

O Universo ou o Infinito, desde o samba

Entrevista a Roberto Bozzetti¹

bonavarro@uol.com.br

Esta entrevista foi realizada por ocasião de dois encontros com Paulinho da Viola em sua residência no Itanhangá, em abril e maio de 2005, quando eu me encontrava na reta final de redação da tese de doutoramento, *Paulinho da Viola e as interfaces do moderno no Brasil*, que defendi em Literatura Comparada na UFF, em janeiro do ano seguinte. Foram quatro horas do que a princípio era uma entrevista, com seu tanto indispensável de formalidade acadêmica, mas que, antes do meio do primeiro encontro até o final do segundo, tornou-se uma conversa mais solta, sempre muito agradável, muito enriquecedora para o estudioso que ali se postava diante daquele por cuja obra tem uma profunda afeição e admiração, fruto da familiaridade pelo longo convívio com ela.

Partes desta entrevista foram publicadas no número 1 da revista *Intersignos*, da Faculdade CCAA/RJ, no segundo semestre de 2008. Submeti agora todo o material gravado a uma nova edição, menos *literal* do que para a outra publicação, e mais abrangente quanto aos assuntos abordados. Por “menos *literal*” entenda-se o seguinte: como já observaram outras pessoas que entrevistaram Paulinho anteriormente (Arthur Nestrovski, por exemplo), a sua fala é, além de muito parentética, sempre muito delicada, agradável e hábil no sentido de conduzir seu interlocutor a recorrências que mantêm uma curiosa estrutura – se assim se pode dizer, sem forçar a barra – de retorno ao dito anteriormente com pequenos acréscimos, de ratificações que parecem retificações, mas que na verdade são suplementos ao que fora dito há pouco e que em outro momento retorna, como se tivesse sido necessário que a memória desse mais uma voltinha para “arredondar” a declaração dada. Então, a questão do “menos *literal*” em termos práticos se colocou assim: reposicionei no texto final o que, na sequência da conversa, muitas vezes surgira mais de uma vez e, assim, na edição algumas vezes juntei numa só declaração o que fora dito em duas ocasiões. Mas estou certo de em momento algum ter faltado com a fidedignidade ao expresso por Paulinho.

Quanto ao artista Paulinho, cabe dizer brevemente que sua visão muito particular foi fundadora de uma certa forma de olhar o samba, que é sobretudo assumidamente

¹ Roberto Bozzetti é professor de Teoria da Literatura da UFRuralRJ e membro do Corpo Editorial da RBEC.

alicerçada sobre suas instâncias pessoais de criação, aprendizado e disciplina – de resto, dimensões inextricáveis em seu trabalho –, e infensa a clichês populistas e nacionalistas – e isso considerando que Paulinho surge em plena efervescência desses clichês, que logo começariam a ser postos em xeque pelas revisões de teor tropicalista. Paulinho seguiu em sua trajetória independente e soube, num entre-lugar (aqui não há como fugir a um termo que por vezes, pelo uso indiscriminado, tornou-se cediço) entre as instituições do samba e da MPB, conjugar sua visão pessoal com a iniludível exigência de lidar com as “constantes” (como diz na entrevista) do samba e do choro. Se seu projeto prima por certa discricção e por uma “voz inenfática” (diria Cabral), trata-se de projeto vigorosa e rigorosamente construtivo, que vai tendo como estimulante resultado, ao longo de praticamente cinco décadas em que se vem desenvolvendo, a afirmação do samba como monumento, afirmação sobranceira do samba como criação da cultura, cujo enraizamento nada tem da ordem do natural, como tantas vezes é visto pela ingenuidade ou pela má-fé ou pelo conformismo, mas proveio, provém e provirá do que foi e é conquistado por criadores e criações que mais e mais apontam para seu lugar no futuro (que, afinal é o que atesta a permanência dos monumentos e dos nomes de seus autores), embora certas rebarbas do senso comum teimem em identificá-los de forma simplista ao passado.

Parece que Paulinho da Viola, que não lança um “disco de carreira” desde 1997, encontrar-se-ia presentemente num certo “impasse criativo”. Se tais rumores chegam a ele, dá para assegurar que, se não o aborrecem, certamente encontram-no em franco desacordo com esse tipo de “diagnóstico”. Sua maneira de lidar com o tempo, um dos grandes segredos de sua obra, deve depurar tais exigências com a decantação a que sempre submeteu seu processo criativo, todo urdido em diálogo com as linhas mestras do universo em que resolveu habitar, o samba (e o choro). Seus sambas sempre apontam, se não o futuro, na direção do infinito. Mas de fato seria ótimo que nos fosse dado ouvir, de Paulinho, mais um disco de carreira.

Aprendizado e aventura

Roberto Bozzetti - Uma tentação grande de formalizar o conjunto da tua obra, é de vê-la um pouco da seguinte forma: um primeiro momento de aprendizado, de familiarização com a linguagem do samba que você recebeu da tua formação e dentro da qual você se exercita: seria o que Mário de Andrade chamaria na sua própria obra, de “obra imatura”, sem desqualificar o valor; a seguir, a partir de “Coisas do mundo, minha nega” você se

abre pra uma experimentação, pra uma inquietação maior, onde muitas vezes aquele momento anterior é submetido a uma espécie de tensão crítica – isso iria até *Nervos de aço* de maneira bem realçada. Por fim, um terceiro momento, em *Amor à natureza* (com “Argumento”, com o próprio “Amor à natureza”) e *Memórias*, você meio que empreenderia um movimento de retorno, enriquecido daquela própria inquietação, mas convencido de que o samba (e o choro, que você passa a executar cada vez com mais frequência) é de fato o seu universo. E então a partir daí parece que aquela tensão, aquela visão crítico-amorosa do samba, aquele distanciamento diminui um pouco e você não é mais o aprendiz, mas assume o papel de mestre...

PAULINHO DA VIOLA– Meio oficial, né... [começa a rir]

RB – Como é?

PAULINHO – [rindo] Meio oficial. É. Na qualificação dos artesãos historicamente era assim. Primeiro você era aprendiz e depois, meio oficial, até chegar a oficial, marceneiro-oficial, pedreiro-oficial, porque parece que o sujeito tinha que deixar o ofício, correr as várias oficinas e aí, depois de um certo tempo ele se tornava oficial. O mestre já era uma coisa bem mais avançada mesmo.

RB – E você se vê como meio-oficial?

PAULINHO – Eu me vejo como meio oficial. É, o mestre já é alguma coisa bem superior...

RB – Essa tua ligação aí, com essa coisa das corporações de artesãos, já tem todo um significado.

PAULINHO - De aprendizado, de disciplina. É engraçado, isso é uma coisa mais pessoal, mas eu procurei a minha vida toda pelo mestre. Porque eu sempre acreditei que você tem que aprender com o outro. E eu sempre procurei saber. Desde muito tempo eu não gostava que ninguém fizesse nada pra mim. Igual em casa. De pegar uma coisa pesada, de sentir com a mão, eu toco violão. Eu gosto de pegar a mão e dar trabalho.

RB – Essa curiosidade tem a ver com o teu percurso. Você deixa um pouco o universo do samba, vai percorrer, vai se exercitar em outros “ofícios” musicais... outras oficinas. Isso teria a ver de alguma forma com aquele certo distanciamento crítico de que falei, a que você submeteu um pouco a linguagem do samba?

PAULINHO – Eu aprendi, sim, pela convivência com outro pessoal nos festivais, outro universo... O festival tinha uma aura e aparecia – nem sempre – muita ideia nova. De

certa maneira eu procurava fazer uma coisa influenciado pela própria discussão dos festivais e daquele contexto todo.

RB - Há uma entrevista em que você diz que, depois de ter se apaixonado pelo *jazz*, de ter ouvido bastante *rock*, você sempre teve uma coisa de dizer assim “desde menino que eu ouço que isso aí é coisa do pessoal do samba”, e que você sempre formulou assim “o samba *versus* alguma coisa” ...

PAULINHO – É: “o samba *versus* alguma coisa”.

RB –... e que o samba sempre teve que aparar arestas pra se apresentar e tal. E eu acho, e aqui eu não tenho como deixar de falar da minha admiração por você, é que no teu trabalho isso nunca surge nem com a vestimenta da xenofobia nem com a do discurso ressentido, da coisa rancorosa, que muitas vezes surge no discurso do pessoal do samba. E é muito difícil isso de você ser tão identificado com o samba e ao mesmo tempo esse discurso nunca aparecer. E a gente pesquisando as coisas dessa época em que vocês surgiram eu vejo muitas aproximações entre você e Caetano. Estou errado?

PAULINHO – Na verdade, eu não convivi tanto com o Caetano Veloso. Quando eles chegaram, eu convivi mais com o Capinam. Capinam, ali no Teatro Jovem, em Botafogo, na época do Rosa de Ouro²...

RB – Em torno do Kléber Santos...

PAULINHO – É. O Kléber dirigia o *Rosa de Ouro*, o Hermínio produziu. Eu sempre faço questão de dizer isso. Eu estava mais próximo do Capinam, naquelas reuniões que a gente participava lá, às vezes eu tava na mesa, às vezes na plateia. A gente ia pra lá pro teatro na sexta-feira depois da peça, meia-noite, ia lá pra falar sobre música popular, os rumos da música popular, era na verdade um pretexto pra gente ir pra ali e discutir, discutir política, a vida de uma forma geral, o que se estava fazendo naquele momento... aí eu conheci o Capinam. Numa dessas, ele sentou do meu lado, falou “sou o Capinam, sou poeta, vim da Bahia” e propôs logo uma parceria. Caetano era mais de São Paulo. Estávamos naquela fase de festivais e ele morava em São Paulo, eu fui uma vez no apartamento em que ele morava na Avenida São Luís, um apartamento enorme, meio vazio de móveis. A gente se dava, se falava, teve o período lá do Solar, Solar Santa

² Rosa de Ouro foi um espetáculo musical concebido e dirigido por Hermínio Bello de Carvalho, montado em 1965 e remontado em 1967, com grande sucesso, do qual resultaram dois LPs. Reunia o violonista Turíbio Santos, promovia a *reentrée* da vedete do teatro de revista dos anos 20 Aracy Cortes, promovia a estreia de Clementina de Jesus e incluía ainda um conjunto vocal-instrumental acompanhante Cinco Crioulos, com Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho, Nelson Sargento, Anescarzinho do Salgueiro e, claro, Paulinho da Viola.

Teresinha, chamavam Solar da Fossa³. Era um lugar alegre à beça, acho que foi o primeiro apart-hotel, onde hoje é o Rio Sul, acho que era da Santa Casa... tinha um pátio interno, um pátio mouro, aquela maravilha, e dentro tinha noventa ou noventa e um apartamentos, uma coisa assim, tinha um boliche, umas coisas assim... era uma casa fantástica! A gente descobriu que estavam alugando aquilo lá e nós fomos, eu e o Abel Silva, ele era professor de literatura. A gente foi morar ali, dividiu um apartamento, e Caetano morou uma temporada num apartamento em frente, junto com o Duda Machado. E a gente se encontrava, ficava conversando, o Rogério Duarte, gente de cinema, de teatro... muita gente. E eu me lembro que quando surgiu aquela polêmica toda nos festivais, de guitarra, da Bienal do Samba, que foi em...

RB – 68.

PAULINHO – Não, em 66...

RB – Em 68. O tropicalismo já tinha estourado, e a Bienal tinha até uma coisa assim como pretexto, de barrar a entrada do pessoal da tropicália.

PAULINHO – É isso mesmo, até o Caetano fez o samba “A voz do morto”, que a Aracy cantou...

Samba e contestação, inovação e mercado

RB – E gravou. E depois do AI-5 o pessoal ficou a meio vapor, não é? ... Olha só, tem um texto do Sérgio Cabral no *Pasquim*, ali por volta do número 40, em que ele comenta entre outras coisas a onda da chegada daquele *rock* dos fins dos anos 60 no Brasil, com todo o potencial contestador do que seria o *neo rock'n'roll inglês*, ao qual vinham se somar as agitações do tropicalismo, uma coisa que era vista então – e de certa maneira era mesmo – como contestação a uma certa acomodação, a uma certa tradição de mesmice, de banalização na música brasileira que se ouvia em discos, rádios e TV. E o Cabral dizia que a música brasileira não precisava recorrer ao *rock* (tinha também a onda da *soul music* chegando) para essa transgressão à mesmice, pois os elementos pra isso já estavam nela mesma. E aí citava a hipótese do Preto Rico da Mangueira se apresentar num festival daqueles em rede nacional e dizia mais ou menos o seguinte: o choque vai ser tão grande ou maior do que o que se causa com o *rock*, com o *soul*, porque os milhões de espectadores pasteurizados não vão se reconhecer naquele artista anônimo, marginal e ao

³ O Solar Santa Teresinha, dito Solar da Fossa, era um enorme casarão que funcionou como uma espécie de apart-hotel *avant la lettre* em Botafogo, na entrada do Túnel Novo, junto à Igreja de Santa Teresinha, onde hoje se ergue o shopping Rio-Sul. Funcionou de 1964 a 1971. Sobre o Solar, indispensável consultar VAZ, Toninho. *Solar da Fossa – Rio, 1964-1971*. São Paulo: Record, 2009.

mesmo tempo tão representativo do povo. A tua maneira de ver o samba, de se colocar essas coisas, não é muito afim a essa ideia do Sérgio Cabral?

PAULINHO - É, é um pouco assim. É... primeiro isso que você falou... eu acho que existe numa entrevista que eu fiz com o Torquato Neto pra *Última Hora*, que eu não sei onde foi parar, mas eu tinha essa entrevista, onde, de uma certa maneira a gente falava exatamente isso. A visão era essa. E era também um pouco a visão de Torquato. Naturalmente, todo o universo do samba, todas as histórias, tudo o que o povo do samba já passou – e quando a gente fala o povo do samba fala o povo negro, embora não exclua o branco do samba, claro, mas a grande maioria é o povo negro as associações que se fazem, sempre vendo com reserva a religião negra, os “macumbeiros” e os sambistas, os batuqueiros... sempre houve isso, a gente sabe disso. E de vez em quando eu ouço o pessoal dizer “ah, esse negócio já acabou, isso é do passado” e não é. E eu ouço tanto isso. Isso faz parte da vida da gente. E como é que essa coisa tão forte, as manifestações culturais ligadas ao samba, como é que essa coisa não desaparece? Por que não morre? Não morre porque o nosso povo não deixa, o povo brasileiro não deixa, é ele que fez essa conquista. Na fase mais, no começo dos anos 80, esse período quando começou essa coisa de *rock* de garagem, Legião Urbana, Cazuza, eu me lembro, logo no comecinho, a gente conversava com pessoal de produção das gravadoras, ninguém sabia o que ia acontecer, e aquela música, a música da nossa geração, que era de contestação, ainda dentro da ditadura, da repressão, com a força contrária da censura se bem que já mais branda, começou aquele negócio de distensão lenta e gradual... olha só: nesse momento, não sei se vocês perceberam isso, mas houve um certo esvaziamento da música que se vinha fazendo. E teve um negócio que deu um branco assim... eu me lembro que eu ligava as FMs por um tempo, e não se ouvia nada de MPB, de samba de nada... E aí uma coisa estranha que aconteceu, que provocou – eu não lembro se eu já discuti isso com alguém – espanto, foi que o Agepê⁴ apareceu, não sei se em 83, 84, ele não tinha nem contrato com gravadora, com aquele samba “faz de conta que eu sou o primeiro”. Isso estourou. E ao estourar provocou um problema sério... foi inesperado. Ainda não se tinha o domínio, como se tem hoje, do controle da mídia, hoje é tudo muito mais controlado. Naquela época ainda podia acontecer isso, hoje... Isso não existe mais. Mas nesse período ainda era possível acontecer isso. E também o outro fenômeno, que eu já falei nisso várias vezes, mas ainda não vi ninguém fazer uma análise, que é o seguinte: o Zeca

⁴ Agepê (Antonio Gilson Porfirio) conheceu um enorme sucesso com o samba referido por Paulinho, “Deixa eu te amar”, em 1984. Agepê morreu em 1995, aos 53 anos.

Pagodinho, o Almir Guineto, a Jovelina Pérola Negra já enchendo os lugares, já lotando os ginásios, e a mídia tocando outra coisa lá no rádio, na novela. E a mídia foi obrigada a reconhecer isso. O Zeca Pagodinho tem essa fase dele agora, mas as pessoas estão esquecendo aquela outra, faz vinte anos, que foi um sucesso estrondoso no Rio de Janeiro, e não se ouvia eles em rádio nenhum, em televisão nenhuma, eles começaram... e a gente até via na beira da praia, eles vinham, a gente via, o pessoal do pagode... e isso começou num crescendo tal que a mídia não conseguiu esconder mais e foi obrigada, os caras foram obrigados a colocar como tema de novela...

RB – Mas nessa época esse pessoal já tinha seus discos, né? Não tinham era os canais de divulgação...

PAULINHO – Já tinha os seus discos. Mas antes dos discos eles já estavam fazendo sucesso. No Cacique de Ramos, onde isso apareceu, e daí começaram a tocar em ginásios e tal. E a mídia foi obrigada a reconhecer. Quando veio a Jovelina com a “Feirinha da Pavuna”, o Almir Guineto com o sucesso, eles já tinham deixado o rastro há muito... E essa coisa não deixa de ser de novo o fenômeno do samba. O povo do samba incomodando, porque não foi logo uma coisa de reconhecimento desses canais...

RB – O que acontece um pouco com o *rap* hoje.

PAULINHO – Também. Exatamente, é a mesma coisa, é isso aí.

O impacto do rock

RB – Paulinho, vou entrar um pouquinho nisso que você tem falado com certa frequência, de você não sentir saudade, que eu entendo perfeitamente, e acho bom enfatizar pra desconstruir uma visão muito saudosista que tem no discurso do samba.

PAULINHO – É, mas eu acho que eu tenha usado de forma mais pesada assim... Então eu acho que é uma coisa que eu fico me perguntando muitas vezes por que é que eu tive essa resistência que eu tive durante muito tempo com relação a tudo isso que se fez na música popular... Eu fui acostumado desde pequeno ouvindo meu pai tocar com o Jacob e isso tem um peso... E eu me lembro, uma coisa que eu já falei, que durante muito tempo, eu e meu irmão, a gente ficava assustado. A gente era muito garoto, convivia com essa coisa de música, meu pai, com as pessoas mais velhas, e eles gostavam que a gente ficasse ali, Jacob mesmo. Eu me lembro que o Jacob uma vez me deu o bandolim pra trocar as cordas, foi uma coisa assim das mais honrosas, sentia uma confiança. Me lembro que ele afinava e olhava nos meus olhos assim, percebia que eu tinha um ouvido

sensível... então, é difícil não considerar isso. Teve um fato muito importante, eu me lembro que eu estudava num colégio no Largo do Machado, Amaro Cavalcante, e me lembro que o *rock* ia chegar, ainda não tinha chegado no Brasil, a garotada na escola começou um tititi, uma coisa de “vem aí um ritmo alucinante”, eu nunca mais esqueci essa frase, acho que alguém tinha lido num jornal, qualquer coisa assim, eu não sabia o que era. A gente ia a cinema, bang-bang, aquelas coisas assim, quando era garoto, no Nacional ali na Voluntários da Pátria, cinema Botafogo, o São Luiz, o Azteca no Catete, o Politheama, eu ia muito ao Politheama. Então, ali, no Largo do Machado, a gente ouvia “olha, vem aí um ritmo alucinante” e eu não tinha a menor ideia do que seria. Aí chega o *Balanço das horas*, e tem a turma que vai na frente... e aí – você já não pegou isso, né? – e neguinho quebrava o cinema, não ficava uma cadeira em pé. E eu me lembro que um jornal publicou alguma coisa sobre alguém que num desses cinemas deu um tiro na tela. Um tiro na tela! E isso foi um escândalo. E quando aconteceu isso do tiro na tela, meu irmão e eu dissemos “isso é coisa do demônio”... e eu só fui ouvir *rock* depois de muito tempo.

RB – Você demonizou mesmo?

PAULINHO – Claro! E eu já me sentia fora de tudo. Aquilo foi uma loucura. A gente ouvindo aquelas valsas, meu pai e os amigos dele, aqueles sambas antigos, todo mundo cantando junto [canta] “a primeira vez que eu te encontrei”... Mas você imagina, né, comecei a torcer contra. Como é que se faz uma música que provoca essas coisas? O pessoal aparecia com aquelas jaquetas pretas, lambreta, “pô, esses caras estão loucos”, um bando de malucos que eu não tinha nada a ver com aquilo. E começamos a ficar fora de tudo. Tinha concurso de *rock*, de dançar *rock*, o pessoal botava o pé na parede, tinha o *twist*, *hully-gully*, e eu comecei a me sentir muito... não vou dizer sozinho, porque eu jogava futebol, mas eu não me enturmava, comecei a me enturmar adolescente ali na esquina de Conde de Irajá com a Voluntários da Pátria, mas tinha a turma do time, do Quebec, uns jogavam, outros não. Essa era a minha turma daquela época. Isso quando eu não ia lá pra Vila Valqueire, comecei a ir e fiquei por lá. Gostava, depois não saía de lá.

RB – Como é que foi essa ida pra lá? Foi aí que você começou sua ida ao samba das escolas, né?

PAULINHO – É, ao samba (ênfatisa) das escolas. Porque em Botafogo tinha um carnaval fantástico. Na Pinheiro Guimarães tinha o bloco dos Carijós, na Real Grandeza ensaiava o Foliões de Botafogo, tinha o São Clemente...

RB – Depois da bossa nova houve uma espécie de baixa em relação à demanda de mercado para esses músicos mais ligados ao choro a essa formas musicais?

PAULINHO – Eles dizem que sim.

RB – A gente ouve falar muito disso.

PAULINHO – É. E eu acho que dá pra perceber isso também no fato de que Jacob, pouco antes de morrer, ele gravava as coisas dele e mandava pro pessoal do choro lá em São Paulo, ele registrava assim, pouco antes de morrer ele se considerava assim o último dos moicanos, ele mesmo se dizia isso “eu sou o último...”.

Samba e harmonia funcional

RB – Paulinho, tem uma questão especificamente musical sobre o samba, que eu vou pedir licença a você pra ler um trecho bastante longo do maestro Carlos Almada, que é um texto de um estudo sobre harmonia, que vai sair ainda talvez este ano pela Unicamp⁵, mas é que acho que ele aborda questões de uma forma que eu não seria competente para tanto e eu gostaria que você também desse o seu depoimento sobre alguns aspectos do que está aqui. Pode ser?

PAULINHO – Vamos lá.

RB – Bom, então lá vai.

“Uma das maiores dificuldades para um estudante de Harmonia Funcional certamente vem a ser como passar da teoria à prática. Este problema intensifica-se ainda mais quando seu métier não é o jazz, do qual é deduzida – ao final das contas (embora este fato não seja abertamente admitido) – toda a teoria apresentada na segunda parte deste livro. E é exatamente o fato de a Harmonia Funcional não se assumir inteiramente como um estudo da harmonia do jazz que causa vários equívocos e problemas. Afinal, a sistematização da teoria da Harmonia Funcional nasceu da adaptação dos fundamentos da Harmonia Tradicional à prática jazzística. Sendo o jazz, em comparação aos demais estilos existentes, harmonicamente mais “sofisticado” (entendendo-se o termo não esteticamente, como algo “melhor”, mas em sua acepção técnica: sua sofisticação harmônica deve-se ao maior leque de opções de categorias de acordes, quase sempre bem densos, com sextas, sétimas, nonas, décimas primeiras e/ou décimas terceiras). A harmonia da bossa nova, influenciada fortemente pela jazzística, também possui tais características (o que corresponde à principal diferença entre ela e o estilo que a gerou,

⁵ O livro foi editado em 2009. ALMADA, Carlos. *Harmonia funcional*. Campinas: Unicamp, 2009.

o samba). Tanto em relação ao jazz quanto à bossa, poderíamos considerar que o repertório de suas possibilidades de harmonizações conteria – ao menos em tese – todas aquelas referentes aos demais estilos (excetuando-se, é claro, aqueles caracteristicamente modais, como o rock, por exemplo). Alguns músicos, ao concluírem o curso, conseguem, graças principalmente aos seus próprios méritos, adaptar os conhecimentos adquiridos aos estilos musicais com os quais irão trabalhar. Mas mesmo assim, por mais talentosos que sejam tais músicos, por certo ainda irão se deparar com desvios de rota, incompatibilidades, incongruências – enfim, com obstáculos de toda ordem na busca da mais adequada linguagem harmônica para um choro ou um tango, por exemplo. No caso do músico mediano a situação pode tornar-se ainda pior, já que o seu menos apurado senso formal (em relação ao profissional melhor dotado) pode não alertá-lo sobre a inadequação de certos procedimentos de harmonização: ou seja, ele simplesmente não percebe que os acordes cuidadosamente escolhidos para uma peça contrariam suas (da peça) características estilísticas. Mas, certamente mais graves são os casos em que a pessoa procura intencionalmente “aperfeiçoar” harmonizações julgadas – equivocadamente, que fique bem claro – como “simples demais”. Não são raros os que acham que tríades devam ser sempre rearmonizadas por tétrades (com tensões, de preferência), acrescentando-se uma boa quantidade de empréstimos, acordes SubV e outras alterações a gosto. O maior problema que resulta de tal filosofia é a pasteurização, a descaracterização estilística no que se refere ao quesito harmonia.”

A questão aqui é que segundo o Almada, a harmonia é, mais do que o ritmo, o fator caracterizante do samba como gênero. Penso que nesse sentido, a ideia de preservação – ideia a que você não é muito simpático – seria válida, nesse único sentido, que seria o de se institucionalizar uma escola de samba e de choro não no sentido de um estudo formal para enrijecer essas características, não para enrijecê-las, mas para se trabalhar uma linha de tradição. Você teve isso né, o Jacob olhando no teu olho, crescer ouvindo seu César tocar, já foi toda uma escola. Você acha que nesse sentido numa sistematização desse tipo de estudos, as bases seriam essas?

PAULINHO – Pelo que eu entendi, tem umas coisas que eu acho que se aproximam do que a gente talvez esteja assistindo a esse tipo de discussão se dando no nível acadêmico agora. Antes não existia. Vocês imaginam que em toda arte, a arte musical incluída... vocês imaginam que há um processo, não é?, em que as pessoas, os artistas, os músicos vão descobrindo novas possibilidades, novas combinações, uma outra forma de escrita,

certas leis num determinado nível médio, para aquela linguagem que está se formando, para que as pessoas pudessem apreender de uma certa maneira aquilo pra poder reproduzir, e também aprender para poder criar. Tem uma historinha, que é longa, complexa, e esse processo tem uma dinâmica, e em determinados momentos ele precisa, não necessariamente, “ser desconstruído”. Aparecem uns caras que o viram de cabeça pra baixo. Por exemplo, o sistema tonal: aparece um cara que diz: “não, pode haver um sistema que vai colocar esse em xeque”... então, a história é isso, né? Tem sempre alguém que quer reinventar a música, trazer uma ideia nova, inventar a pintura, o que, se é uma aspiração legítima sob um aspecto, não necessariamente acontece. Às vezes uma ideia nova, mesmo sendo nova, nem sempre vai provocar uma revolução na linguagem. Na música, por exemplo, quando o Almada aí fala na harmonia tradicional, existe uma harmonia, que foi construída a partir de determinados elementos identificáveis na música se formando assim... talvez desde o barroco... e depois disso. Aí existem umas regras que você não pode romper. Eu vejo assim: em alguns momentos, na própria música, existem outras harmonias, outras escolas harmônicas que também têm suas regras, e existe até o total esfacelamento dessas regras. Você tem na música contemporânea certas peças em que certos sons, certas combinações rebentam com esse código... e em determinado momento criam um código, e às vezes não é nem isso, e também não é uma linguagem porque isso pode ficar tão... não é esfacelado, mas o trabalho de destruir, de esfacelar o que vem já de décadas e que você está vendo muita gente trabalhando naquilo, e você coloca aquilo no chão... Pra reerguer novamente um outro prédio, não é?, janelas e portas pra se entrar... às vezes não tem porta, pô. A questão é essa. Eu acho, e principalmente na música contemporânea essa é uma das coisas mais discutidas, é que a abordagem da linguagem na música contemporânea é totalmente diferente da música que se conhece, tradicional, de todas as correntes que vêm até Wagner, Stravinski, Escola de Viena, Schönberg... até aí as pessoas estavam trabalhando com uma coisa que de vez em quando se fechava em determinadas regras, a questão de estilo ficava mais ou menos definida. Mas chega a um ponto em que isso também cansa. Hoje eu ouço muito programa de música contemporânea na Rádio MEC e fico tentando – eu nunca conversei isso com ninguém – eu fico tentando entender as coisas. Eu tive oportunidade de conversar isso com a minha professora Esther Scliar⁶, mas isso há trinta anos, quase quarenta anos atrás, mas o processo era outro. Hoje, por exemplo, você tem computador, tem internet, tem

⁶ Esther Scliar (1926-1978) foi pianista, compositora e professora de Teoria e Análise Musical no Instituto Villa-Lobos.

uma quantidade absurda de informações e ninguém tem condições de apreender aquilo e de lidar com isso. Nem que você ficasse 24 horas num computador. Essa é uma questão bem nova, porque até determinado momento a gente tinha a ilusão de que conseguiria ler todos os livros que a gente quer ler, estudar todas as questões relacionadas ao que a gente faz, e não é possível isso. Eu vejo muita confusão por causa disso porque dentro da música, não sei nas outras artes, mas na música eu vi muita gente muito preconceituosa, principalmente quando surgia alguma coisa nova pela frente. Mas aí há também uma outra questão: não necessariamente uma coisa nova é uma coisa legal. Quantas vezes a gente ouviu sobre o samba “ah, essa coisa já acabou, é sempre o mesmo acorde, aquela coisa quadrada” ... O que que não era quadrado? Que cerveja era essa que não era quadrada? Ora, era a bossa nova, sabe, o uso de acordes com sextas, com nonas e tal, que já era de muito uso há muito... e as pessoas esquecem que já em 38, 40 e pouco tinha um cara chamado Valzinho, violonista da Rádio Nacional, que fazia umas composições e diziam “esse cara é maluco”, porque ele usava na harmonia dele determinadas sequências que não eram usadas por todos aqueles outros artistas e, não necessariamente, se fazia uma música mais complexa – eu não gosto de usar a palavra “sofisticada” porque de certa maneira ela já qualifica, né? – como o trombonista Candinho, que deixou uns exemplos, e num determinado momento os músicos procuravam tornar complexas as suas obras querendo fugir um pouco daquilo que eles consideravam que já conheciam bem, essas modulações pra relativo menor e não sei o quê, “isso eu já conheço”. São constantes na linguagem popular, que é isso que faz com que determinada música seja popular, é isso que faz com que as pessoas se aproximem, se sensibilizem. São estas constantes. Não quer dizer também que algo inesperado – não precisa ser revolucionário – que está naquela linguagem, colocada como ideia por alguém, naquela forma, naquele estilo, não possa também surpreender a pessoa, dependendo da sensibilidade dela, fazendo com que ela, diante de algo novo pra ela, ela se toque, se sensibilize. Porque senão tudo ficava parado. Alguns mais sensíveis percebem certas coisas e vão puxando outras pessoas com suas ideias. Mas muitas vezes também não dá certo. A história mostra quanta gente que chegou... e não aconteceu nada. Em última análise, o que eu acho que faz mesmo uma coisa se tornar perene são certas construções que tocam as pessoas de uma maneira que eu não posso julgar. E isso pode ser em qualquer corrente, pode ser dentro da música contemporânea também. O Paolo Scanelli falava assim, que no começo na música contemporânea as pessoas se interessaram, mas depois elas queriam ouvir Bach de novo,

queriam ouvir Mozart, queriam ouvir os caras lá de trás, que são coisas que você não pode derrogar, dizer que já era. Você não pode chegar diante de uma obra de Bach e dizer que já era, é um negócio de tal magnitude, que toca de tal maneira as pessoas, toca gerações diferentes. Você pode dizer “isso aí a gente não usa” e tal, mas não apagar aquilo, isso não existe. É como um samba de Noel, foi feito em 1930 e poucos, e você diz “não vamos ouvir mais”, como não vai ouvir? Vai ouvir, cantar, tocar, gravar porque é maravilhoso, te sensibiliza, te diz coisas, e não só por palavras, que ele era um letrista fantástico, mas não é só isso não, é um conjunto de coisas que está ali que ainda faz parte da vida de todo mundo. Eu não sei se mais ou menos eu te respondi, peguei um assunto e... e você [põe o máximo de ênfase] *ouvir a Clementina de Jesus cantar...* como eu ouvi muito novo... ô... aquele encanto de voz... eu não tou preocupado se aquilo que ela canta tem um acorde ou se tem dois acordes... isso são preocupações que revelam uma sensibilidade mais limitada. Porque se pra você apreciar, achar uma obra na sua grandeza... você precisa saber música? Você precisa saber que acorde é aquele? Cê ouve um choro de Pixinguinha ou uma cantata de Bach, ou um samba do Chico... você precisa saber música pra saber que é uma maravilha aquilo? Não, mas tem algumas pessoas, eu me lembro de músicos preconceituosos quanto ao pessoal que não sabia ler música, “esse aí é orelhudo”. E é uma coisa limitada, porque pra esses caras, como eles sabiam ler música, que é apenas um aspecto da música, de técnica, identificar tríades e tal...

RB – Entra aí o prestígio da cultura escrita, da escrita musical, né?

PAULINHO – É. É isso mesmo, o prestígio que dá o conhecimento da escrita. Mas isso é uma questão também delicada, porque ... tem pessoas, assim como o Tinhorão, que acabam achando que o cara que sabe música, que conhece música, acaba sendo privilegiado, e provavelmente ele deve achar que é um burguês, que estuda, mas que provavelmente é um cara que não faz nada, e quem faz é o zé ali da esquina, que pega o pandeiro, e... “aquele é que é o verdadeiro”...

RB – Em determinados músicos essa exigência passa até como postura esnobe mesmo, né? De achar que “Tom Jobim zerou tudo, antes dele não havia nada”, o que redundava num equívoco de esnobismo, né?

PAULINHO – É, existe isso sim. E não é isso.

Paulinho e o universo dos seus sambas

RB – No mundo do samba tem uma coisa legal, o que aliás é uma das tradições do samba, que tem a ver, por uma ligação recôndita, sei lá como, com a ideia clássica das “regras da arte”, de jogar segundo as regras, que na poética clássica seria o que se chama assim de emulação. Você seria movido por algum tipo de emulação, de estar à altura dos mestres, de superá-los, a partir de se espelhar neles?

PAULINHO – Isso é provável que tenha acontecido. Eu me lembro que quando eu conheci o Zé Kéti eu aprendia as músicas dele, eu adorava cantar as músicas dele, e acredito que eu tenha, não exatamente pelo Zé Kéti, porque ele tinha um traço tão forte, tão característico na harmonia dele que valia assim por uma assinatura, as diminutas dele quando eu ouvia um samba dele eu dizia “isso só pode ser do Zé”, ou quando o Elton, com relação à riqueza harmônica, as melodias dele.

RB – E na hora de compor existe também uma espécie de citação?

PAULINHO – Não, citação na minha música existe aquela em relação à música do Chico. “Comprimido” cita o Chico...

RB – E o arranjo remete ao “Cotidiano”, não é isso?

PAULINHO – Um pouco, um pouco...

RB – No momento em que você fala no “samba do Chico”, vem a frase no arranjo de “Cotidiano”, no trompete. .

PAULINHO – É.

RB – Essa coisa de aprendizado com os mestres a gente percebia muito também no Sidney Miller, inclusive o samba do Sidney que você canta no *Do Guarani ao guaraná*, chamado “Filosofia”, é muito parecido com seus próprios sambas e tem ali também no Sidney uma coisa com o choro, tem um choro belíssimo nesse disco, tocado pelo Paulo Moura e pelo Oberdan, chama-se “Choroso”. Esse choro nunca foi regravado?

PAULINHO – Não, é isso mesmo, “Choroso”, é belíssimo. Nunca foi regravado.

RB – Nessa questão de aprendizado, essa tua convivência com a assinatura desses outros compositores sempre te estimulou a compor?

PAULINHO – Ah, sim, a compor sim. Inclusive com os festivais havia uma questão de desafio.

RB – E nisso havia também esse tipo de relação com a tua geração? Ou para você isso se colocava mais com relação ao samba? Do tipo “vou fazer uma música melhor do que a do Caetano”, melhor que eu digo é naquele sentido de emulação.

PAULINHO – Não. Quanto a isso, não. Era em relação ao samba. Engraçado é que o Torquato Neto em uma crônica, numa matéria que ele fez comigo pra *Última Hora* a tônica era exatamente essa, ele mostrando que aquele universo do qual eu procurava falar, mesmo não sendo um representante legítimo, já continha uma carga, não digo revolucionária, mas contestatória, porque fazia parte de uma realidade na qual as pessoas não se envolviam muito, os morros, os redutos do samba, e eu percebia isso porque eu transitava nisso, com clareza, nesses dois universos com valores diferentes. Eu falava isso com o Leon Hirszman, a gente convivia, eu falava isso, e quando eu via os filmes sobre esse universo, inclusive ele fez um, *Partido alto*⁷, do qual eu era o assistente que... eu percebia que ele via a coisa de uma maneira diferente de como eu via. Eu sentia as coisas de uma maneira diferente. Por ele ser um cineasta, de esquerda, cuja família era de subúrbio ou da Tijuca, mas era diferente... eu falava isso: por exemplo, nós não temos filmes do sapateado, da dança, ninguém fez um filme sobre a dança, e não é a dança em si, é o gesto, o gestual, que é uma coisa que eu percebo que tem uma beleza, tem uma força, que você vê, você percebe num Heitor dos Prazeres [aponta um quadro de Heitor que há na sala, aproxima-se e começa a exemplificar]. Aquilo tá ali, claro, esse movimento de cabeça, esse gesto, que é uma coisa do samba, apesar das figuras estarem sempre de perfil, mas você percebe que há uma preocupação não só com a coisa plástica, mas com a vida em movimento, com o significado, com os gestos que têm, por exemplo, na comunidade negra. Como tem em todas. Mas na comunidade negra isso tem um significado muito grande porque se você levar em conta que é uma comunidade que enfrenta a repressão, a discriminação, a não-aceitação... Isso ao longo da história foi-se tentando resolver, não acho que foi uma coisa assim de “tornar-se branco, embranquecer”, isso pode ter ocorrido num processo inconsciente, mas é uma forma de você tentar assimilar determinadas coisas e transformar essas coisas. Que é o que todo mundo faz, não é? Essa coisa antropofágica, que tá no Oswald e no personagem-síntese disso no Mário, com Macunaíma, é uma primeira aproximação dessa coisa, mas essa coisa no fundo até hoje eu sinto que ela não é compreendida. O gestual negro quando se manifesta através da sensualidade da dança, do movimento, é aceito... mas no cotidiano ele não é compreendido. E a própria comunidade negra não tem muita consciência disso, manifesta isso naturalmente porque faz parte do seu universo, do seu tempo, da sua história. Isso se perde um pouco, claro, porque faz parte da dinâmica essa mistura, essa

⁷ Paulinho da Viola foi assistente de direção de Leon Hirszman no curta *Partido alto* (1976).

coisa de andar, do andar como uma afirmação de poder muitas vezes, porque tem a ver com seus ancestrais, tem a ver com os capoeiras antigos, com a malandragem, que em última análise é uma forma de defesa. E essa coisa não é bem compreendida. Ela foi misturada, foi assimilada, mas eu te garanto... essas coisas as pessoas não assimilam, não compreendem. Eu fui ver, por exemplo, Buci Moreira cantando, tocando prato e faca, dançando, lá na Sala Sidney Miller, e eu dizia “alguém tem que filmar isso”, Buci morreu e não teve nada.

RB – E foi a geração de vocês que lidou com isso, não é? Essa questão do profissionalismo está de certa forma no “14 anos” ligada à questão do reconhecimento da autoria. A questão da dignificação do sambista amarra um pouco essa história...

PAULINHO – É? Não sei, cê sabe por que é que eu fiz o “14 anos”? Bom, naquela época eu não fazia música, assim... foi uma brincadeira com meu pai. Como é que eu conheci esse pessoal? A gente morava na Pinheiro Guimarães, papai tinha alugado essa casa, tinha uma televisão, a gente tava vendo um programa... e apareceram o Cartola, Zé Kéti, Elton, Nelson Cavaquinho... de violão, caixa de fósforo... eu tava olhando e falei “olha lá que coisa legal”... é uma lembrança vaga, mas era o Sérgio Porto quem apresentava, e eles cantavam “Luz negra”, “Diz que fui por aí”, “O sol nascerá” e aí... eu não me lembrava do resto do programa, e eu não podia imaginar...

RB – Você não conhecia esse pessoal?

PAULINHO – Não, conhecia Cartola de nome, Elton Medeiros eu não conhecia, Nelson e Zé Kéti eu conhecia de nome... isso em 62, o Elton diz que era 62... e papai passou pela sala e eu ainda brinquei, “papai, olha só que legal, esse pessoal tocando desse jeito” e ele ainda brincou comigo, “olha, se quiser se meter com isso, o melhor é você tocar *twist*”. Eu não podia imaginar que em dois anos eu ia encontrar esse mesmo grupo no Zicartola, muito jovem ainda.

RB – Você estudou com Esther Scliar em que período?

PAULINHO – 60 e poucos... e convivi com ela até... a morte dela⁸, praticamente.

RB – E o seu período de estudos no Villa-Lobos?

PAULINHO - Em 70 e 71. Eu só não continuei lá porque não conseguia conciliar as viagens. Porque foi no período do “Foi um rio que passou em minha vida”. E eu não parava, as coisas me atropelaram, eu tinha que formar um grupo, viajar, o casamento...

RB – O “Foi um rio” foi a sua roda-viva.

⁸Em 1978, aos 51 anos.

PAULINHO – Mas foi uma experiência interessante. Eu conheci muita gente desde que comecei nesse negócio todo e foi importante. Foi importante ter conhecido Caetano, o Gil, Capinam, depois toda a coisa do tropicalismo que chocou muito e que eu compreendia, acompanhava e tal. Mas o que eu sempre trouxe comigo e que era difícil pra mim me afastar era o que eu trouxe e que era o veio muito forte do universo do samba e do choro. O próprio “Sinal fechado”, não é? Nessa época as pessoas perguntavam assim: “vem cá, você não vai fazer mais nada nessa linha?” e não era uma linha, é um trabalho em si. E aí eu mostrava no violão, que eu podia cantar “Sinal fechado” como um samba-canção, mas eu queria uma coisa que fosse mais expressiva, que reforçasse aquela ideia de quase uma fala. Eu já tinha escutado outras coisas, já usava acordes com dissonâncias, e optei por fazer uma coisa que tivesse uma marca diferente do que eu já tinha feito.

RB – Que tá também no “Não quero você assim”.

PAULINHO – Que está nesse segundo disco. O Gaya usa a orquestra no final, faz o encerramento, dá a coda com a orquestra. A gente fazia muito essas coisas, não sabia exatamente o que que era, “vamos tateando aí”...

RB – O “Papo furado” é um samba sobre o dedurismo?...

PAULINHO – Exatamente.

RB – Engraçado que quando eu participei do Congresso da Abralic em Porto Alegre e eu mostrei um pouco do que eu tou escrevendo, uma colega falou “pô, eu já tinha ouvido esse samba e jamais iria perceber essa relação com o dedurismo”, até porque é tão... tão enviesado... a começar porque é um samba que só tem primeira parte. E isso tem a ver com aquilo da história do samba, que o samba só com primeira é pro pessoal completar, né? Tem essa intenção ali?

PAULINHO – Exatamente. Tem. Só tem primeira. Tem a preocupação de dizer “olha o samba é isso aí, não precisa de segunda parte”. Aí tem aquele diálogo com o Jair, ele fala aquelas bobagens... Na verdade, sou eu tentando fazer uma coisa diferente... o trabalho é apresentar coisas, ideias novas...

RB - A gente conversou uma vez por telefone sobre João Cabral. Seu contato com a poesia dele é bem recente, segundo você me disse. E a poética do Cabral tem o lance da secura, de tensionar a linguagem pelo questionamento da poesia sentimental, dessa linha da tradição bem luso-brasileira, que ele busca transgredir. A tua poesia de certa maneira nessa fase que eu chamei de distanciamento, de busca de uma contundência, se afasta da

linhagem mais sentimental, mais “poética” do samba. Você procura dentro do próprio samba obras com maior contundência, caso de “Depois da vida”, do próprio “Meu mundo é hoje”, pela própria secura extraordinária do “Acontece”, cortante. Penso que se pode pensar um paralelo cabralino aí em termos de postura. A poesia do Cabral te impressionou?

PAULINHO – Muito. Ela me surpreendeu porque quando o José Castello fez o trabalho dele, de entrevista, ele desmistificava um pouco a impressão que o próprio Cabral tentava criar. Pra ele, essa imagem que você falou aí, do seco, da transgressão da tradição sonora, musical. E o Castello tentava de uma certa maneira mostrar que não era bem assim, que o João Cabral tinha ainda essa musicalidade. Cabral me impressionou porque com aquela visão que ele mesmo construía, eu fui esperando encontrar um poeta diferente do que eu imaginava, muito mais árido... e não é. Mesmo a tradição da poesia, que é diferente da poética musical, da letra... isso pra mim sempre foi bem claro... aí eu li a poesia completa da Aguilar e a começar pelo texto de apresentação, que eu achei tão... insuficiente. E me pegou que a poética dele não era aquilo que eu esperava, não tinha a agressividade que está no olhar dele, no próprio comportamento... na imagem do mal-humorado. É uma poética muito forte, tem uma coisa de um discurso que ele encontrou... que é único, né? Quem que ele influenciou nas gerações que vieram? Já existe isso, já se discutiu isso?

RB – Influenciado pelo Cabral?

PAULINHO – É.

RB – Ah, tem muita gente. O Capinam mesmo tem poemas que são muito cabralinos, o Ferreira Gullar também.

PAULINHO – É? [pensando] É... e existe alguma relação da poesia dele com aquilo que se fazia nas artes plásticas, com o movimento construtivo? De uma forma geral ele era muito ligado às artes plásticas, não é?

RB – Sim, e ele é um poeta muito importante na Espanha. Ele é muito reverenciado pelos artistas plásticos de lá, inclusive...

PAULINHO – Sim, tem uma resenha dele sobre o Miró que é uma maravilha... A poética dele é a de reafirmar o caminho dele. Mas tem uma doçura, de que talvez ele não se conformasse, né?

RB - A velha dicotomia inspiração/transpiração está abordada em “Quando o samba chama” em que você canta com uma variante os 3 primeiros versos: “quando o samba chama/ela vem, mas/se desejo e some, não” e “quando o samba é chama/ela vem, mas/se

deseja e some, não”. Isso não tá na letra do encarte, só ouvindo é que a gente percebe. Tem que acender e chamar, não adianta só desejar, é isso?

PAULINHO – É. E tem uma coisa: depois quando você for ouvir o CD, repare que a própria música – não só a letra – também tem uma certa indefinição com relação à melodia. Eu fui fazer a melodia de um jeito, vinha outra melodia e aí aquilo me dava uma angústia. “Que melodia que eu faço?” Eu me lembro que eu comentei isso com o técnico de gravação e ele disse “faz todas elas”. Ouça bem, que ela tem uma três variações na própria melodia. Não é uma coisa muito comum na música, observa só. Você é a primeira pessoa que faz um comentário sobre essa canção. Eu nunca falei sobre ela. Pode ouvir que tem. O sentido harmônico é o mesmo, mas a melodia vai mudando. O que é uma forma de deixar a coisa meio que em aberto. E reafirmo a inspiração, porque esse disco é também um pouco uma reação, uma espécie de contraponto à coisa muito enxuta, formalmente muito trabalhada, que pode acabar ficando meio sem vida. Eu acredito nisso. É bom deixar fluir um pouco, até porque, como se trata de música, e considerando o tipo de música que eu faço, às vezes tem que encostar mesmo na coisa sentimental, melosa mesmo. Por isso o bêbado diz “mas, eu, Boca/choro a lágrima comum que todos choram”. Na verdade é um pouco a reafirmação de algo que eu não gostaria de perder, que não é o sentimentalismo, mas também não pode ser a coisa tão enxuta, tão árida. Entende como é? Na própria música contemporânea as coisas vêm se passando de forma muito diferente. Tem a coisa de a música ser explicada mesmo. Eu ouço sempre o Marlos Nobre no programa dele explicando o timbre, a textura... mas a música é outra coisa. E essa corrente cerebral, muito pensada, meio... serve a uma outra coisa. Você sabe que eu fiz uma prova no Villa-Lobos, de composição, sobre o sistema serial e tirei 10. Eu fiz uma composição exatamente com os intervalos, respeitando o sistema, porque aquilo é terrível, né, e não pode lembrar tonalidade no encadeamento, é uma outra coisa, uma coisa mais árida. Você sabe que eu fiz, a professora⁹ não gostou da minha composição. Sabe por quê? Do ponto de vista técnico estava correta, mas ela não gostou porque achou que estava assim um pouco... brejeiro. Anos depois, falando com Arrigo Barnabé...

RB – Eu ia te perguntar se você mostrou pro Arrigo.

PAULINHO – Não, nem comentei isso com ele. Mas da primeira vez que eu fui ver o Arrigo Barnabé, num negócio chamado... Circo Azul, no Planetário da Gávea... ele se apresentou lá, entrava com uma capa, tocou Pixinguinha, as pessoas se olhavam assim...

⁹ Não foi possível saber a que professora Paulinho refere-se aqui. Ele não quis dizer, apenas assegurou que não foi Esther Scliar.

eu achei ele surpreendente e me lembrei logo da Esther Scliar. Se ela ouvisse isso não ia entender nada, porque esse cara consegue de um troço tão árido, inclusive abandonado pelos próprios cultores, é uma coisa meio fracassada, e ele consegue dar uma brejeirice a isso, ele consegue uma espécie de serialismo caboclo. E a minha professora não gostou porque disse que estava brejeiro.

RB – O termo que ela usou foi esse?

PAULINHO – Foi esse. [rindo] “Ah, essa música tá muito brejeira”...ela queria que eu fizesse um serialismo como... o dos caras lá da Escola de Viena.

RB – Paulinho, uma das tentações muito fáceis que o analista das músicas da tua geração corre – e daí a gente vê os mais variados equívocos, nas ligações automáticas entre metáforas e comentários da situação política – mas que a gente de alguma maneira tem que correr alguns riscos, é que algumas das tuas canções passam sim um recado, meio enviesado. Por exemplo, quando eu ouço “Atravessou”, aquilo não é só um samba falando da Portela...

PAULINHO – É. Não é só isso. Tem um comentário da situação geral.

RB - “Pode guardar as panelas” é verdade que era uma “homenagem” ao Delfim Neto, que tinha assumido o Ministério da Agricultura, coisa que o pessoal comentava na época?

PAULINHO – Não. Foi depois de ouvir o Figueiredo falar do negócio do cheiro de cavalo e de encher a panela do pobre, lembra? Onde tinha também esse comentário sobre a situação geral – e essa música foi até censurada, aliás a minha única – chamava-se “Meu sapato”. E era realmente uma coisa... não ostensiva, mas falava de medalhas, e o sapato era uma figura absurda, ele sapateava, tinha assim uma vida própria, falava do orgulho, das medalhas. Na verdade era um samba que queria colocar a coisa do novo, da necessidade e da importância do novo. E o sapato era o elemento simbólico que mexia com essas coisas todas através do sapateado. Lembro que eu chamei o percussionista, o Chaplin, pra fazer a percussão usando duas chapinhas. A letra voltou então da Censura, vetada, e o Milton Miranda me chamou e disse “olha, não queria nem te mostrar isso” – era proibido mostrar ao artista porque a música tinha sido censurada – e tinha um carimbo de vetado e ao lado tava escrito assim “possível alusão ao militarismo”. Uma bobagem daquelas! E eu não pude gravar a música, só depois eu tirei essa coisa das medalhas e tal e botei o título “Meu novo sapato”.

RB – Ele não era originalmente do *Memórias*, então?

PAULINHO – Não, é anterior.

RB – E “Um certo dia para 21”? Você poderia falar um pouco dela?

PAULINHO – Bom, ela fala um pouco da solidão, da... Porque eu via muitos personagens solitários no samba...

RB – Por que o “21”?

PAULINHO – Não, isso é uma coisa arbitrária. É porque eu conheci muita gente que tinha número em vez de nome. Isso é muito comum. Por exemplo, eu conheci em Botafogo o 28. Morreu, até. Jogava futebol pra caramba, eu o vi jogar no subúrbio. Moreno, alto, bacana. Eu era garoto. E essa coisa de número é porque muita gente tinha número, não tinha nome.

RB – É interessante porque fica uma coisa cifrada dentro de uma outra coisa cifrada. É um dos seus sambas mais fortes, é bonito pra burro...

PAULINHO – É, ele trata de uma coisa terrível, que é o seguinte: o malandro não pode ter uma vida comum, como as outras pessoas. O malandro...o malandro não ama; ele pode ser amado por muitas mulheres e tal... mas não ama. É o mesmo personagem do [canta] “Esse mulato forte é do Salgueiro/passear no tintureiro é o seu esporte...” do Noel, que retrata muito bem esses tipos que na verdade são muito solitários porque eles não confiam em ninguém. É um discurso de um egoísmo, de defesa do “eu não ganho nada de ninguém e não dou nada pra ninguém”.

RB – Você diz que esse é o discurso da malandragem?

PAULINHO – É. Essa coisa do discurso do “não confiar em ninguém”. A minha mãe, que é uma pessoa boníssima, doce, mas quando eu era garoto ela falava umas coisas assim “não confie em ninguém, confie em sua mãe”, era uma pregação. E você ouviu muito isso, eu lembro o pessoal que jogava futebol comigo lá na Portela, falando assim com os filhos, “cuidado, você tem que ser esperto, fica esperto, seja malandro”, uma coisa que você nunca ouvia era “olha, você tem que ser solidário, toma cuidado, mas tem os amigos, as pessoas em que você pode confiar”, isso não existia. Era sempre no sentido de desconfiar de tudo. Isso eu ouvi muito. Tanto que no samba o 21 comete o erro grave de se apaixonar por uma das pessoas que ele encontra e aí ele abre a guarda dele.

RB – O questionamento do discurso malandro é uma das coisas mais claras pra mim nos teus sambas, desde o “Coisas do mundo, minha nega” em que já há uma desconfiança em relação à malandragem.

PAULINHO – No “Coisas do mundo”, tem também a situação do choque, assim: eu era garoto em Botafogo, morava em casa de vila, e quando eu fui ao morro pela primeira vez

eu fiquei chocado. Eu idealizava o morro, tem aquelas músicas, do tipo “nossas roupas comuns dependuradas” e não era aquilo, eu fiquei chocado. A primeira vez que eu fui no Salgueiro e descia o morro tinha um rapaz morto. Essa coisa hoje deve ser terrível, dez vezes pior! E ele tinha sido morto pelo pai de uma moça com que ele teve um caso. E parece que o pai se aproximou e o convidou pra tomar cerveja e ele foi lá sem saber de nada e aí, parece que ele puxou uma arma e o rapaz saiu correndo... e o pai atirou e o rapaz foi morrer mais embaixo. Eu tinha que passar por ali e ver aquilo. Tinha algumas pessoas e o que mais me chocou foi ver um menino mexendo no cadáver com uma varinha, cutucando, assim... na boca. Olha, aquilo me deixou sem dormir vários dias, me deixou mal pra caramba. Num dos versos do “Coisas do mundo” tem isso, não com essa força, esse impacto, mas tá lá no “depois eu achei um corpo iluminado ao redor...”

RB – Ainda no “Um certo dia para 21” a gravação também figura um pouco isso da solidão, na medida em que os instrumentos vão sumindo, né Paulinho?

PAULINHO – É, tem...

RB – Começa no *tutti* e acaba só no cavaco. Aliás, quem toca aquele cavaco, é você?

PAULINHO – Acho que sou eu mesmo... mas essa coisa que tá ali, que você vê ali, dos instrumentos sumirem, não teve essa intenção...

RB – Mas acabou reforçando o sentido.

No altar, Pixinguinha e Luiz Gonzaga

RB – Paulinho, um ponto em que você já tocou várias vezes, e eu nunca vi isso desdobrado, que eu gostaria de te perguntar: mais de uma vez você disse que Pixinguinha e Luiz Gonzaga são os dois nomes basilares. Com a sua formação, isso vindo de você, o nome de Pixinguinha não causa nenhuma estranheza, mas Luiz Gonzaga sim. Você poderia falar um pouco disso?

PAULINHO – Se há uma coisa de que eu não esqueço nunca é que sempre quando ouço as músicas dessa fase, especialmente “Qui nem jiló” ... isso foi um sucesso nacional. As músicas de Luiz Gonzaga por todo esse período, anos 40, 50, final dos anos 40... toda vez que eu ouço “Qui nem jiló” eu tenho tanta paixão por essa música que eu me vejo com a minha roupa daquela época, do primário, foi uma coisa que marcou tanto, eu com a minha pastinha indo pra Escola Joaquim Nabuco na rua Sorocaba, aquelas divisas assim com a bolinha embaixo. Eu tinha meus cinco anos. Pra você ver como foi forte essa coisa pra mim, entendeu? Eu costumo dizer que pra mim as músicas do século, como todo o

respeito que o Ary Barroso merece como compositor, isso aí é indiscutível, mas eu não acho que “Aquarela do Brasil” seja a música do século não. Acho mesmo que o Ary tem umas 200 músicas dez vezes melhores. Eu quando ouço “Aquarela do Brasil”, parece um samba exaltação, daquelas coisas assim... de fora. E ele fez cada samba mais bonito que o outro. E eu acho que as duas músicas mais bonitas não são nem samba, são um choro, “Carinhoso”, e um baião, que é o “Asa Branca”. E essa foi assim um estouro nacional, e é uma coisa comovente, uma coisa muito forte. Olha, tem um dos meus filhos, a gente não entendia, mas ele falava uma coisa assim: “odeio música”. Nós achávamos aquilo estranho, “que história é essa?” e o pessoal falava “deixa pra lá” e ele sempre naquela... Sabe quem é que foi tocar o coração dele? Foram duas pessoas, pra você ver: o Zeca Pagodinho, com aquela irreverência de alguns sambas, que ele achava muito engraçado, e virou fã do Zeca: só ouvia o Zeca. E depois foi, para minha surpresa, Luiz Gonzaga. Principalmente “Asa branca”. E “Assum preto”. Mas “Qui nem jiló”, aquilo foi um mega-sucesso, a toda hora tocava...

RB – E tem uma melodia absolutamente linda...

PAULINHO – [cantarola a melodia] Olha, você não imagina... e isso era, é a alma, aqui pra nós cariocas, do nordestino que veio aqui pra nós... quem que afirmou a permanência dessa alma neles? Isso nunca foi superado, ninguém superou o Gonzaga.