se inicia com uma espécie de introdução, que já contém letra e dá o caráter geral do tema. Em seguida, a canção desdobra-se em refrão, parte A, refrão, parte A’ (ou seja, uma reelaboração da parte A), refrão¹². O samba começa com um violão, que vai acompanhar a voz de Paulinho da Viola, que aparece logo em seguida. A percussão, com pouquíssimos instrumentos, vai surgindo em crescendo, mas não chega a se apresentar vigorosa como uma batucada. Quando o refrão entra, ele sempre é repetido por um coro feminino. A parte A, por sua vez, é constituída pelos versos narrativos e pela lição paterna. A reelaboração da parte A introduz a figura do sambista reflexivo, solitário na madrugada, momento em que

12 Devo a João de Carvalho a observação da particularidade formal de “Dança da solidão”.

pensamento e contemplação acionam os “dedos na viola”. Perceba-se que o próprio processo composicional está aí incluído na lógica da solidão. Ao final da reelaboração, a imagem da fonte de água pura que, apesar de tudo, existe e finda com a amargura.

O gesto de beber a água pura direto da fonte caminha muito próximo ao desmentido da tragédia em forma de samba armada pela canção. Porém, há aqui uma engenhosidade formal importante: a fonte de água pura é, em seu nível melódico, a reelaboração da lição paterna, que indica a necessidade de compreender o passado para pensar o futuro. A fonte de água pura não é mero final feliz, o que acabaria com o sentido trágico do samba, mas a promessa de felicidade oriunda da capacidade de reelaborar o passado e que está contida no sofrimento coletivo dos indivíduos¹⁵. Caminho ainda não realizado, negado pelo presente, mas nem por isso um sentido impossível. Um pressentimento, não um projeto utópico como o de João Gilberto. A promessa de felicidade em Paulinho

-
- 15 Estou ciente de que o conceito de “promessa de felicidade” é um mote decisivo nos debates estéticos. Partindo da noção de Stendhal de que o belo é apenas a promessa de felicidade, até chegar a Adorno e a promessa de felicidade como característica em negativo da arte diante do mundo reificado (contrapondo-se à realização positiva e falsa da promessa de felicidade na indústria cultural), passando por Nietzsche e a compreensão da promessa de felicidade como uma conceituação mais forte para a arte do que aquela de Kant e a arte como atividade desinteressada, observamos os desdobramentos do tema segundo a estética moderna ocidental. Não por acaso, foi justamente um especialista em arte moderna que observou a canção brasileira por meio do conceito de “promessa de felicidade”. Lorenzo Mammì, em seu estudo sobre João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova, promove seu argumento sobre o trabalho do cancionista baiano a partir do contraste com o jazz. “Se o jazz é vontade de potência, a bossa nova é promessa de felicidade”. MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos Estudos Cebrap*, n. 54, nov. 1992, p. 70. Para Mammì, a promessa de felicidade bossa-novista é utópica, na medida em que significa o resultado estético de um dilema histórico, que põe a temporalidade em suspenso: de um lado, na medida em que a bossa nova seria a permanência de uma sociabilidade antiga, baseada em pessoalidades, diante de uma nova, racional, que, porém, não se realiza; de outro, talvez se trate da forma bossa-novista de resistir às determinações históricas da produtividade, de sorte que o rigor cancional se apresenta como algo oriundo do prazer, sem esforço, ao acaso. A classe média carioca, interessada em superar a indistinção de classe que caracterizaria o samba, segundo Mammì, busca alçar-se ao ponto da profissionalização alcançada pelos músicos negros nos Estados Unidos, mantendo-se, contudo, atrelada à operação material e ideológica da sociabilidade nacional que mantém ojeriza com relação ao trabalho. Ao contrário disso, aqui no presente texto, reconheceremos a “promessa de felicidade” em Paulinho da Viola de maneira diversa, em negativo, similar ao “ainda-não-ser” de Ernst Bloch; uma esperança e não uma utopia. Sem João Gilberto não há Paulinho da Viola. Mas, enquanto João Gilberto permanece um projeto utópico, mesmo que (ou exatamente porque), segundo Mammì, seu lastro histórico tenha se perdido, a promessa de felicidade em Paulinho da Viola está intimamente atrelada ao povo como sujeito histórico.

da Viola, enfim, é negativa. Ela não é só a possibilidade de algo que não tem tempo nem lugar, num futuro incerto, pois a fonte de água pura é reelaboração da lição paterna, que é o acúmulo reflexivo do sofrimento coletivo dos indivíduos. Mas, quem são esses indivíduos?

Seguindo o gênero musical dessa canção, exposto rapidamente acima, reconhecemos que estamos diante de uma expressão da cisão sócio-racial brasileira: afinal, trata-se de um samba. Assim, se o andamento literário da canção exige um núcleo temporal que defina suas instruções abstratas, ouvindo sua dimensão de gênero cancional, não há como restar dúvida de que se trata aí da dinâmica de classe à brasileira. Um “samba curto”, como canta o próprio Paulinho, não pode explicar a vida – a não ser que se atente para seu caráter mais prosaico. Quando a letra da canção chama a atenção para aspectos pontuais e decisivos da vida de indivíduos, o caráter suspensivo da densidade narrativa dos versos que apresentam, mas não resolvem seu núcleo narrativo, não deve nos levar a flutuar em paragens que levem estas vidas ao etéreo. Pelo contrário, trata-se de uma apresentação genérica cujo resultado é a organização de uma constelação. Nesse caso, o samba é o índice de que a desilusão aí apresentada nem é um resultado subjetivo individualizado, nem é uma fuga da história (ou um desmembramento desta, ou seu fim fugidio, ou sua eternização utópica). No samba da desilusão de Paulinho da Viola a tragédia histórica é pressentida – e, na medida em que tal tragédia é astuta e não se deixa agarrar assim sem o devido cuidado, a delicadeza do samba é certamente mais um trunfo. Do indivíduo à história, e daí de volta, como resposta popular ao arbítrio do poder, cuja desilusão não é rancor, mas uma compreensão aguçada do fracasso de um projeto ao qual ainda se aspira.

Reconhecer os detalhes de nosso capítulo na “história mundial do sofrimento” depende, a se tirar por essa canção, da avaliação crítica das colisões dialéticas entre a solidão compulsória e a “integração do negro na sociedade de classes” (conforme Florestan Fernandes). Visando isso, proponho aqui a audição e interpretação de algumas canções de Paulinho da Viola, buscando apresentar os elementos formais de seu “samba da desilusão”.

O povo, segundo o samba

Em 1966, Paulinho da Viola gravou com Elton Medeiros o disco *Samba na madrugada*. Tendo Hermínio Bello de Carvalho como produtor, o disco respondeu à experiência desdobrada a partir do

musical *Rosa de ouro*, de 1965, em que Hermínio dirigiu ambos. Foi quando Paulinho estreou profissionalmente em música, convivendo com a experiência de Aracy Cortês, Nelson Sargento, Jair do Cavaquinho e Anescarzinho do Salgueiro e com a densidade de Clementina de Jesus. Foi também quando começou a formar com Elton Medeiros uma parceria de longa duração no momento em que o samba se revitalizava para o mercado fonográfico. Ainda que ambos já transitassem no círculo social do samba, não sendo, portanto, neófitos (mesmo porque participaram não só da gravação do disco *Rosa de ouro*, como ao mesmo tempo compuseram o conjunto “A Voz do morro”, de Zé Ketti e com este o disco *Roda de samba*, em 1965), o disco era encarado como um trabalho de principiantes. Em *Samba na madrugada*, Paulinho da Viola e Elton Medeiros enfim saíam do papel de coadjuvantes e passavam para primeiro plano.

O protagonismo confiado aos intérpretes mais jovens e de “primeira viagem” não significou uma “transformação modernizadora” do samba. Pelo contrário, as canções do disco podem ser consideradas sambas absolutamente “autênticos”, interpretados por Paulinho da Viola e Elton Medeiros de um modo perfeitamente fiel à “tradição”. Paulinho da Viola, que traz na sutileza da voz uma de suas marcas, esforça-se volta e meia em impostar o canto em registros mais graves, ainda carregando bastante na fricção dos erros. Elton Medeiros mantém uma solução vocal mais malandra, de corte mais despojado e coloquial, dando suporte a suas composições tanto no lirismo popular quanto na crônica social. A instrumentação também segue à risca as várias vertentes de samba que se apresentam no disco.

Na verdade, a novidade do disco estava na revelação fonográfica de que a “tradição” continuava viva e encontrara novos sambistas muitíssimo bem preparados – a “tradição” também podia ser um estilo fonográfico, entre outros. Ainda que distantes de sua máxima potência criativa, ambos já estavam absolutamente conscientes de suas possibilidades estéticas e tratavam de exercitá-las aos poucos. Para os dois sambistas, o momento era de afirmação da posição conquistada – tratava-se tanto de manter o posto no mercado fonográfico (para o samba e para si próprios) quanto reafirmar o samba como permanência.

Percorrem pelo disco certos indivíduos com diferentes facetas, desde o amorosamente desacreditado até o sambista refletindo sobre seu estatuto social “rebaixado” ou ainda sobre os conteúdos literários do samba, passando por aquele que não concorda com a má distribuição de renda – todos esses indivíduos, ora baseados em um eu lírico, ora na

crônica social, são integrantes incontestes do universo do samba, de sorte que podemos reconhecer a substância destes como um sujeito historicamente determinado. Todas as individualidades se sobressaem tanto no ambiente ora intimista, ora coletivo sugerido pela concepção instrumental do disco. Esse sujeito, reconhecível na plêiade de singularidades individuais, pode ser descrito como *o povo, segundo o samba*: no cotidiano popular cantado em forma de samba o amor não correspondido ou o romance interrompido ganham um novo sentido ao entrarem em constelação com a avaliação das condições sociais brasileiras e a crítica dos processos de produção e difusão de música popular, feitas em canções fundamentais na organização do disco.

Podemos sugerir que o semieruditismo presente no esforço de rebuscamento da linguagem encontrado, por exemplo, em “Arvoredo” (de autoria de Paulinho da Viola e por este interpretada) paradoxalmente ressalta o *fundamento popular* do eu lírico em mal de amor. A investida semierudita, desastrada no intento de revestir com uma aura enobrecedora a apresentação popular de um tema universal (o amor), põe em primeiro plano exatamente o caráter popular de matéria e forma e a tais confere uma dignidade diferente daquela que busca.

Desvencilhado do estilo semierudito, esse mesmo indivíduo volta transformado no narrador de uma sutil e certa crônica sobre o estatuto social precário do sambista que é “14 anos” (também de Paulinho da Viola e por ele interpretada). Nessa canção “despretensiosa”, Paulinho da Viola canta a posição social “rebaixada” do sambista diante da cruel lógica do mercado fonográfico. Inicialmente ressalta-se nesse samba o negaceio paterno diante da aspiração do cantor quando jovem a sambista; porém, nele está em jogo também a relação mercantil a que samba e sambistas têm de se submeter. E aí sujeito e objeto se encontram, pois a precária condição social de existência do sambista é tematizada e formalizada dentro das estruturas fundamentais do samba.

A canção desenvolve-se sutilmente em torno da questão – de um problema individual e familiar, a canção desdobra-se numa avaliação cortante do mercado fonográfico, diante do doutor que possivelmente busca comprar um samba, sem que com isso a posição social do sambista se modifique. A forma cancional é certa, posto que a presença implícita do “doutor” determina a canção como um diálogo em que só as razões populares são apresentadas¹⁴. Conclui o narrador/sambista na

14 Pedro Alexandre Sanches apontou com precisão o caráter dialógico implícito da canção, bem como o peso vocal “tradicionalista” das primeiras canções. Esse trabalho de Sanches é da maior importância para o presente estudo, quanto mais por-

firme posição de não se render à violência da espoliação, tudo isso apresentado no vivaz e alegre modelo do samba, sempre simpático, o que sugere o tom ameno que “seu doutor” imprime a sua investida, possivelmente apresentada como vantagem para todos¹⁵.

Sedimenta-se na canção de Paulinho da Viola o processo imperfeito de participação política – ele está presente como um ensinamento diante das condições sociais, mas simplesmente não pode valer pelo isolamento em que se encontra o narrador da canção diante do agente direto da exploração. Este samba sugere em que pé o povo segundo o samba se posta diante da perda de possibilidades políticas e da permanência do esbulho usual.

Se dessa crônica crítica da situação de classes do mercado fonográfico retornamos ao eu lírico em mal de amor, logo damos um novo estatuto ao problema ali posto: aquilo que desgasta o indivíduo apaixonado e o impossibilita de se dedicar ao amor não poderia ser outra coisa que o estatuto social “rebaixado” do sambista dada sua exploração pelo mercado fonográfico – aceitando ou enfrentando os desmandos da lógica mercantil, o destino do sambista é o fracasso (visto que o sambista é desvalorizado, ainda que sua mercadoria seja rentável). Semieruditismo e coloquialismo se apresentam, então, como elementos em conjugação.

Os problemas que impõem ao povo dificuldades individuais de realização subjetiva, temática geral de *Samba na madrugada*, permanecem desde que o samba é samba. Assim, podemos reconhecer como mote geral do disco as desventuras individuais (em sua quase totalidade amorosas) perpetradas pela sociedade cindida em antagonismos que esbulham o povo compreendido como sujeito e objeto do samba, com seu novo fundamento histórico no fato da resistência popular aos desmandos sociais, ainda que desfalcada, se apresentar como força produtiva cancional.

Claro que tal ambiguidade da resistência popular, que se impulsionou na firmeza da “tradição” do samba (que é pela sua própria existência a permanência da resistência dos negros à ambígua violência

que dedica uma atenção refinada, ainda que calcada especificamente nas letras das canções, também a Paulinho da Viola. Aqui e ali será possível ver a diferença entre ambos os trabalhos, mas, no cerne, o problema já estava bem colocado por Sanches, que faz um panorama da trajetória musical de Paulinho da Viola, disco a disco, em cotejo com seus principais pares de época. Ver SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000. p. 251.

15 Isso se não tomarmos seu doutor por um delegado e o sambista tendo que resolver sua recusa à venda, talvez violenta, de uma maneira mais astuta, ante o perigo do xilindró.

que a estrutura social brasileira sempre os dedicou) redimensionada pela participação política a que a cultura se viu imersa no início dos anos 1960, adquire nesses sambas apenas a figuração do indivíduo acochado pela sociedade¹⁶. Este samba condensa em sua forma e expressão cancionais os traumas sociais de uma situação histórica de anulação das forças políticas tal qual ocorreu durante o golpe de 1964. Naquele momento, o samba já havia compreendido que qualquer resistência popular estava desfalcada de seus pressupostos. Eis a tragédia, eis o samba da desilusão que lhe deu forma, superando a separação entre coloquialismo e semierudismo.

A reconciliação em negativo

Em 1969, Paulinho da Viola apresentou no V Festival da Música Popular Brasileira da TV Record a canção “Sinal fechado”, que saiu vencedora e logo foi gravada em compacto duplo junto com “Foi um rio que passou em minha vida”, “Ruas que sonhei” e “Nada de novo”. Foi apresentada e gravada, portanto, no contexto do segundo disco solo de Paulinho, de 1970 (*Foi um rio que passou em minha vida*)¹⁷. À primeira audição, “Sinal fechado” destoa completamente da obra de Paulinho da Viola e em geral é alocada sob a rubrica de “experimental”. João Máximo, por exemplo, em sua biografia sobre Paulinho da Viola, ressalta a convicção de que essa canção não é samba “nem aqui nem na China”¹⁸. Mas recorda, por outro lado, que a estrutura original de “Sinal fechado” foi pensada a partir de um samba-canção. A mesma questão é levantada por Eduardo Granja Coutinho, na exata medida em que busca identificar

16 Avalio aqui a relação entre cultura e política nos anos 1960 conforme o esquema de Roberto Schwarz. Ver SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas*. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

17 *Foi um rio que passou em minha vida*, de 1970, tentava dar conta dos problemas surgidos no primeiro disco solo de Paulinho, de 1968. Nesse disco de 1968, imperava a sobreposição da exuberância orquestral sobre os aspectos estruturais do samba. No disco de 1970, o samba continuava no comando estrutural, mas a sobreposição da exuberância orquestral aos materiais populares deu lugar a uma justaposição de elementos variados, nas canções em particular como no disco como um todo. A estratégia de justaposição deixava nítido o quão irreconciliáveis eram os elementos em litígio se a determinação da totalidade cancional não viesse da matéria social que exigia figuração. Com isso, Paulinho da Viola colocava a descoberto em suas canções a chave para a compreensão da experiência musical brasileira, esse litígio que só se resolve quando a produção cancional espera enfrentá-lo propugnando sua autonomia.

18 MÁXIMO, João. *Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 88.

as assertivas de Paulinho da Viola em torno do caráter tradicional de “Sinal Fechado”, como forma de desvincular a canção da sanha por novidades atualizadoras promovida pela indústria fonográfica¹⁹. Diante dos mal-entendidos que ainda surgem sobre essa canção desde sua primeira aparição, Paulinho simplesmente passou a sugerir que “Sinal fechado” é um caso isolado e que não rendeu desdobramentos.

Indo além dessas premissas, espero demonstrar que “Sinal fechado” é um ponto de consolidação das assertivas cancionais de Paulinho da Viola, no trajeto oposto da dualidade entre tradicional e moderno.

Tanto em seu desenvolvimento literário como no assunto, “Sinal fechado” pode ser inicialmente compreendida por seu tom cotidiano, por isso mesmo angustiante. Do ponto de vista literário, estamos, em princípio, diante de um diálogo, que é o fundamento primeiro do gênero dramático, ocorrido a partir do encontro fortuito e apressado em um semáforo de trânsito de dois conhecidos que lamentam a falta de tempo para botarem a conversa em dia. A força dessa canção emana inicialmente desse caráter simples, prosaico, em que se costuma reconhecer, pela identidade entre a aparente falta de lirismo da canção e os eventos conturbados da história, o imediatismo dos traumas sociais impostos pela ditadura militar e mais especificamente pelo Ato Institucional n. 5.

De fato, esse caráter mais rés do chão encontra fundamento poético em seu avesso, num jogo muito simples, porém exato, de adensamento em negativo de sua dramaticidade. João Máximo lembra muito bem que o diálogo de “Sinal fechado” pode ser compreendido como “dois monólogos em um só”²⁰. A operação (anti) lírica da canção parte daí, ao buscar sua filiação longínqua, ainda que presente e pulsante, na crônica social, com seu tom prosaico, coloquial, invertendo, porém, seus pressupostos ao encontrar exatamente nessa forma simples, quase vulgar, a maneira de dar figuração estética, negativa, a um assunto que de maneira alguma se reduz ao imediatismo cuja violência arrastava consigo toda uma época.

Que diálogo é esse, que acontece ao acaso e que tem por questão a impossibilidade mesma de sua realização? Seu tom não é elevado, não desdobra elementos conceituais, seus entraves são apresentados como problemas banais, mesmo quando a linguagem busca lhes dar um caráter menos vulgar. O problema não é abstrato e sua concretude, que é uma forma de lhe dar sentido histórico, origina-se da certeza de que

19 COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras*. Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2002. p. 109 e ss.

20 MÁXIMO, João. op. cit., p. 87.

as impossibilidades dos indivíduos ali postos como singularização do sujeito, matéria da obra de Paulinho, são determinações objetivas, já que a prosa que lhe dá forma não nos deixa supor outra coisa.

A simplicidade pelo avesso também tem seu lugar no aspecto musical da canção. A dinâmica melódica se faz de pequenos encaideamentos de intervalos curtos, que funcionam como células, com repentinos e bruscos saltos intervalares que repõem em nova chave o jogo dessas células. A harmonia, por sua vez, baseia-se em dissonâncias agregadas aos acordes (nonas, quintas diminutas), buscando com isso a reiteração de intervalos de segunda menor ao longo do desenvolvimento harmônico, com sua extensão acentuada pelo uso do baixo em campo grave e distante do restante do acorde, dedilhado em campo mais agudo, o que cria um clima de angústia devido à tensão dissonante engendrada. Essa organização harmônica, que não se ancora em uma lógica de desenvolvimento, completa a dinâmica concentrada do encaideamento melódico, fazendo das células sonoras pontos fechados em si mesmos, cujo fundo de coesão está assegurado exatamente por seu espelhamento e pelo caráter tenso da totalidade da canção. Assim, tudo está em suspenso e nada se resolve pacificamente, acentuando-se o paroxismo da situação apresentada pela temática do diálogo frustrado.

Acontece que, como sugerido, em seu íntimo formal “Sinal fechado” é um samba, o que se corrobora em diversos pontos de avaliação, da temática prosaica que não se nega a devaneios filosofantes ao aspecto coerentemente simples e coeso de suas intenções musicais. Mas, trata-se de um samba pelo avesso, momento negativo a que matéria e material do samba haviam chegado.

O caráter sinistro da dinâmica harmônica e melódica da canção liga-se ao naipe de cordas usado na gravação feita para o disco. Se nos primeiros discos de Paulinho, baseados na exuberância orquestral, um naipe de cordas era um agregado oriundo não da matéria cancional, mas dos desmandos fonográficos, agora se tornava um comentário dramático ligado à dinâmica da canção. A tensão fundamental da canção é ressaltada pelas cordas. Assim, Paulinho lida com o material padronizado dos arranjos de maneira a dar-lhe sentido imanente. A dicotomia entre tradicionalismo ou modernidade, samba ou experimentalismo, apresenta-se como um limite em “Sinal fechado”. Paulinho da Viola chegou ao ponto em que os pressupostos da “modernidade” musical estão colocados em seus próprios termos – essa resposta é um ponto em que a configuração cancional “moderna” garante para si estatura crítica. Daí em diante, os diversos materiais musicais estão definitivamente emancipados para sua

utilização sem interesse “modernizador”, bem como o samba se liberta da necessidade progressista de “modernização”, podendo aparecer inclusive e principalmente em sua feição mais “tradicional”. Quer dizer, a articulação formal do tema decisivo da canção salta a primeiro plano, e suas filiações históricas engessadas deixam de ter valor decisivo para a compreensão estética, a não ser como elemento temático.

Em “Sinal fechado” a configuração do povo não aparece como problema, já que sua gama de providências está voltada para o acerto de contas com o momento histórico de ditadura, que embota e dá contornos próprios a qualquer trabalho artístico que tenha a estrutura popular como base. A angústia erigida em forma cancional é também o daquele momento da obra de Paulinho da Viola em que a “atualização” e “modernização” servem para a desapareição e descrédito do fundamento popular, sintetizadas no impasse do diálogo em suspensão via desdobramentos musicais que criam um clima sinistro.

“Sinal fechado” pode ser compreendida como a expressão dos impasses a que a experiência musical brasileira chegou diante do momento histórico que a fez perder o povo como força motriz – contudo, essa perda não é um erro cancional, mas a figuração consequente da derrota histórica que as forças populares sofreram. Para que a matéria social pudesse se figurar em sua constituição mais popular consolidada pelo samba, tornou-se necessário colocar em negativo aquele interesse de reconciliação de contrários. “Sinal fechado”, como novo aporte musical, emancipa no cerne da obra de Paulinho da Viola o exercício do samba como uma expressão legitimamente popular, num sentido em que cultura e política ganham amálgama denso, sem com isso contrapor-se ao caráter moderno das canções ou ainda os momentos em que a modernidade configura-se em negativo.

Estava armada a equação em que o povo, segundo o samba, passa a dar pitaco político meditativo sobre a derrota que levou de roldão as perspectivas alimentadas no fim da primeira metade do século XX – a desilusão mostra como resposta política concreta e densa de uma meditação sobre o descalabro cujo correlato foi o estupor diante do golpe civil-militar de 1964.

Experimentalismo? Samba fora de esquadro? “Sinal fechado” é emancipação. Certamente o atestado de maioria artística de Paulinho da Viola. Seu resultado aparece, com maior ou menor ênfase, em outros momentos da obra de Paulinho dali em diante.

Emancipação do material e liberdade popular

Em 1971 Paulinho da Viola gravou dois discos²¹. Ambos deram continuidade aos problemas apresentados pelos discos anteriores, consolidando os parâmetros musicais em que as questões foram colocadas.

O primeiro disco traz em seu cerne um trabalho em que o esmero expressivo salta a primeiro plano. De imediato, podemos perceber que os arranjos buscam, sobretudo, dialogar com seus pressupostos cancionais. O material musical trabalhado no disco é variado, mas responde a uma dinâmica de fundo, como podemos perceber na análise das canções em particular. Do samba-enredo de “Lapa em três tempos” ao choro de “Abraçando Chico Soares”, passando pelo samba-canção de “Coração”, o que Paulinho da Viola advoga na organização do LP é a liberdade de escolha dos materiais musicais. Qualquer que seja o estilo cancional adotado, qualquer que seja o material musical utilizado, ele está de pleno acordo com a substância íntima das canções. Essa liberdade, essa emancipação do material musical, contudo, não deve ser vista como um ecletismo vulgar, próprio da indústria fonográfica, maneira pela qual um cancionista se adéqua aos ventos do mercado. Esses discos em especial e a obra de Paulinho da Viola desde então só podem ser avaliados se se reconhece o fundamento cancional, a ideia geral do trabalho, que ganha motivos formais e expressivos de acordo com o detalhe basilar de cada canção particular.

Escutando atentamente a canção “Para ver as meninas”, por exemplo, percebe-se que sua organização não é convencional, ainda que não fuja da estrutura básica de um samba, que é o seu cerne. As indicações fundamentais que nos conduzem ao essencial da canção estão em seu trabalho expressivo. Aí, temos a voz sutil de Paulinho da Viola, acompanhada por um violão singelo, mais uma caixinha de fósforos e um cravo. O virtuosismo de Elton Medeiros na caixinha de fósforos é algo desconcertante, ainda mais se considerarmos que todo o aparato percussivo do samba está sintetizado nesse típico não instrumento, tomado de empréstimo de objetos vulgares do cotidiano e elevado ao ponto de alta elaboração artística. A redução estrutural dos instrumentos percussivos do samba à caixinha de fósforos resulta numa expressão singular, exatamente porque se erige numa sonoridade sutil, em princípio contrária à batucada peculiar do samba, mas que realça o caráter concreto oriundo

21 Os dois discos lançados em 1971 levam o criativo nome de Paulinho da Viola. Para evitar confusão, chamaremos de primeiro disco o LP que começa com “Num samba curto” e segundo disco o que começa com “Perder ou ganhar”.

diretamente do cotidiano popular, *coloquial*, que encontra em objetos comuns meios de figuração musical.

Uma caixinha de fósforos não é um instrumento, mas assim utilizado no universo popular do samba, em sua cristalização nas rodas e afins, denota uma série de questões de grande relevo para a compreensão do caráter musical do samba. Na canção de Paulinho, ela é a síntese do aparato percussivo, reconhecido como elemento característico do samba, num gesto extremamente sutil que espera desconcertar audições estruturais refinadas, já que a performance de Elton Medeiros é digna de um virtuose refinado de um instrumentos oriundo da mesa de botequim. Trata-se de uma faceta do semieruditismo, pois a execução do instrumento coloquial, de fato a colheita de um objeto qualquer para produzir percussão numa roda de samba sem compromisso à mesa de bar, é feita de maneira exemplar, estudada.

Do outro lado, há o cravo de Cristóvão Bastos. Nisso, cristaliza-se com sinal trocado aquele interesse de atualização dos materiais musicais, na figura de um instrumento “morto”, de tudo longe dos naipes de cordas ou de metais que em geral recheiam as orquestrações, mais ainda dos instrumentos eletrificados já então consolidados na experiência musical brasileira, assim como (e principalmente) dos próprios instrumentos constitutivos da batucada de samba. Um cravo costuma ser entendido como um instrumento de um universo musical erudito (é o mote supremo de um Bach e seu Cravo Bem-temperado, por exemplo), devendo contrastar absolutamente com a caixinha de fósforos. Tocar um cravo é habilidade de poucos, uma raridade amplificada por sua completa desapareição dos materiais musicais disponíveis. Certamente, o cravo dista não só dos instrumentos usuais da indústria fonográfica, mas principalmente dos instrumentos utilizados num samba. Logo, sua utilização em um samba gravado em disco deve ser entendida como absolutamente pouco convencional, uma inovação estética. Inovação essa que, contudo, é também sinal de semieruditismo, já que se liga àquele jogo de orquestração baseada em instrumentos célebres, deslocados de sua posição para o universo do samba.

Os dois elementos centrais do arranjo da canção sugerem que o imperativo categórico de atualização a qualquer preço não seduz o trabalho de Paulinho e o “moderno” não se apresenta em um viés progressista nem, ao contrário, está imobilizado em um pretenso “padrão tradicional” do samba numa possível diretriz engajada. O caráter abstrato de sua busca por um “samba sobre o infinito”, contemplativo, como sugere a letra, exige um esmero novo na preparação da

canção como um todo, evidenciado pelo fino trato de elementos escolhidos a dedo. O rigor estético com a canção é o que domina o resultado.

Caixinha de fósforos e cravo, completamente diferentes entre si, se encontram na canção de Paulinho da Viola. Inovação estética, emancipação de materiais, semieruditismo e coloquialismo ganham nova figuração cancional. A conjugação de um instrumento “morto” e que por isso mesmo ganha uma aura de atemporalidade, com o não instrumento encontrado nos objetos do cotidiano (portanto, imediatos, contingentes, coloquiais), ambos empregados na conformação de um samba contemplativo, abstrato, mas que exatamente nesses termos dão uma resposta autêntica para os entraves concretos, históricos, indica um rumo pouco usual e desprezado na experiência musical brasileira.

O campo de liberdade que Paulinho da Viola exige para si é extenso, como que sugerindo que ao interesse popular de expressão tudo é permitido – e isso não redundaria mais na supressão de sua presença mediante um esforço de atualização progressista, mas no desencadeamento de um leque de opções que dá ao povo aquilo que lhe era de direito. Libertar-se da inexorabilidade de tal ou qual instrumentação, projeto almejado por Paulinho da Viola, não se alcança apenas caindo no rumo da adoção sem mais dos instrumentos novos e necessários que ganham estatuto absoluto naquele instante, nem tampouco restringir-se a uma tradição engessada. A emancipação do material diz respeito a encontrar a equação certa de acordo com o cerne formal de cada canção.

Um samba contemplativo como “Para ver as meninas”, interessando nada mais nada menos que no infinito, se organiza sutilmente em camadas cancionais. Um instrumento barroco, superado pelo piano (outrora alçado a instrumento musical máximo e ainda naquele momento de grande valor) e sem grande incidência na música brasileira, com suas notas em *staccato*: a adoção do cravo indica bem a noção de infinito que define esse samba, uma desconfiguração da temporalidade linear e uma nova diretriz por meio da qual as razões devem ser encontradas com grande esforço especulativo. O instrumento é não convencional, o que sugere uma atitude de vanguarda, mas que em nada estava *up to date* ao pretenso vanguardismo tropicalista, de adoção atualizadora (ou o velho “influxo externo”?) de guitarras como estratégia de choque – Paulinho era, aí, absolutamente moderno, sem ser novidadeiro.

Ponto fundamental está também nos momentos em que Elton Medeiros percute a caixinha de fósforos com grande velocidade, de forma assustadoramente firme, numa pulsação que não se perde ritmicamente, a ponto de sugerir uma segurança musical em um tipo de execução instrumental absolutamente alheia ao modelo musical estabelecido.

Mas, principalmente, Paulinho alude à “pausa de mil compassos”, elemento fundamental para a contemplação. Se levarmos em consideração que sua aparição musical se dá especificamente e de fato na suspensão (pausa) da linha melódica do canto (após anunciar que deseja apenas uma pausa de mil compassos, o canto continua em pausas por alguns compassos, criando uma lacuna entre dois versos contíguos), reconhece-se que o desejo que o tempo seja suspenso para a contemplação dirige-se apenas a um elemento cancional, o elemento denotador da letra. O infinito da canção se apresenta quando a letra entra em suspenso e se torna música pura, uma música decerto inusitada.

Esse é, enfim, o sentido da emancipação do material musical em Paulinho da Viola. Com isso, cada samba “autêntico”, “tradicional”, que aparece nesse disco, mesmo no mais íntimo da estrutura musical, relembra às canções de onde brota sua força e seu destino, mas não exige uma fidelidade esdrúxula, e sim um compromisso de fundo. Uma força emancipatória se depreende desse compromisso, que assim não se furta a comentar aspectos variados, conteúdos que vão do consumo à história da Lapa carioca, passando pela filosofia do samba ou pelos dentes alegóricos de “Vinhos finos... cristais”.

O segundo disco foi um sutil recuo diante da abertura dos materiais musicais utilizados no disco anterior. Mas, significou também o assentamento de certos parâmetros postos em dúvida pela exuberância orquestral.

A utilização de um coral na canção “Perder e ganhar”, por exemplo, reivindica para si o fundamento popular tal qual organizado nos primeiríssimos discos de Paulinho da Viola ainda com o conjunto “A voz do morro”. A presença em forma de homenageado de Nelson Cavquinho em “Sol e pedra” caracteriza o campo de afinidades formais de Paulinho da Viola, assim como a nitidez com que se ouvem os instrumentos característicos do samba do Estácio em todas as canções define as filiações estruturais e os interesses específicos. A expressividade do partido-alto em “Moema morenou” caminha no mesmo sentido.

Enfim, consolida-se na obra de Paulinho da Viola o espaço de apresentação fonográfica dos gêneros de samba, do partido alto ao samba-canção, do samba de gafieira ao samba-enredo, como figurações das resultantes (afirmativas ou negativas) da mediação pelas técnicas de gravação a que a música se viu impelida no século XX, sempre compreendendo que seu caráter popular é soberano, ainda quando submetido a elementos novos. Temáticas variadas, inusitadas ou triviais, abstratas ou concretas, sempre bem definidas em seus propósitos internos, sugerem

que a abordagem musical popular não precisa se restringir ao que lhe costuma ser definido como próprio.

Eis a maturidade musical de Paulinho da Viola: um vislumbre, uma aparição, autêntica e forte, porque popular, enfim, um *pressentimento da promessa de felicidade*.

“Onde a dor não tem razão”: luto e melancolia na canção de Paulinho da Viola

“Coisas do mundo, minha nega” foi gravada originalmente no disco *Paulinho da Viola* (1968). Como vimos, esse disco ficou decididamente marcado pela exuberância orquestral resultante dos arranjos e orquestrações, em absoluto contraste com a temática geral dos sambas escolhidos para compor o LP. Paulinho decide regrava-la no disco *Memórias cantando* (1976). Segundo a justificativa do encarte do LP, assinado por Paulinho da Viola, a regravação era oportuna porque a primeira “se encontra[va] fora de catálogo e não foi muito bem feita”. Ela forma um caso especial nas *Memórias* de Paulinho da Viola. Uma parte significativa de *Memórias cantando* é feita de canções do próprio Paulinho – exatamente como os demais discos, há regravações de outros autores e canções inéditas. “Coisas do mundo, minhas nega” é um caso novo, em que Paulinho regrava a si mesmo.

Levando-se em consideração que o mote do disco está nas “memórias”, é preciso ficar claro que não se trata de rememorar canções antigas prediletas – as canções de velhos sambistas sempre estão presentes nos trabalhos de Paulinho da Viola. O que o cancionista deixa claro com esse LP, em tudo semelhante aos demais, é que suas composições se constituem a partir de memórias – no encarte, isso fica bem claro com a insígnia de “MEMÓRIA DO POVO BRASILEIRO”, assim mesmo em caixa-alta.

E o que o “povo brasileiro” encarnado na obra de Paulinho da Viola lembra dessa própria obra? A regravação de “Coisa do mundo, minha nega” é sintomática, ao aparecer no disco que pretende fixar as memórias como matriz produtiva das canções, na medida em que se lembra de si própria, reorganizando aquilo que ela fora até ali. Mas, como se percebe, essa memória reconstrói aquilo que lembra, em vez de simplesmente se deter em repetir identicamente o que estava feito. As memórias são um veículo de construção da história, não sua pá de cal. No caso de “Coisas do mundo, minha nega”, ouvimos nitidamente essa história sendo reconstruída de maneira que a memória popular retoma para si seus feitos – aquilo que na primeira gravação paga tributo a uma

exuberância orquestral que não reverbera nem um pouco na estrutura íntima da canção, na segunda se expressa a partir dos materiais musicais que finalmente conseguiam apresentar-se.

O sambista, voltando do samba, percorre a cidade observando casos de indivíduos (seu Bento, Zé Fuleiro, um homem morto), cantando sambas no quente da hora sobre as questões prosaicas ali aprendidas e recantados depois para a “nega”, com quem espera aprender a forma de se viver. “As coisas estão no mundo/ Só que eu preciso aprender”: o samba é o resultado da observação das “coisas do mundo”, que dizem respeito a aspectos singulares do cotidiano popular, da bebedeira à morte, contados caso a caso e em ato pelo sambista, relembrando os momentos como forma de aprendizado.

O sambista narrador de “Coisas do mundo, minha nega” dedica tempo especial a cada caso contado, sem a pressa de ir embora e demonstrando-se capaz de reconhecer a verdade intrínseca a cada caso singular. Só aí Pedro Alexandre Sanches já vê a caracterização de um humanismo na obra de Paulinho da Viola, num sentido de igualitarismo relativista, em que cada experiência vale por si²². O concreto na obra de Paulinho da Viola tem um caráter muitíssimo importante – uma atenção absoluta aos detalhes mínimos de acontecimentos prosaicos que se determinam reciprocamente com a compreensão da abstração que lhe explica por alto: as coisas que estão no mundo, o que elas são? São os temas universais como amor, morte, solidão ou são estes reconhecidos em suas aparições singulares, que recolocam esses universais em outro patamar, nitidamente uma compreensão popular dos problemas?

Sanches vê melhor caracterização de tal humanismo pelo prisma da “melancolia”; esta vale por uma caracterização especial da “desilusão”. Assim apresentada, esta melancolia fecha o argumento no indivíduo, na medida em que estamos num terreno abertamente psicologista. Por exemplo, Sanches mostra a articulação “entre a melancolia pessoal intrínseca ao narrador e a alegria implícita em qualquer samba”²³, tomando o exemplo de “Roendo as unhas” (1973). Não vamos polemizar com a afirmação de que qualquer samba tem em si uma alegria implícita – nossa observação em particular de Paulinho da Viola, que reconhece a promessa de felicidade em negativo, não precisa confundi-la com alegria. De qualquer modo, na frase de Sanches, a “melancolia” em “Roendo as unhas” seria uma motivação externa ao samba (ou um desígnio de apenas uma de suas partes) e não um elemento imanente

22 SANCHES, Pedro Alexandre. op. cit., p. 253.

23 Idem, ibidem, p. 265.

a este. Essa exterioridade está designada pelo caráter da determinação psicológica do narrador – se levarmos adiante os termos de Sanches, o samba não seria melancólico, mas o sambista, sim.

Mas, conhecemos a distinção operada por Freud entre “luto” e “melancolia”, de grande valia para operar neste terreno²⁴. Centralizando a questão na “depreciação do sentimento de Si”, Freud apresenta o básico da questão: “No luto, o mundo tornou-se pobre e vazio; na melancolia, foi o próprio Eu que se empobreceu”²⁵.

A adoção a fórceps de categorias psicanalíticas em contexto estético sempre é temerária, quanto mais porque, em última instância, com tal categoria espera-se aqui apresentar o ânimo social da questão. Por isso, vale observar que o cuidado conceitual de Sanches desliza o termo “melancolia”, quando reconhecido na intimidade formal de uma canção, para designar um estado de espírito do narrador-sambista e não do samba, que se determina em veia contrária.

Mas, o narrador é parte integrante e inalienável do samba, razão pela qual determiná-lo em contornos psicológicos como que alheios ao samba não colaboram; por isso, Sanches sugere uma dialética entre alegria e melancolia, dialética esta cujo resultado é mais ambivalente do que negativo ou sintético, talvez pela insistência analítica de determinação em partes distintas que agregariam cada vetor dessa dialética. Em outros momentos do texto de Sanches, esse par antagônico aparece segundo o contraste entre dionisíaco e apolíneo.

Sem prejuízo do cuidado conceitual de Sanches, não haverá problema de deslocarmos a noção de melancolia, afeita ao sambista (narrador interno ao samba), rumo ao samba ele mesmo. Este deslocamento, contudo, desmanchar-se-ia numa aporia, tendo em vista que os sambas de Paulinho não se empobrecem em si mesmos, não reivindicam para si uma punição e, a bem da verdade, sabem muito bem qual a perda sofreram. Assim o seria, a não ser que não se queira manter a coesão segundo os termos e conteúdos psicanalíticos e então a melancolia seria tão-somente um estado de tristeza diante de uma perda – este, percebe-se, é o trabalho de luto, a que o possível desejo de punição não está determinado pela “degradação do sentimento de Si”.

De fato, estamos diante de um samba cujo cerne é a perda e há um extenso trabalho de reconhecimento da perda, cujo desdobramento é de fato doloroso, para continuar com os termos de Freud, conforme

24. Ver FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: _____. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente, volume II*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 99 e ss.

25. Idem, *ibidem*, p. 105.

podemos observar, por exemplo, na lentidão do andamento de grande parte dos sambas de Paulinho. Mas, o samba não se apresenta segundo um sentimento de culpa no que tange essa perda e, mais ainda, sabe perfeitamente qual é o núcleo motriz dela. Tanto sabe que, por isso mesmo, estabelece uma propulsão negativa como seu fundamento.

Como se organiza formalmente “Roendo as unhas”? Seu tema está ligado à relação entre o samba e o sambista. Mais especificamente, trata-se de observar que, a despeito do estado de ânimo do sambista, o samba mantém-se. Quando o sambista “entra numa boa” o samba o segue, já quando o sambista entristece, o samba fica “desse jeito”. A tristeza do sambista está caracterizada ao longo de “Roendo as unhas” justamente pelo “empobrecimento do Eu”. Mas o samba, pelo contrário, aparece enriquecido de características novas, intimamente ligadas ao estado caótico do sambista. A melancolia do sambista o leva a um samba “desse jeito”, em nada idêntico a si próprio, mas nem por isso menor ou mais pobre. Os diversos elementos que fazem o samba ficar “desse jeito” parecem não só alheios ao mundo do samba, como ainda sugerem uma dispersão aleatória. Contudo, a coerência do conjunto indica algo diverso. O encadeamento harmônico do samba é tensionado pelo uso de acordes diminutos, assim como os desdobramentos melódicos são calcados em intervalos de segunda, determinados por uma circularidade que protela a chegada ao repouso e inflados pela tensão orquestral, em que naipes de metais, piano e flauta ora se agregam à repetição da célula de acordes, ora improvisam a partir do tema. Tanto percussão quanto violão persistem sem alterações ao longo da canção, o que só realça o jogo tenso da circularidade sem fim, do estado de ânimo que não encontra solução, ou seja, de uma total simbiose entre a “degradação do sentimento de Si” do sambista e o resultado formal do samba. Em vez de ilustrar, os aspectos propriamente musicais do samba agregam um comentário à letra.

Enfim, em “Roendo as unhas” a melancolia do sambista leva o samba de Paulinho a uma singular autonomia de materiais e formas. Não é preciso um gesto alegre para matizar a melancolia, ou ainda o uso de arabescos para aprofundá-la. A referência breve ao momento em que o sambista “entra numa boa” não muda o foco, mas pode ser tomada como a referência a um tempo possível. E assim, a promessa de felicidade não precisa mascarar ou alterar o quadro melancólico, pois lhe é interno como um devir. A degradação do indivíduo não se impõe ao samba, mas também o samba não se faz exuberante diante da melancolia do sambista. O samba não impõe nada, mas respeita e acompanha o sambista. É forma e expressão, e não gesto de fuga. E, assim, o indivíduo

melancólico pode se reconhecer na canção, porque não há indistinção entre eles.

Sanches reconhece bem o movimento que vai do indivíduo ao todo e volta. Ao apontar uma menor incidência deste movimento em “Onde a dor não tem razão” (1981), reconhece neste samba um fraco centramento no indivíduo. Mas, em se tratando da obra de Paulinho, em que os jogos metafóricos e as desinências alegóricas são uma possibilidade forte, não há nada que desmobilize a ideia de que essa dor seja algo além de um mal de amor, ou, por ser isso mesmo, uma dor subjetiva, que singulariza em termos fortes uma disposição diante do mundo.

O que é possível reconhecer nas canções de Paulinho da Viola é que o “samba da desilusão” indica uma perda da ingenuidade, na medida em que as diversas perdas singulares que arrasam a vida dos indivíduos apresentados têm seus conteúdos objetivos reconhecidos numa força motriz. Não só isso, como o samba citado de 1981 indica que o fundamento último deste “samba da desilusão” está na reconciliação com o lugar onde a dor não tem razão. A dor é a desinência daquele momento e daqueles sambas, mas tem conteúdo evidente, pois é a dor mesma, em forma de samba, que indica o rumo de sua superação. Na melancolia do “samba da desilusão” de Paulinho da Viola, a alternativa existe, ou seja, não é destino trágico clássico. A promessa de felicidade é pressentida na própria melancolia, em negativo.

A derrota das forças populares em um sentido histórico amplo, cuja contingência estava no golpe civil-militar de 1964 e sua continuação em forma de ditadura, contra o que o “samba da desilusão” espera reagir, não o fez desistir das possibilidades da promessa de felicidade, que ali encontrava seu verdadeiro lugar. Aprender as coisas do mundo, nos termos de Paulinho da Viola, é o passo exato para alçar-se ao lugar onde a dor não tem razão. O samba dá à tragédia novos caminhos. No samba da desilusão, o destino popular não é a resignação.

Sobre o autor

Manoel Dourado Bastos

Professor Adjunto de Comunicação Comunitária e Cultura na Universidade Estadual de Londrina. Possui graduação em Comunicação, com habilitação em Jornalismo e mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade de Brasília (UnB). Doutor em História e Sociedade pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”(Unesp). Pós-doutorado em História Social do Trabalho pela Universidade Federal de Santa Catarina.

E-mail:manoeldb@uol.com.br