



Campus Samambaia

PPGH

À DERIVA:

Temporalidades no repertório de Paulinho da Viola (1965-1996).

Autora: Kenia Erica Gusmão Medeiros.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Saddi

GOIÂNIA
2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: *Kenia Erica Guimarães Medeiros*

Título do trabalho: *"A deriva: Temporalidades no repertório de Paulinho do Vido (1965-1990)"*

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Kenia Erica Guimarães Medeiros
Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:

Rafael Izaddi Teixeira
Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 13 / 06 / 2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.



Campus Samambaia

PPGH

À DERIVA

Temporalidades no repertório de Paulinho da Viola (1965-1996).

Autora: Kenia Erica Gusmão Medeiros.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Saddi

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em História como pré-requisito para obtenção do título de doutorado.

**GOIÂNIA
2019**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

MEDEIROS, Kenia Eica Gusmão
Á DERIVA [manuscrito] : Temporalidades no repertório de Paulinho da Viola (1965-1996) / Kenia Eica Gusmão MEDEIROS. - 2019.
CC, 200 f.

Orientador: Prof. SADDI TEIXEIRA Rafael.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2019.

Inclui fotografias.

1. Paulinho da Viola. 2. Temporalidades. 3. Deriva. I. Rafael, SADDI TEIXEIRA, orient. II. Título.

CDU 94(81)



Ata da Sessão de julgamento da Defesa de Tese de Doutorado de **Kenia Érica Gusmão Medeiros**. Aos 26 (vinte e seis) dias do mês de abril de dois mil e dezenove (2019), com início às 14h, nas dependências da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, teve lugar a sessão de julgamento da Defesa de Tese de Doutorado de **Kenia Érica Gusmão Medeiros**, cujo título foi “**À Deriva: temporalidades no repertório de Paulinho da Viola (1965-1996)**”. A Banca Examinadora foi composta, conforme Portaria nº021/2019-PPGH, de 16 de abril de 2019, pelos seguintes Professores Doutores: **Rafael Saddi Teixeira (Presidente)**, **Maria Therezinha Ferraz Negrão de Mello (UnB)**, **Robervaldo Linhares Rosa (EMAC-UFG)**, **Libertad Bittencourt (UFG)**, **Carlos Oiti Berbet Junior (UFG)** e, como Suplentes, **Mateus de Andrade Pacheco (UnB)**, **Allysson Fernandes Garcia (CEPAE-UFG)**, **Roberto Abdala Junior (UFG)** e **Ana Lúcia Oliveira Vilela (UFG)**. Os Examinadores arguíram na ordem acima citada. Às 17:50 horas a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão secreta tendo sido a candidata aprovada

Prof.ª Dra. **Maria Therezinha Ferraz Negrão de Mello (UnB)** Ass.: Maria Therezinha Ferraz Negrão de Mello

Decisão (aprovada)

Prof. Dr. **Robervaldo Linhares Rosa (EMAC-UFG)** Ass.: Robervaldo Linhares Rosa

Decisão (Aprovada)

Prof.ª Dra. **Libertad Bittencourt (UFG)** Ass.: Libertad Bittencourt

Decisão (aprovada)

Prof. Dr. **Carlos Oiti Berbet Junior (UFG)** Ass.: Gi

Decisão (aprovada)

Presidente da Banca Prof. Dr. **Rafael Saddi Teixeira** Ass.: Rafael Saddi Teixeira

Decisão (Aprovada)

Reaberta a Sessão Pública, o Presidente da Banca Examinadora proclamou os resultados e encerrou-a, da qual foi lavrada a presente ata que vai assinada por mim, Jean Hardy Varela, secretário do Programa de Pós-Graduação em História, e pelos membros da Banca Examinadora.

Coordenadora: Fabiana de Souza Fredrigo

Prof.ª Dr.ª Fabiana de Souza Fredrigo

Secretária: Jean Hardy Varela

Jean Hardy Varela

A toda e qualquer pessoa que já tenha conversado com o tempo.

Agradecimentos

Aos amigos Aline, Angélica, Ariana, Cristhiano, Daniela, Débora, Diego, Felipa, Henrique, Larissa, Jefferson, Michelle, Maycon, Thássia, de modos diferentes e em momentos distintos vocês me ajudaram nessa caminhada.

Aos queridos Robervaldo e Mateus pela amizade ao longo dos anos que durou esta pesquisa e pela participação nesse desfecho. À Thereza por ser parte da fundamental da trajetória acadêmica que possibilitou a existência desta pesquisa, pela amizade desde o tempo de outras canções.

Ao professor Carlos Oiti e a professora Libertad, pelas oportunidades e a generosidade que me ofereceram juntamente com cada aprendizado.

Ao orientador dessa pesquisa professor Rafael Saddi por ter me feito reencontrar rotas e destinos perdidos no trajeto pelo qual se desenvolveu essa pesquisa.

Álvaro por trás das palavras dos textos há presenças que efetivam o desenvolvimento do que antes era só ideia, você está nessa escrita em trocas de pensamento e afetos. Malú pela espera e amor.

Ao artista cujo repertório é objeto de análise desta pesquisa, Paulinho da Viola por suas letras e melodias que inundam cotidianos com poesia.

Ao IF Goiano pelo financiamento por meio de bolsa de doutorado concedida a mim no final de 2016 até o término deste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás pela oportunidade de realizar esta pesquisa.

RESUMO

Esta tese tem como objeto de estudo o repertório do compositor e cantor Paulinho da Viola. Suas canções são as fontes escolhidas e são analisadas principalmente em seus aspectos discursivos e em alguma medida em suas características sonoras. As noções e percepções de temporalidade presentes em suas canções são discutidas nessas páginas e relacionadas com sua própria criação e popularização enquanto medidas de tempo. O contexto histórico de suas produções e os sentidos identitários de seus versos são também apreciados neste trabalho, bem como sua compreensão do samba e suas transformações ao longo do tempo são também parte importante deste texto. As letras de Paulinho cantam o tempo psicológico de seus personagens promovem sua articulação com dimensões dos tempos natural, social e histórico. Dentre as muitas metáforas que o artista utiliza ganha destaque nessa tese a da água. Em sua obra a água adquire sentidos diferentes e representa movimentos da vida. Seus termos correlacionados como mares, rios, barcos e marinheiros, dentre outros são elementos que aprofundam as temporalidades cantadas por Paulinho desaguando em reflexões sobre a deriva que representa a existência.

Palavras-chave: Paulinho da Viola, temporalidades, deriva.

ABSTRACT

This thesis aims to study the repertoire of the composer and singer Paulinho da Viola. Their songs are the chosen sources and are analyzed mainly in their discursive aspects and to some extent in their sonorous characteristics. The notions and perceptions of temporality present in their songs are discussed in these pages and related to their own creation and popularization as time measures. The historical context of his productions and the identity senses of his verses are also appreciated in this work, as well as his understanding of samba and its transformations over time are also an important part of this text. The lyrics of Paulinho sing the psychological time of his characters promote their articulation with dimensions of the natural, social and historical times. Among the many metaphors that the artist uses is highlighted in this thesis that of water. In his work water acquires different senses and represents movements of life. Its correlated terms such as seas, rivers, boats and sailors, among others are elements that deepen the temporalities sung by Paulinho flowing in reflections on the drift that represents the existence.

Keywords: Paulinho da Viola, temporalities, drift.

Sumário

Introdução

“BEBADOSAMBA” _____ 1

Capítulo I

“MEU TEMPO É HOJE: Ambiência e cidade _____ 9

1.1 Antiquário do Samba _____ 9

1.2 Surgimento de Paulinho da Viola na cena musical _____ 14

1.3 Ambiência do Rio _____ 24

1.4 “Sonha colorido, advinha em preto e branco” _____ 37

Capítulo II

“NINGUÉM PODE EXPLICAR A VIDA NUM SAMBA CURTO”: A emoção em temporalidades naturais, sociais e psicológicas _____ 67

2.1 Noções e medições de tempo _____ 67

2.2 Temporalização do mundo em Paulinho da Viola _____ 97

Capítulo III

“O MAR EM TORNO DO MAR”: Filosofias cantadas por Paulinho da Viola _____ 132

3.1 À deriva com a filosofia _____ 132

3.2 Travessias entre águas e tempos _____ 136

3.3 “Coração leviano” _____ 177

Considerações finais

“UMA PAUSA DE MIL COMPASSOS” _____ 188

Referências bibliográficas _____ 191

Revistas e Anais disponíveis na internet _____ 197

Bibliografia sem autoria _____ 199

Sites consultados _____ 200

Introdução

“BEBADOSAMBA”

Do segundo ao século, as noções de tempo atravessam, organizam espaços moldam e reafirmam compreensões de temporalidade. Cada uma das tantas representações de tempo que circulam pela linguagem cotidiana carrega possibilidades de sentido e interpretação que variam de acordo com contextos específicos. No repertório do compositor, músico e intérprete Paulinho da Viola diferentes concepções de tempo são articuladas numa poética que oferece reflexões sobre a deriva da existência. Essa obra é tomada neste trabalho como fonte para a construção do saber histórico.

Na obra do artista essa deriva que representa existência humana em suas condições de imprevisibilidade inclusive em relação ao próprio fim, atravessa outros conceitos de tempo. O tempo psicológico presente em suas canções é frequentemente interpelado de modos distintos por tempos naturais, sociais e históricos. Essa ideia de deriva representando a existência e a procura por rotas, ou seja, sentidos para o mundo a partir de interpretações do tempo inspiraram o título deste trabalho.

A escolha desse objeto de estudo coaduna com minha trajetória acadêmica e pode ser em alguma medida explicada por ela. Em 2008 nos meses finais da minha graduação, fui aprovada na seleção de candidatos para o mestrado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília. Meu objeto de pesquisa era a história do crescimento da cidade de São Paulo através de representações presentes nas músicas de Adoniran Barbosa. Sob a orientação da professora Dra. Thereza Negrão a pesquisa foi desenvolvida e a dissertação intitulada "Se o sinhô não tá lembrado...": cotidiano, representações e identidade na obra de Adoniran Barbosa (1940-1970). A dissertação foi defendida no ano de 2011.

A pesquisa de mestrado me possibilitou a participação em disciplinas, debates e publicações de um grupo ligado à linha de História Cultural, liderado pelas professoras Thereza Negrão e Eleonora Zícarí. Nesse grupo, pesquisadores com diferentes objetos e abordagens voltavam seus esforços para a compreensão das relações entre a história e a música. No ano de 2013 foi organizado pela professora Dra. Eleonora Zícarí, pelo professor Dr. Mateus Andrade Pacheco e pelo professor Ms. Rafael Rosa, um livro cujos capítulos foram escritos pelos pesquisadores deste grupo tratando de seus temas

de pesquisa. Para essa publicação escrevi sobre as noções de cidadania e solidariedade presentes no repertório de Adoniran.

Como toda pesquisa, o trabalho sobre Adoniran Barbosa não deixou também de deixar lacunas e questionamentos para outros momentos. Foi um trabalho importante, com o qual eu pude aprender e experimentar ideias, ainda na busca por amadurecimento intelectual. Após a conclusão, por alguns anos estive dedicada à maternidade e à atividade docente como professora substituta na Secretaria de Educação do Distrito Federal e posteriormente na Universidade Estadual de Goiás. No ano de 2014 obtive aprovação na seleção de doutorado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás.

A pesquisa que está sendo apresentada neste texto tem como objeto de estudo canções lançadas entre os anos de 1965 e 1996. O recorte temporal compreende os anos entre o primeiro disco do qual Paulinho participa e seu último trabalho lançado com canções inéditas. Mesmo tendo um álbum solo gravado apenas em 1968, as participações anteriores também são importantes na própria constituição identitária do artista. Já nesses primeiros discos antes de 1968 pode ser percebida uma noção de tempo muito frequente, a do tempo histórico. O ano de 1996 foi o último no qual Paulinho fez um lançamento com músicas inéditas, nesse momento o Brasil já vivia um período democrático e na cena musical o Pagode era protagonista. Os discos de 1997, 1999 e de 2003 não entram nesse recorte. Os álbuns de 1997 e o de 2003 praticamente não trouxeram músicas inéditas, cabendo apenas uma ressalva para uma parceria com Toquinho, entretanto, essa canção não faz parte das fontes utilizadas neste trabalho.

Sem rigidez extrema é possível realizar uma periodização da carreira de Paulinho em função de fases distinguidas pelas temáticas. Nos anos 60 e 70 suas composições e gravações possuem muitas questões históricas e ligadas à produção de uma identidade negra. Nos anos 80 canções sobre a vida, o amor e sobre as relações humanas receberam maior destaque. Nos anos 90 no disco “Bebadosamba” de 1996 e no show decorrente “Bebadachama” de 1997 ocorreu o encontro dessas suas perspectivas temáticas.

Paulinho além de gravar canções de outros compositores também regravou músicas da sua própria autoria em diferentes momentos da sua carreira. Há vários retornos às canções de outros discos, como existem também anos em que houve mais de um disco lançado e outros que representaram pausas sem nenhum trabalho novo. Fica evidente que enquanto artista, Paulinho tem uma postura de navegante, daquele que vai e volta de

acordo com os movimentos do mar, mas que não necessariamente têm horários e destinos precisos de chegada.

Nesses discursos musicados estão presentes representações que nesta pesquisa são utilizadas na percepção e na compreensão de contextos históricos. Os objetivos desta pesquisa constituem em analisar construções de identidades ligadas a um tempo específico; noções de temporalidades e incursões filosóficas sobre a vida e o tempo presentes na obra desse artista. Desse modo, a reconstrução de contextos históricos através da identificação e da interpretação dos indícios históricos percebidos nas canções é uma das intenções presentes neste trabalho.

Dentre os muitos espaços de trabalho da história, o campo de pesquisas que estabelece relações entre a história e a música configura a área de pesquisa na qual se situa este trabalho. Neste campo historiográfico podem constituir objetos de análise, gêneros musicais; movimentos artísticos; intérpretes; compositores; performances; processos de produção e recepção; dentre outros aspectos. Muitos pesquisadores dessa área investem seus esforços na interpretação e contextualização dos discursos musicados, ou seja, na busca da compreensão da letra das canções e seus sentidos empenhados e partilhados. Não obstante, essa prioridade, os historiadores não desconsideram os aspectos sonoros dessas obras, constituindo estes também aspectos relevantes para esse estudo

Como antecipado, as canções que são fontes desta pesquisa foram produzidas e lançadas no período que compreende o início da carreira musical de Paulinho nos primeiros anos da Ditadura Militar, em meio ao surgimento da canção de protesto que lançou as bases para o que depois veio a ser concebida como MPB, passando pelos anos 70 e início dos anos 80, anos em que Paulinho intensifica sua produção.

O corpo documental tem como fontes principais letras de canções compostas por Paulinho e também discursos musicados de outros compositores, mas gravados pelo sambista. A orientação geral para a escolha dessas fontes foi a noção de que muitas canções do artista são textos dos quais podem ser apreendidos diferentes representações de também distintas de temporalidades. Algumas entrevistas e o documentário de Izabel Jaguaribe “Meu tempo é hoje” de 2003 que tem como tema o universo do compositor e sua obra também fazem parte do corpus documental que ampara esta pesquisa.

O percurso metodológico percorrido nesta pesquisa teve como primeiro momento a seleção das canções a serem utilizadas como fontes. O repertório do artista é bastante extenso e por esse motivo foi necessário escolher dentre muitas opções as que mais se

relacionassem com o maior número possível de temas e ou categorias investigados neste texto. Algumas músicas aparecem em mais de um momento do texto por possibilitarem interpretações que privilegiam mais de um assunto abordado na tese.

A metodologia de análise das canções serve-se de algumas categorias da História Cultural sem, entretanto, limitar-se a essa matriz de investigação. É também considerada por meio de uma perspectiva próxima a do autor Jörn Rüsen, a formação da consciência histórica em espaços variados e como essa mesma cria e ou reforça diferentes percepções de mundo. Nas fontes deste trabalho foram identificadas representações que dialogam com diferentes áreas do conhecimento. Em cada canção buscou-se identificar aspectos históricos, sociais e culturais que oferecessem e possibilitassem a articulação perspectivas de temporalidades distintas.

É preciso reforçar que o campo de estudos que prioriza as relações entre história e música não desconhece ou desconsidera a importância e a criação de sentidos que ocorre na execução da parte sonora de qualquer música. Já é estabelecido, contudo, que os historiadores que se dedicam à análise de canções populares (as músicas que possuem letra), encontram na parte textual seu principal objeto de estudos. Deste modo, evidencia-se que esta pesquisa tem como proposta uma análise e a busca de sentidos na configuração narrativa de um contexto histórico a partir da textualidade presente no repertório escolhido e em alguma medida também articular os sentidos sonoros das mesmas canções.

As músicas do compositor são conhecidas pelo zelo e sofisticação com a parte melódica. Paulinho tem uma base musical bastante ligada ao Choro e as vertentes mais tradicionais do samba. Tais aspectos sonoros empenham por vezes sentidos e sensações, além de fazerem da obra desse artista, um conjunto de canções muito específico dentro da história da canção brasileira.

O referencial teórico se apóia em autores de variadas especialidades da historiografia, mais especialmente nos que se dedicam à compreensão das relações entre a história e a música aos estudos de teoria da história. Para as discussões sobre as relações entre a história e a música são muito importantes nessa pesquisa os trabalhos dos historiadores Marcos Napolitano; José Miguel Wisnik; Paulo César de Araújo; Adalberto Paranhos; Felipe Trotta, Eleonora Zicari e Thereza Negrão. A sustentação teórica se ampara em autores que apresentam perspectivas distintas, mas não excludentes como Ricoeur, Rüsen e Benjamin. Muitos trabalhos de historiadores que se dedicaram a interpretar o tempo enquanto objeto também são referências nesta pesquisa,

como por exemplo, Pomian e Boorstin. Estão presentes também diálogos com vários filósofos, Karl Jaspers; Martin Heidegger; Albert Camus; Benjamin; Vilém Flusser, são os principais.

É importante ressaltar e valorizar o fato de já existem pesquisas acadêmicas que tomaram o repertório de Paulinho da Viola como fonte. É utilizado neste texto o livro “Ensaio de canção - de Paulinho da Viola e outros escritos”, da cantora e doutora em filosofia pela USP Eliete Eça de Negreiros que trata de canções do autor em seus aspectos discursivos e sonoros e lança sobre eles interpretações amparadas em diferentes filósofos. Uma leitura importante foi a da tese de doutorado “O mar que me navega: sinfonias filosóficas em Paulinho da Viola” de Luiz Costa Pereira Júnior também defendida na USP, que tem como tema central a análise de temas recorrentes na obra de Paulinho à luz da filosofia e sua possibilidade de uso em processos educativos. Outro trabalho relevante é o livro “Velhas histórias, memórias futuras” fruto da tese de doutorado de Eduardo Granja Coutinho defendida na UFRJ. Nela o autor defende o apego de Paulinho à tradição do samba e discute como isso não implica um tipo de conservadorismo.

A descoberta dos últimos trabalhos citados, além de leitura de formação acerca da obra de Paulinho, permitiu que eu conhecesse outros pesquisadores que também perceberam nas canções desse compositor um discurso em que podem ser notadas tentativas de explicação do mundo. As percepções desses autores possuem algumas convergências com alguns entendimentos deste texto, mas se diferenciam em muitas interpretações, área de concentração e metodologia.

As músicas articulam sentidos na medida em que fazem pontes com aspectos temporais entre as dimensões sociais e individuais. Esta pesquisa busca mostrar que as letras dessas canções agrupam representações de tempo diferenciadas, como o tempo cíclico, o contingente e o cronológico. As diferentes interpretações e usos que o compositor faz de tais categorias revela o quanto as impressões e sensações sobre o tempo misturam-se, contradizem-se e completam-se no próprio devir. Essas noções sobrepõem-se e ajudam na constituição de outra temporalidade, a cotidianidade.

Sem a desconsideração de seu caráter poético, de sua forma versificada, bem como de sua parte sonora, a canção aqui é entendida como narrativa. Essa atribuição de sentido está baseada na constituição da canção popular enquanto relato dotado variavelmente de elementos como personagens; narradores; relações de tempo e espaço; enredo e trama. As canções que são aqui apresentadas e interpretadas como fontes, são

analisadas em seu aspecto discursivo. As palavras compostas que se tornam palavras cantadas na voz dos intérpretes é que sustentam o escopo dessa pesquisa.

A música popular consiste ainda em espaço textual e sonoro da democratização e desterritorialização cotidiana do outro. Ela é espaço de denúncia, de exposição de fissuras sociais, mas é também *locus* privilegiado de entretenimento e sociabilidade. A música circula por diferentes espaços sociais e oferece possibilidades de produção de identidades e sentimentos de representatividade.

A vida cotidiana, as decepções amorosas também entram nesse jogo de metáforas que tem como uma de suas representações principais o próprio samba. O compositor trata o samba como um espaço privilegiado para o debate e o engendramento de sociabilidades; suas canções valorizam e rememoram grandes nomes desse gênero musical, mas não se desvinculam, contudo, do presente.

Também a água e seus signos correlacionados são presenças fortes e enunciadoras de sentidos nessa obra. As figuras metafóricas de cursos da natureza, desde a antiguidade, representam formas bem-aceitas de explicação para questões da vida. Em Paulinho, rios, mares, ondas, derivas, chuvas e lágrimas podem ser encontradas com facilidade na tentativa do compositor de expressar sensibilidades e emoções. Extrapolando o uso de eventos e cursos naturais, o compositor utiliza também de figuras metafóricas ligadas a atividade da navegação, como barcos, portos e marujos.

É evidente que tais certezas em relação às configurações temporais manifestam-se no cotidiano de forma inconsciente em grande parte da sociedade, contudo, apurando um pouco mais nossos sentidos, não podemos desmerecer também a existência em muitas pessoas de angústias de foro íntimo que questionam as imposições do tempo. Não raro, em algum acaso cotidiano nos sentimos demasiadamente oprimidos com as tiranias do tempo.

Em síntese, procurou-se demonstrar com este trabalho, algumas formas diferentes de apreciação e percepção de temporalidades que se entrecruzam na vida cotidiana. A temporalidade histórica através de indícios e contextos; a temporalidade das medições, impressões e perspectivas sociais, psicológicas e individuais e a temporalidade da angústia filosófica. Todas sobrepõe-se na linguagem ordinária do dia-a-dia em diferentes suportes textuais que atravessam espaços habitados, no caso desta pesquisa, procurou-se identificar-se essa coexistência em discursos musicados de um mesmo compositor ao longo de décadas.

Pensando o conhecimento histórico produzido academicamente e a consciência histórica que circula pela sociedade como dois sistemas de pensamento que se influenciam e se condicionam mutuamente, podemos pensar as noções de tempo como categorias que informam e alimentam tanto o trabalho do historiador, como o imaginário coletivo. Nossas noções e relações com o tempo têm sido contempladas pelo discurso historiográfico e também pelas representações elaboradas criadas pelos homens comuns.

A tese está dividida em três capítulos. Em todos eles a análise dos discursos musicados do compositor é privilegiada, de modo que as canções eleitas como fontes sejam tomadas e percebidas como documentos principais deste trabalho e não apenas como textos auxiliares na tentativa de reforçar contextos já historiograficamente consagrados. Em todos eles de algum modo é discutido o tema da temporalidade.

O primeiro capítulo chamado “MEU TEMPO É HOJE: Ambiência e cidade”, é a parte dedicada a uma análise das letras e dos diálogos e pontes que podem ser estabelecidos entre canções e o momento de sua produção e circulação. Nesse momento, a história do samba e aspectos da história do Rio de Janeiro, cidade de Paulinho ganham destaque. Este capítulo é uma apresentação do artista, suas referências e a ambiência história e social da cidade da qual ele busca muitas de suas metáforas.

O capítulo “NINGUÉM PODE EXPLICAR A VIDA NUM SAMBA CURTO: a emoção em temporalidades naturais, sociais e psicológicas”, trata de músicas sobre sentimentos que se remetem também a temporalidades diversas que se articulam na experiência cotidiana. A busca de constituições de sentido do tempo e da vida no repertório do compositor do qual a obra é tema desta pesquisa, é evidenciada nesse momento do texto. As temporalidades que prevalecem e as que são criadas em seu discurso são objetos de discussão nesse momento do texto. O tempo psicológico dos personagens é impactado por outros tempos e desse modo há uma configuração de uma busca que oscila entre a compreensão e a resistência aos efeitos dessas temporalidades. Sua função principal na tese é demonstrar como as noções de temporalidade aparecem na obra.

“O MAR EM TORNO DO MAR: Filosofias cantadas por Paulinho da Viola” é o terceiro e último capítulo. Nele a condição de deriva da vida é refletida pelo compositor. Nesse momento do texto a filosofia presente nos discursos musicados de Paulinho é discutida. Os capítulos anteriores da tese fluem para o último para que se possa compreender a obra de Paulinho como um pensamento que se ocupa do temporal

e das percepções que ele desperta nas pessoas. Nesse último capítulo fica evidente ainda o entendimento da existência enquanto deriva e contingência, ele permite uma reflexão acerca das noções de temporalidade discutidas no capítulo anterior, em águas mais profundas.

As considerações finais estão em “UMA PAUSA DE MIL COMPASSOS” no qual um epítome dos três capítulos é construído de modo a relacioná-los brevemente, além de uma síntese das conclusões obtidas a partir dos esforços anunciados nessa introdução e realizados ao longo do trabalho.

Ressalta-se ainda que respeitando definições relativas às teorias e métodos que auxiliam nas análises históricas, bem como as normas estabelecidas para trabalhos acadêmicos, por vezes a escrita deste texto possibilitou a utilização de perspectivas que enaltecem sensibilidades cotidianas e perspectivas do senso comum, assim como de uma cultura prática. Escrever sobre aspectos de canções que desvelam relações e perspectivas de afetividades e sensibilidades articuladas em contextos históricos, bem como, demonstrar a existência de convergências entre a filosofia acadêmica e o repertório analisado, demandou a escolha de uma linguagem acessível que corroborasse com o entendimento de que explicar é traduzir.

Resumidamente, essa tese é sobre a temporalidade como tema constante e fundamental presente na obra de Paulinho da Viola. As diferentes acepções utilizadas pelo artista para o tempo e o uso de diferentes estruturas de linguagem e narrativa para refletir sobre o assunto são apresentadas em momentos distintos do texto.

E se faço digressão, caros leitores, contando com sua benevolência, é porque o tema assim o exige. Esse povoamento do texto com amigos diversos, esse tom marcadamente afetivo da escrita também podem significar um método (HARDMAN, 1998, p.21).

Capítulo I

MEU TEMPO É HOJE

Ambiência e cidade

**“Meu tempo é hoje. Eu não
vivo no passado, o passado
vive em mim.”**

Paulinho da Viola.

1.1 Antiquário do samba

O filme “Meu tempo é hoje” (2003) documentário dirigido por Izabel Jaguaribe e que tem como tema a obra de Paulinho da Viola já em seu começo traz cenas que ambientam o espectador numa ambiência típica de bairros suburbanos. Essas cenas iniciais sugerem também uma coincidência entre o tempo social e o tempo natural. Nelas no início da manhã as pessoas começam a ocupar os espaços da cidade com suas vozes, seus trabalhos e seus passos mais ou menos apressados. Acompanha as cenas iniciais, a canção “BebadoSamba”, em seus versos que cantam: “Chama que o samba semeia /a luz de sua chama/a paixão vertendo ondas/velhos mantras de aruanda”. Na sequência da música, Paulinho começa a chamar por nomes conhecidos do universo cultural do samba, como quem busca evocar por meio da canção, a sabedoria contida na ancestralidade e na tradição do próprio gênero.

A escolha das palavras dessa canção envolve o ouvinte num imaginário da cultura musical que se desenvolveu no Brasil do início do século XX. O próprio samba em suas primeiras décadas de existência contou com rodas com aspectos ritualísticos ligados às religiões de matriz africanas praticadas nas comunidades por onde ele era tocado e cantado (Cf.: VIANNA, 2007). O citado samba que “semeia a luz” seria então, um rito realizado para trazer os mestres dessa arte para o presente no qual se canta. Entretanto, o compositor não se limita ao rito desse chamamento pontual, pois em suas palavras, “o samba semeia” e a semeadura é trabalho que requer tempo para chegar ao momento de

colheita. Sendo assim, para chegar-se a essa catarse, a essa iluminação propiciada pelo samba, seria necessário antes um trabalho de compreensão e reverência a essa arte.

A música continua relatando o transbordar de ondas por uma paixão e há nesse verso a inferência da riqueza do samba, da amplitude da sabedoria e do conhecimento que sustenta e que provém dessa cultura, por esse motivo ela está sendo derramada. O verbo “derrama” não tem uma aparição aleatória nessa letra, ele faz alusão à rede semântica estruturada pelo compositor que tem a água como eixo e que será assunto do último capítulo desta tese.

São citados ainda os “mantras de aruanda”, os mantras na cultura indiana podem ser sílabas, palavras ou versos pronunciados com intuitos místicos e de contemplação, mas também de evocação de determinada filosofia de vida. O termo “aruanda” refere-se à religião da Umbanda e nela corresponde ao que se poderia sintetizar como paraíso. Após esses versos ele inicia então o chamamento pelos nomes de compositores e intérpretes já falecidos e muito conhecidos no mundo do samba e assim oferece a possibilidade de que através da execução desse samba eles possam tornar-se presença.

Na primeira cena em que Paulinho pode ser visto, ele está indo em direção a uma livraria. Nela ele vai buscar um livro que havia encomendado há anos. Pelo diálogo que se desenvolve entre Paulinho e o homem que o atende na livraria, muito provavelmente houve alguma dificuldade por parte do livreiro em encontrar o título desejado e isso explica a espera. O nome da obra comprada é “Saudade brasileira”. Ao pegar o livro em suas mãos, folheia, observa que há uma dedicatória e comenta: “Ver se com isso eu sinto um pouquinho de saudade”.

Na sequência Paulinho afirma não conseguir sentir saudade e considerar estranha a condição descrita por seu interlocutor. Um personagem que estava na livraria explica sentir saudades até do que não viveu. No desfecho da conversa, o compositor pondera que talvez as pessoas confundam a prática de lembrar-se de momentos e coisas boas, com saudade. O compositor parece então estar convencido de que não existem coisas que lhe despertem o sentimento de saudade. Sua busca no estabelecimento, sugere, contudo, uma preocupação do mesmo por não ser supostamente acometido por tal reação afetiva. O artista quer entender por meio da leitura o motivo de não sentir saudades.

Após Paulinho aparecer cantando e tocando “Meu mundo é hoje” de Wilson Batista, surge um amigo relojoeiro que relata que o sambista é seu cliente, mas também seu concorrente, pois não leva relógios para serem consertados, mas compra materiais para

ele mesmo fazer. A fala desse relojoeiro intensifica para o espectador a profundidade da relação de Paulinho com o tempo.

Quase aos 30 minutos do filme, Paulinho surge numa loja de ferramentas em busca de uma peça. Na continuação ele revela que se não fosse músico seria marceneiro. Em seguida ele mostra a oficina de marcenaria que possui em casa e mostra um martelo que afirma ter há muitos anos e pelo qual demonstra um apreço especial. Já quase no final do filme Paulinho mostra também sua coleção de carros antigos com modelos raros, alguns dos quais estão em processo de restauração realizado pelo próprio artista. Na época da gravação uma dessas restaurações já durava aproximadamente vinte anos.

Lugares, atividades e pessoas do cotidiano do compositor vão surgindo e desvelando alguns traços de sua personalidade e de sua vida íntima. As falas de algumas pessoas da sua família também ajudam na compreensão de sua forma de ser e agir, que de muitas maneiras se relacionam com sua obra. Em determinado momento Lila Rabelo, sua esposa afirma em diálogo com o próprio Paulinho: “O seu tempo não é um tempo normal.”. Ela demonstra ainda alguma medida de decepção ao visitar a já citada coleção de carros e ver que um dos automóveis que ela havia visto quase pronto há alguns anos, foi novamente desmontado pelo marido, que atribui a situação à necessidade da correção de alguns erros posteriormente percebidos e também à ação da ferrugem.

Em tom bem-humorado Lila revela ainda o gosto de Paulinho pela leitura de jornais. Ela conta que certo dia pediu que ele cuidasse de um dos filhos ainda criança, ao se distrair com o jornal, ele não percebeu que o menino havia caído na piscina da casa e estava se afogando. Um entregador de uma farmácia que chegou à casa nesse momento percebeu a situação e resgatou a criança. A história demonstra a distração do cantor com o jornal, com essa narrativa a esposa procura mostrar hábitos e peculiaridades da personalidade de Paulinho.

O jornal tem uma representação importante para além de suas funções de informação e entretenimento, ele tem o objetivo de atualização sobre o dia atual e vive dessa efemeridade tendo em vista que o amanhã chegará com outros acontecimentos e notícias. A leitura do jornal pela manhã para muitas pessoas de gerações passadas significava também uma maneira de começar o dia com informação, apesar dessa prática não ter desaparecido por completo, ela é atualmente bem menos usual que já foi em outros tempos.

O filme oferece uma imagem do compositor que evidencia de modos distintos sua relação com o que é temporal. Como já dito, ele nega qualquer saudade e diferencia

essa noção de uma reminiscência que inclui o reconhecimento de um tempo ou de eventos bons. Paulinho coleciona coisas antigas, pois vê no presente dessas coisas a importância de passados, mas segundo seu entendimento, sentir saudades seria como desejar voltar no tempo e isso não lhe interessa. Desse modo pode ser percebida em sua prática com os relógios, a marcenaria, os carros e também suas composições representações e reverências a passados distintos, mas sempre com sentidos de atualização desses mesmos no tempo presente.

Eu tenho sempre a sensação muito forte de que quando você ouve uma determinada obra que te sensibiliza e os mestres todos de todos os tempos *tão* aí mostrando isso, revelando isso até hoje né... você não tá preocupado se foi feito nessa época ou naquela outra, você tá com a obra, ela tá ali, ela tá viva. (Paulinho da Viola no filme “Meu tempo é hoje”).

Na acepção de Nietzsche, a felicidade depende do poder de esquecer, ou dito de outro modo, enquanto o indivíduo estiver vivenciando a duração de um sentimento de contentamento e alegria, ele está em estado de suspensão de suas lembranças sobre o “vir a ser” que está por toda parte, bem como sobre “o ter sido” que pesa em todos nós. Não significa dizer que Nietzsche negue a importância da história, ao contrário, para ele nas percepções históricas reside o ânimo necessário para o futuro. O filósofo realiza uma discussão que engendra um equilíbrio tênue entre o homem histórico, o supra-histórico e os adoradores de processos (NIETZSCHE, 1999, p. 273).

Paulinho que não nega a história e a inclui em muitas de suas letras. Ainda de acordo com Nietzsche o que se celebra em festividades que comemoram dias e eventos históricos não é o fato em si, ou uma genuína ligação com o mesmo, mas o efeito que o mesmo causa. Tais reflexões podem auxiliar na compreensão da negação de Paulinho de uma saudade de coisas, pessoas, tempos e eventos. Concomitante a essa negação, o compositor empenha tentativas de atualização desses mesmos objetos por meio de músicas que tornam a história viva, útil e prática, como no caminho buscado por Nietzsche (Cf.: NIETZSCHE, 1999)

Para Arnaldo Momigliano, no século XVIII as pessoas começaram a desenvolver paulatinamente uma espécie de consciência de que poderiam perceber beleza ao olharem para suas igrejas ou para castelos dos locais por onde passavam (MOMIGLIANO, 2014, p. 20). O apreço pelo passado relaciona-se com uma emoção que se sustenta no desejo de aproximação com um tempo que já não é mais. Para o

mesmo autor o antiquarianismo não apenas influenciou em questões de estética, mas também no método histórico. Não obstante, o antiquário é diferente do historiador mesmo que ambos se envolvam com o passado. O historiador procura trazer o passado por meio de sua escrita amparada em fontes e critérios de metodologia científica, deixando em alguns momentos que o sentimento sobre um passado apareça, mas sempre com alguma cautela. O antiquário nas palavras de Momigliano lida com “autoridades originais” (registros materiais e testemunhas oculares) da história e ao estabelecer esse contato, bem como ofertá-lo a outros ele está sentindo e partilhando uma emoção temporal (MOMIGLIANO, 2014, p.21).

Retornando à compreensão de Nietzsche, a história monumental tem sua importância e utilidade, apesar das negligências que realiza em relação a diferenças e individualidades. Ainda sim, ela oferece ânimo para que os que dela em algum momento tomam parte continuem a acreditar em alguma esperança de uma repetição, não do fato ou evento, mas da ação e da criatividade humana que emergem nas condições históricas específicas de cada tempo.

Em que então é útil ao homem do presente a consideração monumental do passado, o ocupar-se com os clássicos e os raros dos tempos antigos? Ele aprende com isso que a grandeza que existiu uma vez, foi em todo caso, *possível* uma vez, e por isso pode ser que seja possível mais uma vez [...].

Paulinho é um antiquário dos tempos que lhe despertam emoção. Juntando e consertando objetos, compondo canções sobre mestres e tempos passados, bem como gravando suas obras ele segue colecionando passados. O compositor é um antiquário da cultura brasileira em uma de suas expressões musicais mais reconhecidas, o samba. Por meio dele o artista traz sua consciência histórica e seu ânimo para com o futuro.

Paulinho também faz parte da Velha Guarda da Portela, cujos membros frequentemente ele cita como ídolos. Gravou muitos compositores herdeiros de concepções tradicionais do samba e fez ainda releituras de canções clássicas de consagrados sambistas. Nesse sentido, sua escolha de repertório também é um meio de preservação de memórias e celebração da história.

Nascido no Rio de Janeiro dos anos 40, cidade litorânea e que seria ainda pelas décadas seguintes um dos grandes centros de produção cultural do Brasil, a ligação de Paulinho com o mar fica evidente em muitas de suas músicas, sendo a água e outras palavras que possuem com ela algum vínculo semântico, metáforas presentes em seu

extenso repertório. A água flui por suas letras como representação de tempo, de vida, de amores e também de dores, ou seja, ela adquire sentidos de acordo com a temática da narrativa proposta pelo artista. Para ele esse elemento natural configura uma possibilidade linguística para explicações de questões de tempos naturais, psicológicas e sociais.

Sua obra que contém grande riqueza de assuntos e personagens, bem como de narrativas que desvelam cotidianos e contextos sociais e históricos. Nessa variedade de construções poéticas e narrativas, é constante a presença do tempo como tema gerador de reflexões e organizador de impressões.



Paulinho o pai e o irmão. Praia do Leme, 1951/1952.

1.2 Surgimento de Paulinho da Viola na cena musical

Como dito anteriormente, no repertório de Paulinho da Viola podem ser observadas muitas canções de sua autoria ou que ele gravou, pertencentes a outros compositores que tratam da construção da identidade negra, e das suas relações com a marginalidade. Essa produção de uma identidade marginal realizada nas canções evidencia aspectos culturais, sociais e históricos da sociedade brasileira. Há algumas décadas em processo de revisão pela própria renovação de temas e métodos da área, a história da África e da presença negra no Brasil tiveram espaço e divulgação nas letras de muitos compositores do universo do samba.

Paulinho da Viola nasceu e cresceu num ambiente musical. Seu pai Benedicto César Ramos de Faria era um violonista da primeira formação do grupo de Choro “Época de Ouro”, considerado o maior da história do gênero. O Choro é considerado o primeiro gênero musical urbano tipicamente brasileiro. Os primeiros conjuntos que se dedicaram a ele surgiram no Rio de Janeiro nas décadas finais do século XIX. Muitos

músicos são considerados precursores nesse gênero, mas o principal é o flautista Joaquim Antônio Calado. A maior parte dos primeiros músicos que tocavam Choro tinha origem pobre, no entanto, o gênero não tem suas influências limitadas às bases totalmente populares. O próprio Calado foi professor do Conservatório de Música, o que o coloca numa posição de possuidor de um vasto conhecimento de música, incluindo a vertente clássica (Cf.: NAPOLITANO, 2002).

Paulinho também não se absteve do choro ao compor. Seu disco “Nervos de Aço” de 1973 traz na última faixa a música “Choro Negro” uma música com duração de pouco mais de três minutos, que para oferecer ao ouvinte uma experiência situada entre a calma e a melancolia. Essa melancolia está em sintonia com muitas outras canções do disco. A palavra “choro” no disco representa uma dupla matriz de sentido. Choro pode tanto ser referência ao gênero, quanto a uma condição de tristeza e pranto.

Apesar desse envolvimento com a música, o pai de Paulinho não dependia dela para sustentar a família já que era funcionário da Justiça Federal. O próprio Paulinho antes de ser conhecido no meio artístico chegou também a ser funcionário de uma agência bancária. Foi num dia comum de trabalho nessa agência que encontrou por acaso, Hermínio Bello de Carvalho e a partir desse momento Paulinho foi aumentando seus contatos, conhecendo discos e estreitando laços com outros músicos da época.

Foi ainda através de Hermínio que Paulinho conheceu o Zicartola, famoso restaurante que pertencia a Cartola e a sua esposa dona Zica. Esse espaço era frequentado por vários artistas do samba. Lá Paulinho fez suas primeiras apresentações musicais, cantando músicas suas e também de outros compositores. Foi também nesse lugar que ele recebeu seu primeiro cachê, pagamento feito pelo próprio Cartola, segundo ele, dinheiro que pagaria a condução de volta para casa.

Em 1965 depois de ser indicado para formar o grupo “A voz do morro” com outros artistas, durante a gravação de um disco, ouviu de um funcionário da gravadora que Paulo César não seria nome de sambista. Zé Ketti que também fazia parte do grupo, contou tudo ao jornalista Sérgio Cabral que publicou a história já com a sugestão que resolveria o impasse, surgiu assim o nome artístico Paulinho da Viola. Paulinho participou da gravação de três álbuns desse conjunto.

Seu primeiro disco como artista solo é de 1968. Em seus primeiros trabalhos suas palavras cantadas já se relacionavam de muitos modos com o momento vivido. Apesar do conjunto de músicas existente durante os anos de Ditadura ter sido um dos principais representantes do discurso de resistência ao Regime, naquele momento de

constrangimento qualquer ruído ou sussurro assumia ecos maiores e causava reverberações muitas vezes inesperadas. Assim, muitas canções percebidas e consagradas enquanto relatos de protestos e engajamento político não necessariamente foram compostas com toda a carga significativa que lhes fora atribuída nos atos e processos de recepção.

Os sentidos possíveis das canções como os de qualquer texto estão intrinsecamente associados ao momento vivido e ao próprio espaço de experiência do leitor. Wolfgang Iser diz que o autor joga com o leitor e o campo do jogo é o texto (ISER, 1979, p. 107). A canção que também é suporte textual ressoa desse modo, as intenções do compositor, mas também sofre transformações e adequações ensejadas no ato produtor da recepção. As canções entram num jogo que só se completa nesse momento de recepção, paradoxalmente, muitas vezes essa finalização desemboca numa completude com sentidos abertos.

Foi muito comum as canções do momento pós-golpe militar em meados da década de 60 apresentarem discursos sobre o tempo que constituíam sentidos possíveis de contestação. Nelas são perceptíveis a insatisfação com o presente e a espera angustiada por um futuro anunciado como melhor. Na temporalidade do por vir, as esperanças eram depositadas e os sonhos poderiam se realizar, nela a opressão daria lugar à liberdade de dizer e de ser. O presente era um momento que carregava o peso dos anos de chumbo enquanto o futuro tinha a capacidade de criar instantes de alívio na imaginação.

A denominação “canção de protesto”, não obstante sua importância e utilidade pode carregar conflitos próprios das tentativas de definições e generalizações. Não há aqui a intenção de uma abstenção do uso dessa compreensão, mas a discussão da mesma e a partir dela a elaboração de algumas ressalvas e reflexões sobre seus sentidos conhecidos, implícitos, modificados e silenciados. A partir dessas ponderações, é possível o entendimento da posição ocupada por Paulinho em relação a esse cenário cultural.

Com a Ditadura Militar, muitos compositores ficaram conhecidos e foram perseguidos pelo Regime, por usarem suas músicas como veículo de críticas e posicionamentos políticos contra o governo. Normalmente fazendo uso de linguagem metafórica para driblar os vetos da censura, esses compositores tornaram-se ícones de resistência e suas canções hinos de luta. Essas canções surgiram como produtos oriundos da sigla MPB, herdeira da antiga MMPB, que se caracterizava então por suas

temáticas urbanas e destinadas a um público elitizado (ARAÚJO, 2013, p. 32). É importante ainda lembrar que a maior parcela do público consumidor da canção engajada brasileira era universitária e de classe média.

Vale ressaltar um aspecto fundamental da censura. Submetido a ela, o sujeito não pode dizer o que sabe ou o que supõe que ele saiba. Assim, não é porque o sujeito não tem informações ou porque ele não sabe das coisas que ele não diz. O silêncio da censura não significa ausência de informação mas interdição. Nesse caso não há coincidência entre não dizer e não saber. Isso nos leva a pensar que a censura funciona não em nível de informação mas de circulação e de elaboração histórica dos sentidos, assim como sobre o processo de identificação do sujeito em sua relação com os sentidos. (ORLANDI, 2007, p. 107).

A MPB teve muito destaque no final dos anos 60 e início dos 70, mas nessa mesma década apresentou sinais de desgaste (Cf.: NAPOLITANO, 2002) O estilo já então uma instituição nacional, apesar de ainda conseguir agradar a crítica já enfrentava desafios para se manter entre as prioridades do gosto do grande público. Era um cenário complexo, pois ao mesmo passo que havia certo desgaste na MPB, novos artistas surgiram alargando ainda mais as possibilidades desse gênero. Além disso, a perspectiva de redemocratização do país de 1975 em diante fomentou alguma liberdade e possibilidades de produção para artistas já consagrados e com espaços de criação muito limitados pela censura.

O samba em sua versão mais tradicional, apesar de considerado uma inspiração por muitos compositores importantes da MPB, não foi um protagonista dos acontecimentos e do lugar social conquistado por ela. A década de 70 marcou uma intensificação na abordagem de temáticas ligadas a identidades marginalizadas nas canções do samba. Nesse momento houve uma movimentação, não organizada, nem denominada, de compositores como Martinho da Vila, Nei Lopes, Candeia e o próprio Paulinho da Viola produzindo ou regravando letras que abordavam a identidade negra construindo afirmações positivas e reivindicando o reconhecimento da criação do samba enquanto contribuição cultural negra.

Essas canções apesar de serem extremamente engajadas e dotadas de um discurso político, não tiveram o mesmo destino célebre de outras geradas dentro da sigla MPB. O engajamento político então, apesar de se dar em transversalidades opostas e diversas, nem sempre contava com uma recepção perceptiva e atenta a essas atribuições e conformações. O contexto social exercia uma tendência para o debate e para uma

politização, muito voltada para temas imediatamente associados à vivência da opressão de uma ditadura. A opressão política, entretanto, ocorre também nas esferas cotidianas e encontra espaços de reforço em estruturas sociais já existentes, como por exemplo, a discriminação e o racismo.

Além disso, há outra perspectiva que ajuda a esclarecer esse cenário musical. Artistas oriundos de classes sociais diferentes compunham e ou gravavam músicas com temas também muito diferentes. Longe de representar uma oposição direta entre postura engajada e alienação, essa observação auxilia no entendimento de que as pautas, mesmos diferentes, continham politizações acerca das necessidades e desejos que representavam públicos específicos. Um exemplo pode ser extraído de uma entrevista de Odair José ao historiador Paulo César de Araújo, na qual ao ser questionado sobre seu engajamento e sobre não ter participado da passeata dos Cem Mil ele justifica dizendo que não tinha tempo para essas atividades, pois precisava prover o sustento a toda uma família. (Cf.: ARAÚJO, 2013) Odair foi um artista bastante censurado, sua composição mais conhecida, a música “Pare de tomar a pílula” (1973) foi um dos alvos.

O trabalho de Paulo César de Araújo pode auxiliar na compreensão da complexa cena musical que existia no Brasil durante a Ditadura, mas não visa encerrar o debate sobre as definições e camadas de engajamento. Não limita também a atuação política dos indivíduos às suas classes sociais, mas revela como as vivências de condições e contextos distintos poderiam ter influência sobre adesões ideológicas.

O samba desde seu surgimento enfrentou muitos obstáculos para sair da marginalidade. Sua consolidação tem enorme débito com a popularização e a democratização do rádio (Cf.: PARANHOS, 2003). Mas como em qualquer processo de crescimento de determinada atividade ou produto cultural, a difusão do samba por espaços mais alargados também promoveu estranhamentos e discordâncias. O samba comercializado foi inicialmente visto pelos mais tradicionais sambistas como uma deturpação dos primeiros sambas dos morros. Contudo, com o aumento da presença do rádio entre as camadas mais populares ele ganhou simpatia e reconhecimento. A nacionalização e a aceitação do samba enquanto representante de características próprias e singulares do povo brasileiro começou simultaneamente. Em suas letras, os sambistas foram mostrando aspectos positivos da brasilidade e assim o samba foi firmando-se como música representante, divulgadora desse modo de ser. Sobre esse processo seguem outras considerações ainda nesse capítulo.

Apesar dos processos de recepção irem muito além do cerne da discussão aqui empreendida, ela não está completamente fora do alcance destas páginas. Na compreensão de Jesus Martin-Barbero ela não é apenas ponto de chegada, mas também ponto de partida. Essa partida permite incontáveis desdobramentos e interpretações que fazem referência e clarificam também temporalidades e espaços sociais. Nesse sentido a observação das recepções tem o intuito de oferecer mais indícios para a compreensão de contextos históricos.

A primeira mediação que a recepção introduz, vista como um lugar e não como uma etapa, é a questão das anacronias e das diferentes relações com o tempo, o que em castelhano chamamos de *destempos*. (MARTIN-BARBERO, 1995, p.43).

Paulinho da Viola em 1969 no V Festival de Música Popular Brasileira defendeu sua composição “Sinal Fechado” que é um exemplo do olhar comumente lançado ao futuro nos discursos musicados da época da Ditadura. “Em Sinal Fechado” a noção de tempo encontra sentidos tanto na letra como na melodia. Os festivais da canção tinham nesse momento grande impacto sociocultural. Eles geravam grande comoção no público e também na imprensa especializada, as torcidas por alguns artistas e as vaias para outros faziam do público um participante ativo e por vezes temido. Isso fica bastante evidente no documentário “Uma noite em 67” de Renato Terra e Ricardo Calil (2010). Nesse filme o clima dos festivais é discutido e a percepção de artistas que participaram desses eventos é revelada em entrevistas. Muitos artistas importantes para a cena musical do momento surgiram ou tornaram-se conhecidos pelo grande público nesses programas.

Em 1969 “Sinal Fechado” foi a grande vencedora do festival, apesar de ter sido vaiada pelo público que aparentemente não gostou do tom de diálogo da canção. “Sinal fechado” era uma canção com uma estética bastante diferente para os padrões da época e talvez isso explique em parte o estranhamento do público. É importante voltar ao ponto de que uma das características mais marcantes desses festivais era justamente a participação do público presente que cantava as músicas, torcia pelas suas favoritas, vaiava o que não agradava e tentava exercer pressão sobre os jurados. Enfim, o público tinha um papel de destaque nessas apresentações.

Talvez seja possível imaginar que naquele momento de repressão e interdito da livre palavra pela censura, para o público presente, fazer daquele lugar um espaço no

qual sua voz era ouvida e seu protesto acatado, fosse extremamente importante e representativo. Nesse sentido, as manifestações em relação às apresentações artísticas andavam de mãos dadas com a possibilidade de alguma liberdade de expressão e contestação, mesmo que num ambiente limitado.

Sinal fechado
(**Paulinho da Viola**, 1969)

Olá, como vai?
Eu vou indo e você, tudo bem?
Tudo bem eu vou indo correndo
Pegar meu lugar no futuro, e você?
Tudo bem, eu vou indo em busca
De um sono tranquilo, quem sabe...
Quanto tempo... pois é...
Quanto tempo...
Me perdoe a pressa
É a alma dos nossos negócios
Oh! Não tem de quê
Eu também só ando a cem
Quando é que você telefona?
Precisamos nos ver por aí
Pra semana, prometo talvez nos vejamos
Quem sabe?
Quanto tempo... pois é... (pois é... quanto tempo...)
Tanta coisa que eu tinha a dizer
Mas eu sumi na poeira das ruas
Eu também tenho algo a dizer
Mas me foge a lembrança
Por favor, telefone, eu preciso
Beber alguma coisa, rapidamente
Pra semana
O sinal...
Eu espero você
Vai abrir...
Por favor, não esqueça,
Adeus...

Segue abaixo uma fala de Paulinho sobre essa mesma canção. Nela, ele faz uma referência a quatro artistas já muito conhecidos no Brasil de fins dos anos 60. Caetano, Gil, Chico e Edu (Edu Lôbo), artistas bastante ligados aos festivais e às chamadas canções de protesto. Lembrando que no festival de 67, as canções “Alegria, alegria” e “Domingo no Parque” marcaram os instantes inaugurais da Tropicália. Caetano e Gil, os respectivos compositores e intérpretes estiveram à frente do movimento Tropicalista que marcou profundamente a música popular brasileira e exerceu forte influência na cultura jovem urbana dos anos 70.

Sinal fechado é uma experiência nova que eu fiz. Mas a música não tem nada de novo. [...] É uma consequência do contato que tive com músicos mais recentes – Caetano, Gil, Chico e Edu – e com as diversas correntes da música popular brasileira desde 1964. (COUTINHO, 2011, p.130).

A fala do compositor mostra uma preocupação em dar créditos a outros artistas que naquele momento exerciam sobre ele alguma influência. É importante destacar que Paulinho é uma artista que desde o início de sua carreira esteve vinculado ao gênero do samba, mas demonstra nessa explicação exemplos de contatos e trocas musicais que podem ser observadas em grande parte de seu repertório. Experiências como as citadas não permitem que um gênero musical esteja em uma situação de isolamento dentro de uma tradição musical, desse modo, mas mesmo mantendo e celebrando tradições, eles entram em diálogo com as novidades que circulam pelos espaços de produção musical. Assim, o samba absorveu de outros gêneros como também influenciou outros segmentos da música popular brasileira por meio da circulação das próprias canções e dos artistas.¹ Exemplo ainda anterior que a vitória no Festival de 1969, foi a famosa declaração sobre a “linha evolutiva” da música brasileira de Caetano Veloso de 1966, antecedente ao marco que comemora o início da Tropicália (1967), na qual o compositor cita uma conversa sua sobre música com Paulinho da Viola. No trecho da conversa revelado por Caetano e publicado por Augusto de Campos, é possível notar que além do alargado espaço de circulação e trocas musicais mantido por Paulinho, há também nesse momento uma necessidade de experimentação sonora que é partilhado entre os artistas.

Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba (CAMPOS, 1974, p. 63).

Em “Verdade Tropical”, Caetano também faz uma referência a Paulinho. Ele escreveu que antes mesmo da eclosão da Tropicália com “Alegria, alegria”, ele já tentava esboçar algo no mesmo sentido e que a primeira pessoa para quem mostrou “Paisagem útil”, que o mesmo considera como sua primeira canção tropicalista, foi

1A canção “Sinal fechado” ainda será analisada de forma mais detida no segundo capítulo.

Paulinho, seu então vizinho de corredor. Caetano ao descrever Paulinho em passagem desse mesmo livro diz: “o mais profundo e refinado defensor do samba tradicional carioca”. Ele ainda completa: “um jovem exatamente da minha idade que eu admirava apaixonadamente” (VELOSO, 1997, p.86). Segundo Caetano Paulinho foi muito elegante e sincero ao deixar claro que não gostava muito daquilo e também não se mostrar impactado com a experiência musical de Caetano, mas ainda sim, reconhecer naquela obra sua integridade.

Como já mencionado, a MPB durante os anos da Ditadura foi um segmento musical extremamente difundido e consumido especialmente nos meios universitários e letrados. O estilo era associado ao engajamento político e à cultura, sendo inclusive na época contraposto de forma simplista a outros gêneros musicais que eram considerados alienados e desprovidos de profundidade. A rivalidade entre gêneros musicais parecia agradar aos executivos e diretores de televisão bem como aos das gravadoras. A querela entre MPB e Jovem guarda, por exemplo, foi bastante incentivada e explorada a fim de que rendesse ainda mais popularidade e consumo das obras dos artistas envolvidos. A Jovem Guarda era vista por muitos como um segmento musical alienado e desprovido de contestação, característica que em contrapartida rendia prestígio ao grupo da MPB. Apesar de uma reflexão mais adensada fugir ao escopo dessa pesquisa, é importante sublinhar que a historiografia da música brasileira no ponto em que está atualmente já problematizou e desconstruiu esses binarismos e simplismos consagrados midiaticamente naquele momento (Cf.: ZICARI, 2011).

O que se chamou de MPB é musicalmente vasto e inclui experiências extremamente diversas. Os artistas identificados com esse rótulo mantiveram discursos afinados e relações estreitadas com entidades de cultura e educação que empenhavam esforços de resistência ao golpe de 64 apesar disso, apresentavam obras e perspectivas muito diversas, o que conferia ao segmento abarcado nessa sigla grande heterogeneidade.

Em mais um exemplo da versatilidade da obra de Paulinho da Viola, ele também teve aproximações com o público que mantinha maior identificação com a MPB. Na edição do jornal Folha de São Paulo de 29 de novembro de 1975, foi anunciado um festival de músicas promovido pelo Centro Acadêmico de História da USP, no qual os

próprios universitários apresentariam 76 músicas. Estavam ainda na programação anunciada para o evento shows com João Bosco, Sérgio Ricardo e Paulinho da Viola.²

Novamente no já citado livro “O balanço da Bossa” há um depoimento que mostra Paulinho como uma pessoa com inclinações e interesses diversos e inusitados. Além das conversas sobre samba e poesia, o autor revela que Paulinho estava então lendo um livro de ciência e se mostrou bastante empolgado com a leitura. No século XX a ciência tornou-se um discurso com maior amplitude, inclusive por grandes empreendimentos realizados e divulgados pelas mídias existentes.

Conheci um dia Paulinho da Viola, na casa de Fernando Faro. A conversa ia de Nelson Cavaquinho à poesia concreta. Num dado momento ele produziu de dentro da sacola de viagem um livrinho e falou para mim: — Você já leu isso? É muito interessante. — Eu não tinha lido. Eram os Problemas da Física Moderna, de Heisenberg, Schrödinger, Max Born e Pierre Auger. Não se iludam. Paulinho é surpreendente. (CAMPOS, 1974, p.340).

A questão físico-química defendida por esses autores desconstrói o modelo de Newton de um tempo-linear fixo em equações matemáticas. As incertezas das ciências naturais no campo teórico relativizam o tempo pelas constantes como a aceleração e o movimento, sendo que a velocidade é produtora de compreensão do mesmo.

Quando a Teoria da Relatividade e a Mecânica Quântica desfizeram a certeza absoluta do paradigma newtoniano, a Ciência demonstrou (de uma maneira que Kant, um newtoniano convicto, jamais teria visto) a validade do ceticismo de Kant em relação à capacidade da mente humana de obter um conhecimento seguro do mundo em si [...]. No entanto, com a Física do século XX, caiu o fundo da última certeza kantiana. Os axiomas kantianos fundamentais - espaço, tempo, substância, causalidade – já não se aplicavam a todos os fenômenos. Depois de Einstein, Böhr e Heisenberg foi preciso admitir que o conhecimento científico, que depois de Newton parecera universal e absoluto, era limitado e provisório. Assim a Mecânica Quântica também revelou, de modo inesperado, a validade essencial da tese de Kant: a Natureza descrita pela Física não era a própria Natureza em si, mas a relação do Homem com a Natureza – ou seja, a Natureza exposta à forma de questionamento do Homem (TARNAS, 2008, p. 385)

O século XX transformou o modo como o tempo era entendido desde os estudos de Newton. As certezas foram colocadas à prova e a relatividade demonstrou que tudo

²Retirado de: <http://acervo.folha.uol.com.br/resultados/?q=m%C3%BAsica+de+Paulinho+da+Viola&site=&periodo=acervo&x=0&y=0>. Acessado em julho de fevereiro de 2016.

depende da relação estabelecida. Mesmo que por ecos distantes, Paulinho estava dialogando com ideias e mudanças surgidas na física contemporânea que alteraram também as apreensões e representações de tempo das sociedades pelo mundo.

Apesar de esta não ser uma pesquisa que visa priorizar os aspectos biográficos do artista, é inevitável que em alguma medida alguns deles sejam necessários para que sua obra possa ser interpretada e localizada historicamente. Até aqui foi traçado um breve histórico de alguns momentos e encontros que foram importantes do início da carreira do artista. Adiante, serão apresentadas contextualizações um pouco mais dilatadas dos processos históricos vivenciados pelo Brasil e pelo continente americano, que ajudam na elucidação de circunstâncias históricas e sociais percebidas no século XX. As primeiras décadas do século passado assim como o advento da segunda metade, fornecem indícios que auxiliam na compreensão das relações da obra de Paulinho da Viola com a cidade do Rio de Janeiro e com o Brasil.



Paulinho em apresentação na TV Tupi em 1969.

1.3 Ambiência do Rio

Os cenários da capital carioca cantados por Paulinho sobrepõem temporalidades e processos históricos estampados em construções, hábitos, crenças e nos sujeitos históricos que circulavam por seus espaços. No Rio do início do século passado, as rodas de samba nos morros, os malandros e o surgimento do samba urbano foram manifestações culturais que ocuparam a cidade e revelaram condições históricas e realidades sociais que ajudam na compreensão da formação da sociedade carioca e de suas representações mais difundidas.

O Brasil, país que mais recebeu mão de obra escrava da África, apesar de ter vivido um processo de abolição da escravidão tardio, não se preparou para oferecer aos

libertos qualquer forma de amparo após o rompimento dos séculos de cativeiro. Os recém-libertos encontraram toda sorte de dificuldades de adequação e aceitação social. Saíram de uma condição de cativos para uma condição de marginalidade e discriminação. Nesse sentido, as cidades foram palcos nos quais essas contradições e conflitos ficaram evidentes. Seus espaços foram utilizados para reforçar diferenças e a partir delas foram justificados distanciamentos em função de um ideal de modernidade e sofisticação. Esses ideais não incluíam as massas de pessoas despossuídas que haviam deixado a condição de propriedades para serem livres. No Rio de Janeiro, essas práticas fomentaram o início do processo de favelização da cidade.

Na primeira metade do século XX, no Rio que era então capital do Brasil, a noção de civilização já se misturava com uma noção desejo pela modernidade. Dessa forma, o Rio não apenas queria ser, mas afirmava-se moderno. A reforma Pereira Passos, organizando o centro da cidade, abrindo avenidas largas e expulsando para os morros e para as zonas menos privilegiadas os mais pobres, foi considerada um empreendimento que coadunava com esse ideal. Surgiam então duas cidades. Um fruto da reforma e da nova ideia urbanística pautadas nas representações de racionalidade e técnica. Do outro, um Rio labirinto de malocas, do desemprego compulsório e “livre de todas as leis” (SEVCENKO, 1998, p. 543).

Um culpado foi escolhido para o atraso brasileiro. Partindo de um paradigma de progresso e civilização europeus, o mestiço foi apontado como a causa dos males da sociedade brasileira. Desde o século XIX as elites brasileiras já se dedicavam às leituras que tratavam das questões raciais e as utilizavam para explicar a miscigenação brasileira. Gilberto Freyre mais adiante aqueceu o debate com uma valorização desse caráter miscigenado e a necessidade de sua preservação. O fato é que de qualquer modo, a questão racial continuou sendo utilizada por muito tempo para entender e explicar o desenvolvimento da nação (Cf. FREYRE, 2006).

Representações e práticas da cultura negra eram mal vistas e censuradas no Rio. As batucadas do samba eram consideradas barulhentas e incômodas. Os batuques não coadunavam com a ideia de modernidade e civilização que se difundiam principalmente entre as camadas urbanas e elitizadas do Rio que nesse momento buscavam afinidades e semelhanças com gostos e hábitos europeus. Neste ponto a ideia de diacronia como progresso, seja narrado pela história ou como um projeto das elites, refletia a noção de que existia um primitivismo, assim como nas representações dos museus etnográficos e nas teorias evolutivas raciais (Cf.: SCHWARCZ, 2003).

Como antecipado, as elites brasileiras representantes de uma sociedade em processo de formação e construção identitária não raramente copiavam e aderiam às modas europeias. Perante tal constatação, pode-se imaginar como desagradavam aos adeptos da cultura elitista e tradicional, os batuques e cantos que atravessavam os territórios sonoros da cidade do Rio de Janeiro no início do século passado.

Ainda no tempo em que vigorava o sistema escravagista, a sociedade brasileira já era extremamente repressora e punitiva em relação a todos os aspectos da vida das pessoas escravizadas. Havia grande controle em relação às reuniões dos cativos e também no tocante a celebração de seus rituais, danças e outras manifestações culturais e religiosas. Pairava entre a população branca o grande medo de uma insurreição. Mesmo com todo esse controle e repressão, muito do imaginário com origem africana, como também suas práticas, foram preservados e ou ressignificados por gerações. A preservação dessas africanidades ocorreu muitas vezes por meio de subterfúgios, encontros e celebrações secretas.

No final do XIX e começo do XX, a sociedade pós-abolicionista desencadeou uma intensa migração de ex-escravos para o Rio de Janeiro, que na época era a capital do Brasil. Vindos principalmente da Bahia, de Pernambuco, de São Paulo e do interior do próprio Estado do Rio de Janeiro, trouxeram consigo suas tradições e práticas culturais e religiosas. Essa migração foi de extrema importância para a formação do contexto carioca de gestação do samba. Sob o signo da exclusão e do abandono, surgiram comunidades que se uniram em torno de uma cultura negra dominante e de laços de solidariedade que buscavam aplacar as dificuldades da ausência do reconhecimento estatal de cidadania. Tais ressignificações de aspectos da cultura africana e sua celebração cotidiana tornaram-se importantes para a produção de uma resistência cultural.

No fim do século XIX apareceram no Rio casas e festejos que tinham também como objetivo a preservação da cultura negra. Nessas casas dos tios e tias como eram conhecidas os anfitriões, aconteciam as rodas de samba que contavam com canto, dança e rituais religiosos. Essas casas e seus organizadores foram perseguidos, mas conseguiram ser muito importantes para a preservação e também para a ressignificação da cultura negra. A casa da Tia Ciata, o mais famoso desses recintos, tornou-se um símbolo de resistência e atividade cultural intensa do período. Acredita-se que nessas rodas o samba tenha surgido enquanto gênero musical, como se pode notar, esse nascimento ocorreu com fortes ligações com sociabilidades e celebrações coletivas.

Como já dito, aos poucos, o novo gênero foi sendo conhecido, especialmente, na cidade do Rio de Janeiro. Comunidades como o bairro Estácio de Sá, Mangueira e Portela tornaram-se referências. Foi então que surgiram os primeiros blocos de carnaval, uma alternativa aos carnavais dos clubes elegantes da cidade onde os as pessoas brancas geralmente endinheiradas, promoviam festas repletas de referências europeias. As primeiras escolas de samba foram assim chamadas porque ensinavam seus frequentadores como tocar o gênero recém-criado.

As casas foram paulatinamente transformadas em ambientes de reunião de músicos representantes do que havia de mais tradicional da musicalidade africana ressignificada no Brasil. Elas existiram por décadas e receberam e revelaram nomes importantes da história do samba. Nos anos 50, Paulinho ainda menino, já frequentava esses espaços na companhia de seu pai, sendo também a sua própria residência sede de alguns encontros musicais.

No momento pós-abolição da escravidão no Brasil, a forma de controle sobre a cultura negra mudou, mas não deixou de existir. No final do século XIX começaram a surgir leis que restringiam liberdades e expressões. Práticas como a capoeira, as rodas de samba, o *lundu*, o *entrudo* ou o ato de carregar um violão, passaram a não ser toleradas e criminalizadas (Cf.: NAPOLITANO, 2002). Diante do novo cenário de repressão cultural, muitas tradições negras foram incorporadas e ou ressignificadas em tradições brancas para que assim, pudessem sobreviver.

Com o fim da escravidão as condições de vida dos homens e mulheres recém-libertos não foram impulsionadas por qualquer política pública para combate a desigualdade, a discriminação nem a fome. Sem trabalho, sem nenhuma posse ou qualquer auxílio estatal, muitos se dirigiram às cidades em busca de alguma alternativa de sobrevivência, nelas depararam-se com grandes desafios e dificuldades.

Sobre esta os historiadores contemporâneos têm uma opinião praticamente consensual: a abolição, mesmo tendo havido movimentação dos negros, foi um negócio de brancos. Ela tirou o negro da condição de escravo, mas deixou de lado as propostas de abolicionistas como Patrocínio, Nabuco e Rebouças: distribuição de terras para os ex-escravos, assistência econômica e social, acesso à educação, ampliação do direito à participação política, reformas, enfim, que fizessem do negro um cidadão. (PARA uma história do negro no Brasil, 1988, p.49.)

A negação do trabalho pode ser interpretada nesse momento, como forma de resistência, é o que se pode perceber, por exemplo, com o personagem de Wilson Batista, uma das influências de Paulinho da Viola, pode ser considerado um dos precursores da luta por uma representação das identidades livres de máscaras ou sem nenhum tipo de banho ao modo Macunaíma. Ao compor, falava do negro, do malandro e de seu orgulho, nesse sentido, conferia em suas palavras cantadas, positividade e representatividade para pessoas que se identificavam com seus personagens.

Lenço no pescoço
(Wilson Batista, 1933)

Meu chapéu do lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando
Provoco e desafio
Eu tenho orgulho
Em ser tão vadio/Sei que eles falam
Deste meu proceder
Eu vejo quem trabalha
Andar no miserê
Eu sou vadio
Porque tive inclinação
Eu me lembro, era criança
Tirava samba-canção
Comigo não
Eu quero ver quem tem razão
E eles tocam
E você canta
E eu não dou.

A canção traz uma descrição da vestimenta típica da figura do malandro carioca e também de seu comportamento no espaço público. As vestes, os acessórios e o proceder são motivos de orgulho para o personagem narrador e tudo isso é justificado na letra. A miséria do subemprego, tão comum ainda hoje entre as populações mais carentes é denunciada. A importância da representação do personagem vai além de suas características físicas, ela também dissipa ecos de denúncia e resistência a desigualdade social, inclusive no mundo do trabalho.

A formação identitária da malandragem ocorreu fazendo uso de uma forte preocupação e valorização com a estética. Por meio do cuidado e dos detalhes que eram pensados para a composição desse visual, os malandros comunicavam e dissipavam um

estilo de moda e também de vida. Nas memórias de Wilson Batista transcritas abaixo isso pode ser evidenciado.

[...] uma Lapa cheirosa, lindos cabarés, com cantoras de tangos argentinos e malandros de camisas de seda japonesa e anel de brilhante no dedo. Mulheres de suarés... Tudo é alegria, tudo é boêmia, tudo é perfume... No Cabaré Brasil, é o Bueno Machado o cabaretier que já dançou uma vez na Europa para uma rainha, no Royal Pigalle. Temos também o cabaretier Max, com sua elegância, pendurado numa linda piteira, no Cabaré Roxi. Temos o Quito, que é o apresentador de shows no Apolo e é também o Rei do Maxixe. E como esquecer o Tamberlique, que canta tangos e que já trabalhou em vários cassinos da Côte D’Azur. Era assim a Lapa... Os malandros se vestem à última moda com grandes alfaiates que costuram também para altos políticos (GOMES, 1985, p. 20).

A malandragem inverteu a representação do pacto com o trabalho e suas benesses. Nela, o sujeito torna-se feliz e socialmente admirado justamente pela recusa que dedica a esse ideal. Nesse sentido, a simbologia das roupas impecáveis e afinadas com os últimos modismos lançados têm visível importância. As ruas da cidade foram os espaços públicos por onde essa identidade pôde ser exibida e vista. Passarelas nas quais em meio à elegância das elites exibindo modas europeias, à carência e pobreza das classes pobres, desfilavam também figuras desafiadoras que traziam na performance corporal a subversão da desigualdade e da subserviência socialmente naturalizadas.

Desse modo, a figura do malandro utiliza da vaidade e do desfile público para marcar seu território. Renega a utópica felicidade conseguida por meio do trabalho duro e cria sua própria utopia de uma vida pautada somente pelo prazer. Os efeitos do florescimento dessa identidade foram sendo manifestados, agregados e ou rejeitados paulatinamente na sociedade carioca, inclusive na música com a formação de um tipo de samba malandro, com características afinadas com estratégias de humor, ironia e resistência. O malandro foi a expressão estética de uma forma de subversão ao não acesso, justamente através da ostentação de tudo o que lhe fora negado.

Em 1967 no disco “Rosas de Ouro” vol. 2, Paulinho da Viola gravou “Mulato calado”, outro clássico de Wilson Batista, que marca também posição de resistência bem como um local de fala. Todavia, o sentido de resistência empenhado é diferente da alegria e da estética da malandragem anteriormente discutidas. Em “Mulato calado” há elementos de tensão e conflito. A configuração de identidade se concentra na ausência de delatores. O que essa ausência infere é que nesse espaço existem laços que

favorecem aspectos de autopreservação e solidariedade e também a noção de um “nós” que precisa resistir. Desse modo, o código social estabelecido não permite que se rompa o silêncio que significa também proteção de semelhante.

Wilson Batista é um compositor importante para a carreira de Paulinho, não apenas pelas regravações que este fez de canções de sua autoria, mas também pela influência de Wilson sobre suas letras. Essa influência pode ser percebida especialmente na abordagem de temáticas ligadas à cultura negra. Em Paulinho ocorre uma valorização social desse sujeito por meio de questões culturais, sociais e históricas.

Mulato calado

(Wilson Batista, 1946 – Gravada por Paulinho da Viola em 1967)

Vocês estão vendo
aquele mulato calado
com o violão do lado
já matou um, já matou um
numa noite de sexta-feira
defendendo a sua companheira
a polícia procura o matador
mas em Mangueira
não existe delator
me dou com ele
é o Zé da Conceição
o outro atirou primeiro
não houve traição
quando a lua surgiu
terminada a batucada
jazia um corpo no chão
mas ninguém sabe de nada

“Mulato Calado” consiste então em um tratado poético sobre um dos códigos de ética e conduta que regiam as relações nos morros. O mulato que já matou um, está calado no momento da observação narração ele não esboça qualquer sinal de agressividade. Ao contrário, há em sua descrição um indício de passividade, talvez uma apatia reflexiva por conta do acontecimento anterior. O narrador explica que ele teve seu motivo para cometer o crime, matou para defender a companheira, além disso, o outro atirou primeiro. Apesar de saberem com detalhes o que houve para que um homem perdesse ali a sua vida, ninguém conta nada a polícia, porque nesse lugar orgulhosamente, não existe delator.

Alguns detalhes desses códigos de ética são indicados em alguns versos como: “mas em Mangueira/não existe delator”. Fica implícito nesse verso o orgulho da

comunidade que não sucumbe a nenhum poder que venha de fora. “O outro atirou primeiro/ não houve traição” indica que apesar do caráter trágico do acontecimento, não houve covardia e isso é valorizado dentro da dinâmica social local. É comum a percepção em ambientes nos quais há pouca ou nenhuma atuação social do Estado, o estabelecimento desses códigos e desse tipo de moral que classifica e julga comportamentos, sem nenhuma ligação com o estado ou com as leis, mas amparada nos costumes e na vivência da própria comunidade.

No século XX grandes cidades brasileiras como o Rio de Janeiro estavam crescendo em território e população e no meio de tais transformações também se modificou gradativamente a paisagem sonora desses espaços. Tecnologias e invenções que proliferaram já nas primeiras décadas do século XX transformaram os sons desses centros urbanos. O barulho dos carros juntou-se aos sons das fábricas e posteriormente ao de aviões, tudo isso em meio aos ruídos cotidianos das casas, das escolas e dos rádios ligados.

A canção popular que também fez parte dessa paisagem sonora é um dos relatos que mais encontram ressonância entre diferentes locais sociais. Ela acompanha diversas experiências humanas e é acessível para grande parte da população. As canções circulam entre várias camadas sociais, embalam festividades e sociabilidades, mas também podem ser companhia para quem está em um momento de solidão. Logo, uma característica do seu poder de comunicação reside no fato de que o ouvinte pode consumi-la em muitos lugares diferentes, de modo individual ou coletivo e pode fazê-lo ao mesmo tempo em que desempenha outras atividades.

Com o passar das primeiras décadas do XX, nas cidades modernas e cada vez mais populosas da América Latina, o rádio ocupou espaços importantes nos lares, nos estabelecimentos comerciais e em outros diversos locais. Em rádios sintonizados em alguma emissora trazendo notícias e canções ou nos toca-discos e outros suportes que foram aos poucos surgindo com o avanço da indústria fonográfica, as canções populares estiveram presentes como fundo sonoro em meio a outros tantos sons da modernidade, ou seja, formando arranjos sonoros em meio à desordem de ruídos típica das aglomerações citadinas. A música popular passou a fazer parte da vida privada do ambiente doméstico, do ambiente público do espaço do trabalho e das ruas. Com o desenvolvimento da tecnologia da indústria da música e de eletroeletrônicos, cada vez mais a música foi tendo maior possibilidade de ser comprada e consumida em suportes cada vez mais modernos.

A presença de ritmos estrangeiros foi constante no cenário musical do Rio de Janeiro. Tinhorão (1998) defende que durante os dois Impérios alguns ritmos latinos fizeram sucesso por aqui. O mesmo autor acredita ainda que a República e sua necessidade e busca por brasilidade romperam em grande medida com esse flerte. Em 1917 pela primeira vez um samba foi gravado. Pesquisas indicam que “Pelo telefone”, foi uma composição realizada coletivamente pela turma da casa da Tia Ciata, nela estariam envolvidos nomes como Donga, Pixinguinha e Sinhô, dentre outros (Cf.: NAPOLITANO, 2002). A canção foi registrada, entretanto, por Donga e alcançou um sucesso maior do que o esperado. Nos primórdios do samba havia uma relação muito próxima entre o gênero e o Choro. Segundo Carlos Sandroni na maior parte das gravações dos primeiros sambas, músicos de choro frequentemente eram responsáveis pelo suporte harmônico, ornamentação melódica e outras questões relativas à sonoridade (SANDRONI, 2001, p. 105).

Retomando a questão social, a tensão era intensa no Rio de Janeiro já nas primeiras décadas do século XX. Os anos da República Oligárquica foram de modo geral, anos de conflitos e revoltas pelo país. O Rio era uma cidade com uma enorme população negra e marginalizada. Como dito anteriormente, a abolição no território nacional era ainda uma realidade extremamente recente e as representações e práticas sociais não se modificaram juntamente com a assinatura da princesa Isabel em maio de 1888. Após séculos de tráfico negreiro, escravização e marginalização social, os escravizados conseguiam a liberdade, acompanhada, entretanto, de poucas e difíceis possibilidades.

Enquanto o tráfico e o trabalho escravo ao longo de séculos compreendidos entre o período colonial e imperial no Brasil, geraram muita riqueza para traficantes e senhores, para a população negra, ao longo desse íterim restou uma exclusão que se constituiu por caminhos e discursos diversos que permaneceram após a abolição. Foram produzidos e reforçados em âmbitos distintos, como nas casas de família, nas ruas, nos discursos cotidianos ou naqueles ligados à lei e à justiça, mecanismos de exclusão, depreciação e discriminação dos negros.

Os caminhos e espaços traçados e ocupados pelos libertos foram inóspitos e marcados por adversidades sociais. As grandes cidades receberam grandes levas desses homens e mulheres em busca da sobrevivência sem senhores. Nesses grandes espaços urbanos não houve acolhimento, mas foram engendradas políticas públicas de segregação exemplo disso foram as já referidas grandes reformas urbanísticas que

visaram livrar os centros das presenças inconvenientes. Os morros sem nenhuma estrutura foram os lugares para onde essas pessoas puderam recomeçar sem “insultarem” a ninguém com seus costumes e sua miséria. Os morros foram uma solução de ampliação dos espaços da cidade que se fechavam para esses sujeitos.

Em 1968 o conjunto “A voz do Morro” do qual Paulinho fazia parte na época gravou a música “400 anos de Favela”. Paulinho era bastante próximo de Zé Ketti, compositor da canção. A canção traz uma denúncia da carência de condições básicas de habitação nesses espaços. É mencionada nela falta de água, uma denúncia da falta de políticas públicas e de abastecimento em regiões carentes da cidade. Em oposição a essa falta, a água se faz ainda presente na forma de “mágoa” que alude ao pranto e a lágrima.

A história traz ainda uma personagem feminina que consegue deixar a favela ao se casar com um homem da cidade, o que revela uma representação da superioridade atribuída aos que viviam fora dos espaços socialmente marginalizados. Sair da favela significava uma espécie de ascensão social que no caso foi conseguida por meio de um relacionamento amoroso. A música que é de 1968 retrata um pensamento comum de que as mulheres tinham como ápice de suas trajetórias individuais o casamento. Através dele, ou seja, da relação com um homem, elas teriam êxito social.

Apesar de comum na década de 60 e de ainda atualmente encontrar alguma repercussão, esse tipo de representação sobre a mulher, já sofria naquele tempo alguns abalos importantes na sua sólida estrutura. As demandas e lutas das mulheres desde o início do século XX alavancaram uma série de mudanças sociais e comportamentais nas sociedades do Ocidente. No contexto nacional do início da década de 60 um caso que receber destaque merece ser lembrado. No ano de 1960, Carolina Maria de Jesus, deixou a favela do Canindé após conseguir publicar seu livro “Quarto de despejo: diário de uma favelada”. Carolina representa a ascensão social de uma mulher negra e habitante de uma favela por meio de sua escrita, ela era um indício de mudanças sociais.

Os 400 anos colaboram para que o personagem narrador incorpore toda a diacronia da escravidão na sua própria existência. O sistema escravagista que em território brasileiro durou 358 anos é articulado em uma continuidade com a vivência nas favelas, é inferida então a ideia de que não há ruptura e essa é a denúncia mais grave e perturbadora da canção. É através desse jogo com a temporalidade que o compositor cria a constatação da marginalidade e da exclusão social que na sua compreensão persistiam no Brasil dos anos 60.

400 Anos de Favela
(Zé Ketti, 1968 – Gravada por Paulinho da Viola em 1968)

400 anos de favela
Sem água, com mágoa
400 anos de favela
Sonhando com ela

Arranjou um moço da cidade
Hoje ela tem vida melhor
400 anos de favela
E eu só levando a pior

Ah favela, ah favela

Barracão de zinco perfurado
Quando chove durmo no molhado
De sofrer eu já estou cansado
Vivo tão sozinho, abandonado

O meu barracão é tão triste
É só saudade
Saudade
O meu barracão é tão triste
É só saudade
Saudade

400 anos de favela
Sem água, com mágoa
400 anos de favela
Sonhando com ela

Arranjou um moço da cidade
Hoje ela tem vida melhor
400 anos de favela
E eu só levando a pior

Ah favela, ah favela

Barracão de zinco perfurado
Quando chove durmo no molhado
De sofrer eu já estou cansado
Vivo tão sozinho, abandonado

O meu barracão é tão triste
É só saudade
Saudade
O meu barracão é tão triste
É só saudade
Saudade

400 anos de favela
Sonhando com ela

Os materiais improvisados utilizados na construção de moradias que nasciam de soluções geralmente provisórias também são lembrados na letra. Um barracão de zinco perfurado faz com que o personagem narrador durma molhado, esse aspecto dialoga com a representação referente à proteção da moradia, com o cuidado que essa mesma propicia ao corpo humano, mas que é falha no caso tratado. A chuva, um elemento natural necessário para manutenção da vida e muitas vezes esperado com ansiedade torna-se uma dificuldade a mais para os que vivem na favela.

Como vem sendo discutido até aqui, os costumes e a cultura levados para esses novos lugares de habitação, floresceram de modo intenso. Canto, dança, religião, luta, manifestações culturais que já existiam no período da escravidão, mas eram reprimidas ou permitidas a uma distância segura se espalhavam então pelos morros cariocas e de lá eram desterritorializados por meio de diferentes suportes e práticas culturais. Nesse ínterim de configuração de novas regiões espaciais e sociais começaram também a se desenhar por linhas sinuosas as identidades que acabaram por se tornar simbólicas desses territórios.

As já citadas rodas de samba eram importantes expressões culturais desse momento, mas não as únicas. De todo modo, nesse momento houve em relação à maioria delas, desconfiança e discriminação. Essa coibição das práticas culturais negras e marginais que se intensificou durante a República Velha possuía razões e representações profundas e presentes desde a formação inicial da sociedade brasileira. Durante a Era Vargas essa coerção continuou a ser exercida, mas de modo mais sofisticado. A política varguista se empenhou em utilizar o próprio samba enquanto elemento da identidade nacional, mas subvertendo as letras dos sambistas aos seus ideais de trabalhismo e cidadania. Enfim, esse processo de controle e subversão das culturas que se desenvolveram a margem se prolongou por séculos e se adensou com a abolição ocorrida no XIX. No século XX tal controle adquiriu nuances e especificidades que dialogavam com as transformações sociais e culturais da época.

O universo ideológico das classes dominantes brasileiras na agonia do Segundo Reinado e, depois, durante a República Velha parece estar dividido em dois mundos que se definem por sua oposição um ao outro: de um lado, há o mundo do trabalho; de outro, há o da ociosidade e do crime. No discurso dominante, o mundo da ociosidade e do crime está à margem da sociedade civil — isto, trata-se de um mundo marginal, que é concebido como imagem invertida do mundo virtuoso da moral, do trabalho e da ordem. Este mundo as avessas — amoral, vadio e caótico — percebido como uma aberração, devendo

ser reprimido e controlado para que não comprometa a ordem. Portanto, um discurso ideológico dualista e profundamente maniqueísta — baseado na tradição cristã ocidental de procurar distinguir sempre o bem do mal, o certo do errado etc. — parece ser a característica fundamental da visão de mundo das classes dominantes brasileiras no período estudado (CHALHOUB, 2001, p. 78).

O Rio de Janeiro foi palco de importantes movimentos e acontecimentos da música popular brasileira e o samba apesar de sempre presente e tradicional, nem sempre esteve no centro da cena musical carioca. O gênero inclusive foi recebendo novas influências e se dividindo em segmentos com características próprias. Nos anos 50, a bossa-nova ganhou o mundo se colocando como um jeito novo de se fazer samba. Se efetivamente o gênero difundido por João Gilberto e companhia era mesmo um filamento do samba ou um gênero novo por ele influenciado, é outra discussão, cabe ressaltar aqui que a partir do sucesso bossanovista houve a afirmação de um novo samba, agora com aspectos sonoros minimalistas e com letras que afirmavam essa renovada estética (Cf.: NAVES, 2010).

Nos primórdios do samba nos morros cariocas a figura do malandro era eventualmente entendida como um sujeito “boa praça”. O malandro era considerado como alguém não muito afeito ao trabalho e que fazia sambas e promovia por meio de rodas de samba a sociabilidade entre os habitantes de bairros pobres e de favelas. Essas conotações positivas, entretanto, estavam longe de constituírem um consenso. O malandro era um personagem controverso e se situava num jogo de representações sociais contrárias aos ideais trabalhistas tão caros a maior parte da sociedade brasileira na primeira metade do século XX.

O clássico embate poético entre Noel Rosa e Wilson Batista dá conta de duas posições antagônicas da época sobre a questão. Com o passar das décadas a conotação negativa foi ganhando espaço. O termo foi então cada vez mais associado ao jogo do bicho, tráfico de drogas e roubo. Desse modo a significação para o termo que instituiu o malandro ao modo Wilson Batista, com lenço no pescoço e navalha no bolso; mas também com todo o lirismo típico dos primeiros sambistas, foi sendo solapada.

Numa de suas reflexões sobre a música popular brasileira, José Miguel Wisnik nos oferece uma possível explicação desse orgulho em ser vadio presente em Wilson Batista já lembrado nessa tese. O malandro foi uma figura importante no processo de produção identitária da população negra recém-liberta. Como qualquer conceito, contudo, não permaneceu estático ou imune às transformações sociais que se

desencadearam ao longo das décadas que se sucederam. Paulinho gravou canções de Wilson Batista e Noel Rosa, os dois compositores envolvidos na querela desenvolvida em notas e versos.

Mas o “orgulho em ser vadio” (Wilson Batista) corresponde também a uma ética oculta, uma vez que a afirmação do ócio é para o negro a conquista de um intervalo mínimo entre a escravidão e a nova e precária condição de mão de obra desqualificada e flutuante. (WISNIK, 2004, p. 205)

1.4 “Sonha colorido, advinha em preto e branco”

Especialmente nas canções gravadas nas décadas de 60 e 70 é perceptível a recorrência de temas que abordam elementos históricos, sociais e culturais relacionados às identidades negras. Nessas abordagens ocorre uma produção de sentidos de resistência e também de protesto social por meio de temas diversos.

É o exemplo da canção “Vela no Breu”. Nela não há nenhuma afirmação clara que defina o personagem principal como negro, há, contudo indícios que apontam para uma identidade marginalizada. Primeiramente a afirmação de que o personagem descrito na música mora no morro local de grande população negra. Segundo, o uso da vestimenta própria do malandro. E terceiro, a prática da capoeira. Sendo ou não o personagem principal negro, sua descrição permite a interpretação dessa possibilidade de representatividade.

“Sonha colorido/advinha em preto e branco” são palavras que conotam diferenças entre o desejo e a realidade vivida. O sonho possui cor o que o torna algo vivo, orgânico e belo. A realidade é adivinhada em preto e branco pelo próprio personagem. Além da ausência de cor, marcando uma realidade repleta de dificuldades, há também a antecipação inferida pela adivinhação. O personagem se coloca em posição de adiantamento de determinado tempo, ele sabe antes de viver esse mesmo tempo a realidade que o espera. Essa antecipação é uma alusão à necessidade percebida pelas pessoas que viviam tais realidades de se organizarem previamente para as muitas adversidades que surgiam no cotidiano e é também uma referência à preocupação e à insegurança vivenciadas no dia-a-dia.

Na canção há ainda um reconhecimento da sabedoria popular na descrição da figura da avó, de nome Analfabetina, que muito já infere sobre sua condição social e cultural. O conhecimento de plantas medicinais assim como de outros saberes, ampara-

se numa sabedoria popular e oral passada de geração em geração, em uma dinâmica de transmissão que tem um variado espectro de motivos que vão do gosto à necessidade. Os versos que conotam um tom elogioso ao conhecimento dessa personagem, inculcam também a ideia de carência de acesso às tecnologias e da ausência de políticas públicas para suprir necessidades básicas de grande parte da população, sendo esse saber de grande importância e utilidade. No século XX esses saberes já ocupavam uma espécie de periferia dos conhecimentos medicinais, o crescimento dos espaços urbanos foi acompanhado por uma distinção rígida do que poderia ser considerado como aspecto de uma vida rural e essa última condição não coadunava com as aspirações de modernidade muito presentes nas grandes cidades no século passado (THOMAS, 2010, p. 345).

Vela No Breu
(**Paulinho da Viola**, 1967)

Ama e lança chamas
Assovia quando bebe
Canta quando espanta
Mal olhado, azar e febre

Sonha colorido
Adivinha em preto e branco
Anda bem vestido
De cartola e de tamanco

Dorme com cachorro
Com um gato e um cavaquinho
Dizem lá no morro
Que fala com passarinho
Depois de pequenino
Chora rindo
Olha pra nada
Diz que o céu é lindo
Na boca da madrugada

Sabe medicina
Aprendeu com sua avó
Analfabetina
Que domina como só
Plantas e outros ramos
Da flora medicinal
Com 108 anos
Nunca entrou num hospital

Joga capoeira
Nunca brigou com ninguém
Xepa lá na feira

Divide com quem não tem
Faz tudo o que sente
Nada do que tem é seu
Vive do presente
Acende a vela no breu

Possivelmente foi fazendo uso dessa sabedoria adquirida em casa e repassada entre gerações que Analfabetina conseguiu se organizar e se defender das mazelas e doenças mais comuns das quais as pessoas de sua família sofreram ao longo da vida. Essa sabedoria popular que circulou e percorreu espaços sociais diversos e teve aceitação específica nos lugares onde nem todos possuíam condições financeiras para adquirir remédios e tratamentos de procedência industrial. Esses tratamentos feitos em casa com plantas e ervas de quintais carregavam também fortes representações de afetividade.

Modelos de saúde surgidos a partir de transformações da ciência do século XVI em diante, paulatinamente foram deixando de lado o uso de plantas medicinais, benzeduras e orações, consideradas não científicas nem racionais. Esses conhecimentos foram rebaixados à condição de superstições, bruxarias e saberes sem nenhuma autoridade que os sustentassem. Mesmo assim, pela necessidade e pela confiança familiar de tantas gerações essas tradições persistiram e hoje ainda permanecem vivas, trazidas até aqui principalmente por mulheres que por questões de imposições sociais de papéis de gênero pré-definidos que escapam ao escopo desta pesquisa, na maior parte das vezes tomavam para si as tarefas dos cuidados com os enfermos.

O personagem principal de “Vela no breu” possui uma esperteza e uma malandragem no melhor estilo Wilson Batista, mas também tem aspectos que se remetem à brandura e bondade. A avó a personagem que carrega no nome, Analfabetina, a marca da exclusão social e da ignorância decorrente da falta de oportunidades, é como discutido anteriormente, quem possui o conhecimento prático e útil para cuidar de si e dos seus. Ela também representa a sabedoria da longevidade e ensina ao neto o que sabe, ela é a referência familiar disponível na canção, o que deixa uma pista interessante sobre a presença comum em meados do século XX, de famílias matriarcais. Há inferidas nessa composição as relações de aprendizagem informal, assim como de conhecimentos passados adiante no âmbito da vida privada num movimento geracional.

Nesse ínterim as cidades cresciam em tamanho e complexidade. A favelização tornou-se um problema dos grandes centros urbanos que por vezes rendia notícias negativas nas manchetes de grandes jornais, mas não despertava um debate franco na sociedade sobre as causas e as formas de viver desses espaços renegados. Exceto as iniciativas acadêmicas de compreensão desses espaços, a tendência social que predominou o século XX foi a de pensar a favela apenas como um grande problema, um espaço sem cultura, sem beleza e sem futuro. Elas foram um espaço totalmente marginalizado e quando conveniente esquecido.

Incidentalmente, podem ser notadas importantes mudanças nas imagens da pobreza decorrentes desta explicação. Os pobres transformam-se em vítimas, deserdados dos benefícios materiais da cidadania e membros periféricos de uma sociedade que o Estado não abarca inteiramente. Nem “classe perigosa” (papel que passa a ser reservado ao crime organizado) nem “sujeito” de sua própria história: simplesmente vítimas de uma ausência, a do Estado. A este respeito, é ocioso lembrar as inúmeras variantes conceptuais que convergem para a ideia básica de “ausência do Estado”. (SILVA, 1999, p. 116).

Há na canção afirmações que remetem a uma ideia de solidariedade. O compositor cita a “xepa”, expressão que no cotidiano conota os momentos finais da venda de alimentos numa feira, nos quais o que se sobrou é vendido com preços mais acessíveis, logo após cita o hábito do personagem principal de dividir com quem não tem. Em seguida, o verso “nada do que tem é seu”, infere uma atitude frente a vida que revela uma posição ideológica de desprendimento de coisas materiais. Enfim, ficam evidenciadas a carência material e a pobreza que desvelam uma posterior empatia em relação ao outro que vive situação parecida.

Os versos de desfecho que dão título à canção também oferecem uma possibilidade interpretativa que tange a questões sociais e de moradia, o personagem principal “acende vela no breu”. Essa afirmação pode ser relacionada a uma possível ausência de iluminação pública no local ou ainda a falta de condições financeiras para manter esse serviço no ambiente doméstico. De todo modo, a inferência de uma situação concreta, traz consigo a possibilidade metafórica que dialoga com uma identidade associada aos aspectos anteriormente descritos, essa identidade é a de alguém leva luz à escuridão.

A questão da moradia sendo um assunto tão recorrente e importante faz-se presente também em “Sinhá não disse”. Muitos compositores já utilizaram essa temática em seus discursos musicados para fazerem críticas sociais e nessa canção de Paulinho também

pode ser observada essa perspectiva de denúncia social. “Onde é que eu vou morar?” o questionamento é direcionado a uma personagem identificada como “sinhá”, o que conota uma posição de superioridade social da mesma em relação ao narrador. O êxodo do campo para a cidade, movimento que muito agravou os problemas de moradia nas grandes cidades pode ser lembrado pelo verso “morei na roça, sinhá”. A precariedade das habitações e dos materiais utilizados na construção é insinuada por expressões como “pedra” e “barracão”.

Não obstante, essa citada precariedade, ao sair da favela o narrador percebe que fora de lá não há condição. Podemos imaginar duas possibilidades que levaram a essa constatação. A primeira está relacionada às dificuldades econômicas fora do morro, onde justamente por estigma, o sujeito que sai da favela, tem sua aceitação social comprometida. A segunda é a própria questão cultural, desde o início nos morros cariocas formou-se uma identidade muito característica associada ao samba e a uma ideia de comunidade, ao se depararem com tantas dificuldades e com a ausência de políticas públicas, uma solução possível e prática foi a solidariedade mútua, a aproximação com outros que eram afetados da mesma forma. Esse tipo de aproximação social fomentou a construção e o reforço de laços identitários.

Sinhá Não Disse
(**Paulinho da Viola**, 1968)

Ô ôôô
Eu ia devagar
Sinhá me diz agora
Onde é que eu vou morar?

Morei na roça, sinhá
Morei na pedra também
Depois fui morar num barracão
Agora que saí lá da favela
Vejo que sem ela não há condição

A canção foi lançada em 1968, ano que se encerrou com a criação do AI-5, considerado um mecanismo que limitou ainda mais as já escassas possibilidades de liberdade no Brasil da Ditadura Militar. O que se pode notar é que em meio a tantas importantes e consagradas canções de protesto político, com denúncias sobre censura, repressão e violência realizadas por meio de metáforas, circulavam também canções de protesto sobre exclusão e discriminação social. O público especialmente universitário e

de classe média que consumiu e consagrou as composições da chamada música de protesto, não tinha a mesma ligação com o samba. Apesar de haver uma clara discussão social nessas palavras cantadas, essa pauta não representava de modo direto os problemas mais urgentes e frequentemente divulgados em canções de repressão e censura.

Cabe ainda que nos atenhamos de maneira um pouco mais detida ao título da canção, ele informa uma ação que o próprio desenvolvimento dos versos da letra não faz. A resposta buscada não foi obtida, nesse ponto insinuam-se a indiferença da personagem que tem uma denominação associada à casa-grande, bem como a situação de solidão e isolamento social em que se realizou o processo de habitar a cidade para a população negra e ex-escravizada ou descendente dela. O não dito nesse caso representa o descaso.

Os aspectos sonoros da canção também empenham sentidos importantes. Na gravação da canção analisada há aspectos sonoros que remetem às rodas de samba tradicionais. Instrumentos e voz fazem um samba ritmado e o canto inicial “Ôôôô” juntamente com a letra da canção, possibilita uma interpretação de uma tentativa de reprodução de algo semelhante a um canto escravo. Eram comuns os cantos entre os sujeitos escravizados. Eles eram utilizados inclusive para trazer ritmo ao trabalho. Esses cantos misturavam palavras do idioma português com palavras de línguas africanas e tinham temas diversos como o próprio trabalho, religião e sentimentos.

O orgulho de ser negro, sem necessariamente se recorrer ao atrativo apelo do corpo da mulher negra; ou o artifício de transformar o personagem negro em risível, como outrora fora frequente, já caracterizavam essas canções (Cf.: PARANHOS, 2003). As composições ligadas a essa cena musical mostravam o negro de modo bastante diferente. Enquadradas nos padrões sociais ou não, tais identidades eram ressignificadas por esses discursos musicados, conferindo a eles aspectos de veículos portadores de renovadas noções de representatividade.

A maior liberdade de circulação com a qual contou essas músicas pode também ser relacionada à preocupação frequente dos órgãos de censura dos governos ditatoriais e a atenção da sociedade civil para com as palavras proferidas pelos compositores já associados à oposição ao regime militar. Muitos artistas já eram nesse momento extremamente visados e tudo o que diziam publicamente ou produziam tornava-se alvo de desconfiança por parte dos departamentos de repressão e censura.

Neste ponto específico, estar numa posição marginalizada propiciou alguma medida de liberdade, ou seja, como o foco das atenções não estava voltado para esses compositores sambistas negros, algumas canções com mensagens de protestos e descontentamentos sociais acabaram não recebendo tanta atenção da censura. Não é possível supor com segurança uma relação direta desse fato com discriminação social e ou racial, mas é evidente que a ampla vigilância dedicada aos artistas já conhecidos como inimigos do regime deixou brechas para que outros compositores conseguissem produzir algumas denúncias sociais sem despertar tanto interesse na censura.

Nesse sentido específico a condição de “estar à margem” ofereceu alguma vantagem para que esses artistas pudessem produzir sem estar no centro da tensão criada pelos mecanismos de opressão. Jean Claude Schmitt indagou: “Não haverá também formas de marginalidades positivas?”, nesse caso a resposta seria afirmativa, de alguma maneira a marginalidade propiciou alguma medida de espaço para atuação (SCHMITT, 1988, p. 264).

Por décadas foi uma ideia extremamente disseminada no Brasil a necessidade de se acabar com as favelas, como já discutido, não existia na sociedade brasileira, grandes expressões de debate que efetivassem positivamente para esses espaços. A favela era vista exclusivamente como problema social e espaço de miséria e carestia. Problemas causados pela falta de políticas públicas e de garantias de direitos básicos para essa população tiveram como uma de suas consequências a estigmatização das populações que habitavam esses locais. Em matéria de 6 de dezembro de 1969, o Jornal do Brasil trouxe uma matéria sobre a favelização do então estado da Guanabara.

Quanto mais trabalha o governo da Guanabara para *erradicar* as favelas, mais cresce a população favelada. Segundo dados oficiais comprovados, a cada quatro habitantes, um é favelado ³

Pelo trecho supracitado fica evidente o tom preocupado com o qual o assunto era tratado. Além disso, a palavra “erradicar” é um indício do modo como pensado o futuro das favelas. O termo “favelado” também conota um tom pejorativo e demarcador de uma identidade nesse momento extremamente negativa. É bem recente a circulação de discursos que promovem como positivas práticas e identidades ligadas à cultura dos morros e comunidades. Atualmente, já existe a aceitação de uma cultura oriunda desses

3Jornal do Brasil. 6 de dezembro de 1969. p. 9. Disponível em :<http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19691206&printsec=frontpage&hl=pt-BR> . (Grifos meus).

espaços. Foi importante possibilidade de que esses sujeitos moradores das favelas sentissem orgulho de suas origens; essa alavancada na autoestima se refletiu inclusive na relação dessas pessoas com esse espaço.

Muitos moradores das favelas possuem ligação com o samba e com as agremiações carnavalescas que possuem atividades e história que se misturam com a das próprias comunidades nas quais estão inseridas. Duas grandes escolas de samba cariocas foram lembradas por Paulinho em palavras cantadas. No ano de 1970 ele lançou aquele que seria um dos seus maiores sucessos. “Foi um rio que passou em minha vida” têm reunidas muitas das características marcantes das composições do artista. Estão presentes nela o tempo, a água e o samba. O samba foi composto para Portela, escola de samba alvo da predileção do compositor que anteriormente já havia composto o samba “Sei lá Mangueira” para a escola de mesmo nome.

“Foi um rio que passou em minha vida” é uma das canções que estabelecem diálogos com o universo metafórico relacionado à água. Na letra que começa num tom de desilusão, o narrador segue contando sobre seus desenganos até o momento em que num dia de carnaval, o samba aparece como elemento de redenção. A chegada desse samba que se desenrola no desfile da Portela é evidenciada pelo refrão “Foi um rio que passou em minha vida /E meu coração se deixou levar”. No caso dessa canção, o rio representa a renovação, a água que corre e que traz inesperadamente outras possibilidades. O rio trouxe a Portela.

Foi um rio que passou em minha vida
(**Paulinho da Viola**, 1970)

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, ficou
Só um amor pode apagar
A marca dos meus desenganos
Ficou, ficou
Só um amor pode apagar...
Porém! Ai porém!
Há um caso diferente
Que marcou num breve tempo
Meu coração para sempre

Era dia de Carnaval
Carregava uma tristeza
Não pensava em novo amor
Quando alguém
Que não me lembro anunciou
Portela, Portela
O samba trazendo alvorada
Meu coração conquistou...
Ah! Minha Portela!
Quando vi você passar
Senti meu coração apressado
Todo o meu corpo tomado
Minha alegria voltar
Não posso definir

Aquele azul
Não era do céu
Nem era do mar
Foi um rio
Que passou em minha vida
E meu coração se deixou levar
Foi um rio
Que passou em minha vida
E meu coração se deixou levar
Foi um rio
Que passou em minha vida
E meu coração se deixou levar

Para muitos habitantes dos subúrbios cariocas as escolas de samba são instituições que representam sua história, tradições, além de criarem espaços de socialização. A visibilidade dessas escolas e de sua atuação social, normalmente é limitada para grande parte do Brasil à época do carnaval. Para as comunidades que as circundam elas representam possibilidades de encontros, entretenimento e trabalho (que pode ocorrer de modo remunerado ou voluntário). A torcida e o envolvimento com as escolas de samba configuram-se como modos de afirmação e distinção num espaço social (Cf.: SODRÉ, 1998).

Na década de 70, Paulinho foi o responsável por agrupar homens e mulheres representantes da tradição do samba e da comunidade da escola, no grupo que é chamado de Velha Guarda. Todas as escolas de samba possuem a chamada Velha Guarda que é formada pelos indivíduos mais velhos e que representam as tradições de importantes comunidades do samba. Paulinho atuou na reunião da velha guarda da Portela e na tentativa de fazer dela um movimento artístico e discursivo atuante. O compositor gravou composições de integrantes desse grupo, assim como produziu discos em que eles mesmos eram os intérpretes. A iniciativa de Paulinho foi

fundamental para a preservação da memória do samba e da escola, assim como trouxe visibilidade e outras parcerias de artistas como Cristina Buarque, Zeca Pagodinho e Beth Carvalho.⁴

A Portela, escola que tem entre seus símbolos a águia e as cores azul e branco foi fundada ano de 1923, no bairro Oswaldo Cruz. A escola participou de todos os desfiles de escolas de samba da cidade, mesmo quando o concurso ainda não era oficial, tendo o desfile só se tornado disputa a partir de 1932. Já a partir de 1935 as escolas de samba já estavam sendo convidadas a colaborarem com ideais de civismo e patriotismo em suas letras.

Há muita polêmica em torno da discussão sobre o primeiro samba-enredo, mas a versão mais difundida e aceita é a que credita o pioneirismo a Unidos da Tijuca em 1933 (GOMES, 2006, p. 12). Entretanto, até meados da década de 40, era comum que no desfile os integrantes cantassem a primeira parte do samba e a segunda improvisassem ou cantassem músicas que não se relacionassem com o tema escolhido. Ainda em 1936, por decreto, Getúlio Vargas criou a imposição de que os sambas das escolas deveriam versar sobre aspectos históricos e patrióticos.

O governo Vargas na fase do Estado Novo desenvolveu uma política que Adalberto Paranhos define como antimalandragem (Cf.: PARANHOS, 2017). Incentivando temáticas educativas nas músicas, censurando artistas e mesmo tentando em última instância consolidar a figura de um “bom malandro”, esperto e querido por ser trabalhador e honesto. No final dos anos 60, quando Paulinho da Viola surgiu na cena musical, a figura do malandro já havia passado por processos de ressignificação, incluindo a adesão em alguma medida do ideal varguista. No momento em que Paulinho da Viola gravou canções que evidenciavam a temática da malandragem ele rememorou artistas pioneiros na confecção dessa identidade e também a ressignificou essa representação para o tempo em que cantava.

Se em Wilson Batista foi retratada a marginalidade provocadora do malandro que arrasta tamancos e anda com navalha no bolso, os compositores dedicados a escrever canções sobre a vida dos negros da sociedade brasileira a partir do final da década de 60 reportaram-se a uma experiência marginal que nem sempre é voluntária. Nesses casos, o “estar à margem” mais uma vez suscita ponderações, sua efetivação não requer necessariamente a quebra de códigos de trabalho ou de outras condutas sociais.

⁴Para ver mais ver documentário “O mistério do samba” (2008) de Carolina Jabor e Lula Buarque de Hollanda.

Antes disso, ele pode significar uma condição histórica considerada injusta e contra a qual se deve lutar. Nas relações entre esses personagens, sobreviventes que escapam pelas margens sociais, são conspícuos costumes que revelam práticas de cidadania e solidariedade dentro das possibilidades das circunstâncias.

O samba que como já discutido, havia representado antes um gênero musical com o qual o Estado deveria tomar cuidados e manter sob vigilância, no decorrer dos anos 70, possuía um *status* diferente daquele das primeiras décadas do século XX. Na década de 70, o gênero já era um símbolo nacional, e apesar de não ser segmento mais vendido no momento, obteve muitos êxitos. Apesar do gênero não ter sido identificado imediatamente como uma possibilidade de música de protesto pelo grande público, houve sambas censurados, mas na maior parte das vezes isso não se relacionou com alguma consideração dos mesmos como discursos de teor político contrário aos interesses da nação ou subversivos.

Sambistas como Joaquim Theodoro que utilizava o codinome de Quim Negro e Adoniran Barbosa, por exemplo, tiveram letras censuradas por motivos explicados como: “sem sentido” ou “falta de gosto”. Fica claro nesse caso que se somaram a falta de liberdade ocorrida com a ação da censura durante a Ditadura Militar no Brasil, a falta de conhecimento; de sensibilidade e o prevalecimento de uma postura elitista. Nesses aspectos e no moralismo mostrado como ideal necessário para o bem da sociedade estavam fundadas as avaliações dos censores.

Paulinho da Viola teve apenas uma música de sua autoria vetada pela censura da Ditadura Militar. A composição “Meu sapato” de 1976 recebeu o veto com a justificativa de que a canção “dá margem a interpretações dúbias, podendo conter uma alusão ao militarismo”. A canção sofreu adaptações em mais de dez versos, e também no título, passando a se chamar “Meu novo sapato” e foi gravada em 1976 pelo próprio compositor.

Em entrevista publicada em 2016 para o jornal *El País*, Paulinho afirmou não ter tido muitos problemas com a censura apesar de naquele momento ter um envolvimento político maior. O artista disse ainda não ter naquele período o que chamou de um “trabalho reivindicativo”. Citou ainda uma canção sua que tal como tantas de outros compositores, fazia críticas ao regime por meio de metáforas e que por isso passou

despercebida.⁵ A canção citada chama-se “Nas ondas da noite” e segue abaixo, sua análise mais detalhada.

Nas ondas da noite
(**Paulinho da Viola e Capinam**, 1971)

*Acende uma chama
É o som de um samba
Que chega nas ondas da noite pra mim
Dizendo que a história nos ensina
E um amor assim ninguém domina*

*Se há um tempo de amargura
Pode haver a desventura
De um samba sem calor
Mas nada se conserva eternamente
Depois a gente se vê amor
Quem pode viver sem amor
Até pensei que o meu samba se perdeu
Mas o samba se transforma como a vida
Assim com esta chama de amor
Que não morreu Vinhos finos... cristais*

Os versos em destaque são os citados pelo autor na entrevista citada. Esse amor que não pode ser dominado que é ensinado pela história pode ser o amor pela liberdade. O tempo de amargura o presente, mas há a esperança de que esse tempo acabe, pois há a assertiva de que nada se conserva para sempre. A espera por esse futuro melhor constitui uma característica recorrente das canções que teciam críticas ao regime militar da época.

“Argumento” é um samba sobre o próprio samba. Como já discutido, o surgimento desse gênero musical passou por mudanças e ressignificações. Inicialmente associado à marginalização social o gênero não foi imediatamente aceito pelas camadas mais elitizadas da sociedade. Para além de questões de gosto e opiniões, uma negociação simbólica e de representações conflituosas se desdobrou em críticas de revistas e jornais e também nos próprios discursos musicados. Nas primeiras décadas que marcam a consolidação do samba no Brasil a maior parte dos críticos se dividia em dois grupos: os que eram radicalmente contra e os que o aceitavam desde que nele fosse realizada uma limpeza, leia-se, retirar do samba as representações e vestígios de negritude e pobreza (Cf.:PARANHOS, 2003).

5 Retirado de: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/01/20/cultura/1453323851_134690.html. Acessado em julho de 2017.

O que seguiu foi uma apropriação do samba por parte de alguns grupos sociais com a intenção de embranquecê-lo. Sambas que enaltecessem a negritude, especialmente a masculina, representada em grande parte na figura do malandro eram mal vistos. Não obstante, parte da classe média carioca teve um bom relacionamento com o samba de batucadas e improvisos dos morros e, sem dúvida, o principal nome que representou essa amizade foi o de Noel Rosa. As relações entre essa camada média e os sambistas prejudicaram essa pretensa limpeza estética e semântica do gênero. Enfim, durante toda a sua trajetória desde os tempos de rodas na casa de Tia Ciata até hoje, o samba se transformou, principalmente em suas dimensões estéticas e temáticas. Os gêneros musicais não constituem estilos isolados em suas próprias acepções e características, como qualquer discurso eles estão em permanente troca social (Cf.: PARANHOS, 2003).

Na música “Argumento” questão proposta e discutida por Paulinho é a mudança do próprio samba. Nela o sambista chama atenção para o que ele sugere constituir um excesso nessas mesmas mudanças. Nessa feita, ele recorre às suas familiares construções metafóricas relacionadas ao tempo e a água. O narrador se defende de possíveis interpretações não desejadas para sua reivindicação e já esclarece que ela não significa nenhuma mania de passado. Também sugere utilizando a figura do marinheiro a navegar, que essas alterações que são aceitas sem muita empolgação, sejam feitas mais calmamente.

Argumento
(Paulinho da Viola, 1975)

Tá legal
Tá legal, eu aceito o argumento
Mas não me altere o samba tanto assim
Olha que a rapaziada está sentindo a falta
De um cavaco, de um pandeiro ou de um tamborim
Sem preconceito ou mania de passado
Sem querer ficar do lado de quem não quer navegar
Faça como um velho marinheiro
Que durante o nevoeiro
Leva o barco devagar

Nos anos 70 nos subúrbios cariocas surgiu o pagode enquanto subgênero do samba. Nomes como Zeca Pagodinho e o grupo Fundo de Quintal são alguns dos que se destacaram nesse movimento. Inicialmente a palavra pagode designava o festejo, o encontro, a roda de conversas e danças na qual se tocava samba, por isso o termo

aparece com esse sentido em algumas canções do próprio Paulinho (Cf. TROTTA, 2011).

O compositor propôs em “Argumento” um cuidado com modificações muito rápidas no gênero que naquele momento já possuía força de representação histórica e cultural capaz de despertar paixões e oposições em relação ao novo. Em sua narrativa ele cita instrumentos bastante tradicionais como símbolos de uma tradição que pode estar em perigo. Essa ameaça é representada pelo “nevoeiro”, que infere uma situação de pouca visibilidade e tensão no mar, por isso ele explica que é preciso que se leve o barco “devagar”.

Retomando ainda o título escolhido para a canção, o termo argumento já sugere uma discussão em curso, uma negociação por meio de palavras. O narrador já se encontra aceitando determinado argumento, mas apesar de conformado, ele pede ainda alguma ponderação no processo de mudanças que vê transcorrer.

A parte sonora da música também corrobora com os sentidos da parte discursiva. O samba é cantado com coro e repetições tradicionais das rodas de samba e nos arranjos a presença da cuíca tem um destaque facilmente perceptível. Esses elementos de som reforçam a defesa que o compositor faz com palavras, dos modos de fazer tradicionais do samba. Palavras e sonoridade entrem em sintonia na enunciação da mensagem.

Outro grande sucesso da obra do compositor foi lançado na década de 70. A música “Pecado Capital” tem como tema a reflexão sobre as consequências na vida das pessoas. O verso “dinheiro na mão é vendaval” entrou para o conjunto de expressões populares conhecidas no Brasil. “Dinheiro na mão é vendaval” é frase fácil nas rodas de conversas cotidianas quando o assunto é a dificuldade da manutenção dos custos da vida material. Os ditados populares ou provérbios referenciam a sabedoria do povo que se acumula por gerações ou que surgem em discursos de grande alcance como, por exemplo, as novelas ou as canções, nesse sentido, o verso de Paulinho alcançou esse *status* na linguagem comum brasileira.

A música “Pecado Capital” é de 1975 e foi tema da novela de mesmo nome, primeira do horário das oito a ser exibida em cores pela na televisão do Brasil, inovação tecnológica que empolgou telespectadores e tornou-se o desejo de muitos consumidores. Nela a reflexão está voltada para as ilusões e desenganos relacionados ao dinheiro, tema comum e relacionado à vida prática. Nesse momento o Brasil já não mais vivia a euforia causada pelos efeitos do chamado “milagre econômico” e ainda sofria com as altas dos preços provocadas pela crise mundial do petróleo.

Na canção a posse do dinheiro é definida como um vendaval, a carga semântica conota perturbação, instabilidade e perigo. Também é possível a interpretação essa posse do dinheiro tem uma curta duração, ele vai embora depressa como algo que some no vento. A temática da canção coincide com o enredo da trama da novela e não se trata de mera coincidência, a canção foi uma encomenda feita ao compositor. Há ainda a inferência de um problema de moral e ética na canção. O comportamento de alguém ao estar diante de grande soma de dinheiro é questionado, e relações afetivas colocadas em xeque diante da situação.

Pecado capital
(**Paulinho da Viola**, 1975)

Dinheiro na mão é vendaval
É vendaval
Na vida de um sonhador
De um sonhador
Quanta gente aí se engana
E cai da cama
Com toda a ilusão que sonhou
E a grandeza se desfaz
Quando a solidão é mais
Alguém já falou
Mas é preciso viver
E viver não é brincadeira não
Quando o jeito é se virar
Cada um trata de si
Irmão desconhece irmão
E aí dinheiro na mão é vendaval
Dinheiro na mão é solução

A canção que segue é do ano de 1978 e nos permite a retomada da análise da questão da identidade negra na obra de Paulinho. “Não posso negar” é mais uma canção que atua na construção dessa identidade e suas formas de viver e fazer nesse momento da história brasileira em que os debates políticos foram extremamente importantes, especialmente os que ocorreram dentro dos discursos musicados. Nesse caso é evidenciada a ligação com o samba, que é compreendido e afirmado como uma forma de arte. Nos versos está implícita a impressão de que a feitura de um samba é algo afetivo, mas também comum e que ocorre com facilidade. Tal impressão faz com que o samba seja situado por esses versos numa esfera de cotidiano.

Não Posso Negar
(**Paulinho da Viola**, 1978)

Dizem que não tenho muita coisa pra dizer
Por isso eu quero, sem favor, me apresentar
Eu sou de uma Escola diferente
Onde todo mundo sente
Que vaidade não há
Em termos de arte negra, é comigo
Faço aquilo que posso fazer
Samba para mim não é problema
Se você me der um tema
Eu faço samba pra você

Você sabe que sou quilombola
E não posso negar
Quem não é do pagode
Comigo não deve brincar
Deixe de lado essa dor
Pára de me provocar
E mora no meu coração, Iaiá...

É utilizado na canção o termo “quilombola”, designação para escravizados que fugiam do cativeiro e se escondiam em quilombos e também para seus descendentes. A necessidade da discussão realizada nessas canções para por questões de identidade, memória e representatividade. A cultura que mistura elementos de origem africana e brasileira enfrentou no Brasil séculos de discriminação. O mito de democracia racial por muito tempo aceito sem debates realmente eficazes contribuiu para que a discriminação e o racismo permanecessem no Brasil como prática frequente e velada. Há nessas palavras cantadas, uma reivindicação inclusive de ordem histórica para o reconhecimento da contribuição dos negros para a formação social, econômica e cultural brasileiras.

A palavra pagode nesse caso, é utilizada algo que confere uma identidade. Exclui-se o outro que não faz parte desse grupo determinado pelo termo e a partir dessa diferença é lançado ainda um aviso com tom ameaçador que é amenizado pelo verso final com conotação afetiva.

Em “Uma história diferente” está presente o reforço da contribuição negra para a cultura brasileira apesar do sofrimento que lhe foi infligido por séculos. O título “Uma história diferente” é explicado na canção pelos versos em que ele infere uma ocultação da verdade, bem como de uma sugestão de que se escute outra versão de uma mesma história. A legitimidade que o senso comum atribui ao que é histórico é inserida na formação de argumentos. Engendra-se então, no discurso uma ideia de causalidade.

A canção associa então o uso do tempo social ao tempo histórico. Esse uso do tempo histórico que mostra sucessões e eventos inscritos numa lógica ajuda o compositor a defender uma posição de resistência à exclusão da história vivida e reverberada na história escrita. Há uma denúncia sobre o não conhecimento da verdade e nela está implícita a ideia de palavras ditas com o intuito de se esconder algo. A canção traz então, uma tentativa de realização de uma espécie de retificação do que se sabe sobre a história dos negros, que pode se relacionar tanto com a consciência histórica formal quanto a informal, assumindo assim que as duas possuem problemas e silenciamentos sobre o assunto.

Uma história diferente
(**Paulinho da Viola**, 1978)

A história desse negro
É um pouco diferente
Não tenho palavras
Pra dizer o que ele sente
Tudo aquilo que você ouviu
A respeito do que ele fez
Serve para ocultar a verdade
É melhor escutar outra vez

Foi um bravo no passado
Quando resistiu com valentia
Para se livrar do sofrimento
Que o cativo infligia
Apesar de toda a opressão
Soube conservar os seus valores
Dando em todos os setores
Da nossa cultura
Sua contribuição

Guarda contigo
O que não é mais segredo
Que esse negro tem histórias
Meu irmão
Pra fazer um novo enredo

É destacada a contribuição do negro em “todos os setores”. Essa ideia é de extrema importância, pois além do trabalho negro escravizado no qual se apoiou a economia brasileira por séculos, ela infere também a participação da matriz negra na formação identitária e cultural do país.

A conclusão volta-se para o futuro, trazendo um verso que soa como uma promessa, a construção de um “novo enredo”. Nesse sentido há a anunciação de uma

nova vivência, de uma nova história diferente da que foi vivida até então, havendo uma referência no fechamento da canção ao seu próprio título. É importante destacar o uso da palavra enredo para além da semântica que carrega a ideia de narrativa e trama, mas também incluindo na interpretação a definição de “enredo” dentro do próprio universo do samba. No carnaval o enredo é o tema do desfile a ser realizado na festa, sobre esse enredo versa também um samba cantado e dançado pelos integrantes de uma escola.

Continuando com uma letra que também clarifica códigos de comportamento e ética de comunidades nas quais a carência perpassa todo o cotidiano e toda organização social, em “Zumbido” o compositor conta a história de um menino que começou a dizer coisas sobre os que viviam na marginalidade social. O menino é um contestador e apesar de dizer verdades, causa estranheza e discussão. Ele é a voz que fala o que todos sabem, mas não tem coragem de dizer, ele prega liberdade por meio da briga.

O verso inicial, “Zumbido com suas negrises”, infere que o personagem estava a assumir e defender posições em prol do grupo ao qual pertencia. As palavras “suas negrises” podem ser interpretadas como suas opiniões e defesas, mas que podem adquirir conotações positivas ou negativas de acordo com o público receptor do discurso do garoto. O título da canção que é também nome do personagem, “Zumbido”, significa sussurro, murmúrio. Como sussurros relatos e denúncias sobre mazelas sociais e discriminação pelas quais passaram a população negra percorreram por décadas as ruas das cidades brasileiras. O uso do termo zumbido traz a impressão de uma conversinha baixa, mas persistente, que não chega a ecoar forte, mas que ainda sim passa adiante uma mensagem.

Como já dito neste trabalho, os sentidos das canções são abertos e sempre completados pela recepção. Logo, quando as análises não permitem a ligação direta com determinados textos e contextos, as hipóteses indiretas surgem como questões nem sempre resolvidas, mas que também revelam possibilidades. O nome “Zumbido” lembra em escrita e fonética o nome Zumbi. Zumbi dos Palmares líder do principal quilombo do Brasil escravagista. Nos anos 70, houve um interesse significativo da historiografia brasileira pela história desse líder que ainda hoje desperta curiosidade.

Zumbido
(**Paulinho da Viola**, 1979)

Zumbido, com suas negrises
Vem há tempo provocando discussão
Tirou um samba e cantou

Lá na casa da Dirce outro dia

Deixando muita gente de queixo no chão
E logo correu que ele havia enlouquecido
Falando de coisas que o mundo sabia
Mas ninguém queria meter a colher

O samba falava que nego tem é que brigar
Do jeito que der pra se libertar
E ter o direito de ser o que é

Moleque vivido e sofrido
Não tem mais ilusão
Anda muito visado
Por não aceitar esta situação

Guarda com todo cuidado
E pode mostrar a vocês
As marcas deixadas no peito
Que o tempo não quis remover

Zumbido é negro de fato
Abriu seu espaço
Não foi desacato a troco de nada
Só disse a verdade sem nada temer

Há também a possibilidade de pensar uma crítica a própria comunidade marginalizada que se mantém inerte e apática. Não participa da tomada de consciência e decisão. Sabe, mas não age. Ter o conhecimento nesse caso difere de ter a consciência do que se vive. O personagem que possui essas duas condições é um menino, jovem, mas já desiludido pelo sofrimento da vida. As marcas que o tempo não quis remover representam as marcas de todo um passado secular que recaem nos indivíduos do presente, nesse ponto, há o peso da diacronia da história que recai sobre a sincronia da vida de um indivíduo.



Paulinho no cenário do show Zumbido de 1980. Foto de Wilton Montenegro.

Outro marco dessa construção de identidades associada a denúncias sociais é o disco “Refavela” de Gilberto Gil, lançado em 1977. O álbum “Refavela” teve um conceito fortemente ligado à cultura africana, inspirado por uma viagem de Gil a Nigéria para participar de um festival cultural. Outros compositores durante os anos 70 também lançaram discos com conceitos ligados a cultura negra, como por exemplo, o já citado Candeia, Gil, porém, era um artista com maior projeção no cenário nacional.

Em “Que trabalho é esse?” o compositor trata de questões sociais ligadas ao mundo do trabalho. O subemprego é um problema com raízes antigas no Brasil, especialmente para a população com pouca escolaridade e baixa renda. Na canção o artista faz a denúncia de uma relação injusta entre patrão e empregado. O empregado sente-se explorado e reclama ainda da desvalorização salarial, em sua casa há carência de necessidades básicas.

Que trabalho é esse?
(**Paulinho da Viola**, 1982)

Que trabalho é esse
Que mandaram me chamar
Se for pra carregar pedra
Não adianta, eu não vou lá

Quando chego no trabalho
O patrão vem com aquela história
Que o serviço não está rendendo
Eu peço minhas contas e vou-m'embora
Quando falo no aumento
Ele sempre diz que não é hora

Veja só meu companheiro
A vida de um trabalhador
Trabalhar por tão pouco dinheiro
Não é mole, não senhor
Pra viver dessa maneira
Eu prefiro ficar como estou

Todo dia tudo aumenta
Ninguém pode viver de ilusão
Assim eu não posso ficar, meu compadre
Esperando meu patrão
E a família lá casa sem arroz e sem feijão
Como é que fica?

É mestre(?) Madeira(???)
Só ficou faltando você
E aquele Adolfo

E aquele sapateado
E aquele sorriso, né?
Mas não tem nada, não...

A solução após a reflexão é deixar o trabalho, há uma quebra com a aceitação de condições degradantes em nome do trabalhismo. A música oferece representatividade tanto os trabalhadores explorados, quanto aos que já romperam com essa estrutura social, por exemplo, os malandros. De todo modo, seja qual for a posição ideológica assumida pelo personagem ele está fazendo uma reflexão importante sobre o descompasso entre seu esforço no trabalho e seus ganhos, entre os custos crescentes da vida material e sua remuneração que permanece estagnada.

Assim os versos trazem perguntas diretas sobre a situação e possuem um tom de indignação, tanto com o trabalho considerado excessivo, com o dinheiro que não supre as necessidades do trabalhador e também com os preços que aumentam todos os dias. A canção foi lançada em 1982 e na década de 80 o Brasil sofria com altos índices de inflação, em relação a uma perspectiva global essa mesma década foi inclusive considerada pelos economistas como a década perdida (AGUIAR, 2011, p. 2)

Paulinho além dos esforços já esboçados nesse texto utilizou de outras estratégias para demarcar sua identidade negra. De 1971 a 1979, as capas de oito de seus nove discos possuem referências diretas ou indiretas a identidades negras.⁶ É de uma farta simbologia que essa retomada de temas negros tenha acontecido de modo mais intenso no samba, gênero surgido entre festividades e sociabilidades da própria cultura negra.

Na acepção de Hermano Viana, como todo processo de invenção nacional, a brasilidade que é definida como autêntica e pura, é na verdade o produto de uma intensa e conflituosa negociação (VIANNA, 2007, p. 152). O autor coloca ainda que o “autêntico” é sempre artificial, mas para ter eficácia simbólica necessita ser naturalizado. No mesmo livro, o autor defende que o mestiço e o negro, foram vistos e tratados por tempos como bodes expiatórios, culpados pelo atraso do país. Num processo de negociação simbólica bastante peculiar, o Brasil incorporou a cultura negra e marginalizada conferindo-lhe *status* de símbolos nacionais, mas não sem ressignificações. Em síntese há um samba que foi naturalizado por processos culturais e sociais para obter o reconhecimento de autenticidade.

⁶ É possível vê-las em: <http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues/>. Acessado em julho de 2017.

O samba era para as pessoas negras do início do século XX, uma representação possível de liberdade. A prática dessa manifestação de liberdade ocorria em momentos de suspensão de um cotidiano duro e cheio de dificuldades daqueles que “sonhavam colorido e adivinhavam em preto e branco”. O samba foi para eles primeiramente motivo de alegria e posteriormente de orgulho pela desterritorialização de uma cultura por tempos subjugada. Desde o tempo das voltas em torno da árvore do esquecimento que tantos negros foram obrigados a fazer antes do embarque para o mundo novo, passando por séculos de exploração e marginalização social e cultural, um gênero musical nascido diretamente dos seus cantos, festejos e batuques, ter tornado-se símbolo nacional foi a primeira das grandes conquistas coletivas relativas à herança cultural negra. Desde o seu nascimento o estilo musical esteve ligado a práticas de diversão e sociabilidades, mesmo gestado em meios sociais nos quais dores seculares causadas por pela opressão da escravidão ainda representavam uma sombra no presente e no futuro.

Atualmente no Rio, as tradições referentes ao samba ainda são muito presentes no cotidiano de muitos espaços da cidade. Não obstante a importância da tradição, as escolas de samba cariocas já mostram a cada ano grande modernização de seus desfiles e um grande investimento externo já podem inclusive representar fator determinante na escolha do enredo. Há também a presença maciça de elementos de fora da agremiação nos dias do carnaval. Os mais idosos normalmente reunidos em grupos denominados como “velha-guarda” possuem uma representação específica de autoridades em relação à história e à tradição nessas comunidades.

A organização das escolas de samba constitui, portanto, uma “demonstração de força” e “uma ameaça direta contra os privilégios dos estratos superiores”. Estes últimos apressaram-se, porém, em tirar partido das iniciativas populares, garantindo a manutenção da própria hegemonia e anulando o conteúdo reivindicatório presente na criação de uma associação popular (SOIEHT, 1998, p. 13).

Nesses grupos as tradições musicais e culinárias, a reverência a compositores e músicos do passado, a celebração do próprio gênero e a tentativa expressa muitas vezes de modo discursivo de blindagem desse estilo, de preservação de suas origens em detrimento de novidades estéticas, são indícios da importância desses mitos e ritos para a vida prática dessas pessoas. Essas noções e certezas amparadas no que para esses

sujeitos é mais tradicional, se ligam a traços de identidade que conferem sentidos ao próprio viver e fazer no dia-a-dia.

Ao longo da carreira apesar de ter produzido grande quantidade de músicas, Paulinho não se comprometeu com regularidades impostas pelo mercado, pelas gravadoras ou mesmo pelo público. Houve oportunidades em que gravou dois discos em um único ano, como por exemplo, em 1971. Houve também períodos de alguns anos sem gravar canções inéditas. No ano de 1996, ao retornar de uma dessas pausas, Paulinho lançou “Bebadosamba”, álbum que se tornou um clássico da música popular brasileira e ganhou o prêmio Sharp de 1997, vencendo nas categorias de arranjo, canto, disco, música e capa.

Nesse mesmo ano, no dia 21 de novembro em entrevista concedida ao Jornal Folha de São Paulo no Caderno Folha Ilustrada, Paulinho falou um pouco sobre como compreende e organiza seu próprio processo de criação e como o relaciona com o tempo.

Folha – Por que você ficou tanto tempo sem gravar?

Paulinho da Viola – Não foi culpa de ninguém, acho que nem minha. Alguma coisa em mim dizia que não era a hora. A gente começa a achar que o tempo está passando rápido demais, nem parece que foram oito anos. Talvez eu tenha ficado muito tempo longe, mas não me dei conta. Comigo nunca houve isso de fazer disco por fazer.

Folha – Você chegou a evitar a volta às gravações por achar que não tinha nada a dizer?

Paulinho - Sim. Tem gente que vive só para isso, que diz: “O palco é a minha vida”. Eu sou diferente. Gosto de ter tempo para mim, para ver a cidade, conversar, ler. Eu não luto contra o tempo. Não quero disfarçar, retardar. Mas vivemos um tempo de velocidade ao qual a gente ainda não se adaptou.⁷

Em 1996 o chamado “pagode romântico” ou “pagode de gravadoras” era sucesso na cena musical brasileira. Grupos como Raça Negra, Negritude Jr e Só pra Contrariar tinham muito espaço nas mídias e um mercado próspero. O pagode romântico é um estilo bastante contraposto ao samba por muitos estudiosos de música. Muitos músicos ligados ao samba mais tradicional, bem como parte do público apreciador de clássicos do samba, também não demonstram grande apreço pelo pagode. O pagode dos anos 90 pode também ser compreendido como mais um movimento de ressignificação e

⁷Retirado de: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/11/21/ilustrada/1.html>. Acessado em novembro de 2017.

construção de identidades negras e periféricas, utilizando nesse caso, principalmente de representações que dialogavam com sentimentos de romantismo e também de alegria.

Paulinho é um músico que sempre demonstrou forte inclinação para o tradicional, não foram poucas as ocasiões em que o próprio declarou sua inspiração e admiração por sambistas dessa linha. É uma questão complexa, todavia, por que apesar de Paulinho da Viola ter essa filiação à tradição, para muitos, ele destoa da mesma, tanto no tocante aos discursos como nas melodias, sendo considerado por vários críticos um sambista diferencialmente sofisticado. De todo modo, ao longo da sua carreira, foram frequentes as oportunidades em que ele fez uso de suas próprias composições ou das de outros compositores, para realizar discussões sobre o próprio samba e suas transformações. Nessas letras ele faz questão de ressaltar uma negação de apego excessivo ao passado, deixa clara sua aceitação do novo, mas define para a mesma alguns limites. É o caso, por exemplo, de “Argumento” (1975), já analisada neste trabalho.

Em “Mar grande” do álbum de 1996 podem ser interpretadas referências implícitas a tais discussões em alguns versos. Os versos “não quero mar de marola/das praias da moda” inferem um tipo de rejeição aos modismos considerados na canção como superficiais. As praias da moda são uma expressão que nos mete ao que conta com um momento de sucesso e grande adesão de público, mas que possuem um sucesso passageiro, pois, no verão seguinte, o público buscará as modas de outras praias. Nesse sentido, o samba não seria praia, seria mar grande, alto e profundo. Há uma preferência por deriva em relação ao porto, ao cais. A estratégia narrativa é reforçar as possibilidades do mar. O mar é solidão, enquanto a terra é espaço de morte e ilusão.

Mar Grande
(Paulinho da Viola e Sérgio Natureza, 1996)

Se navegar no vazio
É mesmo o destino
Do meu coração
Parto pra ser esquecido
Navio perdido
Na imensidão
Lobo do mar, timoneiro,
Me leve pro Sol
Quero outro verão
Não quero mar de marola
Das praias da moda
Na rebentação

Quero mar alto, o mar grande
Por favor não me mande de volta mais não
Não quero cais, outro porto,
Não mais o mar morto
Da minha ilusão
Prefiro ir à deriva
Me deixe que eu siga
Em qualquer direção
Se eu sou de um rio marinho
O mar é meu ninho
Meu leito e meu chão.

Para exemplificar melhor, o uso de canções para essas conversas sobre o próprio samba, seu fazer e seu universo, empreendidas por Paulinho, destaca-se que em 1968, Paulinho gravou “Samba Original”(Zé Keti e Elton Medeiros); em 1975; “Cavaco emprestado”(Paulinho da Viola) e em 1979 “Não posso negar” (Paulinho da Viola). Todas as canções citadas trazem referências ao samba, sua origem e seu processo de criação. Além disso, em seu repertório há canções de compositores clássicos representantes ou defensores das tradições do gênero como, por exemplo, Wilson Batista e Candeia dentre outros.

As canções supracitadas são palavras cantadas em que afloram denúncias sociais sobre as duras condições de vida e sobre a discriminação sofrida por pessoas simples, em especial no caso dessas músicas, pelas que se identificam como negras. Há uma convocação para autovalorização. É uma lembrança ao indivíduo negro de que ele deve estar atento ao racismo que o cerca, que deve saber reconhecê-lo e subvertê-lo.

Até aqui houve uma tentativa de demonstrar como repertório em análise indica a existência de um local de fala e a produção de uma identidade marginal. Essa marginalidade encontra nessas canções, experiências e representações positivas. Desse modo, essas músicas ressignificam o samba, a identidade negra e a marginalidade. Esse processo de ressignificação ocorre sem que se perca de vista aspectos sociais com raízes históricas. É perceptível então, uma construção estética e narrativa que nega os processos que fizeram e fazem das identidades negras, identidades subalternas.

De muitas maneiras os gêneros musicais são dotados de historicidade. Eles utilizam representações sociais de momentos diversos e com isso, se transformam e ressignificam seus próprios discursos e suas características. Essas transformações podem ocorrer em diferentes aspectos da execução desses segmentos, como por exemplo, pode-se citar as interações e modificações que ocorrem nas temáticas das

letras; na constituição de arranjos e nas performances dos intérpretes. As possibilidades de criação e recriação são inúmeras e constantemente renovadas.

Tais interações tanto são afetadas por modismos, como os criam e os difundem. No caso de gêneros musicais nos quais o discurso da tradição possui grande valor simbólico, as negociações e recepções podem demonstrar conflitos de identidade inclusive no interior de uma comunidade.

No início dos anos 80 o samba passou por uma espécie de atualização. Grupos de pagode ganharam destaque e começaram a utilizar elementos que alteraram o gênero, no início, principalmente na sua ordem rítmica. O samba de partido alto foi priorizado e o instrumento denominado “repique-de-mão” passou a ser muito utilizado com a função do aceleração das melodias. Um instrumento chamado “tan-tan” surgiu e substituiu o surdo em muitas produções e o “banjo de quatro cordas” já conhecido passou a dividir atenções com o cavaquinho. (SIQUEIRA, 1999, p. 111). Nesse movimento é que ganham destaque artistas como Zeca Pagodinho e Arlindo Cruz por exemplo.

Foram novidades que tiveram boa aceitação, especialmente no mercado da música daquele momento. Paulinho não aderiu às novidades, mantendo filiação ao que poderia se denominar como perspectiva tradicional de samba.

Em 1981 Paulinho lançou um disco que como título levava seu próprio nome. Uma das faixas era “Coração da gente”. Na canção ele já infere algum desconforto com a ausência de um modo de fazer samba que predominava num tempo anterior. A palavra pagode é utilizada com o intuito de conotar um evento festivo e de sociabilidades. Os instrumentos do samba tradicional são citados e a voz que canta relata a falta que os mesmos fazem. O tempo natural representado pela chegada do sol, alerta para a chegada do novo dia. Há um desinteresse pelo questionamento da hora, nesse sentido, a hora marcada pelo relógio é substituída pela temporalidade natural e pela temporalidade social do evento.

Coração da gente
(**Paulinho da Viola**, 1981)

Cadê aquela cuíca
Que gemia devagar
Cadê aquele pandeiro
Machucando, batucando sem atravessar
Quando a rapaziada
Se juntava prá fazer um samba diferente

O pagode não parava
Enchendo de alegria o coração da gente

Quase sempre aparecia
Um partido de momento
Partideiro improvisava, camarada,
Prá mostrar conhecimento
Alguém sempre se lembrava
De um pagode do passado
Cantando a felicidade
De um amor apaixonado

Às vezes formava a roda
Só havia um cavaquinho
Todo mundo se chegava
Batuqueiro batucava bem devagarinho
Quando o sol aparecia
Ninguém perguntava a hora
Viola é que anunciava

As outras faixas do disco de 1981, bem como as que fazem parte dos discos de 1982, “A toda hora rola uma história” e de 1983 “Prisma luminoso” trazem o tema do amor romântico, mas também adentraram um pouco mais em reflexões sobre a vida e o tempo. Muitas delas são objetos de análise do terceiro capítulo, entretanto, cabe ainda ressaltar que após o disco de 1983, Paulinho não gravou nada novo até o ano de 1989. De 1984 a 1989 ele esteve não apenas fora do movimento que ocorria de ressignificação do samba como também ausente da cena musical nacional. O ano de sua volta, 1989 é o mesmo ano em que o pagode passa a destacar o uso do violão e do teclado e tem seu eixo principal deslocado para São Paulo, com o aparecimento do grupo Raça Negra (SIQUEIRA, 1999, p. 111). O disco de 89 tem como título “Eu canto samba”, palavras que afirmam uma posição na cena musical e cultural.

Na faixa do disco de 89 que tem o mesmo nome do álbum, Paulinho traz versos que afirmam um local de fala e uma construção cultural. Não há nenhum tipo de ataque ou cobrança de posturas a outros segmentos ou mesmo ao pagode, considerado por alguns o filho pródigo do próprio samba. Mas há uma resposta aos que dizem que o samba acabou. A música faz um jogo semântico a partir de uma matriz de duplo sentido com aspectos de humor. O verso diz: “só se foi quando o dia clareou”, numa referência ao samba enquanto encontro social. Nesse caso a defesa do gênero se dá num discurso jocoso e a ironia presente nas palavras reside na substituição do sentido do fim, ou seja, o sentido do fim histórico é negado e o fim de mais uma noite de samba é incorporado. Desse modo, o fim torna-se reforço na ideia de permanência e importância do gênero.

Eu canto samba
(**Paulinho da Viola**, 1989)

Eu canto samba
Por que só assim eu me sinto contente
Eu vou ao samba
Porque longe dele eu não posso viver
Com ele eu tenho de fato uma velha intimidade
Se fico sozinho ele vem me socorrer
Há muito tempo eu escuto esse papo furado
Dizendo que o samba acabou
Só se foi quando o dia clareou

O samba é alegria
Falando coisas da gente
Se você anda tristonho
No samba fica contente
Segure o choro criança
Vou te fazer um carinho
Levando um samba de leve
Nas cordas do meu cavaquinho

O pagode romântico realizou uma ressignificação temática, sonora e identitária nos domínios do samba. Nos anos que se seguiram o gênero ganhou destaque no mercado musical e teve grande projeção midiática. Canções com temas associados ao amor romântico e também a uma alegria jocosa invadiram as rádios brasileiras. Esses conjuntos de samba não ostentavam em seus discos ou apresentações nenhum tipo de vínculo em estilo de reverência ou gratidão ao samba tradicional. A sonoridade das canções mesmo para o ouvinte que não compreende minúcias da linguagem musical oferecia algo muito diferente dos sambas tradicionais.

Não tardou, contudo, para que esse segmento surgido de transformações do samba começasse a ser questionado e rotulado como produto de um “mau gosto” de grupos da sociedade brasileira. A contraposição era realizada especialmente em função do rock dos anos 80 e também do próprio samba tradicional, considerado nessa oposição a parcela que os entendedores do “bom gosto” e a “cultura” poderiam oferecer aval.

Em 1993 Paulinho lançou um disco sem músicas inéditas e em 1996 lançou *Bebadosamba*, trabalho com canções então inéditas que homenageavam o próprio samba e seus grandes mestres. Sofisticado em letras e sonoridade, o disco de 1996 foi aclamado pela crítica especializada e recebeu vários prêmios. Análises mais detidas sobre as letras estão presentes no último capítulo.

Já na década seguinte, mais precisamente em junho de 2002, em entrevista concedida ao jornalista Marcelo Mena Barreto do Jornal Extra Classe, Paulinho defendeu-se da interpretação de ser um saudosista e seu argumento principal pautou-se na negação de qualquer saudade e na afirmação da valorização da história. O artista argumentou na entrevista que com sua homenagem aos mestres que o antecedem no samba, ele está na verdade fazendo conhecer ou fazendo lembrar uma história e não sentindo saudade. Ele defende ainda a dinâmica da história e se posiciona contra uma ideia de evolução, nesse sentido oferece uma vez mais seu reconhecimento aos artistas que vieram antes.

EC – Durante a entrevista você fez muitas referências aos velhos mestres, o próprio disco Bebadachama é uma grande homenagem a eles. Falou também, com muito carinho, da influência sobre o seu trabalho. Você não teme ser rotulado de saudosista?

PV – Não, já falei isso várias vezes. Eu não tenho saudade de nada.

EC – Isso dá para fazer um belo samba...

PV – Eu li uma vez, em algum lugar, que o falecido Renato Russo disse que gostava dos poetas irlandeses de não sei qual século. Poxa, que maravilha! Então porque eu não posso gostar de Pixinguinha dos anos 30? O que tem isso de saudosismo? Nada. Eu pouco conheci Pixinguinha. Não é saudade, não é nostalgia, não é nada. Se eu fosse um saudosista, não gostaria da música que os Paralamas fazem, por exemplo. Não ia gostar do Zeca Pagodinho, do Martinho, do João Nogueira. Ia só gostar de sambistas dos anos 30, 40. Ia dizer: “ah, aquilo lá que é música!”. Eu nunca falei isso, nunca usei o termo samba autêntico. Eu não sou saudosista, vivo um tempo, um espaço, um ritmo que é meu. E tenho muita consciência de que o tempo não volta, de que a gente não volta para trás. Nem quero que volte. A vida é uma coisa que se multiplica e vai para frente, o que não quer dizer que muitas vezes ela vai melhor, que o que se cria é melhor do que já se criou. Eu não acredito que exista uma evolução em arte, em obra de arte. Existe uma história, uma dinâmica. Há obras feitas há duzentos, quatrocentos anos que deixam todo mundo sensibilizado. Não há evolução, existe uma história.⁸

Pelas palavras de Paulinho nessa entrevista pode-se perceber que o mesmo defende sua admiração pelas obras e artistas do passado como uma relação que difere do que considera como um tipo de saudosismo. Há ainda em suas afirmações a inferência de um reconhecimento desses trabalhos do passado enquanto parte de uma história. Nesse sentido, sua noção de história é a de uma temporalidade que mesmo atrelada ao passado, não deixa de ser presente.

⁸ Retirado de: https://www.lainsignia.org/2002/junio/cul_033.htm. Acessado em junho de 2016.

A partir dessa sua acepção podem ser percebidas que suas letras possuem concepções de reverência ao passado, perpassadas por sentidos de atualização dos mesmos, concebendo assim a importância desses mesmos tempos idos para o presente em que se fala e para o futuro que virá. Atualmente Paulinho realiza *shows* pelo Brasil com alguma regularidade. No ano de 2017 saiu em turnê nacional em parceria com Marisa Monte. Paulinho tem também realizado algumas apresentações acompanhado de sua filha Beatriz Faria que também é cantora de samba. Seus shows nos últimos anos misturam sucessos de tempos diferentes de sua carreira.

Capítulo II

“NINGUÉM PODE EXPLICAR A VIDA NUM SAMBA CURTO”

A emoção em temporalidades naturais, sociais e psicológicas

“Por isso eu deixo em aberto

Meu saldo de sentimentos

Sabendo que só o tempo

Ensina a gente a viver

Paulinho da Viola⁹

2.1 Noções e medições de tempo

Nesse segundo capítulo são abordados sentidos e compreensões para o tempo no repertório analisado nesta pesquisa. Representações para temporalidades individuais e coletivas são identificadas e discutidas a partir das músicas apresentadas. No domínio das sensações, das medições, em eixos sincrônicos ou diacrônicos, as pessoas em sociedades atuam em função de temporalidades e por este motivo as canções que compõem essa etapa da tese possuem significativas relações com o mundo prático, cotidiano e suas linguagens. As principais noções de tempo que aparecem na obra de Paulinho são: a do tempo natural, do tempo social e do tempo psicológico. Todas essas são articuladas para a compreensão de um tempo emocional que se espalha em ondas cotidianas e na busca de entendimento mundo a partir de reflexões diversas e do retorno ao eu.

Em torno dessas interpretações do tempo giram parte das reflexões presentes nas palavras cantadas de Paulinho da Viola. A identificação e a análise das representações utilizadas pelo compositor propiciam uma aproximação com o próprio imaginário social com os quais suas canções dialogam e representam. Desse modo, as canções representam uma ponte de articulação entre dimensões individuais e coletivas.

Assim o compositor cria novas representações que se relacionam com o contexto social do momento vivido. Também a recepção às canções enquanto processo criativo e perpassado por certa autonomia cria identificações temporais para essas palavras

cantadas por vezes inclusive, transformando as intenções do autor. Este segundo capítulo busca evidenciar que no repertório do artista, como os já citados, tempo natural, social e psicológico são percebidos e cantados a partir de assuntos presentes na temporalidade cotidiana.

Dentre as temporalidades refletidas e ou criadas tanto na produção da obra quanto em sua recepção encontra-se recorrentemente um futuro que dialoga com a esperança da chegada de dias melhores. Como já discutido essa é uma concepção comum e muito presente em músicas que tratam dos eventos transcorridos nos anos da Ditadura Militar vivida pela sociedade brasileira. No repertório de Paulinho, entretanto, essa espera pelo futuro se amplia por outros contextos, além do político. É evidente na obra a articulação de representações de temporalidades com contextos históricos de curta, média e longa duração e também com aspectos individuais e sentimentais.

Na linguagem cotidiana há compreensões e usos diferentes para os termos que se relacionam com o temporal. A fim de possibilitar um entendimento variado do passado, do presente e do futuro em diferentes situações, as palavras e expressões também são articuladas numa multiplicidade de combinações. Tais variações linguísticas auxiliam na tentativa de se representar tempos diferentes e de modos diferentes, ou seja, na busca de se demonstrar distintas relações humanas estabelecidas com temporalidades. Essas variações também articulam nas canções elementos discursivos culturais e sociais que atuam na demarcação de identidades.

Algumas vezes o passado é designado como um tempo melhor e causador de um sentimento saudosista, em outras é utilizado na representação de dificuldades vividas. O futuro que pode ser ameaçador por ser incerto, pode também significar esperança e renovação. O presente oscila entre felicidade e amargura. De toda forma, as canções trazem nas narrativas de momentos pessoais dos personagens criados por Paulinho, similaridades com momentos e percepções que são comuns na vida cotidiana das cidades, assim, gera um sentimento de pertencimento entre as letras e os que desfrutam da sua obra. Suas palavras cantadas articulam diversas medidas e concepções temporais e assim demonstram que essas referências são social e culturalmente partilhadas.

As relações humanas com temporalidades não se dão apenas no agir e na busca da satisfação de finalidades práticas. Muitas vezes elas se amparam em subjetividades e emoções. Tais relações ocorrem também em função da tentativa de se resistir ao avanço do próprio tempo. A própria necessidade de orientação temporal encontra-se arraigada na cotidianidade e tem seus encontros com aspectos subjetivos da vida prática.

Orientação e organização no tempo se relacionam nos planos para o futuro ou em memórias individuais ou coletivas. Ao longo da história as pessoas precisaram se orientar em relação às mudanças que ocorreram nas sociedades e em suas próprias trajetórias individuais. Esse tipo de orientação, que pode ser feita por percepções individuais e psicológicas, por eventos naturais ou por marcadores sociais coletivos também pode se desenvolver através da escrita e da compreensão da história, que constitui dentre outras coisas um discurso para compreensão e organização do e no tempo.

Na música “Ainda mais” composta antes de Paulinho ser um artista nacionalmente conhecido, o transcorrer do tempo cria uma noção de falta de esperança. Pode-se inferir também que há na canção uma narrativa de descontentamento com o mundo e uma afirmação de angústia para com a temporalidade cíclica que transcorre se desdobrando em esperas. Aqui tanto o passado que já não é mais, quanto o futuro ainda não conhecido são alinhados e responsabilizados no desfecho que afirma a solidão e a tristeza que existem no presente.

Ainda mais
(**Paulinho da Viola e Eduardo Gudim, 1965**)

Foi como tudo na vida que o tempo desfaz.
E a vida continua

Os sonhos nos acalentam
Os sonhos nos alimentam
Coisas que no mundo não tem
E outro dia vem chegando
E a gente sempre esperando
Aquilo que nunca vem

E o que passou foi embora
E o que vem não se sabe
Sozinho a gente chora...

O ser humano ser temporalidade significa também ser uma fração, ser um instante na composição de um todo. O que se entende por esse todo, contudo, varia de acordo com o próprio tempo e com noções e processos históricos e sociais. Por exemplo, para algumas religiões pode ser a eternidade; para a história escrita pode ser o tempo da diacronia como também uma presença atuante no tempo; para a filosofia pode

ser o encontro temporalidades diversas e sobrepostas numa existência que permite inúmeras discussões e ponderações.

Na canção acima, por exemplo, o compositor trata do tempo indefinido de uma vida, assim ele utiliza uma condição em que o próprio ser humano é utilizado como medida de tempo. Utiliza ainda o tempo natural dos dias que se sucedem. Essa sucessão que pode ser natural na perspectiva do movimento da Terra pode, contudo, representar também uma conotação social, dos dias que, por exemplo, se sucedem na semana, no mês, ou seja, no tempo do calendário. E finalmente o tempo psicológico da espera por algo, no caso da música por aquilo que nunca vem. A espera se desdobra então em desconfortos que ocorrem mais uma vez em percepções naturais e sociais que se associam espontaneamente.

“O tempo tudo desfaz”, inclusive a própria vida. Os sinais da morte física vão ocorrendo paulatinamente. As pessoas que tem a oportunidade de envelhecer alardeiam involuntariamente por meio de seus corpos já mais ou menos corrompidos pelo tempo, o destino comum dos que por mais tempo conseguem evitar a crise maior e final.

Essa reflexão nos leva aos versos da canção “Caco Velho” de Ataulfo Alves, gravada por Paulinho. Aspectos biológicos do corpo agem como indicadores do tempo, eles denunciam a ação do mesmo como demonstrado na canção: “Tem a cabeça branca/ A pele encarquilhada”.

Caco velho
(**Ataulfo Alves**, 1943. Gravada por Paulinho da Viola em 1966)

Reside no subúrbio do Encantado
Num barracão abandonado
João de Tal
Cabra falado
E dizem que viveu fora da lei
Foi um rei
Que zombava da morte
Tinha um santo forte
No meio da gente bamba
O seu prazer era tirar um samba
Pulava, dava rasteira
Topava briga de qualquer maneira
Mas hoje é um caco velho
Que não vale nada
Tem a cabeça branca
A pele encarquilhada
Faz até pena ver o seu estado
A vida é essa
É um segundo que se esvai depressa

Todos nós temos o nosso momento
E depois dele o esquecimento

Muitas sociedades passam atualmente por processos de envelhecimento de suas populações, consequência da expectativa de vida que aumentou consideravelmente em várias regiões do planeta durante o século passado, especialmente devido ao desenvolvimento das ciências. Em contrapartida, salvo algumas exceções, as sociedades contemporâneas especialmente as ocidentais, ao longo do século XX promoveram grande valorização da juventude em detrimento da velhice. Paradoxalmente, essas mesmas sociedades têm agora o desafio de articularem e desenvolverem espaços, sociabilidades e práticas que atendam às necessidades de uma população envelhecida que aumentou com a melhoria da expectativa de vida.

A velhice está presente em muitas músicas do repertório de Paulinho. Em suas letras ele em algumas oportunidades homenageia a experiência adquirida com os anos transcorridos. Já em “Caco velho” música que como dito, não é de sua autoria, uma perspectiva um pouco entristecida é cantada.

“A vida é essa/É um segundo que se esvai depressa”, os versos constata a condição de instante do ser. “Todos nós temos o nosso momento/E depois dele o esquecimento”, os versos finais refletem ainda o esquecimento ao qual muitas pessoas se vêem são condenadas e pelo qual muitos se sentem injustiçadas. O medo desse esquecimento já atormentava os antigos sendo a glória da história uma alternativa considerada pelos gregos. A alternativa que foi objeto de desejo de Aquiles, entretanto, não é uma possibilidade real para a maioria das pessoas. Para o homem comum sua ausência será sentida por poucas gerações.

A preocupação grega tinha razões compreensíveis. Nas sociedades basicamente orais, o registro das existências precisava se amparar em sólidas motivações. Um longo percurso, contudo, nos separa dos que esperavam subsistir ao tempo por meio dos cantos de Clio. Na contemporaneidade vivemos em meio a uma profusão cotidiana de registros oficiais e não oficiais de modalidades escritas. Além dos registros escritos, as sociedades atuais dispõem de tecnologia suficiente para atender ao apreço contemporâneo pelas imagens de si e do próprio cotidiano.

Mas até que o ser humano seja transformado pelo tempo numa ausência que também tem percepção finita e relativa, ele precisa do mesmo, já que a maioria das pessoas tem a intenção de viver pela maior duração quanto possível.

Contraditoriamente, o tempo que transcorre é também nosso maior obstáculo. Esse tempo obstáculo que Jörn Rüsen chama de tempo natural e caracteriza como resistente e impediante, segundo o mesmo autor pode ser bem sintetizado na ideia de contingência e tem como seu evento mais traumático e perturbador a morte (RÜSEN, 2001, p.59).

A morte é um tema que recorrentemente envolve objetos de estudo e reflexão dos filósofos, já que ao trabalharem com a busca de entendimentos para a vida, debruçam-se também sobre as ações e interpretações para o tempo finito. A filosofia formal lida com pensamentos surgidos num determinado momento. A condição temporal em que surgem tais perspectivas filosóficas não costuma ser, entretanto, o cerne da discussão empreendida por filósofos.

Apesar dos escritores da filosofia não desconsiderarem esse aspecto, não fazem dele sua problemática principal. Além disso, eles atribuem às reflexões de seus antecessores bem como as suas, um estatuto que permite uma espécie de sobreposição sobre as temporalidades históricas. Em outras palavras, o pensamento filosófico não raro atravessa temporalidades e continua a significar sem depender da mesma atualização de circunstâncias e conceitos das quais necessita o raciocínio histórico.

Muitos historiadores enxergam nas temporalidades circunstâncias, possibilidades, impedimentos e limitações para pensamentos, práticas e representações. Esses porventura, se trabalham com o fim da vida consideram noções como melancolia e transcendência, mas como fenômenos a serem historicizados, explicados e compreendidos em termos de rupturas e continuidades que afetam os modos da vida humana ou que representam relações, representações e processos históricos. Pensamento e reflexão interessam articulados em contextos históricos.

A reflexão filosófica não se encerra no conhecimento formal, mas povoa também a vida prática. A filosofia é um pensar para a ação, para a compreensão de realidades e isso se dá por meio da comunicação. “O filosofar, por conseguinte, não se torna o modo “existencial” mais elevado do ser do homem, sendo antes uma preparação para enfrentar a realidade de mim e do mundo” (ARENDR, 2008,p. 213). Essa realidade citada por Arendt, além de abarcar uma condição de indeterminação oferecida pela contingência, inclui também a do esgotamento de tempo. A contagem que marca esse esgotamento é realizada também no corpo de tudo o que nasce e vive. O corpo nesse sentido, também é uma medida de tempo, assim como foi demonstrado na análise da letra de “Caco velho”.

Jaspers a partir da noção de situações-limite reflete que a percepção e a ação humana estão basicamente amparadas em duas esferas. A primeira seria a resignação da vida enquanto experiência limitada e a segunda a decisão pelo fim (Cf.: JASPERS, 1985). Essa mesma questão é pensada por Albert Camus, colocando inclusive a filosofia em uma posição bem mais radical: “Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à questão fundamental da filosofia.” (CAMUS, 2004, p.17).

O pensamento humano utiliza de valores e imposições éticas e morais para afastar a experiência que a maioria das sociedades considera como o maior dos infortúnios: a escolha da decisão pelo fim. A decisão pelo fim para a maioria das pessoas está ligada a ansiedade que toda vida enseja, ao desespero e ao trágico. Para Camus em seu questionamento sobre a existência, isso nem sempre é verdadeiro, sendo uma decisão legítima que expressa uma digna resignação quando o sujeito compreendeu o absurdo. Para Heidegger a manifestação da ansiedade está materializada em qualquer atividade humana, desde a brincadeira infantil até a reflexão da história pessoal. Nesse sentido, o *Daisen* é a própria angústia (HEIDEGGER, op. cit., p.17).

Camus em sua última entrevista, quinze dias antes de sua morte relatou:

Se as premissas do existencialismo se encontram, como eu o creio, em Pascal, Nietzsche, Kierkegaard ou Chestov, então eu estou de acordo com elas. Se as conclusões são aquelas de nossos existencialistas, eu não estou de acordo, pois elas são contraditórias (SILVA, 2010, p. 18)

As palavras de Camus podem ajudar na compreensão de sua recusa em alguns momentos ao rótulo de existencialista. Camus se empenhou numa tentativa da demonstração do contraditório humano. Para ele o homem deseja a imortalidade e não existe para isso contraponto real, ao perceber tal condição ocorre um momento de ruptura. A partir de então o homem se conscientiza do absurdo.

Kierkegaard encontrou numa vivência apaixonada, especialmente na crítica a uma religiosidade baseada apenas em regras tácitas e na defesa da vivência do *pathos* a sua saída filosófica. Camus, leitor atento de Kierkegaard não concordava com ela por inteiro, mas reconhecia sua integridade. Para muitos o filósofo dinamarquês é o pai do existencialismo. Como pôde ser visto na entrevista citada de Camus, sendo assim, Camus seria também um existencialista.

Sem a menor pretensão de conseguir realizar aqui um debate profundo sobre as tantas e complexas questões, aproximações e distanciamentos dos filósofos que ao menos temporalmente se relacionam com o sucesso do pensamento existencialista, cabem algumas explicações. A premissa existencialista que defende uma ausência de sentidos dados e absolutos para o mundo e para existência, bem como a liberdade e a responsabilidade pelas escolhas feitas por cada indivíduo, não se ampara ou advoga uma perspectiva de vida angustiada. Nem mesmo Camus o fez.

Camus defendeu o encontro com o absurdo que antes de tudo seria a tomada de consciência e uma possível chegada à condição de revolta consistiria numa resistência à constatação da incongruência humana, o absurdo. Experimentar a revolta seria então, um caminho possível para a continuidade do paradoxo da existência, enquanto a também a constatação seria a percepção de que o abandono do paradoxo é uma alternativa. “Caco Velho” é reconhecimento da condição breve de viver que é o início do caminho para o encontro do absurdo de Camus.

Há na música também situações e representações que em determinado momento possuem importância e com o passar do tempo vão perdendo seus contornos de nitidez, o tempo faz com que elas sejam relativizadas. A valorização e a desvalorização de situações e práticas em função do tempo marcam as reflexões de Paulinho. Em “Coisas do mundo minha nêga”, canção analisada adiante, tais percepções de banalidade também são evidenciadas.

Saber narrar e saber ouvir são perspectivas que deságuam em saber aconselhar. Na canção supracitada a sabedoria de um narrador competente é evidenciada. Não há nessa canção um personagem que ofereça conselhos de maneira direta, ainda sim, a própria narrativa partilhada, repleta de situações de desconforto e tensão, seguidas de condutas explicadas pelo narrador, adquirem dimensões de reflexão e aconselhamento.

[...] em qualquer caso o narrador é um homem que dá conselhos ao ouvinte. Mas se hoje “dar conselhos” começa a soar nos ouvidos como algo fora de moda, a culpa é da circunstância de estar diminuindo a imediatez da experiência. Por causa disso não sabemos dar conselhos nem a nós, nem aos outros. O conselho é de fato menos resposta a uma pergunta do que uma proposta que diz respeito à continuidade de uma história que se desenvolve agora. Para recebê-lo seria necessário, primeiro de tudo saber narrá-la (BENJAMIN, 2012, p. 216).

Em “Coisas do mundo minha nêga” o tempo trabalhado é o da narrativa. Nessa canção, o narrador conta os eventos transcorridos numa noite durante seu caminho de

volta para casa. Benjamin afirma que a narrativa tem sempre em si algo de utilitário (BENJAMIN, 2012, p. 216) no caso da canção citada, o compositor traz essa dimensão utilitária associada a uma experiência de aprendizado vivida pelo próprio narrador personagem durante a caminhada.

Nesse relato musicado Paulinho assume a voz de um narrador como aquele descrito por Benjamin, o narrador que partilha experiência. Os versos informam uma condição do narrador que vem “sem saber nada da vida”, essa inferência constitui para a canção uma conclusão que surge durante um caminho perpassado por situações-limite. O narrador não dá pistas dos aspectos psicológicos dos personagens envolvidos nos conflitos narrados, mas informa sobre os seus próprios aspectos. Um dos principais é essa humilde aceitação de não saber diante de toda a variedade de acontecimentos e experiências que a vida pode ter.

O conhecimento, sua aquisição, validade e utilidade têm sido debatidas e ressignificados durante séculos em operações que cada época articula se apropriando e ou rejeitando pressupostos ancorados em processos históricos e sociais. Sócrates, sedento e amante da sabedoria, é frequentemente lembrado por sua negação de possuir qualquer conhecimento, “só sei que nada sei”. A assertiva socrática relaciona-se com o conhecimento puro e verdadeiro, que para o filósofo era impossível em vida e só ocorreria após a morte (Cf.: PLATÃO, 2000, p. 41). Há, entretanto, entre Sócrates e nós um processo de recepção milenar que retirou dessa confissão de ignorância seu vínculo com a possibilidade de transcendência para outro estado de ser que, aliás, possui bases em tantas tradições do pensamento humano. A afirmação socrática democratizada pelo tempo pode ser comumente observada na linguagem e em discursos cotidianos e ordinários sobre a vida terrena.

O saber metafísico no sentido *kantiano* interessou a muitos filósofos, essa perspectiva possibilitou uma ideia de integração entre o mundo da experiência e o mundo sensível, uma conformação entre a imanência e a transcendência. Desde *Kant*, a metafísica sofreu profundos abalos em seu edifício. Não significa, no entanto, que suas perspectivas não encontrem mais ecos tanto dentro da filosofia formal, quanto nos saberes já filosóficos já traduzidos e difundidos no e pelo cotidiano. Ainda sim, grande parte da filosofia que hoje é difundida em circuitos acadêmicos e também nos discursos cotidianos possui afinidades notáveis com o que é imanente.

Nas palavras cantadas de Paulinho da Viola, “as coisas estão no mundo/ só que eu preciso aprender”. Dentre as situações-limite, que ocorrem durante a caminhada para

casa, o ápice é o encontro com um corpo. A reflexão, entretanto, não está em um possível significado de transcendência da alma ou num destino final que a todos é imanente. A perplexidade que engendra a reflexão está na banalidade da causa da morte e é desse espanto que se infere a angústia pela busca do conhecimento. Essa banalidade por trás da situação-limite faz com que a situação de imanência seja terrivelmente desconfortável e que o narrador procure então uma explicação holística que transcenda tal trivialidade.

Em muitos de seus relatos musicais o compositor traz em seus versos o tempo desacelerado de uma experiência de narração, reflexão e partilha em contraposição à agitação e os acontecimentos em ritmo acelerado e paisagens sonoras intensas preenchem as cidades. Para o filósofo Giorgio Agamben, o sujeito que sai de casa e encontra nas ruas todas essas ocorrências cotidianas “não as converte em experiência”, menos ainda em partilha. O sujeito não tem em si a capacidade de narrar nem de ouvir. Agamben, informado antes por Benjamin, reafirma que a experiência da arte de narrar está em vias de extinção. Todos os aspectos benjaminianos da narrativa estão presentes em “Coisas do Mundo Minha Nêga”; a canção é textualmente reflexiva e no aspecto sonoro oferece impressões e sentidos da tranquilidade de uma conversa amena, reforçando assim o caráter do bom narrador.

Coisas do Mundo Minha Nega
(**Paulinho da Viola**, 1968)

Hoje eu vim minha nega
Como venho quando posso
Na boca as mesmas palavras
No peito o mesmo remorso
Nas mãos a mesma viola onde eu gravei o teu nome
Venho do samba há tempo, nega
Venho parando por ai
Primeiro achei Zé Fuleiro que me falou de doença
Que a sorte nunca lhe chega
Que está sem amor e sem dinheiro
Perguntou se não dispunha de algum que pudesse dar
Puxei então da viola
Cantei um samba pra ele
Foi um samba sincopado
Que zombou de seu azar
Hoje eu vim, minha nega
Andar contigo no espaço
Tentar fazer em teus braços um samba puro de amor
Sem melodia ou palavra pra não perder o valor
Depois encontrei seu Bento, nega
Que bebeu a noite inteira

Estirou-se na calçada
Sem ter vontade qualquer
Esqueceu do compromisso que assumiu com a mulher
Não chegar de madrugada
E não beber mais cachaça
Ela fez até promessa
Pagou e se arrependeu
Cantei um samba pra ele que sorriu e adormeceu
Hoje eu vim, minha nega
Querendo aquele sorriso
Que tu entregas pro céu
Quando eu te aperto em meus braços
Guarda bem minha viola, meu amor e meu cansaço
Por fim achei um corpo, nega
Iluminado ao redor
Disseram que foi bobagem
Um queria ser melhor
Não foi amor nem dinheiro a causa da discussão
Foi apenas um pandeiro
Que depois ficou no chão
Não tirei minha viola
Parei, olhei, fui-me embora
Ninguém compreenderia um samba naquela hora
Hoje eu vim, minha nega
Sem saber nada da vida
Querendo aprender contigo a forma de se viver
As coisas estão no mundo só que eu preciso aprender

O narrador oferece à sua companheira de vida e de diálogo o testemunho cansado de tudo o que viveu e de todas as desventuras que presenciou nessa noite e busca descanso nos braços da interlocutora, assim como o consolo em seu sorriso. Os versos “sem saber nada da vida” e “as coisas estão no mundo só que eu preciso aprender” reforçam respectivamente, o desconforto e o trauma gerados pelos eventos presenciados nessa noite. A contemplação e a capacidade de espanto inclusive para com o que se torna banal pela frequência são necessárias para uma maior aproximação com a concretude do mundo e com uma compreensão que propicie significações.

O narrador se espanta com as cenas que vê e reflete sobre suas motivações. Apesar dos grandes temas que as tradições intelectuais frequentemente relembram e celebram como sendo parte dos interesses e atribuições da filosofia, desde seus primórdios ela já se espalhava pela inconsistência que funda e desvela a vida e seus dramas e tramas em porções pequenas, o cotidiano. Assim, o personagem narrador dessa canção também se coloca em reflexão numa atividade cotidiana que numa noite qualquer tem a ocorrência de situações que modificam caminho comum e conhecido,

sem, no entanto impedi-lo. Como Sócrates, o personagem experimenta o movimento da reflexão de sair e voltar a si considerando o mundo em sua volta.

Assim Sócrates está, ao mesmo tempo, fora do mundo e no mundo, transcendendo os homens e as coisas por sua exigência moral e pelo empenho que ela implica, misturado aos homens e às coisas, porque somente no cotidiano dele pode compreender a verdadeira filosofia. (HADOT, 1999, p. 68).

No tempo interior da canção, a narrativa do personagem principal sobre os fatos presenciados no caminho para casa, ou seja, no espaço público, ocorre após sua chegada em casa, no presente do relato. No espaço privado, ele relata o que viu e também o que sentiu durante essa caminhada. O espaço privado na canção é o espaço da confiança e do acolhimento. Nesse espaço é que ocorre o momento de transformação dos eventos transcorridos e presenciados em experiência e narrativa. Nele as vivências e emoções caladas puderam tornar-se palavra.

O caminho de volta para casa abriu então, uma situação de aprendizagem efetivada a partir da observação dos eventos transcorridos. No tempo desses fatos narrados, o narrador foi um expectador. Nas suas interações com outros personagens pelos quais passou, ele não nos forneceu suas percepções psicológicas do tempo dos eventos. Sabemos em alguma medida sobre sua interpretação para esses eventos, somente no tempo da narração.

No momento dessa narração que é marcada pela oralidade, afetividade e intimidade com a companheira, a conclusão já citada floresce no verso “as coisas estão no mundo/só que eu preciso aprender”. Ele infere a existência de saberes que estão dados no mundo, é preciso, contudo, que se configure a situação de aprendizagem. Essas situações podem ser configuradas em inúmeros espaços e tempos do cotidiano, a observação e a transformação disso em experiência são seus pontos de partida e chegada.

A já mencionada observação realizada pelo narrador das cenas com as quais se deparou foi a atividade que abriu brecha para a reflexão e posterior partilha com a interlocutora. Para Sartre a angústia é a brecha que inicia uma condição de consciência para a liberdade e para a importância do próprio ser humano (Cf.: SARTRE, 2014). No sentido trabalhado por Rancière em “O mestre ignorante” o narrador é um expectador emancipado (Cf.: RANCIÈRE, 2002). Não houve no trajeto desenvolvido qualquer personagem que demonstrasse traços de uma vocação pedagógica para explicar os

sentidos dos acontecimentos vistos. O espectador observa e reflete, apesar de interagir com outros personagens, suas conclusões são independentes.

Para Rancière todo aquele que não sabe pode vir a saber. O autor defende que nos conhecimentos de alguém existem pontos que podem servir como pontes para a recepção, articulação e a acomodação de novos conhecimentos. As coisas então que estão no mundo, sejam elas quais forem, podem ser aprendidas por qualquer pessoa que tenha o desejo de e tome uma atitude no sentido de aprendê-las.

O narrador ao reconhecer não saber nada, confessa querer aprender com sua interlocutora, a mesma não possui participação no diálogo através de linguagem. Ainda sim, sua participação é fundamental e se dá pela presença e pela escuta. Ela também representa na canção a proteção e a intimidade do já citado espaço privado do lar. O caminho até a realização da chegada até essa personagem é uma desventura que o narrador deseja encerrar nos braços da mesma. Ela representa ainda um lugar onde ele quer fazer “um samba puro de amor/sem melodia ou palavra pra não perder o valor”. A palavra samba é então, transformada em metáfora para uma experiência afetiva e preciosa que se efetiva no corpo de alguém que se ama.

A “melodia” na música pode ser sintetizada como uma sequência de notas e sons que formam um todo harmônico, desse modo formam um conjunto estético. Essas notas relacionam-se em reciprocidade, elas são a demonstração de uma organização geralmente realizada por um trabalho de composição de caráter sonoro. A “palavra” é vocábulo, unidade da língua que atribui e adquire sentidos. Tais sentidos empenhados são exercidos e percebidos em função de circunstâncias culturais e temporais. Na canção popular, as palavras são responsáveis pela definição do tema da música tendo a melodia como componente que entra em colaboração. As palavras cantadas possuem ainda a função de dizer e significar sentimentalidades, afetividades, descontentamentos ou protestos. Enfim, as possibilidades de assuntos que comportam as canções populares por meio de seus discursos são infindáveis.

Os ganhos de sentidos com melodias e palavras são inumeráveis e também ocorrem em consonância com o contexto sociocultural. O sentido atribuído, contudo, interrompe mesmo que temporariamente o jogo do texto, ele bloqueia outros sentidos possíveis (ISER, op. cit., p. 109). Desse modo, “a ausência de melodia e palavra” como canta o verso de Paulinho, permite o entendimento de um momento no qual qualquer operação mais sistemática poderia prejudicar a simples contemplação que nesse samba se abre para a construção de sentidos possíveis, sem que seja necessária a escolha de

apenas um. Melodia e palavra adquirem então um aspecto de definição que não interessa para esse instante de contemplação.

Mas ainda sobre as palavras utilizadas que se referem ao som, o narrador afirma no caminho para casa ter oferecido a outro personagem um “samba sincopado”, esse tipo de samba também é conhecido como samba do “telecoteco”. Os termos se referem aos sambas que possuem em sua estrutura melódica o uso marcado da síncopa que tem origem no grego *syncopé* que significa corte. A expressão “samba sincopado” surgiu então como um apelido para um samba um pouco diferente e de ritmo mais rápido, “puladinho”, “brejeiro” (PEREIRA, 2013, p. 2). Nos sambas sincopados há execução de uma parte caracterizada por um tempo fraco que pode inclusive se alongar até a entrada de um tempo forte. Nessa situação oferecer um samba sincopado significa oferecer uma canção com uma sonoridade mais afetiva e acolhedora, o ritmo em questão não é frenético, empenha sentidos imediatamente festivos.

Durante o percurso o narrador foi assim, oferecendo sambas como quem oferece consolo e como quem oferece o que tem de melhor. Exceto na situação em que encontra um corpo, nesse momento de consternação ele não puxa a viola, reflete que nesse momento isso não seria compreendido. Essa hesitação do personagem ao pensar na recepção que sua música teria num momento delicado para outros, permite também uma reflexão teórica, pois a ação do personagem demonstra a consciência do autor sobre a complexidade existente nos processos de recepção.

Para Bakhtin o enunciado é um acontecimento e possui relação com o “grande tempo” (BAKHTIN, 1997, p. 356). No “grande tempo” coexistem simultaneamente existências diversas. Dentre essas existências interessa a quem enuncia o “terceiro do diálogo”. O “terceiro” corresponde a um conceito polissêmico em si mesmo e pode representar pessoas, leitores, entidades, autoridades, ideologias, futuro ou mesmo a história. Para quem fala o “terceiro” é uma figura que está sempre em vigília.

Nessa canção não apenas existe um terceiro para o personagem que é inclusive mencionado nos versos finais. Há uma ponderação sobre como ninguém compreenderia um samba naquele contexto. Nesse caso o próprio contexto que inclui uma situação trágica em curso representa um terceiro. Um “terceiro” é composto por simultaneidades e nesse caso essas se relacionam com noções de solidariedade, ética, moral, empatia e constrangimento que são ensinadas e aprendidas ao longo da socialização do sujeito e que se ignoradas podem causar reações em outros indivíduos.

É importante destacar que o motivo da morte tenha sido um objeto, um instrumento musical, “um pandeiro que depois ficou no chão”. Esse verso destaca a realidade física do objeto que frente a morte perde qualquer valor, mas que nessa situação foi o motivo da discussão. O objeto permaneceu ali, jogado, demonstrando assim a relatividade das importâncias que as pessoas atribuem as coisas em momentos distintos.

Em “Minhas madrugadas” a velhice oferece um momento de reflexão. As memórias são o caminho para a compreensão de si que o personagem narrador busca realizar. Nesse caso a expressão “minhas madrugadas” faz parte *à priori* de um tempo marcado pela natureza, ou seja, o tempo entre a noite e um novo amanhecer. Mas as madrugadas constituem na letra também um tempo social, pois o narrador sai por elas a cantar, fica inferida então uma vida de prazeres noturnos que se desdobra pelo passar das horas. Os sinais físicos da passagem do tempo são descritos e também trazem memórias, pois representam eventos relacionados a infortúnios.

A saudade cantada é da juventude e a constatação óbvia de que ela não retornará faz com que esse personagem encontre-se em estado de aflição. Nos versos da canção há uma perspectiva que insinua um sentimento de arrependimento em relação às escolhas feitas, que são retratadas como ilusões. A compreensão dessa situação, entretanto, somente foi alcançada com o envelhecimento, ou seja, foi necessária a passagem do tempo para que o acúmulo de experiências se tornasse um tipo de sabedoria que auxilia na forma de se ver a vida. Há também uma noção de um passado que é atualizado pelo sujeito ao longo da vida, este interpreta e reinterpreta passados informado também pelo presente, deste modo, nenhum passado está inteiramente seguro de ser revisto.

Minhas Madrugadas
(**Paulinho da Viola e Candeia**, 1968)

Vou pelas minhas madrugadas a cantar
Esquecer o que passou
Trago a face marcada
Cada ruga no meu rosto
Simboliza um desgosto

Quero encontrar em vão o que perdi
Só resta saudade
Não tenho paz
E a mocidade
Que não volta mais

Quantos lábios beijei
Quantas mãos afaguei
Só restou saudade no meu coração
Hoje fitando o espelho
Eu vi meus olhos vermelhos
Compreendi que a vida
Que eu vivi foi ilusão

Inflexões e desdobramentos de temporalidades como o tempo indeterminado, o fragmentado, o esperado e o perdido são exploradas nas canções compõem juntas o tema central desta pesquisa. Em algumas delas como a que segue, o tempo é retratado como o agente que desconstrói expectativas e que se alonga na angústia de esperas. Em sua dimensão de futuro, ele é imprevisível, na de passado inatingível. O tempo é apresentado como o fio principal de uma trama de contradições que ele mesmo desfaz.

Na letra de “Num samba curto” o compositor retoma a utilização metafórica da palavra “samba” para vida. A canção possui uma temática de amor que discute também o acaso e os encontros por ele propiciados. O acaso é valorizado, mas também exposto em seus aspectos causadores de menos entusiasmo. No verso inicial a afirmação de um samba que andou parado passa a impressão de um tempo de estagnação até o aparecimento de alguém para quem o narrador direciona sua fala.

Num Samba Curto
(**Paulinho da Viola**,1968)

Meu samba andou parado
Até você aparecer
Mudando tudo
Lançando por terra o escudo
Do meu coração
Em repouso
Ontem uma rocha fria
Hoje assim exposto
Deixando entrar sem medo a vida
Aquilo que eu não via

Só agora eu reparei
Que não vi seu rosto
E que você partiu
Sem deixar seu nome
Só me resta seguir
Rumo ao futuro
Certo de meu coração
Mais puro

Quem quiser que pense um pouco
Eu não posso explicar meus encontros
Ninguém pode explicar a vida
Num samba curto

A afirmação de que “ninguém pode explicar a vida num samba curto” infere uma questão com a linguagem. Nem sempre as palavras dão conta de significar o que o autor gostaria em um samba curto então, esbarra em muito mais problemas com a língua inclusive por sua extensão, do que um texto filosófico por exemplo. Apesar de ser também verdade que a arte possui artifícios de comunicação que escapam a linguagem formal. De todo modo, fica clara a defesa da impossibilidade da explicação da complexidade da vida num discurso de curta duração, seria preciso mais tempo para que se pudesse realizar essa tarefa.

Eliete Eça de Negreiros reflete sobre o que chama de um dilema do artista que quer expressar algo e não encontra os recursos precisos na linguagem. Para ela a presença desse dilema, confere às canções de Paulinho seu aspecto de modernidade (NEGREIROS, 2011, p. 18). A autora identifica essa discussão em várias músicas compostas ou somente gravadas pelo artista. Na canção supracitada há a problematização da característica temporal do samba que explicaria a vida, sua duração é considerada pelo narrador como insuficiente para essa explicação que afirma ainda seguir em direção ao futuro.

As palavras cantadas por Paulinho nessa canção tentam criar uma ideia em um presente que se refere a uma temporalidade passada criada pela contingência. Esse mesmo presente que se desenrola em instantes no sentido aristotélico, mostra-se insuficiente para que a explicação seja eficiente. O narrador então, abre mão da responsabilidade pela explicação e a repassa para o receptor, “quem quiser que pense um pouco”. O filósofo Vilém Flusser escreveu:

O tempo não é portanto uma categoria do conhecimento ou uma forma de encarar a coisa [...], nem muito menos uma categoria da realidade, como nos faz crer as filosofias tradicionais, mas é uma forma gramatical variável que informa os nossos pensamentos (frases) de acordo com a língua com a qual pensamos num instante dado (FLUSSER, op. cit., p. 122-123).

Concebendo como Flusser que o tempo pode também ser uma forma gramatical variável, pode-se entender que o compositor narra um incômodo com as limitações com

as quais se depara no ato da escrita. Ele gostaria de expressar mais do que consegue num samba curto sobre o infinito. Paulinho parece querer expressar algo que escapa, que está fora do alcance da linguagem no espaço de tempo de execução de um samba curto. Ainda sim o compositor não trata a linguagem como um obstáculo ao seu pensamento apenas considera suas limitações em função do próprio tempo sonoro que condiciona sua forma discursiva.

Busca por orientação temporal e por compreensão de sentidos para a vida e para a morte são tentativas de percepções de assuntos que podem também ser exercidos em instantes cotidianos, fazendo com que nessa esfera se engendrem reflexões que extrapolem sua conhecida praticidade. Nas brechas abertas nas pequenas ou grandes suspensões do dia-a-dia, ensejadas por uma situação-limite ou simplesmente por um momento mais prolongado de pausa de atividades, tais percepções mostram-se insatisfatórias. As proposições humanas são tipicamente incompletas, até por que se não fossem, a filosofia não haveria razão de ser. Em síntese, a filosofia assim como a arte e a música, oferecem aprofundamentos das percepções humanas.

O artista percebe o que de direito é perceptível, isto é, tudo. E desse todo, pelo qual passeia o foco indeterminado de sua atenção descontraída, retira os aspectos em que a verdade mais nítida e mais inteiramente se apresenta: são os aspectos que, para a percepção comum, aparecem como inesperados e insuspeitados, mas que ela mesma, percepção comum, reconhece como portadores de verdade, porque reconhece neles aquilo que de direito poderia perceber, não fossem os critérios pragmáticos da visão simplesmente humana do mundo. (SILVA, 1992, p. 146).

A percepção do artista sobre o tempo ampara-se no que é evidente, e dessa forma, em questões com as quais a maioria das outras pessoas não se espanta. O mundo a sua volta abre-se então em estranhamentos e vestígios de sentimentos, histórias e vidas que merecem ser pensadas e no caso de Paulinho, são escritas e cantadas.

Em “Lapa em três tempos” Paulinho narra um convite de um poeta trovador, feito a uma mulher para que abra a janela de uma Lapa que passou. O tempo desse convite, apesar de não determinado, pode ser compreendido como posterior ao que ele chama à contemplação. No verso “Da velha Lapa que passou”, ele une espaço e tempo no seu texto musicado, tal como o cronótopo bahktiniano (Cf.: Cf.: BAKHTIN, 2011). O tempo da fala do autor, o tempo da ação dos personagens do texto e o tempo passado são distintos. O convite é feito para que a mulher observe um passado presente.

O cenário é a cidade do Rio de Janeiro e eventos históricos são lançados numa perspectiva diacrônica presente na memória coletiva. Os eventos e as tradições são citados relacionando coletividades. Apesar de os temas serem de uma memória que é coletiva, o chamado a rememoração é feito a uma pessoa, à personagem definida como “formosa mulher”. Ela é convidada para uma observação, para uma atitude de percepção de simultaneidades temporais que podem ser vistas num presente. A letra informa que “o poeta cantava” e nesse canto sugeria que ela abrisse a janela da Lapa que passou, mas que ainda persistia e persiste em tradições.

A ação sobre a janela ocorre em um interior que se abre para um exterior, aquela que está num ambiente privado e íntimo, entra em contato com o espaço público no qual a sobreposição de vestígios de tempos diferentes pode ser percebida. Assim, pode ser interpretada uma proposição de uma observação e de uma reflexão que partem da intimidade e da individualidade para um encontro e uma realização no coletivo. Tudo isso pelo convite do poeta, desse modo, o chamamento partiu da arte que atuou como o agente que lançou sobre a personagem, essa inquietação sobre tempo.

Lapa em três tempos
(**Paulinho da Viola**, 1971)

Abre a janela formosa mulher
Cantava o poeta trovador
Abre a janela formosa mulher
Da velha Lapa que passou

Vem dos vice-reis
E dos tempos do Brasil imperial
Através de tradições
Até a república atual
Dos grandes mestres do passado
Dedicaram obras de grande valor
A Lapa de hoje e a Lapa de outrora
Que revivemos agora

Ah serestas
Quantas saudades nos traz
Dos cabarés e as festas
Emolduradas pelos lampeões a gás
As sociedades e os cordões dos antigos carnavais

Olha a roda de malandro
Quero ver quem vai cair
Capoeira vai plantando
Pois agora vais subir

Poeira, oi poeira

O samba vai levantar poeira
poeira, oh! Poeira
O samba vai levantar poeira

Imagem do Rio antigo
Berço de grandes vultos da história
A moderna arquitetura lhe renova a toda hora
Mas os famosos arcos, os belos mosteiros
São relíquias deste bairro
Que foi o berço de boêmios seresteiros

Abre a janela formosa mulher
Cantava o poeta trovador
Abre a janela formosa mulher
Da velha Lapa que passou

No trecho de Heidegger que segue citado abaixo o filósofo reflete sobre a maneira como os objetos de um determinado passado atuam e são entendidos em um determinado presente. O que eles representam? As peças de um museu citadas por Heidegger, são como os arcos da Lapa, os belos mosteiros e as tradições do samba que atuam como lugares de memória na canção de Paulinho da Viola. Elas lembram um mundo que já passou. No entanto, persistem existindo, significando, com usos e atribuições diferentes ou não dos originários, elas resistem e elas permitem também simultaneidades de tempos.

Com o correr do tempo, o instrumento tornou-se frágil e deteriorado. Mas o caráter especificamente passado, que faz dele algo histórico, não reside nesta contingência que continua se dando no museu. O que então passou no instrumento? O que foram as “coisas” que hoje não são mais? Elas ainda são o instrumento de um uso determinado – embora fora de uso. Mas se hoje elas ainda estivessem em uso – como muitos móveis herdados estão – elas já não seriam históricas? Em uso ou fora de uso, elas não são mais o que foram. O que então “passou”? Nada mais do que o mundo, no seio do qual, pertencendo a um nexó instrumental, vinham ao encontro da mão e eram utilizados por uma presença [*Daisen*] no mundo de suas ocupações. (HEIDEGGER. op. cit. p. 472, [380])

Na letra de Paulinho sobre a Lapa, como no trecho de Heidegger, fica evidenciada a ideia de que mesmos mundos passando e transformando-se, passados persistem e tempos coexistem. Pomian defende que os níveis temporais articulam-se em sobreposição sem necessariamente se conformarem em justaposição (POMIAN, op. cit., p. 71). Antes mesmo de um mundo existente passar, um outro já anuncia sua chegada com pequenos sinais que vão paulatinamente tornado-se cada vez mais vibrantes.

Há em Heidegger a distinção das temporalidades autêntica e inautêntica. Na primeira sem a ocorrência de subterfúgios e disfarces, assumimos e antecipamos o inevitável fim que já somos. Ao assumirmos essa posição antecipadora, manifesta-se a temporalidade autêntica que se efetiva por meio de êxtases. O futuro puxa passado e presente. Ele desencadeia o processo, pois é em função dele, que se realiza nosso cuidado, nossas prevenções e ações no momento de uma ação/decisão que se opera no presente, utilizando ou respondendo muitas vezes a configurações e conformações do nosso passado. Todos os tempos atuam em função uns dos outros, se influenciam e se retroalimentam nessa cadeia extática. A temporalidade inautêntica revela-se em oposição ao caráter da primeira. Nessa modalidade o presente é pontual; o futuro apenas expectativa e o passado, o que foi e não é mais.

Nas duas perspectivas existem as unidades moventes dos êxtases. Entretanto, na inautêntica, eles atuam em sucessão. As metáforas da natureza de curso, fluxo ou ciclo, mostram-se um tanto quanto inadequadas para expressar a temporalidade. A solução seria uma mudança de ordem gramatical, uma troca do substantivo pelo verbo: “a temporalidade é o que se temporaliza.” (NUNES, op. cit., p. 133).

Na canção as temporalidades de três tempos são demonstradas por meio de referências históricas de ordem material e imaterial. Um imperativo já mencionado é colocado para uma mulher para que abra uma janela de tempos passados. Por meio dessa janela torna-se possível a observação desses tempos passados. Ainda cabe dizer que a figura da mulher na janela é simbólica e se relaciona com a prática da contemplação do espaço público também como forma de entretenimento. Essa prática foi especialmente comum entre as mulheres que principalmente no período imperial e início do século XX, tinham suas vidas muito limitadas ao espaço privado.

Na letra de “Lapa em três tempos” são relatados passados da história de um bairro tradicional e importante na constituição da própria identidade carioca. A Lapa dos malandros e das capoeiras de outros tempos, foi sendo modificada com o passar do tempo, mas ao longo do século XX e do XXI vem se constituindo como reduto de atividades culturais, preservando e celebrando de certa maneira seu próprio passado de serestas e sambas. A arquitetura que a renova é também o elemento material que preserva seus passados, mas é preciso que a janela seja aberta, ou seja, é preciso que se configure a contemplação desse espaço-memória.

“Meu mundo é hoje” é uma composição de Wilson e José Batista, mas que tem na interpretação de Paulinho sua versão mais conhecida. Gravada por Paulinho no início

dos anos 70, a canção traz em primeira voz um discurso de autoafirmação enaltecendo uma perspectiva de valorização do presente. A assertiva inicial que esclarece “eu sou assim” traz em si uma negação de uma possibilidade da deflagração de um momento de mudança. Há uma clara e incisiva defesa de uma posição sobre a qual não há qualquer intenção de transformação.

O verso “Meu mundo é hoje não existe amanhã pra mim” conota ousadia e resistência, pois através dele o narrador se desvincula de preocupações com o futuro. Essa negação de um compromisso com o “por vir” no caso da malandragem, estabeleceu-se principalmente por meio da não adesão ao pacto do trabalho, como já discutido no primeiro capítulo. Numa sociedade em que o trabalhismo estava se tornando uma das mais importantes representações, essa é uma mensagem clara da afirmação de uma identidade que é marcada pela contraposição.

Meu Mundo é hoje

(**Wilson Batista; José Batista**, 1933. Gravada Por Paulinho da Viola em 1972)

Eu sou assim, quem quiser gostar de mim eu sou assim.
Eu sou assim, quem quiser gostar de mim eu sou assim.
Meu mundo é hoje não existe amanhã pra mim
Eu sou assim, assim morrerei um dia.
Não levarei arrependimentos nem o peso da hipocrisia.
Tenho pena daqueles que se agacham até o chão
Enganando a si mesmo por dinheiro ou posição
Nunca tomei parte desse enorme batalhão,
Pois sei que além de flores, nada mais vai no caixão.
Eu sou assim, quem quiser gostar de mim eu sou assim.

A escolha de gravar essa canção dialoga com os aspectos de produção de identidade já discutidos e também com a apresentação de temas e noções temporais observadas na obra de Paulinho da Viola. Em “Meu mundo é Hoje” o personagem narrador propõe por meio da adesão a uma única perspectiva de tempo, aspectos de sua forma de entender o mundo e de viver.

Há na letra uma referência importante ao futuro, entretanto, ela também atua como elemento narrativo utilizado para que se fortaleça a opção pelo presente. Essa referência é a da morte insinuada pelos versos: “Pois sei que além de flores, nada mais vai no caixão”. Há nesse verso uma reflexão sobre a temporalidade que norteia toda e qualquer vivência humana, a da morte. A morte, marco temporal nesses versos, é utilizada na tentativa do compositor de relativizar e criticar o apreço pela vida material.

De acordo com Jörn Rüsen: “O tempo é assim experimentado como um obstáculo ao agir, sendo vivido pelo homem como uma mudança do mundo e de si mesmo que se opõe a ele” (RÜSEN, 2001, p. 59). Esse sentido de oposição pode ser percebido na vida cotidiana e também nas longas durações. Simultaneamente as pessoas precisam ganhar tempo para determinadas situações e desejam diminuir o tempo para outras. Para o mesmo autor, esse tempo resistente pode ser chamado de natural e um de seus exemplos mais radicais é a morte. As interpretações do tempo podem acontecer dentro do sistema formal de referências do qual uma maioria toma parte ao viver em sociedade, ou nas próprias noções e impressões subjetivas e internalizadas em cada indivíduo.

Os sistemas de medições variam e determinado conceito pode possuir significativa importância em algumas sociedades e nem ao menos serem reconhecidos em outras, mas todas reconhecem a importância da ação do tempo. Essas variações indicam profundas diferenças culturais entre as sociedades em distintos espaços e tempos, bem como a influência de condições socioculturais na construção e adoção desses sistemas. Elas são fundamentais na constituição de sentidos, representações e orientações para a vida prática e contemplativa como elementos da constituição da subjetividade e da cotidianidade.

Os ciclos naturais foram as primeiras formas de medição do tempo coletivo e já não dispunham de universalidade. As variações de eventos em função do espaço já consistiam em diferenciações. Inicialmente invenção dos relógios manteve a ligação com elementos naturais, passou pela utilização do sol, da água e da areia até chegar aos relógios mecânicos. A mecanização da hora e a posterior divisão do dia em vinte e quatro partes iguais foram eventos importantes e que marcaram uma necessidade das sociedades envolvidas de estabelecerem algum nível de padronização para o tempo. (Cf.: BOORSTIN).

Enquanto a humanidade viveu da agricultura e da pastorícia não houve grande necessidade de medir pequenas unidades de tempo. O absolutamente importante eram as estações: saber quando esperar a chuva, a neve, o sol e o frio. Para quê preocupar-se com horas e minutos? O tempo em que havia luz diurna era o único importante, o único em que os homens podiam trabalhar. Medir o tempo útil, então era medir as horas do sol. (BOORSTIN, 1989, p. 38)

Mas nem só o tempo presente suscitou os esforços humanos para padronização. Organizar o tempo futuro teve fundamental importância na história da humanidade. Calendários, festas e celebrações ajudaram nessa feita. Ocupar-se do tempo passado também teve sua importância. Registrar e conhecer eventos passados fez parte da constituição e do desenvolvimento das relações humanas com as temporalidades. Os avanços tecnológicos propiciaram a possibilidade de determinação, com razoável precisão de períodos bastante recuados temporalmente, por exemplo, com técnicas como a datação do carbono quatorze. Essa técnica que propiciou renovadas possibilidades de entendimento foi descoberta já no século XX e utiliza também de elementos naturais para a medição. Isto demonstra que os princípios antigos para medir o tempo são também atualizados em momentos distintos por diferentes sociedades.

Sendo assim, é importante destacar que mesmo com a mecanização do tempo, iniciada por volta do século XVII na Europa, elementos encontrados na natureza continuaram e continuam sendo importantes nas atividades de se medir tempos. Eles permaneceram fundamentais mesmo após a invenção da máquina que dividiu o tempo em horas. Assim como temporalidades se sobrepõem, as formas de interpretá-las e medi-las também coexistem em determinados tempos.

Pesquisas geológicas e físicas também têm sido importantes para a datação e a compreensão do tempo da Terra, e nessa empreitada surgiram teorias que indicam, por exemplo, que todo o cálcio do nosso planeta teria se formado logo após a explosão do *Big Bang*. Isso significa que o ser humano parte da natureza viva, é também parte de um passado ligado a um momento anterior ao seu próprio surgimento. As pessoas teriam então, ossos com o mesmo cálcio presente nas estrelas, teriam em si vestígios das origens do universo.⁹

Durante o advento das sociedades antigas apesar da percepção de si já incluir o tempo interior, as demandas coletivas por compreensão do temporal relacionavam-se de modo muito próximo com o tempo da natureza. É claro que essas demandas foram muitas vezes arquitetadas por necessidades vitais e também de adequação ao tempo social. A formação de redes de conexão pelo mundo aumentou a necessidade de organização e fixação de aspectos relativos ao tempo. Os sistemas de medição foram paulatinamente incorporando alguns entendimentos e estratégias e excluindo outras em função de precisão e praticidade (Cf.: BOORSTIN,1993).

⁹ Para mais, ver: **Nostalgia da luz**. Direção: Patricio Guzmán. 2010. 90 minutos. Alemanha, Chile, Espanha, França.

Com a acomodação dessas transformações nos próprios sistemas mentais de entendimento do tempo, temporalidades de medidas mais precisas foram ganhando espaço na vida cotidiana. Na percepção contemporânea de tempo as pessoas fazem uso em pensamento e expressam em linguagem, a conformação de noções abstratas juntamente com as noções absorvidas de medidores e tabelas. Atuando em função de necessidades cotidianas, por vezes naturalizadas, todas essas diferentes percepções de tempo organizam práticas sociais.

Dentre os instrumentos utilizados na refiguração do tempo, alguns conectores possuem grande importância por sua enorme amplitude de atuação em relação ao espaço e ao tempo. A cronologia e o calendário são exemplos desses conectores. O “tempo calendário” é usado pela própria prática historiográfica para articular o tempo vivido e o tempo natural. Esses conectores de tempo estão socialmente difundidos e atuam na vida prática, assim como sofrem suas ações; geram expectativas e interpretações históricas e sociais: “Tem-se, pois, que a tarefa de assenhorear-se do tempo pela memória, de o inserir na consciência histórica e de dar-lhe um sentido aceitável é uma constante da atividade humana”(REZENDE, 2008, p. 20).

Paul Ricoeur defende que o tempo calendário “cosmologiza o tempo vivido” e “humaniza o tempo cósmico” (RICOEUR, op. cit., p. 15). Sim, o tempo calendário ou mesmo o tempo do relógio permitem a criação de uma aparente apreensão do tempo. Aparente, pois como dito, toda temporalidade humanizada parte necessariamente de padrões e sistemas aceitos social e cientificamente, mas que nem por isso, deixam de representar construções sociais atravessadas por contextos e condições culturais de determinadas épocas.

Das representações que dialogam com o tempo a memória é uma das mais importantes e articula aspectos da vida individual e coletiva. A memória que é uma capacidade que faz parte do dia-a-dia, mas também de momentos de contemplação, é especialmente afetiva. No ano de 1976 Paulinho gravou e lançou dois discos intitulados: “Memórias chorando” e “Memórias cantando”. Nesses trabalhos além de apresentar músicas novas, o compositor revisita suas lembranças musicais de infância, regrava artistas que foram inspirações para sua própria arte e também regrava a si mesmo. Na acepção de Pierre Nora a criação de lugares de memória corresponde a uma defesa, como nem toda reminiscência é espontânea, recorre-se ao registro, ao arquivamento, à escrita, na tentativa de configurar-se uma preservação de vestígios de um determinado passado (Cf.: NORA, 1993).

O primeiro disco de 76 conta com referências ao Choro e aos primeiros mestres dessa arte. Nomes como Ary Barroso e Pixinguinha também são homenageados. No segundo Paulinho revisita suas próprias canções, especialmente as que se relacionam com a produção de uma identidade ligada à cultura negra. Essas gravações reforçam a constatação de uma preocupação de Paulinho para com a preservação e a continuidade de alguns debates ocorridos na música.

Em 1978 o artista lança um disco que leva como título seu próprio nome. Nesse álbum está presente a canção “Sofrer”, música de canto e melodia melancólicas, não é o tempo do calendário que atua como marcador, mas o tempo psicológico e individual do narrador. A letra traz um drama pessoal de um personagem que está em um conflito que o faz desejar abandonar a vida. O tom de amargura ajuda a explicar uma vida repleta de infortúnios. Para demonstrar a intensidade desse sofrimento o autor o divide em duas dimensões complementares; corpo e alma.

Sofrer
(Paulinho da Viola, 1978)

Sofrer
não faço outra coisa da vida
a minha alma sofrida
quer descansar sem saber
como abandonar de vez
essa pele ferida
maltratada e curtida
tudo o que a vida me fez

Não dizer
quem abriu esta ferida
nem se foi mordida ou beijo
que marcou esse destino assim.
Veneno de um punhal
que me pôs dentro do peito
um punhado de desejo
e esta lua esquecida

As causas de toda essa angústia não ficam claras. Entretanto, ao falar sobre elas, o compositor utiliza a dimensão do corpo, levando a reflexão para um lado físico, concreto e terreno. Ao falar sobre a vontade de descanso desse sofrimento, o compositor faz referência à alma partindo para entendimentos que fogem do alcance da comprovação humana, mas que se relacionam com a busca da humanidade pela fé, como sentido para o mundo e para a existência. A pele está “ferida e curtida” e é nela

que a dor se mostra viva, assim o desejo por alívio e descanso, não se volta para o corpo físico, mas encontra sua possibilidade na alma.

Ao longo da história da humanidade a existência e a condição da alma foram temas de debates, especialmente no campo da filosofia e das religiões. De acordo com Pierre Montet, (Cf.: MONTET, 1989) foi durante a visita de Platão aos templos egípcios, que ele encontrou inspiração para resolver o antigo problema filosófico sobre a origem das causas primeiras. A questão a ser resolvida era conciliar a mutabilidade da descrição de Heráclito e o princípio de identidade, ou imutabilidade de Parmênides. A alma seria a solução. Para Platão a alma mudava sua forma para atender a necessidade corpórea e retornava a perfeição ideal quando não existisse mais a vida tal qual a conhecemos.

Em Platão, até mesmo os exercícios para boa vida estariam condicionados a um julgamento posterior a morte. Se o filósofo viveu uma boa vida, isto é, sem entrar em contradição com seu eu, estaria em harmonia com o cosmo. Na filosofia egípcia a alma do morto era recebida por Anúbis, que julgava suas ações e pesava seu coração comparando-o com a pena de *Ma'at*, que simbolizava a justiça. Se o coração fosse mais pesado que a pena, ele seria devorado pela deusa *Ammit* e a alma condenada a vagar pela eternidade (Cf.: MONTET, 1989). Em Platão, como na filosofia egípcia é fundamental a ideia de uma transmigração da alma.

Essa ideia passou por adequações e ressignificações primeiramente com o advento do cristianismo. Depois dele, outras matrizes religiosas e filosofias também partiram da concepção platônica para elaborar seus pressupostos sobre a existência e a condição humana. De todo modo o pensamento e as premissas básicas de Platão sobre a questão da alma ainda estão fortemente arraigadas em tradições e filosofias diversas que encontram ressonância na vida prática e no cotidiano.

A transcendência e a imanência continuam despertando interrogações de si e do mundo realizada cotidianamente e especialmente registradas nos diálogos do saber e da arte. O existencialismo do século XX, já mencionado neste texto, dando primazia a existência em detrimento da essência, causou um abalo nos em grandes sistemas de pensamento e entendimento do que é o ser e o existir. Negando uma essência humana, e defendendo o homem como único ser que existe antes de ser, causou desconforto em filósofos e também em religiosos em meados do século XX, a corrente encontrou campo fértil na desilusão moderna. Na letra de “Sofrer” há, entretanto, uma ideia contrária ao existencialismo no qual o humano não possui essência prévia. A alma pode ser

interpretada como essa essência bem como, também continuidade de existência e possibilidade de superação.

“Cantoria” faz referência à atividade de compor, que também está presente em outras canções do repertório em análise. Nessa canção todavia, sua reflexão sobre a arte vai além e ele se dedica também ao papel do intérprete. O ato de interpretar uma canção significa também participar da criação de sentidos desse discurso. O ato de proferir e a performance a ele relacionada estão indissociavelmente ligados a mensagem enunciada.

Alguns pré-requisitos básicos para o cantar são enunciados no início da letra. O público representado na palavra “povo” é agraciado com um reconhecimento da sua capacidade de discernimento. A voz e a atividade de cantar são associadas à luz. A voz “sincera” teria uma luz que o povo enxerga. Cantar é encher-se de velas, o que significa cercar-se de luz.

Cantoria
(**Paulinho da Viola**, 1989)

Amar é um dom, há que saber o tom
E entoar bem certo a melodia
O povo enxerga a luz de uma voz sincera
E canta com ela em sintonia
Cantar é uma luz, um enfunar de velas
É compreender a canção como um navio
Que vai zarpando, ignorando mapas
Tocando as águas que nem harpas
Por conta do destino

Compor, saibam vocês, é mais que um desatino
Esmiuçar a dor, fio a pavio
Ofício que deságua o sofrimento
É escoar-se inteiro como um rio
E eu me ponho a compor feito um cigano
Que busca noutra luz seu próprio lume
E me pergunto quem é mais insano
Se eu, um rouxinol
Se tu, um vaga-lume

Já a canção seria como um navio. Segue um destino, tocando águas e ignorando mapas. Tais perspectivas atribuídas à canção podem ser comparadas à prática da recepção. Certeau indica que “onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia” (CERTEAU, 200, p. 215). A canção ignora mapas por que a partir do momento que é entoada, que as palavras são cantadas, ela não tem destino certo, o compositor assim

como o intérprete, não possuem mais controle sobre o percurso que ela fará, exatamente por que a recepção é travessia.

Ainda de acordo com Certeau a toda produção barulhenta e relacionada ao espetáculo, corresponde outra, que é silenciosa, dispersa, mas astuta, quase invisível, “pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas maneiras de empregar os produtos impostos [...]” (Cf.: CERTEAU, 2007). Desse modo, as recepções que tem as canções são percursos, onde esses navios estão a tocar águas previstas ou não pelos autores. Nesses percursos, esses navios/canções podem também ficarem à deriva, à espera de sentidos e apropriações que muitas vezes só ocorrem vultuosamente tempos depois, quando os ventos e correntes estão propícios. A atividade de criar composições é descrita como “um ofício que deságua sofrimento”, a canção é então um meio para livrar-se das dores. Ela é o navio que pode levar as tristezas para longe.

A atividade de compor é comparada a uma identidade cigana que se interpretada à luz do senso comum, pode indicar uma referência ao hábito de mudar-se, de caminhar e conhecer o mundo. Compor é também entregar-se ao mundo, aos sentimentos que são de quem realiza essa atividade, mas são também das que recebem as composições. Compor compreende um falar de si e do outro, para si e para o outro, é um diálogo com mundos.

A voz de Paulinho tem destaque nessa música. Fica evidente para o ouvinte o acompanhamento de um instrumento de corda, mas a voz que se estende em função dos desenhos melódicos é o instrumento que corrobora com os sentidos da letra.

Em “Solução de vida” há uma reflexão sobre crenças em diferentes formas de se compreender e experimentar o mundo. O narrador conta ter acreditado numa paixão e ter sido também por ela esclarecido sobre seu engano. Partiu então para a crença na razão que segundo o mesmo se mostrou como ilusão. A razão para além de regras que norteiam entendimentos e práticas dispõe especialmente, no senso comum um *status* de princípio revelador de verdades absolutas. Apesar da validade e da importância desse princípio, como atividade do pensamento pode ser historicizada e por isso mesmo, está sujeita à renovação.

Solução de Vida (Molejo Dialético)
(Paulinho da Viola, 1996)

Acreditei na paixão
E a paixão me mostrou

Que eu não tinha razão

Acreditei na razão
E a razão se mostrou
Uma grande ilusão

Acreditei no destino
E deixei-me levar
E no fim
Tudo é sonho perdido
Só desatino, dores demais

Hoje com meus desenganos
Me ponho a pensar
Que na vida, paixão e razão,
Ambas têm seu lugar

E por isso eu lhe digo
Que não é preciso
Buscar solução para a vida
Ela não é uma equação
Não tem que ser resolvida

A vida, portanto, meu caro,
Não tem solução

Após a desilusão com a razão o narrador depositou suas expectativas no destino e ao final de tudo também se desapontou. Desde a Renascença alguns princípios tornaram-se caros à filosofia ocidental. Dentre eles podem ser destacados o neoplatonismo, o entendimento do homem como parte da natureza, a adesão a ideais republicanos e a compreensão do homem como artífice do seu próprio destino. Esse direito de atuar e decidir sobre o próprio destino poderia ser executado através de conhecimentos, da política ou ainda da arte (CHAUI, 2000, p.55).

Para religiões e culturas diferentes a ideia de destino possui algumas variações. Na linguagem comum ela é bastante associada à noção do que escapa à vontade humana e se insere numa espécie de pré-determinação. Esse sentido está inerente ao sentido empenhado por Paulinho na composição. Desacreditando finalmente desse último alento, as palavras do narrador inferem uma posição de desilusão e conformismo, ao mesmo tempo, que considera também a possibilidade de coexistência entre todas as crenças com as quais se decepcionou. A impossibilidade de uma “solução” para a vida é também a aceitação da própria, tal como faz Camus ao contar a história de um prisioneiro se mostra resiliente (Cf.: CAMUS, 2005). Essa postura de aceitação pode ser

percebida também em Epicuro, que define a sabedoria que se ampara em uma aceitação do imutável enquanto caminho para a felicidade.

Na sua opinião, será que pode existir alguém mais feliz do que o sábio que tem um juízo reverente acerca dos deuses, que se comporta de modo absolutamente indiferente perante a morte, que bem compreende a finalidade da natureza, que discerne que o bem supremo está nas coisas simples e fáceis de obter, e que o mal supremo dura pouco, ou só nos causa sofrimentos leves? Que nega o destino apresentado por alguns como o senhor de tudo, já que as coisas acontecem ou por necessidade, ou por acaso, ou por vontade nossa; e que a necessidade é incoercível, o acaso, instável, enquanto nossa vontade é livre, razão pela qual nos acompanham a censura e o louvor? (EPICURO, 2001, p. 49)

Em síntese, os modos de perceber e medir o tempo foram sendo aperfeiçoados ao longo de séculos. Eles foram transformados de acordo com as necessidades e também com os avanços tecnológicos de cada época. Os indivíduos em sociedades dividem-se entre essas diversas noções temporais que se sobrepõem e completam-se no cotidiano. Como já dito, as pessoas realizam diariamente operações mentais com diferentes tempos. Entram nesse jogo o tempo social, o psicológico, e o da natureza. Todas essas mudanças no imaginário social, bem como nos instrumentos para medição temporal acarretaram o surgimento de novas representações e também de novas práticas relacionadas à compreensão e organização temporais.

No repertório contemplado por este trabalho, diferentes percepções e sensações relativas ao tempo formam uma representação temporal que evidencia a sensibilidade e a emoção que surgem em função de diferentes reflexões sobre o *devir*.

2.2 Temporalização do mundo em Paulinho da Viola

Em 1968 no disco “Samba na madrugada” em parceria com Elton Medeiros Paulinho trouxe a canção “14 anos”. Nela há uma perspectiva de sonhos e desejos da juventude e a contraposição do aconselhamento vindo de alguém mais experiente. Pai e filho representam duas gerações que possuem modos distintos de ver o mundo e de conceber o futuro. O efeito da passagem do tempo é o elemento que constitui o princípio da diferença entre esses dois indivíduos. Essa diferença de idade entre o pai e o filho evidencia a distinção de entendimento entre eles sobre a profissão a ser escolhida que representa uma escolha para a vida.

14 anos
(**Paulinho da Viola e Elton Medeiros**, 1968)

Tinha eu 14 anos de idade
Quando meu pai me chamou
Perguntou se eu não queria
Estudar filosofia
Medicina ou engenharia
Tinha eu que ser doutor

Mas a minha aspiração
Era ter um violão
Para me tornar sambista
Ele então me aconselhou
Sambista não tem valor
Nesta terra de doutor
E seu doutor
O meu pai tinha razão

Vejo um samba ser vendido
E o sambista esquecido,
O seu verdadeiro autor
Eu estou necessitado
Mas meu samba encabulado
Eu não vendo não senhor

A canção desenvolve-se a partir de uma lembrança do personagem narrador. De acordo com Ecléa Bosi a memória possui função social e as reminiscências não ocorrem sem um referencial no presente em que surgem (BOSI, 1994, p. 81). Desse modo é possível concluir que a lembrança dessa conversa surge possivelmente em função de uma condição adversa que se relaciona com o tema tratado. Nesse sentido, há inferida outra passagem temporal, a que propicia ao narrador um reconhecimento de alguma medida de razão no conselho recebido um dia do pai.

Como dito, no diálogo acontecido entre pai e filho o primeiro buscou oferecer uma orientação em relação ao futuro. A valorização social do diploma de nível superior é evidenciada nessa conversa. A utilização do título de doutor como um pronome de tratamento e criador de uma representação de superioridade hierárquica também são alvo de reflexão. Assim também é representada a desvalorização e o esquecimento recebidos pelos sambistas, vocação para a qual o filho tem inclinação. Merece destaque ainda o fato de que o interlocutor oculto no diálogo da voz que canta, recebe do mesmo o tratamento de doutor que seu pai para ele almejava.

As possibilidades de carreiras sugeridas pelo pai são a filosofia, a medicina e a engenharia. A medicina e a engenharia que desde o começo da escolarização superior

no Brasil, desfrutam de grande *status* na sociedade são profissões mais associadas à vida prática e ao saber de uso imediato. Essas carreiras são tradicionais e ambicionadas por muitos jovens inclusive por suas possibilidades de ganhos financeiros.

A filosofia, primeira das três opções oferecidas nas palavras do pai, é vista e entendida pelo senso comum como saber de um domínio de abstrações. Ainda sim, possibilita a posse de um diploma, documento esse que também confere distinção social. A filosofia mesmo com sua constituição atual enquanto disciplina das ciências humanas, não se limita a um saber. Ela é antes de qualquer coisa uma postura de disponibilidade para a indagação, o questionamento e a reflexão.

Os filósofos de formação que a escolhem como ofício e a ela dedicam grande parte de seu tempo, obviamente sofisticam e potencializam em si mesmos essa postura. Refinam seus pensamentos, especializam-se em temáticas específicas e desenvolvem de modo mais organizado seus argumentos. Também faz parte das atividades dos filósofos a escrita e a publicação de textos contendo suas reflexões. Ainda sim, como já dito, a atitude de filosofar não permanece restrita aos que tomam para si esse projeto. Aliás, entender a filosofia como um meio de pensamento e relação com a própria vida, consiste em aceitá-la e considerá-la também como integrante de processos da vida prática.

Diferentemente do filósofo, o sambista não possui qualquer compromisso ou vínculo com uma metodologia discursiva do tipo acadêmica, não precisa citar suas fontes ou definir seu objeto. Ainda sim, o sambista que na letra sofre problemas com autoria e esquecimento está muito mais próximo do filósofo do que das outras duas possibilidades de carreira. O sambista, assim como o aquele que se dedica à filosofia, coloca em palavras cantadas suas impressões e reflexões sobre o que vê e o que vive. Tal como o filósofo lança palavras para um público-alvo, reivindica autoria, espera compreensão e reconhecimento.

As recepções e usos para seus trabalhos são indubitavelmente muito distintas. Mas em alguns pontos elas possuem aproximações que o próprio tempo vivido por ambos propiciam. Tais aproximações ocorrem nas relações criadas nos atos de produção e recepção. É comum que o discurso intelectual, assim como o proferido nas canções populares mantenham relações com momentos históricos e sociais vividos. Também é bastante frequente que o público receptor perceba, considere e ressignifique essas relações a partir de suas próprias vivências.

Tomando de empréstimo de Pomian as categorias de tempo “ascendente” e “descendente”, elaboradas a partir do tempo cíclico típico dos calendários, podemos observar, a manifestação dessas ideias em diversos discursos (Cf.: POMIAN, op. cit.). Na fase ascendente o futuro próximo é objeto de esperança e o tempo transcorrido visto com superioridade; na segunda o passado é exemplar e no futuro depositam-se as angústias. Essas duas perspectivas são contempladas nas letras do compositor, assim como constituem visões de mundo bastante difundidas e comuns em muitas sociedades espalhadas por espaços e tempos. Existe uma espécie de cronosofia na qual os versos do compositor estão imersos, ou seja, há uma noção de que de algum ou de muitos modos o futuro já se encontra inscrito e condicionado pelo presente.

Há canções em que as duas visões não são colocadas em oposição, mas em tom conciliador, Paulinho tenta imaginar um futuro promissor não abrindo mão de um tom de reverência ao passado. A crença de que o passado contém lições apesar de ter sua abrangência questionada no meio historiográfico há algumas gerações, ainda possui grande adesão fora dos círculos acadêmicos. De qualquer modo o imaginário social compreende o passado como temporalidade capaz de oferecer alguma orientação sobre o nosso presente.

Como dito anteriormente “Sinal Fechado” além de vencer um festival entrou para o conjunto de canções que se tornaram símbolos de um tempo de tensão e opressão. Entretanto, em entrevistas Paulinho já disse que ao compor a música supracitada, não pensava na situação política do país. Uma das inspirações veio de um ensaiado encontro com alguém conhecido que nunca realmente se desenrolava em função da pressa característica da vida cotidiana.

Também figurou entre as inspirações, um sonho do compositor com uma situação banal que viveu no trânsito. Entretanto, a dinâmica de atribuições, construções e transformações de significados é informada pelo momento vivido e pelas representações sociais mais evidentes de um período logo, naquele ano de 1969, “Sinal Fechado” foi entendida como uma canção de protesto. É muito provável de que o fato de outros artistas considerados como “engajados”, também terem gravado a canção nos anos que se seguiram tenha também reforçado essa ideia. Chico Buarque em 1974 gravou a canção para seu disco também intitulado “Sinal Fechado”. Elis Regina a incluiu em seu *show* Transversal do Tempo de 1978.

(Paulinho da Viola, 1969)

Olá, como vai?
Eu vou indo e você, tudo bem?
Tudo bem eu vou indo correndo
Pegar meu lugar no futuro, e você?
Tudo bem, eu vou indo em busca
De um sono tranquilo, quem sabe...
Quanto tempo... pois é...
Quanto tempo...
Me perdoe a pressa
É a alma dos nossos negócios
Oh! Não tem de quê
Eu também só ando a cem
Quando é que você telefona?
Precisamos nos ver por aí
Pra semana, prometo talvez nos vejamos
Quem sabe?
Quanto tempo... pois é... (pois é... quanto tempo...)
Tanta coisa que eu tinha a dizer
Mas eu sumi na poeira das ruas
Eu também tenho algo a dizer
Mas me foge a lembrança
Por favor, telefone, eu preciso
Beber alguma coisa, rapidamente
Pra semana
O sinal...
Eu espero você
Vai abrir...
Por favor, não esqueça,
Adeus...

“Sinal fechado” é também a metáfora para uma das muitas contradições do viver moderno. Vivendo nas grandes cidades e recebendo incontáveis estímulos emocionais, psicológicos, intelectuais, visuais e sonoros as pessoas desenvolveram um tipo de afastamento e aversão ao contato com o outro. George Simmel chama de comportamento *blasé* (SIMMEL, 1973, p. 16). Ainda na acepção de Simmel, a base psicológica metropolitana consiste na intensificação dos estímulos nervosos que resulta em alterações bruscas e contínuas de percepções interiores e exteriores.

O sinal é um dos símbolos das metrópoles. Ele não é presente na maioria das pequenas cidades, exatamente por ser um instrumento organizador de um trânsito intenso típico de uma cidade grande. O sinal é um indicador de crescimento e modernidade. Sua instalação representa o reconhecimento de uma necessidade real que advém de uma problemática urbana. Quando o sinal está fechado para alguém, o que ocorre através de um estímulo visual, há um pequeno intervalo de tempo que varia de

acordo com a região e sua demanda específica. De todo modo, nesse pequeno ínterim ocorre pensamentos, encontros e reflexões.

Na música em análise, o encontro com uma pessoa amiga torna-se uma situação de tensão e até mesmo envolvida em um tom de constrangimento. O encontro é inesperado enseja um diálogo desenvolvido no tempo determinado do sinal fechado. Só temos acesso às palavras da voz que canta. Por meio delas sabemos, contudo, que a conversa é pautada por uma justificativa e um pedido de retratação pela pressa. Há uma tentativa da promoção de um encontro num momento de mais calma ao longo da semana, mas um “talvez” já interrompe a determinação desse evento.

Tentar marcar algo para a semana desvela a ideia de uma cordialidade que adia um instante que já se compreende em situação de atraso, mas demarca uma possível realização num futuro breve. A frase “Quem sabe?” tem também uma função específica de adicionar mais um elemento temporal. Essa interrogação representa que apesar de ser no calendário anual um período breve, na vida prática e cotidiana, uma semana consiste num tempo em que muitas coisas e imprevistos podem ocorrer, fazendo-se assim, inoportuno o possível encontro.

A canção demonstra então como alguns aspectos da vida nas cidades, especialmente com o surgimento da metrópole, alterou as relações entre indivíduos. A cidade e sua agitação e insensibilidade interferem nos nossos estímulos e sentidos, ela cria a necessidade que eles se adaptem às suas condições, tendo inclusive tornado a impaciência parte do ser e dos corpos modernos.

Concepções de futuro como a que fica evidenciada nessa canção desdobram-se, circulam e encontram ecos no imaginário social. A perspectiva futura apesar de incerta, em momentos de conflito, opressão ou dor, normalmente é associada à esperança e renovação. Na música a situação é cotidiana e a pressa marca o tom de uma conversa que parece ocorrer com certo desconforto. Nenhuma informação sobre o interlocutor é dada. O encontro casual aconteceu no trânsito e a cena descrita desvela indícios de uma grande cidade e da atuação dos indivíduos no seu modernismo. O acaso que propiciou tal encontro, juntamente com as necessidades práticas surgidas na cotidianidade, enseja reflexões sobre mais de uma temporalidade.

De modo geral os discursos que tratam sobre o tempo surgem em diferentes suportes textuais e partem de problemáticas que caminham por vias aporéticas, chegam a noções distintas e se reconhecem inconclusivos. É preciso que atentemos para o fato de que esses discursos também são condicionados aos tempos sociais nos quais eles

surtem. As explicações e as interpretações para passado, presente e futuro são sensíveis às experiências e rotinas cotidianas, às manchetes de jornais, aos eventos políticos e econômicos e aos movimentos culturais.

Somadas às noções de tempo já mencionadas é perceptível também o uso de estratégias narrativas que buscam temporalizar o mundo prático e situações triviais ou dramáticas, como pode ser notado na última música. As temporalizações são devedoras das práticas narrativas, na medida em que através das segundas, aspectos temporais podem ser registrados e ou compartilhados. Em contrapartida, narrar é sempre lidar com as ideias de antes, depois e agora. O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. (RICOEUR, 1994, p.15). No caso da música ela também é temporalizada pela interação entre o som e o silêncio, o ritmo acelerado e o ritmo mais lento.

Na música “Ruas que sonhei” o compositor fala sobre uma beleza que há pouco o tempo levou, com isso ele infere a ideia de uma transformação social promovida pelo tempo. É lembrada a característica do tempo que permite a metáfora de fio que tudo faz e também desfaz (Cf.: DOMINGUES, 1996). Quando uma trama sustentada por esse fio é desfeita nem sempre estão todos prontos e ou de acordo com as mudanças ocorridas. Isso por que com qualquer conjuntura que marca determinado ínterim, coexiste com temporalidades distintas e individuais que dialogam entre si.

Nos últimos versos o autor reflete brevemente sobre o que seria a felicidade e traz uma conclusão que se ampara também numa noção temporal por meio da esperança que se insere na renovação. O mesmo sol que morre representando o transcorrer do tempo o fim de um tempo, nasce em um futuro.

Ruas Que Sonhei
(**Paulinho da Viola**, 1970)

O sol que bate na calçada nesta tarde
Não trouxe o dia que anseia meu olhar
E leva embora o consolo dos olhares
Das morenas
Bem no tempo de sorrir e namorar
Toda beleza que havia nesta rua
Há pouco tempo deu um vento e carregou
E muita gente se vestindo de alegria
Vai fingindo todo dia
Que a tristeza já passou
Amor, repare o tempo
Enquanto eu faço um samba triste pra cantar
Te mostro a vida pra mudar o teu sorriso

Te dou meu samba com vontade de chorar
Amor, felicidade
É o segredo que outro dia te contei
O sol que morre nos cabelos das morenas
Um dia nasce sobre as ruas que sonhei

Confiantes em seus espaços de experiência as pessoas não costumam esboçar dúvidas sobre a certeza de que amanhã um novo dia nascerá. Esse é inclusive um truísmo que não raramente é usado como consolo diante de situações adversas que porventura possam ocorrer. Instrumentos de cunho técnico e científico oferecem também a capacidade de precisar o avanço de cada segundo rumo ao novo dia, rumo à renovação e a esperança. Numa operação mental que conjuga então, instrumentalização técnica e a expectativa das possibilidades do amanhã, conta-se e atribui-se sentidos ao tempo que passa e ao tempo que está por vir.

O dia esperado não veio com o sol que na canção está se pondo. A voz que narra, observa mais um fim de tarde e revela um cotidiano que finge alegria, quando ainda existe uma tristeza desencadeada por algum evento recente. Num apostrofo vocativo para um amor que recebe o samba, há um imperativo, “repare” “o tempo/enquanto eu faço um samba triste pra cantar”. A instrução é de que se observe o tempo, no intervalo de tempo do fazer de um samba. No desfecho um evento passado surge como lembrança, uma conversa, um segredo contado sobre o que vem a ser a felicidade. Nos versos finais o compositor cita a felicidade situa na renovação dos dias.

“Um dia nasce sobre as ruas que sonhei” traz a renovação do outro dia como a temporalidade implacável que se abate sobre as memórias do narrador. A canção tem em seus versos de abertura o pôr-do-sol e no final, seu nascer, num uso poético do tempo cósmico. O tempo do céu, tão importante nas definições das temporalidades humanas é utilizado para marcar um tempo individual da angústia humana.

Sobre seus aspectos rítmicos e melódicos, a música tem um canto lento e nostálgico acompanhado por instrumentos de corda numa toada leve e com harmonia um tanto quanto melancólica, porém, combinados tais aspectos com uma marcação suave feita por instrumentos de percussão, a canção ganha em sofisticação sonora e possibilidade de sentidos.

Como discutido até aqui as operações e sentidos empenhados para o tempo são históricos e culturais. Mesmo “o amanhã” que parece natural e constante não foi sempre celebrado e recebido do mesmo modo. A chegada do novo dia contou com variações ao longo do tempo. Sua força de representação está localizada de modo muito

importante na já citada esperança de renovação, muito mais do que na precisão técnica da medição do instante, que nas sociedades atuais existe, mas é também decorrência de proposições e sistemas de marcação que partem de um referencial culturalmente construído.

Por exemplo, nos antigos calendários gregos, a nova data diurna começava em geral, à tarde, ao pôr do Sol; para os Egípcios, começava de manhã, ao romper do sol; quanto aos Romanos, mudavam de data à meia-noite (POMIAN, 1993, p. 103).

A canção “Nas ondas da Noite” já citada no primeiro capítulo também tem como ambiência uma situação pessoal em que o narrador faz um discurso repleto de sentidos metafóricos. A música fala da transformação da vida e das possibilidades de aprendizagem decorrentes dessas experiências, colaborando com esse aprendizado é mencionada a história.

O uso do termo “ondas” trazem uma ideia de movimentação. Com o movimento dessas ondas o som de um samba e esse som diz que “a história ensina/e um amor assim ninguém domina”. Nesse sentido a história é entendida como conhecimento a serviço da vida, como na acepção de Nietzsche em que a história no grau correto permite que melhor se viva (NIETZSCHE, 1999, p. 276). Essa é uma noção muito popular da história, especialmente da história vivida, uma representação que persiste e infere capacidade de ensinamentos.

O tempo de “amargura” representa momentos de dificuldade e infortúnio. Há o reconhecimento da ocorrência de desventuras, como por exemplo, um “samba sem calor”. Nesse último verso, o gênero musical tão presente enquanto metáfora na obra de Paulinho tem como complemento um aspecto da vida natural, a ausência de calor define a falta de amor desse samba. Mas como alento, o autor adverte que nada permanece eterno. O impedimento de uma constituição eterna é uma das principais definições das coisas humanas, sendo assim, essa uma música sobre a vida e os sentimentos que a envolvem em constante transformação.

Nas ondas da noite
(Paulinho da Viola e Capinam, 1971)

Acende uma chama
É o som de um samba
Que chega nas ondas da noite pra mim
Dizendo que a história nos ensina

E um amor assim ninguém domina

Se há um tempo de amargura
Pode haver a desventura
De um samba sem calor
Mas nada se conserva eternamente
Depois a gente se vê amor
Quem pode viver sem amor
Até pensei que o meu samba se perdeu
Mas o samba se transforma como a vida
Assim com esta chama de amor
Que não morreu Vinhos finos... cristais

Nos versos finais há uma frase reticente com os termos: “vinhos finos e cristais”. Alguns vinhos tornam-se melhores e mais apreciados com o passar do tempo. A escolha da palavra remete o receptor à relação amigável que alguns exemplares da bebida mantêm com o tempo, assim como esses vinhos alguns aspectos da vida tornam-se também melhores com o passar dos anos.

Os cristais, materiais frequentemente utilizados na feitura de copos e taças utilizados para a apreciação do vinho, são antes disso, pedras em alguns casos consideradas preciosas e cujo processo de formação pode levar milhares de anos. Além do uso em peças como jóias, por exemplo, alguns cristais de quartzo são usados na indústria, pois seus átomos conseguem vibrar em intervalos precisos, e isso os torna úteis no controle de frequências de rádios e relógios dentre outros (Cf.: MARINHO, 2010). Com essas expressões Paulinho utiliza então de processos de tempo que mesclam condições naturais e esperas sociais para criar uma nova temporalidade.

Em “Duas horas da manhã” o compositor oferece uma narrativa romântica e angustiada. A espera é para que amanheça o dia, para que ele possa ter notícias da personagem de quem sente falta no momento da fala. A angústia vivida no tempo psicológico é necessária, pois apesar de sua vontade imediata de saber sobre o paradeiro de quem partiu, é preciso que se espere o correr do tempo natural que nesse caso propicia que ocorram eventos do tempo social.

Duas horas da manhã
(Paulinho da Viola, 1972)

Duas horas da manhã,
Contrariado espero pelo meu amor
Vou subindo o morro sem alegria,
Esperando que amanheça o dia
Qual será o paradeiro

daquela que até agora não voltou?
Eu não sei se voltará,
ou se ela me abandonou
A minha esperança está morrendo
E a saudade no meu peito vai crescendo
Parece até que o coração me diz
Sem ela, eu não serei feliz...

As duas horas da manhã que intitulam a canção representam algo além de uma exatidão do tempo mecânico do relógio, esse horário infere também a quebra da rotina, instantes em que o transcorrer do tempo é desejado, mas causa desconforto. “Duas horas da manhã” deixa de ser apenas um horário no relógio como em qualquer outra madrugada. A angústia pela ausência de alguém às duas horas da manhã se sustenta na própria organização temporal cotidiana, essa organização que não necessariamente carece de tabelas e medidores, mas é extremamente importante para o conforto psicológico dos indivíduos que dela tomam parte. Ao ser rompida essa organização, a representação do amanhecer como esperança é evocada. O desconforto com a ruptura da organização de tempo pessoal é destacada na linguagem por termos que se remetem ao tempo mecanizado, isso demonstra como na vida prática as temporalidades estão sobrepostas em condição de proximidade e intimidade.

Assim como dividiam o ano em doze meses, os egípcios dividiam também o dia em doze horas e a noite em doze horas [...] As horas do dia e da noite eram iguais na época dos equinócios. No resto do tempo, os egípcios sabiam que o sol estava atrasado, ou adiantado. Isso não os perturbava, assim como nós não nos incomodamos em constatar que seis horas da manhã ou oito horas da noite representam realidades bem diferentes no inverno e no verão (POMIAN, 1993, p. 103).

Não há uma simultaneidade ou sincronização lógica e consistente entre tempo biológico ou natural tempo do ser, tempo do universo e temporalidades criadas e vivenciadas nas sociedades. O que existem são interpretações, traduções de algo que se tenta domesticar por meio de calendários, relógios e outros instrumentos. Mesmo com esse nível de padronização socialmente estabelecido não deixam de existir as interpretações que não se ligam a tais lógicas e sistemas, sendo inclusive a sensação temporal psicológica uma das mais elementares formas de percepção do “eu” do sujeito.

Já popularizadas pelo uso cotidiano as medições de tempo parecem inabaláveis. Trazem a confiança de algo que pode ser tomado sempre como referência. Elas escapam

todos os dias da abstração total em relação ao tempo justamente por meio de instrumentos e tabelas enquadradoras. A partir disso, dispõe-se de uma orientação temporal cotidiana e socialmente amparada.

Assim, mesmo que as pessoas não se desvinculem totalmente dos conectores de tempo, os deixam de lado em função de alguns momentos e suas especificidades. As temporalidades individuais vinculam-se à própria história pessoal e também aos instantes que integram o cotidiano. Os indivíduos temporalizam os eventos de suas vidas de acordo com suas percepções acerca dos mesmos e é nesse entrecruzamento espontâneo que se ampara a poética de várias canções, inclusive a última citada.

Para diversos indivíduos, e para o mesmo indivíduo em condições diversas, os minutos, as horas e os dias, metricamente idênticos, não são de fato iguais uns aos outros porque os cumprimentos que lhes são subjetivamente conferidos não coincidem. [...] A experiência de sucessão de nossos estados internos leva-nos ao conceito de tempo psicológico ou de tempo vivido, também chamado de duração interior. O primeiro traço do tempo psicológico é sua descoincidência com as medidas temporais objetivas [...] Variável de indivíduo para indivíduo, o tempo psicológico, subjetivo e qualitativo por oposição ao tempo físico da Natureza no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana. Veremos a extensão que o tempo psíquico como tempo humano, adquiriu na ficção. (POMIAN, op. cit., p. 11).

A naturalização do tempo na consciência cotidiana é um processo contraditório fruto do seu próprio processo de socialização. Algumas estruturas de pensamento e representação de algumas temporalidades, tornaram-se socialmente arraigadas e contam com tamanha aceitação e adesão ao ponto de parecerem absolutamente naturais. É o caso, por exemplo, das noções de dia, ano e hora.

Entre a desaceleração de quem andou “levando a vida quase morto” e a pressa de quem anseia reencontrar um amor “tão logo esse tempo passe”, a canção “Para um amor no Recife” se desenvolve numa harmonia triste que reforça as palavras cantadas sobre a angústia de uma espera. A orientação voltada para o futuro comum entre muitas pessoas é evidente. Mas, a espera ainda é necessária e um tempo que parece determinado separa o narrador de um encontro.

Agnes Heller diz que o tempo é a irreversibilidade dos acontecimentos e no caso do tempo histórico, dos acontecimentos sociais. A autora entende ainda que como todo acontecimento é irreversível da mesma maneira, é absurdo considerar tempos que

transcorrem de maneira mais rápida ou mais lenta. Heller diz ainda que o que se altera não é o tempo, mas o ritmo das alterações de estruturas sociais (HELLER, 2016, p.15). Desse modo, as alterações nas estruturas sociais de uma sociedade antidemocrática e repressora, para os que identificavam e discordavam desses princípios, logicamente pareceriam bastante lentas.

A letra de “Para um amor no Recife” é uma demonstração das estruturas sociais e da instância psicológica convergindo para percepções de um ritmo desacelerado. Lançada durante a Ditadura Militar ela também exhibe o desejo por futuro, essa condição representa insatisfação com a estrutura social. Já o encontro esperado com alguém representa a camada psicológica que concomitantemente afeta o indivíduo e faz da espera um tempo que parece transcorrer com morosidade. A lentidão marca também o ritmo da canção que em sua versão original tem como instrumento de destaque o violão.

Como discutido, para cada indivíduo o tempo psicológico, ou seja, aquele que é interiorizado, que escapa da medição dos relógios é distinto e causador de impactos mais ou menos importantes. De acordo com Bergson o eu e a consciência de si, são nossas primeiras formas de interação e contato com o tempo (Cf.: BERGSON, 2005) Depois de Heidegger e Bergson, o tempo psicológico também passou a ser tratado como referência, assim como já eram o tempo natural e o sistematizado. Não que a experiência individual não existisse antes das teorizações dos citados autores, mas a partir de seus estudos e escritos, ela passou a ser considerada para além da impressão pessoal de cada um.

Ainda no século XX, com Einstein, a compreensão do tempo passou por uma nova noção de relatividade. Em síntese, a existência humana tornou-se medida de tempo e posteriormente toda a compreensão de tempo foi relativizada numa equação que reconsiderou bases tradicionais da física e que teve desdobramentos em distintos campos da atividade humana.

Para Um Amor no Recife
(**Paulinho da Viola**, 1971)

A razão porque mando um sorriso
E não corro
É que andei levando a vida
Quase morto
Quero fechar a ferida
Quero estancar o sangue
E sepultar bem longe
O que restou da camisa

Colorida que cobria minha dor
Meu amor eu não esqueço
Não se esqueça por favor
Que voltarei depressa
Tão logo a noite acabe
Tão logo este tempo passe
Para beijar você

A canção demonstra uma expectativa de afetividade para um futuro que é antevisto, mas não tem um início determinado. Há também a promessa de uma volta apressada assim que o íterim que marca a dificuldade e a ausência tenha seu fim. É no futuro sempre imprevisível que as expectativas são depositadas, é nele que elas encontram terreno fértil para florescimento. Acreditando que o por vir vai existir, realizam-se planos a curto, médio e longo prazo. As pessoas organizam-se e sacrificam-se no próprio presente em nome do futuro esperado. Essa relação específica que ocorre no presente, mas totalmente voltada para o futuro, afeta o hoje e porventura o amanhã e permite a sensação da possibilidade de ação em relação a essa temporalidade. Hannah Arendt ponderou sobre nossa relação com o futuro da seguinte maneira.

Obrigar-se através de promessas, serve para criar, no futuro, que é por definição, um oceano de incertezas, certas ilhas de segurança, sem as quais não haveria continuidade, e menos ainda durabilidade de qualquer espécie, nas relações entre os homens (ARENDR, 1988, p. 249).

Apesar de pautados em incertezas, os laços com o que se espera e se deseja para o futuro constituem traços fundamentais da experiência humana que possibilitam atitudes básicas como, por exemplo, o cuidar de si ou a adesão ao trabalho.

A noite é ressignificada em outra medida de tempo. Ela não é apenas o intervalo associado na maior parte dos lugares a ausência de luz e menor número de atividades sociais. Ela representa uma metáfora para uma duração maior e conota também dificuldades por meio dessa mesma escuridão. A espera é de que essa noite acabe, de que esse tempo de adversidades tenha seu fim.

As canções aqui consideradas em seus aspectos narrativos, possuem elementos de ficção. Elas são obras elaboradas a partir da imaginação e sem compromisso explícito firmado com a realidade, não obstante, sua frequente busca de inspiração na realidade social. Na canção podem ser percebidas características de uma narrativa ficcional na qual há várias temporalizações que consideram passado, presente e futuro,

mas que podem ser relacionadas ao contexto histórico-social vivido no Brasil no tempo em que a canção foi lançada.

Assim as músicas podem deslindar representações que ajudam a compreender realidades passadas concretas. No caso da última canção lançada no ano de 1971, o eu poético fala um tempo no qual andou quase morto, assim como da espera de uma felicidade no futuro, essa expectativa por um futuro melhor e a configurações narrativas que remetem a um presente de tensão, são bastante comuns em letras de canções produzidas durante a Ditadura Militar. Esse ponto ainda será novamente abordado em outras análises presentes nesta pesquisa.

“Dança da solidão” faz uma importante reflexão sobre o olhar para o passado. Nela o samba é água pura que acaba com a amargura, o samba é catarse e renovação. Em “Dança da solidão”, assim como em outras letras do compositor, ocorre a presença marcante de uma figura paterna. As aparições dessas figuras trazem à tona a dimensão do aconselhamento e das sabedorias populares associadas à importância do transcender do tempo. Elas representam a experiência e a sabedoria do personagem mais vivido.

Giorgio Agamben ensina que a experiência e o provérbio vivem em nosso tempo, dias de descrédito (Cf.: AGAMBEN, 2008). A vontade e a avidez das gerações mais jovens por experimentar novas e inusitadas sensações são intensas, contudo, na mesma medida, é inegável o desprestígio que essas mesmas gerações conferem as experiências transmitidas em provérbios, conselhos ou qualquer discurso que seja sustentado ou atravessado por algum tipo de autoridade.¹⁰

Em “Dança da solidão” há um tom de valorização do conselho recebido. A abertura dada na narração para a fala do pai, traz à tona a ideia de movimento. “Quando penso no futuro/não esqueço do passado”, é uma contraposição a estagnação, é o reconhecimento de que se vive em função de um futuro imaginado, mas que apesar disso, concomitantemente é necessário que seja considerada a importância do passado, e o cuidado para com o perigo do esquecimento.

Dança da Solidão
(**Paulinho da Viola**, 1972)

Solidão é lava que cobre tudo
Amargura em minha boca
Sorri seus dentes de chumbo
Solidão palavra cavada no coração

¹⁰Refiro-me a autoridade que tange o saber, o ter mais vivido, o poder dizer com propriedade. Não relaciono aqui o termo com qualquer prática autoritária.

Resignado e mudo
No compasso da desilusão
Desilusão, desilusão
Danço eu dança você
Na dança da solidão
Camélia ficou viúva, Joana se apaixonou
Maria tentou a morte, por causa do seu amor
Meu pai sempre me dizia, meu filho tome cuidado
Quando eu penso no futuro, não esqueço o meu passado
Desilusão, desilusão
Danço eu dança você
Na dança da solidão
Quando vem a madrugada, meu pensamento vagueia
Corro os dedos na viola, contemplando a lua cheia
Apesar de tudo, existe uma fonte de água pura
Quem beber daquela água não terá mais amargura

Nessa canção há nomes revelados. Esse recurso propicia à letra um aspecto de proximidade entre o receptor e os personagens citados. As três mulheres de quem fala a música vivem momentos diferentes de suas relações amorosas. As condições apresentadas são a viuvez, a paixão e o desespero por uma possível ausência ou por algum conflito. De todo modo, as três representam a exemplificação da vida em movimento e diversidade para os diferentes.

A experiência no caso dessa música é condição da efetivação do conhecimento. Ela tem em si uma questão estética, ela não ensina apenas com conselhos, mas com histórias pessoais que são exemplos para o ouvinte. Em suma, a experiência que produz esse ensino possui sentidos estéticos, tendo em vista que seu fundamento é a demonstração da desilusão. Essa desilusão não se encerra em si mesma, ela é também referência a uma expectativa criada anteriormente e que se frustrou.

Essa frustração vem também da ideia de futuros utópicos acerca de assuntos distintos no caso da música. Nesse caso a experiência que se pode apreender da história vai contra essa mesma apreensão utópica. O futuro utópico é desprovido de experiência histórica, sendo assim, a utopia relacionada a ilusões futuras são na letra a antítese da história. Uma das instâncias mais importantes da história é a formação de uma consciência histórica. Jörn Rüsen reflete que a consciência histórica é uma das formas da consciência humana e que mantém relações com a vida prática. É a partir dessa consciência que os indivíduos interpretam sua própria existência na dimensão temporal e podem orientar sua vida cotidiana de modo temporal (RÜSEN, 2001, p. 57).

As categorias de tempo ascendente e descendente, já trabalhadas nesse texto (POMIAN, op. cit., p. 23) são então conformadas e reconciliadas na resposta do filho. O

futuro é pensado, planejado, mas o passado não é desconsiderado. A tradição é respeitada, mas ela trava conversas com o presente, essa metáfora do pai com o filho elucida bem o respeito ao passado do samba e a característica frequente de inovações estéticas, discursivas e melódicas em seu trabalho.

No repertório de Paulinho e em suas influências musicais, pode ser percebida a importância da valorização do saber recebido de gerações anteriores. Paulinho reverencia em sua obra, compositores e intérpretes representantes de uma geração do samba das primeiras décadas do século passado. Nos temas abordados em suas canções, suas letras são lugares de memória dessa tradição. A partir de um entendimento de geração não apenas em seu aspecto biológico de sucessão, mas também como também a possibilidade de continuidade, Paulinho faz parte do mesmo grupo que homenageia. Ele mantém com esse grupo uma contemporaneidade fundada em representações partilhadas bem como, na adesão a aspectos técnicos do fazer do samba.

Em “Comprimido” Paulinho abre a canção apresentando um personagem principal em estado de perturbação. Ele está inicialmente envolvido em uma situação de conflito e violência de natureza conjugal. Em seguida, esse mesmo personagem é colocado em situações cotidianas, vividas de modo apático. A bebida entra em cena como o interesse único naqueles dias. A duração em dias, semanas ou meses dessa situação de sofrimento, não é definida pelo autor.

O evento ápice da letra ocorre numa “noite comum de novela”, o que faz mais uma vez referência a cotidianidade que se desenvolve no âmbito privado. Na cultura brasileira a novela consagrou-se ao longo da história da televisão como um de seus principais produtos. Sendo transmitida em todos os dias da semana, exceto aos domingos, as novelas também funcionam como marcadores temporais para os que as acompanham diariamente, isso podem ser notados por expressões populares comuns como, por exemplo, “depois da novela” para marcar determinada ação.

Comprimido
(Paulinho da Viola, 1973)

Deixou a marca dos dentes
Dela no braço
Pra depois mostrar pro delegado
Se acaso ela for se queixar
Da surra que levou
Por causa de um ciúme incontrolado

Ele andava tristonho
Guardando um segredo
Chegava e saía
Comer não comia
E só bebia
Cadê a paz
Tanto que deu pra pensar
Que poderia haver outro amor
Na vida do nego
Pra desassossego
E nada mais
Seu delegado ouviu e dispensou
Ninguém pode julgar coisas de amor
O povo ficou intrigado com o acontecido
Cada um dando a sua opinião
Ela acendeu muita vela
Pedi proteção
O tempo passou
E ninguém descobriu
Como foi que ele
Se transformou
Uma noite
Noite de samba
Noite comum de novela
Ele chegou
Pedindo um copo d'água
Pra tomar um comprimido
Depois cambaleando
Foi pro quarto
E se deitou
Era tarde demais
Quando ela percebeu
Que ele se envenenou
Seu delegado ouviu
E mandou anotar
Sabendo que há coisas
Que ele não pode julgar
Só ficou intrigado
Quando ela falou
Que ele tinha mania
De ouvir sem parar
Um samba do Chico
Falando das coisas do dia-a-dia

A temporalização do evento é feita com termos associados ao cotidiano. “Noite de samba” e “uma noite comum de novela”, tornam social e compreensível um tempo doméstico e privado. O samba muito comum nas zonas periféricas e bairros da boemia do Rio de Janeiro, extrapola nesse sentido a condição de gênero musical e alcança a condição de organizador de sociabilidades e cotidianos. Frequentar um samba é participar de um lugar, um espaço no qual se partilha música e afetividade. Esse foi um

espaço de encontro caro aos costumes cariocas dos anos 70. Já a demarcação de tempo pela novela representa de modo mais amplo o costume de grande parte da população brasileira, que vivia nesse momento, a euforia da TV em cores, oficializada no Brasil em 1972. A novela adequou-se ao gosto brasileiro e passou inclusive a influenciá-lo. A novela no Brasil é além de um programa de entretenimento, além de narrativa e imagem, um momento que ajuda e interfere na organização do cotidiano familiar.

Tendo crescido em consonância com outros processos estruturais de mudança ocorridos no período – a intensa migração do campo para as cidades (já em 1970, a população urbana superou a do campo), a industrialização e a proletarização do trabalho no campo, o desenvolvimento de um amplo mercado de consumo (se bem que vastamente concentrado nas classes médias e altas) –, a televisão, principalmente por meio das novelas, capta, expressa e alimenta angústias e ambivalências que caracterizam essas mudanças. (LOPES, 2003, p. 20).

Para o delegado a mulher revela um detalhe intrigante, o marido andava a ouvir sem parar um samba do Chico que falava sobre as coisas do dia-a-dia, referência à canção “Cotidiano” do álbum “Construção” de 1971. A citação da música de Chico faz com que “Comprimido” alcance a condição de um metatexto, pois além da simples referência esse texto mencionado funciona como elemento surpresa e indício mais interessante da investigação. A canção de Chico que segue abaixo trata de um personagem narrador que demonstra estar um tanto quanto entediado com seu próprio dia-a-dia. Nela o narrador enquadra como cotidianidade desde refeições até o carinho de sua mulher. Há insinuada na letra uma tentativa de se rebelar que acaba sendo também sufocada pela vida prática que não espera. Segue a letra abaixo:

Cotidiano
(Chico Buarque, 1971)

Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã

Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar
E essas coisas que diz toda mulher
Diz que está me esperando pro jantar
E me beija com a boca de café

Todo dia eu só penso em poder parar
Meio dia eu só penso em dizer não

Depois penso na vida pra levar
E me calo com a boca de feijão

Seis da tarde como era de se esperar
Ela pega e me espera no portão
Diz que está muito louca pra beijar
E me beija com a boca de paixão

Toda noite ela diz pra eu não me afastar
Meia-noite ela jura eterno amor
E me aperta pra eu quase sufocar
E me morde com a boca de pavor

Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã

Mas voltando diretamente às palavras cantadas por Paulinho o próprio título da canção oferece uma dupla matriz de sentido; fazendo alusão ao comprimido que causa o envenenamento e também sobre a condição de compressão, que resulta da opressão sofrida pelo personagem da música.

Eliete Eça de Negreiros ao analisar a letra de “Comprimido” ressalta que a não resolução do mistério juntamente com alguma medida de indefinição sobre quem são aqueles personagens e também da localização temporal, ampliam o caráter ficcional e a capacidade de intriga da canção (NEGREIROS, 2011, p. 95). Transbordam os sentidos de uma temporalidade cotidiana. Para isso o autor faz uso de sensibilidades de situações domésticas e triviais. As marcações de orientação temporal aparecem também nessas representações da vida prática, a chegada, a saída, os afazeres comuns do ambiente privado da casa. É no âmbito cotidiano são percebidas e encenadas várias condições e orientações temporais.

Nesse caso há uma suspensão do cotidiano pelo trágico. As pessoas intrigadas com a situação buscam compreender o que houve. Aventa-se a possibilidades e dentre elas surge a ideia de que ele pudesse ter outro amor. O samba de Chico já mencionado, somente ao final surge como pista principal para o ocorrido. O samba em muitas canções de Paulinho é tratado como fonte de inspiração e cura; espécie de alento. Em “Comprimido” ele é o agente que pode clarificar o mistério. Mas não apenas isso, ele pode também ter sido um catalisador das sensações de opressão sofridas pelo suicida.

Como falado, a simultaneidade de instâncias temporais que se recobrem no cotidiano pode ser percebida em linguagens e representações. Outro aspecto tão comum

e importante e que possui amplo espaço de circulação social é o de renovação. Entendemos e vivemos temporalidades cíclicas. Sabemos pela imputação causal e pela experiência cotidiana que o sol nascerá amanhã e assim sucessivamente. Trata-se de um movimento cíclico e natural da Terra que se repete até então, indefinidamente. Construções sociais, os calendários são sistemas que organizam e atribuem sentidos a esses movimentos naturais reforçando e socializando esse caráter cíclico.

Segundos, minutos, horas, dias, semanas, meses, anos, décadas, séculos e milênios sucedem-se e por meio do controle dos calendários, das anotações nas agendas, ou da leitura de historiografia, executamos no cotidiano de modo imperceptível para a maioria das pessoas, adesões a temporalidade sincrônica e diacrônica.

A renovação permite o engendramento de uma positivação do futuro esperado. Se o dia de hoje não satisfatório, o amanhã aparece como possibilidade e nova oportunidade de melhoria. Se as safras ou a economia no ano corrente não vão bem, aguarda-se que o ano vindouro apresente melhores resultados. A chegada do ano novo é comemorada pelo mundo, em datas diferentes de acordo com o calendário, mas é fundamentalmente “celebrada”. Há no aspecto cíclico a esperança da nova oportunidade.

Em “Para ver as meninas” o autor começa pedindo silêncio, ele reivindica um instante para ele mesmo realizar um ato de esquecimento. A letra tem um tom de um desabafo feito por um narrador personagem que demonstra cansaço e impaciência com possíveis opiniões a seu respeito. O primeiro verso pede diretamente o silêncio, mas em toda a canção o narrador está a impedir a fala de alguém.

Ao final ele promete fazer do seu jeito um samba sobre o infinito. Na interdição que o personagem narrador que narra propõe, ele busca um esvaziamento do que não lhe seja essencial. Nessa atitude de despojar-se é que ele realizará seu intuito, “um samba sobre o infinito.”

Antes disso, ele pede ainda “uma pausa de mil compassos”. De maneira muito resumida, o compasso na teoria musical é o intervalo de tempo. Essa medida de intervalo é variável de acordo com a canção e auxiliam a execução musical ao contribuírem para a definição de ritmo e pulso. Desse modo, o compositor utiliza termos ligados a própria música para explicar um tempo. O que vai ao encontro às escolhas de linhagens e conceitos de Bachelard que defende que as temporalidades possuem uma complexidade de durações que não possuem o mesmo ritmo, para ele o ritmo é o conceito chave para se pensar durações. O mesmo filósofo infere ainda que as

objetividades do tempo se dão em forma de sucessão e continuidade, mas que o nada é o primeiro ponto para que nos situemos na duração da vida. Os ritmos dialogam e se sustentam e assim, cria-se uma melodia harmônica que corresponde a continuidade (Cf.: POMIAN, 1993).

“Uma pausa de mil compassos” é então um tempo indefinido, no qual o narrador quer entrar na contemplação de “apenas ver as meninas”. É uma descontinuidade dos ritmos de um samba sobre o infinito. Os músicos articulam sons e silêncios em durações convenientes a fim de conseguirem uma harmonia. Lidam então com noções e questões de tempo. No caso dos compositores que também utilizam palavras, existe a preocupação em dizer e significar tempos por meio da escrita da canção. O tempo do pronunciamento das palavras ditas na canção é utilizado para engendrar temporalidades individuais e coletivas.

Para Negreiros, as meninas representam ingenuidade, bem como “um presente eterno, um presente infinito, um presente inocente.” (NEGREIROS, 2011, p. 25). As vistas meninas representam juventude e perspectiva de futuro, ao mesmo tempo enquanto substantivo tornado categoria representam a presença inocente salientada pela autora citada. As meninas propiciam ainda o que o compositor chama de amor descontraído, para vê-las ele pede uma pausa que é medida em linguagem musical.

Para ver as Meninas
(**Paulinho da Viola**, 1971)

Silêncio, por favor
Enquanto esqueço um pouco
a dor no peito
Não diga nada
sobre meus defeitos
Eu não me lembro mais
quem me deixou assim

Hoje eu quero apenas
Uma pausa de mil compassos
Para ver as meninas
E nada mais nos braços
Só este amor
assim descontraído

Quem sabe de tudo não fale
Quem não sabe nada se cale
Se for preciso eu repito
Porque hoje eu vou fazer
Ao meu jeito eu vou fazer
Um samba sobre o infinito

A infância pode ser tomada também como temporalidade nesse discurso. Como dito anteriormente, é um tempo de pureza. Observar as meninas é contemplar o decurso temporal que faz do homem eterno, não como indivíduo, mas como espécie, tal qual refletiu Aristóteles. A velhice traz os sinais vivos da nossa finitude e a infância observada por um expectador que já finalizou essa etapa, pode também lembrar essa constatação inevitável, todavia, ela traz em si a beleza, a esperança e o consolo que o futuro pode despertar, nesse caso, mesmo que sendo um futuro do outro.

Retomando o diálogo com Flusser, o mesmo comparou o estudo da língua ao estudo do cosmos. Para ele, os elementos do cosmos da língua são as palavras. “São percebidas como aglomerados de sons (quando ouvidas ou de formas (quando lidas)” (FLUSSER, op. cit., p.50). Ainda de acordo com Flusser, elas são divisíveis como os átomos indivisíveis da física e se apreendidas. O aglomerado de palavras poeticamente articuladas em “Para ver as meninas”, trazem uma reflexão sobre a própria composição a ser criada, “um samba sobre o infinito”. Imerso na contemplação, no vazio pedido para a criação e nas imperfeições da linguagem, o narrador personagem encontra-se no infinito de uma canção.

Em “A vida continua” o tempo da espera reaparece. O compositor faz uma espécie de desabafo sobre um dizer sempre proclamado com a finalidade de ser um consolo. A espera é tratada como angústia. Passado e futuro são também utilizados na demonstração dessa insatisfação com o tempo. As condições de imutabilidade e inacessibilidade do passado são inferidas, bem como a incerteza do futuro, destrinchando assim causas frequentes dessa angústia tão comum entre as pessoas.

Os sonhos trazem acalento, eles trazem coisas que o mundo não tem. Nesse caso fica implícita a dimensão do que não se pode ter na realidade física e palpável, mas que sem nenhum controle, eventualmente pode-se ter acesso na dimensão onírica. A noite e o acontecer dos sonhos representam uma pausa na desilusão

O amanhecer do dia, entretanto, enseja novamente sentimentos de espera e frustração. Ao final, a constatação da solidão no momento do pranto revela resignação em relação a algo que nada se pode fazer.

E a vida continua
(Paulinho da Viola, 1975)

e a vida continua,

e a vida continua...
esse é um dito que todo mundo proclama
o consolo dos aflitos
e a desilusão de quem ama

os sonhos nos acalentam
os sonhos nos alimentam
coisas que no mundo não tem
e outro dia vêm chegando
e a gente sempre esperando
aquilo que nunca vêm

e o que passou foi embora
e o que vêm não se sabe
sozinho a gente chora...

A letra de “Meu novo sapato”, já mencionada por ter sido censurada, revela referências a essa ideia positiva de renovação. Ao usar a metáfora de um novo sapato, o narrador traz um discurso que mostra uma postura de vida aberta para o futuro e que visa à superação de dificuldades. O olhar voltado para o futuro já mencionado na análise da canção anterior pode ser novamente percebido

Meu Novo Sapato
(**Paulinho da Viola**, 1976)

Um barato
Meu novo sapato
De salto de aço
Inoxidável
Que sapateia
Que vira latas
Que desacata
Dentro do compasso
É meu sapato
Que rompe as teias
Que se formaram
Sobre as saídas
Sobre as escadas
E as entradas
Sobre as calçadas
Que levam à vida
É meu sapato
Que espanta os ratos
Desperta arrotos
De coração
Desgosta certos
Pontos de vista
E desconcerta
É um verdadeiro artista
Não tem orgulho

Nem tão pouco amargura
Está voltado
Para o futuro

O sapato é uma metáfora para uma tomada de atitude, uma nova postura frente a vida é inoxidável. O uso desse termo traz uma característica de resistência à ação da natureza que ocorre também em função do tempo. Uma das ações realizadas com o novo sapato é a de romper as teias que se formaram. As teias também nos remetem a uma possível passagem temporal mais longa. Elas se encontram nas saídas, nas escadas e nas entradas, nessa ambientação a narrativa aloca o vestígio dessa passagem de tempo, em locais que conotam partidas, passagens e chegadas.

As ações realizadas com o novo sapato ocorrem dentro do compasso. O termo compasso faz parte da linguagem musical. O compasso musical é uma divisão da música em intervalos de tempos iguais que visa organizar a estrutura e facilitar uma orientação para o leitor da partitura. O compasso é aqui uma medida de tempo retirada do universo cultural do sambista, para a elaboração de sua trama musical. A escolha desses termos não é aleatória, o compositor emprega em sua poética, palavras que ambientam o ouvinte num conjunto de representações da própria música.

Em suas composições as discussões sobre o tempo cotidiano é ponto de partida para uma infinidade de situações e reflexões. Edwiges Zaccur define o cotidiano como “um círculo eternamente descentrado (ZACCUR, 2003, p.56). Seja pela pequena mudança do dia-a-dia, pela impossibilidade da repetição total, ou pelo que a cada dia acaba sendo acrescido a uma prática; o cotidiano é frágil, uma esfera não confiável em que paradoxalmente buscamos apoio, um lugar de mudanças lentas, quase imperceptíveis a curto prazo. Em suma, torna-se extremamente complexo, apesar de esperado, o encontro da estabilidade nessa esfera e ao mesmo tempo em que as pessoas sentem-se oprimidas e cansadas pelo peso do cotidiano, também encontram nele segurança.

“Só o tempo” tem o amor como tema. Nela o narrador reflete sobre a chegada e a vivência de amores. A paixão é entendida como um sentimento que provoca uma fuga da realidade. Mas em algumas horas o personagem consegue dela se livrar. O “saldo de sentimentos em aberto” infere a ideia de abertura ao novo, ao acaso e ao futuro. A afirmação de que “só o tempo ensina a gente a viver” reforça tal postura, pois quando mais se vive mais se aprende com o tempo; desse modo, enquanto se vive ainda é tempo e oportunidade para aprendizado.

A afirmação de largar a paixão em horas de atrevimento infere este momento como um instante de ousadia. Nesse sentido, é tão grande a importância desse sentimento que abrir mão do mesmo configura um estado de exceção da normalidade do estado interior e psicológico do narrador. O mesmo faz então, uma ponderação sobre o momento em que se atreve suspender a referida emoção.

Só o tempo
(Paulinho da Viola, 1982)

Largo a paixão
Nas horas em que me atrevo
E abro mão de desejos
Botando meus pés no chão
É só eu estar feliz
Acende uma ilusão
Quando percebe em meu rosto
As dores que não me fez

Ah, meu pobre coração
O amor é um segredo
E sempre chega em silêncio
Como a luz no amanhecer
Por isso eu deixo em aberto
Meu saldo de sentimentos
Sabendo que só o tempo
Ensina a gente a viver

Novamente em relação ao verso “meu saldo de sentimentos” há a construção de uma metáfora que se associa a uma questão econômica. A música que é do início dos anos 80, foi lançada em um período em que a pauta econômica era debatida em jornais e conversas de botequins. A década de 80 combinou em seus anos iniciais uma combinação de alta inflação e estagnação econômica. Em agosto de 1982 o México declarou sua moratória e pediu ajuda ao FMI e gerou instabilidade em todo o mercado financeiro. O governo Brasileiro que se colocava em posição de superioridade em relação ao ocorrido no México recorreu ao FMI em fevereiro de 1983 (FAUSTO, 2002, p.278).

Também de 1982, em “Branças e pretas” há a descrição de um jogo de xadrez em que estão empenhadas vida e morte. O narrador adentra em uma reflexão sobre os perigos dos movimentos desse jogo, um erro cometido pode gerar consequências indesejadas. Ele pondera ainda sobre não haver golpes de sorte, há a partir disso e da

importância conferida a precisão dos movimentos, bem como a paciência do jogador, uma representação de responsabilidade na pela própria atuação.

Seu coração anda aos saltos como um cavalo, sem cavaleiro. O movimento do cavalo no jogo é flexível e ele pode inclusive saltar sobre as outras peças. A marcada ausência do cavaleiro pode representar na canção, uma situação em que o narrador encontra-se sem destino definido. O próprio narrador pode ser compreendido como esse cavaleiro, que caso presente, daria um rumo aos movimentos do coração.

Branças e pretas
(**Paulinho da Viola**, 1982)

Num jogo de vida e de morte
As brancas e as pretas
Sobre o tabuleiro
Ali não há golpes de sorte
Se pensam jogadas
Destino certo

O quadro é um mar quadriculado
Sem ondas, parado
Porém de marés
Às vezes um passo mal dado
Um lance apressado
Resulta em revés

Os reis, as rainhas e os bispos
Dominam a cena
Com seu poderio
Da torre se avista o tablado
Peões trabalhando
Por horas a fio

O meu coração anda aos saltos
Parece um cavalo
No seu movimento
Selvagem e até traiçoeiro
Vai sem cavaleiro
Tabuleiro adentro

Parceiros
Duelam paciência
Por vezes se estranham
O amor e a ciência
As pedras ali não têm limo
E mudam de rumo
Por conveniência
Ou por não acharem saída
Não rolam, se deitam
No fim da partida

Bachelard escreveu que a chama de uma vela faz o filósofo solitário pensar. O contexto dessa afirmação apoia-se na observação do fogo por um filósofo que vê na chama que se move a passagem do tempo e a partir de então se vê envolvido em pensamentos sobre a vida e a morte. Dando prosseguimento, Bachelard explica a chama como um ser sem massa e no entanto, um ser dotado de força. Reflete ainda que todo “sonhador de vela, de pequenas chamas”, sabe que tudo é dramático no universo. Finalizando essa reflexão indaga: “Aliás, será que já se faz poesia com pensamento?”

O aspecto do tempo tão comumente entendido e idealizado como remédio para angústias e problemas é desconstruído pelo compositor em “O tempo não apagou”. Lugar comum que procura trazer algum conforto e alento, o tempo, ou melhor, a passagem do tempo enquanto solução passiva e por vezes única para determinadas dores é uma das mais conhecidas e utilizadas expressões de nossa relação com a temporalidade que transcorre. Essa ideia pode ser colocada numa perspectiva de um tempo linear e ascendente, dentro da qual o passar dos instantes se desencadeará no regozijo de um futuro melhor; mas também numa perspectiva de tempo cíclico ligado ao recomeço.

Na canção, o tempo ao mesmo passo que cumpre sua função de cura com a chegada da madrugada com seu vento de alívio também é responsável pelo amanhecer que renova a dor até então suavizada. Momentos de tristeza não raramente jogam os indivíduos numa espécie de marcha de Sísifo, mesmo com instantes de alívio, de qualquer modo a rocha vai tornar a cair. Nessa perspectiva então o tempo cíclico que se renova não é representado como um aliado.

O tempo não apagou
(Paulinho da Viola, 1983)

O vento na madrugada soprou
Trazendo alívio pro meu sofrimento
Sentindo a falta do meu grande amor
Eu segurei minha dor em silêncio
Amanheceu e o sol reforçou
Aquele fogo queimando em meu peito
A ilusão já se desfez
E ainda restou
Teu nome em chamas
No meu pensamento
Só ficou a impressão
De um belo sonho
Que surgiu e de repente terminou
Enquanto houver esta saudade no meu peito

Só me resta
Lançar ao vento a minha dor

O premiado “Bebadosamba” de Paulinho da Viola traz uma concepção estética e histórica das tradições do samba. O disco é panfletário no melhor sentido da palavra. Reivindica uma posição afirmativa da preservação das principais características do gênero. Nesse momento de modo geral, dominavam o cenário musical as bandas de pagode que eram bastante criticadas por intelectuais e pela crítica especializada (Cf.: TROTTA, 2011). “Bebadosamba” ao contrário do que possa parecer em uma abordagem superficial, não é um manifesto contra o novo, não significa a negação da renovação e da reinvenção e de novas interpretações que acontecem com a passagem do tempo. É uma homenagem com tons de reivindicação e de reconhecimento das memórias e tradições do samba.

Lágrima, rio e ondas aparecem na letra da canção que leva o mesmo nome que o disco. A lágrima é parte de um rio de murmúrios e o motivo desse pranto não é saudade. A lágrima é derramada pelas tantas memórias, pelos tantos sambistas, por tantos sambas que ficaram, que não foram terminados. A lágrima é derramada por aquele que está bêbado de sonhos e sambas. O samba é a bebida inebriante que permite essa evocação memorialística. A chama é evocada e ela vem da luz do samba. Ela é o chamamento dos grandes nomes do samba que tem o poder de evocar esses antepassados e toda a tradição que neles se reverbera. Bebadosamba é ainda a história do mestre do samba, do cancioneiro, é o relato que nos permite conhecer e imaginar um pouco do fazer desses personagens e das suas inspirações.

Bebadosamba
(**Paulinho da Viola**, 1996)

Um mestre do verso, de olhar destemido, disse uma vez, com certa ironia: "Se lágrima fosse de pedra
Bebadosamba, bebadosamba
Bebadosamba, bebadosamba
Meu bem
Bebadosamba, bebadosamba
Bebadosamba, bebadosamba
Bebadosamba, bebadachama
Também
Boca negra e rosa
Debochada e torta
Riso de cabrocha
Generosa
Beijo de paixão

Coração partido
Verso de improviso
Beba do martírio
Desta vida
Pelo coração
Bebadachama (chamamento)
Chama que o samba semeia
A luz de sua chama
A paixão vertendo ondas
Velhos mantras de aruanda
Chama por Cartola, chama
Por Candeia
Chama Paulo da Portela, chama,
Ventura, João da Gente e Claudionor
Chama por mano Heitor, chama
Ismael, Noel e Sinhô
Chama Pixinguinha, chama,
Donga e João da Baiana
Chama por Nonô
Chama Cyro Monteiro
Wilson e Geraldo Pereira
Monsueto, Zé com fome e Padeirinho
Chama Nelson Cavaquinho
Chama Ataulfo
Chama por Bide e Marçal
Chama, chama, chama
Buci, Raul e Arnô Cabegal
Chama por mestre Marçal
Silas, Osório e Aniceto
Chama mano Décio
Chama meu compadre Mauro Duarte
Jorge Mexeu e Geraldo Babão
Chama Alvaiade, Manacéa
E Chico Santana
E outros irmãos de samba
Chama, chama, chama
Bebadosamba, bebadosamba
Bebadosamba, bebadosamba
Meu bem
Bebadosamba, bebadosamba
Bebadosamba, bebadosamba
Bebadosamba, bebadachama
Também

“Um mestre do verso, de olhar destemido/disse uma vez, com certa ironia/
Se lágrima fosse de pedra/eu choraria”. O mestre do verso faz referência aos grandes mestres e pioneiros do samba, muitas vezes esquecidos pelo sucesso que o gênero conquistou fora das comunidades nas quais eles eram conhecidos. A lágrima ser pedra não impediria o choro daquele que não tem temor no olhar, o que infere uma postura de bravura. “Bêbado de sambas e tantos sonhos/Choro a lágrima comum”, o impedimento

e a opressão dos sonhos são revelados pela embriaguez e pelo choro da lágrima comum, aquela “que todos choram”. Este último verso coloca em destaque uma compreensão de igualdade no que se refere a condições humanas. A menção a essa igualdade é importante e possui significado justamente por ela não ter muitos ecos no campo social.

“Dolente por questão de estilo” representa a dor e a profundidade que existe atrás do samba, nesse sentido trata-se o gênero com um entendimento que o coloca além de uma música dançante e festiva. A história de diáspora, escravidão e abandono social está presente na formação do próprio samba. “Chula quase raiada” é mais uma referência à história do gênero. O termo, “chula raiada” designa o modo mais antigo do samba de partido alto, um estilo de samba instrumental e com grande destaque para o vocal e que estimula o canto e a dança. A chula mais especificamente consiste na parte solada do canto. O partido alto possui algumas variações e suas interpretações incluem inclusive desafios de versos.

“Solo espontâneo e rude /De um samba nunca terminado/Um rio de murmúrios da memória”. A espontaneidade do solo representa a característica íntima, doméstica, afetiva que tem o samba para os que o fazem no esteio da tradição e da herança cultural negra. A rudeza representa a memória de lágrimas comuns que poderiam também ser pedra, mas que de toda forma foram por tempos silenciadas pelos discursos e ecos da história. O samba que nunca foi terminado pode ser interpretado como a própria irreversibilidade do passado, o rio de murmúrios da memória continua correndo e esses sons de agonia e dor não deixaram de existir.

Essa dor e esses murmúrios são dos antepassados que fisicamente já não existem mais, mas fazem-se presentes na história, na memória e no próprio samba entoado. Há então a aproximação com a filosofia *Ubuntu*. *Ubuntu*, palavra existente em alguns idiomas africanos significa “humanidade para todos”, é ainda entendida como uma “Filosofia do Nós” , no sentido de uma ética coletiva cujo intuito é a conexão entre pessoas, vida, natureza e divino. A filosofia *ubuntu* foi importante inclusive em movimentos de independência e emancipação política de povos africanos. De acordo com Bas’Ilele Malomalo esse pensamento esteve presente nos movimentos do panafricanismo e da negritude deflagrados na África entre 1910 e 1960 (Cf.: MALOMALO, 2014).

Para o mesmo autor, após as independências ocorridas no século XX e a decorrente libertação da África do pós-colonialismo, a filosofia *ubuntu* continuou sendo importante nas práticas políticas e nos processos de democratização de vários países

africanos, inclusive a África do Sul (Cf.: MALOMALO, 2014). A filosofia *ubuntu* é outra demonstração possível de como a filosofia pode integrar sistemas de pensamento diferentes, bem como conceber e fomentar uma interação entre entes distintos e que se tornam complementares. Ela é uma filosofia da vida prática e que valoriza as conexões entre as pessoas.

Assim como nessa corrente filosófica as palavras cantadas de Paulinho também valorizam e incentivam essa interação entre entes diferentes e propicia que se tornem complementares. É o caso, por exemplo, da associação amiúde presente entre samba e vida e amor já destacada nesse texto. Também a questão valorização da experiência de partilhada por uma figura mais velha, de uma geração anterior comum em algumas letras discutidas neste trabalho se aproxima dos princípios *ubuntu*.

A percepção de si é uma característica frequente nas palavras cantadas de Paulinho, seja na percepção e na afirmação dos modos de fazer do samba, ou nas análises do tempo da própria vida. A necessidade de orientação temporal e a tentativa de entendimento do transcender do tempo, do *devenir* são evidentes e são encadeadas poeticamente de modo que as canções constituem discursos que versam sobre a ação do tempo incontável e indeterminado, assim como sobre a ação do homem no tempo.

Essa angústia por se orientar no tempo é explicitada em manifestações de curta e média duração. Décadas que se passam como um filme ou o amanhecer que traz a renovação de um novo dia são alvo da reflexão poética encadeada em linguagem cotidiana e metafórica. Ponderações de ordem bastante subjetiva e sentimental são enunciadas através de temáticas simples e relacionadas ao *devenir* do dia-a-dia.

A mais pessoal forma de orientação no tempo de que dispomos é a contagem do nosso próprio tempo de existência. Inicialmente ainda no início da vida, nossa idade é contada e marcada por outros por ainda não sermos dotados de tal capacidade. Nessa primeira fase ela é medida em meses e a partir da completude dos doze primeiros, passa a ser registrada em anos. Os anos das vidas das pessoas são marcadores de acontecimentos e momentos, ajudam a lembrar e organizar suas próprias narrativas com algum sentido de tempo.

Em 1996 Paulinho juntamente com outros artistas participou do disco “50 anos” de Aldir Blanc. Paulinho interpretou a faixa que tem o mesmo nome do disco comemorativo. Mesmo não sendo essa música uma composição de sua autoria, sua letra converge com as próprias músicas do artista.

50 anos

(Aldir Blanc e Cristóvão Bastos. Gravada por Paulinho da Viola, 1996)

Eu vim aqui prestar contas
De poucos acertos
De erros sem fim
Eu tropecei tanto as tontas
Que acabei chegando no fundo de mim
O filme da vida não quer despedida
E me indica: ache a saída
E pede socorro onde a lua
Que encanta o alto do morro
Que gane que nem cachorro
Correndo atrás do momento que foi vivido
Venha de onde vier
Ninguém lembra porque quer
Eu beijo na boca de hoje
As lágrimas de outra mulher
Cinquenta anos são bodas de sangue
Casei com a inconstância e o prazer
Perdô a todos, não peço desculpas
Foi isso que eu quis viver
Acolho o futuro de braços abertos
Citando Cartola:
– Eu fiz o que pude
Aos cinquenta anos
Insisto na juventude

A expressão “o filme da minha” já tem em si um sentido de narrativa, sequência, encadeamento, ruptura, ápice e declínio. Ela faz referência a um filme autobiográfico que o narrador faz da própria vida. A montagem desse “filme” se dá em função de memórias e esquecimentos que são formas de se relacionar com momentos passados da própria existência. Essas memórias dão a essa canção um sentido de pausa para um balanço do vivido até o momento.

Um cachorro que corre atrás do momento que já foi vivido representa a angústia de viver voltado para o passado irreversível. Mas esse olhar para o passado não agrada ao personagem narrador que deixa isso claro no verso “ninguém lembra porque quer”. A reminiscência pode ser atividade buscada, mas não controlada.

“Foi isso que eu quis viver” é um verso revelador de uma aceitação; mesmo com reveses, as escolhas foram feitas. “Acolho o futuro de braços abertos” pode ser a esperança tipicamente empregada para o tempo ascendente; mas também pode ser a mais pura expressão de resignação. De qualquer modo há implícita espera e resiliência.

Há nos versos finais uma citação de Cartola, um dos maiores influenciadores de Paulinho, a referência é à letra de “Fiz por você o que pude” de 1966, gravada por

Cartola em parceria com Clementina de Jesus. A canção de Cartola fala de seu encantamento e dedicação à Mangueira desde sua juventude. Concluindo a sua prestação de contas como diz nos versos iniciais, após chegar ao fundo de si mesmo, em atitude reflexiva ele reconhece a insistência na juventude, que reforça uma ideia de continuidade e esperança no futuro.

Fiz por você o que pude
(**Cartola**, 1966)

Todo o tempo que eu viver
Só me fascina você,
Mangueira
Guerreei na juventude
Fiz por você o que pude,
Mangueira
Continuam nossas lutas,
Podam-se os galhos, colhem-se as frutas
E, outra vez se semeia
Eno fim desse labor
Surge outro compositor
Com o mesmo sangue na veia

Sonhava desde menino, tinha um desejo felino
De contar toda sua história
Este sonho realizei, um dia a lira empunhei
E contei todas suas glórias
Perdoa-me a comparação, mas fiz uma transfusão
Eis que Jesus me premeia
Surge outro compositor, jovem de grande valor
Com o mesmo sangue na veia

O que se pode perceber nas expressões, noções e representações de tempo presentes na obra analisada neste trabalho é que elas se dividem em níveis e formas diferentes de temporalização. Pode-se notar ainda que elas sobrepõem-se no cotidiano e circulam pela vida prática permitindo organizações e ressignificações de tempo fazendo uso de dimensões e medições diferenciadas de tempo. Por vezes o tempo social foi mostrado como dependente do natural que era sobreposto pelo psicológico. Prevalece nas canções uma temporalidade emotiva, que se ampara em medidas de tempo distintas e espontaneamente combinadas. De toda forma, uma temporalidade da emoção cotidiana foi criada e utilizada nesses discursos.

É perceptível também que esses pensamentos sobre o tempo por vezes desembocam em reflexões sobre a vida e a existência e sobre isso trata o próximo capítulo, nele são empreendidos esforços discutir a filosofia presente em Paulinho da

Viola. Para tanto são evidenciadas percepções sobre a vida e o tempo nas canções fontes deste trabalho. Lembrando a definição de Certeau para o filósofo: “ontem rei, e hoje expulso de uma sociedade tecnocrática” (CERTEAU, op. cit., p. 66), pensar a filosofia permite que nos reencontremos com dimensões de nosso próprio ser muitas vezes desaparecidas nas sociedades modernas. Desse modo, “ouvir Paulinho é de certa forma, re – humanizar-se.” (NEGREIROS, 2011, p. 18).

Capítulo III

“O MAR EM TORNO DO MAR” Filosofias cantadas por Paulinho da Viola

**“E quanto mais remo mais
rezo, pra nunca mais se
acabar, essa viagem que faz
o mar em torno do mar.”**

Paulinho da Viola

3.1 À deriva com a filosofia

A partir de temas cotidianos Paulinho da Viola extrapola a suposta superficialidade dessa instância e faz transbordar do dia-a-dia, assuntos sobre os quais ele versa em suas canções. Aventuras por travessias em águas mais distantes e profundas, assim como algumas derivas, ocorrem durante suas incursões por rotas filosóficas. O elemento principal da construção desse pensamento sobre a vida e o tempo é a água. Ela é uma metáfora recorrente ao longo dos anos de produção musical do artista, sendo utilizada especialmente numa verticalização das noções de temporalidade já discutidas no capítulo anterior. A água flui pelas letras deslindando tempos que deságuam em uma concepção de deriva.

Como dito ainda no primeiro capítulo desta tese, Paulinho nasceu no Rio de Janeiro, uma cidade na qual o mar é protagonista de paisagens físicas e até sonoras. Em sua obra, todavia, nem sempre a água é representada pelo mar, rios, chuva, lágrima e outras metáforas são também empregadas na reflexão sobre a vida, o tempo, o amor e o conhecimento. O mundo da vida prática, para além de possível objeto de estudo e crítica é o espaço no qual os problemas, constatações e digressões dos filósofos se realizam. “A filosofia precisa de uma não-filosofia que a compreenda, ela precisa de uma compreensão não filosófica, como a arte precisa da não-arte e a ciência da não-ciência” (DELEUZE et al.,1992, p. 279).

É aí que os conceitos, as sensações, as funções se tornam indecíveis, ao mesmo tempo em que a filosofia, a arte e a ciência, indiscerníveis, como se partilhassem a mesma sombra, que se estende através de sua natureza diferente e não cessa de acompanhá-los (DELEUZE et al., 1992, p. 279)

A banalização do que hoje se denomina como filosofia é evidente. O rótulo “filosofia” como hoje em dia se banalizou (filosofia de vida, comercial e até do campismo) não indica filosofia específica, mas apenas opiniões públicas e particulares.” (LÖWITH, 1991, p. 15). Essa banalização não pode, contudo, ser a causa de uma depreciação de reflexões que colocam em diálogo o mundo cotidiano e a filosofia. A filosofia pode encontrar compreensões diversas em campos discursivos bastante distintos dos textos acadêmicos.

É nesse sentido que a obra do artista é interpretada neste capítulo. Como uma conversa filosófica que é articulada por meio de uma narrativa poética e que possui sua base de inspiração e espaço de circulação no cotidiano. O filósofo Vilém Flusser ensinou que a verdadeira filosofia ultrapassa a camada da conversação e participa da camada da poesia (FLUSSER, 2007, p.173). Os versos e notas de Paulinho possuem filosofia em sua camada de poesia. O repertório em estudo constitui-se então, como um espaço discursivo que faz emergir pensamentos e angústias que muitas vezes são suplantados pelo íterim do próprio cotidiano.

A reflexão de acordo com Marilena Chauí significa um movimento de retorno a si mesmo, para a autora ela representa ainda uma interrogação de si. Ainda segundo Chauí a reflexão filosófica é radical por que se volta para o próprio pensamento e investiga como ele é possível, além disso, ela também considera a realidade que circunda as pessoas e as ações realizadas por elas. (CHAUÍ, 2000, p. 12). Nesse sentido as reflexões observadas nas canções analisadas neste trabalho são também movimentos de interrogação de si a partir de questões percebidas no mundo.

Nessa escrita em que o artista utiliza metáforas variadas para traduzir suas impressões e avaliações, como antecipado, a água é a mais frequente. As águas cantadas nessa obra possuem diferentes origens e destinos. Suas representações variam em função de tais diferenciações e sugerem acontecimentos, ações e emoções diversas. Elas são evidenciadas como cursos que levam e trazem pessoas; como ondas ou marés que promovem reviravoltas na vida; como chuvas que caem do céu e como lágrimas que

caem em forma de pranto. Em comum existe a associação da água a eventos, passagens temporais e conjunturas de momentos específicos das experiências humanas.

É comum que a busca por sentidos para a vida frequentemente fomente reflexões em torno de percepções e orientações temporais de diferentes durações. Na maior parte das vezes, entretanto, nas rotinas da cotidianidade é difícil encontrar tempo ou espaços que despertem suas possíveis aspirações existenciais. Elas se perdem dia após dia num mundo de técnicas e informações. Contudo, mesmo longe do mundo acadêmico e dos filósofos de formação, em meio à mesma rotina que faz tudo parecer automático e desprovido de espírito, os questionamentos morais, éticos e existenciais eventualmente florescem contra o meio. A atitude filosófica ressurge no mesmo meio que a sufoca.

Existe então uma filosofia prática nascida na própria fadiga do dia-a-dia que é intimamente vivida por pessoas comuns e por vezes reverberada por essas mesmas. Como define Karl Jaspers filosofar é buscar por uma independência íntima (JASPERS, 1985, p. 109). Nesse sentido é autoconhecimento e também percepção do outro por vias de análise mais complexas, em maior profundidade é comunicar-se com o mundo. Nas letras que seguirão estão presentes reflexões e indagações que apontam para a busca dessa independência.

Como já mencionado, o cotidiano e a pressa que suscita por decisões e ações práticas apesar de reduzir as oportunidades de contemplação do mundo e de si, não as encerram. A consciência da finitude que não raramente é lembrada pelo medo que nasce de algum perigo deflagrado nessa mesma esfera do dia-a-dia, é uma fresta importante pela qual as pessoas interrogam a si mesmas sobre a própria existência e seus sentidos. “Como finitude e devir, a experiência do tempo é sentida como ‘terror’, como aspiração à eternidade” (REIS, 1994, p. 11).

A filosofia será simultaneamente a aprendizagem da vida e da morte. A insegurança da existência no tempo faz da vida uma constante tentativa [...] Nesta tentativa importa sobretudo correr o risco de entrar na vida, de nos expormos ao mais extremo e não o dissimularmos, de ver com honestidade e deixar o campo livre às interrogações e respostas. E seguir então o nosso caminho, na ignorância do todo, sem a certeza palpável do que seja autêntico, sem usar de falsa argumentação ou de enganosa experiência para descobrir a fresta que permita no mundo contemplar a transcendência, sem que a palavra de Deus nos atinja direta e univocamente, aceitando ouvir em cifra a ambígua linguagem das coisas e vivendo todavia com a certeza da transcendência. [...] Se filosofar é aprender a morrer é porque saber morrer é precisamente a condição de uma vida autêntica. Aprender a viver e saber morrer são o mesmo. (JASPERS, op. cit., p. 124).

Roger Chartier ao traçar um breve panorama acerca do afastamento entre história e filosofia defendeu que vários debates e questões realizadas no próprio seio da história são “inteiramente filosóficas” (CHARTIER, 2002, p. 69). O autor explica ainda que a história da filosofia feita pelos filósofos é “irredutível” ao próprio saber histórico e desconsidera condições e contextos nos moldes que adotam os historiadores. Em suma, Chartier chama tal fenômeno de “deshistorização” da filosofia pelos próprios filósofos.

Relembrando Hegel, seus seguidores e sua influência por muito tempo presente no fazer de muitos historiadores; passando pela revolução dos *Annales* e chegando a posterior crítica foucaultiana, Chartier desvela alguns pontos de atrito que corroboraram para esse distanciamento (CHARTIER, 2002, p. 69). Ocorre que os métodos e abordagens são escolhas, muitas vezes inclusive condicionadas por tendências, acontecimentos, influências e modismos, o que torna as opções feitas entre tais alternativas um procedimento também possível de ser historicizado. Apesar de todo pesquisador dispor de alternativas dentre as quais elege seus objetos de pesquisa, ainda sim os temas que interessam aos historiadores e aos filósofos muitas vezes coincidem.

Chartier ensina ainda que uma reaproximação é possível e passa pelo diálogo entre saberes e o respeito às especificidades do que cada área do conhecimento envolvida oferece a essa relação. Pensar essa reinserção então, não significa elaborar uma história à sombra da filosofia, nem reduzir esta última a ecos ouvidos de longe em cada tempo. Significa sim, buscar uma percepção de como os dizeres da filosofia estão arraigados nos acontecimentos, nos contextos e nos movimentos que podem ser compreendidos como históricos.

Pensar a possível reinserção da história da filosofia na história da produção cultural – e, portanto, na história *tout court* – não é necessariamente anular o discurso filosófico, mas tentar compreender a sua racionalidade específica na historicidade da sua produção e das suas relações com outros discursos.

Nesse repertório as incidências percebidas entre essas duas perspectivas, a filosófica e a histórica, ocorrem na singeleza dos encontros que uma época é capaz de promover entre diversos modos e suportes de pensamento e escrita. Os escritos filosóficos com os quais o repertório mostra possibilidades de diálogo são variados e a escolha dos mesmos foi pautada pela temática do que se relaciona com o temporal e de

como é percebido. É ainda importante ressaltar que a reflexão sobre as estratégias de linguagem utilizadas pelo compositor e suas relações contextuais reforçam as interpretações dessas fontes.

Não há a intenção de demonstrar uma coerência contínua ou uma proximidade total da obra aqui analisada com determinada corrente ou autor da filosofia. No repertório de Paulinho várias palavras e noções que aparecem mais de uma vez possuem significações diferentes nessas distintas aparições. Nesse itinerário colocando em evidência a filosofia presente nas palavras cantadas do compositor, procura-se também a realização de uma perspectiva de análise e entendimento histórico que propicie um percurso por onde o leitor se sinta à vontade para interpretar e completar sentidos em textos e contextos e que não apenas leia um mapa de indicações contextuais rígidas.

3.2 Travessias entre águas e tempos

Temporalizar, medir, sentir o tempo são atividades humanas básicas e que ocorrem na singeleza dos dias mais comuns e tornam-se angustiantes na intensidade de situações difíceis. Nas mais simples digressões que as pessoas podem realizar de modo espontâneo, o tempo pode aparecer como elemento intrínseco à vida e também como aquele que espreita o viver. Tanto a atividade cotidiana de temporalizar o mundo quanto as mais sofisticadas reflexões sobre o tempo se desenvolveram por caminhos e em função de atividades e necessidades distintas.

Podendo ser legitimamente associada a essas duas últimas atribuições, a navegação demandou e impulsionou questionamentos e novas compreensões para o espaço e para o tempo. Em Paulinho da Viola são muitas as referências a prática da navegação e aos saberes que com ela se relacionam. O compositor faz dos mares e da navegação, metáforas importantes para pensar e explicar tempo e vida.

É grande a dívida da humanidade para com os cursos naturais das águas. A relação estreita entre a vida humana e a água estabeleceu-se pela busca da sobrevivência, mas foi muito além dela. Na história do mundo os mares e rios foram ao mesmo tempo um obstáculo e um meio propiciador de conexões e comunicações interculturais. Foi por meio da navegação desde a antiguidade muitas sociedades ampliaram seus espaços e contatos. Conforme escreveu Montet em trecho transcrito abaixo acerca de um indício linguístico dessa importância.

Os documentos figurados só dão aliás uma imagem imperfeita do número e da variedade dos barcos que desciam e subiam o Nilo, pois a quantidade de palavras que significam “barco” é muito grande na língua egípcia. (MONTET, 1989, p.185).

Navegar era uma atividade que se remetia ao transporte, à comunicação, ao comércio e às guerras. As transformações e impactos causados pela atividade navegadora atravessaram tempos e marcaram periodizações históricas diferentes. Os avanços pelos mares trouxeram além de problemas empíricos, algumas querelas teóricas, bem como aprofundaram questões já existentes em diversos campos discursivos. Esses desafios tão diversos e também suscitavam soluções de ordem prática, um desses desafios era a questão do tempo.

Antes da invenção do pêndulo era comum que os relógios atrasassem ou adiantassem até mesmo cerca de uma hora. Não obstante tal falha técnica, tais relógios agradavam muito as comunidades que os possuíam. Eles chegavam inclusive a receber rodas e adereços característicos de espetáculos. Muitos relógios foram tornando-se divertimento público, plataforma de representações religiosas e, até mesmo, políticas. O tempo que antes era somente de Deus passou então a ser medido e tornado espetáculo para as pessoas. Além da medição das horas era comum que alguns desses relógios também oferecessem informações como o santo do dia ou outras relacionadas ao zodíaco, que nesse momento ainda não era mal visto pela cristandade conforme explicou Daniel Boorstin (Cf.: BOORSTIN, 1983).

Uma descoberta feita no esteio do método de observação e experimentação da ciência moderna, que então se encontrava em sua aurora, foi fundamental para que os relógios tornassem-se mais confiáveis e as falhas menos gritantes. Em 1583 Galileu Galilei com então 19 anos de idade, descobriu o isocronismo, ou seja, a duração da oscilação do pêndulo não varia com a largura do espaço percorrido, mas com o comprimento do pêndulo. Pesquisas indicam que para chegar a essa descoberta Galileu além da observação, baseou-se em textos aristotélicos aos quais ele teve acesso na Universidade de Pisa. Os relógios contemporâneos a Galileu já eram mais precisos e contavam com erros que em média somavam aproximadamente quinze minutos, sua descoberta permitiu que poucas décadas após sua morte, os relógios já contassem com erros de aproximadamente dez segundos (Cf.: BOORSTIN, 1983).

Atingir a maior precisão e padronização possível era necessário, significava a efetivação de relações mais próximas entre diversos povos, assim como o desenvolvimento de sistemas que permitissem uma substancial melhoria na comunicação, o que teria consequências benéficas inclusive do ponto de vista econômico. A padronização da contagem do tempo e a confiança em relógios que marcavam a mesma hora em lugares diferentes representaram uma vitória do controle do tempo sobre as distâncias do espaço.

Principalmente na Idade Moderna a navegação foi fundamental para a transformação das concepções de tempo existentes. Antes, entretanto, outras mudanças de perspectivas também podem ser destacadas como de extrema importância para o entendimento do tempo. Durante a Idade Média, por exemplo, as teorias de Santo Agostinho deslocaram o foco das interpretações de tempo do movimento dos astros, para a apreensões e pressões da alma em busca da eternidade.

Dentre tantas transformações observadas na Idade Moderna, a própria noção de escrita da história que há muito já tentava dar respostas para os questionamentos em relação aos seus débitos com posições de parcialidade e pontos de vista, teve então que incorporar mais uma variável, a relatividade geográfica que aumentara irrefutável e consideravelmente. Narrativas muito diferentes, mas igualmente legítimas poderiam ser escritas sobre um mesmo evento em espacialidades que oferecessem pontos de vista distintos. A parcialidade e a posição de escolha do historiador que já eram então consideradas tornaram-se questões ainda mais complexas. Para mais, a chegada aos “novos mundos” escancarou a precariedade do conhecimento histórico presente e escancarou a vantagem da história escrita em perspectiva (Cf.: KOSELLECK, 2006).

As Grandes Navegações promoveram a efetivação de relações entre diferentes povos e transformações que alteraram os mapas, o imaginário e a história do mundo. Em suma, o século XIV que situa a intensificação desse empreendimento humano pelos mares foi então marcado pelo desenvolvimento e aperfeiçoamento de métodos e instrumentos que permitiram a medição do tempo. Os avanços na medição do tempo e do espaço representaram a conquista de grandes avanços nessa atividade conforme a aceção de Janaína Amado (Cf.: AMADO, 1992).

Para tornar-se dono de seu próprio tempo e deixar de depender do sol que era fundamental para o funcionamento dos primeiros relógios, bem como de outros elementos da natureza que apresentavam vários inconvenientes, as pessoas necessitavam dividir o tempo em parcelas pequenas e exatas. No século XIV surgiram

na Europa instrumentos mecânicos medidores do tempo. Até então os relógios variavam em medidores que utilizavam sombra, água, areia, velas e aromas, ainda de acordo com Daniel Boorstin (Cf.: BOORSTIN, 1983). A modernidade, além de inventar a hora como a conhecemos, incorporou a noite ao dia e permitiu o surgimento de uma nova concepção de tempo. Foi um momento importante no longo percurso histórico em que o tempo foi sendo subdividido.

Durante uma longa duração os sinos foram importantes marcadores temporais das horas canônicas e também importante meio de difusão de notícias. Os sinos conferiam as vilas *status* social e quanto maiores eram, mais seus cidadãos sentiam-se valorizados e contentes com a possibilidade da comunicação conquistada. Ainda tardariam para serem incorporadas na vida cotidiana relógios com mostradores. Boorstin afirma que isso ocorreu devido ao fato de o analfabetismo ser dominante para a população europeia mesmo no avançar da época moderna. Mesmo simples algarismos eram desconhecidos pela massa analfabeta (Cf.: BOORSTIN, 1983).

Permanecendo úteis em localidades em que a mecanização do tempo ainda não havia chegado os medidores naturais seguiram sendo fundamentais para a organização da vida econômica, social e cotidiana em muitos espaços. Nas proximidades de mares e rios, por exemplo, na falta de outras tecnologias as marés continuaram sendo um importante orientador em relação ao tempo.

Acredita-se que a invenção do mostrador de relógio, que transformou a medição das horas em visíveis e não apenas audíveis ocorreu na Itália no ano de 1344. Ela é creditada a *Jacopo de Dondi*, que foi inclusive agraciado com a honraria de Relojoeiro (Cf.: BOORSTIN, 1983). O mostrador foi mais um aperfeiçoamento nesse longo processo que contribuiu para maior precisão e comodidade, mas assim como os marcadores naturais, os sinos não perderam facilmente todo o seu espaço e importância.

Voltando ao mar, as situações ocorridas durante as atividades a ele relacionadas eram ainda mais complexas. A atividade da navegação necessitava de instrumentos que medissem precisamente o tempo, entretanto, transportar esses aparelhos não consistia em tarefa fácil. Na imensidão dos oceanos os marinheiros precisavam localizar-se por meio do céu, do sol, da lua, das estrelas e das constelações. Cálculos de latitude e longitude acabavam sendo a alternativa mais confiável sem instrumentos de medição que se adaptassem aos barcos, entretanto qualquer erro poderia ser dispendioso e perigoso.

Mas como já dito, o alvorecer da modernidade foi um período em que as temporalidades cotidianas foram ressignificadas e as noções e medições de tempo modificadas. Com ela, o homem conquistou maior controle sobre o tempo. Em sua fase final passou também a viver cada vez mais em função do tempo mecanizado. Padronização e maior qualidade na medição possibilitaram ainda maior exigência do cumprimento e da adequação da vida humana a uma temporalidade cada vez mais social.

Nas canções de Paulinho que geralmente tratam de um mundo contemporâneo já não há representada uma preocupação com a medição do tempo no mar ou em qualquer outro curso para navegação. Ainda sim, o compositor articula noções temporais a atividades ligadas à navegação promovendo assim em suas letras uma dimensão poética e didática, que explica e embeleza a ação do tempo e das pessoas no mesmo. Há o uso de rios, mares e também das atividades a eles correlacionadas para criação ou menção de representações de temporalidades e também de situações emocionais nas quais o compositor tenta expressar intensidade.

No uso dessas metáforas ligadas à água, o mar e seus termos correlacionados são os mais recorrentes na obra em análise. O mar muito utilizado na representação da vida e os mareantes as pessoas comuns que vivem. Os homens do mar recebem um destaque especial, a eles são atribuídas características e funções específicas, que requerem um tipo de conhecimento que lhes é de domínio. Em algumas canções é inferida a capacidade que esses homens possuem de gerir pequenas situações de dificuldade no mar e em outras tarefas, ou seja, suas habilidades para tempestades maiores.

Na música “Pra jogar no oceano”, por exemplo, o narrador direciona seu canto a um marujo. Ele entrega a esse homem do mar, seu sofrimento para ser jogado nas águas. Jogar o sofrimento no mar significa deixar que as correntes o levem, para provavelmente não mais o encontrar tendo em vista a imensidão do próprio oceano. O marujo é o homem das travessias, o homem comum que percorre distâncias pelo mar, aquele que nas narrativas sobre mares do repertório aqui analisado, pode levar a dor para onde o esquecimento a apague. O personagem não é o capitão ou o timoneiro, mas o marujo, aquele que na hierarquia da embarcação não possui grande influência, mas que domina a sabedoria prática e que conhece o trabalho e a vida no mar.

Pra jogar no oceano
(Paulinho da Viola, 1981)

Ê, Marujo, ê
Que vive navegando
Ê, marujo, ê
Que vive navegando
Te dou meu sofrimento
Pra jogar no oceano
Te dou meu sofrimento
Pra jogar no oceano
Se der no teu navio
Leva mais um desengano
Se der no teu navio
Leva mais um desengano
Leva de vez a saudade
E apaga a lembrança do que se perdeu
Ficando comigo a chama da vida
Eu canto a esperança que nunca morreu
Sei qual a minha sentença
O vento é quem tira a poeira de tudo
A gente lamenta e depois reconhece
Que o amor não se acaba nas dores do mundo

Leva, Marujo, a tristeza
E parte o punhal que a inveja lançou
Ele contém o veneno
Que pode matar meu desejo de amor
Tire as setas do ciúme
Que foram jogadas no meu coração
Pois o meu ideal se resume
Em ter meu destino na palma da mão

Nas clássicas metáforas de Tales e Heráclito também existem homens que entram em contato com as águas (Cf.: Os pensadores, 1999). No primeiro, um homem escava a terra e descobre água e encontra nela o princípio de todas as coisas, compreende nesse elemento físico, uma ligação que possibilita o entendimento da origem e a manutenção das coisas. No segundo, um homem atravessa um rio e jamais poderá atravessá-lo novamente, nesse sentido a água traz a mutabilidade de tudo. Esses homens citados pelos filósofos gregos, assim como o marujo de Paulinho, não tiveram seus nomes apresentados, não se tornaram célebres na história ou na filosofia, mas são descobridores de lugares em um processo de descoberta de si e do outro. São narrativas sobre pessoas que apresentam mudanças de perspectiva a partir da reflexão ensejada pelo elemento água.

Benjamin também usou a figura do marinheiro em seus escritos. O autor ensinou que dois grupos de narradores podem ser identificados entre os anônimos contadores de histórias e articuladores de experiências. Esses dois grupos podem ser exemplificados

de acordo com o mesmo autor, por dois exemplos: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. O primeiro tem a capacidade de ser um bom narrador por ter passado a vida toda num mesmo lugar e, portanto conhecê-lo como poucos. O segundo, justamente por sua vivência contrária, por ter saído em viagem, conhecido e vivido lugares diversos e distintos, possui histórias para contar (BENJAMIN, 2012, p. 214). De todo modo, o que une esses dois tipos de narrador é a experiência. Experiências diferentes, mas vividas e acumuladas em função do tempo, transformadas em narrativa por meio da oralidade e em aconselhamentos de acordo com a ocasião.

Nessa mesma canção o objetivo do narrador é descrito como ter o próprio “destino na palma da mão”, há nesse último verso, a busca de controle da vida. Essa busca na canção se dá na entrega de um sentimento de desolação ao viajante que é aquele que vive em deslocamento, que percorre distâncias pelo oceano numa vida de solidão. A filosofia de Paulinho em seus caminhos pelas águas têm como frequente essa tensão entre a possibilidade da ação, o controle da vida e a entrega do *dever* ao destino.

Apagar as lembranças que infligem dor e sofrimento é o desejo que o narrador apresenta a esse homem do mar. O esquecimento representa então, o alívio capaz de solucionar seu conflito. Consigo, ele deseja que permaneça a chama da vida, que representa a continuidade do viver. A duração da chama acesa representa um tempo do qual o personagem dispõe, o tempo indeterminado, mas com certeza, finito de uma existência. O vento que pode tirar a poeira de tudo pode apagar vestígios indesejados da passagem do tempo, ou seja, é nos processos de necessário para que se realizem os processos de esquecimento.

O verso que diz que o amor não se acaba nas dores do mundo impõe afirmação de que esse sentimento consegue superar as desventuras e tristezas às quais qualquer existência está sujeita. Essa credulidade no amor e também em seu ressurgimento após as possíveis decepções aparecem em muitas canções de Paulinho. Esse amor que não se acaba resiste aos instantes de aflição e torna-se permanência. O amor juntamente com o perdão constitui também movimento da vida rumo ao futuro e por meio desses sentimentos pode ser evitada a estagnação.

A sonoridade da música não desperta impressões de tristeza. Ela se desenvolve como um samba tranquilo em que a melodia e a suavidade da voz colocada por Paulinho, evocam juntamente com a repetição intensa do refrão, um sentido de

constatação e aceitação. Já no final da gravação original, Paulinho faz uma saudação à Velha Guarda da Portela que o acompanha.

Em “Nos Horizontes do mundo” há uma tentativa de conciliação de tempo e espaço. Apesar do título da música inferir uma conotação de lugar, a canção se desenvolve em versos que privilegiam elementos narrativos que configuram temporalidades. A expressão “nos movimentos do mundo” presente no primeiro verso já possibilita o entendimento dessa dimensão. Merece destaque o uso da palavra “movimento” que define uma mudança de posição no espaço no decorrer do tempo, mas na canção indica mudanças de conjunturas que afetam o personagem narrado. Os movimentos atribuídos ao mundo pelo compositor ensejam uma ideia de perspectiva do transcorrer do tempo e também de contingência.

“Seu momento” e “pensar um minuto” referem-se respectivamente a uma temporalidade individual e a uma temporalidade psicológica, que constituem noções fluídas e possuidoras de fronteiras pouco nítidas. Há uma reflexão sobre perdas e danos e também sobre os horizontes do mundo direção na qual o movimento não ocorre sem o desejo humano. Mas a interpretação dessa linha é também temporal, pois é o tempo do “ser aí no mundo”, ou seja, do estar presente. O horizonte é uma noção espacial, mas é também destino vislumbrado para o qual se traça rota e se intui uma duração.

Nos Horizontes do Mundo
(**Paulinho da Viola**, 1968)

Nos movimentos do mundo
Cada um tem seu momento
Todos têm um pensamento
De vencer a solidão
E quem pensar um minuto
Saberá tudo dos ventos
E se tiver sentimento
Estenderá sua mão
Nos movimentos do mundo
Quem não teve um sofrimento
E não guardou na lembrança
Os restos de uma paixão
Coração recolha tudo
Essas coisas são do mundo
Só não guarde mais o medo
De viver a vida, não

Nos movimentos do mundo
Requerer perdas e danos
É abrigar desenganos
Sem amor e sem perdão

Nos horizontes do mundo
Não haverá movimento
Se o botão do sentimento
Não abrir no coração

A harmonia dessa música envolve o ouvinte na reflexão proposta por Paulinho. A melodia possui contornos suaves e o canto do intérprete tem destaque no arranjo. Dessa forma, mais uma vez, pode ser percebido um cuidado do compositor em manter uma coerência entre discurso e sonoridade. O som oferece um sentido de tranquilidade, assim como o necessário para o equilíbrio diante dos movimentos do mundo, que representam mudanças na vida.

Ainda sobre as interpretações para a água, o além-mar que por tanto tempo representou o mistério, o desconhecido, foi também o meio pelo qual o mundo se expandiu em tamanho e complexidade. Em Paulinho as águas representam um estar no mundo em movimento, um mundo cheio de possibilidades de rotas e portos. Essa navegação está repleta de experiências e belezas, mas, ao mesmo tempo, transborda instabilidade típica de uma deriva.

Há uma produção de significados nas letras que retrata as águas, sejam elas do mar, dos rios e até das lágrimas, como elementos carregados de profundidade. Essa profundidade se relaciona com instantes e temporalidades específicas nas quais estão envolvidos os personagens que aparecem nas canções. Nos versos, momentos de ordem pessoal adquirem ligações com temporalidades coletivas e assim, tornam-se palavras perpassadas por enorme capacidade de representatividade.

O navegante é o homem que sai do seu local de origem e conhece pessoas e lugares. Esse homem do mar é retratado como aquele que não se prende a um lugar físico, mas segue as marés. Ele sabe se orientar no tempo e no espaço, pois essa condição é fundamental no seu ofício, mas não necessariamente possui destino certo. Ele pode navegar com rumo definido desde a partida, pode mudar a direção no meio do caminho ou pode ainda entregar-se à deriva.

Nesse repertório a existência é comparada à deriva. Assim como nessa situação de desvio e errância no mar, a imprevisibilidade da vida humana é retratada como condição *sine qua non*. Por isso, o ser e o estar no mundo são abertos a possibilidades tão variadas quanto distintas. Além da mencionada deriva a ação também é celebrada nos versos do artista. Por meio do agir que pode ser relacionado ao “navegar” são conduzidas as trajetórias individuais. As condições do mar (vida), não determinam esse

agir, mas devem ser consideradas, pois influenciam nos movimentos e decisões que dele fazem parte.

Os momentos de dificuldade são representados pela alegoria das tempestades. Tendo consciência da morte, os personagens de Paulinho vislumbram num tempo indeterminado um naufrágio que não poderão evitar. Eles apresentam um tom de resiliência que não exclui uma medida de angústia, de toda sorte, fica evidente a relação entre os mesmos e o drama da finitude.

Nas clássicas narrativas de naufrágio muito comuns durante o tempo das Grandes Navegações, alguns personagens recebiam destaque nos enredos sobre os grandes dramas ocorridos nos cenários marítimos. Os motivos para sua evidência oscilam principalmente entre a astúcia ou o desespero que caracterizam seus comportamentos durante os instantes de dificuldade e temor.

Mais especificamente eles são os personagens em luto e desespero pelo acontecido e seus opostos, os indivíduos que diante do terrível realizam intervenções que porventura evitam mortes são considerados seres imbuídos de características de heroísmo. Geralmente tais intervenções só eram possíveis graças aos conhecimentos náuticos desses mareantes, os mesmos demonstravam saber o que fazer em determinadas situações de dificuldade. Desse modo, em meio às tormentas e angústias do naufrágio, tornavam-se os homens mais sábios e importantes naqueles momentos de indecisão que antecediam ao desfecho geralmente trágico.

O personagem alegórico é, antes de tudo, um ser em luto. O tempo que gasta no desterro é apenas o suficiente para o desenvolvimento de sua consciência agônica. Está em luto pela perda de ilusões e possui a tristeza de tudo o que é privado de transcendência. É o próprio ser desenganado que aprendeu na pele o absurdo da hostilidade. [...] O enlutado é sobretudo, um ser meditativo atraído pela gravidade e pelo espírito sério. (MADEIRA, 2005, p. 195).

Faz parte do passado a primeira modernidade na qual as grandes expedições pelos mares constituíam grandes aventuras e a morte era vista com certa naturalidade, em função de uma expectativa de vida ainda muito comprometida por fatores diversos. Também já temos na conta do pretérito o barroco que teve como fundamento um imaginário dramaticamente dividido entre o bem e o mal, o céu e o inferno (LILLA, 2017, p.89) e no qual a morte exerceu uma função pedagógica para a manutenção de padrões morais. O século XIX com sua decorrente consolidação da classe burguesa urbana adotou representações diferentes para o fim da vida, tornando-a evento de foro

íntimo e delicado. No século XX a morte encontrou representações variadas, ainda sim, continuou sendo motivo de reflexões. A deriva encontrou-se com o cotidiano e nessa descoberta, artistas e filósofos exerceram papéis de destemidos marinheiros buscando coordenadas e traçando rotas por meios de distintas maneiras de comunicação.

Retomando considerações da filosofia clássica, para Tales de Mileto considerado o primeiro filósofo grego, a água seria o princípio de todas as coisas e tudo o que vive se alimentaria dela, toda a vida estaria ligada a umidade. A água em Paulinho não é o princípio de tudo, mas um elemento tão importante para a vida humana que é utilizada como metáfora para várias questões da vida. Nas músicas em que essa metáfora é proposta ela recebe definições e evocações de acepções distintas. No caminho poético percorrido pelo compositor ela representa fluidez e passagem, pranto e tristeza, mas também esperança e renovação. Juntamente com outros termos correlacionados a água é usada pelo compositor como um elemento discursivo que colabora para que sejam cantadas suas impressões e reflexões acerca da vida.

Desse modo, no imaginário que faz parte das canções analisadas nesta pesquisa, a água apresenta-se com uma dupla matriz de sentido. Ela constantemente refere-se à vida, à cura e à possibilidade do novo. Muitas vezes representa a lágrima, a tempestade ou ainda à deriva, palavras que designam sentimentalidades e sensações menos agradáveis. Ao realizar uma análise psicológica de Narciso, Bachelard refletiu que a água é um meio pelo qual naturaliza-se a própria imagem, que ela devolve naturalidade a nossa contemplação íntima, para o mesmo autor, o espelho da fonte de água propicia caminhos abertos para a imaginação (BACHELARD, p.1997, p. 24). Diferentes fontes de água são cantadas por Paulinho e todas configuram-se em possibilidades de imaginação e contemplação de si e do mundo.

O movimento é representado pelo compositor por termos como rio e onda; são palavras que na semântica de suas canções evocam a ideia mudança, da vida que segue seu curso (*devir*). A renovação é a possibilidade do novo, do amanhã, ela guarda ao mesmo tempo a esperança vivida no presente e as possibilidades do futuro. O acaso é enaltecido na deriva, não há ordem previsível no mar (nem no viver); um tempo acidentado também é sugerido, um tempo que contempla o acaso.

Na canção já “Foi um rio que passou em minha vida”, já analisada no segundo capítulo, a condição heraclitiana é reificada. O rio que corre é sinônimo de mudança. Nessa canção não é o narrador que navega, mas é o rio que passa por sua vida. Na passagem desse rio ele deixa-se levar, não navega, não resiste, não é sua a ação, ele

apenas deixa-se levar. Assim, é o rio que vem de encontro ao personagem que canta, ele passa pela vida do mesmo, o compositor cria dessa maneira a ideia de um acontecimento que marca determinado momento, configurando o tempo como agente de transformação.

Foi um rio que passou em minha vida
(**Paulinho da Viola**, 1970)

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, ficou
Só um amor pode apagar
A marca dos meus desenganos
Ficou, ficou
Só um amor pode apagar...
Porém! Ai porém!
Há um caso diferente
Que marcou num breve tempo
Meu coração para sempre
Era dia de Carnaval
Carregava uma tristeza
Não pensava em novo amor
Quando alguém
Que não me lembro anunciou
Portela, Portela
O samba trazendo alvorada
Meu coração conquistou...
Ah! Minha Portela!
Quando vi você passar
Senti meu coração apressado
Todo o meu corpo tomado
Minha alegria voltar
Não posso definir

Aquele azul
Não era do céu
Nem era do mar
Foi um rio
Que passou em minha vida
E meu coração se deixou levar
Foi um rio
Que passou em minha vida
E meu coração se deixou levar
Foi um rio
Que passou em minha vida
E meu coração se deixou levar

Se na clássica proposição de Heráclito a questão centra-se na impossibilidade de alguém entrar mais de uma vez no mesmo rio, em Paulinho o rio vem como a própria novidade e temporaliza vivências. As águas desse rio que representam algo novo, vem em meio a uma ainda presente desilusão. Sua chegada, ou seja, a inundação de si por essas águas correntes, como diz a letra foi capaz de marcar num “breve tempo” para sempre o coração daquele que canta. O tempo é breve porque o movimento de um rio é contínuo, ou seja, o acontecimento por trás da metáfora teve uma curta duração.

Em rio não se pode entrar duas vezes no mesmo, segundo Heráclito, nem substância mortal tocar duas vezes na mesma condição; mas pela intensidade e rapidez da mudança dispersa e de novo reúne (ou melhor, nem mesmo de novo depois, mas ao mesmo tempo) compõe-se e desiste, aproxima-se e afasta-se (Os pensadores, 1999, p. 97).

Paulinho então recorreu a um elemento natural que relaciona-se com o tempo também natural para criar uma narrativa cantada num tempo psicológico e que possui referências a um tempo social. Como Heráclito, percebeu na fluidez que possibilita a rapidez do curso do rio uma metáfora para representação de um evento repentino e de grande impacto.

O azul percebido pelo narrador não foi do céu, mas de um rio, em comum há a condição de elementos da natureza. Mais detidamente, juntamente com o mar o rio faz também parte do conjunto metafórico associado à água, mas nesse caso o rio se diferencia por representar um movimento mais facilmente perceptível e inesperado de água corrente. A passagem desse rio marca então um momento especial para o eu-lírico.

Como discutido, em algumas canções a água é sal. Entre tempestades e calmarias se desenrola o tempo da vida, nesse devir aprende-se navegar. Se a água designa movimento, inclusive por meio de seus termos correlatos, ondas, rio, mar; existe também uma atenção especial dedicada ao navegante e a sua prática. Navegar é a metáfora para viver, navegar é tentar equilibrar-se nas ondas que, atuam nessas narrativas enquanto símbolos dos mais diversos reveses da vida humana. Em “Prisma Luminoso” navegar é viver.

Prisma Luminoso
(Paulinho da Viola, 1983)

Arreper-se nunca mais
Amar nunca é demais
Sofrer faz parte desse jogo
Amor é fogo, pode queimar
O choro é um prisma luminoso
Meu coração não tem mais medo de chorar
Lágrima é água, é puro sal
E foi desse cristal
Que a vida começou no mar
Viver é tempestade e calmaria
Sofrendo a gente aprende a navegar, um dia

A divisão do viver entre tempestade e calmaria define esses mesmos termos como as representações para condições do viver que se alternam no tempo. São termos de uma linguagem típica do universo da navegação, a escolha dessas palavras não é aleatória e possui uma função na construção da poética. Esses termos específicos ambientam e envolvem o ouvinte no imaginário de um homem do mar.

“Prisma luminoso” traz a constatação de que apesar de o sofrimento ser parte do jogo do amor, essa característica não pode ser um impedimento para a vivência desse sentimento. A canção tem um ritmo mais acelerado e a voz de Paulinho é acompanhada por outras que a repetem como numa típica roda de samba. Não há sonoridade que remeta o ouvinte a qualquer sensação de lamento, a música tem aspectos sonoros animados e dançantes. Essas características sonoras suavizam a afirmação da existência de um sofrimento que faz parte do amor. Elas fazem com que as palavras cantadas não sejam um discurso que amedronte ou desencoraje o ouvinte de viver o amor.

A água nessa música também está na lágrima que representa tristeza, mas está também na afirmação de que a vida começa no mar. Após essa assertiva, o verso seguinte relata o equilíbrio que existe em viver, a tensão entre tempestade e calmaria já citadas. Essa reflexão traz uma espécie de alento e esperança para o ouvinte, pois demonstra com naturalidade a oscilação entre momentos de alegria e de dificuldade na vida humana.

O desfecho da canção traz o “navegar” como metáfora para viver e coloca ainda que esse aprendizado ocorre pela via do sofrimento. O verso final coloca ainda que esse aprendizado chega “um dia” o que institui a necessidade de tempo para que ocorra e também a sua efetivação num tempo indeterminado. A indeterminação dos tempos psicológico e social constantemente ganham destaque no repertório do artista. Nesse caso, o desfecho final desse íterim indeterminado significa a culminância do

aprendizado. A contingência faz parte desse tempo indeterminado, é um aspecto inegável da temporalidade e do agir humano. Esse irromper do inesperado, do fragmentado, pode despertar surpresa, encantamento e desilusão.

Na letra da canção “Rumo dos ventos” as reflexões apontam que é preciso atenção para com as mudanças desse tempo. Há a partir disso, uma constatação desse caráter de imprevisibilidade da vida. O tempo cíclico e a renovação inferida pela chegada do novo dia ensejam a necessidade de um novo samba, que pode ser compreendido como um novo agir em aspecto genérico. “Sem rasgar a velha fantasia” refuta uma possível impressão de inutilidade do passado frente a essa renovação esperada.

Rumo Dos Ventos
(Paulinho da Viola, 1982)

A toda hora rola uma história
Que é preciso estar atento
A todo instante rola um movimento
Que muda o rumo dos ventos
Quem sabe remar não estranha
Vem chegando a luz de um novo dia
O jeito é criar um outro samba
Sem rasgar a velha fantasia

Mulher é isso aí
Só existe a gente mesmo
Levando um barco pesado
Apesar do agitado mar
Sem a lua e seu encanto
Ao sabor da ventania
Mesmo no gelo da noite
Meu coração não esfria
E quando o vendaval passar
Acharemos uma ilha
E até quando Deus deixar, mulher
Iremos tocando a vida

O vendaval, elemento natural, é a metáfora para um período de dificuldades e a voz poética espera ao seu final, achar uma ilha, pra ir “tocando a vida”, conotação essa extremamente cotidiana. Essa expressão reforça a ideia de vivência do dia-a-dia, de uma compreensão de fazer hoje o que se pode, numa atitude preventiva para que as lembranças do passado ou as preocupações com o futuro sejam maiores que a vida a ser

vivida no presente. “Até quando Deus deixar” infere uma ausência de controle, nesse caso, a contingência é atribuída ao ser divino.

O uso do vocativo “mulher” traz para a canção a impressão há uma relação de intimidade e cumplicidade entre os interlocutores e há também a tentativa da voz que fala chamar a atenção uma conversa mais séria. O assunto em síntese se desenvolve em duas partes, a primeira tem um tom de desabafo sobre questões de contingência e a segunda de tentativa de oferecer uma esperança que está sempre no futuro, seja ele mais ou menos próximo. O futuro de uma vivência que é individual, mas relaciona-se com a coletividade social é anunciado por meio de uma metáfora do tempo natural.

Todo navegante partilha da condição de deriva e tenta exercer algum controle no mar de ações e repercussões sob o qual o barco avança pelo mar por vezes calmo, por vezes agitado em tormentas. Controlar o leme dessa embarcação é se assenhorear do mar, dominar suas ondas. Uma possibilidade de interpretação para essa metáfora, é a condução firme ou, pelo menos, lúcida desse leme, que equivale a nossa orientação temporal na vida. O mar é a linha limite do horizonte, horizonte do tempo da existência humana individual.

No repertório de Paulinho a ação também recebe destaque. Em muitas músicas o protagonismo é dedicado a uma espécie de *devoir*, há em alguns trechos uma ideia de “deixar acontecer”. Esse pensamento é geralmente caracterizado pela espera. O tempo indeterminado é então pensado em tom de resignação e resiliência. Nele pode engendrar-se outra temporalidade, aquela que é oportuna para um acontecimento ou ação, para a tradição grega, *kairós*.

Kairós tem sua origem no idioma grego clássico e tem alusões na mitologia como irmão de *Chronos*. *Kairós* costuma ser traduzido como ocasião e ou conveniência e constituem uma espécie de oposição as características de *Chronos*. Este último é usado para retratar um tempo quantitativo e linear, enquanto o primeiro se relaciona ao que é descontínuo, qualitativo e humano (DETIENNE, 2013, p.33). *Kairós* sendo o tempo que conota a oportunidade pode ser entendido como uma temporalidade que também pode compreender a ação e oportunizar a reação. Sendo descontinuidade, nem sempre é um instante previsível, mesmo estando presente na consciência a probabilidade de sua ocorrência (DETIENNE, 2013, 129).

Para além das teorizações e das impressões e interpretações que os discursos da fé, da ciência e ou da arte sobre o tempo suscitam nas pessoas, elas se deparam cotidianamente com representações, práticas, tecnologias e impasses sobre as

temporalidades nesses sistemas. Na vida prática os discursos de distintas ordens e tons, as invenções e as transformações que interpretam, criam, traduzem, combinam e extinguem noções de temporalidades encontram ressonância ou resistência.

Chronos e *Kairós* sobrepõem-se em cotidianidades. A cronologia e a linearidade diacrônica encontram-se com a oportunidade, o acaso que ocorrem na dimensão sincrônica. Deste modo, em concordância com o pensamento de Bakhtin, qualquer experiência de tempo, é vivida em simultaneidades (Cf.: BAKHTIN, 1997). Para Bakhtin, considerado por muitos de seus leitores o filósofo do diálogo, os que escrevem ou falam estão lidando sempre com o tempo da produção; as imagens possíveis dos enunciatários e a ainda com o “grande tempo”.

Em uma conferência em 1924, Heidegger disse que “[...] o tempo é *Daisen* [...] *Daisen* é tempo.” (NUNES, 1992, p. 133). Para o filósofo de “Ser e Tempo”, a temporalidade extática que representa o *ser-aí* no mundo e suas aberturas e possibilidades, surgem os vários tempos que possuem lugar, legitimidade e função no mundo, esses tempos provocam para o autor, modificações no tempo do qual derivam. Alguns desses tempos derivados do *Daisen*, Heidegger sintetiza como tempos intratemporais No que ele chama de intratemporal localizam-se nossas mais elementares e cotidianas formas de interpretação do tempo. O intratemporal é configurado por possibilidades específicas e não são reflexivas, ancoradas no instrumental e não funcional. Nelas encontram-se as interpretações do relógio, do calendário, da história, todas encerradas nas inflexões e limitações da linguagem.

O intratemporal remete-se ao plano mais imediato, as questões de ordem prática e as soluções instrumentais que envolvem padrões. No cotidiano dos indivíduos comuns, o intratemporal é a temporalidade dominante. Em outras instâncias, entretanto, as pessoas envolvem-se com percepções menos rígidas, mas também muito importantes em suas configurações e adesões identitárias. Nelas articulam-se preocupações em relação a temporalidades menos imediatas, com elas relacionam-se memórias e expectativas. No cotidiano encena-se a contingência e o acaso.

Assim na canção citada há a proposta de um equilíbrio entre ações que precisam ser realizadas representadas pela sugestão de ir “tocando a vida” e da perspectiva de ausência de controle que fica evidenciada no verso no qual o compositor confere ao domínio divino o poder sobre seu próprio destino.

Em relação aos aspectos sonoros, “Rumo dos Ventos” é uma canção que para o ouvinte traz uma impressão de aceleração. A melodia tem características que trazem

para música contornos diferentes e complementados por breques. A sonoridade dos instrumentos tocados e os arranjos evocam no ouvinte memórias de Choro.

Na canção “Timoneiro” também de 1996 o compositor faz com que transbordem sentidos e sentimentos por meio de sua escrita característica. “Timoneiro” é uma confissão de angústia, uma canção na qual o narrador assume e discute a condição incontrolável da experiência humana, na qual ele se reconhece em uma deriva. Ela traz o temor do naufrágio inevitável que pode ocorrer muitas vezes sem aviso e interromper todo e qualquer percurso dos que remam. O título traz o substantivo que designa um trabalho do mar, o trabalho de segurar o timão, de conduzir com firmeza a embarcação fim de manter os rumos da viagem. Entretanto, essa viagem tem como rota o mar em torno do mar, na deriva da vida essa chegada leva o navegante a tornar-se a ausência que já foi antes da partida.

O próprio narrador nega ter sido em algum momento “timoneiro” da própria vida e teme de algum modo o naufrágio ao qual tem certeza estar no destino de qualquer um. Nos instantes da canção Paulinho faz uma introdução melódica e melancólica num solo de cavaquinho e em seguida entoa os dois primeiros versos da canção. Depois ocorre uma aceleração no ritmo, especialmente no refrão que é repetido também por um coro no estilo próprio do samba.

Timoneiro
(Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho, 1996)

E quanto mais remo mais rezo
Pra nunca mais se acabar
Essa viagem que faz
O mar em torno do mar
Meu velho um dia falou
Com seu jeito de avisar:
- Olha, o mar não tem cabelos
Que a gente possa agarrar
Não sou eu quem me navega
Quem me navega é o mar
Não sou eu quem me navega
Quem me navega é o mar
É ele quem me carrega
Como nem fosse levar
É ele quem me carrega
Como nem fosse levar
Timoneiro nunca fui
Que eu não sou de velejar
O leme da minha vida
Deus é quem faz governar
E quando alguém me pergunta

Como se faz pra nadar
Explico que eu não navego
Quem me navega é o mar
Não sou eu quem me navega
Quem me navega é o mar
Não sou eu quem me navega
Quem me navega é o mar
É ele quem me carrega
Como nem fosse levar
É ele quem me carrega
Como nem fosse levar
A rede do meu destino
Parece a de um pescador
Quando retorna vazia
Vem carregada de dor
Vivo num redemoinho
Deus bem sabe o que ele faz
A onda que me carrega
Ela mesma é quem me traz

“E quanto mais remo mais rezo/ Pra nunca mais se acabar/Essa viagem que faz/ O mar em torno do mar”; são versos que expressam uma preocupação com o tempo. O tempo indeterminado da viagem que é o tempo da vida. Esse tempo irreversível, que não mais que de repente se impõe aos pensamentos cotidianos é tratado na canção. A reflexão sobre essa viagem, aparece em tom de resignação. O autor assume a consciência da condição incontável do tempo, bem como de certa medida de passividade e vulnerabilidade diante do mesmo.

Há ainda a articulação da noção de tempo interior, com a temporalidade física que escapa a qualquer controle. Na atividade repetitiva do remo, o personagem se conscientiza da passagem temporal e se angustia com a possibilidade certa da finitude do tempo. Do tempo psicológico, ele sente-se compelido por um tempo com o qual mantém relação de ambiguidade. Há a consciência de que sua passagem representa uma ameaça e ele em prece pede pelo impossível, que a viagem nunca se acabe.

Albert Camus disse que vivemos no futuro, que vivemos no amanhã. Clarificando a ideia, o filósofo menciona expressões cotidianas como: “mais tarde” ou “com o tempo você vai entender”; com o intuito de refletir sobre essa condição de atrelamento ao “por vir” (CAMUS, 2004, p. 28). Não obstante, toda essa inclinação humana para o futuro sobre ele não há saber definitivo, não há nada além de previsões que o acaso pode solapar, não se pode fiar com o mesmo nenhuma garantia. Tal condição de imprevisibilidade em é demonstrada em “Timoneiro” através de uma narrativa que induz o receptor a uma ideia de deriva.

É então partir de referências cotidianas de um homem do mar que Paulinho cria reflexões acerca da deriva da vida humana. Na filosofia não é incomum o uso de personagens em atividades e tarefas cotidianas, para a realização de reflexões sobre a vida. Os filósofos antigos já utilizavam metáforas ligadas à natureza e à vida prática e como disse Aristóteles, o conhecimento requer demonstração (ARISTÓTELES, 2001, p. 117), desse modo, explicações filosóficas frequentemente aparecem acompanhadas por exemplos que as elucidam. Camus preferiu falar do acordar todo dia a mesma hora, do bonde, do caminho para o trabalho, da volta para casa, enfim, de atividades cotidianas e banais (Cf.: CAMUS, 2005). Paulinho também utiliza a vida prática para clarificar suas proposições filosóficas sobre a vida, deste modo a dimensão estética de suas canções segue ao encontro dos objetivos da mensagem por meio da escolha de palavras e exemplos.

Novamente analisando o verso que canta “o mar em torno do mar”, o mesmo insinua a representação de uma vida que é em si, uma longa deriva, de um tempo cíclico que parte da existência de uma vida para reduzir-se a não existência que essa mesma vida já foi. Nesse sentido, essa mesma existência é deriva. Nas águas a deriva pode ser causada por um desvio de rota, que pode ter como motivos ventos ou correntes. Há uma interferência de um acaso que influencia no funcionamento da embarcação bem como, interfere na atividade da navegação. Ainda sim, contando o tempo, esse timoneiro continua suas atividades cotidianas. Trabalho e fé são seus amparos, assim como o destino é uma incerteza.

Os versos da canção trazem afirmações sobre um suposto destino e sobre as reviravoltas ocorridas nesse curso. O compositor transmite uma sensação de um tempo acidentado e descontínuo. Uma continuidade, todavia, é fundamental na narrativa: o remar, citado anteriormente como também como uma representação da atividade do trabalho. “Quanto mais remo” adquire então, sentidos metafóricos que inferem a passagem das horas, dias, semanas, meses e anos; “quanto mais remo”, sintetiza a ideia de “quanto mais vivo”. Viver/remar é dar prosseguimento rumo ao fim e isso não passa despercebido durante essa atividade.

Desventuras e infortúnios também são lembrados na canção. “A rede que retorna vazia, vem carregada de dor” e simboliza a ocorrência de dificuldades e tristezas. A rede também relaciona-se com a atividade do trabalho, pois precisa ser lançada ao mar e retirada com os frutos desse labor, representa ainda a possibilidade de sucessos ou fracassos durante a jornada. A rede é mais um termo que contribui para um

conjunto semântico que remete à água enquanto elemento discursivo de explicação de mundo. Ela é também mais uma das colocações que conferem ao sujeito participação ativa nesse percurso, o manuseio da rede faz referência à necessidade do agir.

Há um questionamento ao mesmo narrador de alguém que o pergunta “como se faz para nadar”. Esse interlocutor indeterminado, em sua dúvida supõe controle e ação por parte do narrador ao qual se direciona. Como resposta, o verso do refrão explica uma condição de passividade, é o mar quem navega o sujeito. O indivíduo é nesse verso uma embarcação navegada pela própria vida. Analisando a canção como um todo, essa embarcação é também um transporte que carrega as redes do destino já citadas, o que faz emergir mais uma referência de contingência na canção.

“Não sou eu quem me navega/Quem me navega é o mar”, na deriva insinuada nesses versos reside a ideia de que nem sempre o tempo é preenchido pela ação humana. O narrador que não navega, mas é navegado, como dito, torna-se então, embarcação que vai de encontro ao tempo da contingência, ao tempo acidentado que é evidenciado ainda nos versos “Vivo num redemoinho/Deus bem sabe o que ele faz/A onda que me carrega é a mesma que me traz”.

Toda a canção tem um tom de constatação, a reflexão é sobre o tempo sobre o qual as pessoas possuem alguma influência, mas nenhum poder de determinação efetivo. Mais uma vez recorrendo ao verso, “o mar em torno do mar”, ele representa o movimento do tempo do decurso da vida. Imerso em sua cotidianidade o ser humano desfruta de uma impressão da longa duração que se volta frequentemente para a linearidade, as pessoas colocam suas expectativas em projetos e desejos, ou seja, num futuro que esperam. Contudo, como qualquer noção ou medida temporal, a linearidade é uma ilusão que possui utilidade e adesão.

Essa perspectiva cíclica do mar em torno de si mesmo desvela uma emoção comum aos que se colocam em posição de reflexão sobre a vida e seus sentidos. Como antecipado, essa emoção ou sentimento é também relacionada à finitude do tempo de cada um. O tempo de uma vida encerra-se em si mesmo e o propósito de seu acontecer nem sempre adquire contornos tão precisos e diretos quanto tentam perceber os que o vivem. De todo modo, há uma jornada que é temporal e que adquire sentidos nas relações com o outro.

Retornando aos versos de abertura, pode-se realizar uma análise um pouco mais detida e complementar a já realizada. As palavras cantadas “E quanto mais remo mais rezo/Pra nunca mais se acabar/Essa viagem que faz/O mar em torno do mar”, são uma

constatação perturbadora do fim indubitável. A atividade de remar/viver, se desenrola na espreita do fim, o tempo do qual se necessita é também a maior ameaça. Como em Heidegger, para o qual o *Daisen* se espelha na própria temporalidade (que é finitude), o ser-no-mundo possui tempo indeterminado e finitude inexorável, estando a temporalidade então para a morte, assim também o remar está para o fim.

“O mar em torno do mar” pode ainda ser comparado à angústia da ausência de um projeto e de um sentido claro para o existir. Essa angústia em relação à existência que adquiriu contornos diferenciados no século XX teve expressões desveladas para além das teorias filosóficas e foi realizada em suportes artísticos e cotidianos. Como já discutido nesse texto, o século XX promoveu abalos em paradigmas de diversas áreas e soma das novas incertezas se relaciona com visões de mundo que surgiram a partir de então.

Ao contrário da maior parte dos escritos da corrente existencialista clássica que entende a liberdade de escolhas do ser humano como condição primordial, Paulinho abre mão de certa medida de responsabilidade ao citar o destino e a figura de Deus. Não obstante, não desconsidera a necessidade de continuidade da ação (remar). Em síntese, o compositor, parte como Sartre escreveu, da angústia que é existir, mas diferentemente do filósofo, não considera como inteiramente humana e individual a responsabilidade pela própria trajetória (Cf.: PENHA, 1995).

A experiência de morte acompanha todo ser vivo que navega num oceano de expectativas e experiências, e a atividade de navegar e seu decorrente movimento são parte incondicional da vida. A lembrança do inevitável fim consiste para muitos em motivos para conflito interior. “Não é, pois, no momento da morte, nem na proximidade da morte que se torna necessário pensar nela. É durante toda a vida.” (ARIÈS, 2014, P. 397). É certo que a atividade humana de temporalizar a vida, possui alguns norteadores provisórios que variam de acordo com circunstâncias sociais e históricas de cada sujeito, a morte, contudo, é o principal deles, por ser comum a todos mesmo nas mais diferentes variações de espaço e tempo.

A realidade é uma instância que precede importantes reflexões inclusive de ordem mística. Esse caminho, típico das religiões, se oferece como contraposição aos discursos que possuem autoridade pelo caráter científico. Ele apoia-se, exatamente na ausência de garantia de tudo que está no mundo. A intenção da religião não é explicar o mundo. A religião serve justamente, de protesto contra o mundo descrito e explicado

pela ciência. Ela é a voz de uma consciência que não pode encontrar descanso no mundo tal qual ele é, e que tem como intuito, transcendê-lo (Cf. ALVES, 2006).

Trabalhando com a ausência de garantias e com o desconhecido o discurso religioso funda-se utilizando o próprio problema que incentiva sua difusão: o mistério. De todo modo, esse discurso oferece conforto, o que não se pode explicar ou controlar, credita-se a existência de uma vontade maior e divina. Ao mesmo tempo em que essa entrega esboça algum nível de passividade ela pode significar também um protesto, uma postura de não ser totalmente responsável por todas as ocorrências da própria história. Essa divisão de responsabilidades com o sagrado permite uma conformação e uma tranquilidade com o que estaria além da ação humana.

Mas a consciência da finitude pode também gerar outras formas de protesto. Em “O estrangeiro”, romance que faz parte da trilogia do absurdo, Camus desvela como essa consciência sem ligações com aspectos divinos pode se desdobrar em extremos de resignação e indiferença frente as contingências de uma vida, mas também como pode auxiliar numa busca por conformação frente a situações-limite que antecedem o desfecho inevitável, a morte. (Cf. : CAMUS, 2005)

O dramático desfecho da partida é inevitável e não escapa de teorizações, representações ligadas ao cotidiano e a dimensões socioculturais. A morte que consiste na condição escatológica humana é associada à dor, perda e para alguns, à renovação. De qualquer modo, ela representa o esgotamento de um tempo. Tal esgotamento pode ocorrer de modo paulatino e natural ou ainda de modo abrupto. A ritualização do drama final já consumado constitui também uma representação de épocas e lugares, formas de ver, entender e organizar o fim da vida.

O catálogo de ritos e procedimentos de alento e recomendações que envolvem aqueles que protagonizam no “morrer” uma relação intensa e dolorosa antes da partida é extenso. São muitas as encenações, as palavras decoradas e repetidas e as visitas de despedida. O *métier* da morte tem se transformado ao longo do tempo e das espacialidades em função da própria vida, que por sua vez tem sido ressignificada também pelas mudanças de sentido que recebe a morte.

As práticas ligadas ao ato de morrer já foram atividades de caráter muito mais público do que atualmente são. Segundo Philippe Ariès, o luto discreto, por exemplo, por muito tempo não representou a adesão de uma maioria. De acordo com o mesmo autor a publicidade do próprio ato de morrer perdurou até o final do século XIX, entretanto, Ariès destaca que médicos higienistas do final d XVIII já mostravam descontentamento

com as multidões presentes nos quartos dos moribundos (Cf.: ARIÈS, op. cit.) De todo modo, a morte bem como a presença humana diante de seu acontecer possuíam outras representações.

A capitalização da morte é um dos aspectos que se adensam com a vida moderna. Ela implementa e reforça desejos e necessidades na vida prática. O último ato e todas as necessidades que ele suscita é considerado dispendioso do ponto de vista econômico em muitas sociedades. Desse modo, muitas pessoas preparam e organizam a própria partida a fim de não deixarem pendências de ordem material para seus entes, um último ato a ser encenado com o intuito de celebrar e finalizar trajetórias de retidão e caráter. Essa preparação não é novidade na história humana. Desde sociedades muito antigas já constituía uma prática comum. Ocorre que, atualmente, essa preparação mundana refere-se aos aspectos materiais, bem como a uma representação de si, mesmo depois da partida, diferentemente de quando, mesmo sendo relacionada à materialidade, ela representava uma preparação para a existência em outra dimensão.

Em vida, conscientes de sua finitude, homens e mulheres buscam cada vez mais o gozo de cada instante das maneiras mais variadas. Investe-se na procura por experiências que ofereçam diferentes formas de viver e de se aproveitar o tempo. Enfim, existe ligado a tal perspectiva um discurso que circula por diferentes suportes, ele é comum e já incorporado ao senso comum. Ele pode emergir no conselho de uma pessoa amiga ou em estratégias de publicidade, por exemplo, que visam lembrar aos indivíduos que em alguns casos são alvos por serem consumidores, que o fim se aproxima.

Essa lembrança fomenta em muitos grupos de pessoas a motivação pela busca de experiências e atividades que lhes proporcionem sensações de viver intensamente. Muitas delas encontram essas sensações no prazer de viver o maior número de experiências quanto possível. Esse discurso alavanca toda uma economia de capital que vai muito além do escopo dessa pesquisa, mas que sim, utiliza e beneficia-se da óbvia finitude e brevidade da vida humana.

Ao observar essas mudanças, vê-se que o morrer tornou-se ainda que de um ponto de vista negativo, um dos inúmeros processos de produção da vida econômica moderna. E, no entanto, talvez não haja nenhuma outra experiência na vida do ser humano que descreva tão nitidamente os limites impostos ao domínio moderno da natureza com o auxílio da ciência e da técnica. (GADAMER, 2006, p. 69)

Novamente partindo da contribuição de Jaspers, se a filosofia é um aprendizado sobre a vida e sobre a morte ela é, por conseguinte, uma mediadora da nossa relação com o tempo que é o ínterim que separa tudo o que vive de voltar a ser novamente ausência (Cf.: JASPERS, 1985). Por meio da filosofia não se pode medir, mas se pode atribuir sentidos para o tempo e para as relações humanas com ele. Esses sentidos operam discursos que se dividem entre saber viver e saber morrer. Pensam a condição humana que inevitavelmente refletem sobre a condição de efemeridade da própria existência e isso significa pensar sobre a morte.

O apego à vida se desenvolve nos seres humanos ainda que os mesmos saibam que ela é finita, como única realidade de existência comprovada e conhecida, ela se apresenta como tão preciosa quanto efêmera. As pessoas tentam prolongar suas existências conscientes de que em algum momento isso não mais será possível. Essa brevidade escancarada do *daisen* (Cf.: HEIDEGGER, 2007) incentiva a temporalização de toda e qualquer experiência cotidiana. Tendo como condição inexorável o fim, a vida parece carecer de uma orientação temporal que a faça ser mais bem vivida.

Não significa que o temor da mortalidade inevitável faça da existência algo aterrorizante. O fim, esse marco intrínseco à existência de tudo o que vive, tem exercido sua influência de modos distintos sobre diferentes culturas e sujeitos. Se em tantas sociedades de tempos passados, a morte inibiu muitas ações pelo medo das consequências na vida espiritual; hoje apesar dessa perspectiva não ter desaparecido e ainda demonstrar bastante força, é bastante comum também o discurso que fomenta a vivência de experiências variadas e livres de pudores justamente pelo fim, esse horizonte de cores cada vez mais nítidas.

Mas que vida? Não importa qual. Uma vida dominada pelo pensamento da morte, e uma morte que não é o horror físico ou moral da agonia, mas o oposto da vida, o vazio da vida, incitando a razão a não se apegar a ela: eis porque existe uma relação estreita entre o bem viver e o bem morrer (ARIÈS, op. cit., p. 398).

A deriva, contudo não é permanente. Além dos momentos de navegação e controle da direção do leme há ainda uma possibilidade de abandono efetiva de abandono da deriva. Sobre a ocorrência desse abandono Paulinho reflete na letra de “Comprimido”.

Em “Comprimido” que já apareceu no segundo capítulo, o momento do pedido da água é o instante que marca o acontecimento trágico. A água é o agente que desencadeia o fato inesperado daquela noite. Ela marca ainda o momento da última interação, a derradeira conversa entre o personagem da partida e a personagem testemunha. Nessa canção o compositor intensifica percepções do cotidiano. A rotina é interrompida, entretanto, por um suicídio, evento trágico para o qual se busca explicações. Em muitas culturas e matrizes religiosas o suicídio é uma prática terrível e de difícil compreensão. Na canção de Paulinho o assombro e o desconforto que esse evento traumático pode gerar ficam evidentes.

Apesar de o suicídio ter sido saída encontrada pelo personagem principal não houve em seu comportamento da noite em que transcorreu o trágico evento, nenhum sinal específico que antecipasse ou indicasse o que mais tarde ocorreria. Há, entretanto, num médio prazo um indício que pode ajudar na compreensão do ocorrido, ele estava a tempos refletindo sobre o cotidiano por meio de uma canção que trata da banalidade dessa esfera, por meio de uma canção que tem seu foco na opressão causada pela constante repetição.

Apesar das tarefas repetidas em modo quase automático as pessoas não deixam de em alguns momentos realizarem comparações entre as importâncias dessas atividades e a existência e o desconhecido como um todo. Relacionados à finitude os a fazeres do dia-a-dia, podem parecer desprovidos de sentido em longo prazo, aparentando serem apenas um amontoado de urgências e necessidades de curto prazo. Essa comparação e sua decorrente estranheza seria o início de uma aproximação com a noção de absurdo. Para Camus existe essa noção desse absurdo que é o próprio existir e existe também o sentimento de absurdo.

Viver sob este céu sufocante nos obriga a sair ou ficar. A questão é saber como se sai, no primeiro caso, e por que se fica, no segundo. Defino assim o problema do suicídio e o interesse que se pode atribuir às conclusões da filosofia existencial. (CAMUS, 2004, p. 43).

Na canção alguns personagens que ficam intrigadas com o a morte provocada pelo próprio personagem, essas pessoas representam o interdito social que o suicídio representa. Não há para o último ato do suicida entendimento ou compreensão. Esses personagens intrigados esperam explicações sobre o ato, que na música é considerado algo terrível, nesse questionamento buscam um motivo trágico e implacável que possa justificar a atitude que é geralmente associada a uma situação de desespero.

Desconsideram, contudo, a noção e o sentimento de absurdo que cotidianos que podem desvelar.

Camus explica ainda que o homem que se depara com esse absurdo tem consciência da morte, e ao mesmo tempo, que lida com essa certeza, ele rejeita esse destino (Cf.: CAMUS, 2004). Rejeitando a morte que é inevitável, ele experimenta o sentimento de revolta, esse último é o que lhe afasta do suicídio. O suicídio seria uma saída? Sim, mas para manter-se absurdo, o mesmo não pode ser resolvido. Uma leitura mais detida da reflexão de Camus pode propiciar ao leitor uma interpretação de que o sentimento de absurdo constitui uma tensão entre a tomada de consciência e ausência de atitude, nesse ínterim estaria a possibilidade de experimentar a vida, com a revolta de saber de sua brevidade.

O personagem principal de “Comprimido” provavelmente avançou da situação de ter noção do absurdo para viver o sentimento de absurdo. Faltou-lhe, todavia, a revolta necessária para afastar-se da decisão pela ausência. Na canção, a esposa revela sua condição de apatia e tristeza por período anterior e indeterminado, mas não há em sua fala qualquer indicação de desespero. Como já discutido anteriormente, dentro das lógicas de normalidade e controle das sociedades contemporâneas, bem como dos pactos de moral e religião, ainda ecoam representações do sujeito que opta pelo suicídio como alguém desesperado e consumido por uma espécie de insanidade momentânea. Aceitar essa realização como possível consequência de uma decisão aparada em racionalidade e segurança, não é uma forma comum de lidar com esse fenômeno, para tanto, seriam necessárias compreensões e representações sobre vida e morte muito distintas das que circulam hoje na maior parte das sociedades.

Nessa canção o suicídio é tratado como evento trágico e que causa espanto e comoção. Além dessas reações citadas também estão presentes na canção a curiosidade de pessoas que não tinham intimidade com as personagens principais. O termo “o povo” indetermina esses sujeitos, mas deixa claro o interesse de muitas pessoas no ocorrido.

Comprimido
(Paulinho da Viola, 1973)

Deixou a marca dos dentes
Dela no braço
Pra depois mostrar pro delegado
Se acaso ela for se queixar

Da surra que levou
Por causa de um ciúme incontrolado
Ele andava tristonho
Guardando um segredo
Chegava e saía
Comer não comia
E só bebia
Cadê a paz
Tanto que deu pra pensar
Que poderia haver outro amor
Na vida do nego
Pra desassossego
E nada mais
Seu delegado ouviu e dispensou
Ninguém pode julgar coisas de amor
O povo ficou intrigado com o acontecido
Cada um dando a sua opinião
Ela acendeu muita vela
Pedi proteção
O tempo passou
E ninguém descobriu
Como foi que ele
Se transformou
Uma noite
Noite de samba
Noite comum de novela
Ele chegou
Pedindo um copo d'água
Pra tomar um comprimido
Depois cambaleando
Foi pro quarto
E se deitou
Era tarde demais
Quando ela percebeu
Que ele se envenenou
Seu delegado ouviu
E mandou anotar
Sabendo que há coisas
Que ele não pode julgar
Só ficou intrigado
Quando ela falou
Que ele tinha mania
De ouvir sem parar
Um samba do Chico
Falando das coisas do dia-a-dia

Como dito, não houve naquela “noite comum de novela”, qualquer incidente ou trauma que antecipasse a ação, portanto, não havia subsídios para que as pessoas que viviam seus cotidianos entendessem essa manifestação do trágico naquele dia. O personagem acordou do sono cotidiano e viveu um sentimento de absurdo por um tempo que não conhecemos a duração, tomou então sua decisão filosófica. Os que dela

souberam apesar de poderem ter a noção de absurdo do cotidiano, ainda dormiam. A filosofia, suas opções e escolhas requerem amantes despertos.

A conhecida origem da palavra filosofia que seria algo como amigo ou amante no sentido de amor fraterno, da sabedoria, já infere uma condição de afetividade. Amar a sabedoria não requer diplomas. Mas é inquestionável que o amor que se desenvolve por caminhos acadêmicos de aprendizado conta com recursos e possibilidades imensamente alargadas de entendimento, articulação e persuasão. De todo modo, filosofar constitui numa tensão entre questionar e aprender que de maneiras e em medidas muito diversas pode ser realizada também pelo homem comum.

Podendo esse amor ser vivido de maneiras distintas, pode ele também despertar em seus amantes, também distintos, questionamentos que em alguma medida coadunam. Muitos temas que interessam aos filósofos, atraem também as pessoas comuns, que mesmo sem as categorias que a formação intelectual oferece, refletem sobre eles em intervalos do próprio cotidiano. O acesso a essas categorias não lhes é oficialmente negado, no entanto, as ciências sociais revestidas de sua cientificidade legitimadora, por vezes, têm proferido discursos inacessíveis.

Há ainda em “Comprimido” um grave problema social que não pode ser desconsiderado, a violência doméstica. Existe nas palavras cantadas uma clara situação de relação abusiva e violência física contra a mulher. Não há na letra qualquer problematização sobre essa prática, a violência é narrada com naturalidade.

Há também a referência a uma mordida feita por ela, não fica clara a situação dessa interação. Ainda sim, no caso do personagem masculino a narrativa atribui uma surra, além da premeditação de uma justificativa para essa violência. O motivo da surra seria uma crise de ciúmes, o que leva a outra possibilidade de interpretação. A noite da morte é descrita com suas expressões “noite de samba” e “noite comum de novela”. A primeira é uma marcação de tempo cotidiana a partir de um evento da vida pública, o suicida não esteve em casa durante toda a noite. A novela marca a vida privada, o ambiente da casa na qual a mulher já estava quando ele chegou e pediu um copo de água, em mais uma referência a seu comportamento de base patriarcal.

“Comprimido” é uma música de 1973, dois anos depois foi a ONU considerou 1975 o “Ano Internacional da Mulher” e deu início a “Década das Nações Unidas para as Mulheres, Igualdade, Desenvolvimento e Paz” (LAGE et NADER, 2014, p. 300). Nos anos 70 o movimento feminista denunciava pelo mundo que desigualdades sociais entre homens e mulheres eram decorrentes de fatores históricos e não biológicos. Essa

constatação decorre em larga medida das leituras do livro “O segundo sexo” de Simone de Beauvoir que marca a deflagração da segunda onda feminista.

No Brasil, desigualdade e violência marcaram as relações entre homens e mulheres desde a vigência do Código Filipino que permitia que o marido assassinasse a esposa adúltera até a eclosão midiática de grandes casos de assassinatos ao longo do século XX. A primeira delegacia especializada no atendimento da mulher (DEAM) foi implantada em São Paulo em 1985 (LAGE et NADER, 2014, p. 300). Foi um passo importante, especialmente porque muitas vezes as denúncias realizadas por mulheres contra seus agressores, especialmente quando esses eram seus companheiros, eram minimizadas por policiais.

Na referência a outra canção que surge no desfecho da letra como possível pista para a resolução do evento trágico, pode ser também percebida outra questão de gênero. O samba de Chico Buarque sobre as coisas do cotidiano, apesar de não conter uma situação de violência contra a mulher, mostra a personagem desse gênero como a catalisadora do tédio e do desânimo que acometem o personagem narrador. O eu- lírico da música pauta seu desapontamento com a repetição sistemática do seu próprio seu dia-a-dia através de ações da companheira. É como se todas as ações da canção partissem dela e como se ele apenas estivesse seguindo em marcha cotidiana e enfadonha. Todavia, ele não esboça qualquer reação de agressividade.

“Comprimido” poderia ser a continuação da história do personagem narrador de “Cotidiano”. Poderia a narrativa sobre a transformação de seu descontentamento e apatia com a vida, que se tornaram práticas de agressividade com a companheira e falta de apreço pela própria vida. Entretanto, o samba de Paulinho continua o de Chico de outra maneira. A história que se desenrolou “numa noite comum de novela” representa a ruptura com o prosseguimento que tantas pessoas precisam dar as suas vidas práticas e cotidianas apesar de seus problemas e dores psíquicos. Desse modo, a música de Paulinho continua a de Chico, rompendo com o que ele deixa indeterminado, acabando com a agonia da repetição.

Cotidiano
(Chico Buarque, 1971)

Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã

Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar
E essas coisas que diz toda mulher
Diz que está me esperando pro jantar
E me beija com a boca de café
Todo dia eu só penso em poder parar
Meio-dia eu só penso em dizer não
Depois penso na vida pra levar
E me calo com a boca de feijão
Seis da tarde, como era de se esperar
Ela pega e me espera no portão
Diz que está muito louca pra beijar
E me beija com a boca de paixão
Toda noite ela diz pra eu não me afastar
Meia-noite ela jura eterno amor
E me aperta pra eu quase sufocar
E me morde com a boca de pavor
Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri...

O disco que traz apresenta a canção chama-se “Nervos de aço”. Nele há muitas canções que transitam por um caminho de reflexão e tristeza, uma delas é a própria música que dá título ao LP. Ao gravar a canção de Lupcínio Rodrigues, mais uma vez Paulinho demonstra sua prática de valorização de compositores da música popular brasileira. Esses artistas acabam tendo suas músicas ressignificadas e atualizadas por Paulinho em determinado presente.

Nervos de aço
(**Lupcínio Rodrigues**, 1947. Gravada por Paulinho em 1973)

Você sabe o que é ter um amor, meu senhor?
Ter loucura por uma mulher
E depois encontrar esse amor, meu senhor
Nos braços de um tipo qualquer?

Você sabe o que é ter um amor, meu senhor
E por ele quase morrer
E depois encontrá-lo em um braço
Que nem um pedaço do meu pode ser?

Há pessoas de nervos de aço
Sem sangue nas veias e sem coração
Mas não sei se passando o que eu passo
Talvez não lhes venha qualquer reação

Eu não sei se o que trago no peito
É ciúme, é despeito, amizade ou horror
Eu só sei é que quando a vejo
Me dá um desejo de morte ou de dor

Como última faixa do lado A do álbum há a música “Roendo as unhas”. Nela há cantado um sentimento de ansiedade de um artista. O samba é personalizado num ente que independente da situação que viva o narrador, o acompanha, o samba é então a companhia de todos os momentos, é a permanência na vida que se transforma. Essa permanência é um elemento de confiança para o narrador que conta sobre momentos de aflição. O próprio título inclusive, corrobora com a ideia de angústia e ansiedade que se manifesta no gesto corporal.

Roendo as unhas
(**Paulinho da Viola**, 1973)

Meu samba não se importa que eu esteja numa
De andar roendo as unhas pela madrugada
De sentar no meio fio não querendo nada
De cheirar pelas esquinas minha flor nenhuma

Meu samba não se importa se eu não faço rima
Se pego na viola e ela desafina
Meu samba não se importa se eu não tenho amor
Se dou meu coração assim sem disciplina

Meu samba não se importa se desapareço
Se digo uma mentira sem me arrepender
Quando entro numa boa ele vem comigo
E fica desse jeito se eu entristecer

Há uma afirmação geral de que mesmo que falte a inspiração, a afinação ao tocar os instrumentos ou mesmo que ocorra um desaparecimento casual, existe a certeza e a confiança no retorno do samba adaptado ao momento vivido. Nesse disco também pela primeira vez Paulinho lança uma música de choro, o que remete à influência de seu pai que como já dito anteriormente fazia parte de um conjunto do gênero. O disco tem como última música do lado B, “Choro negro” de harmonia lenta e melancólica.

No verso final “E fica desse jeito se eu entristecer” é sobre o samba, que até então está sendo descrito como companhia infalível de todos os momentos, sejam eles bons ou ruins. Nessas últimas palavras ele deixa de lado a descrição e revela ao ouvinte que ele recebeu a experiência estética das palavras anteriormente cantadas. Ele afirma então que a sonoridade também apresenta seus sentidos possíveis e não a descreve, pois ela foi executada na canção que então finaliza.

“Lamentação” traz a água nos olhos, seu sentido é articulado então, visando à conotação de tristeza e pesar. A água nos olhos é o sinal visível da mágoa carregada no

peito. Há a afirmação da “boca vazia” que representa a ausência das palavras, uma possível dificuldade de comunicação, um silêncio que sufoca. Os ouvidos em contrapartida estão cheios da lamentação de um ou mais sujeitos que são indeterminados na canção. Assim, todo o corpo vai sendo envolvido na narrativa, criando assim uma impressão de uma tristeza que adoce o ser por inteiro. Por último, há a afirmação da falta de ideal, fechando a série de mazelas com o desconforto da mente.

Lamentação
(Paulinho da Viola, 1970)

Em meus olhos água
em meu peito mágoa
minha boca vazia
igual minhas mãos
e meus ouvidos cheios de lamentação

Sem ideal
Esperando o carnaval
pra matar minhas penas

na esperança que um canto
venha sufocar meu pranto
mas carnaval são três dias apenas

É inferida também a espera do carnaval para que se possa “matar as penas”. Os dias do carnaval são dias de festejo e subversão de papéis sociais. Durante sua duração ocorre uma suspensão do cotidiano que permite que a troca de posições no campo social de algumas práticas e representações. Apesar de todo esse alargado conjunto de possibilidades e permissividades, o carnaval tem um período determinado e após seu fim, toda a suspensão por ele promovida deixa de existir. O canto é compreendido como salvação, pois poderá sufocar o choro. A forte ligação com a musicalidade e o festejo muito comuns nas comunidades cariocas é inferida nessas palavras. A música tem canto e ritmo lentos, mas com arranjos que trazem referências do samba tradicional.

A referência ao carnaval lembra outra canção lançada também no ano de 1970, um samba de Candeia. A música de Candeia faz uma crítica à valorização social do negro somente nos dias em que duram o carnaval. Candeia, aliás, como tratado no primeiro capítulo é um dos compositores que possuem canções gravadas por Paulinho, ele também é um dos nomes citados em “Bebadosamba”.

Dia de Graça
(**Candeia**, 1970)

Hoje é manhã de carnaval (ao esplendor)
As escolas vão desfilar (garbosamente)
Aquela gente de cor com a imponência de um rei, vai pisar na
passarela (salve a Portela)
Vamos esquecer os desenganos (que passamos)
Viver alegria que sonhamos (durante o ano)
Damos o nosso coração, alegria e amor a todos sem distinção de cor
Mas depois da ilusão, coitado
Negro volta ao humilde barracão
Negro acorda é hora de acordar
Não negue a raça
Torne toda manhã dia de graça
Negro não se humilhe nem humilhe a ninguém
Todas as raças já foram escravas também
E deixa de ser rei só na folia e faça da sua Maria uma rainha todos os
dias
E cante o samba na universidade
E verás que seu filho será príncipe de verdade
Aí então jamais tu voltarás ao barracão.

Em “Cidade Submersa” também do disco “Nervos de Aço”, há a utilização da água para conotar uma situação de desilusão. O compositor usa a expressão “como um pirata perdido” e em sequência informa sobre sua bandeira negra erguida em silêncio. Essa bandeira é uma clássica representação dos navios piratas. O pirata é o homem que desenvolve atividades associadas à clandestinidade e à aventura no mar. Sua imagem comumente ligada ao perigo, ao banditismo e ao mistério. Na canção de Paulinho, o pirata recebe um tratamento humanizado, são evidenciados seus sentimentos e emoções.

Ele passa por “ruínas de uma cidade submersa” que podem ser a metáfora para um sentimento. Esse sentimento foi vivido no passado que é insinuado pela condição de ruínas em que se encontra. Ainda sim, a esperança persiste no sonho de um mar que não se conhece. Esse sonho é com o mar, o que traz a ideia de imensidão, possibilidades, amplitude, mas sem a submersão citada para o passado. Através da água do mar então, pode haver a chance de renovação trazida pelo o que ainda não se conhece.

Cidade Submersa
(**Paulinho da Viola**, 1973)

Ergo em silêncio, como um pirata perdido,
Minha negra bandeira e me sento.
Mexo e remexo e me perco e adormeço,
Nas ruínas da cidade submersa.

Sonhando um mar que não conheço
Como não conheço as ondas do meu coração.
Restaram que nem cinzas, cicatrizes que tentei cobrir ainda com
pudor.
Na memória tantas vagas, que nem posso repetir ou explicar, se me
doeu azar,
Não quero saber de nada...

Essas possibilidades que podem surgir na viagem num mar desconhecido são ainda alargadas pelas ondas do próprio coração do personagem sobre as quais ele não possui uma capacidade de previsão. As ondas são então movimentos da instância psicológica e que interferem na navegação pelo mar. As “vagas” trazidas à tona pela memória podem referir-se à ausência, falta de lugares, pessoas, sentimentos ou ainda no sentido figurado do termo, à ocasiões ou ensejos para acontecimentos que não são determinados na música.

Na concepção de Angélica Madeira fazem parte do imaginário marítimo representações da cultura popular, rituais e expressões ligadas ao corpo e à mente (MADEIRA, 2005, p.118). O azar citado por Paulinho para explicar seu próprio sofrimento e sua dor, também é um termo que constantemente associado aos destinos e eventos que porventura ocorrem no mar. O azar é ainda utilizado como um termo para o reconhecimento do inevitável, o termo “azar” demonstra que o narrador procura mostrar naturalidade com essa condição.

Na música “Chuva” a água também se liga ao sofrimento e à tristeza. Em contraposição a ela o compositor cita o sol como representação de dias melhores. Há uma espera pelo sol que não apareceu, ou seja, o estado de desilusão permaneceu por um tempo indeterminado. No entanto, no presente da narrativa, a chuva já não causa mais nenhum tipo de aflição. A dor de outrora deixou de existir, ficando agora apenas uma lembrança, desse modo a mesma água adquire características de lamento, que se transformam de acordo com o momento.

Chuva
(Paulinho da Viola, 1975)

Começou bem cedo aquela chuva
Sem fazer ruído e me roendo
Como se saudasse
O inverno no meu coração
Como se soubesse
O quanto eu estava sofrendo

Suportei na hora meu maior tormento
Até silenciar com resignação
Esperando o sol que não apareceu
Enxugando os prantos da desilusão

Chuva
Pode cair à vontade
Hoje eu não sinto saudade
A solidão terminou
São apenas lembranças de um tempo
Tão distante
Trazidas pela nostalgia
Que nesta manhã
Você me despertou

Sonoramente a música tem um aspecto melódico suave. A voz de Paulinho aparece também com a singeleza que lhe é característica. Os arranjos lembram as melodias tradicionais do Choro. O Choro na acepção de Tinhorão recebeu esse nome por causa de suas melodias melancólicas com o violão sendo tocado na região mais grave (Cf.: TINHORÃO, 1990).

Em “Alento”, canção lançada 25 anos depois de “Coisas do mundo minha nêga” persiste a temática da reflexão sobre a vida e a água continua representando a tristeza. A palavra “alento” se refere a um estado de ânimo, a um fôlego tomado. Na canção que tem como título o referido vocábulo, ele assume uma significação de consolo. Nesse ponto, pode ser percebida a dimensão de cumplicidade que existe nas canções. Elas normalmente por meio de histórias e personagens diferentes e particulares expressam sentimentos e ideias com as quais se identificam alguns grupos de indivíduos. Seja expressando amor, dor, felicidade, desilusão, esperança ou qualquer outra emoção, o alcance dos discursos musicados assemelha-se ao da poesia citado por Aristóteles, para justificar a superioridade da mesma em relação à história, sua temática referente ao universal.

As canções são alentos, pois nelas as pessoas podem encontrar representadas suas inquietações, desejos em relatos que, elas sabem também contemplam outros sujeitos. A canção desse modo, suaviza sensações de solidão, tanto por meio de sua sonoridade que preenche o vazio, quanto por meio de seus assuntos que podem fazer seu ouvinte identificar-se com outros. Dessa maneira se constrói uma identificação dos ouvintes com o compositor, com o intérprete e com o restante do público que aprecia essa obra.

Alento
(Paulinho da Viola, 1993)

Violão esquecido num canto é silêncio
Coração encolhido no peito é desprezo
Solidão hospedada no leito é ausência
A paixão refletida num pranto, ai, é tristeza
Um olhar espiando o vazio é lembrança
Um desejo trazido no vento é saudade
Um desvio na curva do tempo é distância
E um poeta que acaba vadio, ai, é destino

A vida da gente é mistério
A estrada do tempo é segredo
O sonho perdido é espelho
O alento de tudo é canção
O fio do enredo é mentira
A história do mundo é brinquedo
O verso do samba é conselho
E tudo o que eu disse é ilusão

O silêncio do violão que está esquecido no canto representa a ausência de enunciação, que pode inferir também alguma dificuldade de comunicação. Esse verso pode ser também a ausência da atividade de composição por motivos desconhecidos. Na canção “Alento” além do instrumento musical esquecido no canto, outros indícios indicam uma situação de tristeza e desalento. O tom dos versos é de desilusão.

A estrada do tempo é segredo, por ser a dimensão do que é totalmente desconhecido e imprevisível. O desconhecido é um aspecto que se relaciona com o tempo contingente e com a possibilidade do acaso. Na contingência os desvios se desdobram em novas rotas, e é também nessa temporalidade que essas rotas podem ser totalmente interrompidas.

O alento é a canção. As canções têm espaços de difusão distintos e grande alcance dentro das sociedades contemporâneas. Elas são discursos que pode ser entoados na solidão de um momento de contemplação; na partilha que se configura pela difusão das ondas do rádio ou ainda em momentos de sociabilidades e festejos. De qualquer modo, as canções conotam identificação e cumplicidade, como qualquer texto, fomentam um jogo entre autor e receptor. Além dos elementos textuais mais comuns, elas abrem espaços para emoções e podem fazer com que sentimentos e realidades duras sejam apresentados em poesia e som.

O fio do enredo é a mentira. O autor coloca como fio do enredo da trama da vida, a mentira. A mentira como fio da trama pode ser a condição provisória da própria

vida. A mentira é o elemento principal da tessitura que pode ser feita e desfeita de acordo com quem está a tecer. Enredos, tramas e narrativas conotam escolhas de ficção ou, pelo menos, de convencimento e erudição. Tais escolhas acabam por dar cores e tons mais ou menos nítidos em qualquer versão de qualquer história. Mesmo que a verdade seja o objetivo, ela sempre é condicionada por adequações e escolhas que incluem parcialidades, com as quais nem todos os que dela tomarem conhecimento entrarão em concordância.

Para Lilian Sais, pesquisadora da linguagem na Grécia antiga, a palavra ‘texto’ pela qual entendemos uma ordem ou estruturação de palavras com o objetivo de passar uma mensagem, associava-se no grego antigo também os sentidos de tecer ou material de tecido. A autora explica ainda que as mulheres, que nos especialmente nos poemas homéricos não possuem a palavra de modo público, são as responsáveis por fiar. Elas tecem além de fios, astúcias e enganos. (SAIS, 2015, p.7). Ainda pensando o mundo grego, na mitologia as moiras tecem, fabricam e cortam o fio da vida, na *Iliada* as moiras possuem um sentido no singular de destino e na *Odisséia* de fiandeiras. Como dito anteriormente, Paulinho traz esse fio como mentira, que não necessariamente significa uma urdidura com propósitos que não seja nobres, mas que desvelam o enredo da vida repleto de enganos e ilusões.

A história do mundo é brinquedo. O brinquedo encontra amparo semântico no que é lúdico, na diversão e na infância. O brinquedo diverte e ensina, muda de acordo com a fase da vida da criança. Mais do que isso, a brincadeira pode existir sem o brinquedo, mas quando ele se faz presente é ele confere a ela uma identidade, em torno dele, organiza-se a atividade lúdica. Além disso, o ato de brincar é um representar, um fingimento ingênuo de uma multiplicidade de realidades possíveis, uma ficção na qual a criança entra e sai de histórias por ela mesma criadas, na qual as noções de verdade são substituídas.

De acordo com Giorgio Agamben o brinquedo é o objeto com maior capacidade de representação da história. Para ele, tudo o que é velho está sujeito a tornar-se brinquedo. Nesse sentido, o filósofo defende que, o brinquedo distorcido, desmembrado, tendo perdido sua função original e mesmo uma possível sacralidade, no caso de alguns objetos, joga com a “diacronia”. O brinquedo que miniaturiza um objeto qualquer do presente, joga com a “sincronia”. Segundo o mesmo autor, “o brinquedo é uma materialização da historicidade contida nos objetos [...]” (AGAMBEN, 2005, p. 87).

Entretanto, há algumas ponderações necessárias para que essa analogia efetivamente mostre-se válida. Para Agamben, o brinquedo porta historicidades, para Paulinho a própria história do mundo é brinquedo. Se a história mencionada pelo compositor é a história vivida ou a história escrita não se pode afirmar sem alguma margem de dúvida. De qualquer modo, fica inferida uma ponta de desconfiança para com ambas as possibilidades. Sendo a história citada, a vivida ou escrita, a comparação ao objeto que permite simulações sincrônicas e distensões diacrônicas é profícua. Se a história em qualquer de suas apresentações acima distinguidas, é brinquedo, suas temporalidades constituem peças móveis e quebráveis desse objeto. Bem como sua função, representação e atividade, adaptáveis à necessidade e a vontade de quem brinca.

Pode-se aventar outra possibilidade de interpretação para essa condição de brinquedo com uma aproximação com Heidegger. O filósofo da Floresta Negra entende que a história dá-se no próprio ser, e que este ser não faz parte da história por estar no tempo, mas por ser tempo. A noção de história em Heidegger é esvaziada de uma perspectiva de lição, teleologia ou causalidade absoluta, ela permite a descontinuidade e o não saber, permite a incoerência e a alteridade do ser. Nesse sentido, o brinquedo, objeto que não faz parte de uma atividade considerada séria, é o artefato que pode ser porventura, manipulado num “fingir ser”, noção que vai de encontro ao conceito heideggeriano de temporalidade inautêntica vivido no cotidiano.

Em contraposição a possibilidade de aproximação com Heidegger levantada acima, a valorização do conselho e da tradição estão novamente presentes no verso do samba. O compositor não perde de vista oportunidades de contar histórias, partilhar ensinamentos e reflexões. “E tudo o que eu disse é ilusão”, nesse último verso o autor entra em sintonia com algumas possibilidades de sentidos e analogias para alguns elementos por ele trabalhados na canção. Os termos “ficção, mentira e brinquedo”, apesar de significados distintos, mantém algum nível de proximidade semântica nessas palavras cantadas. A palavra “ilusão”, contudo, as integra numa mesma rede de significados, que infere uma desconfiança da voz poética para com termos que na canção, representam estruturas ligadas a narrativas e temporalidades.

Outro caminho interpretativo é o do terror que o tempo causa, sua estrada é segredo e por isso, pode conter percalços inesperados. Num desses obstáculos o *devir* pode ser bruscamente alterado ou mesmo interrompido. O tempo nesse sentido é ilusão, “o tempo dá, promete, ilude e, depois toma, não cumpre, desilude, pois não dura (POMIAN, op. cit., p. 10).

A vida desde sua concepção é interpretada e cuidada em função do tempo. É no tempo que os acontecimentos se desenrolam. O tempo é medido e também é sentido, nossa orientação temporal propicia ações que por vezes facilitam, por vezes possibilitam a nossa própria sobrevivência. Paradoxalmente, o tempo é também o maior responsável por corromper a existência de tudo o que vive.

Em “Bebadosamba” Paulinho é esse sonhador das pequenas chamas, é o sonhador que usa a metáfora da chama para homenagear o próprio samba. Mas antes de chegar à chama, ele fala da lágrima, da embriaguez e convida seu ouvinte a beber do samba que é uma fonte de sabedoria. Ao chegar à chama, ele a define como a luz vinda dos grandes mestres, e fazendo uso de uma dupla matriz de sentido de homônimos, ela evoca, faz o chamamento, desses grandes nomes. O chamamento é feito em tom de recitação e conota a ideia de uma grande reunião, de uma grande celebração do próprio gênero e de sua tradição. Esse chamamento é uma espécie de resumo da própria história do samba. Mas, a chama é também algo a ser bebido, como uma fonte de inspiração.

Mas, além de ser o sonhador, ele é o poeta. E sua poética imbuída de lirismo, sensibilidade e evocadora de emoções, são construídas a partir de pensamentos comuns que possuem correspondências indiretas com o pensamento formal filosófico incrustado em muitos aspectos dos mundos sociais. Paulinho faz então, do pensamento poesias em forma de sambas.

Os nomes evocados na segunda parte da canção representam a fonte de inspiração bem como, luz da chama que o samba traz. “Um samba nunca terminado, dolente por questão de estilo” e que traz consigo “um rio de memórias, que alivia o peso das palavras”. Apesar de não dito diretamente, o samba aqui tem uma condição de alento, como na canção de mesmo nome trabalhada anteriormente. Como já dito neste trabalho, no repertório de Paulinho, produzido em diferentes fases, existe uma preocupação com a afirmação e a preservação do samba e sua tradição. Ao trazer tais questões, ele faz sempre questão de se defender de manias de passado, saudosismo ou coisas do tipo, mas reafirma a necessidade de valorização de uma história.

Bebadosamba
(Paulinho da Viola, 1996)

Um mestre do verso, de olhar destemido, disse uma vez, com certa ironia: "Se lágrima fosse de pedra
Bebadosamba, bebadosamba
Bebadosamba, bebadosamba

Meu bem
Bebadosamba, bebadosamba
Bebadosamba, bebadosamba
Bebadosamba, bebadachama
Também
Boca negra e rosa
Debochada e torta
Riso de cabrocha
Generosa
Beijo de paixão
Coração partido
Verso de improviso
Beba do martírio
Desta vida
Pelo coração
Bebadachama (chamamento)
Chama que o samba semeia
A luz de sua chama
A paixão vertendo ondas
Velhos mantras de aruanda
Chama por Cartola, chama
Por Candeia
Chama Paulo da Portela, chama,
Ventura, João da Gente e Claudionor
Chama por mano Heitor, chama
Ismael, Noel e Sinhô
Chama Pixinguinha, chama,
Donga e João da Baiana
Chama por Nonô
Chama Cyro Monteiro
Wilson e Geraldo Pereira
Monsueto, Zé com fome e Padeirinho
Chama Nelson Cavaquinho
Chama Ataulfo
Chama por Bide e Marçal
Chama, chama, chama
Buci, Raul e Arnô Cabegal
Chama por mestre Marçal
Silas, Osório e Aniceto
Chama mano Décio
Chama meu compadre Mauro Duarte
Jorge Mexeu e Geraldo Babão
Chama Alvaiade, Manacéa
E Chico Santana
E outros irmãos de samba
Chama, chama, chama
Bebadosamba, bebadosamba
Bebadosamba, bebadosamba
Meu bem
Bebadosamba, bebadosamba
Bebadosamba, bebadosamba
Bebadosamba, bebadachama
Também

Esse chamamento de nomes importantes da história e da tradição do samba, ou seja, esse sentido de respeito e reconhecimento assemelha-se aos fundamentos de uma filosofia da Ancestralidade, *ubuntu* que já foi tratada neste capítulo. Essa filosofia inicialmente relacionava-se com os princípios norteadores do candomblé e seus adeptos, nela, fundamentavam-se suas representações e práticas. Ressignificada no século XX, ela passa a ser concebida como vetor de resistência da africanidade; associada ao respeito à diversidade, ao meio ambiente, na vida comunitária e no respeito aos mais velhos. Bebadosamba é um discurso de reconhecimento da sabedoria e da importância da tradição da qual o samba é herdeiro.

Mas além da lágrima citada, “Bebadosamba” possui outra referência implícita para a água. O samba e os nomes chamados devem ser bebidos como se essa prática representasse outra forma de receber e presentificar seus saberes, nesse sentido ela possui então a função de elemento ritualístico.

De modo geral, a água em Paulinho da Viola adquire sentidos diversos em função de momentos da vida marcados por alegrias, tristezas, amores e decepções. Ela é um elemento natural que ao ser utilizado nessa poética auxilia na construção de um pensamento que busca compreender os movimentos que atravessam qualquer existência. Ela flui pelas composições e escolhas de repertório ao longo dos anos.

Como água corrente esse repertório foi sofrendo transformações e desvios ao longo de seu curso, mas como toda água em estado natural, nessa fluidez reside sua consistência. O passado tornado presente pela memória e a criação de lugares de relato para a mesma, não atuou como barreira para mudanças e atualizações que foram paulatinamente ocorrendo nos aspectos discursivos e melódicos da obra. A celebração da tradição desaguou por entre versos e notas para o presente.

3.3 “Coração leviano”

As metáforas para água, assim como as temporalidades tratadas e criadas mostradas no segundo capítulo, são utilizadas por Paulinho para refletir sobre a vida e especialmente sobre sentimentos, dentre eles o amor recebe destaque. Ele cantou seu amor pelo samba, por pessoas, pela vida e pela possibilidade de conhecer. O termo “samba” é utilizado para representar a vida ou o amor na complexidade de sentidos que essa palavra adquiriu ao longo do tempo.

Dentre os compositores dos quais gravou canções está Noel Rosa. Paulinho gravou a canção “Filosofia”. Nela Noel articulou a filosofia a percepção do mundo e da sociedade. Lembrando que a palavra filosofia significa amor pelo saber, Marilena Chauí depreende dessa definição que o filósofo aquele que ama a sabedoria, que deseja esse mesmo saber. Assim, para a autora a filosofia indica um estado de espírito, o da pessoa que ama. (CHAUÍ, 2000, p. 19). A filosofia é também então um estado de amor, uma condição de amizade e a afetividade pelo conhecer que se dá na reflexão.

Noel que é um dos primeiros sambistas conhecidos por ter repertório gravado e divulgado traz nessa letra os aspectos de contestação que esse saber pode trazer. Através da filosofia seu narrador-personagem consegue alcançar a indiferença necessária para se viver numa sociedade hipócrita. No samba ele encontra sua alegria e alguma superioridade em relação à aristocracia hipócrita.

Paulinho diferentemente da adesão filosófica narrada por Noel, não utiliza suas reflexões voltando-se para a indiferença. Ao contrário, a empatia que marca seus versos surge nas diferenças, sejam elas temporais, sociais ou de pensamento. Noel criou um personagem sambista que se apoia na filosofia a fim de proteger-se e distanciar-se de tudo. Com a filosofia ele pode perceber a hipocrisia que existe na sociedade, no entanto não se liberta da mesma, ao contrário, prossegue mentindo em função dela.

Filosofia
(Noel Rosa e André Filho, 1933)

O mundo me condena, e ninguém tem pena
Falando sempre mal do meu nome
Deixando de saber se eu vou morrer de sede
Ou se vou morrer de fome
Mas a filosofia hoje me auxilia
A viver indiferente assim
Nesta prontidão sem fim
Vou fingindo que sou rico
Pra ninguém zombar de mim
Não me incomode que você me diga
Que a sociedade é minha inimiga
Pois cantando neste mundo
Vivo escravo do meu samba, muito embora vagabundo
Quanto a você da aristocracia
Que tem dinheiro, mas não compra alegria
Há de viver eternamente sendo escrava dessa gente
Que cultiva hipocrisia

O personagem narrador se orgulha por ser escravo de sua própria arte, de sua forma de se comunicar com o mundo, ou seja, seu samba. A filosofia o ajuda desse modo, a escolher esse cativo em detrimento da servidão aos hipócritas. O artista para Marilena Chauí busca em seu fazer um equilíbrio entre o novo e o eterno. A autora diz ainda que o artista busca o mundo em seu estado nascente, isto é, busca perceber nas coisas dadas sua singularidade, seu impacto, suas estranhezas (Cf.: CHAUI, 2000). Desse modo o artista procura mostrar ao seu público, detalhes das realidades que esses mesmos receptores vivem e produzem, mas nem sempre contemplam. Hannah Arendt escreveu que: “[...] os poucos que ainda sabem o que significa agir talvez sejam ainda menos numerosos que os artistas, e sua experiência ainda mais rara que a experiência genuína do mundo e do amor pelo mundo (ARENDR, 2007).

Paulinho gravou em 1971, “Filosofia do samba” composição de Candeia, compositor de quem ele gravou músicas por mais de uma vez. Essa canção pode ajudar a elucidar a condição de Paulinho enquanto compositor e intérprete. Nos versos que abrem a canção, a razão é dividida e aceita como ente que pode ser percebido e compreendido, mesmo no contraditório. Isso pode ser entendido como um tom conciliador, mas também como uma aceitação da complexidade das coisas do mundo, bem como das relações humanas.

Filosofia do Samba
(Candeia, 1971. Gravada por Paulinho da Viola em 1971)

Pra cantar samba
Não preciso de razão
Pois a razão
Está sempre com os dois lados

Amor é tema tão falado
Mas ninguém seguiu
Nem cumpriu a grande lei
Cada qual ama a si próprio
Liberdade e Igualdade
Aonde estão não sei

Mora na filosofia
Morou, Maria!
Morou, Maria?
Morou, Maria!

Pra cantar samba
Veja o tema na lembrança
Cego é quem vê só aonde a vista alcança
Mandei meu dicionário às favas

Mudo é quem só se comunica com palavras
Se o dia nasce, renasce o samba
Se o dia morre, revive o samba

Sobre o amor na segunda estrofe é inferida então uma atitude de egoísmo e hipocrisia, ao relatar-se que o mesmo é constantemente falado, mas não vivido com a mesma intensidade. O autor refere-se a um não cumprimento de uma “grande lei”, apesar de não deixar clara que orientação seria essa pode-se supor alguma coisa, por meio da descrição de seu desvio: “cada qual ama a si próprio”. Nessa perspectiva há implícito um entendimento de um amor universal que deve se estender a todos em múltiplas formas. Para interpretar o personagem narrador que denuncia a falta de amor no mundo, podemos utilizar duas formulações *kantianas* clássicas. O personagem fala do amor como se este fosse um “imperativo categórico”, um conhecimento *à priori*, quando exatamente por sua subjetividade e multiplicidade, amor é inevitavelmente um “imperativo hipotético”, um conhecimento *a posteriori*.

Evidentemente, as canções não têm qualquer objetivo de teorizar de forma racional sobre o amor ou qualquer outro sentimento. As aspirações de compositores, músicos e intérpretes, se direcionam para a tentativa de despertar emoção. Ainda assim, pode-se analisar na letra citada uma representação de amor difundida e que se colocadas a luz da filosofia kantiana pode ser contestada, mas não negada. De certo, entre a razão e o amor há sempre um diálogo, um ponto que se parte ou divide em dois. Karl Jaspers partindo da filosofia kantiana estabelece um diálogo entre a racionalidade e o amor que perfeitamente, se aplica a dubiedade da composição de Candeia.

É preciso esclarecer, entretanto, que Kant não tinha entre suas grandes questões filosóficas o amor. Produzindo principalmente no século XVIII seu pensamento apesar de destacado, reflete a sociedade que se preparava para o cientificismo que dominaria o século seguinte. O XIX apesar de ter realmente celebrado o cientificismo e a categorização de saberes em disciplinas e métodos, foi também o decurso temporal no qual se consolidou o romance. Inicialmente associado a classes urbanas, a maior parte dessa literatura tinha como temática, as pequenas aventuras amorosas de uma burguesia entediada. Como bem se sabe, esse estilo se sofisticou e foi muito além dessa identificação inicial. De todo modo, a compreensão de amor não seria a mesma após o advento dos romances.

O desconforto e a angústia humana frente ao sentido da vida já contavam com páginas em espaços discursivos distintos. Cronistas, romancistas e filósofos, dentre

outros, já se dedicavam a esses temas. Todavia, o amor continuou sendo assunto recorrente e seus significados também já eram muito mais facilmente vistos em debates filosóficos. Pode-se perceber na citação trazida abaixo, que Jaspers faz suas considerações sobre os enganos cometidos pelos que usam a palavra amor. Um amor por todos, algo que se contraponha a um amor egoísta por si próprio, passaria necessariamente por noções de empatia e compaixão. De acordo com suas conclusões de Jaspers essas mesmas noções não chegam a ser amor.

Justamente nesse estudo sobre as raízes existenciais das “visões de mundo”, a tematização do amor ocupa um lugar central. Consciente da complexidade do assunto, e, sobretudo a fim de evitar mal entendidos, gerados pelo abuso da palavra amor, Jaspers reconhece que o amor não está protegido da possibilidade de compreensões desvirtuadas. Há, por exemplo o “entusiasmo inautêntico”, que não passa de um “estado de embriaguez” [...] Além disso, o homem pode ser facilmente confundido com algo que nada tem a ver com ele: “Compaixão incita [...] naquele que se compadece um sentimento de superioridade, por se encontrar melhor e por sentir na ajuda seu poder (NASCIMENTO, 2010, p. 87).

Os gregos antigos distinguiam três tipos de amor, *eros*, *philia* e *ágape*. (Cf.: GHIRALDELLI, 2011). O primeiro em Hesíodo é um dos deuses primordiais e se relacionava com a união entre as partes do mundo, fazendo do caos, o cosmos (todo, organizado, belo). Nos filósofos pré-socráticos o amor é parte do cosmos (Cf.: GHIRALDELLI, 2011). *Philia* seria o amor que se relaciona com a amizade, aquele que escolhemos e que se desenvolve conforme nossa vontade. *Ágape* seria o amor fraterno, algo próximo ao familiar e foi muito incorporado ao cristianismo (Cf.: GHIRALDELLI, 2011). As distinções entre essas formas de amor nem sempre eram tão nítidas para os gregos e suas noções e representações estão repletas de significados oriundos das sociedades que se incumbiram de traduzi-las.

O amor foi cantado em suas muitas formas por Paulinho. O samba foi uma metáfora para esse sentimento e também foi a ele relacionado como um meio de demonstração do mesmo. Diferentes tipos de amor são tratados. O amor por alguém, o amor pelo samba, o amor pela vida são lembrados nessa obra. De modo indireto, o amor pelo conhecimento também possuem ecos nessas palavras cantadas. O conhecimento que se possui de si e do outro, o amor pela história e a memória de uma forma de se fazer arte, o amor pela vida desvelado por meio da reflexão sobre a mesma, bem como sobre eu fim.

Em “Samba do amor” o artista tem como tema as mudanças numa trajetória individual. Pelo tempo, o personagem narrador percorreu espaços em busca de si. Idas e vindas, encontros e desencontros são relatados e o tempo que desfez encantos, tem também a possibilidade de devolvê-los. A canção é uma das músicas do primeiro disco solo do cantor, que até então tinha trabalhos gravados em parceria com outros artistas e conjuntos. Assim como “Coisas do Mundo minha nêga” que fecha o lado A do mesmo álbum, “Samba do amor” também traz um narrador que caminha e que busca um retorno para alguém em quem possa encontrar-se.

Samba do Amor
(**Paulinho da Viola**, 1968)

Quanto me andei
Talvez pra encontrar
Pedacos de mim pelo mundo
Que dura ilusão
Só me desencontrei
Sem me achar
Aí eu voltei
Voltar quase sempre é partir
Para um outro lugar

O meu olhar se turvou
E a vida foi crescendo
E se tornando maior
Todo o seu desencanto
Ah, todos os meus gestos de amor
Foram tragados no mar
Ou talvez se perderam
Num tempo qualquer
Mas há sempre um amanhecer
E o novo dia chegou
E eu vim me buscar
Quem sabe em você

A canção além de evidenciar o amor *eros*, reflete sobre a perda de sentidos de amor pelo tempo. A possibilidade de renovação no amanhã, ou seja, o transcorrer do tempo podem trazer o ensejo para que amar seja novamente possível. Nessas palavras a contingência é inicialmente o componente que promove a instabilidade e também causador de angústia, mas nos versos finais é esperança.

Ao final como já mencionado, há uma intenção de busca de si através do amor pelo outro. Essa tentativa é uma possibilidade futura, colocada como esperança contínua para o futuro, pois “há sempre um amanhecer” e também como esperança imediata, para

o novo dia que chegou. De qualquer modo, a capacidade de amar outrora perdida, é objeto de desejo que pode se realizar num tempo acaso.

A água representada pelo mar é o elemento que representa perigo e infortúnio e que traga o que o narrador chama de “gestos de amor”. A imensidão do mar e seus movimentos são nessas músicas agentes de destruição. Há, entretanto, uma dúvida colocada se foi realmente a ação do mar que tudo desfez ou se foi simplesmente a ação de “um tempo qualquer”. A expressão “qualquer” faz com que fique a impressão de um tempo indeterminado e contingente.

Voltando novamente à “Coisas do mundo minha nêga”, música gravada mais de uma vez por Paulinho, há nessa obra o desejo de que se realize um enunciado num “samba puro de amor”, a palavra “samba” adquire nesse caso sentidos que extrapolam uma definição de gênero musical. O narrador quer fazer esse samba depois de caminhar no espaço, em um lugar afetivo e seguro que constitui-se entre os braços de um ente amado.

A linguagem desse “samba puro de amor” dispensa “palavras e melodias”, pois pode atingir sentidos por meio da existência de uma cumplicidade dialógica entre os envolvidos nesse abraço. Eles partilham o saber de um mesmo acontecido, esse saber já possibilita a relação por ambos desse instante com tempos, espaços, pessoas e sentimentos que já estão no mundo.

Em algumas oportunidades o amor e a contemplação são também representados como formas de se compreender e empenhar sentidos ao mundo observado. Em “Para ver as meninas” assim como em “Coisas do mundo minha nêga”, são inferidas negações da palavra. O silêncio e também outras formas de linguagem são adotadas como meios produtores e enunciadores de sentidos.

A interpretação das canções que foram analisadas neste capítulo como é próprio dos diálogos com a filosofia desperta muitos questionamentos e dúvidas. Ainda sim, ela permitiu que fossem formadas algumas compreensões sobre perspectivas comuns sobre o estar no mundo e também sobre dele tornar-se ausência. As representações e práticas relacionadas a tais compreensões percebidas nas canções de Paulinho da Viola foram o eixo em retorno do qual essa última análise se desenvolveu.

Mais do que repetir representações, Paulinho da Viola retrata o tempo como uma emoção que pode ser vivida e sentida de modos distintos. Essas diferenças são expressões de temporalizações que articulam perspectivas individuais, coletivas, sociais, históricas, psicológicas e filosóficas. Criando aporias sobre a vida por meio da

linguagem simples e cotidiana, o compositor consegue oferecer discursos musicados polissêmicos capazes de envolver o receptor em atitudes filosóficas. Despretensiosamente suas músicas atualizam debates clássicos já realizados por filósofos e os conecta a momentos e situações dos quais se podem depreender aspectos históricos.

Paulinho é o filósofo das “coisas do mundo” transformadas ou ensinadas pelo tempo, o compositor considera o valor estético do mesmo para que aprendizados ocorram. Suas aproximações espontâneas e não intencionais com discursos filosóficos clássicos não o colocam em diálogo direto com os pensadores que formularam tais discursos, mas com as ideias e angústias que historicamente atravessam e organizam compreensões filosóficas.

Tenho consciência de um mundo cuja extensão no espaço é infinda e cujo *dever* no tempo é e foi infinito. Tenho consciência de que ele significa, sobretudo: eu o encontro em intuição imediata, eu o experimento. Pelo meu ver, tocar, ouvir, etc., nos diferentes modos de percepção do sensível, as coisas corpóreas se encontram *simplesmente para mim* [...] Ele continua sempre a estar disposto para mim, e eu mesmo sou membro do dele. Este mundo, além disso, não está para mim aí como um *mero mundo de coisas*, mas em igual imediatez, como *mundo de valores, como mundo de bens, como mundo prático*. (HURSSSEL, 2006, pp. 73-75).

Como em Hurssel, em Paulinho o mundo também está disponível a espera de encontros, a espera de significações e aprendizados que se realizam na consciência e que possibilitam compreensões e ações. Sua poética promove emoções amparadas em reflexões e desse modo oferta caminhos semânticos e filosóficos muito particulares que podem ser apreendidos, contextualizados e ressignificados no ato da recepção. Tornam-se objetos sobre os quais é possível aprender e também ensinar. Hurssel e seu chamado “método fenomenológico” constituíram a base para a ontologia existencialista.

A ontologia seria então “a análise da historicidade do *Daisen*”, que não é temporal porque “se encontra na história”, mas só pode ter existência histórica por ser temporal. (HEIDEGGER, 2007, p. 468 [376]). A ontologia heideggeriana seria desse modo uma busca da história levando em consideração o caráter profundamente temporal de todo existir e as estruturações e formações teóricas representantes de tradições e dominações que porventura encobrem a coexistência autêntica de tempos, temporalidades, relações e interpretações dos mesmos. As narrativas de Paulinho da

Viola são sempre temporais em sentidos que se complementam ao serem sobrepostos, sendo o tempo principal, o tempo da existência humana.

É no tempo-deriva que os personagens desenvolvem suas histórias. Esse tempo-deriva é entrecruzado por outros tempos o que causa sua continuidade e sua interrupção. Cada uma dessas grandes noções de temporalidade envolvem instantes de alegria, contentamento, tristeza e desilusão. Assim sendo, continuidade e interrupção também adquirem diferentes conotações temporalizando assim diferentes situações nesse repertório.

Em Paulinho, as reflexões sobre o tempo e sobre a vida expressam em muitas canções a realização ou a superação de amores. O amor e a desilusão são duas emoções importantes para a compreensão do pensamento de Paulinho. Os amores são celebrados, e representados especialmente pelas histórias que explicam a vida pelas metáforas da água e do samba. O amor pela tradição presente em tantos anos da história do samba também é cantado e celebrado tantos nos aspectos discursivos, como melódicos numa completude de sentidos. Nessas letras o amor cantado pelo passado, não invalida uma perspectiva aberta para a temporalidade futura que aparece em expectativas de amores a serem vividos no futuro.

Na deriva ou na navegação, a música é como uma embarcação através da qual o compositor leva uma filosofia da continuidade da vida que se ampara na crença na permanência do amor, na esperança depositada no futuro e na valorização de uma tradição presentificada. Há desse modo então uma tentativa de equilíbrio de tempos distintos, cada um sendo articulado, discutido e valorizado em suas especificidades.

Outra característica dessa filosofia é que ela não se abstém da perplexidade com a mesma vida para a qual ela incentiva perseverança. Como num barco pequeno navegando um mar agitado, ela se adapta ao movimento das ondas que representam os aspectos contingentes do tempo, adquirindo assim para além de suas perspectivas estéticas, um sentido de conhecimento útil para a vida prática.

Navegando águas mais ou menos agitadas, suportando ou esperando chuvas, bebendo de fontes de vida ou de copos pedidos na preparação do abandono da deriva, o pensamento presente nas músicas de Paulinho da Viola são filosofias cantadas para e sobre os que vivem a deriva que é a existência. Nessa deriva há a valorização daqueles que sabem sobre as atividades e práticas do mar, dos movimentos das águas que propiciam renovação e continuidade.

Na letra de “Coração leviano” o autor trata dos desenganos de um amor frustrado. Nela o coração no narrador é descrito como um navegante que se lança no mar numa aventura em busca da felicidade, objetivo comumente associado ao viver humano e inclusive estudado por alguns filósofos. Os perigos do mar são representados por sua constituição de paixão e loucura.

Coração leviano
(**Paulinho da Viola**, 1978)

Trama em segredo teus planos
Parte sem dizer adeus
Nem lembra dos meus desenganos
Fere quem tudo perdeu

Ah coração leviano não sabe o que fez do meu
Ah coração leviano não sabe o que fez do meu (mas trama)

Este pobre navegante
Meu coração amante
Enfrentou a tempestade
No mar da paixão e da loucura
Fruto da minha aventura
Em busca da felicidade

Ah coração teu engano
Foi esperar por um bem
De um coração leviano
Que nunca será de ninguém

O momento de dificuldade está presente no termo “tempestade”, mais uma referência ao mar. A partida desse alguém que causou decepção no personagem da música representa o instante de uma ruptura, ela finaliza um conflito emocional que já estava em curso. A trama é lembrada como artifício ardil utilizada na desilusão causada. Os planos feitos em segredo são também uma fonte de mágoa para personagem.

O personagem que canta informa que “tudo perdeu”, e assim, situa-se também num tempo-deriva, ou seja, num momento de dificuldade. Essa conjuntura emocional o faz perdido, ele se coloca como navegante desiludido que numa aventura se deixou levar por uma rota de engano. A conclusão se destina ao próprio coração de quem canta. Há o reconhecimento de um erro que reside numa expectativa frustrada. Essa expectativa se relaciona com a personagem que causou a desilusão, que é definida com o mesmo termo ligado ao corpo, o coração, que possui também uma conhecida carga semântica de afetividade.

A credulidade é então, apontada como parte causadora do encadeamento de tristezas. A crença que possibilitou o engano ocorreu na “espera” de um bem. Paulinho desse modo temporalizou o sentimento narrado. No último verso a sentença também temporal, é a de que o “coração leviano” alvo da queixa na canção, “nunca será de ninguém”. Assim, o mesmo “coração leviano” tem como característica causadora do seu comportamento, a condição que flui do presente para futuro, de jamais pertencer a ninguém.

A deriva cantada por Paulinho localiza-se nas reflexões sobre a existência e nas palavras cantadas sobre emoções e sentimentos que inundam os sujeitos que o escutam, fazendo-os viverem derivas em dentro de si. Nessa obra a deriva é condição intrínseca do navegar que percorre mares ignorando mapas e renovando percursos. Paulinho faz uso de palavras, instrumentos musicais, arranjos, melodias e voz para criar e completar sentidos que explicam essa condição de reflexão e deriva. Seus sentidos de vida, de amor e de tempo ofertam alguma compensação pela ausência de sentidos causada pela própria morte. Essa mesma que nem sempre citada de forma direta está presente nas reflexões sobre a passagem do tempo.

Assim, com letras sobre a vida prática e sobre modos de se relacionar com objetos e com o outro, Paulinho demonstra que a filosofia não se encerra em atividades acadêmicas, mas está presente na cultura e na vida cotidiana das sociedades. Também realiza uma filosofia do tempo presente, que ainda sim atualiza passados e se direciona para o futuro.

Considerações finais

“UMA PAUSA DE MIL COMPASSOS”

Em “Para ver as meninas” Paulinho pede uma “uma pausa de mil compassos”. Com essa sugestão o compositor pede através da linguagem musical, um tempo para refletir, uma pausa na qual possa parar para observar o outro. Como no pedido de tempo feito por Paulinho, os trabalhos de pesquisa e escrita também precisam de suas pausas para reflexão. Espera-se que essa pesquisa que está sendo aqui concluída, numa pausa de mil ou mais compassos se desdobre em reflexões de seus leitores.

Como é próprio das atividades de pesquisa, o processo que tem como resultado este texto, foi sendo construído aos poucos e desvelando atuações sociais e contextos históricos. Ao longo desse tempo, a própria delimitação da problemática foi sendo ressignificada em função de descobertas realizadas durante a pesquisa. A leitura das fontes foi paulatinamente trazendo a confirmação da possibilidade da sustentação de uma tese que tratasse a obra de Paulinho enquanto uma obra artística, mas também filosófica. Tais procedimentos heurísticos possibilitaram antes ainda, a compreensão de Paulinho enquanto sujeito histórico, seu local de fala, suas questões identitárias e de memória que fazem parte de suas composições.

Antes, contudo, de adentrar na sofisticação discursiva e sonora da filosofia de Paulinho da Viola, foi necessário apresentá-lo de modo que o leitor pudesse adensar sua percepção sobre a personalidade do artista. Para mostrar Paulinho além da imagem já amplamente conhecida, foi de suma importância a utilização de entrevistas e do documentário “Meu tempo é hoje” que oferta uma visão sensível e em alguma medida íntima do sambista. No primeiro capítulo então, a relação com o tempo foi abordada em aspectos biográficos que influenciaram suas músicas, incluindo a ambiência do Rio de Janeiro, cidade na qual nasceu e ainda vive o artista.

No segundo capítulo, suas relações, reflexões e preocupações com o tempo continuam sendo abordadas, mas agora enquanto temporalizações que o compositor realiza sobre o próprio mundo que o cerca. Nesse sentido, foi possível perceber que Paulinho cria uma noção temporal para suas canções que articula o tempo natural, o tempo social e o tempo psicológico. Essas articulações envolvem o tempo do cotidiano e possibilitam também a localização do contexto histórico desses discursos. Várias

representações de tempo são usadas, mas pode-se perceber que prevalece uma noção de um tempo psicológico que está em diálogo e conflito com todos os outros.

Pensar a filosofia do compositor, a partir da sua metáfora da água tão presente em seu repertório foi aos poucos se mostrando como um caminho no qual todos os afluentes dessa tese precisavam desaguar. Esse tema foi escolhido como terceiro e último capítulo por ser o momento em que neste texto, discute-se mais detidamente a filosofia presente em toda a obra do autor. A intenção ao trazer outros filósofos para esse debate foi contribuir com a elucidação dos temas apresentados, demonstrando ainda que existe filosofia profunda em Paulinho da Viola.

Em síntese, a tese apresentada oferece uma compreensão de que todos atuam no tempo executando alteridades e sustentando identidades enseja ainda que a dimensão sincrônica não seja esvaziada em cotidianos autômatos, mas seja reverberada em sentidos filosóficos nascidos, percebidos e lembrados em cada presente. Nesse sentido vestígios da história e ecos da filosofia que convergem na vivência cotidiana, foram percebidos, ressignificados e atualizados em palavras cantadas pelo artista em análise.

Reconciliar-nos com o tempo foi um dos sentidos percebidos no repertório tomado aqui como fonte. São muitas as formas nas quais essa reconciliação pode se manifestar. Na tese apresentada nessas páginas o lugar dessa reconciliação foi a escrita da história que produz uma narrativa que nesse caso, mesmo com sua dívida com a metodologia da área, oferta um discurso que para ser compreendido se beneficia também das emoções que a canção pode despertar nos próprios leitores.

Resumidamente, os três capítulos mesmo com seus assuntos específicos se complementam. O primeiro apresenta aspectos da personalidade e da vida de Paulinho e também versa sobre sua obra e suas representações de identidade. O segundo liga-se ao primeiro por tratar das noções de temporalidade presentes em seu trabalho, noções essas que fazem parte da imagem do artista apresentada no capítulo antecedente. O terceiro capítulo que tem como tema principal sua metáfora da água se relaciona com o primeiro por evidenciar a ligação do cantor com o mar que se explica pelo seu nascimento e vivência no Rio de Janeiro. Há também uma ponte com o segundo, pois os sentidos metafóricos da água atuam também na explicação do tempo e verticalizam as suas análises.

São muitos os desafios de uma pesquisa que possui como objeto o repertório de um artista para a análise da história. O equilíbrio entre o rigor metódico da interpretação da arte como fonte e o cuidado para que esse discurso artístico não seja tratado de modo

insensível, faz que o processo de apreciação e escrita seja extremamente complexo. Ainda sobre esse aspecto, é preciso esclarecer que tendo como fonte uma obra de arte aberta, os sentidos possíveis de interpretação permanecem também com alguma margem de abertura, não invalidando, contudo, sua exploração enquanto discurso válido para o entendimento de contextos históricos e sociais.

Evidentemente ainda há muito a se discutir sobre a obra aqui tomada como fonte. Não foi a pretensão desta pesquisa, nem seria possível, esgotar as possibilidades de interpretação e as ligações históricas que esse repertório mantém com sujeitos, identidades e discursos. Abriu-se com este trabalho, contudo, mais um afluente para aqueles que desejam conhecer um pouco mais sobre música brasileira e suas histórias. O esforço de pesquisa e argumentação aqui empreendidos resultaram em uma tese que procura articular as relações entre história e música com o intuito de contribuir com o próprio conhecimento histórico. O desejo é que lidas estas palavras, outros debates possam emergir inclusive complementando-as, pois como disse o sambista “ninguém pode explicar a vida num samba curto”.

Entrego as páginas desta tese inundada por experiências de tempos e temporalidades diferentes. A principal é a que cria em mim a expectativa de que este texto, como um barco que cumpre seu destino, faça com que seus leitores viajem por meio de versos em histórias e tempos e que tais viagens propiciem outras histórias.

Referências bibliográficas:

- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história:** Destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. O Homem e o Tempo. In: **Confissões**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.
- ALVES, Rubem. **O enigma da religião**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.
- AMADO, Janaína; Figueiredo, Luiz Carlos. **No tempo das caravelas**. Contexto, 1992.
- ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não**. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- _____. **Da revolução**. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- _____. **Entre o passado e o futuro**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ARIÈS, Philipe. **O homem diante da morte**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v.1).
- BERGSON, H. **Curso de Filosofia Grega**. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOORSTIN, Daniel J. **Os descobridores:** De como o homem procurou conhecer a si mesmo e ao mundo. Tradução Fernanda Pinto Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1989 [1983].
- BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto. (org.) **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. 13. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CAMPOS, Augusto de. **O balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- CASTORIADIS, Cornelius. **As encruzilhadas do labirinto III: O mundo fragmentado**. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1987.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Vol. 1. As artes de fazer. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2007.
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce, MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano: 2 morar, cozinhar**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Epoque**. 24 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Algés: DIFEL, 2002.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- _____. **Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas histórias, memórias futuras**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.
- DETIENNE, Marcel. **Mestres da verdade na Grécia Arcaica**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DOMINGUES, Ivan. **O fio e a trama:** reflexões sobre o tempo e a história. São Paulo: Iluminuras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DOSSE, François. **A história.** Bauru, SP: EDUSC, 2003.

EPICURO. **Carta sobre a felicidade:** (a Meneceu). São Paulo: Editora Unesp, 2002.

FAUSTO, Boris. **História Conciza do Brasil.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade.** São Paulo: Annablume, 2007.

FRANCO JÚNIOR, Hilário, 1948- **A Idade média:** nascimento do ocidente. 2. ed. rev. e ampl. -- São Paulo : Brasiliense, 2001.

FREYRE, Gilberto. **Casa- Grande & Senzala.** São Paulo: Global, 2006.

GADAMER, Hans-Georg. **O caráter oculto da saúde.** Petrópolis: Editoras Vozes, 2006.

GHIRALDELLI, Paulo. **Como a filosofia explica o amor.** São Paulo: Editora Universo dos Livros, 2011.

GOMES, Bruno. **Wilson Batista e sua Época.** Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Depois de aprender com a história”, o que fazer com o passado agora? IN: NICOLLAZZI, Fernando; MOLLO, Maria Helena Miranda; ARAÚJO, Valdei Lopes. **Aprender com a história?:** P passado e o futuro de uma questão. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

HADOT, Pierre. **O que é a filosofia antiga?** São Paulo: Edições Loyola, 1999.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo.** 2 ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2007.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: **A literatura e o leitor:** textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

- JASPERS, Karl. **Iniciação filosófica**. Lisboa: Guimarães Editores LDA, 1985.
- KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.
- _____. **Futuro do passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc Rio, 2006.
- LILLA, Mark. **A mente imprudente: os intelectuais na atividade política**. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- LÖWITH, Karl. **O sentido da história**. Lisboa: Edições 70, 1991.
- MADEIRA, Angélica. **Livro dos naufrágios: ensaio sobre a história trágico-marítima**. Brasília : Editora da Universidade Brasília, 2005.
- MALOMALO, Bas'ilele. **Filosofia do Ubuntu: Valores civilizatórios das ações afirmativas para o desenvolvimento**. Curitiba: CRV, 2014.
- MARTIN- BARBERO, Jesus. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mário Wilton de.(org.). **Sujeito: o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- MARTIN- BARBERO, Jesus. Projetos de modernidade na América Latina. In: DOMINGUES, José Maurício e MANEIRO, Maria (orgs.) **América Latina hoje: conceitos e interpretações**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- MELLO, Maria Thereza Ferraz Negrão de. Clio,a musa da história e sua presença entre nós. In: COSTA, Cléria Botelho (org.). **Um passeio com Clio**. Brasília: Editora Paralelo 15, 2002.
- MONTET, Pierre. **O Egito no tempo de Ramsés: (1300 a. C a 1100 a. C.)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NASCIMENTO, Paulo; BREA, Gerson; MILOVIC, Miroslav. (orgs.). **Filosofia ou política?:** Diálogos com Hannah Arendt. São Paulo: Annablume, 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção Popular no Brasil:** a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NEGREIROS, Eliete Eça. **Ensaio a canção:** Paulinho da Viola e outros escritos. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

NOVAES, Adauto. Sobre tempo e história. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e História.** São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NUNES, Benedito **O tempo da narrativa.** São Paulo: Editora Ática, 1995.

NUNES, Benedito, Experiências do tempo. NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e História.** São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no** movimento dos sentidos. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

PARANHOS, Adalberto. **A invenção do Brasil como terra do samba:** os sambistas e sua afirmação social. História (São Paulo), vol.22 núm. 1, 2003, pp. 81-113. Universidade Estadual Paulista Júlio de mesquita Filho.

_____. **Os desafinados:** Sambas e Bambas no estado Novo. São Paulo: Intermeios, 2017.

PAZ, Otávio. **Os filhos do barro:** do romantismo à vanguarda. COSACNAIFY, 2013.

PENHA, João da. **O que é existencialismo?.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

PEREIRA, Cilene Margarete. Das mulheres e malandros: o samba de Geraldo Pereira e outros sambas. **RECORTE** – Revista eletrônica ISSN 1807-8591 Mestrado em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso, 2013.

PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs.). **Nova História das mulheres do Brasil.** São Paulo: Contexto, 2016.

PLATÃO. **Fédon**. [64b- 66e]. Versão do grego e notas de Ana Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Brasília : Editora da Universidade de Brasília : São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

POMIAN, K. **Tempo/ temporalidade**. In: POMIAN, K. Enciclopédia Einaudi. Vol. 29. Tempo/temporalidade. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1993.

PROST, Antoine. **Doze lições sobre a história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

RANCIERE, Jaques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: **História, verdade e tempo**. SOLOMON, Marlon (org.). Chapecó, SC: Argos, 2011.

REIS, José Carlos. **Tempo, história e evasão**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo I). Campinas, SP: Papyrus, 1994.

RÜSEN, Jörn. **Razão histórica: teoria da história fundamentos da ciência histórica**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2001.

SALLES, Vicente. **Lundu: canto e dança do negro no Pará**. Belém, PA: Paka - Tatu, 2016.

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

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Vozes de Bolso, 2014.

SCHMITT, Jean Claude. A história dos marginais. In: LE GOFF, Jaques ; CHARTIER, Roger; REVEL, Jaques. (orgs.). **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau. **História da Vida Privada no Brasil – volume 3**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOLOMON, Marlon (Org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó, SC: Argos, 2011.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

STEIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TARNAS, Richard. **A epopéia do pensamento ocidental: para compreender as ideias que moldaram nossa visão de mundo.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800).** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TROTTA, Felipe. **Samba e suas fronteiras: O pagode romântico e o samba de raiz nos anos 1990.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2011.

VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI JR., Matinas. A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira. In: FAUSTO, Bóris (Dir.). **História Geral da Civilização Brasileira.** São Paulo: Difel, 1984, vol. 11.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

ZACCUR, Edwiges. “Metodologias abertas a itinerâncias, interações e errâncias cotidianas” In: GARCIA, Regina Leite (org). **Método: pesquisa com o cotidiano.** Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: SCHWARCZ, Lília Moritz. (org.). **História da vida privada no Brasil: Contrastes da Intimidade Contemporânea. Vol. 4.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Revistas e Anais disponíveis na internet:

AGUIAR, Marco Alexandre. As décadas de 80 e 90: transição democrática e predomínio neoliberal. **Contemporâneos Revista de Artes e Humanidades**. N. 7, abril-nov. de 2011.

ARENDET, Hannah. Trabalho, obra, ação. In.: **Cadernos de Ética e Filosofia Política** 7, 2/2005, p. 175-201. p. 192. Disponível em :<https://bibliotecadafilo.files.wordpress.com/2013/10/arendt-trabalho-obra-acao.pdf>. Acessado em junho de 2016.

GOMES, Antonio Henrique Castilho. **As transformações do samba-enredo carioca: entre a crise e a polêmica**. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras. orientador: Júlio César Valladão Diniz. – Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2006.

MARINHO, Lúcia Maria Rodrigues. **Guardiães do tempo: a arte da relojoaria na coleção da Casa- Museu Dr Anastácio Gonçalves**. Mestrado em Arte, Patrimônio e Teoria do Restauro. Universidade Clássica de Lisboa – Faculdade de Letras – Instituto de História da Arte, 2010.

MARTINS, Estevão C. de Rezende . Memória e experiência vivida: a domesticação do tempo na história. **Antíteses**, vol. 1, n. 1, jan.- jun. de 2008, pp. 17-30. p. 20. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses>.

MOMIGLIANO, Arnaldo. História antiga e o antiquário. In.: **Revista Anos 90**, Porto Alegre, v. 21, n. 39, p. 19-76, jul. 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/43194/30796>. Acessado em março de 2019.

RIBEIRO, Luis Felipe. O conceito de linguagem em Bakhtin. In.: **Revista Brasil**. Disponível em: <http://revistabrasil.org/revista/artigos/crise.htm>. Acessado em janeiro de 2015.

SAIS, Lilian Amadei. Vestes que falam – A tecelagem e as personagens femininas dos poemas homéricos. *Revista Criação & Crítica*. São Paulo, n. 15, p. 7-19, 2015. ISSN: 1984-1124. Disponível em:<<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/102115>>. Acessado em dezembro de 2017.

SCHMITT, Jean Claude. A história dos marginais. **In:** LE GOFF, Jaques; CHARTIER, Roger; REVEL, Jaques. (sob a direção). São Paulo: Martins Fontes, 1988

SILVA, Luiz Antonio Machado da. Criminalidade Violenta: Por uma nova perspectiva de análise. Dossiê Cidadania e Violência. **Revista Sociologia e Política**, nº13, 115-124, Nov.1999.

SOIEHT, Rachel. Reflexões sobre o carnaval na historiografia. **In.:Revista Tempo**. pp.1-15. p.13. 1998. Disponível em: http://gladiator.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artg7-8.pdf . Acessado em janeiro de 2016.

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. **CASA Cadernos de semiótica aplicada**. Vol. 1, nº2, dezembro de 2003.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular brasileira**. Editora Círculo do Livro, 1990.

ZICARI, Eleonora Costa de Brito. A música popular brasileira nos conturbados anos de chumbo: entre o engajamento e o desbunde. **In.: Revista de estudos dos Pós-Graduados de História**. ISSN: 2176-2767. 2011.

Bibliografia sem autoria:

PARA uma história do negro no Brasil. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1988.

Os pensadores: pré socráticos. Consultoria: José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

Sites consultados:

<http://acervo.folha.uol.com.br>

<https://brasil.elpais.com/brasil/>

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/11/21/ilustrada/1.html>

<http://news.google.com/newspapers>

<https://www.lainsignia.org/>

<http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues/>

<http://dicionariompb.com.br/>