

# SAMBA E NEGROR DOS TEMPOS

---

## Os diálogos de paulinho da viola nos anos de chumbo<sup>1</sup>

**Roberto José Bozzetti Navarro**

*Departamento de Letras e Comunicação — Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro*

**bonavarro@uol.com.br**

**Resumo:** O artigo investiga os diálogos estabelecidos pela obra de Paulinho da Viola com seus contemporâneos da canção mediatizada no Brasil, que consagraram a sigla MPB (Música Popular Brasileira), bem como com o universo da tradição do samba, discutindo de que maneira sua postura de criador durante os anos mais duros do regime militar instaurado em 1964 soube agenciar os elementos necessários para a resistência e o vigor de sua produção artística.

**Palavras-chave:** samba; bossa nova; MPB; Modernismo; ditadura.

**Abstract:** The article investigates the relations established by the work of Paulinho da Viola and his fellow contemporaries of the music broadcasted by the media in Brazil, which celebrate the MPB (Música Popular Brasileira —

---

<sup>1</sup> Uma versão deste trabalho foi apresentada em comunicação no II Convegno AISPEB – Giochi di specchi: Modelli, tradizioni, contaminazioni e dinamiche interculturali nei/tra i paesi di língua portuguesa, em Pisa, na Itália, em 31 de outubro de 2014. A participação contou com bolsa do programa de Apoio à participação em eventos no exterior da CAPES.

Brazilian Popular Music), as well as the connection with the traditional samba universe, discussing how he, playing the role of a compositor during the harshest years of the Brazilian military regime, managed to arrange the necessary elements to resist it and keep a vigorous artistic production

**Keywords:** samba; bossa nova; MPB; Modernism; dictatorship.

Sinto todo o amor  
Sinto todo o terror  
Do negror desses tempos  
(Caetano Veloso, “Negror dos tempos”, 1972)

I ::

O processo de formação da “instituição MPB” (NAPOLITANO, 2001, p. 13 ss) teria tido início em fins da década de 50, com a bossa nova. É a bossa nova que lega os procedimentos, as concepções estéticas e as técnicas de canto, harmonia, timbre etc que são incorporados, pelos novos cancionistas em cena, a uma paisagem musical que muito havia se transformado a partir do imediato pós-guerra. Na verdade, a canção mediatizada brasileira, desde seu surgimento, que podemos situar grosso modo na passagem dos anos 1920/30, até fins dos anos de 1940, era na verdade sobretudo carioca, e mais especificamente, era centro-suburbana. Pode-se mesmo desenhá-la como sendo algo da ordem, por assim dizer, da Lapa para a Zona Norte do Rio, então capital federal, cidade que era praticamente o único pólo produtor e irradiador de bens simbólicos no mundo da fonografia. É durante a década de 1950 que essa paisagem vai se tingindo do penumbrismo das boates da orla da Zona Sul carioca, mais especificamente Copacabana, — até amanhecer solar nessa mesma orla, na entrada dos anos 60. Passada a “fase intensiva” do movimento (TATIT, 2004, p. 177-226), voltam à cena paisagens sertanejas — se bem que não mais pelas lentes do proto-pop conciliador de Luiz Gonzaga — e aquelas de tons idílicos da tradição dos sambistas do Rio, estas em contraluz com os “dias de luz/

festa de sol” bossanovistas. Ao longo dos anos de 1960 a mudança da nossa paisagem musical (para além da mera “representação da paisagem”, claro) acompanhou o processo — que viria ainda a receber ao longo da década os influxos da ideologia nacional-popular incorporada à canção de protesto em embates com as propostas tropicalistas, tudo isso tendo pelo meio o golpe de abril de 1964 e seu endurecimento em fins de 1968 — que acabou por deslocar e consolidar um novo lugar social da canção.

Quanto a esse novo lugar, deve-se considerar que a canção que se gravava em disco e se ouvia em rádio no Brasil, a canção mediatizada, foi saindo, a partir dos anos 20, de um lugar social sem legitimação pela maior parte do segmento das elites letradas, lugar de um *show-business* incipiente, o qual poderia ser designado como o do simples entretenimento. É, por sinal, acenando em total distanciamento intelectual, que um Drummond, quarenta anos depois da eclosão modernista (refiro-me a Drummond como poderia me referir a qualquer um de seus pares), glosava com ironia (auto)complacente em *Lição de coisas* a “música barata”, com a qual se mostra por completo descompromissado:

Paloma, Violetera, Feuilles Mortes,  
 Saudades do Matão e de mais quem?  
 A música barata me visita  
 e me conduz  
 para um pobre nirvana à minha imagem<sup>2</sup>

Ora, ainda em fins dos anos 20, em verdadeiro *crossover* no campo da sociologia da cultura, a “música barata” de que fala Drummond já tinha iniciado um percurso que, trinta a quarenta anos depois, a situaria numa fronteira tensa entre três lugares (mal)ocupados: 1º: o daquele mesmo mundo desprestigiado de onde proviera, ou seja, o mundo do disco e dos auditórios de rádio — logo,

---

2 “A música barata”, poemas de *Lição de coisas* [1962]. In: DRUMMOND DE ANDRADE, 1983, p. 403.

trazendo daí os vestígios que muitas vezes seria conveniente esconder; 2º: o de um possível *locus* percebido como “popular”, que poderia ser valorizado pela intelectualidade modernista e seus herdeiros, desde que pelo termo “popular” se entendesse o idealizado sob uma designação como a de “folclore” e 3º: finalmente, mas não apenas, o lugar de uma desconfortável (e almejada) inserção em uma indústria cultural em momento decisivo, inserção esta ainda que feita a partir de conteúdos e formas que se queriam libertários e renovadores, mais do que seriam em suas formulações propriamente populares (cabem aqui a bossa nova e sua imediata continuidade). Essa inserção de impulso libertário, por assim dizer, já era sintoma, por si só, do tipo de apropriação do popular por camadas sociais mais identificadas com a cultura letrada, a que se acrescentaria um certo “espírito do tempo”, naquele período especialmente fecundo em discussões, apropriações e em proposições políticas, como foram os anos 60. Para iconizar os exemplos de como nossos modernistas históricos lidavam com esse quadro: a partir de agora (anos 60) a atitude *blasé* (para dizer o mínimo) de Drummond teria que conviver não apenas com as dramáticas tentativas dos herdeiros “folcloristas” de um Mário de Andrade (morto em 1945) para separar o “populário” do “popularesco não contaminado pelo urbanismo deletério”, conforme sua célebre formulação da questão no *Ensaio sobre a música brasileira* em 1928, mas teria ainda que conversar com outro par célebre, o Vinícius de Moraes que àquela altura já cantava as garotas de Ipanema e peixinhos e beijinhos e abraços sem ter fim. Parecia que se cumpria mais uma das profecias oswaldianas e vivia-se, tal como se lera no “Manifesto da poesia pau-brasil”, uma realidade que já ia até mesmo um pouco além daquela formulada como “sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente” (TELES, 1982, p. 189). A canção, mediatizando-se (com maiores ou menores conflitos e negociações), isto é, fazendo-se ouvir pela mediação

do disco, cujo estatuto equiparado ao do livro vai-se firmando, e ganhando espaço na TV, originando-se de criadores que mais e mais se identificavam com o paradigma de herdeiros do modernismo (em sua maioria os novos nomes da cena musical, da “MPB”, eram universitários ou pelo menos haviam frequentado a universidade) e/ou buscavam (como os próprios modernistas o fizeram) dialogar ou simplesmente apropriar-se de práticas culturais “tradicionais” ou “populares” (o folclore, o samba), a canção, agora decisivamente mediatizada e com foros de cidadania artística, configura-se como o mais bem realizado exemplar, pelo menos no Brasil, daquela hibridação cultural de que fala Canclini. Isto é, ela exemplifica algo que se dá como produto e transita no interior de “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (CANCLINI, 2004, p. XIX)

Formados diretamente pelo contato empírico com as obras modernistas (via escola e principalmente universidade) ou apenas pelo que delas se disseminara, os novos cancionistas daqueles anos começavam por erigir uma obra que em última análise herdaria tais discussões e buscaria dialogar com as novas forças discursivas em cena. Entre estas, principalmente, a da indústria cultural, que se estruturava a partir do disco, mais precisamente o LP, então recente objeto de desejo e fruição das novas classes médias urbanas, agigantadas ao influxo da modernização conservadora triunfante com o golpe de 64. Foi precisamente essa geração de artistas na faixa etária dos 20 anos em meados da década de 60 que sedimentou o suporte LP. Este, por sua vez, abrigou e legitimou suas obras, firmando-lhes os nomes como os de uma “geração autoral” de cancionistas. De Chico Buarque a Caetano Veloso, passando por Gilberto Gil, Edu Lobo, Milton Nascimento, outros mais. São eles que constituem a “instituição (ou o arquigênero) MPB”, para dizer novamente com Napolitano.

Lorenzo Mammì discute, comparando as linhas gerais do que se passou no Brasil e nos EUA ao longo do século 20, as diferenças entre um contexto e outro no que diz respeito à profissionalização dos músicos. Não importam aqui as diferenças indicadas em seu texto, mas anotar que é justo com a bossa nova e os desdobramentos desta que se dá a profissionalização em grande escala dos músicos, o que acabará por constituir — em termos de “poética” musical — o “fundamento de uma autoconsciência”, por ser a realização de um precioso “ponto de encontro entre criação e trabalho” que mantém no entanto, no ambiente musical, um estágio meio indefinível no qual a noção de “trabalho” se esgarça em favor da continuidade de um quase inefável “amadorismo”. Os herdeiros jovens da bossa nova, ao entrarem em cena por volta de meados da década de 1960, ilustram perfeitamente o que diz Mammì. Ao mesmo tempo, parece no entanto que o feliz amadorismo bossanovista está prestes a sair de cena:

No Brasil (...) uma classe média tradicionalmente improdutiva reclama uma condição culturalmente mais rica, mais adequada a suas capacidades e ao refinamento de seu gosto. Isso a leva, quase à força, a se profissionalizar. Mas ela nunca se adapta completamente ao estatuto que o nível técnico alcançado exigiria, e a própria cultura que o produzira, como ensaio ou projeto mais do que como conquista realizada, recua depois de 1964. De fato, o abandono do amadorismo não foi, para a geração de ‘Chega de saudade’, um processo necessário apoiado sobre uma estrutura produtiva sólida. Foi uma escolha de campo. (MAMMÌ, 2012, p. 158)

O recuo cultural posterior a 1964 que Mammì menciona faz com que os novos cancionistas submetam a bossa nova à prova dos nove do seu valor propria-

mente cultural; e, tal como a alegria oswaldiana, dessa prova ela sairá sem dúvida vitoriosa. Mammì prossegue:

Mas a bossa nova não foi apenas o produto de um momento feliz da história brasileira. Ela é aquele momento feliz, sua eternização, e com isso a possibilidade perpétua de retomar os fios interrompidos. Enquanto linguagem artística, mesmo que esteja ligada a um processo histórico que fracassou, seu êxito independe daquele fracasso. Nela, a hipótese não realizada se torna fundamento, ponto de partida de qualquer hipótese futura. (MAMMÌ, 2012, p. 158)

Certamente foi Caetano Veloso que melhor intuiu tudo isso, com sua formulação de uma “linha evolutiva da música popular brasileira” a partir do legado bossanovístico. Mas seus companheiros de geração também chegavam ao proscênio por aqueles dias, e a forma como a canção mediatizada pós-bossa nova chegou ao grande público era então nova: através dos programas televisivos, num momento em que a TV começava a se difundir, irradiando-se seu consumo a partir dos estratos mais abastados da classe média. Foi no interior destes, no interior da grande máquina TV que então começava sua real difusão massiva que o profissionalismo da nova “MPB” começou a acontecer. De uma forma geral o acaso daquele encontro entre criação e trabalho começa a concretizar a real possibilidade de deixar de ser fortuito para se tornar mais e mais — e um tanto à revelia dos seus agentes — profissional. Mas com o golpe de 64 pelo meio e com toda a interferência que provocou no interior da vida cultural articulada, percebemos que na verdade o que acontecia agora efetivamente no seio da nova geração é que eles configuravam propriamente o que Canclini chama de “sujeitos cindidos” da modernidade, isto é, agentes que buscavam a forma possível de conciliar, melhor dizendo, de articular a renovação artística e a democratização de suas experiências. Não era tarefa fácil essa articulação no pré-64:

Ao mesmo tempo que levavam a extremos as práticas de diferenciação simbólica — a experimentação formal, a ruptura com os saberes comuns — buscavam fundir-se com as massas. À noite, os artistas iam aos *vernissages* das galerias de vanguarda em São Paulo e no Rio de Janeiro (...); na manhã seguinte, participavam das ações difusoras e ‘conscientizadoras’ dos Centros Populares de Cultura ou dos sindicatos combativos. Essa foi uma das cisões dos anos 60. (CANCLINI, 2004 p. 87)

No pós-64, quando as propostas de renovação artística teriam de ser cada vez mais difundidas através da indústria do incipiente entretenimento televisivo, essa cisão foi levada a um outro patamar, já que as regras do mercado efetivamente se punham no horizonte. Mas a geração de que tratamos aqui não por acaso ficou conhecida também pelo nome de “geração dos festivais”. A “canção de festival” foi o “abre-te, sésamo” para o profissionalismo dos novos cancionistas; apenas empírica e intuitivamente, anoto que o processo de profissionalização que se iniciava ainda se estenderá ao longo da década de 1980.

Na canção prototípica de festival, o tratamento estético de letra-e-música estilizava motivos “folclóricos” a partir de um tratamento culto (ou semiculto) do material poético-sonoro, deixando assumidamente flagrante a hierarquização a que tal material era submetido; tratava-se de uma extensão das lições advindas das práticas do modernismo, em especial de sua fundamentação romântico-nacionalista. Quanto ao tratamento propriamente poético, a letra da canção, em geral de extensão maior do que a melodia, abordava uma temática “conscientizadora” das grandes questões nacionais, e, amparando-se quase sempre num refrão, tornava-se mais contagiante à receptividade do público; fundamentais também para esse aspecto contagiante seriam os arranjos carregados de efeitos contrastantes, além da atuação o mais possível expressionista dos intérpretes. Cerca de quarenta anos depois, Chico Buarque aborda de maneira divertida o assunto ao comentar o impacto causado sobretudo pelo

arranjo de “Roda-viva” no celeberrimo festival de 1967: “Tinha uma coisa assim: terminava de repente, pá! [Chico faz barulho de aplausos com a boca]. Esse som do aplauso já estava previsto no arranjo.” (TERRA e CALIL, 2013, p. 96)

As performances tropicalistas nos festivais seguintes ao de 1967 acabaram por detonar também a “canção de festival”: mas a senha para o profissionalismo já cumprira seu papel. E, a rigor, o modelo acima descrito não foi empregado pelo tropicalismo.

Em outro viés, num diálogo um tanto de fora desse seio geracional de origem universitária, uma formulação um tanto esquemática nos ajuda a entender bem o papel de Paulinho da Viola em todo esse contexto: quando a bossa nova toma o rumo da “participação política”, às vésperas do golpe, Carlos Lyra e outros integrantes dos CPCs da UNE buscam dialogar com “os sambistas de morro, de tradição”; nesse sentido, ficou famosa a aproximação dos jovens cepecistas com Zé Kéti, Cartola, Nelson Cavaquinho, que resultariam, inclusive, no primeiro disco de Nara Leão. Essa aproximação foi muitas vezes tratada pela mídia em discurso corrente como sendo algo do tipo a “descoberta ou a redescoberta ou a volta do samba de tradição”. Não foi essa a porta de entrada de Paulinho nesse universo do samba de tradição. Além da vivência pessoal anterior no coração do universo do choro (seu pai era músico do conjunto acompanhante de ninguém menos que Jacob do Bandolim), que acabou por conduzi-lo ao samba dos subúrbios — adiante exploro um pouco mais esse ponto — , Paulinho participou do *Rosa de Ouro* (à mesma época do *Opinião*), concepção de Hermínio Bello de Carvalho, como integrante do conjunto acompanhante das estrelas Aracy Cortes e Clementina de Jesus. Ora, Aracy passara por anos de total ostracismo, desde os tempos do teatro de revista, sequer tendo atravessado a era do disco e do rádio com qualquer destaque. E Clementina, já na casa dos 60 anos, fazia sua estréia justo nesse espetáculo. O universo do espetáculo era o de uma musicalidade de tradição, mas sem o olhar exógeno que a aproximação cepecista lhe emprestava. O universo de manifestações àquela altura relegadas ao ostracismo ou lidas pelo viés do anacronismo. E em grande medida à margem da atividade profissional dos músicos em cena.

Paulinho da Viola não chegou a ser um nome proeminente no cenário dos festivais da canção; não pelo menos até o apogeu destes, em 1967. Em junho do ano seguinte consegue um modesto 6º. lugar na I Bienal do Samba (um festival que só admitia inscrições de samba, sem abertura para outros gêneros), com “Coisas do mundo, minha nega” e em 1969 (dezembro) vence o V Festival da Record, com “Sinal fechado”. Seu primeiro disco individual é lançado no segundo semestre de 1968, mas sua visibilidade maior — à altura da de seus pares geracionais — só se fará década seguinte adentro: em 1970, a boa receptividade crítica de “Sinal fechado”, uma canção experimental, irá de par com seu maior sucesso de público até hoje, “Foi um rio que passou em minha vida”, um samba de feição tradicional — feito à feição dos sambas das escolas sem incorporação alguma das inovações da bossa nova — exaltando sua escola de samba, a Portela. Paulinho da Viola estabiliza-se como um criador no interior da indústria fonográfica e firma sua imagem na primeira metade dos anos de 1970. Os marcos consensualmente aceitos para a delimitação do período assinalam que ele começa com a decretação do AI-5 (Ato Institucional no. 5) em dezembro de 1968 e arrefece com a chamada “distensão” levada a cabo por Geisel na a partir de 1974: fechamento do Congresso, instituição da censura à imprensa, cassação de mandatos de políticos, professores, intelectuais, prisão de artistas, jornalistas, desaparecimento, tortura e morte de militantes diversos, repressão aos setores mais inconformistas do clero, financiamento empresarial do terrorismo de estado, “sufoco” generalizado. Eis o quadro, empiricamente traçado, do ambiente político e cotidiano. Eis os “anos de chumbo”. Vivem-se os anos do imediato pós-tropicalismo.

A síntese do panorama geral para o período, feita em outra obra pelo já citado Marcos Napolitano (NAPOLITANO, 202, P.69-76) é a seguinte: 1. a “MPB” no topo da hierarquia musical, plural, multifacetada, reconhecida como produção de uma “elite musical”, constituindo-se como um arquigênero capaz de abrigar em seu seio inclusive a produção tropicalista que a questionara de

dentro durante os festivais: Napolitano fala ainda em uma “MPB cindida” no começo da década, com uma linhagem procurando manter-se no *mainstream* bossa nova-canção de festival (os nomes reunidos em torno do MAU, Movimento Artístico Universitário, além da parceria Toquinho com Vinícius de Moraes), e outra, mais aberta às influências “musicais e comportamentais” do *pop-rock*, “com incursões na contracultura e na música e poesia de vanguarda” (Novos Bahianos, Rita Lee, Raul Seixas, os diversos “malditos”, o grupo “Secos e Molhados”); 2. a “música romântica”, como um segmento de maior consumo popular, que levaria do bom acabamento das canções de Roberto Carlos até as linhagens mais “toscas e simplórias” que desaguariam no chamado gênero “brega”; 3. o samba, que “mesmo incorporado ao *mainstream* sintetizado pela sigla MPB”, configuraria um escaninho à parte, atravessando desde a tradição de manifestações mais comunitárias do que propriamente urbanas até produções mais populares e contrafações comerciais, sem deixar de passar pelo fenômeno de “redescoberta” de luminares de outras eras — o que se dá nessa década — como Nelson Cavaquinho, Cartola, Adoniran Barbosa e outros.

Mais recentemente, Felipe Trotta resume o panorama resultante da institucionalização da MPB termos de “Samba versus MPB”. O que chama a atenção do analista é o preconceito que o grande gênero matriz sofre ante a sigla globalizante:

O preconceito é difícil de ser aceito, mas relativamente fácil de ser explicado. Se, até a bossa nova e o surgimento da MPB, o samba era a música nacional por excelência e gozava de um certo prestígio no conjunto da sociedade e tinha bom trânsito nas gravadoras, com a invenção da MPB, ele foi rebaixado. (TROTTA, 2011, p. 119)

O estudioso dirá sobre precisamente Paulinho da Viola nesse quadro que, nos anos que vimos aqui analisando, ele consegue um lugar de destaque na hierar-

quia do mercado ao aproximar-se do estatuto de seus companheiros de geração de artífices da “MPB”.

Assim, destaque-se que o díptico “Coisas do mundo minha nega/”Sinal fechado”, as mais exitosas canções de festival de Paulinho, sinaliza na direção do quanto Paulinho dialogou com seus pares geracionais da MPB: não pretendo me deter sobre nenhuma delas especificamente, mas chamo atenção para alguns pontos indispensáveis: aquela configura, no meu modo de ver, conforme tratei em outro lugar (BOZZETTI, 2011, p.163-185), sua poética propriamente dita: o mundo do samba visto sem estereotipia (sem o caráter xenófobo que tantas vezes revestiu; sem a estereotipia comercial da malandragem), visto com um olhar que é “de fora” e “de dentro” ao mesmo tempo a esse mundo, canção que porta uma abertura poética, musical e, ousaria dizer, existencial, para as “coisas do mundo (que) é preciso aprender”. “Sinal fechado” tornou-se praticamente uma canção ícone dos anos de chumbo por sua estrutura poética, de uma letra estruturada como um diálogo/monólogo sobre o incomunicável. A palavra vazia, o apontar para um inefável “poderia ter sido mas não foi e não será”, a fórmula e a raríssima incorporação — em canção — das tmeses, como bem lembrou Augusto de Campos. Na estrutura musical propriamente dita, se seria exagero dizer que estamos diante de uma “antimelodia”, o que percebemos ao ouvi-la é a ausência de uma célula rítmica claramente perceptível — essa célula rítmica que falta é, obviamente, a do samba. É uma canção afastada do “habitat” de Paulinho, bem longe do samba, embora em mais de uma ocasião ele tivesse relativizado esse afastamento, afirmando ter partido na verdade da estrutura do samba-canção em estudos de violão desenvolvidos no Instituto Villa-Lobos, e, ainda mais do que isso e surpreendentemente, ter declarado em entrevista à época do lançamento da canção: “No mais, se eu tivesse usado um acompanhamento simples, ‘Sinal fechado’ seria um samba-canção de caráter bem tradicional.” (apud COUTINHO, 2002, p. 110)

Na verdade tanto uma quanto a outra atestam no trabalho de Paulinho uma interlocução em técnica, procedimentos, poética enfim, com seus pares de “MPB”, considerados estes fundamentalmente aqui como herdeiros da bossa nova. Pois em Paulinho há uma diferença notável: o impacto João Gilberto/Jobim — fundamental para todos os demais — não lhe foi decisivo para deflagrar seu interesse por música. Ele está longe de negar a importância musical de João/Jobim, ou da bossa nova como um todo (em várias entrevistas ele reconhece essa importância). Mas é que Paulinho traz de base outra musicalidade, riquíssima, tornada um tanto subterrânea no mercado, tanto por seu caráter de música puramente instrumental quanto pelas novas sonoridades difundidas no pós-guerra, modalidade no entanto com veios persistentes que afloram aqui e ali: a excepcional musicalidade do choro. E a intuição da vivência de Paulinho no choro o encaminhará na direção do samba de tradição, dos subúrbios e morros cariocas — tradição àquela altura bem afastada do mercado, a não ser no caso esporádico do que se desdobrara das incursões do CPC (talvez convenha lembrar que os CPCs são extintos com o golpe de 64). O compósito choro/samba de tradição dá a base musical que Paulinho da Viola cultiva e desenvolverá. Alguns aspectos de sua criação, de sua dicção cancional convidam a refletir sobre algumas particularidades que eu gostaria de abordar um pouco mais detidamente. A todos esses elementos, convém acrescentar que no mesmo período em que começa a aparecer para o mercado ele se inicia nos estudos teóricos de música no Instituto Villa-Lobos, no Rio.

É assim que na primeira metade dos anos de 1970, Paulinho vê deslanchar sua carreira - e não graças ao sucesso que “Sinal fechado” tivesse obtido. Se “Sinal fechado”, tornou-se uma canção de sucesso, este não foi imediato. Ela foi crescendo ao longo dos anos (foi, por exemplo, a canção que deu título ao disco de Chico Buarque em 74, só com títulos de outros autores, pois as suas eram invariavelmente vetadas pela censura) Depois ela viria a ser regravada por vários intérpretes, de Fagner a Maria Bethânia, incluindo Elis Regina. A

canção de Paulinho que fez sucesso imediato na época foi um samba de feição tradicionalíssima dedicado à sua escola de eleição, a Portela, “Foi um rio que passou em minha vida”. Anote-se, *en passant*, porém, que mesmo sua feição muito tradicional pode ser relativizada, se considerarmos que num samba de exaltação à sua escola, a Portela, a letra se embrenha em curiosa deriva antes de definir, já percorrida mais da metade de sua longa extensão, seu objeto de celebração.

#### 4. ::

Mas há também um samba desse mesmo período, ao qual se presta pouquíssima atenção — é dos seus sambas menos conhecidos — que reforça de forma curiosa a impossibilidade de comunicação encarnada na estrutura de “Sinal fechado”. É sobre este samba que proponho tratar um pouco mais detidamente. Trata-se de “Papo furado”. Tem apenas uma estrofe:

Existe lá perto de casa  
Um cara  
Seu nome eu não quero dizer  
Que tem a mania muito devagar  
De correr e contar  
Tudo aquilo que ouve e que vê  
Mas a moçada já sabe de tudo  
Quando ele chega e quer ficar ligado  
Às vezes um papo que era legal  
Tem até que ficar furado.

Seria o caso de considerá-lo como um samba “apenas de 1ª parte”, como que remetendo aos primórdios do gênero. Como se sabe, antes mesmo de começar a ganhar de vez o mundo do disco, o samba era praticado de uma forma que o ingresso na fonografia acabou interrompendo: nos núcleos de cultura popular, majoritariamente afrodescendente, seus praticantes, muitas vezes, cantavam uma parte, uma estrofe ou um refrão, que ia sendo preenchido aos poucos por um ou por alguns dos demais integrantes daquela rede comunitária ou simposial, corporificada na “roda”. Na verdade, seguindo à minha maneira uma sugestão de Achcar (ACHCAR, 1994), na idéia de “roda de samba” vislumbro uma prática de certa maneira mais do que comunitária — ou porque

comunitária — uma prática simposial, entendida como uma atividade poética que compartilha temas, tópicos, procedimentos, normas, códigos. Sabemos inclusive que foi assim o ingresso de Paulinho na Portela, com um samba, “Recado”, que continha apenas uma parte e que foi completado na roda pelo veterano Casquinha.

Em “Papo furado” devemos ressaltar de início alguns aspectos, sendo que o mais importante para o meu argumento é o fato de o samba não contemplar uma segunda parte, resultando curiosamente, dependendo da expectativa criada, “incompleto”. Acrescente-se que a letra é permeada de gírias, a começar pelo título ( e ainda “um cara”, “devagar”, “moçada”, “ficar ligado”, “legal”), que embora discretas — o uso de gírias não é procedimento dos mais frequentes neste cancionista - são decisivas para compor a ambiência da roda de samba: mas em vez de ser uma remissão à tradição que se esgotasse em si mesma, como um aceno benevolente a um “típico” folclorizado, o que na verdade indica uma diferença de procedimento é que essa “incompletude” dialoga com o fato de que o personagem de que fala a música é “um cara” que se aproxima da roda para, ao deixá-la, “correr e contar/tudo aquilo que ouve e que vê”; ora, na mitologia da malandragem, esse cara é o alcagüete, por isso seu nome não se deve nem querer dizer, para evitar espelhamento; se se amplia para além dos laços de círculos comunitários onde circula o samba de tradição (o que situa seu caráter simposial propriamente falando), ou seja, se se considera a vivência geral e anônima da cidade (entendendo-se por este termo um oposto complementar do termo comunidade), é ele, na mitologia dos “anos de chumbo”, o dedo-duro. O alcagüete, proscrito na esfera comunitária, passa por uma leitura politizada, ideologicamente direcionada, que o identifica ao delator. É por isso que com sua chegada o samba tem que se interromper; novos assuntos, que redundarão em possíveis “segundas partes” improvisam-se diante das circunstâncias. As circunstâncias neste aqui-e-agora de 1969, acena o samba, aconselham o silêncio. De outra ordem, diferente do silêncio imposto pelos

mecanismos censórios da ditadura. Podemos dizer: não é que Paulinho esteja “ilustrando”, como num pacífico cromo sonoro para deleite de seu ouvinte (de disco), o quanto é pitoresco o universo do samba e da malandragem; ele está na verdade incorporando um procedimento desse universo, ultrapassado pelas vicissitudes do ingresso do gênero samba no mundo fonográfico, para, recuperando-o, ainda que fortuitamente — e numa dramaturgia de estúdio fonográfico — comentar a situação presente da vivência daquele período histórico. É um procedimento original neste cancionista que se inscreve naquilo que Gilberto Vasconcellos, num texto de grande fortuna crítica para o período, chamou “linguagem da fresta”. Outro mote pode dar partida para um novo samba, parece figurar a dramaturgia da performance gravada. A história do samba não pára e nem se congela num modelo a ser repetido como se fosse sempre o Mesmo: “Papo furado”, com sua linha melódica de grande amplitude calcada em arpejos e saltos melódicos expressivos, possui um singular contorno rítmico-melódico suingado, que lhe dá uma aparência jazzística na melodia, sobre harmonia característica de samba, o que é por si só outro indicativo de o quanto Paulinho dialoga também musicalmente com o que está fora da estereotipia do samba. E se o procedimento, como resultado final, é malandro — e eu chamei a atenção para o fato de que seu samba pouco reverencia a malandragem — ele o é em função de um agenciamento estratégico de poética autoral — individual, na medida mesma em que não deixa de ser sopsial e moderna: comunidade e cidade.

O silêncio como tema e a sua presentificação no corpo da canção e da performance na gravação aproximam “Papo furado” de “Sinal fechado”, por díspares que sejam os tratamentos de ritmo, melodia e harmonia quando se os comparam. Mas ambas prenunciariam o que Paulo Henriques Britto (BRITTO, 2003, p. 191-200) chamará de “canções de paranóia”, que terão presença marcante na primeira metade da década que inicia, sem deixarem de ser canções de fresta, segundo a proposição de Vasconcellos — e no sentido preciso

em que este cria a expressão, ressalte-se que toda canção de fresta pressupõe uma abordagem de burla, portanto, é malandra.

As citadas “canções de paranóia” foram, no dizer de Paulo Henriques Britto a peculiaríssima maneira como os ecos da contracultura chegaram ao Brasil no período. Articulada pelo avesso com a repressão daqueles anos, a contracultura entre nós, longe de ser solar em suas recusas, em sua resistência iconoclasta ante o *establishment*, tingiu-se de depressão, de “noturnidade”, de temática sombria. É possível argumentar, relativizando o que diz Britto, que nem só as canções próximas da proposta contracultural — que ele parece alinhar um tanto automática e apressadamente ao rock — enveredaram pelo caminho noturno, paranóico. Mas não é esse o foco que quero aqui. Se há de fato uma generalização do assustador, do paranóico, do “convitativo ao suicídio” (outra vez Drummond), há igualmente ainda confronto e drible. “Sinal fechado” rende, inenfática e tensa, tributo ao paranóico: “Fiz uso de melodia simples, de harmonias simples, onde acrescentei a todos os acordes uma segunda menor, buscando o clima angustiante vivido pelos personagens” (apud MÁXIMO, 2002, p. 88); “Papo furado” é drible: uma melodia sapateia no suíngue sobre a sólida tradição harmônica do samba. A obra de Paulinho nos LPs que grava de 1971 a 73, principalmente nesses, dialoga com essa produção de “temática noturna”, de “ambientação” (por assim dizer) contracultural. Obra de um criador feita de aproximações com interlocutores bem diversos, num papel de verdadeiro mediador cultural: de um lado, seu contato, profissional e de amizade, com o compositor Jards Macalé e com os poetas Capinam e Torquato Neto, todos integrantes — ou próximos — do que restara do grupo tropicalista; de outro lado: seu contato com o mundo do samba de tradição, fazendo mediações entre os sambistas “que sempre estiveram aí” e a indústria fonográfica, onde a maior parte desses mesmos sambistas jamais estiveram — mediação feita graças ao prestígio adquirido com seus primeiros

êxitos discográficos.

O Paulinho da Viola mediador em seus discos grava um tipo de samba que corre pelas margens, seja do esquecimento, seja da transgressão: Nelson Cavquinho, Cartola, Wilson Batista, Zé Ketí. Esses nomes — e ainda outros — hoje tornados familiares a quem se interessa pela canção feita no Brasil foram sistematicamente apresentados por Paulinho ao público que se formou tendo o LP como principal *medium*. Talvez ele tenha tentado concretizar algo da ordem do impossível: no esforço pelo reconhecimento da plena cidadania aos sambistas, capazes de eles mesmos fazerem chegar suas obras ao disco — sem mediação ou com o mínimo: foi dele a criação da Velha Guarda da Portela — armou-se com a disposição de ressaltar justo o que, no samba, havia de transgressivo, de marginal, de desobediente, em suma, de indomável aos padrões que, em sua leitura, a indústria fonográfica vinha tentando estabelecer: o silêncio de “Papo furado” dramatiza de certa maneira aquele tempo presente, estendendo a ponte aos procedimentos que sempre estiveram no samba; mas a indústria do disco não está interessada tanto em procedimentos quanto em padrões. Seu agigantamento nos anos subseqüentes o provou.

Mesmo quando veio seu encolhimento, e em termos de condições objetivas de produção novas e múltiplas formas de existir, produzir e apresentar a canção mediatizada (quando não de compor) foram criadas, essas novas condições parecem ter se guiado, para obter êxito e sustentar-se no mercado, por padrões. No que diz respeito ao caso particular do samba, o livro de Trotta, recentemente lançado, é eloqüente; o vitorioso — a partir da década de 1990 — “pagode romântico” diz reverenciar o “samba de raiz”, mas dele mantendo distância prudente — no que tange ao potencial agressivo, transgressivo, incômodo deste então — o que Paulinho buscava valorizar — , procura ostensivamente mostrar afastamento. Se a indústria do disco precisou criar padrões, criou-os por àquela época próximos ao imaginário do gigantismo do Brasil

oficial — viviam-se os anos mais duros da ditadura; atingido o gigantismo da indústria fonográfica, este inclusive levou mais tempo para desmanchar-se no ar do que o próprio gigantismo do “milagre brasileiro”; na pauta informal, secreta, clandestina, mas altiva, da resistência contracultural — lato senso — da época, esse gigantismo ia de par com o “Brasil Grande” da ideologia oficial instalada no poder desde 64. Precisavam ambos serem recusados. A fímbria da sobrevivência no entanto devia persistir. O resultado, para Paulinho da Viola e para o samba que pratica — de sua autoria ou não, apenas levado a disco por ele — teria toda a década ainda pela frente para o desenrolar de sua dramaturgia própria, questionando até mesmo os padrões do próprio “samba de raiz” estereotipado. Mas há um bom tempo, quase vinte anos, o silêncio tem sido sua incógnita.

## Referências

- ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: EdUSP, 1994.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- BOZZETTI, Roberto. “Coisas do mundo, minha nega”: para uma poética de Paulinho da Viola. Via Atlântica: publicação da área de estudos comparados de literaturas de língua portuguesa da Faculdade de Filosofia
- BRITTO, Paulo Henriques. A temática noturna no Rock pós-tropicalista. In: In: DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; FAPERJ, 2003, p. 191-200.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed. São Paulo: EdUSP, 2004.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.
- MAMMÌ, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MÁXIMO, João. *Paulinho da Viola: sambista e chorão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura. 202 (coleção Perfis do Rio).
- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. 5 ed. Rio de Janeiro: 34, 2010.
- NAPOLITANO, Marcos. “*seguindo a canção*”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Anablume; Fapesp, 2001.
- \_\_\_\_\_. *História & Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- TATIT, LUIZ. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 6.

ed. rev. e ampl. Petrópolis: Vozes, 1982.

TERRA, Renato e CALIL, Ricardo. *Uma noite em 67*. São Paulo: Planeta, 2013.

TROTTA, Felipe. *O samba e suas fronteiras: “Pagode romântico” e “Samba de raiz” nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.