

## UM PEQUENO “ARGUMENTO” SOBRE A OBRA DE PAULINHO DA VIOLA

---

Felipe Trotta

Neste trabalho serão apresentadas algumas considerações sobre a peça *Argumento* de Paulinho da Viola, como parte integrante de um projeto de pesquisa sobre a obra do compositor, ainda em fase inicial. A pesquisa buscará identificar procedimentos composicionais específicos do compositor a partir da comparação de suas músicas, mais especificamente de seus sambas, com sambas de outros compositores que estruturam o repertório referencial deste compositor.

Para falarmos de Paulinho da Viola, é importante falarmos antes sobre o samba. O samba é um gênero de música popular urbano que, assim como diversas outras manifestações culturais urbanas, está intimamente ligado aos mecanismos de divulgação da indústria cultural. Entretanto, o gênero também é praticado fora deste universo mercadológico, nas chamadas rodas de samba. Comuns em vários lugares do Rio de Janeiro e em outros centros urbanos, elas são formações onde ocorre uma reunião de pessoas que, unidas pelo repertório praticado nestes eventos, formam um grupo social cujos membros compartilham as mesmas idéias sobre música, o que J. Blacking definiu como “grupo sonoro”.<sup>1</sup>

Assim sendo, deve-se entender o samba como uma prática musical subordinada e ao mesmo tempo paralela à indústria cultural. Este gênero, assim como outras manifestações culturais, adquire uma autonomia relativa em relação aos meios de divulgação da música comercial, não sendo completamente dependente das estruturas mercadológicas para a elaboração do seu repertório.<sup>2</sup>

Neste aspecto, a figura do compositor Paulinho da Viola assume uma posição ímpar, uma vez que ele, formado nas rodas de samba e choro, filho de músico atuante neste universo, tendo adquirido prestígio e respeito quase que imediato nas rodas de samba e nas escolas de samba, passa a gravar discos comerciais desde o início de sua carreira. Desde seu primeiro disco ele atinge vendagens que ultrapassam os limites do grupo sonoro do samba, tornando-se artista conhecido em todo o território nacional e sua obra, divulgada pelos meios de comunicação, alcança um público amplo e diversificado.

Paulinho, então, torna-se porta-voz do seu grupo, dialogando com o restante dos artistas nacionais e com o público “de fora” deste grupo. Desde seu primeiro LP solo,

<sup>1</sup> Blacking, J, “Music, culture and experience” in *Music culture and experience*, Chicago: Chicago University Press, 1995, p. 232.

<sup>2</sup> Middleton, R., *Studying popular music*, Philadelphia, EUA: Open University Press, 1990, p. 7.

sempre inclui em seus discos canções de sambistas que representam este universo, muitos dos quais até então sem acesso aos meios de divulgação da indústria cultural e desconhecidos de um público mais amplo. Esta característica do seu repertório o consolida como referência tanto para o público “de fora” como para os integrantes do grupo sonoro do samba, ambos acolhendo Paulinho como legítimo representante do samba. Seus discos tornam-se, então, referências para repertório do samba, e suas músicas passam a integrar de forma expressiva os repertórios executados nas rodas de samba.

Lançado em 1975, *Argumento* é um samba que pode exemplificar bem esta posição peculiar de Paulinho como porta-voz do grupo sonoro do samba. A peça integra o sexto LP solo do compositor, intitulado simplesmente *Paulinho da Viola*, exatos dez anos depois de sua primeira participação no mercado fonográfico, com o LP *Rosa de Ouro*. Este LP é homônimo a um espetáculo de enorme sucesso no ano de 1965, que contou com a participação de Nelson Sargento, Clementina de Jesus e Paulinho, entre outros. Em meados da década de 70, Paulinho já tinha se estabelecido como artista importante no cenário da música brasileira, tendo já emplacado grande sucesso com o samba *Foi um Rio que Passou em Minha Vida*.

O samba *Argumento* reflete uma discussão entre modernidade e tradição, muito presente no “mundo do samba”.<sup>3</sup> A canção está estruturada na forma de um diálogo entre o compositor-intérprete e um interlocutor oculto, que “argumentou” sobre a modernização do samba antes deste começar. Assim sendo, a música começa com a resposta do compositor, sem que se tenha ouvido o argumento inicial: “Tá legal, eu aceito o argumento”. Apesar de aparentemente concordar, Paulinho, cauteloso, afirma que é necessário avançar devagar com as mudanças, para não descaracterizar seus elementos tradicionais. Desenvolvendo este ponto de vista, afirma que a “rapaziada” está sentindo a falta “de um cavaco, um pandeiro ou de um tamborim”. É interessante observar que ao invocar a “rapaziada”, que é na verdade a coletividade das pessoas deste *mundo do samba*, Paulinho de certa forma se exclui, utilizando esse distanciamento como recurso para convencer o seu interlocutor da sua argumentação.

A partir da gravação da peça, podemos identificar alguns recursos musicais que reforçam a idéia contida na letra e exemplificam a posição de porta-voz que o autor assume na sua obra de um modo geral. Nesta música, Paulinho utiliza uma instrumentação reduzida: cavaquinho, violão, pandeiro, agogô e cuíca.<sup>4</sup> A música se inicia com um cavaquinho fazendo o “centro”<sup>5</sup> acompanhando o coro que canta, sobre as sílabas “lá laiá”, a melodia do final da segunda parte. Em seguida, entra o restante dos instrumentos - inclusive a percussão - e se inicia a letra. Não há, a partir deste momento, nenhuma variação no tratamento do acompanhamento. O violão (de 6 cordas) tece alguns contrapontos tímidos, apenas como condução da harmonia e... só! Nada de convenções, breques, alterações de textura, intermezzos, dinâmica,

<sup>3</sup> Araújo, S., *Acoustic labor in the timing of everyday life: a critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro*, Tese de Doutorado, Champaign: Universidade de Illinois, 1992, p.12.

<sup>4</sup> Curiosamente, o tamborim anunciado pela letra não está presente na instrumentação.

<sup>5</sup> “Centro” é o nome dado pelos cavaquinistas para a prática de tocar a harmonia com acordes batidos ritmicamente - “levada” - em oposição ao cavaquinho solista.

apenas a letra cantada sobre a melodia pelo autor e pelo coro. Esta instrumentação e o arranjo simples reproduzem a sonoridade das rodas de samba e reforçam a idéia expressada pela letra, que valoriza a prática espontânea e tradicional das rodas de samba.

Harmonicamente, o autor recorre também a algumas práticas consolidadas nas rodas de samba. Para exemplificar, podemos citar a harmonia que serve de suporte ao trecho final da parte B, quando é emitido um *conselho* sob a forma de uma metáfora: “Faça como o velho marinheiro/Que durante o nevoeiro/Leva o barco devagar”. Trata-se da seqüência IV - IV#º - IIIIm - V7/II - V7/V - V7 - I, comum como conclusão de diversos sambas e que pressupõe uma repetição dela mesma. Esta repetição é quase necessária, visto que a seqüência, com um acorde em cada compasso, possui 7 compassos, o que faz com que fique faltando um para se atingir a regularidade dos oito compassos. Este compasso que falta é preenchido com um acorde de V7/IV (ou I7), produzindo uma inclinação para o IV e reiniciando a seqüência. Após esta repetição, o I é substituído pelo acorde de dominante (V7) para iniciar a canção “da capo”.

A importância desta harmonia para a compreensão da música fica destacada com a repetição desta melodia (e da harmonia) na introdução e no final da gravação, sempre com o coro cantando em “la laiá”. Fica claro que o conselho proferido sintomaticamente sobre estes acordes é uma espécie de resumo da opinião do autor e de todo o grupo do samba.

O coro é outro elemento utilizado nesta gravação que reforça a idéia de coletividade. Em todas as repetições da parte A e no final da parte B, o coro entra para cantar junto com Paulinho. Trata-se, nesses momentos, da legitimação - pelos integrantes do samba - do cantor-compositor na função de porta-voz da ideologia de todo o grupo.

Quanto à melodia e sua relação com a letra, há de se reparar na predominância da direção descendente da canção, além do uso quase que exclusivo de graus conjuntos. Ambos os processos, aliados à preferência pela região média e grave da voz, sugerem uma entoação segura, natural e simples<sup>6</sup>. O conceito de simplicidade se encaixa facilmente com a intenção da letra, cuja proposta é de não complicar com modernismos obscuros uma prática musical já há muito tradicionalizada.

*Argumento* exemplifica com bastante clareza a atuação artística de Paulinho como mediador entre duas esferas de relações sociais. Com freqüência, ele utiliza a sua obra para falar sobre o samba ao ouvinte “de fora” deste universo, sempre enaltecendo a prática do gênero. Em diversos momentos de suas músicas, podemos observar suas preocupações com uma legitimação mais plena do sambista e sua aspiração de que o samba pudesse ocupar um lugar de mais destaque na indústria cultural, como ele mesmo conseguiu. Suas relações musicais e pessoais com os integrantes do “mundo do samba” são marcantes em sua obra, no repertório de seus shows e CDs. Além de ser ao mesmo tempo integrante e porta-voz do grupo do samba, Paulinho passa a ser referência para as pessoas que a este grupo pertencem. Assim sendo, assume um outro papel duplo: de filho deste universo, com sua obra sendo o resultado da intimi-

<sup>6</sup> Sobre a questão da naturalidade do canto popular, ver Tatit, L., *O cancionista - composição de canções no Brasil*, São Paulo: EdUsp, 1996, pp. 17-18.

dade com o repertório das práticas sociais do samba, e de referência para os criadores e integrantes do grupo. Este papel pode ser resumido na frase de Monarco, proeminente integrante da Velha Guarda da Portela, que, ao se referir a Paulinho, afirma: "ele é um padrinho nosso que toma a nossa bênção."<sup>7</sup>

Como podemos observar a partir da análise do samba *Argumento*, a obra de Paulinho da Viola deve ser entendida e analisada em relação ao universo musical e social do mundo do samba. As manifestações artísticas do compositor estão estreitamente relacionadas com as relações sociais de uma coletividade específica, que por sua vez já consolidaram uma série de práticas musicais que se estruturam como clichês ou jargões idiomáticos deste repertório. Sendo assim, suas músicas incorporam vários procedimentos composicionais oriundos destas práticas, que precisam ser isolados para que possamos conhecer e evidenciar suas contribuições individuais.

D A7 D A7  
(Tá le-gal) Tá le-gal Eu a-cei-to\_oar-gu-man-

D B7  
to Mas não me\_al-te-re\_o\_sam-ba\_tan-to\_es\_rim

Em G A7  
O-da\_que\_ra\_pa-zi-a\_du-es-tá\_sen-tia-

D/A B7 E7 A7  
do\_a\_fal-ta De\_um\_ca-va-co De\_um\_paa-deiro\_ou\_de\_um\_tam-bo-rim

D A7 A7 D  
(tá le-gal) Tá le-gal deiro\_ou\_de\_um\_tam-bo-rim

Em A7 D  
Sem\_pre-con-cei-to\_ou\_ma-ni-a\_de\_pas-sa-do Sem\_que-

Am D7 G  
rer\_fi-car\_do\_la-do\_de\_quem\_não\_quer\_na-ve-gar

G G# F#m  
Pa-ga\_co-mo\_o\_ve-ldo\_ma-ri-nhei-ro\_que\_du-

B7 E7 A7 D  
ma-te\_o\_mã-vo-zi-ro Le-va\_o\_bar-co\_de-va-gar

<sup>7</sup> Comunicação pessoal a Felipe Trotta, agosto de 1996.