

IVAN CLÁUDIO PEREIRA SIQUEIRA

PAULINHO DA VIOLA: O caminho de volta
(Um estudo poético-musical da canção popular brasileira)

USP
1999

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Mestrado em Letras

Paulinho da Viola: O caminho de volta
(Um estudo poético-musical da canção popular brasileira)

Ivan Cláudio Pereira Siqueira

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Ventura

São Paulo

1999

À memória de Romana, a Lia dos “causos” e das cantigas.

Minha avó era brasileira, nascida nas Minas Gerais do começo deste século. Através do seu amor pela terra, conheci algo essencial: as lendas, cultura e canção brasileira: o samba – sopro do espírito e da natureza africanos fecundados em solo tupi.

AGRADECIMENTOS

- A Roberto Ventura pela orientação e confiança em mim depositada.
- Aos professores Joaquim Aguiar e Luiz Tatit pelas sugestões apresentadas.
- Durante o desenvolvimento desta dissertação, contei com o apoio financeiro de Bolsa de Estudos concedida pela FAPESP, imprescindível para a realização deste trabalho, a quem agradeço em especial.
- Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária da USP, em especial ao Luís, pelo apreço.
- À minha mãe, pelo esforço e dedicação incansáveis.

SIQUEIRA, Ivan Cláudio Pereira. *Paulinho da Viola: O caminho de volta. (Um estudo poético-musical da canção popular brasileira)*. São Paulo, 1999, p. 120. Dissertação de Mestrado em Letras. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

RESUMO

As relações entre melodia e letra são tomadas como ponto de partida para a interpretação das canções de Paulinho da Viola, um dos maiores sambistas de todos os tempos. Sua obra é analisada nos aspectos estético e sociológico, sendo vista como parte da presença histórica da arte negra na canção popular brasileira.

Palavras-chave: Melodia. Letra. Samba. Música Popular Brasileira.

SIQUEIRA, Ivan Cláudio Pereira. *Paulinho da Viola: O caminho de volta. (Um estudo poético-musical da canção popular brasileira)*. São Paulo, 1999, p. 120. Dissertação de Mestrado em Letras. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

ABSTRACT

The relationships between melody and lyric are interpreted in Paulinho da Viola's songs, one of the best composers of samba music. His musical work is studied on aesthetic and social aspects as part of black presence in the Brazilian popular song.

Keywords: Melody. Lyric. Samba. Brazilian Popular Song.

SUMÁRIO

Introdução.....	08
1 A problemática da canção popular: melodia e letra.....	10
1.1 Canção poética.....	10
Audição da palavra	
1.2 Bossa nova e tropicália.....	10
O canto da palavra e a palavra cantada	
1.3 Poética e canção: confluências.....	18
Os precursores da canção-poema	
2 Metodologia e análise: as canções.....	20
2.1 Outras leituras do cancionista.....	80
3 Espaço e configuração do samba.....	95
3.1 O período de formação.....	95
3.2 As primeiras manifestações da música popular.....	97
4 O Caminho de Volta.....	104
Uma perspectiva temporal	
5 Conclusão.....	112
Bibliografia.....	113

Introdução

Esta dissertação é resultado do convívio apaixonado com a canção popular brasileira e do olhar curioso que procura entreabrir a mínima fresta para além das obviedades que certas canções evidenciam, através da abordagem de suas categorias estruturais nas canções de Paulinho da Viola. Partindo da constatação de que ainda existem poucos estudos sobre as relações que se estabelecem entre música e palavra - a canção é frequentemente tratada apenas pela sua faceta linguística -, o trabalho segue um modelo analítico que une essas duas particularidades da canção.

A canção é abordada como um objeto uno e multifacetado e as categorias estruturadas a partir da letra e da melodia são vistas como a sua própria essência. No que se refere à metodologia, as canções são tomadas do ponto de vista linguístico e musical. A investigação dos caracteres musicais visa mostrar como a melodia apoia os limites da fala transformada em canto.

Como referência, utilizei *O cancionista*, de Luiz Tatit, que aborda as relações entre fala e canto, oferecendo elementos para a análise do componente melódico e linguístico. Segundo Tatit, na voz que canta há uma outra que fala e os principais conceitos que sistematizam essa ocorrência são a figurativização, a tematização e a passionalização.

Figurativização compreende a programação entoativa da melodia, isto é, a voz que canta oculta uma outra falante. Esse processo pode ser averiguado de duas maneiras: pelos dêiticos, na esfera linguística, através da presentificação de um eu que canta sempre aqui e agora; e na melodia, pela existência dos tonemas (ascendentes, suspensivos e descendentes), que determinam o instante asseverativo do segmento (frase musical). Tematização diz respeito ao processo de segmentação e de criação de células rítmicas pela aceleração do andamento e pela evidência do pulso e dos ataques consonantais. Por passionalização, entende-se a continuidade melódica no prolongamento das frequências, fato que se dá por

meio do espriamento das vogais e do subseqüente relevo das curvas melódicas. Assim, tematização e passionalização¹ são processos ligados às leis musicais, enquanto a figurativização remete às leis linguísticas.

A dissertação contém três núcleos: um metodológico, outro analítico e o último histórico. Inicia-se pelo primeiro, fazendo considerações preliminares sobre o método de análise da canção a ser empregado e enfocando a bossa nova e a tropicália, movimentos musicais que exerceram grande influência na formação musical de Paulinho da Viola. A bossa nova foi responsável pela revalorização dos sambistas do morro e pelo acesso dos universitários a esse tipo de música. A tropicália despertou o interesse acadêmico pela canção popular especialmente por sua ligação com a poesia. O intuito é estabelecer um diálogo entre a bossa nova, a tropicália e o samba tradicional, para mostrar como essas influências agiram na formação do estilo do cancionista.

Na segunda parte são analisadas as canções de Paulinho da Viola e de outros compositores interpretadas por ele, procurando salientar como a sua obra pode ser entendida como “o caminho de volta” ao samba tradicional e, ao mesmo tempo, como uma obra que dialoga com o presente, tendo como traço básico a urbanidade.

Paulinho da Viola conhece a tradição musical do samba e tem consciência de sua relevância enquanto suporte para o diálogo contemporâneo. Para ele, o samba é um espaço privilegiado de criação artística e de socialização. Por isso, Paulinho da Viola é uma espécie de mediador cultural que se nega ao saudosismo estático e aos modismos, revelando na sua arte a tensão que explica a sua própria condição de negro de classe média.

Na última parte é traçado um panorama histórico da música popular no Brasil, mostrando que Paulinho da Viola representa um elo de ligação entre o samba tradicional e as canções contemporâneas, além do resumo da sua discografia.

¹ Luiz Tatit. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996.

1 A problemática da canção popular: melodia e letra

1.1 Canção poética

Audição da palavra

A canção popular é um dos campos mais fecundos da cultura brasileira e o interesse acadêmico por ela cresceu de modo considerável a partir da década de 1980, decorrência, em parte, das análises pioneiras sobre a bossa nova. Esses estudos foram reunidos por Augusto de Campos em *Balanço da bossa*², coletânea que procurava compreender as singularidades técnicas e culturais do estilo musical no final da década de 1960.

Augusto de Campos abordava, em seu livro – um marco para o estudo da canção –, os aspectos poéticos da canção-poema e sugeria que a melhor poesia brasileira estava nas letras das canções. Segundo ele, Caetano Veloso era o grande poeta do momento e o artista que melhor esboçava uma continuidade formal da linha evolutiva introduzida pela bossa nova. No mesmo aspecto, Celso Favaretto apontava que Caetano Veloso e o tropicalismo tiveram a felicidade de efetuar, através da canção, a síntese entre poesia e música³.

1.2 Bossa nova e tropicália

O canto da palavra e a palavra cantada

A tropicália foi um caso singular da arte de vanguarda no Brasil contemporâneo. Suas propostas extrapolavam o âmbito da canção com o experimentalismo ligado às ideias concretistas, o exagero nas vestimentas, a elaboração do cenário e a composição das capas dos discos, que não mais se prestavam apenas para guardar o vinil. Essas ideias faziam parte de um projeto artístico que queria atingir determinados efeitos no consumidor, através do *design* da capa e da sua integração com a música.

A participação de intelectuais, poetas e artistas no movimento expandiu o raio de ação das ideias vanguardistas e das atitudes artísticas ligadas a concepções políticas da arte. Assim,

² Augusto de Campos et alii. *Balanço da bossa*. 5ªed. São Paulo, Perspectiva, 1993.

³ Celso F. Favaretto. *Tropicália, Alegoria, Alegria*. São Paulo, Kairós, 1979, p.18.

a tropicália se inscreveu como movimento de vanguarda centrado na música, mas cujo alcance se estendeu ao cinema, ao teatro e à literatura.

A bossa nova imprimiu uma nova função ao intérprete, que passou a participar do processo de criação da composição, do arranjo e da concepção instrumental, deixando para trás a figura da estrela que utilizava a canção como mero suporte para a sua personalidade musical. Antes a atenção recaía sobre os cantores, depois da bossa nova, a canção é que passou a assumir o papel central. Essas posturas representavam um importante avanço em relação ao samba tradicional das décadas de 1930 e 1940, que ainda dependia da genialidade de um ou outro sambista para ultrapassar a redundância dos registros e temas musicais.

A regravação de “Chega de saudade” por João Gilberto, em 1958, é considerada o marco inicial da bossa nova. Com o tempo, o movimento intensificaria a sua vocação camerística, tornando mais complexas as soluções musicais, porém, ampliando a despreocupação com os aspectos sociais da canção. Esse excesso de lirismo culminou com a divisão do movimento em duas tendências: uma voltada para as soluções de caráter musical e outra vinculada à militância político-social - a canção de protesto. A reelaboração do samba pelos bossanovistas não atraiu os ouvintes acostumados à batida do samba tradicional e às mensagens ligadas ao cotidiano. Criticava-se, na bossa nova, o excesso de influências do jazz americano, o que passou a ser visto como desapego às raízes da música brasileira. No centro dessa controvérsia estava o dado social do público mais instruído da bossa nova, formado por moradores da zona sul carioca, enquanto o samba estava mais ligado à população predominantemente negra, pobre e marginalizada dos morros da zona norte.

A bossa nova provocou um hiato na história da canção popular brasileira. De acordo com José Miguel Wisnik, o refinamento da primeira fase da bossa nova gerou “uma cisão irreversível e fecunda entre dois patamares da música popular: o romantismo de massa que hoje chamamos ‘brega’ e que tem em Roberto Carlos o seu grande rei e a música

‘intelectualizada’, marcada por influências literárias e eruditas, de gosto universitário ou estetizado”⁴.

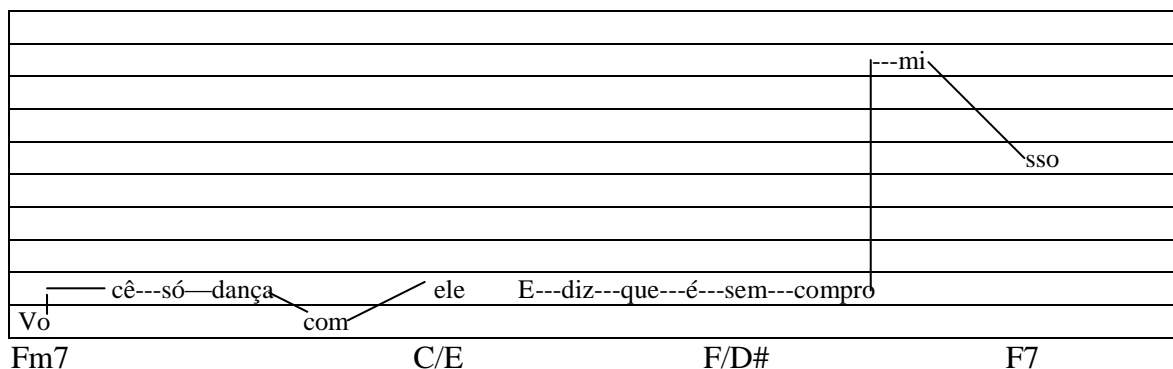
Abordarei um trecho de um samba de Geraldo Pereira e Nelson Trigueiro e de uma canção de Antonio Carlos Jobim, um dos fundadores da bossa nova, para salientar as exigências de cada estilo e mostrar como a proposta de refinamento da bossa nova culminou com uma música popular de estilo camerístico, cujas nuances sonoras se distanciavam do gosto do ouvinte médio. O samba é “Sem compromisso”, lançado no ano de 1944 e regravado por Chico Buarque em 1974 no disco *Sinal fechado*. A canção da bossa nova é “Águas de março”, gravada por Elis Regina no LP *Elis*, de 1972.

“Sem compromisso” (Geraldo Pereira e Nelson Trigueiro)

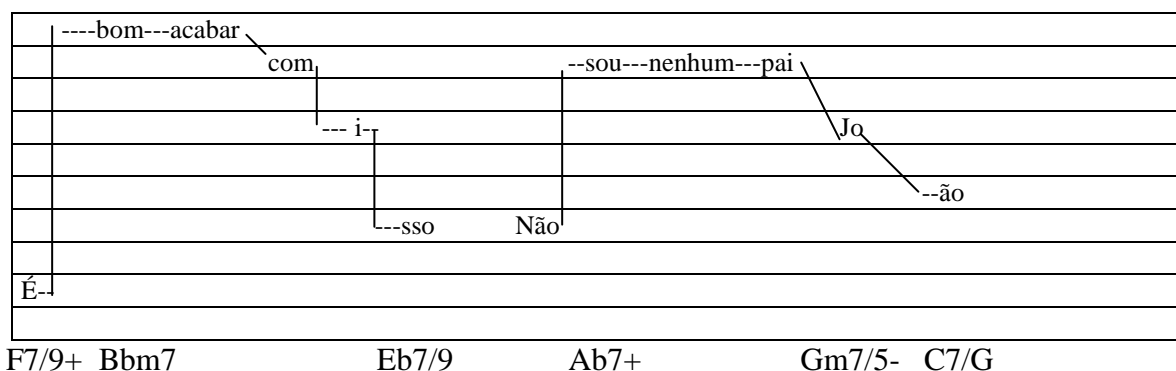
“Você só dança com ele
E diz que é sem compromisso
É bom acabar com isso
Não sou nenhum pai João
Quem trouxe você fui eu
Não faça papel de louca
Pra não haver bate-boca
Dentro do salão”

O samba de Geraldo Pereira e Nelson Trigueiro é uma narrativa linear sobre um baile em que o enunciador reclama a falta de atenção da mulher. Essa canção tem uma cadência toda especial, mesmo na sua simplicidade. Ela flui aos poucos, de modo sorrateiro, imprimindo um sentido singular à letra. Não é um samba rasgado, em que a percussão se sobrepõe à mensagem e nem propriamente um samba-canção, em que a percussão é atenuada. Essas duas instâncias são alcançadas: a cadência somática marcada pela tônica na percussão e a letra simples que fala por si.

⁴ José Miguel Wisnik. “Algumas questões sobre música e política no Brasil” in *Cultura Brasileira - Temas e Situações* (Org. Alfredo Bosi - Ática) apud Sandra Reimão. “Roberto Carlos continua romântico e singelo”. *O Estado de São Paulo*, 20 dez. 1997. Caderno de Cultura, p. D-10.



Através do segmento⁵ acima se verifica que os dois versos se inscrevem praticamente na mesma altura. Ascendência e descendência significativas só ocorrem nas duas últimas sílabas do segundo verso. Essa linearidade melódica põe em primeiro plano a expressão linguística desses versos. As inflexões intervalares de subida (quinta justa) e descida (terça menor) no final do segundo verso preparam as próximas articulações melódicas, inserindo a letra no contexto mais musical.



Embora as ascendências e descendências simulem uma nova proposta melódica, em que a valorização das curvas pudesse indicar outro percurso, elas apenas equilibram o curso melódico ao programa entoativo, visto que a sequência dos versos retoma a articulação melódica do primeiro segmento. Somente os dois últimos versos apresentam diferenças de perfil cromático, mas tendo como base as alturas já estabelecidas.

⁵ Esse diagrama, elaborado a partir de Luiz Tatit, permite a espacialização da melodia. Cada linha representa um semitom e as extremidades indicam o ponto mais grave (abaixo) e o mais agudo (acima).

A dicção do canto de Chico Buarque sublinha a equivalência dos valores somáticos e linguísticos dessa canção e a sua interpretação favorece os pormenores inerentes à estrutura da composição, equilibrando tensão vocal, entoação e pronúncia dos vocábulos. As cifras abaixo dos segmentos indicam as marcações básicas do acompanhamento musical na versão gravada por Chico Buarque e servem para demonstrar que os acordes, embora sofisticados por dissonâncias, apenas preenchem o campo harmônico, oferecendo as bases tonais para o canto manter as precisões de altura e duração, não exercendo as funções de direcionamento do fio melódico. Eles embelezam a harmonia mas não são decisivos para a construção melódica.

“Águas de março” (Antonio Carlos Jobim)

“É pau, é pedra, é o fim do caminho
É um resto de toco, é um pouco sozinho
É um caco de vidro, é a vida é o sol
É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol
É peroba do campo, o nó da madeira
Caingá candeia, é o matitaperê”

“Águas de março” é uma completa estilização do ritmo, deslocando os acentos rítmicos, suprimindo a cadência rítmica linear e eliminando a percussão característica do samba. Ao atenuar o espírito africano do gênero, promoveu um temperamento no estilo com vistas à sofisticação.

O conteúdo da letra não faz alusão social, mas trata de duas matérias essenciais – “é pau, é pedra” – tomadas como abstrações das sensações do compositor. Pau e pedra correspondem à célula geradora de todos os sintagmas da letra, assim como o motivo rítmico que se origina pela sua entoação é a frase musical base para as demais. O que importa não é só o sentido da palavra em si, mas o significado que decorre da relação sonora com as demais palavras combinadas em sequência. A configuração essencialmente musical é resultado da articulação entre o som das palavras e o som construído pela harmonia sobre a melodia.

É	É	É o fim	É o res	É um pou	É um ca	É a vi	É a noite			
		do	to	co	co	da é o	é a			
pau	pedra		caminho	de toco	sozinho	de vidro	sol			morte.
A/G			D7+/F#	Dm7+/F	A/E	Eb7/5-	D7+/9			G7/13

A repetição sistemática acaba por criar células rítmicas do mesmo tema musical. Essa recorrência se dá por intervalos de terça maior (nas duas primeiras orações) e de segunda maior (nas demais orações). A percussão dos temas na melodia é reforçada pelos ataques sonoros das consoantes em todo o segmento, mas a percussividade é atenuada pelas vogais abertas e fechadas que se distribuem pelas palavras e propiciam o equilíbrio sonoro entre ataque e duração do som. A economia melódica talvez soasse cansativa não fosse o uso criativo dos acordes. Os encadeamentos contribuem para essa atmosfera sonora na medida em que os acordes dissonantes não apenas preenchem o campo harmônico, como no samba tradicional, mas direcionam a tensão e o caminho que a voz deve seguir. Na bossa nova, os acordes adquirem significado no conjunto, pois é a passagem de um para outro que produz tensão harmônica, tornando desnecessária a incursão melódica por curvas acentuadas, ascendentes ou descendentes.

			campo			
				---deira		
		É peroba do				
É o laço.				Cain-	can-	
		é o an			É o mati	
		zol			ta	
			o nó da ma'	--ga	--deia	
					perê	
		A6	A7	D/F#	Dm/F	A/E

Quando os intervalos se alteram (para 4^a justa), em relação aos do segmento anterior - “É peroba do campo e (sexta maior) o nó da ma---deira” -, ensejando possível mudança da trajetória melódica, vê-se que é uma mera estratégia melódica para retornar aos intervalos de terça e de segunda, o que se fundamenta através do retorno ao acorde fundamental A/E. Ou seja, as curvas ascendentes e descendentes se alteram muito pouco. Cabe aos encadeamentos de acordes a função de enriquecer a harmonia e valorizar a simplicidade da melodia.

A interpretação de Elis Regina corrobora essa vocação econômica de “Águas de março”, pontuando a música com uma dicção impressionante e valorizando a sonoridade das palavras e a divisão dos compassos. A sua voz suave e pausada, acompanhada de violão, tamborim, bateria e piano, cria uma peça musical belíssima que, apesar da regularidade do tema, não tem a pulsação rítmica em primeiro plano. É uma canção para se ouvir atentamente. De outro modo, as combinações sonoras das palavras e o trabalho harmônico passam despercebidos.

O samba tinha como referentes o morro, a figura do malandro, a beleza da mulher negra e os atributos da raça, imagens que foram substituídas na bossa nova pelo mundo dos brancos. A concepção melódico-harmônica da bossa nova a aproximava mais da arte erudita do que da arte popular, pois pressupunha uma plateia intelectualizada. O piano de Antonio Carlos Jobim reforçava o caráter erudito das intenções bossanovistas, embora a originalidade do movimento tenha se cristalizado pela batida do violão de João Gilberto.

João Gilberto foi um dos principais elos de ligação entre a bossa nova e a tropicália, ídolo que exerceu grande influência principalmente em Caetano Veloso, um dos admiradores das conquistas musicais da bossa nova. Os tropicalistas perceberam a dissociação entre a elaboração daquela música, as influências de vanguarda e o gosto musical do brasileiro, e se propuseram a reinserir a canção na linha evolutiva iniciada pela bossa nova. Mas, absorvendo as novidades tecnológicas responsáveis por fenômenos como o grupo *pop The Beatles* ou a

jovem guarda no Brasil. No LP homônimo, de 1968, Caetano Veloso escreveu na contracapa: “os acordes dissonantes já não bastam para cobrir nossas vergonhas, nossa nudez transatlântica”.

É nesse mesmo cenário que surgiram as primeiras canções de Paulinho da Viola, como “Coisas do mundo, minha nega”, de 1968, e “Foi um rio que passou em minha vida”, de 1969. A obra musical de Paulinho da Viola compartilha alguns conceitos com a bossa nova, como o resgate de compositores do passado, o deslocamento do acento rítmico da frase linguística em prol da frase melódica, a economia de temas, favorecida pela riqueza harmônica dos encadeamentos de acordes, e o despojamento da linguagem. Ele também teve contato com o tropicalismo, de quem herdou o gosto pela poesia. A informação musical da bossa nova e a informação poética da tropicália têm grande influência na sua obra, além do samba tradicional e do choro.

Em seu primeiro disco solo, *Paulinho da Viola*, de 1968, interpretou sambas de Cartola e Casquinha, seguidos em álbuns posteriores de músicas de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito, Orestes Barbosa e outros sambistas. Compusera, em 1969, “Sinal fechado”, um marco da canção popular, que mostra os requintes de forma e conteúdo em estrita relação com a ferramenta artística. Não só nela, mas também em outras, a expressão verbal está muito próxima da oralidade:

“Olá como vai?
Eu vou indo e você tudo bem?
Tudo bem eu vou indo correndo
Pegar meu lugar no futuro e você?”

1.3 Poética e Canção: confluências Os precursores da canção-poema

A junção entre poesia e música já era praticada muito antes da bossa nova. Domingos Caldas Barbosa (1738-1800), o famoso cantador de modinhas, já obtivera enorme sucesso na Corte Portuguesa musicando versos de poesia. Integrante da Nova Arcádia, em Lisboa, publicou o célebre *Viola de Lereño*. Tomás Antonio Gonzaga (1744-1810?), autor de *Marília de Dirceu*, também musicou alguns de seus poemas, como a modinha *Regaço da Ventura*: “No regaço da ventura,/Marília vive a brincar./Viva ela satisfeita,/Enquanto eu vivo a penar”.

Durante o romantismo, a maioria dos grandes poetas musicou ou teve seus poemas musicados, dentre eles: Gonçalves Dias (1823-1864), Álvares de Azevedo (1831-1852), Casemiro de Abreu (1839-1860), Fagundes Varela (1841-1875) e Castro Alves (1847-1871). Antes disso, há notícias do envolvimento do poeta barroco Gregório de Matos (1623-1696) com o lundu.

Apesar da longevidade, esse fenômeno só ganhou notoriedade para a crítica musical após o engajamento de Vinícius de Moraes (1913-1980) como letrista da bossa nova. Quando se ligou à canção, ele já era um poeta destacado e suas letras musicadas receberam de imediato a atenção da crítica, acostumada a ver a canção popular como algo de pouca sofisticação. Formado em Letras (1929) e Direito (1933), exercia, na década de 1940, as funções de diplomata, crítico de cinema e cronista. Publicou, em 1955, sua *Antologia Poética* e, no ano seguinte, o poema “Operário em Construção”, além da peça de teatro *Orfeu da Conceição*, transformada por Marcel Camus no filme *Orfeu negro*, com músicas dele e de Antonio Carlos Jobim.

Vinícius de Moraes foi deixando o círculo literário durante a década de 1950, para se dedicar integralmente à canção, vindo a ser o maior poeta da bossa nova e também o seu letrista mais produtivo, escrevendo mais de duas centenas de letras. As canções-poema que

atraíram o entusiasmo dos intelectuais, na década de 1960, são herdeiras da forma poético-musical por ele cultivada.

Com Vinícius de Moraes e depois com Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento e Paulinho da Viola, as letras das canções se tornaram sofisticadas e abrigaram muito da melhor poesia que se produziu de 1960 até meados da década seguinte.

2 Metodologia e análise: as canções

Paulinho da Viola nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 12 de setembro de 1942, num ambiente familiar densamente povoado pela música dos sambistas e dos chorões, do qual seu pai, César Farias, participava como violonista. Paulinho da Viola chegou a se diplomar como técnico em contabilidade, mas o encontro com Chico Soares em 1959, o canhoto da Paraíba, exímio violonista que tocava com as cordas invertidas, impressionou-o o bastante para que viesse a se dedicar com afinco ao instrumento. Nos primeiros idos de 1960, conheceu o poeta e letrista Hermínio Bello de Carvalho, que o levou ao Zicartola, restaurante de Cartola e de sua esposa Zica, famoso pelos frequentadores e pela boa comida. Ali Paulinho da Viola interpretou canções de sucesso e travou conhecimento com Cartola, a grande influência da sua obra.

Por volta de 1964, Paulinho da Viola já compunha com certa regularidade. Nessa época, integrou o conjunto Os Cinco Crioulos, com Éltton Medeiros, Néelson Sargento, Anescarzinho e Jair do Cavaquinho. O grupo se celebrou por acompanhar Clementina de Jesus e Aracy Cortes no *show* Rosa de Ouro, criado por Hermínio Bello de Carvalho. O passo seguinte foi o grupo A voz do Morro - união dOs Cinco Crioulos, Zé Kéti e Oscar Bigode -, surgido através de Ké Kéti, que queria juntar compositores de diversas escolas para gravar⁶.

A Voz do Morro lançou dois discos em 1965, *Roda de samba* e *Roda de samba*, vol. II, em que surgiu “Recado”, composição de Paulinho da Viola, cuja segunda parte foi acrescida por Casquinha. Um terceiro disco ainda foi gravado pelo grupo no ano seguinte, o mesmo de *Na madrugada*, parceria de Paulinho da Viola e Éltton Medeiros. De Paulinho da Viola, entre outras, estavam: “Arvoredo”, “Momento de fraqueza” e “Catorze anos”.

“Catorze anos” (*Na madrugada*, 1966) é um marco na obra de Paulinho da Viola. Ela sintetiza a sua trajetória como cancionista e revela a sua consciência frente às dificuldades da

⁶ *Nova História da MPB*. 2ª ed. São Paulo, Abril, 1976. Informa sobre o início de carreira de Paulinho da Viola.

época, já que o samba não desfrutava do prestígio de antigamente e a modernização da canção brasileira depois da bossa nova o fez parecer ultrapassado.

“Tinha eu catorze anos de idade
Quando meu pai me chamou
Perguntou-me se eu 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 percepção de que o samba vivia um período de desprestígio justificava o conselho paterno de prosseguir com os estudos e não se enveredar pelo ritmo, baseado em experiência própria, pois não se via o sambista ser valorizado. Ao contrário, ele constantemente era alvo de preconceitos da sociedade.

Paulinho da Viola me disse que, para ele, essa canção é também um emblema das limitações teóricas e técnicas dos músicos da época, que aprendiam o instrumento e a percepção melódica através do esforço próprio e solitário, em situações bastante precárias. O seu pai, por exemplo, Benedito César Ramos de Faria, violonista e acompanhador de choro, que tocou com Jacob do Bandolim (1918-1969) e outros grandes sambistas, aprendeu a tocar ouvindo discos na vitrola e tirando o som que apreendia. Essa carência de uma formação

musical tradicional marcou todo o primeiro período da canção brasileira, até o surgimento da bossa nova.

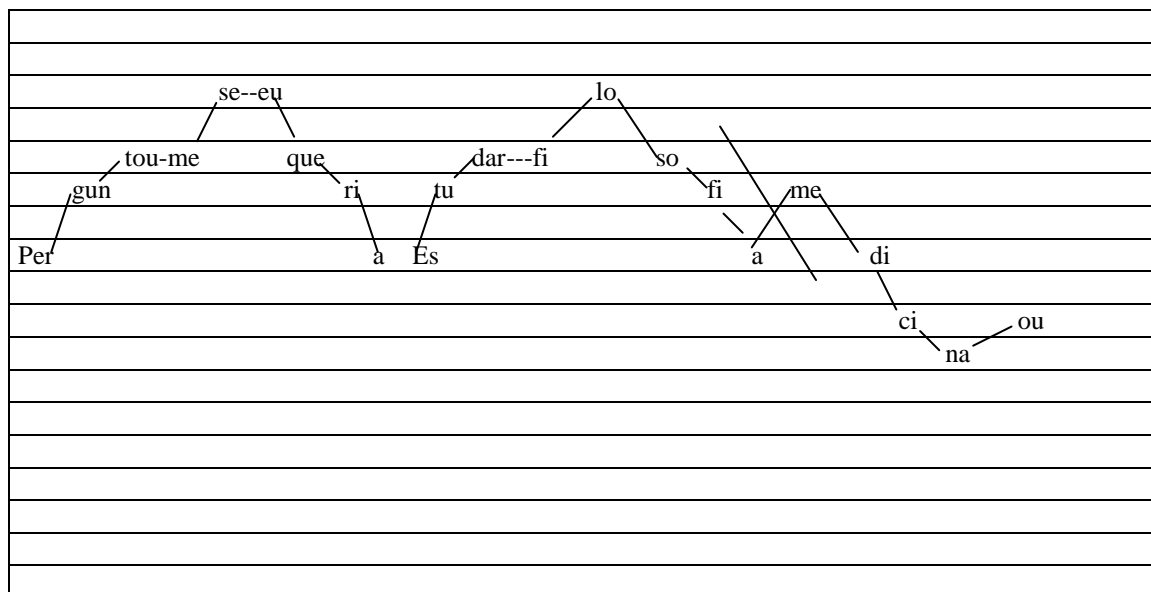
“Catorze anos” pode ser vista como a dualidade entre a academia e o samba, em que subjaz a escolha entre elementos do ocidente e elementos africanos; em termos simbólicos, ser doutor significava a adesão aos valores ocidentais, e ser sambista implicava na volta às origens étnicas do samba como herdeiro cultural da história dos negros no Brasil.

Na última estrofe da letra, a conclusão da desvalorização do sambista “Vejo um samba ser vendido/E o sambista esquecido” remete à comercialização do samba e ao seu uso pela indústria cultural. “Catorze anos” é significativa como canção que trouxe as sementes musicais que floresceram na obra do compositor: a utilização diferenciada dos intervallos musicais, a proximidade com o choro, a cadência melódica irregular e o emprego relevante da instrumentação.

The diagram shows a musical staff with lyrics and pitch contours. The lyrics are: eu ca tor ze de idade nos do--o meu pai me cha mou. The pitch contours are represented by lines connecting the syllables. A circle is drawn around the interval between the notes for 'a' and 'nos', which is labeled 'de idade'.

Até o ponto assinalado pela elipse, os intervallos de tom e semitom imprimem um motivo melódico que acentua o traço rítmico da composição, suspenso pelo traço passional da descendência e ascendência de 4ª justa. No verso seguinte, a melodia irregular parte do ponto

mais elevado do verso anterior e faz um percurso de descendência em intervalos de 2ª maior e de 2ª menor.



Nesse segmento, a melodia acentua os valores passionais, abrangendo as regiões mais elevadas da tessitura. A sua espacialização mostra como o fio melódico privilegia as ascendências, sendo as descendências (até o ponto da linha diagonal) ponto de finalização do enunciado. Esse ponto de tensão melódica coincide com a proposição principal da canção: a seleção dos valores ocidentais e africanos.

No segmento abaixo, o término da frase anterior ainda conserva a ascendência, mas a finalização do enunciado acontece próxima do limite da região grave. Essa frase musical que acompanha o instante terminativo do enunciado produz uma melodia muito próxima da fala e marca a opção pela clareza do enunciado em vez da fluidez musical, aliás, marca de toda essa canção. Tatit diz que “as tensões de cada contorno ou de seu encadeamento periódico são configurações locais mais importantes que as tensões harmônicas” e que “as tensões locais distinguem as canções”⁷. Pois bem, as tensões resultam do encadeamento das frases melódicas e de sua relação com o texto. “Catorze anos” já mostrava qual o tipo de tensão

⁷ Luiz Tatit. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. Op. cit., p. 9.

melódica que Paulinho da Viola viria a desenvolver, um modelo inspirado nas modulações inesperadas e sentimentais do choro.

“Coisas do mundo, minha nega” (*Paulinho da Viola*, 1968) é a canção mais representativa do primeiro trabalho fonográfico solo de Paulinho da Viola. Nela, encontra-se cristalizado o embrião criativo de “Catorze anos”, evidenciado pela leveza da apresentação, em que letra e música convergem para assegurar o caráter sóbrio da representação estética. Essa maneira contida de exprimir sentimentos se tornou um dos principais atributos da sua obra musical.

“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 gravei o teu nome

Venho do samba há tempo, nega
Vim parando por aí
Primeiro achei Zé Fuleiro
Que me falou de doença
Que a sorte nunca lhe chega
Está sem amor e sem dinheiro
Perguntou se eu não dispunha
De algum que pudesse dar
Puxei então da viola
Cantei um samba pra ele
Foi um samba sincopado
Que zombou do 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 à 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 eu 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, vim m'embora
Ninguém compreenderia
Um samba naquela hora

Hoje eu vim minha nega
Sem saber nada da vida
Querendo apreender contigo
A forma de se viver
As coisas estão no mundo
Só que eu preciso aprender”

Os enunciados são construídos através do uso de palavras e expressões comuns, encontradas na fala de populares em situações corriqueiras, mas selecionadas de forma significativa. A simplicidade linguística é determinada pelo uso de uma gramática usual, em que a sintaxe obedece geralmente à ordem direta, ainda que elaborada. Essa leveza na construção linguística, distante do prosaico e do vulgar, busca iluminar o dado essencial na

comunicação. O que faz com que essas palavras despojadas possam ser reconhecidas pelo ouvinte como algo especial é o arranjo e o modo como elas se apresentam na melodia.

No aspecto musical, verifica-se a preferência pelo uso das frequências médias e graves. Os saltos sonoros não valorizam os picos de agudo enquanto exibição do esforço vocálico pela busca de tensão nas tessituras elevadas, mas pelo paralelo que traçam em relação às regiões mais graves da tessitura. A valorização dos saltos sonoros se dá pela constante nuance entre a ascendência e a descendência das notas. Em Paulinho da Viola, as ascendências e descendências são elaboradas de modo sutil, sugerindo que as distâncias quase inexistem, por isso o canto contorna as regiões altas e baixas sem grande disparidade no relevo fônico das distâncias sonoras.

A melodia é inscrita com moderação, tal qual a informação linguística, sem sobressaltos, fluindo nota após nota. Paulinho da Viola é mestre na arte de burlar a acentuação melódica convencional, ora ascendendo quando se espera uma descendência, ora mantendo a curva melódica quando o usual seria estabilizá-la na descendência.

A entonação perfeita faz tudo parecer simples e fácil. Porém, ao aguçar-se o ouvido, vê-se que a melodia é toda cheia de pormenores e que a tessitura do seu canto se constrói pela acentuação seletiva das palavras na melodia. É o caso do primeiro verso melódico de “Coisas do mundo, minha nega”, em que é substituída a nota previsível (D) pela nota (C#), criando uma tensão melódica ao desfazer a previsibilidade inicial da frase:



“Ho- je eu vim mi- nha ne-ga”
F# A (B) C# (B) B----- (uma oitava abaixo)
→ ascendente → descendente

A empostação vocal e a interpretação de Paulinho da Viola corroboram ainda mais a configuração sóbria dessa canção. Entretanto, sobriedade não deve ser confundida com inação ou ausência de atribuições na alma da canção. Os traumas existem e são indispensáveis enquanto matéria necessária à razão de ser da canção. O enunciado existe a partir da ruptura ou disforia entre sujeito e objeto, em que a dimensão temporal passa a fazer sentido enquanto representação da busca pelo sujeito da unidade com o objeto. Os enunciados relatam a busca, a ruptura e o encontro que acontecem sucessivamente. O “eu lírico”, espécie de enunciador, vê esse caminho segundo a sua perspectiva particular. É o seu sentimento que transborda na canção, observando os acontecimentos e os descrevendo como coisas do mundo, dos homens e da vida.

Nesse sentido, as canções têm um processo similar comum, que é o da suspensão do tempo real pela sugestão de um tempo onírico. Através das modulações linguístico-melódicas da canção, o cancionista intenta fazer com que o ouvinte se insira num tempo irreal, limitado e efêmero, mas fantástico, porque as experiências ali expressas têm o poder de lhe parecerem familiares. Assim, o cancionista articula as suas experiências e as vicissitudes do cotidiano, seduzindo e emocionando pela capacidade sugestiva. É essa química que torna possível a transformação de acontecimentos comuns em cenas belíssimas.

“Coisa” nomeia em geral algo para o qual não se encontra uma denominação mais apropriada, que não tem nome ou que não se sabe precisar. “Mundo”, numa outra dimensão, reitera o caráter vago reinante no título. “Coisas do mundo” é um caminho desconhecido, indeterminado. “Coisa” dialoga com fatos concretos em oposição a “mundo”, fincado no referencial abstrato. Mas essa singela oposição é quase anulada pela reiteração dos traços de significado que a expressão evoca. Ambos os termos reforçam um único sentido: o do cotidiano, feito de alegrias e tristezas, sobretudo de incertezas e de definições indefinidas.

Por essa razão, “Coisas do mundo” contempla o que está fora do enunciador, no horizonte dos seus olhos e da sua imaginação. O dado que lhe é intrínseco vem sugerido por “minha nega”, que está dentro do coração do enunciador, em oposição aos acontecimentos externos chamados de “coisas do mundo”. “Minha nega”, que é também minha amada, aponta para o componente racial na análise, embora não seja dos mais sugestivos. Quando proclamado com carinho, como é o caso, nega indica carinho para com a mulher querida.

Entretanto, “minha nega”, referindo-se à percepção interna do enunciador, cria um paradoxo, uma vez que esse elemento interno existe em razão do externo. “Minha nega” está no mundo, faz parte das “Coisas do mundo” com as consequências que essa realidade imprime. A síntese final, se é que é possível e mesmo desejada, só se dá após a canção, ou melhor, talvez se inicie após a sua audição.

As sete estrofes que compõem a canção estão divididas em dois tipos: as primeiras se agrupam em quatro estrofes e as demais em três. Aquelas se destacam pela musicalidade, estas pela enunciação. A estrofe que inicia a canção está estruturada por um grupo de seis versos que funcionam como refrão melódico em toda a canção:

“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 gravei o teu nome”

São versos hexassílabos e heptassílabos, estes majoritários. Devido à sua estrutura melódica de fácil memorização, a redondilha maior é uma das métricas mais simples e mais utilizadas na língua portuguesa. Esse refrão melódico entrecorta os instantes em que a enumeração dos acontecimentos justifica a ida do enunciador ao encontro da amada, funcionando como momento de repouso na canção.

Há um equilíbrio entre os sons consonantais e vocálicos. A única recorrência significativa de um determinado fonema consonantal ocorre com o /s/, situado entre o fim do segundo e o início do quinto versos, funcionando como mecanismo de aceleração em relação à desaceleração melódica inicial da estrofe. Essa tensão, que pressupõe a existência de uma linha demarcatória entre aceleração e desaceleração, é de grande valia para o estabelecimento de múltiplas relações entre melodia e letra.⁸

Se se comparar a sua pouca utilização nos demais enunciados das outras estrofes-refrão, a recorrência da sibilante /s/ produz uma reverberação que evoca movimento. Quanto às vogais (átonas e tônicas), as mais expressivas são os fonemas /a/ e /o/, que fazem um movimento de abertura e fechamento da massa sonora.

*“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 gravei o teu nome”*

Essa sobriedade na utilização de consoantes e vogais, de som aberto e som fechado, é reforçada pela interpretação de Paulinho da Viola. A voz pausada, entoada de modo quase falante, assegura aos sintagmas um valor especial que ultrapassa o significado comum do cotidiano. O canto transforma a palavra, estende o seu som e a sua capacidade sugestiva, recria significações a partir da reelaboração criativa entre emissão e pausa, acentuação e suavidade e, acima de tudo, reclama para si a atenção que numa situação casual se centraria no conteúdo carregado pelo significante.⁹

⁸ Cf. Luiz Tatit. “A construção do sentido na canção popular”. In *Musicando a semiótica*. São Paulo, Annablume, 1998, p. 87-98.

⁹ Cf. Paul Valéry. “Poesia e pensamento abstrato”. In *Variedades*. São Paulo, Iluminuras, 1991, p. 201-18.

Isso só acontece em razão do entendimento profundo que o intérprete tem daquilo que canta, do som das palavras, do seu efeito na canção e também da qualidade do seu timbre de voz - um dado fundamental nas interpretações de Paulinho da Viola. A voz, que transforma o simples em mágico, já se mostra depurada e praticamente pronta desde o seu primeiro trabalho solo.

Os momentos de repouso nas estrofes-refrão podem ser constatados pelo abrandamento da melodia, auxiliada pelo corpo harmônico da base orquestral. É a continuidade sonora auxiliando a continuidade emotiva. As estrofes transcorrem quase sem interrupção, as unidades sonoras se aglutinam sem elementos entrecortantes que se sobressaiam e os acordes, encadeados harmonicamente sem dissonâncias funcionais, não interferem pontualmente no tênue pulso melódico. Esses momentos traduzem o grau de proximidade entre o enunciador e a amada:

“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 gravei o teu nome

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

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

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”

Essas estrofes-refrão são as partes mais melódicas em toda a canção, em que a melodia flui impondo às palavras o seu ritmo e compasso. Daí a base harmônica estar estruturada em torno da variação dos graus da escala do acorde fundamental de (D): D, B7, Em7 e A7. Embora a harmonia transite por acordes de outras tonalidades, usados como passagem ou preparação, D#7, E7/9, F#7 e G#7, a trajetória melódica permanece na tonalidade de ré maior. Esses acordes modulam o engate e desengate sonoro sem configurar uma nova tonalidade.

The diagram illustrates the melody and chord progression for the lyrics. The melody is written on a five-line staff with a treble clef. The lyrics are placed below the staff, with lines connecting them to the corresponding notes. The chord progression is indicated by letters below the staff.

Lyrics: Ho-je eu vim mi-nha po-ssu Como venho nega quan-do

Chord Progression: D B5+/7 E7/9 A7 D

Na boca as mes[mas] pa[ra] la[ra] vras mor so
No peito o mes[mo] re[de]

B7 Em7 A7 D

Nas mãos a ma[is] gra[ças] vei[do] teu no[m]e me[us] O (1ª) teu nome O (2ª) teu nome

B7 Em7 A7 D

Avulta, nessas curvas melódicas, a musicalidade expressiva no uso das palavras. No primeiro quadro, o segundo verso é o desenho invertido do primeiro. Nele, ocorre um salto de 13 semitons entre a sílaba quan(do) e a sílaba (po)ssso. Tem-se ali um ponto de tensão, face à

modalização da voz na alta frequência, mas a tensão inicial que vinha progredindo desde o final da oração anterior se desfaz pelo repouso na região mais grave da tessitura: quan(do).

Essa ascendência de mais de uma oitava de tom e as demais pequenas ascendências valorizam a extensão vocálica, fazendo perdurar a sensação de continuidade emotiva que o ouvinte capta. A continuidade vocálica sensibiliza no ouvinte os valores emotivos, ainda mais que esses valores são suscitados pela peculiaridade das palavras cantadas.

A audição inicial da canção faz prevalecer a sensação de que os saltos intervalares são menores e de que se trata de uma quantidade menor de notas utilizadas na melodia. Essa variação nos segmentos menores da melodia é mais um fator de expressividade na canção. Por isso, os maiores saltos de intervalo ocorrem no término das frases e os instantes asseverativos se dão na descendência, tal qual na fala, dificultando a previsibilidade sonora inicial, por criar tensão em locais onde normalmente ela já se desfez.

Os constantes saltos de semitom têm justamente a função de evitar o contorno das células rítmicas que o ritmo sustenta, considerando que se trata de um samba, gênero que se caracteriza pela capacidade estilística de formar motivos rítmicos, devido à pulsação oriunda do emprego majoritário de instrumentos de percussão.

No terceiro e último diagrama, o último verso da estrofe, “Nas mãos a mesma viola/Onde gravei o teu nome”, tem desenho melódico que difere da primeira entonação, o que prolonga a duração e o estado emotivo presente no sexteto, impedindo a velocidade exigida para a instauração e repetição de motivos. Na primeira apresentação, o verso, após algumas curvas, repousa no mesmo semitom em que o refrão é iniciado (F#), uma região intermediária se se considerar os 18 semitons utilizados na tessitura melódica, mas com uma ascendência de quatro semitons da tônica (D) do acorde a partir do qual a harmonia se baseia. Essa ascendência se torna descendência quando o verso é repetido e finalizado na nota fundamental da tonalidade. A ascendência da primeira entonação é acompanhada de uma

breve tensão harmônico-melódica que se esvai na segunda vez em que o verso é cantado, além de finalizar a configuração melódica da estrofe, reafirmando, na esfera musical, o conteúdo linguístico da enunciação.

Diferentemente das estrofes-refrão, nas demais, que chamo enumerativas por descreverem o cotidiano, o prolongamento sonoro das vogais é substituído pela percussão das consoantes. O perfil melódico apresenta diferenças e algumas vezes acontece da mesma frase musical acomodar frases linguísticas de diferentes métricas. É como se a melodia corresse atrás das palavras, estendendo-se ou se encurtando para abarcar o léxico.

As três estrofes enumerativas representam a letra em oposição à música que as estrofes-refrão representam. Essa dualidade, presente desde o título da canção, é muito instigante, já que as estrofes essencialmente melódicas são as mais intelectuais, fazendo convergir no interior da canção as contradições esparsas individualmente. Em contrapartida, nas estrofes-refrão há um nível maior de elaboração do discurso, quer pela seleção, quer pelo arranjo das palavras. É por meio delas que se chega às mais belas imagens da canção:

“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”

As três estrofes enumerativas são formadas por doze versos cada. Enquanto nas estrofes-refrão o esquema rítmico é mais delineado devido à marcação regular, nas enumerativas há maior variedade na pulsação melódica devido à maior proximidade com a fala. O primeiro verso da estrofe, “Venho do samba há tempo nega”, insere alguns pormenores no percurso melódico e as inclinações da voz beiram a narrativa oral.

Cada uma das estrofes enumerativas praticamente repete os mesmos procedimentos melódicos e linguísticos de estruturação. A primeira estrofe se repete na segunda e na terceira, mas com o acúmulo de traços significativos. A primeira estrofe pinta uma cena do enfermo “reclamão”, a reiteração na segunda se dá com o alcoólatra inveterado, e na terceira pelo homicídio banal. São três moribundos desesperançados que vivem uma realidade trágica, irremediável e ao mesmo tempo tola, porque focada em um único dos inúmeros aspectos que compõem as “Coisas do mundo”: doença, bebida e violência.

Mas, apesar do aparente descompromisso do enunciador para com essas realidades, não se trata meramente de descrição. Mesmo enquanto passante, o enunciador mantém o seu caráter reflexivo. Sobre o primeiro moribundo - no único trecho da canção que não finaliza na tônica (D) e sim em F#m7 - ele diz:

“Cantei um samba pra ele
Foi um samba sincopado
Que zombou do seu azar”

Na segunda estrofe, o procedimento é mais ou menos repetido, mantendo-se a ironia como traço dominante:

“Cantei um samba pra ele
Que sorriu e adormeceu”

Na terceira, frente ao moribundo morto, ele se cala e nada entoa. A morte silencia a ironia por ser a ironia suprema, superior a todas as demais. O silêncio da morte traz também o silêncio do enunciador, consciente da impotência da música frente à inexorabilidade da morte:

“Não tirei minha viola
Parei, olhei, vim m’embora
Ninguém compreenderia
Um samba naquela hora”

Os versos finais da estrofe encerram um significado particular na canção. A mesma ideia é reiterada nessas três estrofes, sendo que os versos culminam com a morte. Esse fim simbólico é também o apêndice para a retomada da linha melódica da canção. Fundamentais, esses versos retratam a morte mas trazem o enunciador à vida e à sua meditação:

“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”

Se, na primeira estrofe-refrão, o enunciador falava de contradições e remorso com palavras presas à boca, na segunda ele avança para um estado poético. Na terceira, repousa sobre uma realidade vista como benéfica. Nesta última, ele ascende ao plano das ideias, à pura reflexão sobre o viver, focalizando o amor pela mulher, sentimento que deve guiá-lo nas descobertas do desconhecido, das “Coisas do mundo”. Isso começa a se desenhar sob a forma de uma familiaridade mediada pelas experiências vividas e sobretudo pelo sentimento amoroso que guia o enunciador, humilde e incerto, mas já não tão frágil. Aspectos aparentemente antagônicos - música/letra, emoção/pensamento, movimento/repouso - têm um tratamento tão peculiar quanto coeso na atmosfera poética dessa canção.

Abaixo, têm-se os diagramas dos segmentos melódicos da primeira das estrofes enumerativas.

Venho do sam
 ba-há tem po nega
 Vim parando por a í
 Primeiro achei Zé Fu leiro

B7 Em7 A7 D B7 Em7

Que a sorte nunca
 lhe chega Está sem a mor sem dinheiro
 Que me falou de ença do e

A7 F#m7 B7 Em7 F#7 Bm

Perguntou se eu não dispu[n]ha De algum que p[er]deu sse Puxei então da[de] vi[do] zar

E7 Em7 A7 Em7

Cantei um samba pra[que] ele Foi um samba sin[do] col[ado] Que zombou do seu azar

A7 F#m G#7 C#7 F#m7

Exceto no primeiro verso, em que há inflexões ascendentes e descendentes por quase todo o segmento melódico, nos demais, as frases se acomodam num único semitom, fazendo curvas nas notas finais. A finalização do verso melódico na ascendente se deve à sua continuação no verso seguinte, o que se repete mesmo no final do último verso melódico, “Que zombou do seu azar”, em que a melodia ascende ao penúltimo semitom (C#), ligando-se

melodicamente à estrofe-refrão. Esse verso e aquele que o antecede, “Foi um samba sincopado”, são os instantes de maior tensão harmônica na estrofe, em que a harmonia (G#7) delinea o sentido das palavras e deixa a melodia suspensa.

A inscrição de versos melódicos em praticamente um único semitom revela instantes de grande proximidade com a fala: “Primeiro achei Zé Fuleiro”, “Que me falou de doença”, e “Cantei um samba pra ele”. Mas, em todos eles, Paulinho da Viola flexiona melodicamente as sílabas finais, alternando entre a opção pelo enunciado e a opção pela música - procedimento que burla a obviedade melódica, impedindo a sua identificação prévia, além de permitir o escorrer comedido da emissão de cada sílaba nas suas devidas notas. Esse equilíbrio também se fundamenta por meio da duração da nota e do respectivo tempo de duração da sílaba (palavra) no semitom.

Como já foi dito, a elevação da zona de articulação para as frequências elevadas cria uma tensão sonora, por ampliar a duração dos sons vocálicos, em contraposição à percussão dos sons consonantais. Ao utilizar esse procedimento, paralelo à manutenção do semitom, a melodia termina por sublinhar pequenas células rítmicas face a essa constante repetição. Embora esse dado não se configure por completo, transformando-se em apelo somático para o ouvinte, as estrofes enumerativas evidenciam na marcação rítmica uma acentuação que não se verifica nas estrofes-refrão.

Essa disposição harmônica configura um tema melódico, espécie de *Leitmotiv*, que cria expectativa e interesse no ouvinte. As irregularidades na notação melódica de “Coisas do mundo, minha nega” vêm do choro, dos seus fundamentos de improvisação e do amplo desenho melódico das suas peças musicais. A revigoração desse *topos* melódico na música de Paulinho da Viola permite falar “no caminho de volta”, ao retomar, pela arte musical, o percurso cultural da raça negra no Brasil.

Os versos melódicos efetuam um procedimento de descendência e ascendência análogo ao que acontece no interior de cada verso. O primeiro verso melódico se inicia no semitom (A), o segundo desce um tom inteiro (G), mas o terceiro não prossegue nessa regularidade, descendo apenas um semitom (F#). O quarto verso desce um tom inteiro (E), já o quinto ascende cinco semitons (A) em relação ao início do último. No sexto verso, a descendência é de dois semitons (G), no sétimo ela é de cinco semitons (D); já o oitavo verso permanece no mesmo semitom anterior. No nono verso tem-se novamente uma ascendência de cinco semitons (G) e no décimo é mantida a mesma altura. No décimo primeiro verso, a ascendência é de dois semitons, a mesma distância do décimo segundo e último verso.

Esse zigzague melódico convida o ouvinte a ouvir a canção repetidas vezes. O enunciado até pode ser apreendido na primeira audição, mas o percurso melódico não se fixa numa única fruição, dificuldade que se assemelha ao desconhecimento das “Coisas do mundo”.

“Sinal fechado”, canção vencedora do V Festival de MPB da TV Record em 1969 e que foi gravada no compacto duplo *Paulinho da Viola* junto com “Foi um rio que passou em minha vida”, alcançou grande projeção na crítica da época, embora tenha sido vaiada durante as apresentações do festival devido à linguagem musical do diálogo. Da controvérsia, resultou uma entrevista do compositor ao *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, em 24 de janeiro de 1970: “Sinal fechado’ é uma experiência nova que eu fiz. Mas a música não tem nada de novo. Não existe esse negócio que falam, de que ela abre caminhos (...). É uma consequência do contato que tive com músicos mais recentes - Caetano, Gil, Chico e Edu - e com as diversas correntes da música brasileira, desde 1964(...). O que fiz de novo foi utilizar o que Villa-Lobos fez há muito tempo - a inversão de certos acordes, deixando a prima do violão solta”.¹⁰

¹⁰ *Nova história da MPB*. Op. cit., contracapa.

“Olá, como vai
Eu vou indo e você tudo bem
Tudo bem eu vou indo
Correndo pegar meu lugar 1º período
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
Pois não tem de que
Eu também só ando a cem 2º período
Quando é que você telefona
Precisamos nos ver por aí
Pra semana talvez nos vejamos
Quem sabe
Quanto tempo 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 à lembrança
Por favor telefone eu preciso saber
Alguma coisa rapidamente
Pra semana o sinal
Eu procuro a você vai abrir
Vai abrir
Prometo não esqueço
Por favor não esqueça, não esqueça, não esqueça
Adeus”

A letra pode ser entendida como um diálogo num encontro casual no trânsito de uma grande cidade, mas a melodia e a harmonia são complexas em termos de canção popular. O efeito de estranhamento na música é provocado pelos acordes com segunda menor e pelos constantes deslocamentos ascendentes, que imprimem uma configuração inusitada na canção. À harmonia cabe glosar e distribuir a tensão entre os segmentos do canto e da melodia, realização que um acompanhamento simples não alcançaria com a mesma intensidade.

“Sinal fechado” tem uma letra equivalente a um belo poema, cujo ritmo das frases produz um paralelo interessante entre forma e conteúdo. Utilizando o verso livre, o ritmo é

impulsionado pela melodia das palavras, pela vibração das consoantes e pela harmonia sonora das vogais. A concatenação das orações estabelece dois períodos, o primeiro compreende os nove versos iniciais que retratam o encontro dos dois personagens, e o segundo os versos restantes que narram a despedida. No primeiro período, os versos têm uma cadência menos acelerada, motivada pelo encontro e pela possibilidade da troca de emoção ou pela tentativa de fazê-lo. No segundo período, a fugacidade do encontro e a inevitável partida fazem com que a cadência seja acelerada, aumentando a tensão gerada no primeiro período, decorrência da iminência da abertura do sinal e do rompimento do diálogo.

Em todo o poema, as palavras escolhidas são as mesmas usadas com regularidade no cotidiano, exceto algumas construções que, embora usando palavras comuns, são específicas no contexto: “correndo pegar meu lugar no futuro”, “em busca de um sono tranquilo”, “mas eu sumi na poeira das ruas” e “eu preciso saber alguma coisa rapidamente”, que se destacam enquanto símbolos no texto justamente por apontarem para algo que não ocorre na canção - velocidade. Por certo não se trata de alguém querendo dar um cochilo, que mais parece alusão à morte, nem faz sentido, no contexto do trânsito, correr para o futuro ou dizer que se esvaiu “na poeira das ruas”, muito menos querer “saber alguma coisa rapidamente”.

Pode-se interpretar a canção como um diálogo entre dois motoristas parados no semáforo de uma grande cidade, aludindo à repressão política e à institucionalização da violência nos tempos da ditadura. Os versos seriam então a mimetização da impossibilidade do diálogo e do que ele representa numa sociedade democrática. Mas como pensar, nessa leitura, no significado dos versos destacados, visto que eles se deslocam do tom coloquial da conversa? “Em busca de um sono tranquilo” e os demais versos destacados fazem-me crer na existência de uma outra voz. É esse outro personagem, espécie de alterego do compositor, o responsável pelos deslocamentos de significado na conversa, a ele atribuo algumas das falas

que aparentemente são dos dois “motoristas”. É essa apropriação arbitrária da fala que produz um sentido inteiramente novo na leitura dos versos:

Interlocutor 1: - Olá, como vai?

Interlocutor 2: - Eu vou indo.

Alter-ego: e você tudo bem?

Interlocutor 1: Tudo bem eu vou indo!

Alter-ego: Correndo pegar meu lugar no futuro e você?

Interlocutor 2: Tudo bem!

Alter-ego: eu vou indo em busca de um sono tranquilo, quem sabe?

Interlocutor 1: Quanto tempo!

Alter-ego: pois é quanto tempo...

Interlocutor 2: Me perdoe a pressa.

Alter-ego: É a alma de...

Interlocutor 1: Os nossos negócios,

Alter-ego: Pois não tem de que.

Interlocutor 1: Eu também só ando a cem. Quando é que você telefona?

Alter-ego: Precisamos nos ver por aí.

Interlocutor 2: Pra semana, prometo...

Alter-ego: talvez nos vejamos, quem sabe?

Interlocutor 1: Quanto tempo?!

Alter-ego: pois é quanto tempo...

Interlocutor 1: Tanta coisa...

Alter-ego: que eu tinha a dizer, mas eu sumi na poeira das ruas.

Interlocutor 2: Eu também...

Alter-ego: eu tenho algo a dizer mas me foge à lembrança.

Interlocutor 1: Por favor telefona...

Alter-ego: eu preciso saber alguma coisa rapidamente.

Interlocutor 2: Pra semana?!

Alter-ego: o sinal.

Interlocutor 1: Eu procuro a você.

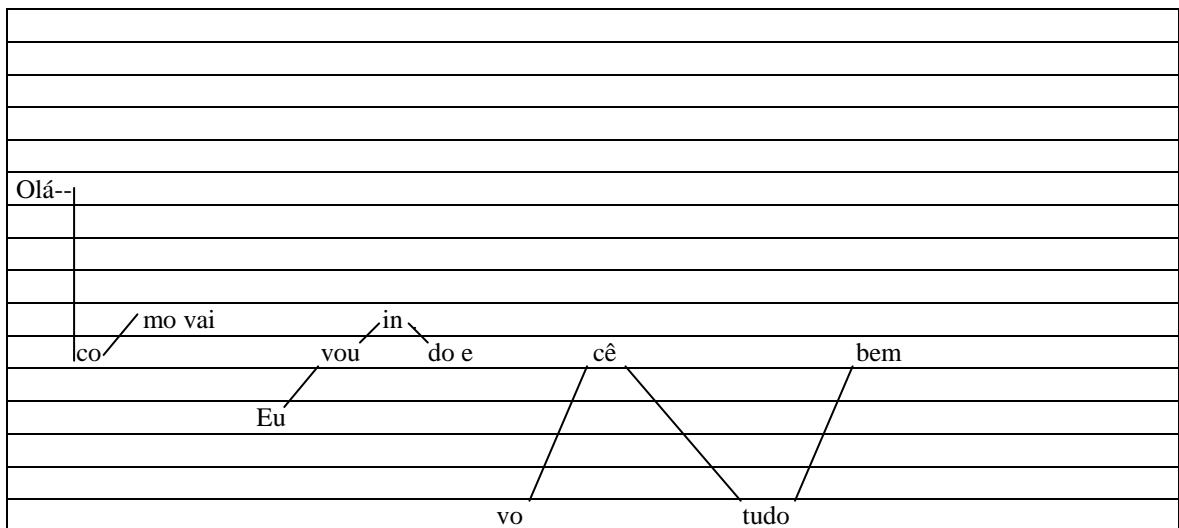
Alter-ego: vai abrir, vai abrir.

Interlocutor 2: Prometo.

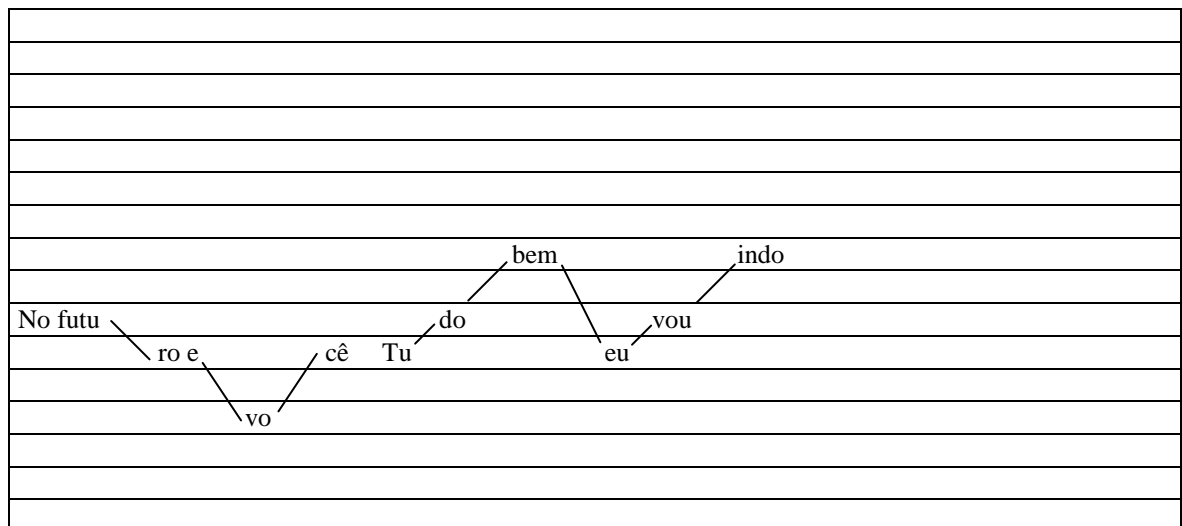
Alter-ego: não esqueço, por favor não esqueça, não esqueça, adeus.

Pela disposição das falas, percebe-se que os versos poderiam ser trocados indefinidamente entre os personagens. Qualquer um deles poderia estar dizendo o que é atribuído à fala do outro. A canção, nesse caso, seria uma profusão indistinta de vozes no poema.

Sob esse prisma, os versos de “Sinal fechado” representariam não apenas um encontro no trânsito, mas apenas o relato de uma única voz que se vale do expediente do diálogo para se ocultar. Nesse caso, a canção poderia ser tomada como uma sucessão de indagações metafísicas, ligadas ao tempo e à sua supressão: a morte. Essas impressões são reforçadas com o auxílio da análise musical.



A espacialização da melodia mostra a simulação das vozes, ainda identificáveis; cada uma se estabelece a partir do mesmo intervalo de 3ª menor na descendência, o que projeta uma regularidade melódica. No fim do segmento, ao invés de uma descendência finalizando a asseveração, ocorre uma ascendência, compatível com o caráter de interrogação que se fixa como motivo melódico.



Violão e base de orquestra fixam o ambiente sonoro melancólico na introdução pela sonoridade cíclica da repetição ininterrupta das notas no violão. Na maior parte da canção, somente o violão é utilizado e quando a orquestra preenche o espaço sonoro com uma gama maior de som, a canção atinge níveis ainda maiores de dramaticidade. Violão e orquestra funcionam como elementos de um cenário influente, em que a voz de Paulinho de Viola se movimenta, traçando, através do motivo melódico ascendente, indagações existenciais.

A singularidade da construção do espaço sonoro, onde as dissonâncias impregnam o tecido melódico, causa um constante deslocamento espacial e as ascendências indicam a continuação do fluxo sonoro e o prolongamento no tempo e no espaço, além de aludir ao medo do homem na busca pelo seu destino, fato que designa a edificação do próprio espaço-temporal.

A harmonia em “Sinal fechado” se mostra em aberta, pois da intersecção entre as linhas melódicas e a letra da canção tem-se a configuração de um espaço que não se restringe ao cenário urbano. Espaço e tempo em sintonia com o espaço e tempo da canção, eis a sua mola propulsora.

“Comprimido” (*Nervos de Aço*, 1973) é uma canção em que o equilíbrio entre letra e melodia se traduz por uma perfeita fusão e intercâmbio de significados. Aos versos da letra se

impõe uma correspondência melódica e harmônica muito sugestiva. O componente linguístico, um poema urbano, trata de um caso banal de desamor. É uma cena realista que foge dos estereótipos ao tratar o tema com espontaneidade, mostrando instantes poéticos através de uma descrição apoiada na fala oral. A canção cita “Cotidiano” (*Chico Buarque*, 1972), que reforça a caracterização do espaço e dos personagens narrados.

“Deixou a marca dos dentes dela no braço
Pra depois mostrar pro delegado
Se acaso ela for se queixar da surra que levou 1ª modalização
Por causa de um ciúme incontrolável

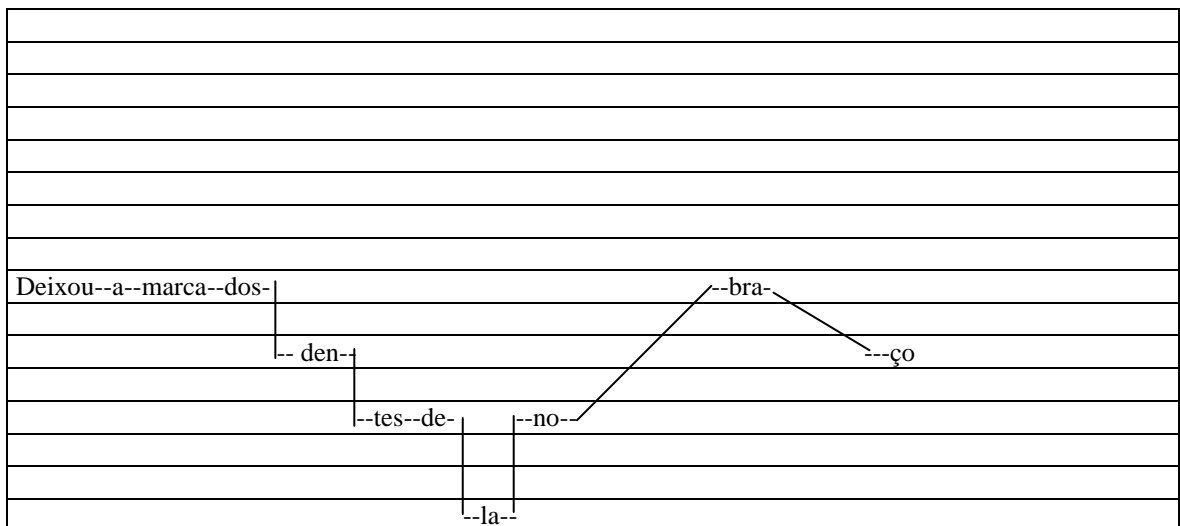
Ele andava tristonho, guardando um segredo
Chegava e saía, comer não comia
E só bebia, cadê a paz 2ª modalização
Tanto que deu pra pensar que poderia
Haver outro amor na vida do nego
Pra desassossego e nada mais
Seu delegado ouviu e dispensou
Ninguém pode julgar coisas de amor
O povo ficou intrigado com o acontecido
Cada um dando a sua opinião
Ela acendeu muita vela pediu 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 3ª modalização
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 2ª modalização
Que ele tinha mania
De ouvir sem parar um samba do Chico
Falando de coisas do dia-a-dia”

Chama atenção em “Comprimido” a sugestividade do arranjo instrumental e o modo como ele cria uma atmosfera musical propícia ao relato da história. O arranjo funciona como uma segunda voz, ou como uma outra narrativa, em nível musical, que dialoga com o texto linguístico.

A linearidade melódica se apresenta por três movimentos harmônicos distintos, que modalizam o grau de tensão dos versos assinalados. Na primeira modalização, o acompanhamento instrumental simula um clima de suspense, intercalando a sonoridade da tônica (C) duas oitavas abaixo, cuja repetição alude à rotina do cotidiano e à gravidade do drama narrado.

O efeito sonoro se amplia quando aparece um agogô produzindo frases sonoras que, contrapondo-se à fala do enunciador, aumentam a tensão dos versos e encaminham a sonoridade ao anticlímax. A dicção é cautelosa e a voz, quase falada, confere à descrição a frieza típica dos relatos policiais.



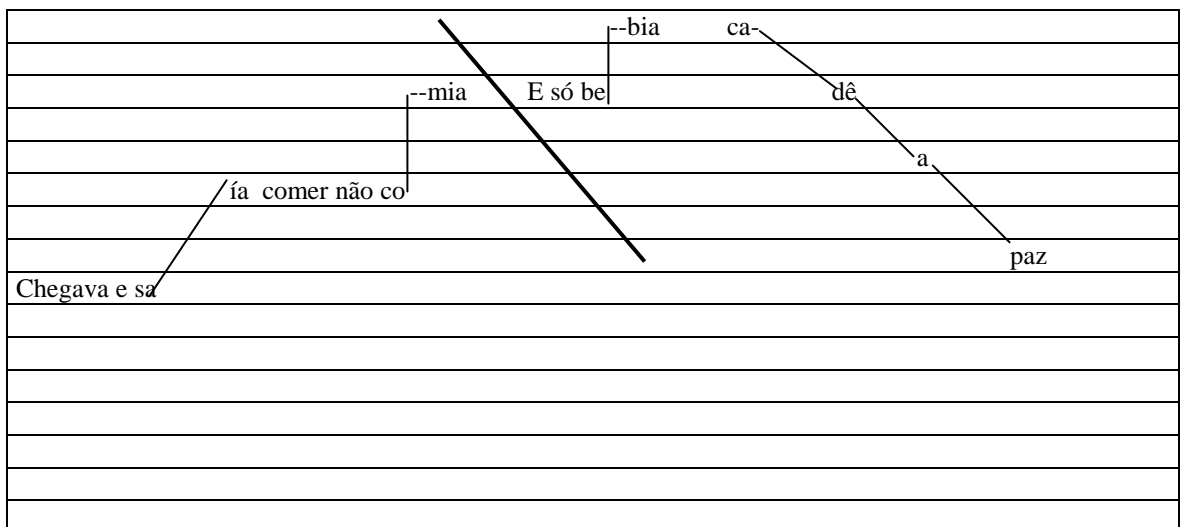
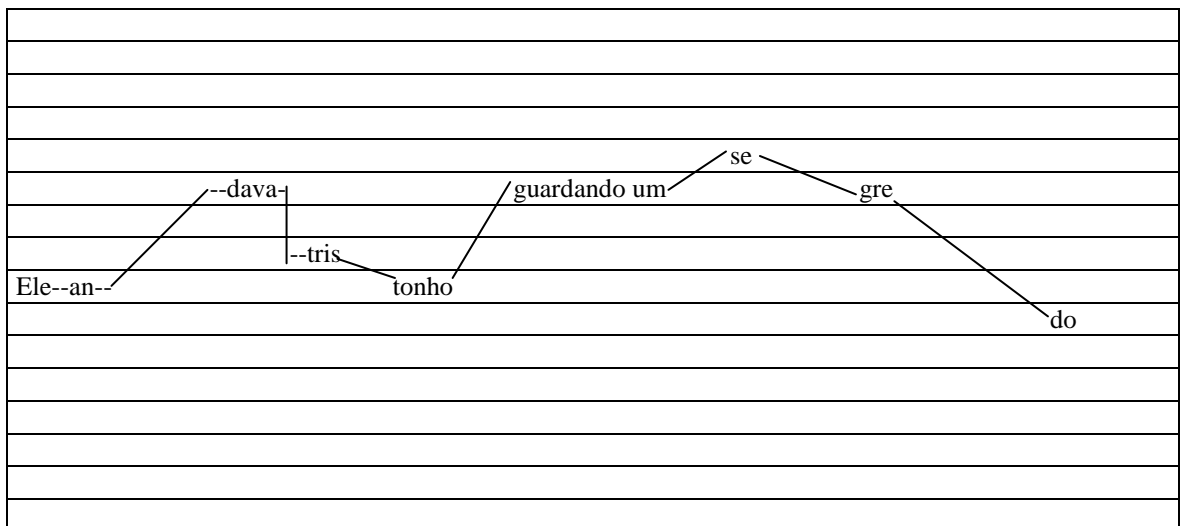
Pra de-- --pois mos-- --trar pro-----dele-- --gado

Se-- --acaso—ela for --xar da surra /que /you --quei le

Por de—um ciúme in-- lá vel --contro

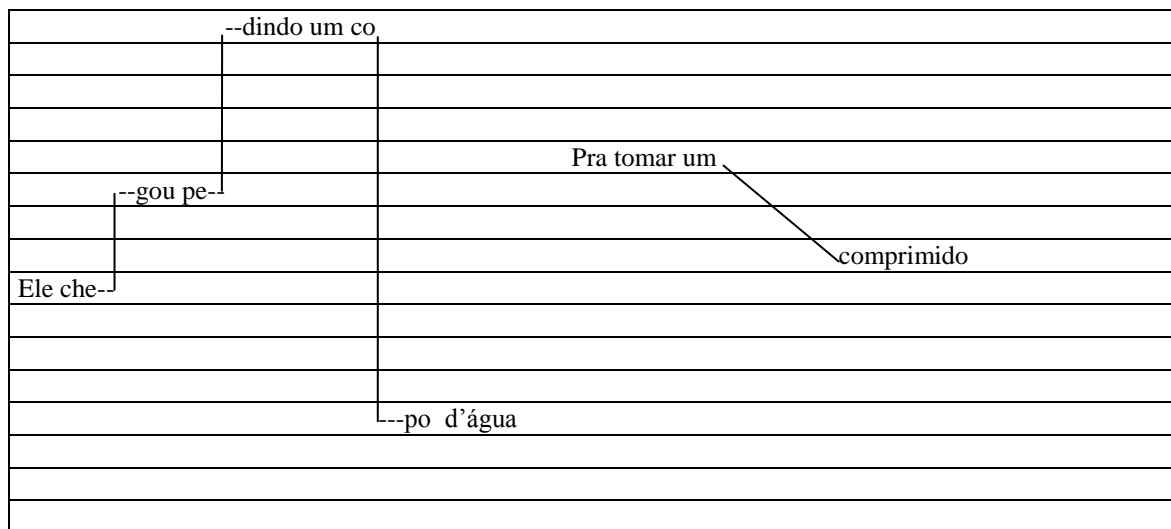
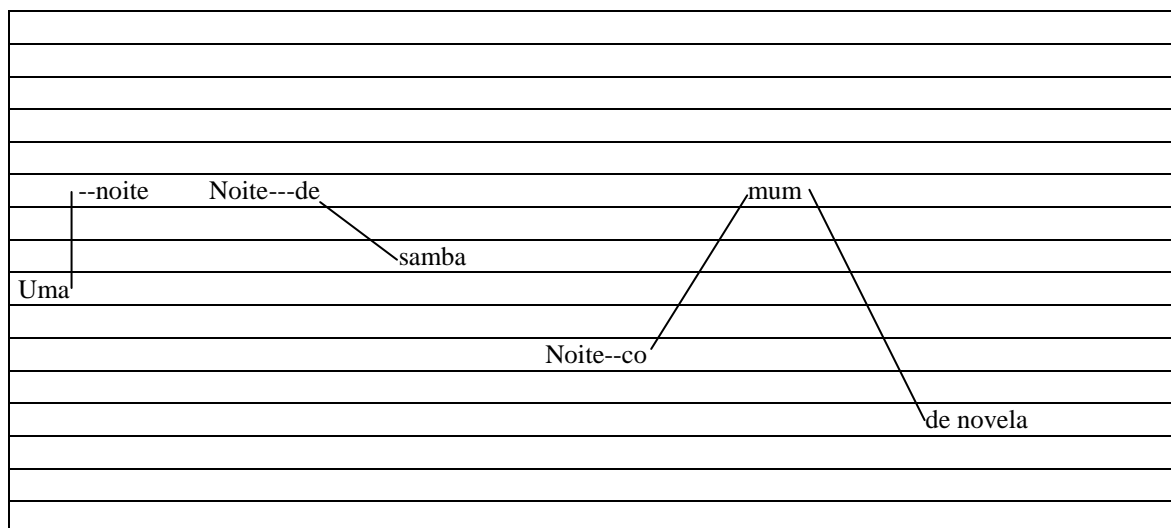
Pela assimetria dos intervalos nesses segmentos, depreende-se a irregularidade melódica da canção. A disposição das notas surpreende e a cadência melódica é imprevisível, acelerando ou retraindo a velocidade da emissão. Por detrás desse procedimento, encontra-se a particularidade do canto de Paulinho da Viola - a síncope.

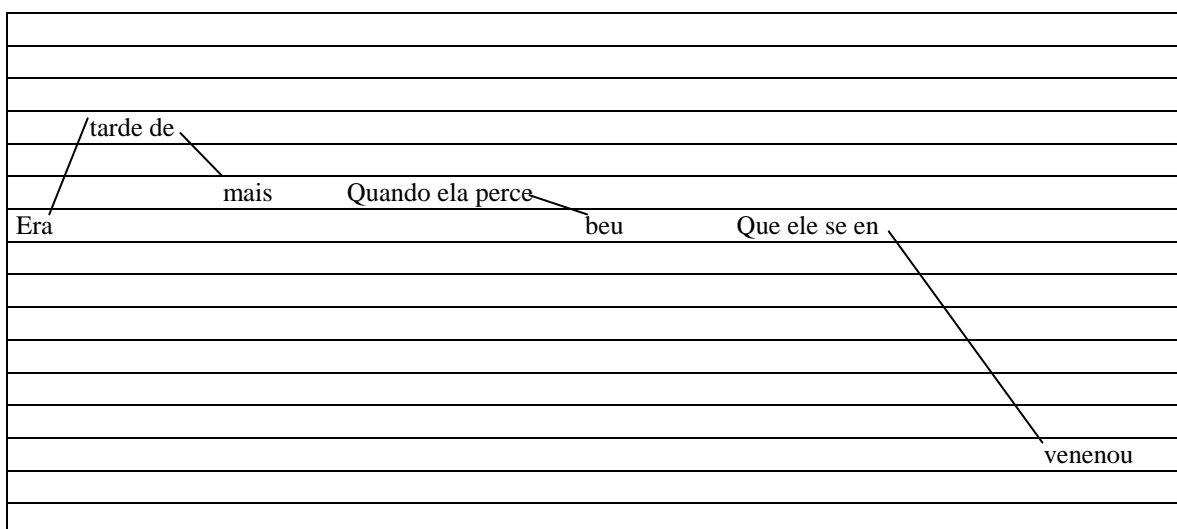
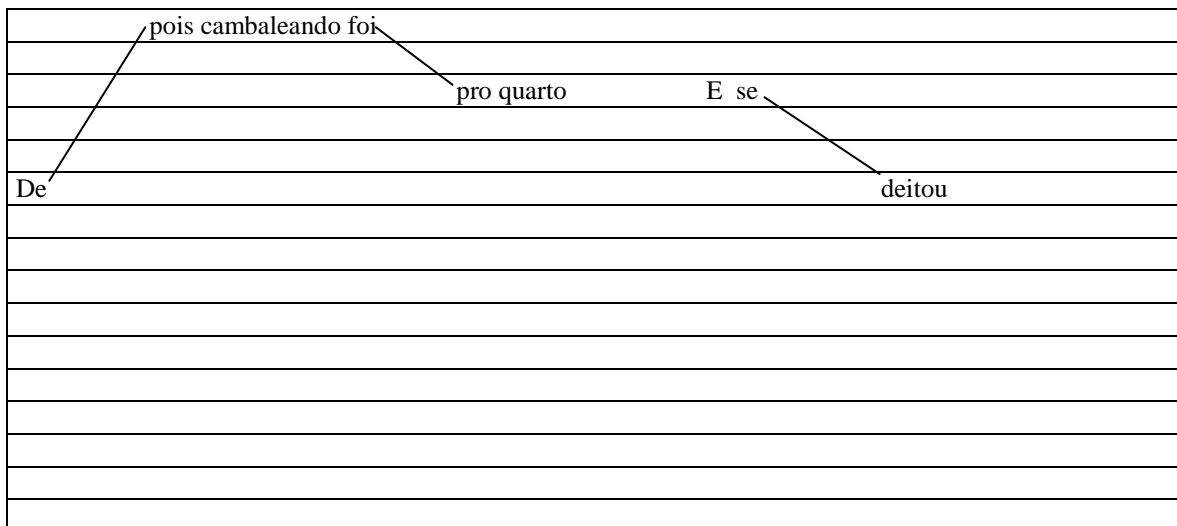
Na segunda modalização, a sonoridade ganha volume com a percussão e a flauta, que reinserem a tensão interrompida nos versos finais da primeira modalização. O alongamento das vogais alude ao momento passional, impulsionando a melodia e a harmonia para o clímax que acontece na terceira modalização.



As vogais se alongam e praticamente todo o enunciado é cantado na mesma região da tessitura, efeito da disforia dos personagens.

O momento mais simbólico da canção acontece na terceira modalização, quando é caracterizado o espaço dos personagens com as palavras “samba” e “novela”. A tensão referida inicialmente pelo cotidiano (repetição da tônica C) encontra aí a sua plenitude. “Novela” e “samba” são índices do espaço e da vida narrados, indicando, simultaneamente, o meio social e a estratégia de fuga à realidade de pobreza.





Nessa última modalização, o arranjo da canção se vale apenas do tamborim, intercalado por notas de piano ao fundo. Na última frase, uma descendência de sete semitons assevera o final do suplício. Resta o silêncio, epifânico, que antecipa o suicídio do protagonista e simboliza o vazio daquela condição.

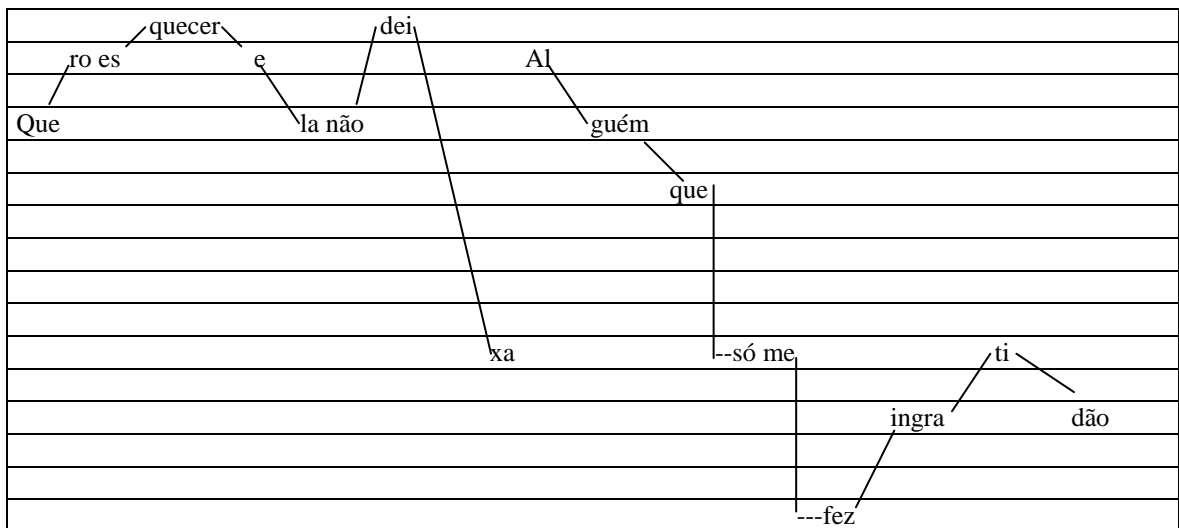
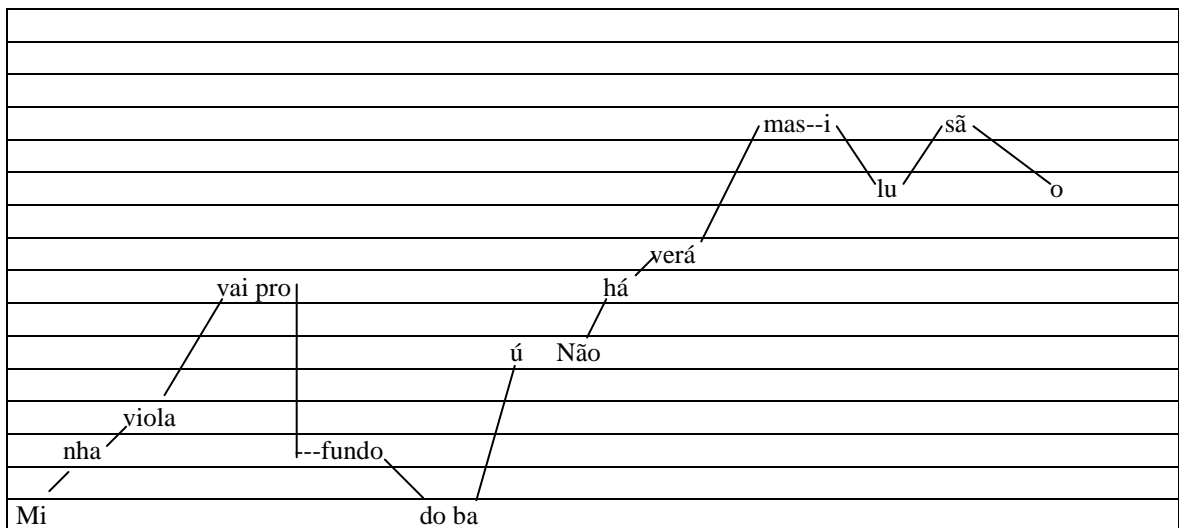
Nas canções até aqui analisadas, Paulinho da Viola reinventa e atualiza o samba com muita criatividade. Em outras, como “Guardei minha viola” (*A dança da solidão*, 1972), “No pagode do Vavá” (*A dança da solidão*, 1972) e “Argumento” (*Paulinho da Viola*, 1975), ele faz da recriação do estilo tradicional o ponto de referência para o diálogo com o presente. Essas canções mostram a preocupação do cancionista em resgatar a batida tradicional e em

manter o seu traço de espontaneidade, cujos destaques são a melodia e o refrão, espécie de resumo do motivo melódico e da letra, que funciona em geral como crônica do cotidiano. É assim em “Guardei minha viola”.

“Minha viola vai pro fundo do baú
Não haverá mais ilusão
Quero esquecer ela não deixa
Alguém que só me fez ingratidão
Minha viola

No carnaval
Quero afastar
As mágoas que meu samba não desfaz
Pra facilitar o meu desejo
Guardei meu violão
Não toco mais
Minha viola”

“Guardei minha viola” mostra alguém desiludido com o amor e que culpa o instrumento pela lembrança do ser amado, prometendo que com o carnaval a tristeza irá embora. A simpatia que a canção desperta e os impulsos somáticos para a dança estão concentrados no desempenho da melodia e da harmonia. Pelo conjunto harmônico, as frases simples adquirem importância, mas o que predomina é o ritmo e não a mensagem linguística. Harmonicamente, é uma canção simples, que se vale da facilidade do refrão para imprimir o sentido da melodia, sendo que a segunda parte da letra é mero desdobramento melódico do refrão. É uma canção simples, cuja melodia bem marcada facilita a sua memorização.



Por esses segmentos, observa-se que o refrão melódico utiliza toda a tessitura da canção, ascendendo e descendendo verticalmente. As ascendências não constituem propriamente elementos passionais pela velocidade da emissão vocálica, gerando apenas resíduos passionais entre o término e início das frases no mesmo semitom. Essa espacialização corresponde à mesma utilização dos intervalos na segunda parte.

“No pagode do Vavá” também tem como ponto alto a marcação da percussão do refrão. A letra se refere a um pagode festivo num “domingo” e a alegria expressa na letra

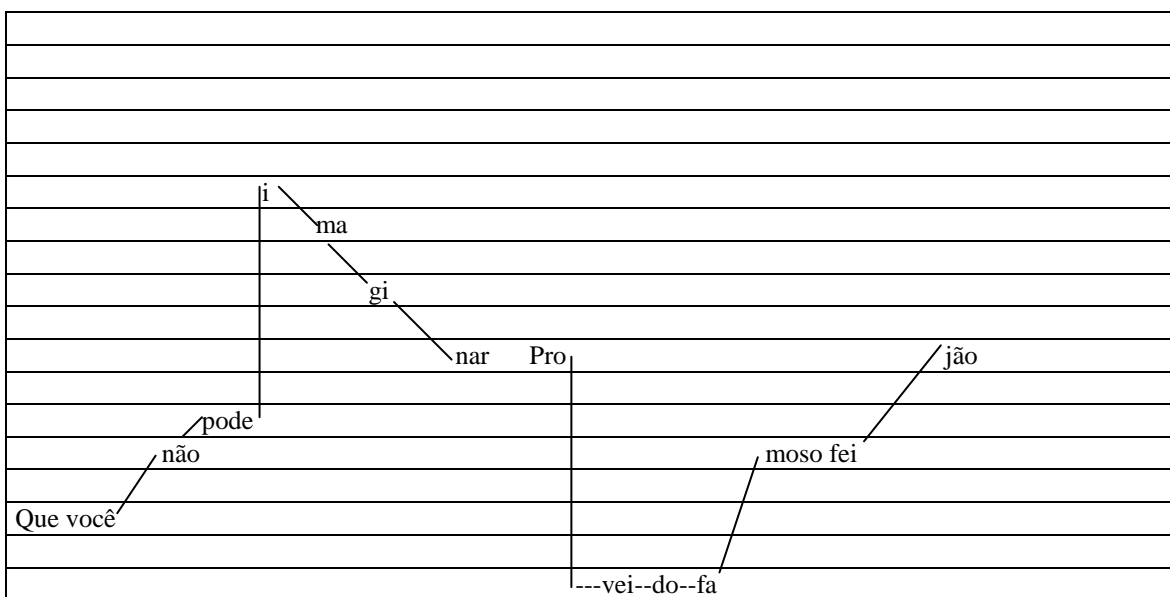
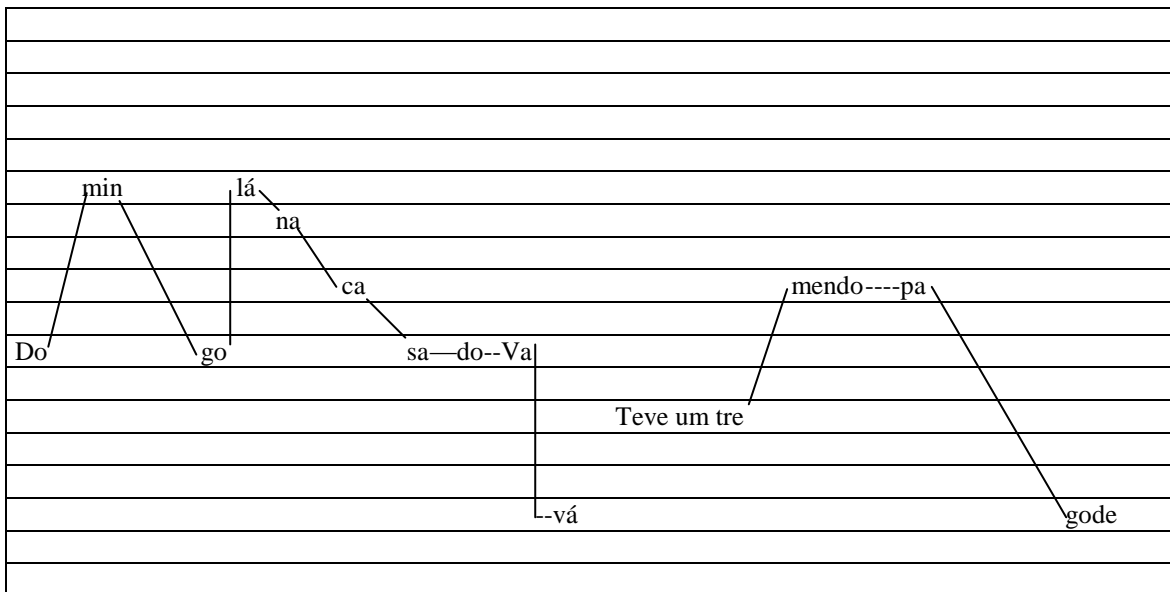
domina tanto o arranjo como a melodia. Tendo por ambiente o morro e malandros apreciadores do chamado samba de preto, a canção evoca esse espaço com tal espontaneidade que nem mesmo a simplicidade, muitas vezes vista como deprimente, suscita tristezas: “Provei do famoso feijão da Vicentina”.

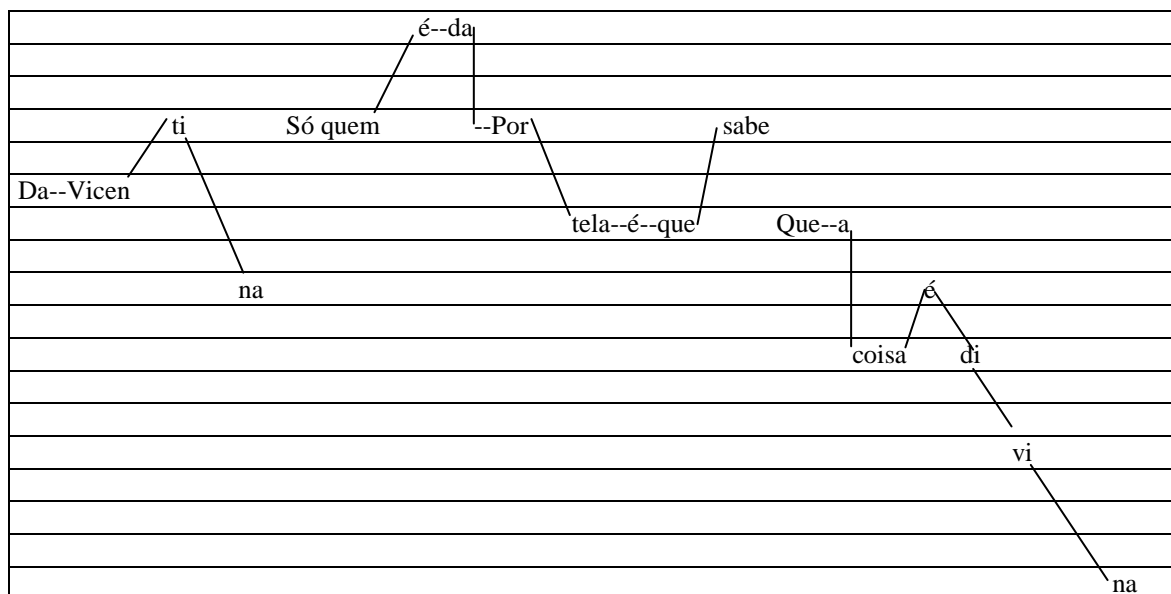
“Domingo, lá na casa do Vavá
Teve um tremendo pagode
Que você não pode imaginar
Provei do famoso feijão da Vicentina
Só quem é da Portela é que sabe
Que a coisa é divina

Tinha gente de todo lugar
No pagode do Vavá

Nego tirava o sapato, ficava à vontade
Comia com a mão
Uma batida gostosa que tinha o nome
De doce ilusão
Vi muita nega bonita
Fazer partideiro ficar esquecido
Mas apesar do ciúme
Nenhuma mulher ficou sem o marido

Um assovio de bala
Cortou o espaço e ninguém machucou
Muito malandro corria
Quando Éltton Medeiros chegou
Minha gente não fique apressada
Que não há motivo pra ter correria
Foi um nego que fez 13 pontos
E ficou maluco de tanta alegria”





A regularidade de motivos cria os temas rítmicos e suas consequências: ascendências e descendências que revelam a empolgação da entonação em ritmo de festa. O acompanhamento de surdo, cuíca e tamborim produz um ambiente alegre e de ritmo contagiante. As demarcações asseverativas, sempre na descendência, facilitam a memorização da melodia e contribuem para tornar a canção apropriada para ser cantada em coro, uma vez que as subidas e descidas são previsíveis. É um típico samba tradicional, de estrutura simples, que usa basicamente os acordes de primeira, segunda e preparação para demarcar o percurso da melodia.

“Argumento” tem os fatores básicos assinalados em “Guardei minha viola” e “No pagode do Vavá”, com a vantagem de ter uma letra mais elaborada. “Argumento” é uma canção de protesto, que se insurge contra a descaracterização da música das escolas de samba do período, como a “bolerização” do samba, fazendo uma pequena enumeração das faltas: “Olha que a rapaziada está sentindo a falta/De um cavaco, de um pandeiro ou de um tamborim”. Porém, mais do que isso, a falta desses instrumentos é um pretexto para algo maior, a condição humana no tempo.

“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”

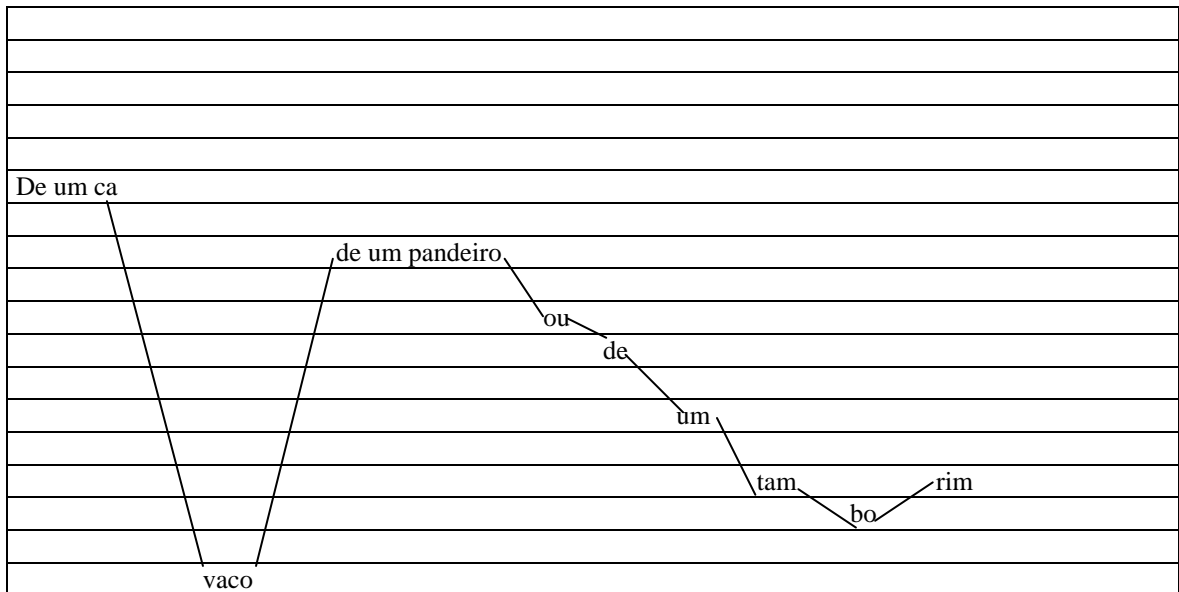
A canção começa respondendo à questão que traz implícita sobre as mudanças no samba, daí o seu título. Assim como a letra faz a apologia do samba íntegro, a harmonização reafirma os predicados do gênero, com o cavaquinho introduzindo e regendo a orquestra de percussão. Na segunda parte, os versos “Sem preconceito/Ou mania de passado” deixam transparecer a posição do compositor em relação à inevitável transformação da canção no tempo - a admissão da evolução desde que se mantenha a essência.

A canção “Argumento” está impregnada pelo traço semântico do tempo. Os versos “Faça como um velho marinheiro/Que durante o nevoeiro/Leva o barco devagar” colocam a necessidade da precaução contra as transformações em excesso. A manutenção do ritmo possibilita a compreensão e a atuação do sujeito, além de ser a pedra de toque na obra de Paulinho da Viola.

Tá le eu gal a ceito ar gu mento

Mas não me al re o sam ba tan to a ssim

O lha que--a ra pa zi da--es tá sen tindo--a fal ta



No primeiro segmento, os intervalos de 3^a menor, de 2^a maior e de 3^a maior forjam o motivo rítmico norteador da cadência melódica, projetando o verso na descendência e acentuando o seu caráter de asseveração. No segundo, os intervalos têm uma grande ascendência, seguida de uma descendência acentuada, procedimento que evita a aceleração do ritmo. No terceiro, a ascendência no final do verso assinala a importância do vocábulo no contexto expresso, o que é reforçado na descendência e ascendência no início do verso do último segmento. De melodia e harmonia simples, acompanhamento básico de cavaquinho e percussão, essa canção não abdica de empregar curvas menos comuns em sambas desse tipo. Apesar de se valer da força do refrão, a canção apresenta nuances e mecanismos de equilíbrio entre música e letra.

Em Paulinho da Viola, a composição de sambas de harmonia e melodia simples, caracterizados pela batida tradicional da percussão, encontra a sua melhor *performance* popular em “Foi um rio que passou em minha vida”, que matiza com maestria atributos musicais e imagens poéticas.

“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
Porém, ai porém
Há um caso diferente
Que marcou um breve tempo
Meu coração para sempre
Era dia de carnaval
Carregava uma tristeza
Não pensava em outro 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 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”

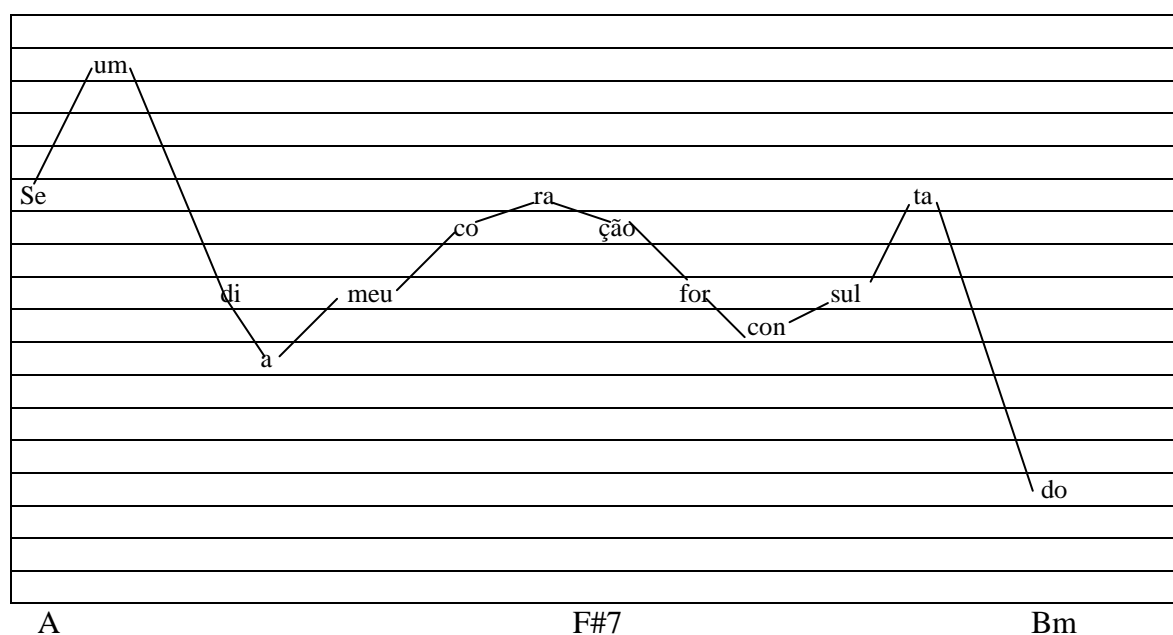
É sua composição de maior sucesso popular, tendo sido criada como prova de fidelidade à Portela, sua escola do coração. Paulinho da Viola havia musicado a letra de “Sei lá mangueira”, de Hermínio Bello de Carvalho, o que lhe causou um certo constrangimento na Portela. O verso “Se um dia meu coração for consultado”, emprestado do livro *Por onde andou meu coração*, de Maria Helena Cardoso¹¹, serviu de mote para a letra.

Evocar o samba como analgésico para as dores de amor é um tema comum. O que essa canção faz é particularizá-lo no sentimento de amor à Portela. A primeira parte, que vai até o refrão melódico, é apenas o pretexto para falar do amor pela escola e como o compositor concebe a sua participação em termos de um relacionamento amoroso, tanto que se refere a

¹¹ *Nova História da MPB*. Op. cit., contracapa.

ele como: “Porém, ai porém/Há um caso diferente” mas, apesar de apaixonado, consegue ver a inevitável restrição do tempo ao sentimento: “Que marcou um breve tempo”. É uma abordagem sentimental que evita o sentimentalismo.

A perspectiva temporal que afeta a relação de amor, inserindo-a num determinado período, permeia a canção de alto a baixo, concentrando-se no refrão linguístico: “Foi um rio que passou em minha vida”, em que o cancionista remete à proposição do filósofo grego Heráclito de que não se pode penetrar duas vezes no mesmo rio¹². No entanto, não é o sujeito quem pratica a ação, visto que é o rio que passa por ele. A ótica está localizada no processo, no tempo que o rio representa, e revela que o sujeito só pode ver o tempo passar.



A melodia do primeiro verso já mostra a concepção melódica da canção: ascendências e descendências bruscas, reposicionando, periodicamente, o fio melódico. Na harmonia, acordes simples, pouco dissonantes quanto ao som produzido, figuram como acompanhamento sonoro sem intervenções funcionais ou significativas na melodia. É uma

¹² Apud Marcelo Gleiser. *A dança do universo: dos mitos de criação ao Big-Bang*. 2ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 49.

melodia simples, que visa ser cantada em coro, embora não tenha um desenho totalmente regular.

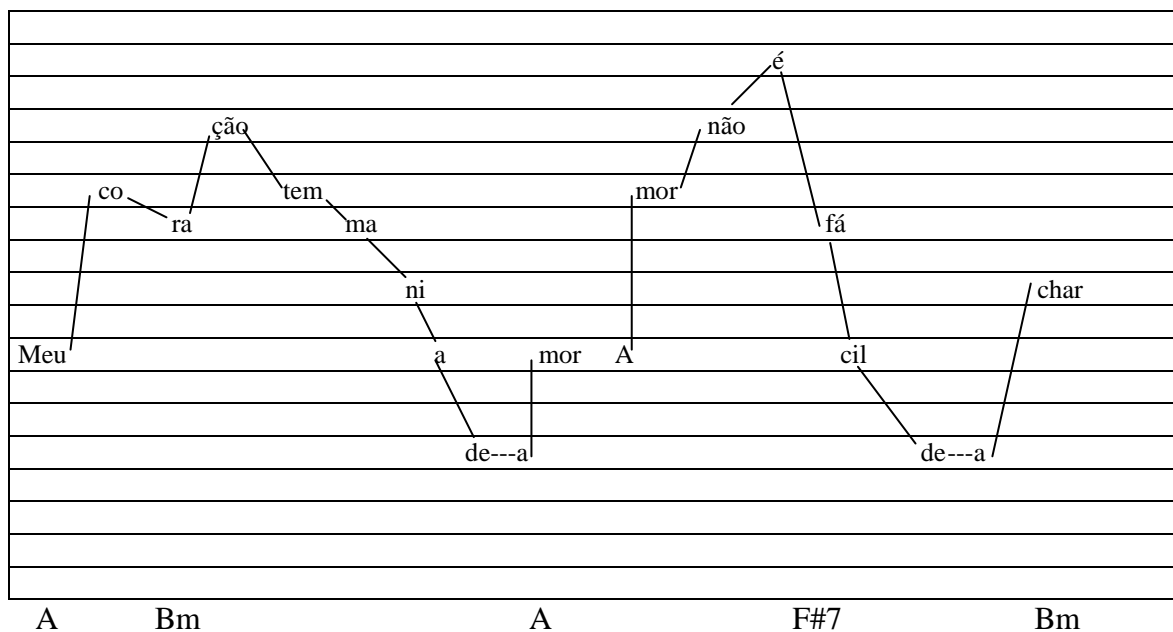
Acompanhada pelos instrumentos típicos do samba-enredo, sem o volume sonoro que o caracteriza, a voz de Paulinho da Viola é reforçada pelo coro de vozes da Velha Guarda da Portela, o que produz um efeito empolgante logo no início desse verso.

The diagram shows a musical staff with ten lines. The melody is represented by a line with various notes and rests. The lyrics are written below the staff, with lines connecting them to the notes. The chords are written below the staff.

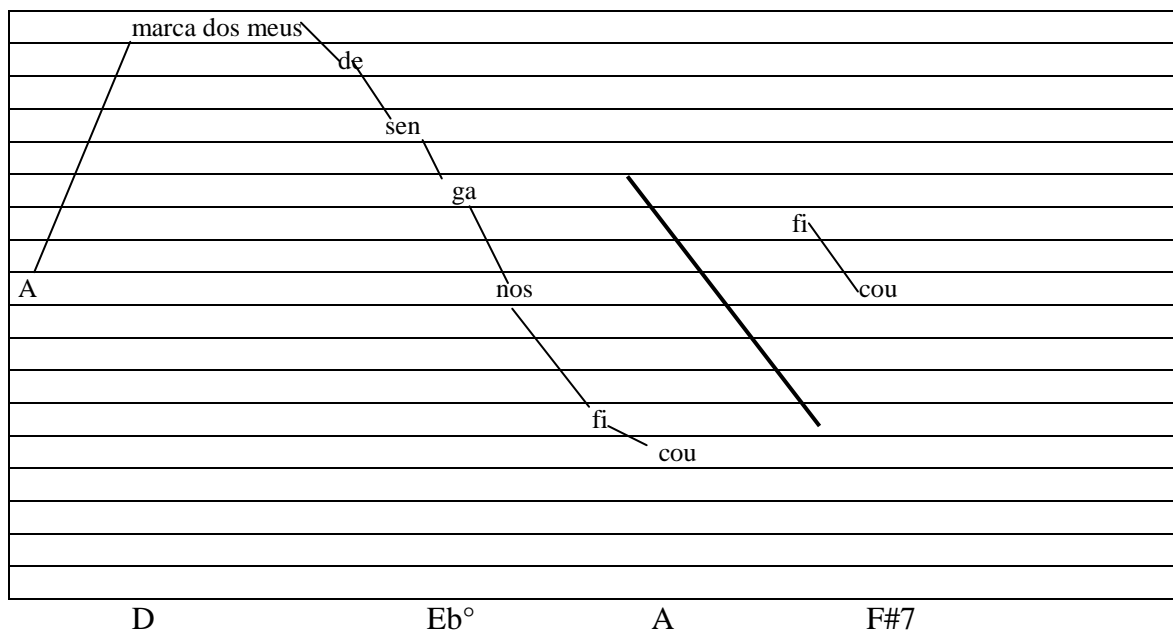
Lyrics: Pa-ra sa-ber se-an-dou e-rra do Se-rá di-fi-cil-ne-gar

Chords: E7, Bm, E7, A (E7)

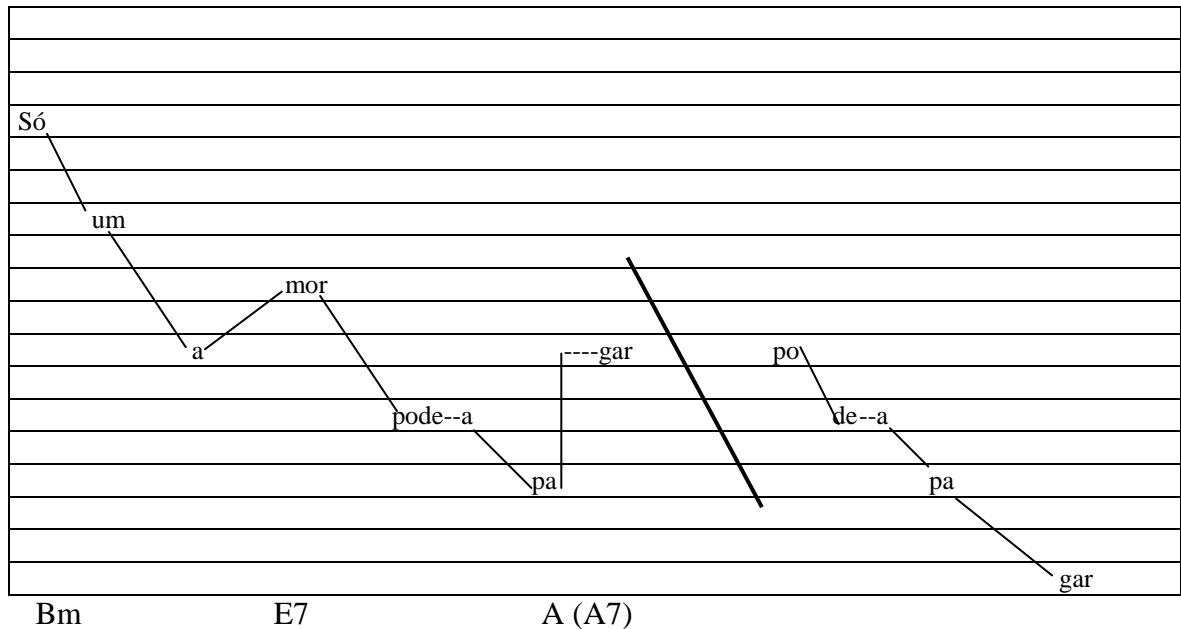
No segmento acima, o término da frase melódica na ascendente deveria pressupor a continuidade melódica na ascendente, mas o que acontece é a descida de cinco semitons e depois a subida para o semitom da última frase. A sequência dos intervalos faz a modulação na descendência, introduzindo uma nova dinâmica melódica na música.



Pode-se detectar um resíduo passional no verso “Amor não é fácil de achar”, que chega a abranger treze dos dezoito semitons da tessitura, não realizado plenamente devido à dinâmica do andamento.



O segmento acima marca o pico de agudo do período, mas a frequência elevada novamente não se constitui em estado passional, caracterizando-se pela aceleração, refreada no final da frase pela repetição do “ficou”.



A inscrição desse segmento na descendência demonstra a asseveração da frase, sendo que a ascendência de “apagar” serve à retomada e posterior finalização da melodia.

“Foi um rio que passou em minha vida” é canção de um só fôlego, em que o acompanhamento de cordas e percussão aparece sem variações em toda a extensão. A plasticidade das suas imagens poéticas, “Não posso definir aquele azul/Não era do céu, nem era do mar”, o caráter coletivo do seu canto e a qualidade das suas linhas melódicas, aliados à equidade do peso percussivo, fazem dessa canção um samba-enredo especial.

Tal como nessa canção, o amor e o tempo são dois temas recorrentes no cancionário de Paulinho da Viola, que se apresentam direta ou indiretamente, através de desdobramentos em subtemas. O amor é revelado por crônicas do cotidiano, através do lume que ilumina um dado essencial no dia-a-dia ou na rotina. Contra a fugacidade do momento e as intempéries

sociais, o amor aparece como dado conciliador, frequentemente acompanhado da alegria do samba e do ritmo. O tempo, o traço mais angustiante na sua música, é o motor de todas as figuras e personagens, do próprio cotidiano ou da sua supressão. É a matéria básica da sua obra, fator que aponta e amplia o significado verbo-musical das suas canções.

Esses dois temas e seus desdobramentos se entrelaçam nas letras e nas melodias, até porque a reflexão da condição humana em Paulinho da Viola é abarcada pela percepção do tempo, cuja ótica, amiúde, demonstra um gesto de amor. Amor pelas coisas da vida, pela sua constituição frágil e delicada, presente nas relações humanas; amor pelo samba, a forma pela qual o seu conteúdo ganha existência autônoma, através da melodia sinuosa e da letra simples e poética. Amor, enfim, pela simplicidade do momento e pelo instrumento que o desnuda. Esse enorme amor pelo mundo do samba está caracterizado no álbum *Bebadosamba*, de 1996, uma espécie de síntese da carreira de Paulinho da Viola, que reafirma a sua vocação maior de sambista.

Quando *Bebadosamba* surgiu, foi saudado pela crítica como um álbum memorável, sucesso de crítica e público, que alcançou em poucos meses a marca das cem mil cópias vendidas. Desde *Eu canto samba*, de 1989, Paulinho da Viola não gravava. O show rendeu o disco *Beba da chama*, gravado ao vivo em maio de 1997 na casa de espetáculos Tom Brasil, em São Paulo.

Bebadosamba expõe algo que toca o cancionista profundamente e que ele quer partilhar com o seu público. O que o toca é a tradição do samba e da cultura negra, que permitem ver a realidade brasileira através da música popular. *Bebadosamba* traz melodias apuradas, letras simples, arranjos funcionais, acompanhamentos primorosos e interpretações iluminadas e, acima disso, uma indescritível demonstração de amor pelo samba.

A primeira faixa, “Quando o samba chama”, fala da inspiração e de sua relação com o samba.

“Quando o samba chama
Ela vem, mas
Se deseja e some, não
Tão imprevisível, chega e logo sai
Vive provocando sobressaltos
No meu coração
Que não tem coragem de renunciar
Ao prazer de uma velha paixão

O que era um sonho
Pétalas no mar
Logo é pura transpiração

Solidão é a sombra maior entre a gente
Se algum pensamento que vem não seduz
O poeta declina
Daquilo que ele não sente
E o silêncio é o peso que ele conduz
Mas se o tempo se acha no sol do poente
E do céu se retira um pedaço de azul
O poeta ressurgue
E lança no ar a semente
E reparte feliz a sua luz”

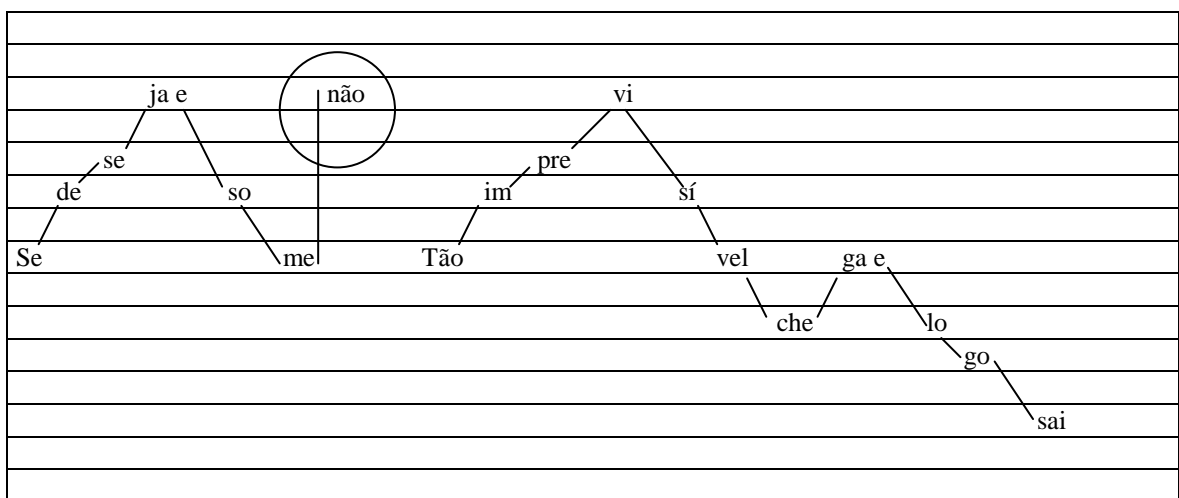
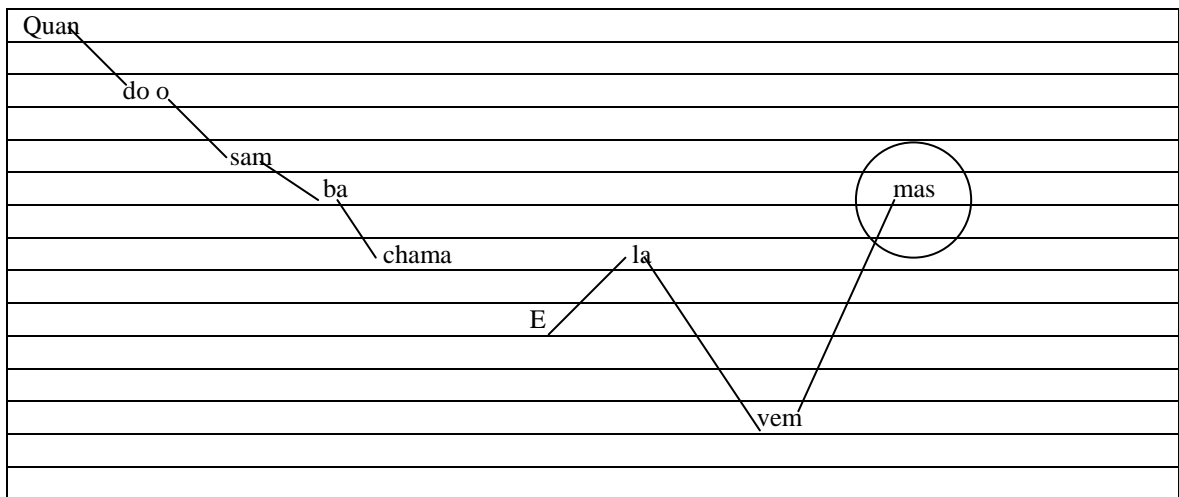
Incerta e fugaz, a inspiração é a coroação do trabalho exaustivo, da “transpiração” de que fala o cancionista. A sua ocasional aparição se confunde com o surgimento do poeta, responsável pelas metáforas do cotidiano.

“Quando o samba chama” traz implícita a variação “quando o samba é chama”, presente na canção, em que se discute o papel da inspiração no samba:

“O poeta ressurgue
E lança no ar a semente
E reparte feliz a sua luz”

O verso “Mas se o tempo se acha no sol do poente” traz a perspectiva temporal como dado fundamental no processo de criação do cancionista:

“Mas se o tempo se acha no sol do poente
E do céu se retira um pedaço de azul
O poeta ressurgue”



Esses dois diagramas mostram uma melodia sinuosa, mas que conserva a prática comum de asseverar na descendência, exceto nas palavras assinaladas pela elipse. Essa previsibilidade melódica não empobrece a canção, mas, em conjunto com a harmonia, privilegia a mensagem da letra. A ascendência dos vocábulos assinalados tem a função de interromper o fluxo melódico e chamar a atenção para todo o enunciado.

“Quando o samba chama” é de uma singeleza impressionante no aspecto musical. Apoiada pelo violão, piano, sopro e percussão, a melodia flui do modo mais natural, num quase sussurro melódico. Muito da poeticidade do texto linguístico advém desse ato de dispor melodicamente a letra.

“Timoneiro”, a segunda faixa de *Bebadosamba*, tem a parceria de Hermínio Bello de Carvalho. É uma declaração explícita sobre o fenômeno do tempo e a sua percepção pelo cancionista.

Um tamborim e um surdo, prolongado pelo baixo, introduzem o acompanhamento do refrão, pontuado pelo ximbau da bateria:

“Não sou eu quem me navega
Quem me navega é o mar
É ele quem me carrega
Como nem fosse levar”

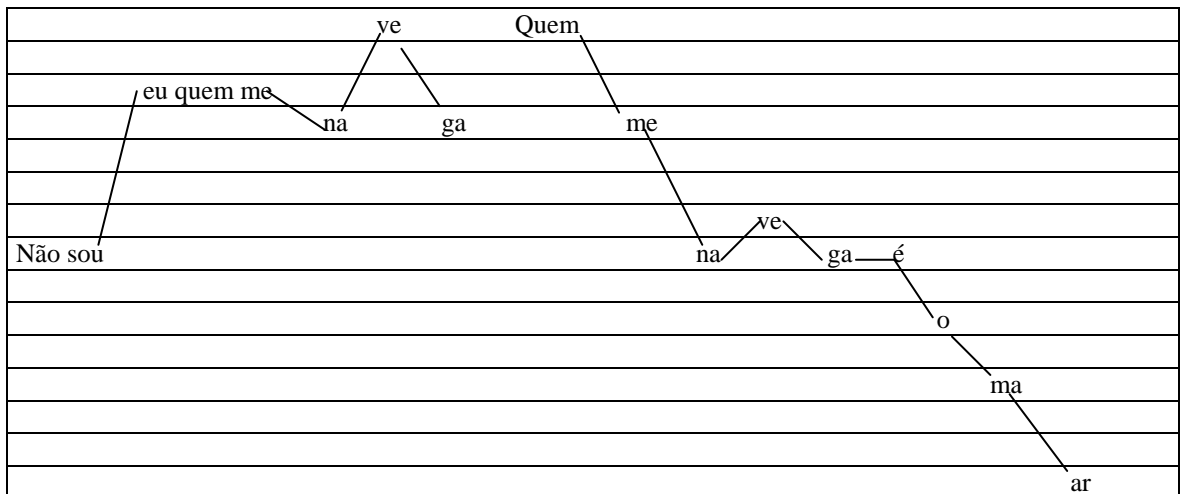
A voz de Paulinho da Viola prolonga o sentido desses versos. O mar, no segundo verso, é a própria figuração do tempo, indomável e infinito. E o poeta não está sozinho nessa afirmação. Essa sugestão é apoiada pelo coro de vozes que o acompanha na repetição do refrão. O restante da letra é um desdobramento das ideias expressas no refrão: a inexorabilidade do tempo. Curiosamente, o título da canção, “Timoneiro” - aquele que dirige o timão e portanto a própria embarcação -, refere-se não ao enunciador (“Timoneiro nunca fui”) da canção mas ao mar. É ele que assegura a direção e o ritmo da viagem, outro indício da figuração do tempo: “o mar em torno do mar”.

“Não sou eu quem me navega
Quem me navega é o mar
É ele quem me carrega
Como nem fosse levar

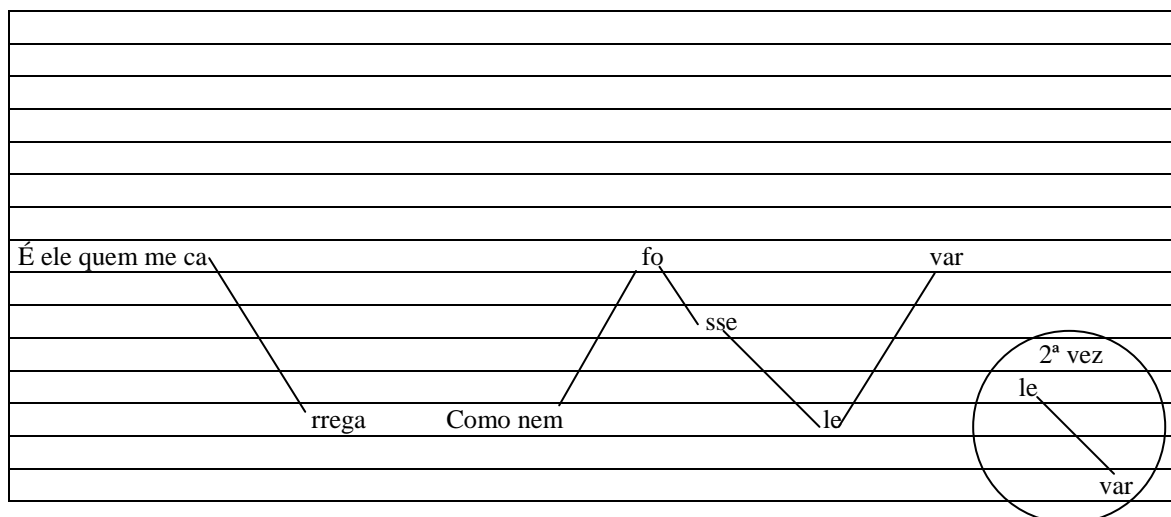
E quanto mais remo mais rezo
Pra nunca mais se acabar
Essa viagem que faz
O mar em torno do mar
Meu velho um dia falou
Com seu jeito de avisar
Olha, o mar não tem cabelos
Que a gente possa agarrar

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

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”



O desenho melódico dos dois primeiros versos no topo da tessitura demonstra a passionalidade residual no início da canção, só não realizada plenamente devido ao ritmo musical. Embora o conteúdo desses versos se dirija mais ao intelecto, há um forte traço passional sustentado pela melodia até o término do dueto.



Esses segmentos demonstram as células rítmicas que permeiam toda a canção, o traço passional inicial é logo suplantado pela cadência pulsante, principalmente a partir da entrada do coro na repetição do refrão, o que vem acompanhado pela aparição da percussão e do volume sonoro característico do samba.

“Memórias conjugais” e “Reverso da paixão” são canções representativas do universo de amor. A primeira tem o ritmo do maxixe, que o cancionista apresenta numa interpretação atual e sem ranço, em mais uma homenagem às raízes do samba. “Reverso da paixão” tem uma roupagem mais moderna, com um belo arranjo de cordas de Cristóvão Bastos e um tratamento sonoro melancólico. São versos curtos, de encadeamentos sensíveis, cuja poesia brota da singeleza da melodia e das frases simples. O tema de “Reverso da paixão” tem o lirismo de um enunciador afagado pelas intempéries do desamor, enquanto “Memórias conjugais” relata com fina ironia um desenlace. Em suma, são fatos ocasionais da vida urbana focalizados pela lente sensível do cancionista.

“Memórias conjugais”

“Lapidar
Foi a sua frase
Proferida de um jeito natural
Registrei esta preciosidade

“Reverso da paixão”

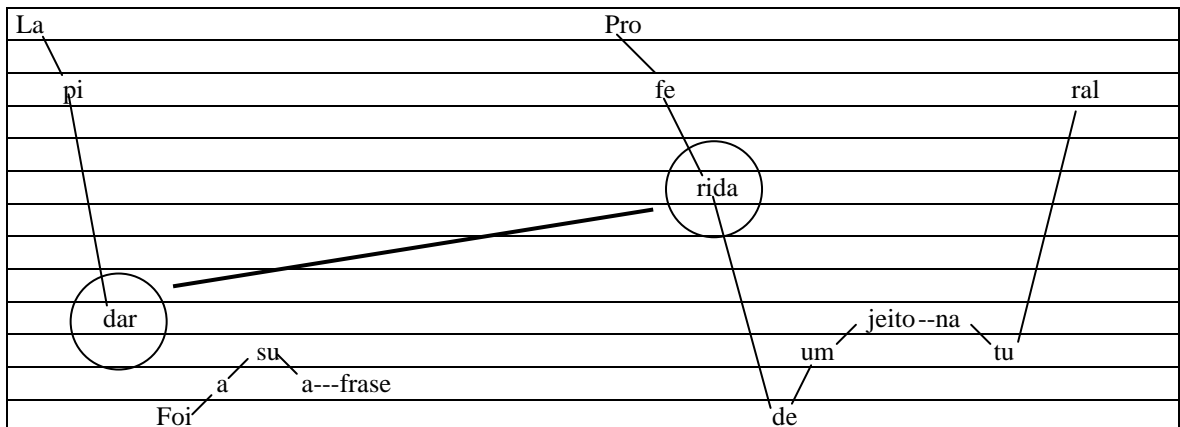
“Quem foi que fez a mágoa
E não pediu perdão
Se um grande amor acaba
Quem é que tem razão

Sem alarde
 No meu livro de memórias conjugais
 Tenho asas, meu amor, preciso abri-las
 Ao seu lado não sou muito criativa
 Depois dessa
 Fui em busca do meu antidepressivo
 E afundei
 No sofá com meus jornais

Minha cara no espelho já diz tudo
 Desconfio de um carma secular
 Pelo jeito eu também sou um embrulho
 Mas eu juro, deste muro,
 Amanhã vou me jogar
 Resolvi
 Vou tomar uma providência
 Pra começar, lá no bar do Seu José
 Pra ver
 Se exorcizo este domingo - céu nublado
 E esta mala
 Que não larga do meu pé”

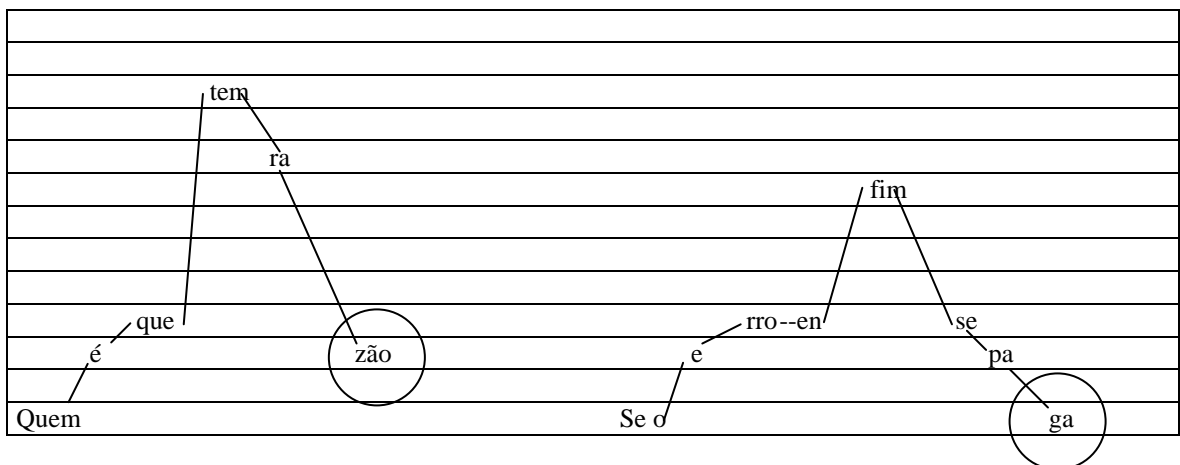
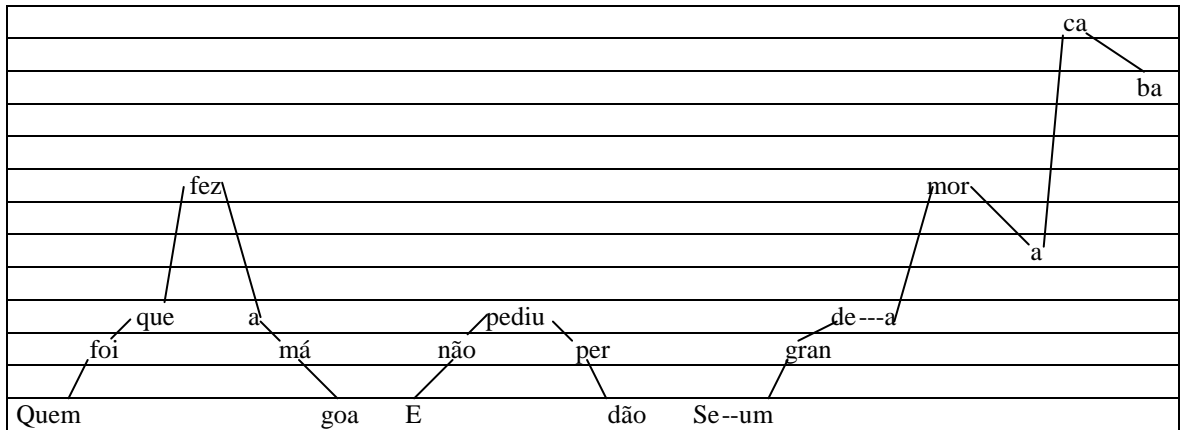
Se o erro enfim se paga
 Com tanta solidão
 O saldo a gente guarda
 Pra depois como recordação

Teu olhar iluminava
 O mar que havia no meu coração
 Meu barco de sonhos
 Tranquilo
 Navegava em meu delírio
 Entregue em tuas mãos
 Mas o tempo sempre apaga
 O fogo de qualquer paixão
 E lança sem pena
 As flores que restaram
 Nas águas da desilusão”



O primeiro e o terceiro versos de “Memórias conjugais” têm desenho melódico muito semelhante, exceto pelas sílabas circundadas. No verso “Proferida de um jeito natural”, a melodia cruza toda a tessitura de alto a baixo e ascende inesperadamente em oito semitons, numa situação em que frequentemente ocorre uma descendência ou suspensão da frequência, marcando o instante asseverativo, mas ali a ascendência tem a função de sublinhar a ironia do

relato. Esses acontecimentos evidenciam um tipo de construção melódica muito característica da obra de Paulinho da Viola, também presentes em “Reverso da paixão”.



No primeiro verso “Quem foi que fez a mágoa”, a melodia ascende da frequência mais baixa e retorna ao semitom no fim da frase. O motivo melódico seguinte tem uma ascendência menor, compatível com o seu enunciado. O primeiro verso introduz o assunto e a música que o embala. Trata-se de um sentimento disfórico, cuja ascendência suscita a melancolia do que é dito. Já o segundo verso, “E não pediu perdão”, tem um sentido melancólico menor, como uma constatação, enquanto no verso anterior prevalece a indagação.

Esses motivos melódicos se desdobram nos versos posteriores, com um percurso melódico diferente e instigador. “Se um grande amor acaba” tem uma dinâmica melódica compatível com o sentimento de perda que a letra evoca, em que após a ascendência até o ponto mais alto da tessitura, a melodia desce apenas 2 semitons.

A confirmação da variedade e da riqueza melódica dessa canção, para ficar apenas no refrão, se mostra no verso seguinte, que não segue nenhum dos motivos já identificados, mas um outro, de perfil ainda mais instigante. Depois da ascendência inicial, o verso termina não no semitom de partida, como a melodia pressupõe, mas dois semitons acima, região que provoca uma tensão melódica só resolvida no verso seguinte, quando é retomado o perfil melódico do início da canção.

“Bebadosamba” é a última faixa do álbum. Pandeiro, tamborim, agogô, surdo e ganzá plasmam o tecido sonoro que reclama aos orixás o sentimento dos batuques de outrora. É o início da canção, mas Paulinho da Viola ainda não canta, declama:

“Um mestre do verso, de olhar destemido,
Disse uma vez com certa ironia:
- Se lágrima fosse de pedra
Eu choraria”

A prática poética desse “mestre do verso”, ainda que reconhecida a excepcionalidade, de algum modo incomoda o cancionista, provavelmente pela ausência de lirismo.

“Chorar pedras” aponta para duas realidades: a do poeta que forja a sua poesia pela contenção do sentimento, e a do poeta que se vê impedido de demonstrar emoção. Se a sua poesia exclui propositadamente os traços líricos, os versos “- Se lágrima fosse de pedra/Eu choraria” levam a pensar que para esse poeta seria incoerência “Chorar a lágrima comum/Que todos choram”.

De qualquer modo esse poeta é admirado, sendo chamado de “mestre do verso”. Mas a sua menção em “Bebadosamba” serve, antes de tudo, para representar o tipo de poesia que não seduz Paulinho da Viola. Mesmo sendo um cultivador da forma, Paulinho da Viola tem como característica a criação de sintagmas e melodias que demonstram sentimento. A sua luta com a forma reflete o desejo de melhor comunicar o sentimento que ela proporciona. Do contrário não seria o cancionista que é, muito menos sambista. Por isso a deduzida arrogância do “mestre do verso” é condenada por ele, para quem faz mais sentido a “lágrima” do que a “pedra”:

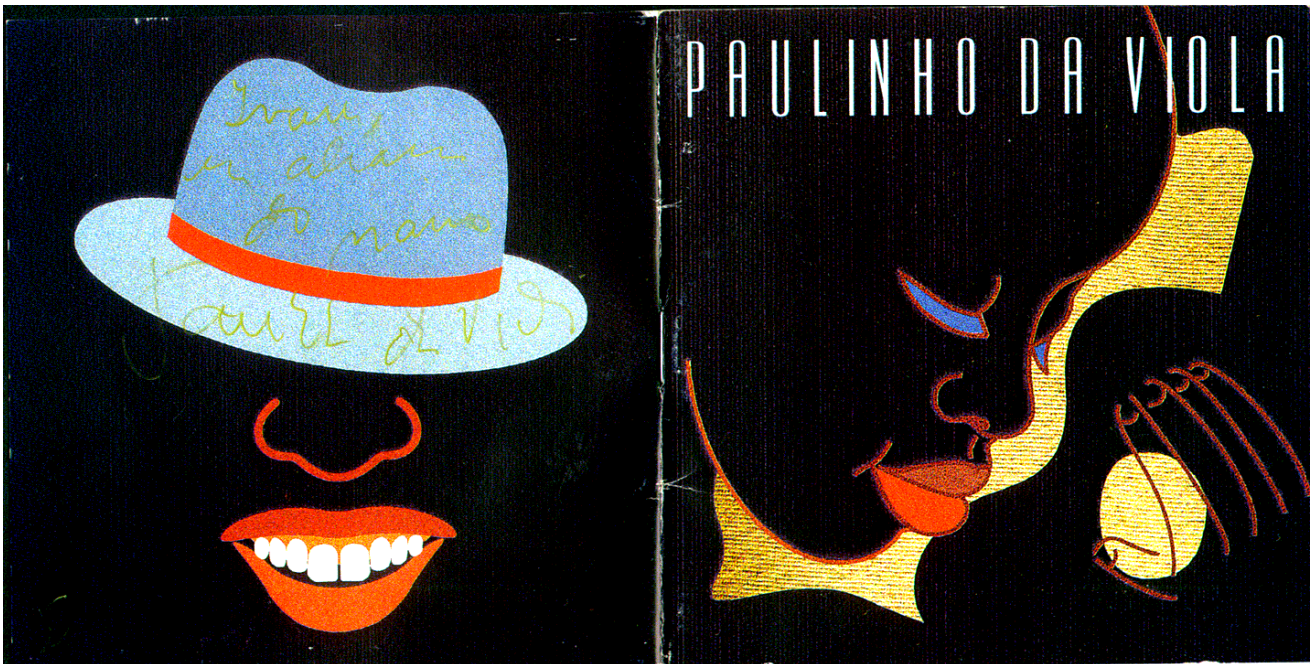
“E eu, Boca, como sempre perdido,
Bêbado de samba e outros sonhos
Choro a lágrima comum,
Que todos choram”

A crítica ao poeta da forma é também um pretexto sutil para a apresentação dos valores que lhe tocam: o amor pelo samba e suas raízes. Essa relação amorosa mostra momentos de surpreendente interação entre cancionista e canção: “Bêbado de samba e outros sonhos”.

Essa primeira parte da canção, que vai até o refrão, resume a trajetória musical de Paulinho da Viola, o seu envolvimento com o choro e com a tradição do samba no Rio de Janeiro, revelando um dos principais aspectos simbólicos que liga o samba à história dos negros no Brasil - o lenitivo das dores.

“Meu choro Boca, dolente
Por questão de estilo
(...)
Serve, antes de tudo,
Para aliviar o peso das palavras
Que ninguém é de pedra”

O vocativo “Boca”, presente em quase toda a letra, com variação semântica e gramatical, é mais um indício dessa simbologia. Mais do que uma mera referência a uma pessoa em particular, o “Boca” dos versos é uma metonímia ou uma figuração do negro.



Duas coisas são ressaltadas, a preferência pela cor preta e o destaque da boca avermelhada. A mão que aparece sobre o cavaquinho é delineada pela mesma cor do lábio superior. Instrumento e instrumentista formam um único desenho. O azul dos cílios combina tanto com o azul do nome “Paulinho da Viola”, grafado acima em tom mais sóbrio, como com o chapéu da figura à esquerda, na realidade o verso da capa. Em todo o caso, azul lembra o céu e, para Paulinho da Viola, a Portela.

Na figura da contracapa, vê-se também o destaque da boca, acentuada com os dentes à mostra. O delineamento da boca e do nariz em vermelho se destaca e se choca com o azul do chapéu, que, no entanto, tem uma fita vermelha que recompõe o equilíbrio de cores. Nos dois

desenhos, a boca é um traço icônico da raça negra. Outras duas figuras no encarte completam esse sentido em “Bedadosamba”.



Esta introduz a letra da canção, sendo uma estilização de Paulinho da Viola segurando um cavaquinho, vestido de azul e branco, cores da Portela. Ao fundo, há estrelas e lua no céu todo em azul. O rosto da figura se direciona para o alto, destacando-se, novamente, a boca entreaberta, como que a louvar com seu canto os personagens heroicos da história do samba, declamados na segunda parte da canção, “Bebadachama” (Chamamento). Nesse instante de canto e graça, destaca-se a figura, que flutua no espaço mantendo os pés suspensos. Todo esse cenário está envolto em uma moldura dourada, em estilo clássico. Virando a página, ao término da canção, vemos uma caricatura de César Farias, pai do cancionista e representante do céu de estrelas que se vê na figura anterior, para o qual o canto de “Bebadosamba” se dirige unindo a lembrança ao presente.



Retrato de César Faria

Essas duas figuras ilustram o cenário cantado pela canção, síntese do álbum e da obra musical de Paulinho da Viola. “Bebadosamba” é um desnudamento do cancionista, que mostra de onde vem o segredo das suas histórias e da sua música, quem são os seus mestres, o como e o porquê do seu modo de sentir, através do samba, a realidade que o toca. Nesse sentido, o subtítulo da canção “Bebadachama” (Chamamento) é o índice da representatividade do samba na vida brasileira e se une, de modo semântico e sonoro, à primeira canção do disco, “Quando o samba chama”.

“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 Canegal
Chama por Mestre Marçal
Silas, Osório e Aniceto
Chama Mano Décio
Chama por meu compadre Mauro Duarte
Jorge Mexeu e Geraldo Babão
Chama Alvaiade, Manacéa
E Chico Santana
E outros irmãos de samba
Chama, chama, chama”

Paulinho da Viola declama esses versos, num meio termo entre a recitação e o canto. Embora não os cante propriamente, existe uma melodia singular que percorre os versos, resultado da fusão das várias métricas, das rimas internas, da ordenação das palavras e da concatenação das frases. Se se estabilizasse um pouco mais os parâmetros melódicos desses versos, facilmente eles se tornariam canção, mas o sentido de oração que eles reclamam é mais bem cumprido pela fala, até pelo destaque em relação ao canto. O fato da canção ser majoritariamente declamada ratifica essa conotação quase religiosa, que impregna toda a representação do disco. Por isso, “Bebadosamba” é a faixa-título e a principal canção do álbum; sendo a última das catorze faixas, ela se liga imediatamente à primeira, “Quando o samba chama”, de que é o prolongamento natural.

Ao enumerar os grandes sambistas de todos os tempos, “Bebadachama” apresenta o samba como algo vivo, mas cuja força e espiritualidade vêm do passado, dos velhos mestres. É essa a proposta musical de Paulinho da Viola - dar ao público o seu samba, que, sendo contemporâneo, não desdenha a sua origem; ao contrário, faz dela o “Solo espontâneo e rude/De um samba nunca terminado”.

2.1 Outras leituras do cancionista

Paulinho da Viola também gravou canções de outros compositores. Interessam, nessas canções, a interpretação e o modo como a sua sensibilidade age sobre o corpo melódico alheio, delineando, através do arranjo harmônico e do canto, relevos e depressões que criam uma imagem acústica. A peculiaridade do intérprete reside na capacidade de tornar suas palavras e frases melódicas de outros, fazendo com que pareçam de domínio próprio. Toda a predisposição poética da canção depende do grau de sensibilidade do intérprete para se efetivar.

Selecionei as canções: “Acontece”, de Cartola (*A dança da Solidão*, 1972); “Nervos de aço”, de Lupicínio Rodrigues (*Nervos de Aço*, 1973); “Meu mundo é hoje”, de Wilson Batista e José Batista (*Dança da Solidão*, 1972); “Não quero mais amar a ninguém”, de Zé da Silva, Cartola e Carlos Cachça (*Nervos de Aço*, 1973); “E a vida continua”, de Zorba Devagar e Madeira (*Paulinho da Viola*, 1975); “Nega Luzia”, de Wilson Batista e Jorge de Castro (*Nervos de Aço*, 1973); “Sonho de um carnaval”, de Chico Buarque (*Nervos de Aço*, 1973); “Filosofia do samba”, de Candeia (*Paulinho da Viola*, 1971); e “Alento”, de Paulo César Pinheiro (*Bebadosamba*, 1996).

Em “Acontece”, de Cartola, compositor que mais influenciou Paulinho da Viola e que teve muita importância na formação do seu estilo, aparecem as frases melódicas caracterizadas pelas passagens e contornos peculiares do seu canto.

“Esquece nosso amor, vê se esquece
Porque tudo no mundo acontece
E acontece que já não sei mais amar
Vai chorar, vai sofrer
E você não merece
Mas isso acontece
Acontece que meu coração
Ficou frio
E o nosso ninho de amor
Está vazio
Se eu ainda pudesse fingir que te amo
Ah, se eu pudesse
Mas não posso, não devo fazê-lo
Isso não acontece”

Surpreendente, o despojamento do canto está compatibilizado com o texto singelo, enxuto e notável, congelando a descrição e revelando a banalidade do cotidiano. A melodia se destaca pela brandura e leveza, embora pareça melancólica ou triste, mas de uma tristeza controlada.

Na introdução, o solo musical instaura a atmosfera melancólica e límpida, em que o violão, o bongô e o ximbau constróem o terreno musical para o percurso da voz.

“E o nosso ninho de amor
Está vazio”

Consciente da impossibilidade do retorno, de que o acontecimento só ocorre uma única vez, o enunciador, que não sabe mais amar, se desilude e constata a realidade crua do que já é saudade: “Esquece nosso amor, vê se esquece”. A melancolia, implícita desde o título da canção até o último verso “Isso não acontece”, reitera-se pela repetição do canto dos versos, recebendo uma base orquestral em que a continuidade do som prolonga a sensação emotiva. A canção é repetida apenas uma vez, o que contribui para a permanência do sentimento ali exposto, que não se dilui, permanecendo concentrado.

1

quece---nosso---amor se---es
vê do a que te ce

que---tudo---no---mun con
do a

Es ce Por

2

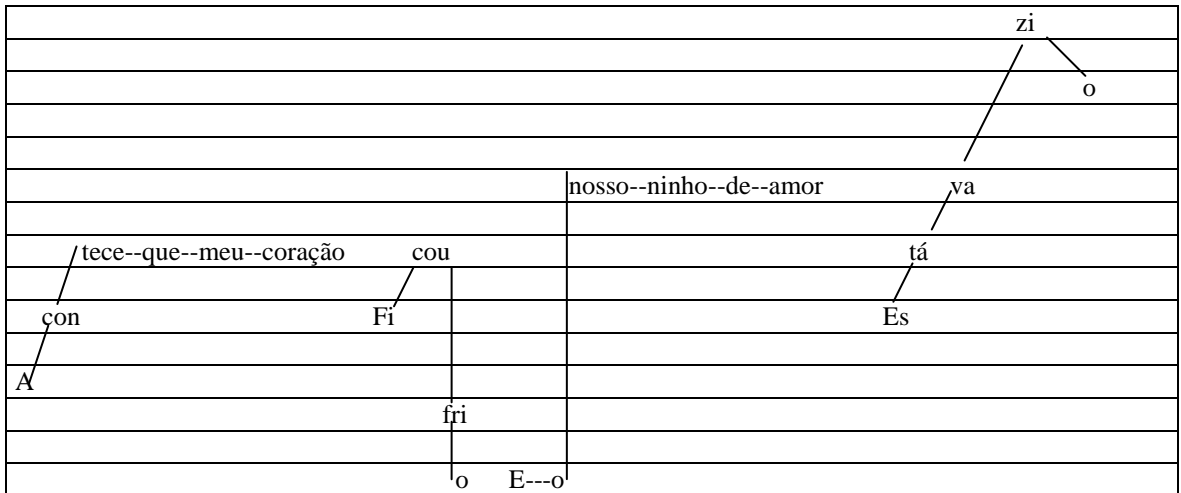
tece--que--já--não--sei--mais
con--

A amar Vai cho rar vai so frer

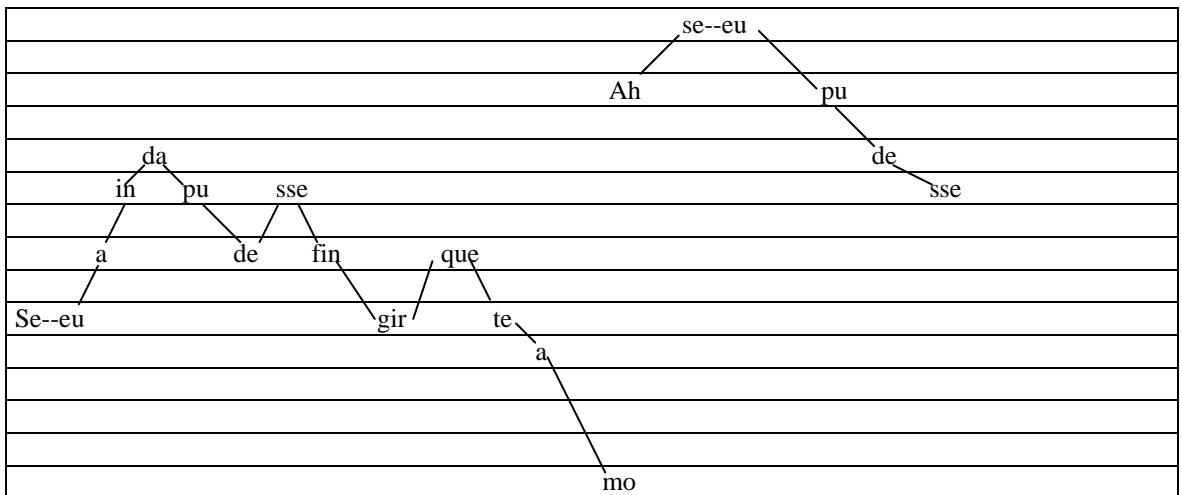
3

E--você não me re ce
Mas--isso--a con te ce

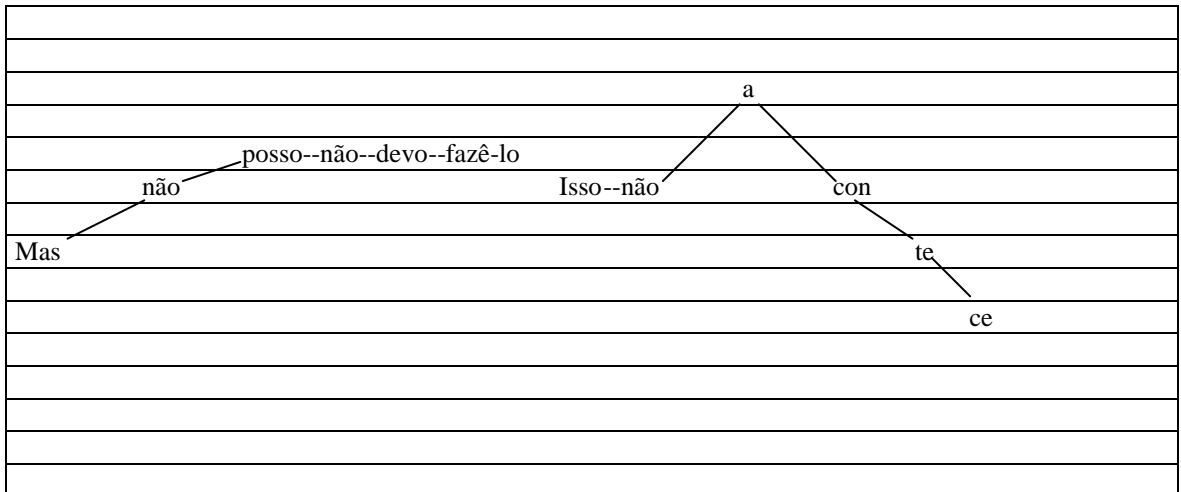
4



5



6



Entre os quinze semitons que separam o ponto mais agudo do mais grave, a melodia se espraia surpreendendo a todo o momento através dos saltos intervalares. Tem-se, ao término do primeiro verso, uma incógnita melódica, que não permite pressentir para onde a melodia fluirá. No quinto verso, quando se intui a estabilidade do acento melódico, ocorre um salto de terça maior, seguido por uma descendência em graus conjuntos “E você não merece”. Esse pormenor resulta numa melodia serpeante, em que se torna difícil precisar as ascendências ou as descendências.

A quebra da expectativa melódica é constante nessa canção. Quando se pressupõe a descida, dá-se a elevação como em “está vazio” (quarto segmento). Onde se espera elevação, dá-se a manutenção no mesmo semitom ou uma descida, “mas isso acontece” (terceiro segmento), com exceção dos instantes asseverativos, em que o término da enunciação é marcado por uma descendência, tal qual na fala: “Esquece nosso amor, vê se esquece” (primeiro segmento).

A voz se desenvolve de modo primoroso, instituindo-se como uma categoria à parte e estabelecendo os elos entre o conteúdo linguístico e a sinuosidade melódico-musical. Cabe à voz a posição fundamental de mediação entre o ouvinte e o sentimento que a canção quer expressar. Nessa canção, Paulinho da Viola recorre a todos esses procedimentos, diminuindo a distância (nunca totalmente transponível) entre a audição da canção e a experiência do ouvinte.

“Nervos de aço” fala de um amor não correspondido, com a exuberância e o exagero característicos de Lupicínio Rodrigues¹³:

¹³ Cf. Augusto de Campos, *Balanço da bossa*. Op. cit., p. 219-231, e Luiz Tatit, *O cancionista. Composição de canções no Brasil*. Op. cit., p. 126-141.

“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 outro 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 com 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 eu trago no peito
É ciúme, despeito, amizade ou horror
Eu só sei é que quando eu a vejo
Me dá um desejo de morte ou de dor”

Antes do primeiro verso, um preâmbulo sonoro prepara o drama a ser narrado e as notas, de sonoridade grave, instauram o clima passional que pende mais para o comedido do que para o sentimento exacerbado.

Em toda a primeira estrofe, o canto mantém um tom coloquial, facilitado pelo ambiente sonoro despojado. Mesmo na estrofe seguinte, em que a energia do canto se faz notar pelo alongamento das vogais, a interpretação atenua a dramaticidade dos versos:

“Eu não sei se o que trago no peito
É ciúme, despeito, amizade ou horror
Eu só sei é que quando a vejo
Me dá um desejo de morte ou de dor”

Não levarei arrependimentos
Nem o peso da hipocrisia”

A limpidez e a economia do arranjo instrumental preparam a *performance* do canto de Paulinho da Viola. O uso exclusivo do violão para conduzir a melodia harmonicamente faz a voz parecer crua, sem a vestimenta de um arranjo mais sonoro. Pode-se ouvir com perfeição a entonação, as pausas, a união das sílabas, a junção das palavras e a concatenação das frases.

Optando pela tonalidade entre média e grave, a voz contorna a melodia sem grandes esforços de manutenção do timbre nas frequências elevadas, dando o efeito de confissão ao relato, em especial nesses versos:

“Eu sou assim
Quem quiser gostar de mim
Eu sou assim”

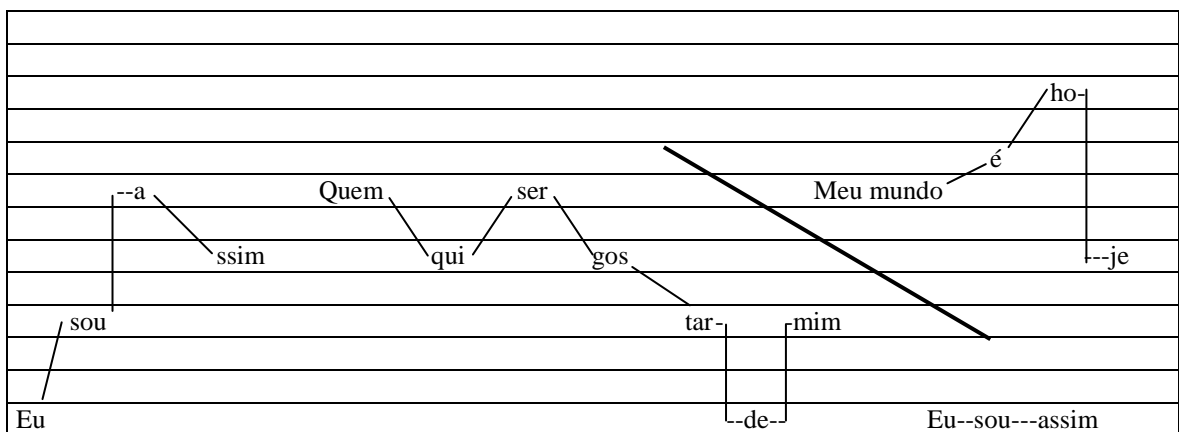
Na estrofe seguinte, o acompanhamento formado pelo violão e percussão recebe acentos melódicos construídos por frases musicais em instrumentos de sopro. O prolongamento do som vem de encontro à melodia da estrofe e amplia o significado das palavras:

“Tenho pena daqueles
Que se agacham até ao chão
Enganando a si mesmos
Por dinheiro ou posição
Nunca tomei parte
Nesse enorme batalhão
Pois sei que além de flores
Nada mais vai no caixão”

Simples, o arranjo e o canto moderado revelam uma interpretação despojada, em preto e branco, semelhante à proposta exibida pelos contornos que permeiam a estrutura da melodia

e da letra da canção, descrição de um modo de viver desprezioso, em cuja alegria parece residir a experiência exclusiva do momento:

“Eu sou assim
 Quem quiser gostar de mim
 Eu sou assim
 Meu mundo é hoje”



Nem a manutenção dos motivos e dos intervalos regulares consegue imprimir velocidade à canção. A interpretação de Paulinho da Viola prima pelo andamento comedido, conforme a visão de mundo do enunciador.

“Não quero mais amar a ninguém” apresenta situações instigantes. Na primeira estrofe, a ênfase da voz do intérprete no advérbio “mais” oferece um colorido especial ao verso e incita o ouvido a se preparar para os sons que virão. O prolongamento sonoro da vogal desacelera o verso, ao mesmo tempo em que focaliza a ação verbal da frase linguística:

“Não quero mais amar a ninguém
 Não fui feliz o destino não quis
 O meu primeiro amor
Morreu como a flor
 Ainda em *botão*
 Deixando espinhos que dilaceram
Meu coração”

O aumento da duração vocálica no advérbio ecoa até o verbo “morreu”, também intensificado na duração das vogais. “Mais” e “Morreu” são duas balizas sonoras que destacam, na melodia, um traço semântico da canção.

A ressonância sonora entre o primeiro e quarto verso acentua a duração e a intensidade da ação de morrer: “não quero *mais/morreu*”. O espraiamento inicial transborda o sentido contido no verso para abarcar toda a estrofe, face ao *continuum* sonoro resultante desta ação. Por isso, o coração se mostra romântico, responsável por toda a negação e pelos dissabores representados.

O violão dialoga com a bateria, ora levando-a à velocidade, ora à desaceleração rítmica. A bateria faz a marcação rítmica mais pesada, intercalando a marcação no tempo forte e no contratempo da melodia. A partir da repetição da estrofe, a sonoridade da bateria e do tamborim sugere o descompasso do coração, acelerando e desacelerando no interior da estrofe.

“E a vida continua” tem um arranjo sutil, um *continuum* sonoro resultante da precipitação de todos os instrumentos de base, percussivos e harmônicos, logo no início da canção, antecipando-se ao tempo forte inicial. Esses sons, que surgem de forma espontânea, contribuem para o *continuum* sonoro que suscita uma identificação temporal quanto ao início, meio e fim.

Essa introdução abrupta da harmonia pode ser tomada como uma metáfora sonora da tentativa de apreensão do tempo, em cujo título se observa uma função metonímica.

“E a vida continua
Esse é um dito
Que tudo mundo proclama
O consolo dos aflitos
E a desilusão de quem ama”

Destaca-se o uso do cavaquinho no refrão, que constrói um perfil melódico à parte na harmonia. A exploração seletiva da sua tessitura por meio do encadeamento de acordes e da boa utilização da palheta dá ao instrumento o privilégio de estabelecer um diálogo direto com a voz do intérprete. As frases melódicas do cavaquinho fazem a ligação entre as frases linguísticas, completando-lhes o significante ou enfatizando o seu significado, o que gera a sensação de que os espaços estão preenchidos. O cavaquinho funciona ainda como se fosse uma outra voz, emitindo frases nos intervalos das frases ditas pelo intérprete e criando um canto paralelo.

Em “Nega Luzia”, percussão e sopros criam uma atmosfera sonora nitidamente semelhante à chegada de uma cavalaria. Mas, à imponência dos sons da cavalgada, contrapõe-se um irônico trombone, que relativiza a seriedade da situação.

“Lá vem a Nega Luzia
No meio da cavalaria
Vai correr lista lá na vizinhança
Pra pagar mais uma fiança
Foi canjibrina demais
Lá no xadrez
Ninguém vai dormir em paz.”

No decorrer da canção, o arranjo apoia e destaca a melodia e a letra com a exuberância sonora dos instrumentos que estabelecem um quase caos harmônico pela concomitância de timbres e frases distintas: piano, sopros e percussão. Essa aparente bagunça leva à justaposição de “Nega” “Nero” e “morro” nos mesmos versos:

“O silêncio foi quebrado
Por um grito de socorro
A nega recebeu Nero
Queria botar fogo no morro”

A instrumentação não apenas acompanha a voz do intérprete, como se une a ela para criar significação na canção. Parte da magia de “Sonho de um carnaval”, na interpretação de Paulinho da Viola, é ocasionada pela precisão e sutileza com que o *enredo* sonoro é desenvolvido pelo acréscimo de núcleos menores (instrumentais) à maneira de um relato, constituído a partir das ações narradas:

“Carnaval
Desengano
Deixei a dor em casa me esperando
E brinquei
E cantei
E fui vestido de rei
Quarta-feira sempre desce o pano”

A atmosfera sonora resulta da união dos sons do baixo, do piano e do violão, responsável pela harmonização. O piano pontilha notas e acordes sobre a base anterior e o contrabaixo delinea o tempo, servindo como marcador do compasso. Sobre essa tessitura sonora, a voz ganha corpo e atrai a atenção para o que é dito, atuando como um instrumento, com um canto próximo da fala e de grande capacidade plástica e sonora.

A voz do intérprete tem assim o poder de suscitar no ouvinte mais do que uma simples empatia. Apesar do foco estar naquele que sente, a voz de Paulinho da Viola faz com que o ouvinte se sinta vivenciando o relato.

O enredo sonoro atinge o clímax no momento de maior beleza verbal:

“No carnaval esperança
Que gente longe viva na lembrança
Que gente triste possa entrar na dança
Que gente grande saiba ser criança”

A percussão do tamborim surge na última palavra do primeiro verso e a configuração sonora se completa com harmonia e percussão, o que faz com que a canção evoque a lembrança do carnaval - “Sonho de um carnaval”. É o momento melódico em que a voz contida e o quase silêncio da estrofe inicial dão lugar a uma singela alegria. O carnaval, que se traduzia pelo mascaramento da dor e pela contenção da voz e do som na estrofe inicial, se torna positivo e traz “esperança”.

“Filosofia do samba” tem o arranjo centrado em dois momentos distintos, um valorizando a letra e o outro a música.

“Pra cantar samba
Não precisa de razão
Pois a razão
Está sempre com dois lados
Amor é tema tão falado
Mas ninguém seguiu
Nem cumpriu a grande lei
Cada qual ama a si próprio
Liberdade, igualdade
Aonde estão não sei

Mora na filosofia
Morou Maria, morou Maria
Pra cantar samba
Vejo o tema na lembrança
Cego é quem vê
Só aonde a vista alcança
Mandeí 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”

As duas estrofes mostram o assunto da canção e se contrapõem ao dístico do refrão que é essencialmente musical. Nas partes em que se explicita a letra, Paulinho da Viola usou apenas violão e ganzá, tornando audível cada palavra. No refrão, o volume do som cresce com a percussão, em que até o tilintar de garrafa é ouvido. A valorização do refrão enquanto

música é coerente com a estrutura da canção, cuja letra é referendada pelo título “Filosofia do samba” que funciona como síntese.

“Alento” é a quarta faixa de *Bebadosamba* (1996). Canção de letra belíssima, canto difícil e arranjo impressionante. A poesia dos versos é tão forte que a melodia segue tenuamente entre a recitação e o canto das palavras. Aqui e acolá, muitas vezes nos finais de frase, ocorrem inflexões na voz que asseguram a manutenção do fio melódico, ao mesmo tempo em que garantem o status de canção ao conjunto dos versos.

A preponderância da palavra valoriza a poesia dos versos, acentuada pela marcação branda da melodia e harmonia, pelas balizas rítmicas suaves e pelo quase constante perfil melódico entre um verso e outro. A orquestração é quase uma peça de câmara, juntando violão, piano, violinos, violas e violoncelos. A atuação do instrumental prolonga o que as palavras não conseguem dizer, pois a continuidade da emoção se ressentido do corte das palavras e frases - o *continuum* sonoro ultrapassa o significado a abstração dos signos linguísticos:

“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”

A abordagem das interpretações de Paulinho da Viola sobre obras de outros compositores visou demonstrar como a sensibilidade e o emprego da voz do cantor operam em linhas melódicas alheias.

Paulinho da Viola realiza um “caminho de volta”, ao atingir o equilíbrio entre tradição e contemporaneidade, revisitando o passado com os pés no presente e promovendo uma continuidade no samba através de uma perspectiva lúdica e emotiva, nunca sentimentalista. Equilíbrio e sobriedade parecem ser a medida da régua utilizada por ele na criação ou recriação de canções.

3 Espaço e configuração do samba

As conotações de ordem mítica e religiosa da música africana nos primórdios da canção brasileira mantiveram, desde o início, também pela força do cativo, duas funções primordiais: a de suporte para a sublimação da angústia de estar cativo - representada pelo banzo - e a de força motriz para o permanente movimento de resistência. Essas realidades se interagem nos sambas de Paulinho da Viola, que realiza uma mediação cultural através do samba, ao tematizar aspectos da vida urbana, momento em que o samba é visto como lenitivo das dores.

3.1 O período de formação

“A festa é um reencontro com o sagrado, dotado de enorme densidade ontológica. (...) No tempo festivo todas as coisas são regeneradas ou re-firmam-se enquanto realidades significativas e valóricas. Retomando e re-fazendo a densidade ontológica das origens, a festa possibilita o reencontro de cada coisa com sua realidade, com sua significação última e radical.”¹⁴

A cultura popular brasileira teve a sua origem no conflito e na miscigenação entre o indígena, o branco lusitano e o negro africano, com algumas influências hispânicas e ítalo-germânicas ¹⁵. Dessa amálgama cultural preponderaram sobretudo os elementos africanos e lusitanos. Intensa nos dois primeiros séculos ¹⁶, a participação econômica e cultural ameríndia foi se limitando a partir do século XVIII, restringindo-se ao uso de instrumentos de percussão, como o chocalho e o reco-reco, denominado caracaxá, procedente dos índios Tembé¹⁷, do

¹⁴ Adolpho Crippa. “Solenidade e Celebração” in *Mito e Cultura*. São Paulo, Convívio, 1975, p. 158.

¹⁵ Para uma apreciação mais consistente das influências etnográficas na formação do substrato cultural brasileiro, veja-se o cap. XII “Música popular brasileira” in Mário de Andrade. *Pequena história da música*. 7 ed. São Paulo, Martins, 1976, p. 180-193.

¹⁶ John Manuel Monteiro. *Negros da terra. Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

¹⁷ Helza Camêu. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro, Conselho Federal de cultura, 1977.

Pará, às danças folclóricas como o cateretê e o cururu, à sincretização religiosa com o candomblé¹⁸ e às influências na língua portuguesa e outros costumes populares.

A saga dos africanos no Brasil constitui o ponto crucial da formação da sociedade brasileira, do ponto de vista econômico, social e cultural, bem como para o entendimento histórico da formação do samba. Enquanto a música indígena ficou isolada da influência europeia, os escravos foram capazes de assimilar as tradições portuguesas. Os movimentos da dança e a especificidade da música negra revelavam o contato íntimo com a religiosidade do candomblé, mas os desdobramentos da música e das danças religiosas tiveram outras finalidades que não se restringiram ao culto da fé.

A particularidade rítmica é uma das grandes contribuições dos africanos para a música brasileira. No entanto, o ritmo africano não pode ser compreendido apenas do ponto de vista fisiológico ou como prolongamento físico do trabalho repetitivo dos escravos, como sugeriu Enio Squeff. Para ele, a gestualidade dos brancos revelava o polimento das suas ações e, em contrapartida, o ritmo negro denunciava, em nível do gesto, o ritmo do trabalho escravo repetitivo¹⁹. A gestualidade musical não pode ser entendida apenas a partir de fatores econômicos e sociais, já que as características rítmicas do negro precedem a escravidão.

O ritmo africano provindo dos batuques das festas na África apoiava a razão social e utilitária, mas também remetia a um mundo imaginário e mítico, idealizado através do contato com a natureza. Subjacente ao gesto físico, havia um solo subterrâneo de sensações individuais e coletivas, sagradas e profanas, que intermediavam as tradições de cada grupo. Denominemo-lo de espiritualidade, no sentido de um conjunto de crenças e costumes em que o mítico e religioso se destacam.

¹⁸ Woodrow Wilson da Matta e Silva. *Lições de Umbanda e quimbanda na palavra de um preto-velho*. 5 ed. Rio de Janeiro, Freitas Bastos, 1984.

¹⁹ Enio Squeff. “No ritmo brasileiro” in *Música*. Enio Squeff & José Miguel Wisnik. 2ª ed. São Paulo Brasiliense, 1983, pp. 43-64.

É a espiritualidade que especifica o toque do tambor dos africanos no Brasil enquanto gênese ritual de um processo musical. Ela não se reduz ao trabalho escravo imposto aos negros, mas eclode como consequência da dimensão religiosa. Muitos dos africanos trazidos ao país eram descendentes de civilizações imperiais em que a música e o ritmo já haviam adquirido outras finalidades fora do âmbito religioso e do trabalho.²⁰

Aos colonizadores portugueses coube a maior parte das tradições culturais brasileiras. Eles trouxeram as tradições musicais, danças e a maioria dos instrumentos ocidentais de música; a música clássica europeia, que chegaria ao país, de forma mais significativa, com a instalação da corte portuguesa no Rio de Janeiro, em 1808. Isso favoreceu o florescimento tardio da música erudita no país e a consagração da canção como gênero brasileiro por excelência.

Dos portugueses, a música brasileira herdou as formas (cantigas de roda, rendados, danças típicas, como boi-bumbá e ciranda de roda), a língua e seus modos de expressão, o conhecimento teórico musical (tonalismo, intervalos, acordes), e também a nostalgia, dado comum ao banzo dos negros, e que está sempre presente na configuração melódica do cancionário brasileiro.

3.2 Da modinha ao samba – manifestações da canção popular

Considera-se a modinha o primeiro gênero de canção popular no Brasil, surgida na segunda metade do século XVIII. Muito cultivada por poetas e celebridades, esta modalidade de música manteve de início um certo caráter aristocrático, com um excessivo apego às narrativas de casos amorosos, bem ao gosto romântico português, e uma herança longínqua vinda das cantigas de trovador da Idade Média.

Domingos Caldas Barbosa (1738-1800), padre, mulato, nascido na cidade do Rio de Janeiro, foi o grande pioneiro da modinha e seu popularizador na Europa. O também carioca

²⁰ Denise Paulme. *As civilizações africanas*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1977.

Cândido Inácio da Silva (1800-1838) é tido como a expressão máxima que o gênero alcançou no período colonial²¹. Além desses, foram grandes compositores de modinha: Joaquim Manuel, Catulo da Paixão Cearense, Xisto Bahia e Eduardo das Neves. Para Mário de Andrade²², a modinha passou a ser popular quando deixou os salões do Império e se integrou, acompanhada pelo violão, ao povo nas ruas e praças já no início da República.

Ao mesmo tempo em que a modinha se desenvolvia, o lundu e o maxixe ganhavam cada vez mais apelo popular. Ambos eram expressões da herança cultural africana simbolizada pelo toque dos tambores. Enquanto a modinha promovia o temperamento romântico, buscado através da dolência de suas formas melódicas, o lundu e o maxixe, com seus ritmos dançantes, debochados e sensuais, valorizavam a expressividade rítmica africana.

Do ponto de vista social, o desenvolvimento da modinha e do lundu se deu por vias opostas. A modinha só ganhou legitimidade quando trocou o piano pelo violão, tornando-se acessível à maioria da população, o que ocorreu entre 1840 e 1889. O lundu apareceu nas ruas no mesmo período, sob o ímpeto da percussão africana. Alcançou o gosto das famílias tendo como acompanhamento o violão e o piano, sob a forma de lundu-de-salão e lundu-canção. Entretanto, sem a participação popular, o lundu caiu no esquecimento do povo²³.

A modinha, o lundu, o maxixe e o choro são as primeiras manifestações do cancionário popular no país. O choro surgiu entre escravos, negros libertos e biscateiros, muitos deles dedicados aos serviços de barbearia e trabalhos afins²⁴. A formação dos grupos era em geral composta por instrumentos de corda: violões, cavaquinho e rabeca; de sopro, flauta, pistão e clarinete; e de percussão, como o pandeiro.

Cabia os grupos de choro a tarefa de animação tanto dos saraus palacianos como das festas de terreiros. Segundo José Ramos Tinhorão, “o aparecimento do choro, ainda não como

²¹ Ary Vasconcelos. *Panorama da Música Popular Brasileira*. Vol. I e II. São Paulo, Martins, 1964.

²² Mário de Andrade. *Aspectos da música brasileira*. 2ª ed. São Paulo, Martins, 1975, p. 31.

²³ Valter Krausche. *Música popular brasileira*. SP, Brasiliense, 1983, p. 14-26.

²⁴ Para um estudo básico da história do choro, cf. Alexandre Gonçalves Pinto. *O choro*. Rio de Janeiro, Typografia Glória, 1936, e Lúcio Rangel. *Sambistas & Chorões*. São Paulo, Francisco Alves, 1962.

gênero musical, mas como forma de tocar, pode ser situado por volta de 1870”²⁵. Para Bruno Kiefer, o choro remonta ao uso de escravos enquanto músicos eruditos na colônia, sendo descendente direto da música dos conjuntos instrumentais de choramelo, instrumento de palheta dupla, do qual descendem o oboé e o fagote: “a notícia mais antiga relativa aos ‘choromelleyros’ no Recife é encontrada na documentação da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e data de 1709”²⁶.

O termo choro era empregado sem distinção para nomear a música instrumental que depois veio a ficar conhecida como chorinho, e também para designar um modo particular de interpretação de quaisquer outros ritmos, ou a *performance* do instrumentista que alongava as linhas melódicas, o que foi apelidado de uma maneira chorosa de tocar.

Três figuras se destacaram nesse período de sistematização da música popular brasileira: Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros. Nazareth situou sua obra na fronteira entre o popular e o erudito, caracterizando-a pela sofisticação melódica e harmônica. Chiquinha Gonzaga teve o estilo marcado pelo ritmo, enquanto Anacleto de Medeiros se revelou exímio instrumentista e compositor.

O samba surgiu então da evolução do choro. A música executada pelos barbeiros no século anterior contribuiu com a riqueza melódica e harmônica, cabendo ao lundu e ao maxixe o modo peculiar do apelo rítmico importado da sensualidade das danças e cultos aos orixás do candomblé. Herdeiro dessas primeiras manifestações populares, o samba se transformou na maior expressão do cancionário popular urbano. A ligação entre o choro e o samba se mostra também pelos pioneiros no novo gênero, outrora famosos chorões, como Pixinguinha, Donga, João da Baiana e tantos outros.

²⁵ José Ramos Tinhorão. *Pequena História da Música Popular: Da Modinha à Canção de Protesto*. 3ª ed. Petrópolis, Vozes, 1978, p. 95.

²⁶ Bruno Kiefer. *História da música brasileira. Dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre, Movimento, 1976, p. 15.

O aspecto religioso e profano dessa música pode ser constatado já pela ascendência de muitos dos chorões e primeiros sambistas, em geral filiados à Bahia e ao candomblé. Nesse cenário destacou-se Hilária de Almeida, a Tia Ciata²⁷, que nasceu em Salvador em 1854 e chegou ao Rio de Janeiro em 1876. Outros nomes menos lembrados também chegaram no mesmo período: Hilário Jovino Ferreira (O Lalau de Ouro), pernambucano, e Tia Bebiana de Iansã, baiana, ambos pioneiros na organização dos ranchos carnavalescos na cidade. Getúlio Marinho, também baiano, foi um dos responsáveis pela criação da figura do mestre-sala nas escolas de samba. Além desses, vieram Tia Amélia do Aragão, mãe de Donga, e Tia Perciliana de Santo Amaro, mãe de João da Baiana.

O samba urbano se consolida na cidade do Rio de Janeiro, então uma metrópole em expansão, pelas mãos desses baianos e cariocas. A música de Pixinguinha, Donga e João da Baiana, a santíssima trindade do samba, passando por Sinhô, Catulo da Paixão Cearense e outros, é oriunda da África Pequena²⁸, que quase formava uma outra cidade dentro do Rio de Janeiro, com feições próprias e leis autônomas.

Naquela época, os contingentes de negros existentes no Rio de Janeiro estavam ajuntados nas habitações²⁹ coletivas: cortiços, casas de habitação e estalagens, casas grandes de cômodos variados. Esses cômodos eram ocupados por diferentes famílias, que usavam em conjunto as demais áreas e serviços da casa. A imensa população negra do Rio de Janeiro se acotovelava nesses espaços, desprovida de necessidades básicas.

Desses locais, tornou-se conhecido e mal afamado um tal Cabeça de Porco³⁰, que atingiu dimensões alarmantes, chegando a comportar cerca de 4.000 pessoas, até ser demolido pelo prefeito Barata Ribeiro em 1893. Ali perto, no morro da Providência, amontoaram-se

²⁷ Roberto Moura. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Funarte, 1983.

²⁸ A região da África Pequena, abrigo da população negra no Rio de Janeiro, compreendia os distritos de Santana, Cidade Nova, Santo Cristo, Saúde e Gamboa.

²⁹ Lia A. Carvalho. *Habitações populares – Rio de Janeiro:1886-1906*. RJ, Secretaria Municipal da Cultura, 1986.

³⁰ Lillian Fessler “Notas sobre o Cabeça de Porco”. *Revista do Rio de Janeiro*, 1 (2), 1986, pp. 29-35.

rapidamente mais casas. No final do século XIX, essas edificações seriam chamadas de favelas pelos ex-combatentes da Guerra de Canudos, inspirados em planta do sertão.

Essa atmosfera de pobreza e precariedade proporcionaria aos moradores uma vida de malandragem, marca que acompanharia os músicos ligados ao samba até nossos dias. Mas também é por meio desse estilo malandro que os primeiros sambas tirariam suas principais características, notadamente percussivas. O estilo marginal dos sambas de então, carma também da fé negra, ia se desenvolvendo num ritmo pulsante que contagiava os anseios daquela gente e as representava enquanto representação mítica ligado à herança cultural e ao *pathos* dos antepassados africanos. O *ethos* do samba está intimamente relacionado à vida e à morte dos africanos no Brasil, e o percurso musical trilhado por Paulinho da Viola faz justamente o caminho de volta a essa fonte mítica.

Quando “Pelo telefone”, de Donga, pseudônimo de Ernesto Joaquim Maria dos Santos³¹, foi lançado em 1916 - sendo considerado o primeiro³² registro musical de um samba -, o gênero já estava consolidado³³. O seu desenvolvimento teve como aliado o advento do fonógrafo em 1889, nos últimos dias do Império, pois já em 1902 surgia a gravação pioneira do lundu de Xisto Bahia, “Isto é bom”.

O samba nasceu, em registro musical, sob o impulso do mercado e da invenção do rádio, que promoveu a profissionalização do cancionista. A primeira emissora, Rádio Sociedade, é de 1923 e a Rádio Clube do Brasil surgiu em 1924. O apelo popular do novo

³¹ Muito se diz do caráter coletivo dessa canção, composta entre os frequentadores da casa da tia Ciata (Hilária Batista de Almeida, 1854-1924), doceira baiana domiciliada no Rio de Janeiro. Lá, ocorriam encontros boêmios desde o início do séc. XX, juntando vasta gama de biscateiros, desocupados, funcionários públicos e gente de várias classes.

³² Ary Vasconcelos, op. cit., afirma que, na verdade, a primeira gravação de um samba aconteceu por volta de 1911, sob o título de “Em casa de baiana”, de autores desconhecidos, executado por um grupo instrumental para a Casa Faulhaber (Favorite Record 1-452.216); e depois em 1914, “A viola está magoada”, gravada por Baiano (Manoel Pedro dos Santos, astro do primeiro disco brasileiro com a música “Isto é bom” em 1902), Júlia e o Grupo da Casa Edison (Odeon 120.445). Todavia, “Pelo telefone” é considerado o primeiro registro musical de um samba.

³³ Baptista Siqueira. *Origem do Termo Samba*. São Paulo, INL, 1978. O autor postula como sendo Alexandre Levy (1864-1892) o primeiro autor documentado a usar a expressão samba em uma obra musical. Em 1879, Levy lançou uma partitura em cujo cabeçalho se lia *samba*.

gênero cresceu com a divulgação pela indústria fonográfica e pelas emissoras de rádio. Os músicos e compositores, antes amadores, passaram a receber pelo ofício, o que tornou inevitável uma postura mais comercial no processo de composição.

Da raiz musical dos batuques nasceria uma variedade de estilos de samba, como o samba-enredo e o samba-canção. O primeiro mostra muitas afinidades com o maxixe, diferenciando-se pela marcação tônica do bumbo e pelo ritmo da batucada. O samba-canção³⁴ tem um acompanhamento harmônico e melodia mais suaves, resultado do parentesco harmônico e temático com a modinha.

Outras formas de estilização, como o samba-de-breque³⁵ (1940), o samba de partido alto (1970) e o samba-rock (1970), apresentam variações rítmicas e algumas diferenças na abordagem do cotidiano. O samba-rock, com seu *swing*, se adequa à dança coreográfica, valorizando os intervalos e o ritmo mais lento. O samba de partido alto, também conhecido como samba de preto, manteve o ritmo do batuque, tendo a percussão como ponto alto. O samba-de-breque oferece oportunidades para o improviso e a conversação típica dos malandros.

Como demonstrei, nas análises do segundo capítulo, em termos rítmicos, as canções de Paulinho da Viola estão situadas entre o samba-canção, o samba de partido alto, o choro e o samba-enredo. O modo singular da sua interpretação traduz não apenas um grande envolvimento com a natureza desse tipo de canção, sua história, suas linhas melódicas, seu ritmo e seus dizeres, mas sobretudo uma consciência apurada das possibilidades e limites que cada canção demonstra.

Se a bossa nova destacou o branco como personagem das suas canções, Paulinho da Viola reinseriu os valores musicais negros na canção popular brasileira através do samba. Ele

³⁴ Beatriz Borges. *Samba-canção: fratura & paixão*. Rio de Janeiro, Codecri, 1982. Estudo sociológico de composições relevantes do samba-canção, liga o seu barroquismo linguístico à tentativa de imitação dos poetas românticos e à elegância palaciana das primeiras modinhas.

³⁵ Quem se interessar por uma evolução sistemática do gênero, encontrará maiores subsídios em José Ramos Tinhorão, op. cit.

celebra a africanidade através dos elementos internos das suas canções, resgatando motivos afro-brasileiros e apresentando-os numa nova roupagem que promoveu um avanço musical a partir da consciência do valor cultural que a escravidão legou para a cultura popular brasileira.

Paulinho da Viola é um mediador cultural, não apenas porque é um negro oriundo da classe média, mas sobretudo pela sua posição em face da arte brasileira. Se a sua música é delicada e de qualidade, ela não foge da esfera popular, pois a sua força reside nisso. Entretanto, o seu trabalho não é concebido enquanto espetáculo para grandes massas. A sua mensagem sutil requer atenção do ouvinte para ser mais bem compreendida, mas nem por isso se pode qualificar suas canções de intelectuais e portanto distante do interesse popular. O que Paulinho da Viola faz é oferecer um tratamento especial à canção, conferindo-lhe, ao mesmo tempo, sofisticação e simplicidade na letra, na harmonia e na melodia.

A obra de Paulinho da Viola representa um elo, um “caminho de volta” às tradições musicais do samba, mas esse “caminho de volta” se faz pelos aspectos internos da composição. Nisso reside a singularidade da sua obra e a razão de ser ele um dos grandes sambistas da história. Mas Paulinho da Viola não é uma estrela solitária num céu sem luzes. A intensidade do seu brilho é enorme, porque congrega e representa o brilho de muitos sambistas anteriores a ele. O melhor de Paulinho da Viola sintetiza o talento musical de toda uma época e geração de sambistas, de João da Baiana ao Fundo de Quintal.

4 O caminho de volta Uma perspectiva temporal

Paulinho da Viola estreou na carreira com um disco solo em 1968, momento de repressão política no país, mas de grande inventividade no terreno da canção popular. O samba carecia de revitalização, apagado que estava pelo crescimento de outros estilos de música popular, como a jovem-guarda e a tropicália. Ao surgir no cenário do samba carioca, Paulinho da Viola deu início à catalisação das potencialidades do gênero, ao qual deu um novo impulso. Ele foi um dos primeiros negros cultos a se interessar pelo ritmo, nessa fase contemporânea. Conhece pintura e música e gosta de filosofia e literatura, muito cômico da história dos negros no Brasil e do papel do samba nesse contexto. Paulinho da Viola é um cancionista sereno e alegre, melancolicamente alegre. Suas canções, desde o primeiro trabalho, revelam aspectos do Rio de Janeiro através de uma visão particular do seu momento existencial.

O seu prisma é luminoso e otimista, mas não ingênuo a ponto de ver felicidade onde ela não existe. A felicidade nas suas canções é a procura do eu por momentos gozosos, e a dor, vivida na sua intensidade natural, onde o samba aparece como o maior bálsamo. Desde o início da sua carreira, Paulinho da Viola vem resgatando os valores do samba através de uma leitura contemporânea e pessoal.

O primeiro álbum, editado pela EMI, intitulado *Paulinho da Viola*, apresentava composições de seus grandes mestres, Cartola e Candeia. Do primeiro, “Vai amigo” e “Amor proibido”, do segundo, “Batuqueiro” e também sambas de Elton Medeiros - com quem já dividira discos e canções -, um dos seus parceiros mais constantes. O samba mais representativo do disco é “Coisas do mundo, minha nega”, que foi regravado por Nara Leão no ano seguinte.

O disco seguinte foi lançado em 1970, *Foi um rio que passou em minha vida*, e trouxe um dos maiores sucessos do cancionista com o samba de mesmo nome. O álbum é caracterizado pelo uso de orquestrações, às vezes antiquadas, bem ao gosto da época, mas profundamente infiéis ao espírito dos sambas de Paulinho da Viola. Em “Pra não contrariar você”, por exemplo, a força melódica sucumbe à harmonização destoante. É preciso, no entanto, situar o disco no contexto da obra e da época em que foi produzido, quando as orquestras eram importantes nas gravações. Felizmente, esse procedimento não se deu em todas as faixas. “O meu pecado”, de Zé Kéti, tem uma introdução orquestral, mas que retrata com acerto a continuidade melódico-linguística que os versos suscitam, sendo inteiramente coerente à canção.

O samba de maior sucesso desse disco, “Foi um rio que passou em minha vida”, abriu uma gama de possibilidades melódicas e rítmicas a serem exploradas pelo compositor. Ao contrário do disco anterior, esse é mais autoral, com apenas duas canções que não são do compositor: “Lamentação”, de Mauro Duarte, e “O meu pecado”, de Zé Kéti. Esse álbum foi relançado em 1996 pela EMI com duas faixas bônus: “Sinal fechado” e “Ruas que sonhei”.

Paulinho da Viola lançou dois discos em 1971 com o seu nome. O primeiro trazia a bela “Pra ver as meninas” e canções de Candeia, Nelson Sargento e outros. O segundo, em cuja capa ele é visto de azul e branco, com o uniforme da Portela, tem “Moema morenou”, parceria com Elton Medeiros; “O acaso não em pressa”, parceria com Capinan, “Mal de amor”, de Raul Sampaio e Benil Santos, e “Óculos escuros”, de Valzinho e Orestes Barbosa. Das composições de Paulinho da Viola, destacam-se “Perder e ganhar”, cuja simplicidade melódico-linguística demonstra um dos achados do compositor, e “Dona Santina e seu Antenor”, retrato das relações sociais no morro. É uma das suas primeiras canções-crônicas. Há também “Para um amor no Recife”, que mostra o lado saturnino e melancólico do cancionista:

“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”

Outro destaque do disco é o samba “Lenço”, de Monarco e Francisco Santana, que tem um duo maravilhoso de violão e cuíca na primeira parte, dialogando com os seguintes versos:

“Se o teu amor
Fosse um amor de verdade
Eu não queria
E nem podia
Ter maior felicidade”

Em seu relançamento, a gravadora incluiu duas outras canções: “Simplesmente Maria”, de Paulinho da Viola, e “Fotos e fatos”, de Elton Medeiros e Otávio de Moraes.

A dança da solidão, de 1972, é o disco de carreira seguinte. Por ele já se vê um compositor maduro, instrumentista arraigado e intérprete excepcional, como em “Acontece”, de Cartola, que sintetiza muito da musicalidade e do canto do cancionista. De Paulinho da Viola estão “Guardei minha viola” e “No pagode do Vavá”, que demonstram a picardia e a malandragem melódica dos morros cariocas, através do emprego seletivo da “cozinha” na percussão, e “Dança da solidão”, regravada por Marisa Monte no CD *Verde anil amarelo, cor de rosa e carvão*, de 1994. O hábito de cantar compositores do passado, ilustres ou não, é mantido com “Meu mundo é hoje”, de Wilson Batista e José Batista, “Papelo”, de Geraldo das Neves, “Duas horas da manhã”, de Nelson Cavaquinho e Ary Monteiro. A também tradicional homenagem à Portela ocorre por meio de “Passado de glória”, de Monarco.

Nervos de aço, de 1973, é o disco posterior. É um trabalho perfeito, que reúne as maiores qualidades do cancionista, do intérprete e do compositor: apuro melódico,

harmonização funcional, letras simples, compactas e poéticas, resgate da velha-guarda do samba em leituras iluminadas e intensificação da sobriedade na sua musicalidade. Canções como “Comprimido” e “Roendo as unhas”, ambas dele próprio, “Nervos de aço”, de Lupicínio Rodrigues, “Nega Luzia”, de Wilson Batista e Jorge de Castro, e o instrumental “Choro Negro”, parceria com Fernando Costa, são momentos máximos do samba.

O disco seguinte, *Paulinho da Viola*, é de 1975, do qual são destaques os seus sambas “Argumento” e “Amor à natureza”, “Nova alegria”, em parceria com Elton Medeiros, “Cavaco emprestado”, de Padeirinho, e “Deixa rolar”, de Sidney Miller. “E a vida continua”, de Zorba Devagar e Madeira, é uma canção muito simples – “E a vida continua/Esse é um dito/Que todo mundo proclama” –, de estrutura melódica bem delineada e com um arranjo magistral, em que o cavaquinho de Paulinho da Viola tece uma malha sonora de evocações simbólicas.

Em 1976 aconteceu o lançamento de dois discos, *Memórias Chorando* e *Memórias Cantando*. O primeiro destaca, com “Nova ilusão”, o talento dos compositores Pedro Caetano e Claudionor Cruz, dois dos fundadores da Portela junto com Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela e Heitor dos Prazeres. Destacam-se ainda a nova interpretação de “Pra que mentir”, de Vadico e Noel Rosa, e a regravação, pelo próprio Paulinho da Viola, de “Coisas do mundo, minha nega”, despida da orquestração original e de seus excessos sonoros. Esse disco ainda apresenta as preciosas “O velório de Heitor”, “Meu novo sapato” e “Vela no breu”, parceria de Paulinho da Viola com Sérgio Natureza. Verdadeiras pérolas de um período maravilhoso, em que gravou ainda “Memórias 2”, todo instrumental, o projeto mais ousado de Paulinho da Viola como compositor e instrumentista.

Memórias Chorando foi um disco experimental, feito exclusivamente de choros. De Paulinho da Viola estão “Beliscando”, “Inesquecível”, “Oração de outono” e outros; “Cochichando” e “Cinco companheiros”, de Pixinguinha, e “Chorando”, de Ary Barroso. Esse

projeto intrigante teve o mérito de recolocar o choro em evidência, fazendo surgir uma nova geração de chorões. No texto em que comenta as onze faixas, Paulinho da Viola diz: “é um disco sonhado por mim há muito tempo. Não me sentia, como agora, suficientemente preparado para fazê-lo (...), não é propriamente um disco de minhas memórias, mas uma primeira experiência com o gênero musical que mais me comove dentro de nossa música popular”.

Lançado em 1978, o álbum seguinte também tem o seu nome. É outro disco de pérolas, como “Sentimento perdido”, em parceria com Elton Medeiros, “Atravessou” e “Coração leviano”, ambas dele próprio, “Sofrer”, em parceria com Capinan, e o choro “Sarau para Radamés”, além da sua estonteante “Nos horizontes do mundo”:

“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”

Esse disco fecha um período de extrema fertilidade para o compositor. Uma ou outra bela canção ainda seria lançada, mas isolada no conjunto do disco. Seria preciso esperar quase duas décadas para o lançamento do precioso *Bebadosamba* em 1996.

Zumbido, 1979, é um disco pouco inspirado, em que os destaques ficam por conta de “Pode guardar as panelas” e “Zumbido”. Até então todos os discos de Paulinho da Viola tinham sido editados pela EMI, de 1968 até 1979, em um total de 11 lançamentos. Nos três trabalhos seguintes, o artista migra para a gravadora WEA, onde viveu o período menos interessante da sua carreira.

O primeiro dos três discos nessa gravadora também teve como título o seu nome, *Paulinho da Viola*, de 1981. O início da década de 1980 marcou um período pródigo para a

composição, em que o cancionista manteve o estilo elaborado das interpretações e criou uma ou outra canção representativa, tais como “Onde a dor não tem razão”, com Elton Medeiros, e “Pra jogar no oceano” e “Ladeira do Chapelão”, ambas dele mesmo. É um disco bem produzido mas sem a força e encanto dos anteriores.

De 1982, *A toda hora rola uma estória* tem a deliciosa “Rumo dos ventos”, que mostra a destreza do canto sincopado herdado do choro, e a poesia singela nos versos de “Não é assim”: “Hoje eu vejo nos teus olhos/Que a flor do nosso amor morreu”. O último disco pela WEA é de 1983, *Prisma luminoso*, que tem “Prisma luminoso”, parceria com Capinan, a intimista “Retiro” e “O tempo não apagou”, cujo ponto alto está no arranjo, uma introdução fenomenal de tamborins, muito semelhante àquela de “Bebadosamba”. Mas o brilho desse disco ficou mesmo com a inolvidável “Mas quem disse que eu te esqueço”, de D. Ivone Lara e Hermínio Bello de Carvalho, de uma beleza linguístico-melódica rara:

“Afivelaram meu jeito
Pra eu deixar de te amar
Acinzentaram minh’alma
Mas não cegaram o olhar”.

A estada de Paulinho da Viola no *cast* da WEA entre 1981 e 1983, não foi das mais produtivas em termos de composição. Sua melancolia habitualmente controlada, responsável por seus grandes momentos, resvalou para um samba pouco inspirado. Suas músicas se mantiveram simples, mas pouco poéticas. Somente em 1989 seria lançado um outro disco, *Eu canto samba*, pela RCA.

Durante esse período, o samba teve um novo impulso criativo, principalmente no Rio de Janeiro, em que o maior expoente foi o conjunto musical Fundo de Quintal. Novos grupos se formaram e surgiram novos sambistas, como Zeca Pagodinho. O samba se centrou no estilo do partido alto, com o emprego do repique-de-mão, instrumento que motiva a aceleração do andamento rítmico pela sua característica percussiva contundente. Surge o tan-tan, que passa

a ocupar o lugar do surdo, oferecendo maior mobilidade e ginga na sonoridade, devido ao formato menor e por ser tocado diretamente com a mão. Também o banjo de quatro cordas, de afinação igual ao cavaquinho, já executado desde a década de 1970 por Almir Guineto com Os Originais do Samba, é elevado à cena principal harmônica, dividindo acordes com o cavaquinho de Sombrinha, do Fundo de Quintal, pelas mãos de Arlindo Cruz.

Paulinho da Viola permaneceu ausente de todo esse movimento de atualização do samba no Rio de Janeiro, conhecido como pagode, que perdurou de 1984 a 1989, quando o pagode se transferiu para São Paulo com o conjunto musical Banda Raça Negra, que trazia um samba mais lento e de letras fortuitas, destacando o violão e o teclado, num movimento reverso ao apelo rítmico do partido alto.

Alheio a isso tudo, lançou em 1989 *Eu canto samba*, cuja canção homônima teve o mérito de valorizar o samba naquela década difícil para ele: “Há muito tempo eu escuto esse papo furado/Dizendo que o samba acabou/Só se foi quando o dia clareou”. O disco trazia também “Com lealdade”, de Alberto Lonato, “Não tenho lágrimas”, de Max Bulhões e Milton de Oliveira e a sua contagiante “No carnaval da paixão”, além de “Cantoria”, poesia pura, em parceria com Hermínio Bello de Carvalho:

“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”

Noutra canção dele mesmo, “Quando bate uma saudade”, Paulinho da Viola pontifica, antes de começar a cantar:

“Esta é a minha homenagem
Aos poetas do samba
E àqueles que carregam com todo carinho
Sua chama”

Chama que recomeçava não tão timidamente como ele, após um período gélido, que infelizmente se seguiria por um tempo ainda maior. Nesse período, Paulinho enfrentou enchentes em sua casa, teve parte de seu acervo pessoal varrido pelas enxurradas e uma árvore imensa desabou sobre sua casa. Só voltou ao estúdio em 1996, para gravar *Bebadosamba*, em que reacendeu com magia e força a chama do seu samba inigualável, atualizando, mais uma vez, o motor gerador de sua sensibilidade - o caminho de volta. Nesse caso, um retorno para dentro de si mesmo.

Conclusão

Para analisar as canções de Paulinho da Viola parti da especificidade da canção, a correlação estrutural entre aspectos linguísticos e melódicos, letra e música, respectivamente.

No conjunto das análises se vislumbra um conjunto de considerações sobre a matéria musical, arcabouço das representações semânticas em que se constituem os elementos sonoros do arranjo melódico-harmônico.

No terceiro capítulo, fiz um breve histórico do samba, avaliando o seu desenvolvimento em face dos aspectos sociais da época, tendo em vista o fim da escravatura e a aglomeração de negros no Rio de Janeiro. Recém-nascido, o samba teve como um de seus aliados a ascensão do rádio no começo deste século.

Pretendi uma abordagem ampla da obra de Paulinho da Viola e, através de algumas canções, fazer um estudo do estilo e de seu fundamento histórico, recuperando dados históricos cruciais para o samba e sua expansão nacional, no intuito de atingir a um entendimento mais amplo da obra musical.

Esse percurso musical pela obra de Paulinho de Viola começou para mim em 1993, quando comprei meu primeiro CD. Vislumbrei, naquele momento, o valor da consciência da memória na obra do cancionista. Concluindo este trabalho, lembrei-me das palavras de Ítalo Calvino: “A memória conta realmente (...) só se mantiver junto a marca do passado e o projeto do futuro, se permitir fazer sem esquecer aquilo que se pretendia fazer, tornar-se sem deixar de ser, ser sem deixar de tornar-se.”³⁶

³⁶ Ítalo Calvino. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 19.

Bibliografia

Música & Canção (História e Interpretação)

- ALENCAR, Edgar de. *O carnaval carioca através da música*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Freitas Bastos, 1965.
- _____. *Clareza e sombra na música do povo*. Rio de Janeiro, Francisco Alves - INL, 1964.
- _____. *Nosso sinhô do samba*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2ed. Rio de Janeiro, F. Briguiet, 1942.
- ALMIRANTE. *No tempo de Noel*. 2ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. Porto Alegre, Globo, 1950.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo, Martins, 1945.
- _____. *Modinhas imperiais*. São Paulo, Martins, 1964.
- _____. *Música de feitiçaria no Brasil*. São Paulo, Martins, 1963.
- _____. *Música, doce música*. São Paulo, Martins, 1963.
- _____. *Pequena história da música*. São Paulo, Martins, 1944.
- ANHANGUERA, James. *Corações futuristas: notas sobre música popular brasileira*. Lisboa, Regra do Jogo, 1978.
- ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no séc. XVIII*. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1963.
- BAHIANA, Ana Maria. *Anos 70, música popular*. Rio de Janeiro, Europa, 1979.
- BARBOSA, Orestes. *O samba*. 2ªed. Rio de Janeiro, Funarte/MEC, 1978.
- _____. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro, Livraria Educadora, 1933.
- BARRAVO, Henri. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo, Perspectiva, s/d.
- BOOTH, Mark W. *The experience of song*. New Haven, Yale University Press, 1981.
- BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura & paixão*. Rio de Janeiro, Codecri, 1982.

- CABRAL, Sérgio. *ABC do Sérgio Cabral: desfile dos craques da MPB*. Rio de Janeiro Codecri, 1979.
- CALDAS, Waldenyr. *Luz neon: canção e cultura na cidade*. São Paulo, Nobel, 1995.
- CAMPOS, Augusto de. (Org) *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1977.
- CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque: análise poético-musical*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Codecri, 1982.
- CHEDIAK, Almir. *Dicionário de acordes cifrados*. 3ª ed. São Paulo, Irmãos Vitale, 1984.
- DAGHLIAN, Carlos et alii. *Poesia e música*. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- DANTAS, José M. de Souza. *MPB o canto e a canção*. Rio de Janeiro, Ao livro Técnico, 1988.
- DELAMONT, Gordon. *Modern Harmonic Technique*. New York, Kondor Music, 1965.
- EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, Funarte, 1978. Vol. I; 1979, vol. II.
- _____. *Maxixe - a dança excomungada*. Rio de Janeiro, Conquista, 1974.
- Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo, Art, 1977. 2v.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegoria*. São Paulo, Kairós, 1979.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “MBP: uma análise ideológica” in *Saco de Gatos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1987.
- HEITOR, Luís. *150 Anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.
- _____. *Música e músicos dos Brasil*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- KIEFER, Bruno. *O lundu e a modinha*. Porto Alegre. UFRGS, Movimento, 1977.

- LIRA, Marisa. *Brasil sonoro; gêneros e compositores populares*. Rio Janeiro, A noite, 1937.
- MEDINA, C.A. *Música popular e comunicação*. Petrópolis, Vozes, 1973.
- MELLO, José Eduardo H. de. *Música popular brasileira*. São Paulo, Melhoramentos/USP, 1976.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo, Hucitec, 1982.
- MONTANARI, Marilena. *O poema canto, gerado na dialética música popular X texto literário*. Dissertações, PUC-São Paulo, 1980.
- MORIN, Edgar. “Não se conhece a canção”. in *Linguagem da cultura de massas*. Petrópolis, Vozes, 1973.
- MOTTA, Nelson. *Música, humana música*. Rio de Janeiro, Salamandra, 1980.
- NEVES, Eduardo das. *Trovador da malandragem*. Rio de Janeiro, Quaresma, 1926.
- NICOLI, Leila. *MPB: muita poesia brasileira*. Rio de Janeiro, Trote, 1982.
- PAIXÃO CEARENSE, Catulo da. *O cantor de modinhas brasileiras*. Rio de Janeiro, Quaresma, 1927.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro, Elo, 1988.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro*. Rio de Janeiro, Typografia Glória, 1936.
- PINTO, Alexina de Magalhães. *Cantigas das crianças e do povo e danças populares*. Rio de Janeiro, Coleção Icks, Série A. Francisco Alves, 1911.
- RANGEL, Lúcio. *Sambistas & chorões*. São Paulo, Francisco Alves, 1962.
- REVISTA USP, n.º 4, Dez/Jan/Fev, 1989-1990.
- RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- SCHUERMAN, Ernest F. *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. São Paulo, Brasiliense, CNPq, 1989.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro, Sophos, 1974.

- SIQUEIRA, Baptista. *Origens do termo samba*. Rio de Janeiro, INL, 1978.
- _____. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro, D. Araújo, 1970.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica*. São Paulo, Annablume, 1998.
- _____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996.
- TERRA, Ana. *Letras e canções*. Rio de Janeiro, Independente, 1981.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música: do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo, Ática, 1981.
- _____. *Pequena história da música popular brasileira*.
“Da modinha à canção de protesto”. Petrópolis, Vozes, 1974.
- TOVEY, Donald. *The forms of music*. New York, Meridian Books, 1957.
- VASCO, Mariz. *A canção brasileira: erudita, folclórica, popular*. 3ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira - INL, 1977.
- VASCONCELOS, Ary. *A nova música da República Velha*. Rio de Janeiro, 1985.
- _____. *História e inventário do Choro*. Rio de Janeiro, 1984.
- _____. *Panorama da Música Popular Brasileira na belle époque*.
Rio de Janeiro, Sant’Anna, 1977.
- _____. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro,
Rio Fundo, 1991.
- WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Trad. Leopoldo Waizbort. São Paulo, Edusp, 1995.
- WINN, James Anderson. *Unsuspected eloquence: a history of the relations between poetry and music*. New Haven. Yale University Press, 1978.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo, Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1989.

LITERATURA E ESTÉTICA
(Teorias da arte em geral)

BARATA, Manoel Sarmiento. *Canto melhor: uma perspectiva da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

BARBOSA, Livia. *O jeitinho brasileiro*. Rio de Janeiro, Campus, 1992.

BOSI, Alfredo. (Org.) *Leitura de poesia*. São Paulo, Ática, 1986.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. 4ed. São Paulo, Cultrix, 1993.

_____. *Reflexões sobre a arte*. 3ª ed. São Paulo, Ática, 1989.

BRITO, Jomard Muniz de. *Do modernismo à bossa nova*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.

CANDIDO, Antonio. "Dialética da malandragem." *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n.8, 1970.

_____. "Música e música" in *O observador literário*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1959. p. 23-28.

CARNEIRO, Edison. *A sabedoria popular*. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1957.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 2ed. Rio de Janeiro, INL, 1962. 2v.

CRIPPA, Adolpho. *Mito e Cultura*. São Paulo, Convívio, 1975.

CROCE, Benedetto. *A poesia*. Trad. Flávia L.Chaves. Porto Alegre, UFRGS, 1967.

CUNHA, Manuela Carneiro. *Antropologia do Brasil: mito, história, etnicidade*. São Paulo, Brasiliense/Edusp, 1986.

DA MATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro, Zahar, 1976.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem histórica e pitoresca ao Brasil*. São Paulo, Martins Fontes/Edusp, 1972.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro, Imago, 1994.

FILHO, Mello Moraes. *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, Edusp, 1979.

FLETCHER, Angus. *Allegory: the theory of a symbolic mode*. Ithaca, Cornell University Press, 1964.

- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro, Carlos Wehrs, 1934.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- LAGO, Mário. *Bagaço de beira-estrada*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.
- LAPLANCHE, J. *A sublimação*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. Trad. Hélio Ziskind. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa, Edições 70, 1979.
- _____. *O pensamento selvagem*. 2ed. São Paulo, Companhia Nacional, 1976.
- LEWIS, Cecil Day. *The poetic image*. 11ª. Reimp. London, J.Cape, 1964.
- MOLES, Abraham. *O kitsch*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- NÓBREGA, Mello. *Rima e poesia*. Rio de Janeiro, INL, 1965.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- RUI, Afonso. *Boêmios e seresteiros do passado*. Salvador, Progresso, 1954.
- SAHLINS, Marshall. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro, Zahar, s/d.
- SANTANA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1978.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. "A paraliteratura" in *Teoria literária*. Rio de Janeiro, Eduardo Portela, Tempo Brasileiro, 1976.
- _____. *Lírica modernista e percurso literário brasileiro*. Rio de Janeiro, 1978.
- SOUZA, Tárík de. *O som do pasquim: grandes entrevistas com os astros da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, Codecri, 1976.
- SPIX, Johann von e MARTIUS, Karl von. *Viagem pelo Brasil 1817-1820*. 3ed. São Paulo, Melhoramentos, 1976.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

ESTUDOS AFRO-BRASILEIROS

- ALGRANTI, Leila Mezan. *O feitor ausente; estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro*. Petrópolis, Vozes, 1988.
- AZEVEDO, Célia M M de. *Onda negra, medo branco. O negro no imaginário das elites: séc. XIX*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.
- BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- BETHELL, Leslie. *A abolição do tráfico de escravos no Brasil*. São Paulo, Expressão e Cultura/Edusp, 1976.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1977.
- CARNEIRO, Edison, *Candomblés da Bahia*. 5ed. Rio de Janeiro/Brasília, Civilização Brasileira/INL, 1977.
- CARVALHO, Delgado de. *História da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1988.
- CARVALHO, Lia de Aquino. *Habitações populares – Rio de Janeiro: 1886-1906*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1986.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim; o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- CONRAD, Robert Edgar. *Tumbeiros*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*. 2ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1952.
- DUARTE, Paulo de Queiroz. *Os voluntários da Pátria na Guerra do Paraguai*. Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército, 1984. vol. II, T.III.
- FILHO, Mello Barreto e LIMA, Hermeto. *História da polícia do Rio de Janeiro: aspectos da cidade e da vida carioca, 1870-1889*. Rio de Janeiro, A Noite, 1994.
- GRAHAM, Sandra L. *House and streets: the domestic world of servants and masters in Nineteenth-Century Rio de Janeiro*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- JÚNIOR, R. Magalhães. *O império em chinelos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1957.
- KARASH, Mary C. *Slave life in Rio de Janeiro, 1808-1850*. Princeton, Princeton University Press, 1987.

- LARA, Silvia H. *Campos da violência: escravos e senhores na capitania do Rio de Janeiro, 1750-1808*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- LIMA, Hermeto. *O alcoolismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1914.
- _____. *Os crimes célebres do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Empresa de Romances Populares, 1921.
- LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro*. São Paulo, Martins, 1942.
- MOTA, Leonardo. *Violeiros do Norte*. São Paulo, Monteiro Lobato, 1925.
- PAULME, Denise. *As civilizações africanas*. Lisboa, Europa-América, 1977.
- PEREIRA, João B. Borges. *Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo*. São Paulo, Pioneira, 1967.
- PINTO, L. A. Costa. *O negro no Rio de Janeiro*. São Paulo, Companhia Nacional, 1953.
- QUERINO, Manuel. *Costumes africanos no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1938.
- RAIMUNDO, Jacques. *O elemento afro-negro na língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Renascença, 1933.
- RAMOS, Artur. *O folclore negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise*. 2ed. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1954.
- RENAULT, Delso. *O Rio antigo nos anúncios de jornais*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969.
- RIO, João do. *As religiões no Rio*. Rio de Janeiro, H. Garnier, s.d.
- RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo, Companhia Nacional, 1932.
- SILVA, Eduardo. *Dom Obá II D'África, o príncipe do povo*. São Paulo. Companhia das Letras, 1987.
- VAZ, Lilian Fessler. "Notas sobre o Cabeça de Porco". *Revista do rio de Janeiro*, 1 (2) Jan-abr 1986, pp. 29-35.