

# Foi um rio: Paulinho da Viola, 1970

Roberto Bozzetti\*

## Resumo

O presente artigo analisa o segundo LP de Paulinho da Viola, lançado em 1970, como um marco na consolidação de sua assinatura artística. Diferentemente do primeiro disco, este LP apresenta uma sonoridade mais pessoal e característica, marcada pela fusão da voz e violão de Paulinho com arranjos discretos e elementos percussivos. Há três pontos cruciais nesse processo: a forma com que Paulinho evidencia os procedimentos composicionais, comentando a situação política do Brasil na época; o desfazimento da voz autoral, buscando uma integração entre sua voz individual e a voz coletiva do samba; e uma dialética entre a melancolia da tradição do samba e a inquietação diante do novo. Assim, o LP de 1970 marca o início de um projeto poético em que Paulinho da Viola busca uma interação completa com o universo do samba, apagando a voz autoral individual em favor da voz coletiva da tradição. Ao mesmo tempo, o disco apresenta elementos inovadores que apontam para o futuro, revelando a inquietação e a busca por novos caminhos dentro da tradição do samba.

**Palavras-chave:** Paulinho da Viola; samba; música popular

## Abstract

This article analyzes Paulinho da Viola's second LP, released in 1970, as a milestone in the consolidation of his artistic signature. Unlike his first album, this LP presents a more personal and characteristic sound, marked by the fusion of Paulinho's voice and guitar with discreet arrangements and percussive elements. There are three crucial points in this process: the way Paulinho highlights the compositional procedures, commenting on the political situation in Brazil at the time; the dissolution of the authorial voice, seeking an integration between his individual voice and the collective voice of samba; and a dialectic between the melancholy of the samba tradition and the restlessness in the face of the new. Thus, the 1970 LP marks the beginning of a poetic project in which Paulinho da Viola seeks a complete interaction with the universe of samba, erasing the individual authorial voice in favor of the collective voice of tradition. At the same time, the album presents innovative elements that point to the future, revealing the restlessness and the search for new paths within the samba tradition.

**Keywords:** Paulinho da Viola; samba; popular music.

## 1

É neste segundo LP individual que Paulinho começa por definir sua assinatura no contexto geral da discografia dos nomes de sua geração. Vou chamar aqui de assinatura o conjunto de elementos que compõem uma presença identificável entre os compositores que gravaram eles mesmos suas canções: não vou falar em *cantautores*, pelo simples fato de que a palavra me soa mal. Tatit, que patenteia o termo “cancionistas” (que não me soa lá muito melhor), define a prática destes como a competência em compatibilizar texto e melodia, e além, o tipo de sonoridade resultante de voz/arranjo/acompanhamento/performance, em suma um “som” identificável a um nome: uma firma reconhecível, uma assinatura. Há muitos elementos em jogo a se considerar aqui para os que integraram, como disse, a geração de Paulinho. Podemos partir de um avatar, inalcançável desde sempre, que é óbvio: João Gilberto. Para que fique claro o que chamo um tanto empiricamente de “assinatura”, proponho pensarmos no seguinte: o que seria um disco de João Gilberto em que ele não tocasse violão? E quando digo que João é inalcançável é porque, ao lançar a bossa nova, seu som já estava pronto<sup>1</sup> e identificável desde sempre – e para sempre. No caso da geração seguinte, lembro o caso de Caetano Veloso, provavelmente o mais paradigmático para o que pretendo exemplificar, quando este diz que apenas ao fazer seu primeiro disco londrino incorporou dali por diante seu violão a suas performances em estúdio e ao vivo. Vale transcrever suas palavras para o que aqui se intenta:

A maior contribuição da Inglaterra para a minha formação musical, no entanto, foi a aceitação, por parte de produtores e ouvintes, do meu modo de tocar violão. Mostrei “London, London” a Lou Reizner dizendo-lhe que, para o disco, pediríamos a Gil ou a algum guitarrista inglês que me acompanhasse. Ele reagiu com veemência, argumentando que um bom músico de estúdio tiraria toda a graça especial da canção: “Ele pode tocar bem, mas não tocará como você. E quem lhe disse que você toca mal?” (Veloso, 2017, 429-430)

Para os herdeiros de João Gilberto – o grande compositor de músicas alheias, sem nenhum sentido pejorativo, claro – esse composto voz/violão, mesmo quando revestido de outros elementos constitutivos, é fundamental (ainda que se possa corretamente

---

<sup>1</sup> “Pronto” não quer dizer “espontâneo”. É preciso ter isso bem claro.

argumentar que Paulinho não é um herdeiro de João na mesma medida em que os outros). Assim eles firmaram suas assinaturas, de sorte que é impensável ouvir os grandes LPs setentistas de Gil, Benjor, Milton, Macalé, Toquinho sem seus violões (nos casos de Gil e Benjor, também guitarras elétricas): importante herança que nas gerações seguintes ficou marcada no extemporâneo Guinga e em João Bosco, Djavan, Alceu, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho e, para além desses, em nomes como Lenine ou Chico César. Para que percebamos com nitidez como se deu com Paulinho, basta ouvir este segundo LP em confronto com o primeiro, lançado em 1968: com as orquestrações entregues a Lindolfo Gaya e Nelsinho, apesar da excelência musical destes, o que ouvimos naquele disco não é ainda a assinatura de Paulinho que está ali. Como já disse em diversas entrevistas, inclusive em depoimento pessoal a mim, a gravadora Odeon, através do produtor Milton Miranda, contratou-o para fazer “um disco de cantor”. Basta dizer que apenas em uma faixa (“Encontro”) ouvimos seu violão, por sinal numa das raras incursões de Paulinho em uma batida próxima à bossa nova. Ressalte-se que o repertório já sinaliza o que ocorrerá ao longo de sua carreira, com poucas variações: doze faixas, sendo cinco de autoria própria, as demais assinadas por Cartola, Nelson Cavaquinho, Casquinha, Candeia e Valzinho, além de Elton Medeiros. A sonoridade geral do disco é povoada de cordas, embora discretas e bem executadas, e por naipes de metais. O segundo disco vai mudar muito essa concepção.

## 2

Para se desfazer do “cantor” do primeiro disco e avançar no sentido de conquistar sua assinatura num contexto sobretudo geracional em que era importante fazê-lo, Paulinho iniciará por proceder ao que o formalista russo Tomachevski chamará, em texto de 1925, de “desnudamento do processo”. Como se sabe, os formalistas situam-se na emergência da teorização moderna sobre os textos literários, e se recorro a uma de suas noções não será por “capricho de letrado”, mas porque ela me ajuda a pensar com precisão o que vou apontar. Tomachevski diz que, diante dos procedimentos utilizados pelo escritor, há duas atitudes gerais: uma, que caracteriza as tradições, é a da dissimulação dos processos compositivos, naturalizando-os; outra, moderna e oposta à primeira, aponta no sentido de evidenciar como procede o escritor ao lidar com sua matéria, numa

decisão voluntária e movida sempre por senso indicativo de sua perspectiva e consciência histórica: é o que ele chama de desnudamento do processo (Tomachevski, 1973, 169-204), que é índice da modernidade de uma obra – e, podemos aditar aqui à guisa de outros exemplos, do Poe de “Filosofia da composição” ao teatro de Brecht, passando por Baudelaire, Mallarmé, Becket, *tutti quanti*. E acrescento ainda que no caso da gravação fonográfica, a performance, em si mesma “captada” pelo ato de gravar, como se buscará demonstrar, pode vir a funcionar como uma “dramaturgia” de estúdio a indicar o processo.

Vejamos como:

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.

“Papo furado” é a 4ª. faixa, a penúltima, do lado B do LP<sup>2</sup> **Foi um rio que passou em minha vida**, de 1970. Podemos considerá-lo como um samba “apenas de primeira parte”, como que remetendo aos primórdios do gênero. Como se sabe, antes de começar a ganhar de vez o mundo do disco nos primeiros anos do século passado, o samba era praticado de uma forma que o ingresso na fonografia acabou interrompendo: nos núcleos de cultura popular na incipiente modernidade carioca, seus frequentadores, muitas vezes, cantavam uma parte – estrofe ou refrão –, que ia sendo glosada aos poucos por um ou por alguns dos demais integrantes daquela rede comunitária ou simposial corporificada na “roda”: as glosas eram chamadas – e por vezes ainda o são – “versos”<sup>3</sup>. Na verdade, seguindo à minha maneira uma sugestão de Francisco Achcar (Achcar, 1994, p. 18 ss.), na ideia de “roda de samba” vislumbro uma prática de certa maneira mais do que

<sup>2</sup> O LP foi lançado no começo de 1970 com dez faixas. O CD, em 1996, incorporou “Sinal fechado” e “Ruas que sonhei”, que não integraram o LP, tendo sido lançadas em compacto ainda em 1969. Segundo João Máximo, “Foi um rio que passou em minha vida” teria sido composta um pouco antes de “Sinal fechado”, e era destinado a ser o carro-chefe do disco. Como “Sinal fechado” venceu o 5º (e último) festival da TV Record (novembro e dezembro de 1969), e causou forte impacto, para não esperar o lançamento do disco foi lançada à parte, pois era “sem dúvida a música mais discutida do momento” (Máximo, 2002, p. 87).

<sup>3</sup> Esse contexto é estudado minuciosamente por Sandroni, 2001, especialmente na Parte II.

comunitária, e porque comunitária, uma prática simposial, entendida como uma atividade poética praticada por um círculo de integrantes que compartilham temas, tópicos, procedimentos, normas, códigos, parâmetros de avaliação<sup>4</sup>; no caso do samba, englobando no termo “poética” também a sonoridade musical, com seus instrumentos, práticas de canto, compassos, pergunta e resposta etc. Sabemos inclusive que foi assim o ingresso de Paulinho da Viola na Escola de Samba Portela, com um samba, “Recado”, que continha apenas uma parte, e que foi completado na roda pelo veterano Casquinha. O simposial favorece também o estatuto, tão importante no samba, da parceria.

Assim, ao tomar de início este samba, o mais importante para o meu argumento é este: ao não contemplar uma segunda parte, “Papo furado” resulta, curiosamente, a depender da expectativa criada, “incompleto”, isto é, “furado”. Acrescente-se que a letra é, a começar pelo título, permeada de gírias que, embora discretas – o uso de gírias não é procedimento dos mais frequentes em Paulinho – 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 aqui – desnudando-o – 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, depois de deixá-la, “correr e contar/tudo aquilo que ouve e que vê”; ora, na mitologia da malandragem, esse cara é o alcaguete, por isso seu nome não se deve nem querer dizer; 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), o alcaguete é, na ainda mal contada história dos “anos de chumbo”, o dedo-duro. É assim que o alcaguete, proscrito na esfera comunitária, é submetido por Paulinho a uma leitura mais politizada que, no “nosso tempo” de “o espião janta conosco”, o identifica ao delator político.<sup>5</sup> É por isso que com sua chegada o samba tem que se interromper: novos assuntos, que redundarão em

---

<sup>4</sup> “Na poesia da Antiguidade predomina o processo de escrita que Francis Cairns chamou ‘composição genérica’, o qual corresponde a uma codificação da prática intertextual, uma forma particular de ‘arte alusiva’: um poema toma do repertório tradicional uma série de lugares-comuns e, juntamente, a maneira de organizá-los, derivando daí sua pertinência genérica”. Ao se deter no *carpe diem* horaciano, Achcar acrescenta que, nesse código compartilhado o poeta não apenas diz o que diz mas também “aludindo a um paradigma de outras expressões do mesmo lugar-comum da poesia simposial” (Achcar, 1994, 18).

<sup>5</sup> Por óbvio me refiro aqui ao poema “Nosso tempo”, de Drummond.

possíveis “segundas partes” improvisam-se diante das circunstâncias. Quando se interrompe o samba, ouvimos o diálogo, na improvisada dramaturgia da roda encenada com os amigos músicos no estúdio: “Tá fazendo um frio esquisito, não é? (...) ‘Posso saber do que vocês estão falando?’ ‘A gente está só cantando um sambinha, só’ (...) ‘Olha, cuidado com esse cara que está aí que ele entrega, esse cara aí do teu lado entrega tudo”.

O samba é preciso no recado que passa: afinal, as circunstâncias do imediato pós AI-5, quando não impõem, aconselham o silêncio. Este silêncio aconselhado e aconselhável é diferente do silêncio imposto pelos mecanismos censórios do estado ditatorial, que àquela altura mais e mais se intensificavam. Entendamos o ponto: 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 não está exatamente cultivando uma estereotipia do samba. E se aqui ele incorpora um procedimento desse universo, ultrapassado historicamente quando do ingresso do gênero samba no mundo fonográfico, não o move tampouco uma reconstituição arqueológica de cunho passadista. No meu entender, se ele está acenando para a permanência de uma prática da história do samba, o faz – numa encenação dramática de estúdio fonográfico – para comentar a situação presente do Brasil de 1969/70, desnudando um procedimento do ato de compor/não compor um samba. É um procedimento original que se inscreve também naquilo que Gilberto Vasconcelos, num texto de grande fortuna crítica para o período, chamou “linguagem da fresta”.<sup>6</sup> O que a dramaturgia da performance gravada parece indicar em último alcance é: há sempre um outro mote para dar partida rumo a um novo samba (muitos anos mais tarde, Paulinho dirá “A toda hora rola uma estória/e é preciso estar atento”). A história do samba não para e nem se congela num modelo inercial: além do mais, “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. Caso necessário, vale lembrar: jazz é o estilo do improvisado, digamos, como uma conversa que precisa tomar outro rumo; e não se deve descurar de que podemos ouvir ainda, em reforço intencional ou não, pouco importa, os fraseados de um trombone com surdina – abafando ironicamente a emissão “livre” – no arranjo. Todo esse fraseado jazzístico se move sobre

---

<sup>6</sup> Vasconcelos, 1977.

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 gênero que mais pratica – este diálogo, movido por inquietações em diferentes direções será bem presente em sua discografia até pelo menos o disco de 1975, **Amor à natureza**. E se o procedimento em “Papo furado”, como resultado final, é malandro – e Paulinho pouco pratica o gênero e a ambientação malandra em sua obra – ele o é em função de um agenciamento estratégico de poética autoral – individual, na medida mesma em que não deixa de ser simposial e moderna: comunidade e cidade.

Esta, a cidade, ganha corpo na estrutura de uma das mais emblemáticas canções do período do imediato pós-tropicalismo. Falo de “Sinal fechado”, canção fora do universo do samba, a confirmar o artista capaz de articular os espaços da comunidade e da cidade com todas as suas implicações. A interdição ao poder dizer<sup>7</sup> é o tema que une “Sinal fechado” a “Papo furado”, nos espaços limítrofes de cidade e comunidade. Só que ao simposial da roda em “Papo furado”, temos agora a angustiosa vivência anônima na modernidade urbana.

Trata-se de uma canção cuja letra se estrutura sobre formas completamente ritualizadas, portanto vazias, de comunicação. Como se trata da representação de um diálogo, estamos aqui em perfeita adequação formal: os interlocutores presentes na cena da canção trocam essas fórmulas ritualizadas no âmbito da interlocução apressada e impossibilitada pela volatilidade urbana vivida pela atomização dos indivíduos – melhor do que ninguém, Paulinho o capta ainda às portas do milagre econômico daqueles dias: “olá como vai/eu vou indo e você/tudo bem (...) ô não tem de quê/precisamos nos ver por aí” etc. Se lá, em “Papo furado”, ante o alcaguete, conhecido pela roda de amigos, a conversa se esvai em “desconversa” e o que não se diz é pressuposto por subentendidos, em “Sinal fechado” a pletera de fórmulas ritualizadas esvazia o sentido “objetivo” do que se diz, elevando este sentido à sua potencialidade máxima de “papo furado”, ao vazio de sentido. A tmesse é seu correlativo objetivo: “– Pra semana.../ – ‘O sinal.../ – ... eu procuro você.../ – ...vai abrir, vai abrir...”. Augusto de Campos declarou-se surpreso: “chega a interpolar frases num processo inédito em nossa música popular” (Campos, 1974, 340).

<sup>7</sup> Não à toa o disco gravado por Chico Buarque em 1974 com canções alheias, num período em que sua produção era sistematicamente vetada pela censura federal, chamou-se justamente **Sinal fechado**. Além disso, sempre cumprindo essa função de ser um flagrante candente da vida urbana, a canção integrou repertório de discos e espetáculos de Maria Bethânia, Elis Regina e Fagner, entre outros.

Do universo comunitário onde acontece a roda de samba no “samba de primeira parte”, Paulinho salta para a angustiada paisagem no coração de uma cidade sem coração, à espera de abertura do sinal semafórico. Impossível não lembrar de outro verso de Drummond no já citado “Nosso tempo”: “O esplêndido negócio insinua-se no tráfego”. O que se insinua, invisível, é o que tudo move: o capital, na forma concreta e brutal que adquiriu no processo de modernização do “milagre brasileiro”. Ou seja, o “recado” está dado<sup>8</sup>, aqui, como em “Papo furado”, como apontei. No caso de a considerarmos como um monólogo – como muitos a interpretam, considerando que é cantada apenas a uma voz – o fundamental não muda, a meu ver. E o canto inenfático<sup>9</sup> que Paulinho imprime à performance em estúdio, e sempre que a interpreta em seus concertos, tem algo de impassível, de atônito, de, perdoem o eco, quase catatônico.

E há, ainda, outros momentos do disco em que, na “dramaturgia de estúdio”, Paulinho desnuda os procedimentos da performance em gravação. Logo na terceira faixa, “Estou marcado”, antes de começar o canto, há um ajuste no andamento, decidindo os músicos entre mais acelerado ou mais ralentado; na faixa seguinte, “Lamentação”, depois de cantada em andamento rápido há um breque e o retorno da melodia bem mais lenta, até um novo breque que a acelera de novo; em “Tudo se transformou”, após ser toda cantada em solo por Paulinho, novamente o andamento se ralenta, se torna quase uma marcha-rancho, e entra o coro de vozes a cantá-la novamente. Em suma, é muito diferente a forma como o ouvinte recebe este disco, comparativamente ao LP anterior; no de 1968,

---

<sup>8</sup> Tomo “recado” na acepção riquíssima que lhe dá José Miguel Wisnik como “pedra de toque” da música popular feita no Brasil. Wisnik parte de uma decifração dos símbolos contidos no conto “O recado do morro”, de Guimarães Rosa, para dizer: “A música popular é uma rede de recados em que o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície. A base é uma só, e está enraizada na cultura popular: *a simpatia anímica*, a adesão profunda às pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem. Na conjuntura de repressão dos anos 70, a música popular desses poetas portadores do recado compreendeu talvez mais do que nunca a especificidade da sua força, e ela vem do prazer”. Mas Wisnik não circunscreve essa sua “caça ao recado”, apenas às canções do contexto repressivo da(s) ditadura(s). O “recado” se constitui mesmo, espelhadamente, numa espécie de “parábase” da canção popular brasileira, e comparece em diversos de seus textos sobre o tema. Quanto ao que nos toca aqui, parece significativo assinalar que o samba com que Paulinho ingressa na Portela chama-se justamente “Recado” e canta o prazer, o júbilo da superação da mágoa amorosa “Leva um recado/a quem me deu tanto dissabor/diz que eu vivo bem melhor assim/e que no passado fui um sofredor/e agora já não sou.” Como a confirmar o que Wisnik formula, o samba “Recado” teve sua segunda parte completada por um veterano da Portela, Casquinha, que assim apadrinhou o novato Paulinho, ampliando a rede de circulação do samba desde sua feitura. O samba “Recado” foi gravado por Paulinho como integrante de *A voz do morro*, no segundo LP do conjunto, lançado em 1965. O texto de Wisnik é originalmente de 1979 (Wisnik, 2004, 171).

<sup>9</sup> A referência aqui é a João Cabral ao falar da voz poética que aprende a captar da pedra “sua voz inenfática, impessoal”, como está em seu “A educação pela pedra”.



o cantor encontrava “a cama pronta” à qual emprestava a sua voz; aqui a voz e o violão de Paulinho detêm os comandos. Em reforço a isso, os arranjos, do mesmo Gaya do disco anterior, são absolutamente discretos, lembrando os arranjos de Jobim para os discos de João, frases discretas de cordas que sublinham uma passagem ou outra, sopros também discretos (em geral, flautas) valorizando os silêncios e, achados notáveis, os timbres de efeitos percussivos que pontuam passagens com sinos, chocalhos, xequerês, tumbas, também valorizando pausas e silêncios. É a esse conjunto, em que o violão percussivo e a percussão propriamente dita – que já a partir do disco seguinte incorporará a bateria e o baixo elétrico, além de teclado, e, mais adiante, o cavaquinho do próprio Paulinho – caminham junto com a voz de Paulinho e com o coro (que evoca continuamente o coro de pastoras de terreiros de escolas de samba) que chamo o passo inicial de sua assinatura na era do LP.

### 3

Antes de passar aos outros dois pontos que me parecem decisivos no disco, gostaria de frisar o seguinte: se tomarmos a geração de Paulinho em seus principais nomes (vou nomeá-los emepistas por pura comodidade e listar aqui Caetano, Chico, Gil, Benjor, Edu Lobo, Milton, Roberto e Erasmo, Martinho da Vila, Tom Zé, Jards Macalé, Francis Hime, Marcos Valle e alguns mais), será na década de 1970 que se firmarão suas assinaturas. É o conjunto composição-performance gravada em disco-veiculada em rádio-performance em shows e TV que tornará reconhecíveis as diversas firmas entrando em cena na profissionalização do mundo fonográfico, na indústria cultural em suma.

Aqui começa uma peculiaridade da assinatura Paulinho da Viola, que é o primeiro ponto que vou abordar: no próprio repertório do disco há um desfazimento, um apagamento de fronteiras entre a voz autoral de Paulinho e os sambas alheios que canta, o que será não apenas um dos eixos definidores de toda a sua trajetória, será na verdade um projeto de sua poética: a busca de uma interação completa, de uma absorção, pelo apagamento autoral, da voz individual pela voz coletiva do samba (do universo do samba), que sobre a voz autoral individuada exerce irresistível força centrípeta. Isso pode ser melhor compreendido se tivermos em mente que antes mesmo de sua estreia em disco individual, como “cantor”, em 1968, Paulinho já vinha de uma carreira discográfica

dividida com outros nomes do samba: os três LPs como integrante do grupo A Voz do Morro, em 1965 e 1966, os dois tirados do show Rosa de Ouro e o disco dividido em 1966 com Elton Medeiros. Quero dizer que se rastreamos seu trajeto desde o início, desde essa discografia inicial, vemos que o que chamei de seu projeto já se colocava, a partir justamente da característica simposial de seus sambas. É assim que nos discos com o conjunto A Voz do Morro, ele apresenta dois sambas castiços dentro da tradição da malandragem, assumindo a voz malandra em primeira pessoa (na verdade cantados por José Cruz), procedimento que não encontraremos mais nele: dos dois sambas, um é um samba de breque (“Responsabilidade”) e outro, um papel “clássico” na tradição do malandro do samba: o regenerado (“Conversa de malandro”<sup>10</sup>). Em outro viés sedimentado no samba, ao abrir seu LP em dupla com Elton Medeiros, com “Arvoredo”, Paulinho se insere na tradição antiquíssima, clássica na acepção do termo, do “*tempus fugit*”, onde canta, com voz de seresteiro suburbano, “surges na minha vida/terna e sincera brisa/que chegou tarde demais/achas um pobre arvoredo/desfolhado de sofrer...” e por aí segue. Frequentes são também procedimentos poéticos dentro da mais sólida tradição da poesia lírico-amorosa do samba, a saber, o registro em discurso elevado e a presença dos ditames cristãos,<sup>11</sup> como o que encontramos em “Coração vulgar”: “Um verdadeiro amor nunca fenece/(...)/o teu pecado foi querer amar demais”, que contém aliás um dos versos lapidares de sua poética amorosa: “O amor que morre é uma ilusão/e uma ilusão deve morrer”<sup>12</sup>. Onde eu quero chegar? É que, se tomarmos essa perspectiva do simposial, os sambas de autoria própria não se distinguem como poética dos sambas alheios que Paulinho inclui no disco de 1970: “Jurar com lágrimas”, assinada por Zé Kéti,<sup>13</sup> lamenta

<sup>10</sup> O verso final de “Conversa de malandro”, por sinal, é retomado por Caetano literalmente, agora na acepção de quem “deixou o movimento” (o tráfico, na gíria, no funk “Miami maculelê”, do disco **Recanto**, de Gal Costa, 2011).

<sup>11</sup> Cf. Claudia Matos, 1982. Embora dedicado especialmente ao samba malandro da época de Getúlio, como o nome indica, há importantes observações sobre o veio lírico-amoroso por todo o texto, especialmente nas pp. 44-48.

<sup>12</sup> A poética amorosa de Paulinho da Viola com suas implicações na tradição do pensamento ocidental da arte-de-amar e da arte-de-viver constitui o tema do livro **Paulinho da Viola e o Elogio do Amor** (Negreiros, 2016).

<sup>13</sup> Segundo depoimento do próprio Zé Kéti, o samba foi feito em parceria com Nelson Cavaquinho, mas devido ao fato de que estavam vinculados a diferentes arrecadadoras de direitos autorais, levou apenas sua assinatura. O inverso se deu, segundo ainda o mesmo depoimento, com “Mulher gestante”, assinada apenas por Nelson (Botezelli e Pereira, 2000, 251).

o tempo que passou para sempre e o incapacita de amar as mulheres (em linguagem realista, crua sem os ademanos retóricos de “Arvoredo”: “nem com dinheiro as mulheres já não me desejam mais”), assim como no samba de Mauro Duarte, chamado justamente “Lamentação”, o lamento passa da dor individual para a coletiva, na tópica da fugacidade do carnaval: “mas carnaval são três dias apenas”. Por isso mesmo esses dois sambas timbram o disco de uma incontornável melancolia, que se estende imperceptivelmente para os sambas de autoria de Paulinho: ela é marcada de início pela memória muito viva e sem rodeios da dor da ruptura amorosa irremediável, como em “Tudo se transformou”: “ela declarou recentemente/que ao meu lado não tem mais prazer” e, em “Jurar com lágrimas”: “não pode haver felicidade se não há sinceridade/dentro do nosso lar”. Com a ruptura, vem a consciência do vazio que fica, e uma bifurcação ante o desalento ingente da falta (“Nada de novo capaz de despertar minha alegria”, em “Nada de novo”), e seu contrário, ou seja, a possibilidade de superar tanto o desalento quanto a falta: “vivo mesmo sem alegria/procurando um alguém que me faça feliz um dia”, como ele canta em “Mesmo sem alegria”. Ante a impossibilidade do esquecimento (“Quem sou eu pra esquecer o que passei/no tempo em que andei/com você no coração”, em “Estou marcado”), a falta se incorpora, ainda que apenas como resíduo – “mas como dói!”, de novo Drummond – ao que há de vir: “O sol que morre nos cabelos das morenas/um dia nasce sobre as ruas que sonhei”. Ou, ainda mais lapidar: “Bom é saber que a solidão é o início de tudo”, como está em “Não quero você assim” (que, por sinal, não é um samba).

#### 4

Essa canção, que não é um samba<sup>14</sup> – como “Sinal fechado” também não – me ajuda agora a avançar ao ponto seguinte que a meu ver é de grande interesse no disco. É que numa relação propriamente dialética com os pontos antes abordados, a saber, o desnudamento do processo e o desfazimento da voz autoral na voz coletiva do samba,

<sup>14</sup> Trata-se, segundo o autor, de uma “toada” e teria sido composta para Roberto Carlos, conforme depoimento a mim. Mas nem chegou a ser mostrada. O episódio está contado também no volume dedicado ao disco *Nervos de aço*, na série *O som do vinil* (Gavin, 2014, 57).

reponha ainda um tratamento da matéria poético-musical que por sua vez revela muito de permanência da melancolia, no vetor para o passado, e de inquietação, ora apenas expectante, ora angustiada, com o que virá, isto é, no vetor voltado para o futuro. É preciso ressaltar que no contexto em que se situa essa geração, tanto de um ponto de vista de projetos individuais quanto do quadro geral do que se discutia então na sociedade brasileira a inclusão de suas vidas num projeto de futuro – considerando-se ainda que todos estavam na faixa dos vinte e poucos anos – era comum a todos eles. As “ruas que sonhei” são aquelas que ensinam aos poetas “o vício das esquinas”, o que inclui as bifurcações. Se “angústia” não for muito apropriado, o fato é que se detecta em Paulinho uma apreensão ante o novo, entre o que não cabe exatamente na tradição do samba e, o que só aparentemente é paradoxal, leva para fora dele, uma força centrífuga em relação a esse universo. Os casos mais óbvios seriam esses dois não sambas, mas mesmo dentro do gênero isso pode ser detectado<sup>15</sup>. Tentemos ver esse jogo dialético em si mesmo e com os outros dois pontos apontados.

Logo na abertura do disco, em “Para não contrariar você”, o cantor se pergunta “Quem sou eu?”. O curioso é que a pergunta abre duas faixas do disco, já que também está na mais tradicional “Estou marcado”. Na faixa de abertura, o caso é mais complexo: as indagações que se sucedem, não isentas de certa malícia malandra, estão não apenas na letra, ou por outra, são ainda mais notáveis no trabalho com a melodia e a harmonia do que com o texto. Intrigado como ouvinte com a tensão lançada pela pergunta inicial “Quem sou eu?” busquei quem me explicasse musicalmente o fenômeno. De fato, a entoação da pergunta faz a melodia se iniciar não na tônica (mi, no tom de mi maior) mas na nota sensível (ré sustenido)<sup>16</sup>, obtendo dessa forma o efeito de se representar como se fosse a continuidade de uma conversa, embora a frase cumpra o que a semiótica gosta de

---

<sup>15</sup> Aqui anoto uma pequena discordância com o que diz Eliete Negreiros em seu estudo. Diz a estudiosa que no caso de Paulinho a “gaia ciência” da canção (nos termos de Wisnik) “não será gerada pelo entrecruzamento de formas musicais diversas pois Paulinho move-se no universo do samba e do choro”. Embora seja verdade que se move quase sempre nesse universo, o certo é que não se move exclusivamente nele, principalmente em seus discos até 1976, com incursões como as duas que aponto aqui. E isso também compõe sua gaia ciência, seu diálogo gerado pelo entrecruzamento com outras formas também musicais. E mais deve ser dito: de dentro do próprio universo que lhe é caro, Paulinho ousa e tensiona, como vemos em exemplos tais como “Roendo as unhas”, “Comprimido”, “Consumir é viver” (de Marcus Vinícius) ou ainda neste samba que agora procuro abordar.

<sup>16</sup> Tirando possíveis mal entendidos, que todos devem ser atribuídos exclusivamente a mim, os esclarecimentos me foram prestados pelo músico Leon Navarro, a quem agradeço.

chamar de “função incoativa”, ou seja, o início de um processo de comunicação. Esta forma de iniciar o samba instaura de saída uma certa instabilidade, que pode ser lida como uma tensão, algo que demanda resposta (a dominante “procurando” a tônica) deixando entrever a narrativa anterior implícita, que apresenta um sujeito cantando alguma contrariedade com a mulher, sua interlocutora. Deixa notar a letra que os desejos e gostos de ambos não convergem, mas, ao mesmo tempo, parece dizer o cantor, é assim mesmo, é preciso aprender (com as “coisas do mundo”), e ele prefere não contrariá-la. Sutilmente percebe o ouvinte que o cantor se retira da ação, eximindo-se de dizer se a mulher “fica mais bonita desse jeito ou daquele”, desincumbindo-se de “falar mal” do “gosto [dela], da pintura no seu rosto”, pontuando sempre essas renúncias à ação com um reiterativo “quem sou eu?”, até fechar a primeira parte com a explicação do motivo de tal renúncia: é para “não contrariar você” (compare-se, por exemplo, com a zanga machista do velho Caymmi que “fica de mal” com Marina, que se pintou<sup>17</sup>). Vale notar neste passo que em toda a primeira parte da canção há uma série de procedimentos que, se não são inéditos no mundo do samba, dificilmente são encontráveis em conjunto: melodia de grande amplitude, compreendendo uma oitava e mais uma quarta justa<sup>18</sup>, passagens cromáticas, notas não-diatônicas, saltos intervalares muito longos que tensionam, sem romper, um perfil melódico que revela as oscilações da convicção do sujeito ao reconhecer a legitimidade da diferença expressa apenas no olhar da amada, asseverativo no tonema descendente da frase “cada um trata de si”. Observe-se a oscilação aguda do sujeito que canta, figurada pela melodia, o qual após asseverar que “cada um trata de si” deixa supor que a asseveração que o contraria, na verdade vem da mulher: “seus olhos parecem dizer muito bem”, culminando assim com uma ambiguidade poética notável. Quanto ao tonema<sup>19</sup>, vale dizer que apenas precede a um salto significativo no desenho melódico (de

<sup>17</sup> Em depoimento ao autor, Paulinho diz que nunca havia pensado nisso.

<sup>18</sup> Informação prestada a mim pelo professor e arranjador Carlos Almada.

<sup>19</sup> “Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço de emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte.” (Tatit, 1996: 21-22)

si a sol susenido); em reforço a essas oscilações, o repouso da tônica vai sendo adiado, mantendo a tensão, até resolver-se apenas ao final da – longa – primeira parte, justamente na sílaba final, asseverativa também mas descendente, de forma a não continuar o conflito: “para não contrariar você”. A entoação, muito despojada, se faz em proximidade com a fala, em processo figurativo (Tatit) que ao adiar a sua resolução chama a atenção para o assimétrico que a constitui.

Importante dizer ainda que na segunda parte a canção adquire uma feição mais tradicional, o que se reforça no arranjo, de Gaya, pela entrada discreta dos metais, e da percussão mais marcada, ao passo que a melodia adota o tradicionalíssimo esquema de pergunta-e-resposta. A meu ver isso aumenta a tensão provocada por Paulinho entre as formas cristalizadas do passado (onde se abre ao menos como possibilidade e repouso a tradição melancólica) e a abertura para o futuro (que pode gerar angústia ao passo que amplia os horizontes). Mas nem de longe pretendo uma leitura mecanicista desses elementos.

Por isso mesmo, antes de falar de “Foi um rio que passou em minha vida”, o samba que dá título ao disco e que projetou num estrondoso sucesso de massa – que perdura – o nome de Paulinho, faço uma pequena digressão para falar de “Coisas do mundo, minha nega”, cuja primeira gravação está no LP anterior, de 1968, e que, apresentada por Jair Rodrigues na I Bienal do Samba daquele ano, abischoitou um modesto sexto lugar<sup>20</sup>. Entre as peculiaridades deste samba, e são muitas, está o fato de que, abrindo sua narrativa com o verso “Venho do samba há tempo”, o signo “samba” cumpre aí os papeis habituais: o de roda de samba, o do universo do samba, o do samba enquanto canção etc. Mas indica ainda – e o todo da narrativa o confirmará – a saída do sujeito do universo do samba para de fato abrir-se às “coisas do mundo”, ir até o limite do mundo, experimentar um olhar “de fora” daquele universo. E essa abertura, esse desejo de aprender parece partir de um distanciamento implícito a toda uma estereotipia que envolve o mundo do samba, ou que pelo menos era muito visível nos anos de 1960. Assim, o samba carioca é aqui submetido a um enfoque de distanciamento e ao mesmo tempo de pertencimento que roça por essa estereotipia, mas que recusa aderir a ela: esta é uma das grandes linhas de força da poética de Paulinho a partir de então.

---

<sup>20</sup> Para “Coisas do mundo, minha nega” tomada como uma poética de Paulinho da Viola, cf. meu artigo em **Via Atlântica** n. 20, 2011, pp. 163-185.

Esse enfoque, ao mesmo tempo de dentro e de fora, que se reconhece em ubiquidade, afirma um movente e recusa um cativo “lugar de fala” – no sentido vulgar mesmo em que se emprega hoje o termo -, dando-nos a ver com toda nitidez os elementos associados automaticamente a esse universo, desde a “viola” até os personagens estereotipados que o narrador encontra pelo caminho. E o resultado nos intriga porque o jogo proposto de pertencimento e distanciamento demanda esforço para ser percebido, já que lança mão de recursos, diríamos “estilísticos”, não dissociados mas associados ao universo do samba. Só que estes, por sua vez, encontram-se em uma tensão construtiva da “nova” voz poética que não vem para reforçar, mas para problematizar essa estereotipia, ou melhor, dizendo em clave paradoxal: vem reforçar o universo do samba ao tomá-lo amorosamente como problema. Transcrevo agora o fecho do artigo que venho parafraseando:

E sem abrir mão do enorme manancial do samba, o investigará sem furtar-se a fruí-lo de dentro, numa obra em que procedimentos consagrados da linguagem da tradição decantam-se em direção a uma voz autoral, a uma obra personalíssima: “bebadosamba/bebadachama” é o dístico das coisas do mundo uma vez aprendidas, como está no seu trabalho de 1997. Já parece suficiente que a simples retomada da mesma canção ao longo de quatro décadas, registrando-a nos discos, pode apontá-la como ponto de grande importância em sua poética (Bozzetti, 2011, p. 185).

Feita a digressão que me pareceu indispensável, vamos a “Foi um rio”. Por sua estrutura de samba-enredo de tipo “lençol” (isto é, de longa extensão, sem repetições melódicas), estaria aferrado à tradição do samba, no polo oposto do experimentalismo de sua concomitante “Sinal fechado”, ambas realizações do que, composta um ano antes, “Coisas do mundo, minha nega” representaria como a “virtude do meio”. Mas não caiamos no fácil.

Comecemos por aquilo que vários já apontaram na lírica do autor, a saber, a dificuldade de sabermos do que se está falando em muitos de seus sambas. Às vezes permanece a imprecisão, a impossibilidade de definir com clareza. Em minha tese de doutorado chamei a esse fenômeno, valendo-me de um quase espelhamento de palavras, “imagem-enigma”. Eliete Negreiros, por exemplo, diz que em suas canções Paulinho “nos fala de sentimentos, estados interiores, sensações, faz algumas reflexões, sempre através de um eu lírico, mas o que realmente aconteceu, o que desencadeou esse

acontecimento, não é revelado” (Negreiros, 2016, 130); outras vezes, porém, e é o caso de “Foi um rio”, a revelação surge – aqui em clave de epifania laica. O samba começa assim: “Se um dia meu coração for consultado/para saber se andou errado/será difícil negar/meu coração tem mania de amor/amor não é fácil de achar/a marca dos meus desenganos ficou/só um amor pode apagar...” e por aí vai, por entre suposições, conjecturas, asseverações, retalhos de lembranças, vagas esperanças. Eis que decorrida mais da metade de sua extensão, finalmente o que desencadeou tudo isso se revela: “Portela! Portela!” Trata-se de uma impressionante e bela declaração de amor à sua escola de samba de coração, um samba-exaltação em formato de samba-enredo. A vaguidão do início se rende, gozosa, à entrega amorosa em clave de tradição e nenhum resquício melancólico. Avanço em dizer que “Foi um rio” teria cumprido o papel de mostrar o quanto é capaz este criador individual no interior da criação simposial. Vou além: Felipe Trotta, ao tratar com mais vagar a gravação de “Foi um rio”, assim a descreve:

A característica mais marcante desta gravação é a simulação do ambiente de um desfile carnavalesco “à moda antiga”; ou seja, ao invés da massa percussiva das escolas de samba, é utilizada uma instrumentação que remonta as rodas de samba, ou os pequenos desfiles de blocos de rua. Na marcação rítmica, ouve-se um pandeiro, reco-reco, tamborim e uma cuica bastante presente, executando a condução rítmica, numa função diferente daquela utilizada com mais frequência nos dias de hoje, que é a de fazer “comentários”. Na seção harmônica, ouvimos claramente o violão, mixado bem à frente do cavaquinho, que só se ouve em alguns raros momentos, como no início. As cordas graves do violão são responsáveis também pela acentuação do segundo tempo de cada compasso, “simulando” a função do surdo, ausente na gravação (Trotta, 2001, 146).

Ao terminar a faixa, em *fade out*, as vozes repetem “foi um rio que passou em minha vida e meu coração se deixou levar”, e nas vozes que cantam está um dos segredos ocultos de tal dramaturgia: “Foi um rio” é cantada toda por Paulinho e coro em que se realçam as vozes femininas das “pastoras”, numa modalidade de canto também anticontrastiva, isto é, a voz de Paulinho ocupando de forma muito discreta o primeiro plano, misturada às demais vozes. Ou seja, para o meu argumento: essa performance indicia o pertencimento a um universo que no limite desfaz a assinatura autoral, Paulinho da Viola é – ou almeja ser – o Paulinho da Portela: “Antigamente era Paulo da Portela/agora é Paulinho da Viola/Paulo da Portela nosso professor/Paulinho da Viola o seu sucessor”, cantarão Monarco e Chico Santana em “De Paulo da Portela a Paulinho



da Viola”, cinco anos mais tarde.<sup>21</sup> E o que eles cantam parece de fato ter concretizado o projeto que Paulinho da Viola começa a traçar mais decisivamente neste LP.

## Referências

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum: alguns temas em Horácio e sua presença em português**. São Paulo: EdUSP, 1994.

BOTEZELLI, J. C. Pelão e PEREIRA, Arley. **A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes**, v. 2. Depoimento de Zé Kéti. São Paulo: SESC, 2000.

BOZZETTI, Roberto. “Coisas do mundo, minha nega”: para uma poética de Paulinho da Viola. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 20, p. 163-185, 4 jul. 2021.

MATOS, Claudia. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MÁXIMO, João. **Paulinho da Viola: sambista e chorão**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2002 (Perfis do Rio).

NEGREIROS, Eliete Eça. **Paulinho da Viola e o elogio do amor**. Cotia: Ateliê, 2016.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Editora UFRJ, 2001.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: EdUSP, 1996.

TOMACHEVSKI, B. Temática. *In*: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo, 1973. pp. 169-204.

TROTTA, Felipe. **Paulinho da Viola e o mundo do samba**. 2001. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, [S. l.], 2001.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VIOLA, Paulinho da. **Nervos de aço: entrevistas a Charles Gavin**. Rio de Janeiro: Ímã, 2014.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.

---

<sup>21</sup> Registrado pela primeira vez no disco da série História das escolas de samba dedicado à Portela, o samba é cantado por Monarco e a Velha Guarda no belo documentário de 2003 dirigido por Izabel Jaguaribe, **Paulinho da Viola: meu tempo é hoje**.

**Discos**

**FOI um rio que passou em minha vida.** Intérprete: Paulinho da Viola. [S. l.]: Odeon, 1970/1996. LP/CD.

**HISTÓRIA das escolas de samba:** Portela. Intérprete: Vários. [S. l.]: Discos Marcus Pereira, 1975. LP.

**PAULINHO da Viola.** Intérprete: Paulinho da Viola. [S. l.]: Odeon, 1968/1996. LP/CD.

**RECANTO.** Intérprete: Gal Costa. [S. l.]: Universal, 2011. CD.

**RODA de samba: 2.** Intérprete: Conjunto A voz do morro. [S. l.]: Musidisc, 1965. LP.

\***Roberto Bozzetti** é professor associado do Departamento de Letras e Comunicação da UFRRJ (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro). Possui doutorado em Literatura Comparada pela UFF, com a tese, defendida em 2005, **Paulinho da Viola e as interfaces do moderno no Brasil**. Membro do Grupo de Pesquisa Literatura, Linguagem, Contexto (UFRRJ/CNPq). Tem três livros de poesia publicados.