

NOVO, TRADIÇÃO E PERMANÊNCIA NO CORAÇÃO DO MODERNISMO: POÉTICA DE PAULINHO DA VIOLA NA “MPB PÓS-BOSSA NOVA”

Roberto Bozzetti (Faculdade CCAA)¹

Começemos por uma anedota. Em sua biografia de Nara Leão, Sérgio Cabral conta que ao escolher repertório para seu primeiro LP, na Elenco de Aloísio de Oliveira, em 1963 (o disco seria gravado em janeiro de 64, segundo o mesmo autor), Nara enfrentou problemas na hora de definição de repertório. Aloísio, que era seu amigo e a convidara para estrear o disco de lançamento da nova gravadora, não se conformava muito com a opção da cantora de gravar sambas de compositores antigos, de fora do circuito da bossa nova, tais como Zé Kéti, Nelson Cavaquinho e Cartola. Acabaram chegando a bom termo e o disco serviu para fixação da imagem pública da cantora, a quem Cabral (2001, p.63) faz justiça: “Em toda a sua carreira, [Nara] nunca saiu atrás de qualquer novidade: sempre foi original, antecipando-se às modas”. Numa passagem curiosa, o jornalista revela ainda o quanto não havia em última análise de congenialidade entre a opção estética de Nara e seu gosto. É o que se lê no trecho:

convicta de que as músicas escolhidas eram as mais indicadas, não abriu mão de nenhuma delas (pensou em gravar “Amor proibido”, de Cartola. Segundo confidenciou na época ao autor destas linhas, porém, não teve coragem de cantar o verso “servi de pasto em sua mesa”). (CABRAL, 2001, p.63)

Ora, justo o verso é uma das pedras de toque do primeiro LP que Paulinho da Viola lança pela Odeon cinco anos depois. Pedra de toque porque é um disco que traz não apenas uma, mas duas canções de Cartola, fato significativo da **escolha** de Paulinho. Além de “Amor proibido”, Paulinho grava neste disco, do compositor mangueirense, “Vai, amigo”, na abertura das faixas. Se é possível argumentar que depois de cinco anos tal verso já não causaria tanta estranheza, com o auge da agitação tropicalista de permeio, convém lembrar que a recepção tropicalista provavelmente o receberia sob a égide da paródia. Se nos reportarmos ainda que de passagem à maneira como a bossa nova e o tropicalismo têm sido pensados, encontraremos interessantes pontos para discussão. E para reunir outros elementos, lembre-se que não era apenas o cartoliano “servi de pasto em tua mesa” que freqüentava o primeiro disco de Paulinho. Podemos alinhar em diapasão próximo passagens como “por que razão você vive a me torturar?” (Valzinho, Carlos Lentine e Goulart), “não te dói a consciência em eu ser sacrificado/será que tens coragem de me deixar abandonado?” (Nelson Cavaquinho e Augusto Garcez) ou também de Cartola logo na entrada do LP “todos têm o seu drama/só não sofre quem não ama”. De uma forma geral esses versos, já o dissemos, seriam admissíveis apenas parodicamente por uma sensibilidade formada superficialmente pela bossa nova e pelo tropicalismo. Isso porque

¹ Roberto José Bozzetti NAVARRO
Doutor em Literatura Comparada pela UFF
bonavarro@uol.com.br

seriam no mais exemplares anacrônicos sobreviventes aos expurgos dos “excessos” levados a cabo pela bossa nova, conforme Naves (NAVES, 2001, p. 10 ss.) e Tatit (TATIT, 1996, p. 100). Lembrando de passagem, Naves situa o **excesso** sobretudo – mas não apenas – como instrumentação e arranjo orquestrais, e canto; Tatit, por sua vez, enfatiza o excesso semântico, resvalando pelo sentimentalismo desenfreado, a clichéria e a pieguice. Não se está aqui a contestar a validade das leituras que detectam tais expurgos, o que seria absurdo, o que se está afirmando é que, versos tais a serem percebidos como excessos, forçoso é reconhecer que sobreviveram à bossa nova e foram encontrados no disco de Paulinho – e em todo o percurso que se seguiu – o reconhecimento altivo de sua própria e peculiar dignidade. Era possível trazer “de volta” (aspas indispensáveis) essa poética que não em clave paródica. Paulinho da Viola o provava. De que maneira?

Penso que algumas reflexões remissivas à história literária brasileira sejam de utilidade aqui. Refiro-me especificamente às marchas e contramarchas que cercaram ao longo de praticamente meio século a recepção da obra poética de Augusto dos Anjos. Um ensaio de José Paulo Paes, ao tomar o prestigioso nome da crítica dos anos 50, Álvaro Lins, como um paradigma da recepção “especializada”, assim nos sumaria a questão para, em seguida, examiná-la de modo mais pertinente:

A despeito de sua simpatia por Augusto dos Anjos, cometia Álvaro Lins o erro de nele dissociar o que considerava o ‘autêntico poeta’ do sensacionalista de ‘horrendo mau gosto’ vestido com a ‘gritante roupagem de uma precária terminologia científica’. Não se dava conta de que, longe de ser um acidente, o mau gosto é consubstancial ao projeto do *Eu* enquanto empresa de ruptura com o bom gosto cediço do parnasosimbolismo, ruptura que, com rondar destemidamente as fronteiras do *kitsch*, abriu caminho para a paródia modernista. (PAES, 1985, p. 87)

Aponto aqui um acerto e faço um reparo: o acerto, de início, está em apontar a consubstancialidade entre poética e projeto², abrindo o caminho para uma recepção que, em última análise, deve abalar a própria noção de “mau gosto”, aceita, ao que parece, sem maiores problemas pelo analista. Se é certo que nada há em Paulinho que se aproxime do fascínio que o jargão científico exerceu sobre o poeta paraibano, os versos das canções acima citados não são sem dúvida representativos do que a poética concisa, coloquial, “arejada” pelo vento da orla carioca passara a soprar sobre a lírica da canção brasileira desde a bossa nova. Vejamos como o que diz Ruy Castro sobre o horizonte de expectativas que se desenhava para os artistas e o público da bossa nova nos anos imediatamente anteriores ao de sua eclosão se aproxima do senso comum crítico sobre Augusto dos Anjos (que Álvaro Lins nos exemplifica):

Havia também as horrendas letras de Lupicínio Rodrigues, como a de ‘Vingança’, com o seu ódio à mulher (...). Mas nem Lupicínio, com seu mau-gosto de tango, conseguia superar a descrição de Wilson Batista em

² Na mesma direção, lemos em Bosi: “Mas não se trata de aceitar certas palavras como *poéticas* e de rejeitar outras por *apoéticas*. A crítica, depois de interpretar a cosmovisão de um artista, não lhe deve pedir senão uma virtude: a *expressividade*. E toda expressividade leva, quando repuxada até às raízes, à invenção, à construção, à formalização. Nessa perspectiva é que as palavras serão ou não necessárias esteticamente. Em Augusto dos Anjos, o jargão científico e o termo técnico, tradicionalmente prosaicos, não devem ser abstraídos de um contexto que os exige e justifica.” (BOSI, 1989: 327)

‘Mãe solteira’, descrevendo o drama da porta-bandeira que ‘ateou fogo às vestes’ quando se descobriu grávida: *‘Parecia uma tocha humana/rolando pela ribanceira/ a pobre infeliz/teve vergonha de ser mãe solteira.’* (CASTRO, 1990, p.132)

De uma só tacada: dois nomes, citados como “prova incontestável” do “mau gosto” que seria **expurgado como excesso** pela bossa nova, representativos de uma poética que Paulinho da Viola incorporava em sua obra, sem o menor indício de tratamento paródico. Observe-se *en passant* que ao vento dessa orla, também aquela “mala de couro que fedia, cheirava mal” trazida por Caetano na canção “No dia que eu vim-me embora”, de seu primeiro disco tropicalista, exalaria odores de outra poética.

A alusão a Caetano enseja o reparo a ser feito à observação de Paes: o de que o peculiar à linguagem de Augusto teria “aberto o caminho” para a paródia modernista. Ora, como alertou Costa Lima, o entusiasmo com que subitamente, a partir de 1928, a poesia de Augusto passou a ser vista por parte do público leitor não parece ter devido nada aos modernistas, pois “não só o modernismo desconheceu esse entusiasmo, como Augusto dos Anjos continuou ignorado por seus propugnadores” (LIMA, 1991, p. 222). Nem a “reabilitação” de Augusto dos Anjos pode ser avaliada corretamente na chave da valorização de um despontar paródico protomodernista, nem todo “excesso” de “mau gosto” persistente no pós-bossa nova pode ser posto na conta das propostas paródicas tropicalistas. Ainda que nos abstraindo de uma discussão mais aprofundada sobre a paródia tropicalista, chamo atenção apenas para o quanto esses “excessos” se encontram em Paulinho em chave totalmente diversa: a eles é conferida a legitimidade de sua dignificação ao serem incorporados consubstancialmente a uma obra que, não se filiando ao tropicalismo, tampouco se filiara à bossa nova.

E aqui podemos entender que Paulinho contribuiu à sua maneira desde o início para o que Antônio Cícero chama em seu artigo “O tropicalismo e a MPB”, de 2003, de “elucidação conceitual”: se Caetano e seus companheiros de aventura tropicalista se abriram mais decisivamente naquele período de guerra para as informações da contemporaneidade, Paulinho afirmou taxativamente a pregnância do que parecia condenado ao ostracismo ou anacronismo. Assim é que se Cícero vai buscar em Kandinsky um possível paralelo com Caetano para afirmar o valor da ruptura, como quando se lê em seu artigo, “a alegria de viver é a irresistível e constante vitória do novo valor” (CÍCERO, 2003, p. 210), se formos ao também modernista Eliot, em célebre ensaio de 1917, lemos:

o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero, e nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. (...) Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. (ELIOT, 1989. p.39)

O que o duplo paralelismo exposto acima busca ressaltar não é nada da ordem da influência de Kandinsky sobre Caetano tendo como contrapartida a de Eliot sobre Paulinho, muito menos o de pretender insinuar que a discussão levada a cabo na canção mediatizada seria subsidiária e em retardo em relação àquela da “alta cultura”. É na verdade, esse paralelismo, a aceitação de sugestão de Silviano Santiago sobre a permanência da tradição no discurso modernista, em contrapartida ao privilégio sempre concedido ao impulso de ruptura que até os anos 80 se procurava sempre ressaltar. Hoje está claro que essas duas forças constituíram a história da melhor arte do século 20, embora nos anos 60, bossa nova e tropicalismo, como bem enfatizado no texto de Cícero, tenham investido todo o valor na **novidade**. Bem outro foi o caso de Paulinho, e mesmo nele no entanto não devemos supô-lo infenso, impermeável aos apelos do novo. Recorrendo ainda uma vez a depoimentos colhidos em entrevistas, registremos. De início sobre o “sentido histórico”, que, segundo a citação eliotiana conjuga o temporal e o atemporal:

Eu, sinceramente, não busco o novo. Eu busco, pelo contrário, algo que eu já conheça, e que não se esgota em mim. Embora eu conheça, eu não domino, e nem quero dominar. Só quero conhecer(...). Porque são coisas muito particulares, que são intraduzíveis por palavras. (...) Falar do passado não é sentir saudade. Falar da história, trazer um fato histórico, trazer uma referência, não quer dizer que você está com saudade. (PAULINHO DA VIOLA, s.d.)

A outra força componente do modernismo está na postura vanguardista, que podemos sintetizar no poundiano lema do *make it new*. Juntando três depoimentos de Paulinho, obtemos o seguinte *flash*:

O ser humano vai para a frente, você não pode ir para trás. Mas o que que é esse 'ir para a frente'? Todo mundo vai ao mesmo tempo? Não é bem assim! Você tem os mais na vanguarda, vamos dizer assim, que às vezes não estão em vanguarda nenhuma, mas estes se supõem. (...) Nem nós não sabemos tudo sobre o Pixinguinha. (...) Quando comecei, tinha a sensação de que alguém estava me empurrando por trás. E eu: "Peraí, Peraí!". Sensação que tive até poucos anos. Alguém me empurrando: 'Vai! Está bom, eu vou. Mas calma'.³

Ainda que tenhamos que considerar que se trata de depoimentos dados em entrevistas, sem nenhum imperativo de rigor conceitual – nem mesmo aquele pressuposto pelo simples texto escrito –, sendo de resto nesse sentido aproximável do mesmo estatuto do depoimento de Caetano sobre a “linha evolutiva”, a trajetória do artista confirma o quão pregnantes são as palavras acima quando confrontadas com sua obra. Para o que nos interessa neste passo, podemos dizer que emana dessas formulações um “sentido histórico” não tributário das exigências do novo, ou, de forma mais sutil, que se mostra sim disposto a buscar o novo onde ele aparentemente não está (no “ainda desconhecido Pixinguinha”, por exemplo), escapando de ser visto como apegado ao passado, e reconhecendo que o avançar não apenas pode ser ilusório mas que é ainda incontornável. Claramente estamos

³ Na verdade, os três fragmentos separados estão referidos em Paulinho da Viola, s.d., Barreto, 1997 e Nestrovski, 2002.

diante de um artista para o qual a confluência de tempos, pressupondo confluência de culturas no trânsito midiático cotidiano da sociedade moderna, desempenhou um papel preponderante.

É incontornável o avançar porque, afinal de contas, como bem diz “Recado”, o samba de estréia de Paulinho na Portela em parceria com o veterano Casquinha, “o que passou, passou”. Lembra Beatriz Sarlo: “É impossível regressar ao passado. O que passou, passou. Talvez essa lição da modernidade seja uma das poucas que restem intatas.” (SARLO, 2004. p. 64) O avanço será sempre ilusório se for tomado como o mito absoluto da originalidade, se não se deixar ver como **constructo**, como processo, saltos se se quiser, mas sempre tendo em mente que qualquer salto parte de uma base. Que seja um truísmo, ou que esteja formulado como tal: apenas se repete aqui, de forma canhestra, que a significação do novo nunca pode ser apreendida sozinha, como se leu em Eliot. Assim, os tempos confluem e o poeta anglo-americano e o cancionista carioca se dão as mãos, já que ambos sabem “que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado” (ELIOT, 1989. p.40); assim, “meu pai sempre me dizia/meu filho, tome cuidado/quando eu penso no futuro/não esqueço o meu passado”, como se ouve em “Dança da solidão”.

Se é certo que a tradição a que se vincula comumente Paulinho é passível de ser confundida pura e simplesmente com passadismo, é porque de início o universo discursivo do samba e do choro cultivava o passado muitas vezes sem sabedoria ou sem maiores sutilezas, louvando o que passou em clave meramente sentimental, como aliás na nossa sentimentalista tradição herdada. E se pode tranqüilamente argumentar em contrapartida o quanto a falta de sabedoria e de sutileza também é e foi verdade entre cultores da ruptura. Mas não caímos na armadilha de discussões que o mais das vezes não levam longe. Uma discussão que pode aclarar e nos levar a alguma coisa é, por exemplo, e não por acaso, a que envolve a canção “Chega de saudade”. A canção fundadora da bossa nova fecundou discussões que nos podem ser úteis, nas abordagens díspares, ou melhor, francamente opostas, que dela fizeram o caminho aberto pelo acompanhamento violonístico de João Gilberto e a tradição anterior, que tem em Jacob do Bandolim um exemplo ilustre (de genialidade artística e ao mesmo tempo de pouca sutileza no trato dessas questões). Recapitulando brevemente, cabe lembrar o depoimento de Caetano Veloso sobre Augusto de Campos de que, entre os mais aguerridos cultores da ruptura, que Campos representava, “Chega de saudade” não era tida como a canção manifesto da bossa nova. Que a divergência de Caetano provinha do fato de que este enxergava ali justamente o que prendia “Chega de saudade” à tradição anterior, sem deixar de ser um notável avanço. Mas o que a prendia ao passado fazia com que Campos a tivesse em conta menor. É compreensível que assim o fosse quando sabemos que, em perfeita simetria oposta de valoração, na biografia de Ermelinda A Paz sobre Jacob do Bandolim, lê-se um orgulhoso depoimento do grande bandolinista:

Quando pela primeira vez ouvi o *Chega de saudade* e soube que era de Jobim, senti que algo havia errado. Graças a Lúcio Rangel, com ele travei conhecimento no Bar Zeppelin e, inopinadamente, perguntei-lhe como era, *realmente*, aquele samba. Jobim, surpreendido, respondeu: ‘Como é que v. sabe que as 17 gravações que dele já existem estão todas erradas?’ E presenteou-me a real versão do samba, tal afirmando na dedicatória, sob a melodia escrita num retalho de papel de música e que,

com carinho, guardo no meu arquivo. Eis aí, meu caro. Os 17 (dezessete, veja bem) não conseguiram reproduzir, sem deturpar – e isto porque não entenderam – aquele lindo samba que, não fora aquela malfadada ‘batida’ de violão com que o acompanham (...), seria, por certo atribuível a J. Cascata ou Ataulfo Alves. E o Lúcio, quando o ouve como é, por um bandolim, dois violões e um cavaco, sente sádicos prazeres. É simples obter tal efeito: basta acompanhá-lo ‘à brasileira’... (apud PAZ, 1997. p. 168)

O que para Jacob é que decide o mérito da questão? A partitura, em desacordo com as execuções e as gravações. Mas será sempre o caso de se lembrar a importância relativa que tem a escrita musical no âmbito da música popular. Seja como for, o que parece ter deturpado o que “*realmente* era” a canção teria sido a “malfadada batida” de seu acompanhamento. Não pode haver dúvidas quanto ao ponto: a deturpação estaria no violão de João Gilberto, por si só capaz de – na visão de Jacob – desestabilizar todo o sistema, que fora “originalmente” mantido por Jobim e que, agora, em depoimento pessoal e documento de próprio punho, estaria recuperado na partitura oferecida a ele, Jacob. Aliás, o estranhamento inicial parte do fato de Jacob ter percebido “algo errado” no que ouvia, considerando justamente o fato de ser uma canção de Jobim. Acrescente-se que no mesmo depoimento Jacob conta que Jobim relatou a ele de sua formação quando se encontraram: “[Tom Jobim] ouvia, ainda garoto, embevecido e escondido no patamar do sobrado de sua casa, os ensaios de choro por seu pai e alguns amigos” (idem, *ibidem*). Seguindo a linha do raciocínio, a mesma autora transcreve ainda outro depoimento do músico sobre a bossa nova:

Eu noto que toda vez que se fala em música brasileira atual, fala-se necessariamente no vocábulo evolução. Nunca se fala em involução, que é justamente o antônimo, o oposto. Eu acho que o fato de se modificar alguma coisa não significa necessariamente evolução. Pode também ser involução. E, aliás, é o que eu vejo. (idem. p. 107)

Apenas para articular ao que já foi dito em linhas anteriores, confirma-se assim, pelo avesso, por um desafeto da bossa nova, o que Naves já havia formulado a partir dos depoimentos dos músicos bossanovistas e de sua própria escuta: é João Gilberto quem “dá forma à bossa nova”, imprimindo, ao que parece por sua ascendência sobre Tom, um “sentido construtivista” à musicalidade inquieta do parceiro, envolvido como arranjador e músico de estúdio com a atmosfera pré-bossanovista que se convencionou chamar de “crepuscular”: canções de fossa, sambas-canção, boleros etc. . E mais: estamos postos mais uma vez diante do par evolução/involução, aliás antes da formulação da “linha evolutiva” de que falava Caetano⁴, o que indica que a idéia de “evolução” estava no ar do senso comum. Para entender – com o risco inerente à interpretação – o que Jacob leria como “involução” devemos ir agora ao estudo de Walter Garcia sobre João Gilberto. Assim como fez Naves, Garcia vale-se dos depoimentos dos bossanovistas que ressaltam em coro que “a síntese realizada pelo violão de João Gilberto é uma **redução** [grifo do autor] da batucada do samba” (GARCIA, 1999, p. 22). Outra unanimidade desses depoimentos é que

⁴ Os depoimentos de Jacob estão datados pela autora, na ordem em que os transcrevi acima, de 1963 e 1965, respectivamente. (Paz, *op. cit.*)

essa redução seria uma estilização efetuada a partir das acentuações do tamborim. Garcia não recusa a formulação, mas acrescenta que a “malfadada batida” (no julgamento de Jacob) é melhor compreendida quando na análise formal se avalia rigorosamente o papel desempenhado por outro instrumento de percussão, que também passou por uma estilização, ou se se quiser, por uma redução sintetizada no violão: o surdo. Transcrevo:

No samba, sabe-se que a sua [do surdo] marcação acentua aquele que tradicionalmente seria o tempo fraco do compasso, ou seja, o segundo, em um desenho que, por vezes, inclui ainda um ataque de menor intensidade antecipando-se a esse acento. No disco *Chega de saudade*, João Gilberto nega tal acentuação pelo modo como arranja o bordão de seu instrumento: mantém a marcação regular dos dois tempos do compasso binário mas iguala as suas intensidades, não hierarquizando as duas acentuações. (GARCIA, 1999, p. 22-3)

Seguindo o raciocínio interpretativo aqui, três pontos me interessam: o primeiro é que a “redução” operada por João remete de imediato ao “corte de excessos” operado de fato pela bossa nova, segundo lemos também em Naves e Tatit. Esse corte se dá contingencialmente por uma nova sensibilidade que emerge e que recusa o estado de coisas em que se encontrava naquele momento o samba. João e Jobim são essa nova sensibilidade que emerge. Nas palavras do último:

O samba sempre teve muito acompanhamento, muita batucada – às vezes sofria de excesso de acompanhamento, inclusive. Você tocando tudo ao mesmo tempo (...) não deixa os espaços. Você acaba criando uma zoeira que mais parece um mar de ressaca. O que nós fizemos ali com o João foi tirar as coisas, criar espaços, dissecar, despojar, economizar. (apud GARCIA, 1999, p. 21-2)

Segundo ponto: não só pela redução, mas principalmente por optar pelo “baixo homogêneo”, não hierarquizando as duas batidas da marcação do surdo,

é ao convite à dança que ele [João Gilberto] renuncia. Há, portanto, neste elemento formal tão específico – cuja importância, nada irrelevante, é funcionar como baliza para toda a estrutura rítmica – uma primeira causa do **esfriamento** [grifo do autor] do samba produzido pelo baiano. Não se imagine, entretanto, que, por essa renúncia, seu baixo soe rígida e mecanicamente, pois, ao contrário, a regularidade se mantém com balanço. (GARCIA, 1999, p.27-28)⁵

Terceiro ponto, cuja contingencialidade pode ter sido fatal para as pretensões “eruditas” ou “semi-eruditas” costumeiramente acalentadas no universo do choro. Garcia:

A partir dessa técnica **moderna** [grifo do autor], nos anos 50, o violão passa a diferir radicalmente do instrumento que tanto interessou nossos compositores eruditos nacionalistas, na primeira metade do século, pelos

⁵ A esse acompanhamento se procurou pejorativamente referir como “violão gago”, segundo José Ramos Tinhorão, se é que não foi uma criação de sua própria lavra. Veja-se a nota seguinte.

contracantos de seu bordão no acompanhamento do choro. (GARCIA, 1999, p. 46)

Ressaltei a contingencialidade dos três pontos, a saber, corte de excessos, renúncia à dança (“esfriamento”) e afastamento do universo da “música erudita”, porque se nos lembrarmos do que diz Antônio Cícero, eles giram em torno da chave para a diferenciação dos regimes com que operam a “música popular” (principalmente em sua existência no interior do mercado, entregue em toda medida a suas contingências) e a “música erudita” (cujos desenvolvimentos estão previstos no desenrolar de uma evolução interna de formas que leva do cantochão ao desfazimento do sistema tonal). Assim, parece que entre as “baixas” causadas pelo advento da bossa nova num determinado modo de perceber a tradição musical brasileira, sentidas especialmente por uma sensibilidade que gostaria de lê-la segundo uma clave mais “erudita”, devem-se computar: 1º ponto, o corte das orquestrações grandiloqüentes que teriam tido início com uma certa “sinfonização” do acompanhamento do samba a partir de Radamés Gnattali (e que naquele momento, anos 50, estava atingindo um estágio diluído e muitas vezes caricatural, podendo ser verdadeiramente entendido como “excesso”), assim como, 3º ponto, o afastamento do que, na história do choro aspirava a uma aproximação com o universo “erudito”. É plausível que a redução joãoilbertiana tenha sido vista como “involução” nesse sentido por Jacob. Operaria talvez inconscientemente neste, que conhecia música a fundo, uma sensibilidade e um projeto que se aproximaria dos esquemas evolutivos presentes na música de concerto do Ocidente. Daí, possivelmente, a intransigência que se revela no seu repúdio ao que vê como ruptura, daí também seu apego à **partitura** onde se depositaria “originalmente” a “verdade” das canções de Jobim. Quanto ao 2º ponto, também contingencial, em que a bossa nova cortou, o do **esfriamento do samba**, se é possível argumentar que na musicalidade “erudita” o apelo da música à dança sempre se deu de forma muito diferente do que se verificou na música de raiz africana, sendo portanto, tal corte e conseqüente reação provocada, incoerentes pela hipótese que sustento, convém lembrar que o cânone do samba, que, conforme já vimos então se construía em torno de núcleos como a **Revista de música popular**, sempre se pautou por alinhar ao lado do conceito de evolução a proximidade com as fontes populares, no senso comum “crítico” que passa dos anos 50 para os 60. Ora, estas fontes sendo predominantemente negras, a supressão da dança (o “esfriamento”) seria também percebida como ruptura, ou mais, como “traição” às “verdadeiras origens” do samba. Deturpação, embranquecimento e outros nomes que se queiram aditar à retórica populista de então.

O que está presente na música e na postura de Paulinho da Viola, insistamos neste particular, não tem nada a ver com a intransigência que percebemos nos seus companheiros de viagem, por mais próximos que deles esteja – e o caso de Jacob é exemplar, pois Paulinho o reverencia com indisfarçável compenetração. Mas sua sensibilidade o afastou desde sempre da estreiteza intolerante com que a idéia de tradição foi tratada (por seus oponentes e por seus defensores) nos momentos mais agudos da discussão. Diferentemente desses esquemas estreitos, sua percepção o aproximou, guiada em primeiro lugar possivelmente por intuição poética (à falta de melhor termo), na direção da compreensão da confluência dos tempos percebida esta em certa medida como uma “tradução” da confluência de culturas naqueles anos decisivos de importantes transformações estruturais por que passava o Brasil, e que os cancionistas visivelmente protagonizaram, herdeiros que eram das culturas “eruditas” e “populares” em momento de sua inserção decisiva no

patamar da indústria cultural. Assim, a idéia de tradição com que Paulinho vai trabalhar, ao mesmo tempo em que pode ser pensada em termos eliotianos, como acima apontei, recusa ainda na exata medida a noção de falsa tradição, combatida por este:

Todavia, se a única forma de tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a ‘tradição’ deve ser positivamente desestimulada. Já vimos muitas correntes semelhantes se perderem nas areias; e a novidade é melhor do que a repetição. A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. (ELIOT, 1989, p. 38)

Devemos, nos termos em que aqui pusemos as questões relativas ao “novo” e à “tradição”, compreender que Paulinho lida com a música dos “antepassados” não como continuidade ou herança, a que se chegaria por inércia aderente ou conformação ao mercado. O que temos desde cedo em Paulinho é sua inserção numa linhagem que ele **escolhe**, no sentido aproximável da escolha operada pelo Caetano tropicalista, embora os elementos dessa escolha sejam diversos: mas a **escolha** é em grande medida programática, e ao ser feita implicará: 1°)- na exploração dos universos do samba tradicional e do choro, exploração esta que é feita através do estudo de seus componentes musicais e poéticos (no sentido de letras das canções) intrínsecos; 2°)- um aprendizado que inclui não apenas essa exploração mas uma verdadeira abertura para o novo, sintetizada em seu verso-chave: “As coisas estão no mundo só que eu preciso aprender”. 3°)- o que parece o mais importante vendo sua trajetória depois de 40 anos de estrada: o projeto de produzir as condições mínimas para que essa música, essa sonoridade ganhasse autonomia no interior da indústria fonográfica em seu momento decisivo: convém não esquecer que, em boa medida, aprendemos a ouvir e admirar o samba e o choro que Paulinho (re)inventou, num filtro e diapasão distintos daquele trabalhado pela bossa nova.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BARRETO, Marcelo Mena. Viola inspirada: entrevista. **Extra Classe**. Porto Alegre, 1997.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3 ed., São Paulo: Cultrix, 1989.
- CABRAL, Sérgio. **Nara Leão: uma biografia**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a História e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CÍCERO, Antônio. O tropicalismo e a MPB. In: DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia (org.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume dumará; FAPERJ, 2003, p. 201-214.
- ELIOT, T.S. **Ensaio** (tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira). São Paulo, Art, 1989.
- GARCIA, Walter. **Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

LIMA, Luiz Costa. **Pensando nos trópicos**: dispersa demanda II. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

NAVES, Santuza Cambraia (org.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume dumará; FAPERJ, 2003.

NESTROVSKI, Arthur, RAMOS, Nuno. O sambista sem saudades. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 agosto 2002. **Mais!.** p. 6-10.

PAES, José Paulo. **Gregos & baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAZ, Ermelinda A. **Jacob do Bandolim**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**: Intelectuais, arte e videocultura na Argentina. 3 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.