

Memórias na música de Paulinho da Viola

Mário Sève¹

UNIRIO/ PPGM

Doutor

Música popular

marioseve@gmail.com

Resumo: Este artigo objetiva investigar questões associadas ao tema da memória na criação musical da obra do compositor, cantor e instrumentista brasileiro Paulinho da Viola. O quadro teórico utilizado abrange desde dados biográficos e depoimentos do artista até estudos de pensadores associados a estudos da memória e temas afins, entre eles Henry Bergson, Maurice Halbwachs, Walter Benjamin, Eduardo Granja Coutinho e Jô Gondar. A memória se manifesta na música do artista nas referências a seus mestres e nas criações de obras próprias que revelam elementos singulares assimilados a partir de antigas e novas experiências por ele vividas.

Palavras-chave: Memória; Henry Bergson; Tradição; Paulinho da Viola; Música brasileira.

Memories in the music of Paulinho da Viola

Abstract: This article aims to investigate issues associated with memory in musical creation in the work of Brazilian composer, singer and instrumentalist Paulinho da Viola. The theoretical framework contain ranges from biographical data and testimonies of the artist to studies by some thinkers associated with memory studies and related topics, among them Henry Bergson, Maurice Halbwachs, Walter Benjamin, Eduardo Granja Coutinho and Jô Gondar. The memory is manifested in the artist's music in the references to his masters and in his creations of works that bring unique elements of his new experiences.

Keywords: Memoirs; Henry Bergson; Tradition; Paulinho da Viola; Brazilian music.

Nascido em 12 de novembro de 1942, em Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro, o cantor, compositor, violonista e cavaquinista Paulinho da Viola viveu sua infância e juventude presenciando encontros de músicos de choro e seresteiros em sua casa e na casa de Jacob do Bandolim, a quem seu pai acompanhava ao violão. Tornou-se próximo não só de Jacob, mas de uma grande quantidade de outros grandes instrumentistas e compositores, tais como Pixinguinha, Radamés Gnattali e Canhoto da Paraíba, entre muitos outros chorões. Desde cedo, participou de blocos e agremiações carnavalescas em seu bairro e subúrbios cariocas. A partir de meados dos anos 1960, passou a atuar como violonista no *Zicartola*, famoso ponto de encontro de artistas e intelectuais, e a frequentar a *Escola de Samba Portela* — grande campeã

¹ Orientador: Prof. Dr. Marco Túlio de Paula Pinto/ CAPES.

do Carnaval. Tornou-se amigo de Cartola, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti, Clementina de Jesus e, posteriormente, integrante da ala de compositores portelenses, chegando a vencer o Carnaval de 1967 com seu samba enredo *Memórias de um sargento de milícias*. Entre 1966 e 1968, Paulinho frequentou o *Teatro Jovem* e morou na pensão *Santa Teresinha (o Solar da Fossa)*,² em Botafogo, convivendo com diversos profissionais da área cultural, entre músicos, atores, diretores de teatro e TV, escritores e poetas que lá frequentavam ou moravam, como José Carlos Capinan, de quem tornou-se parceiro musical. Nesse lugar, presenciou a gênese do tropicalismo na recém composta *Paisagem útil* pela voz e pelo violão de seu autor, Caetano Veloso. A época do auge da repressão política no país foi a mesma do início de sua profissionalização, no espetáculo *Rosa de Ouro*, e de suas participações nos festivais de música televisivos — quando obteve os primeiros lugares com *Sinal Fechado* e *Foi um rio que passou em minha vida*.

Após ter gravado dois LPs integrando o grupo a *Voz do Morro*, um LP em dupla com o sambista Elton Medeiros, depois de uma carreira discográfica solo de seis LPs iniciada em 1968, foi que Paulinho da Viola teve a iniciativa de colocar mais explicitamente o termo “memória” no centro das questões que norteiam sua obra — quando lançou simultaneamente dois álbuns que “se alinham entre os mais primorosos de toda a discografia brasileira: *Memórias 1 – Cantando* e *Memórias 2 – Chorando [Odeon/ 1976]*” (MÁXIMO, 2002, p. 93). Entre crônicas musicadas, sambas de quadra, serestas e sambas-canções, *Memórias 1 – Cantando* traz composições de Paulinho (algumas com parceiros) ao lado de músicas de Claudionor Cruz e Pedro Caetano, de Noel Rosa e Vadico, e de F. Malfitano, por ele ouvidas pela primeira vez, ainda menino, interpretadas por “Zezinho, seresteiro, apaixonado por Sílvio Caldas que vivia em sua casa, soltando a voz com o violão de César [seu pai] ao fundo.” (ibid., p. 96).

Foram momentos que ficaram em minha memória de forma viva, acontecimentos que têm grande influência no que hoje faço. Quando não era o Zezinho, era o Santiago, cantor de modinhas, ou então, o Álvaro Cardoso, com aquele vozeirão, cantando os sambas que fazia para os blocos de carnaval de Botafogo: “Alta madrugada, já clareando o dia / e ela vem chorando, voltando da orgia.” E tome cerveja, tome batida, naquela cantoria noite adentro. (DA VIOLA, 1976a).

Já *Memórias 2 – Chorando*, Paulinho nos diz, era um disco com que há muito tempo sonhava — “uma experiência com o gênero musical que mais me comove dentro da música popular.” (ibid., 1976b). O LP apresenta seus choros, feitos para violão ou cavaquinho solista, ao lado de quatro composições de Pixinguinha. No texto para o encarte do LP, relata seu

² Casarão colonial em Botafogo onde centenas de rapazes e moças se revezaram como moradores, de 1964 a 1971, saíram para fazer história em música popular, teatro, cinema, televisão, imprensa etc. (CASTRO, 2011, p. 11–2).

envolvimento com o choro e seu aprendizado musical; descreve procedimentos recorrentes no gênero; dá impressões e conhecimentos sobre as composições que gravou e, realizando dedicatórias, diz quem inspirou cada uma delas — os violonistas César Faria e Canhoto da Paraíba, o cavaquinista Jonas Silva, o flautista Copinha (para quem dedicou *Choro de Memórias*) e Jacob do Bandolim (homenageado em *Inesquecível*). Ele oferece o disco a seu pai.

CÉSAR FARIA (Benedicto César Ramos de Faria), a figura mais relevante de *Memórias 2*. Digo relevante porque este disco é, no íntimo, dedicado a ele. Tenho liberdade suficiente e não fico nada constrangido ao dizer que o considero (e não é por ser meu pai) um dos maiores acompanhadores de choro que conheço. (DA VIOLA, 1976b).

Esses dois álbuns, ao mesclar tradições oriundas do choro e do samba com sutis digressões e contemporaneidades, expõem também aspectos que vinham sendo amadurecidos em LPs anteriores. Mas a quais memórias Paulinho da Viola se refere? Seriam elas aquelas relacionadas somente às suas impressões e sensações pessoais ao longo da vida? Ou seriam as compartilhadas pela oralidade nos coletivos musicais com os quais convive e conviveu com mais frequência, como os do choro e do samba, considerados marcas identitárias de sua música e de sua poesia? Como essas memórias conseguem atuar no universo sonoro e poético da criação de um artista como Paulinho? Para investigar como essas questões atuam em sua obra, é que procuro recorrer a conceitos desenvolvidos em um complexo campo de conhecimentos.

1. Conceitos

Os estudos dos conceitos da memória — individual, coletiva ou social — costumam dividir-se, basicamente, em duas dimensões: a) a de seu processo criativo (desenvolvida por pensadores e escritores como Henri Bergson e Marcel Proust);³ e b) a de sua manutenção (desenvolvida por Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Michael Pollak, entre outros) — esta, associada a temas que dizem respeito a estabilidade, preservação, representação, identidade etc. Por ser considerado um campo de estudos transdisciplinares (e polissêmicos) em constante movimento, os conceitos de memória resultam ricos. A psicanalista brasileira Jô Gondar apresenta duas impossibilidades para a formulação de um conceito único de memória.

A primeira é que um conceito costuma nos dizer o que alguma coisa é, no presente, no passado e no futuro, a despeito de qualquer mudança. A memória, contudo, nunca é: na variedade de seus processos de conservação e transformação, ela não se deixa aprisionar numa forma fixa ou estável. A

³ E *Em busca do tempo perdido*, Marcel Proust (1871–1922) valoriza mais as impressões sensíveis dos vestígios (provocadas por odores e sabores) do que a ideia de representação.

memória é, simultaneamente, acúmulo e perda, arquivo e restos, lembrança e esquecimento. (GONDAR, 2016, p. 19).

É comum percebermos a memória como um arquivo de representações do passado, mas estas se limitam tão somente a serem referências do que está em movimento. A memória constitui-se mais por um processo do qual as representações — que podem ser inventadas, manipuladas — fazem parte. Mesmo porque as representações costumam suceder a uma esfera irrepresentável: no corpo, nas sensações, nos afetos, nas invenções e nas práticas de si. Gondar (ibid., p. 37–8) afirma que “não existem memórias fora de um contexto afetivo.” Se é possível articular representação e afeto no processo de produção da memória, como seriam então as representações das memórias musicais, sonoras, estas frequentemente geradas no plano do sensível? Ao lançar mão de diferentes teorias, as sessões a seguir visam contribuir para essa discussão, focando basicamente nas referidas duas dimensões de conceitos da memória. Os textos estão articulados com declarações e canções de Paulinho da Viola.

1.1 Memória cósmica, duração e emoção criadora

Posicionando-se no meio de um dualismo psicológico-sociológico, Henri Bergson (1859–1941) relaciona o conceito de memória com os de duração, subjetividade, virtualidade, consciência, inteligência, intuição, afeto e emoção criadora. O ponto de partida de sua teoria está na existência de um intervalo de movimento entre a percepção e a ação. Essa separação — um ‘hiato’, uma indeterminação — é ocupada pela consciência e a “memória”, como fundamento da subjetividade, preenche esse intervalo — pois não há percepção que não esteja impregnada de lembranças (BERGSON apud BOSI, 2015, p. 46). Para Bergson, o princípio central da memória relaciona-se com a conservação do passado que coexiste com o presente (BOSI, 2015, p. 53) — o passado é, pois se conserva, e o presente não é, pois consiste em passar. No passado coexistem os presentes que foram e o presente que agora passa. Ele fica preservado de um modo inconsciente no espírito, em estado latente e potencial — em forma do que Bergson chama de “lembrança pura” —, até vir à tona pela consciência, chamado pelo presente. A “lembrança pura” — que é pura virtualidade — conserva acontecimentos passados para oferecê-los, representados na forma de “imagens-lembranças”, à consciência quando as circunstâncias pedirem.

A “duração” — um tempo contínuo, que muda sem cessar sob ritmos diferentes — é o prolongamento do passado no presente, indo em direção ao futuro. O presente, assim, significa um limite puramente teórico entre um passado imediato e um futuro iminente. Para Bergson, a consciência associa-se ao processo de criação.

O ser vivo escolhe ou tende a escolher. Seu papel é criar. Num mundo onde todo o restante é determinado, tem a seu redor uma zona de indeterminação. Como, para criar o futuro, é preciso preparar algo dele no presente, como a preparação do que será só pode ser feita utilizando o que foi, a vida empenha-se desde o início em conservar o passado e antecipar o futuro numa duração em que passado, presente e futuro se encavalam e formam uma continuidade indivisa: essa memória e essa antecipação são, como já vimos, a própria consciência. (BERGSON, 2009, p. 12).

Para construir sua obra (para o futuro), Paulinho da Viola recorre costumeiramente às lembranças (do passado) que lhe são caras, sua “fonte de água pura” (“Apesar de tudo existe/ Uma fonte de água pura/ Quem beber daquela água/ Não terá mais amargura”)⁴ — uma espécie de definição poética de “lembrança pura.” As estrofes do mesmo samba, *Dança da solidão* (Odeon/1972), contém os versos que poderiam ser considerados seu marco conceitual: “— Quando penso no futuro, não esqueço o meu passado.”

Isso [“quando penso no futuro, não esqueço o meu passado”] explica, mais ou menos, tudo aquilo que eu pretendo (mais ou menos) colocar na minha música, que é uma... não uma ideia de saudade, não uma ideia de nostalgia. Eu acho que tudo, para mim, está muito presente e aquilo que me toca, que me sensibiliza, é uma coisa de agora, é uma coisa que está comigo, está viva em mim. (DA VIOLA, 2003).

Paulinho parece fazer da imersão na virtualidade da memória — na duração, na “pausa de mil compassos”, termo usado no samba *Para ver as meninas* (“Hoje eu quero apenas/ Uma pausa de mil compassos/ Para ver as meninas/ E nada mais nos braços”) — um alimento para sua música e sua poesia. Ao muitas vezes usar uma espécie de metalinguagem em suas canções — quando descreve em forma de poesia seu próprio estado emocional e criativo —, ele potencializa forças afetivas e toca-nos profundamente no campo do sensível.

Há repetições do passado em graus distintos de contração e distensão — o nosso presente pode ser apreciado como o grau mais contraído do passado; inversamente, o passado puro pode ser visto como o grau mais distenso. (MACIEL JR., 2008, p. 70). Esses diferentes níveis coexistentes formam essa gigantesca “memória cósmica”, que se conserva em si e se transforma como uma virtualidade. Bergson a vê como um “todo”, que não pode ser dado porque é duração. Esta é uma totalidade em processo sempre aberta, como condição de emergência do novo. (id., 2017, p. 29). A “lembrança pura” se torna “imagem-lembrança”

⁴ A sonoridade da água (“o elemento original da vida”) é a mais simbólica de todas. Os diferentes sons do mar, das chuvas, das fontes, dos rios e das cachoeiras igualmente “falam de limpeza, de purificação, refrigério e renovação” (SCHAFER, 1997, p. 240), de conservação da energia vital.

(*ibid.*, p. 52) quando atualizada por uma sensação. A poesia e a música, geralmente, brotam dessa memória, que está situada nas profundezas do psiquismo e do inconsciente. A inteligência não é capaz de compreender a natureza do tempo, da força interna e explosiva do impulso criador. (*id.*, 2008, p. 72). Apenas a intuição é capaz de desempenhar esse papel — no início de todo trabalho criativo há sempre uma ideia nascida de uma intuição. (*ibid.*, p. 73). Levanta-se a seguinte questão: “como converter a inteligência à intuição, dando ao homem condições de se conscientizar, criando, do todo criador que lhe é imanente?” (*ibid.*, p. 74). Quando o homem ultrapassa sua condição adaptativa é que o novo nasce. A esse fenômeno, a essa “pura comoção pelo todo, estremeamento afetivo [da alma] que arrebatava o espírito convertendo a inteligência à intuição” (*ibid.*, p. 74–5), Bergson chama de “emoção criadora”, que se identifica como expressão do puro impulso criador da vida (*id.*, 2017, p.190). A “emoção criadora” antecede a representação. Para Bergson, os artistas são aqueles que se encontram mais capacitados para atingir o impulso original gerador da “emoção criadora” — como é o caso de Paulinho da Viola.

No trabalho de composição de uma obra de arte sensações elementares se encontram presentes, porém a novidade apresentada pelo artista consiste no fato de ele ser capaz de juntar a estas sensações uma emoção inteiramente nova; criando harmonizações com sensações elementares num timbre cuja nota fundamental nos é dada mediante verdadeira criação. (*id.*, 2008, p. 75).

1.2 Memória coletiva, identidade e tradição

Maurice Halbwachs (1877–1945) veio a se contrapor às teorias de Bergson ao relacionar os conceitos de memória ao domínio dos grupos sociais. Ele interessou-se pelos estudos de Émile Durkheim (1858–1917), incorporando conhecimentos da sociologia em suas pesquisas. O indivíduo lembra porque outros de seus grupos o fazem lembrar — “Halbwachs amarra a memória da pessoa à memória do grupo; e esta última à tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade” (BOSI, 2015, p. 55). Nossas lembranças necessitam de uma comunidade afetiva nascida do convívio com outras pessoas; e as recordações de indivíduos do grupo ao qual pertencemos podem reforçar, completar, ou mesmo enfraquecer, a nossa própria memória. Lembrar estaria mais próximo de refazer, reconstruir e repensar as experiências do passado. E o que Halbwachs denomina de “marcos sociais” são a base da reconstrução da memória. A noção de marco social pode ser representada por um sistema de valores que unifica tanto os pensamentos como as memórias coletivas. (*ibid.*, p. 349). Paulinho da Viola lança mão da palavra “valores” para descrever princípios e ensinamentos difundidos pelos grupos familiares com os quais conviveu na infância, por exemplo. Esse mesmo termo ele usa também para designar procedimentos, padrões musicais e hábitos por ele assimilados no universo do

samba, do choro e da seresta — “o pessoal tradicional tinha os seus *valores*, um deles era, entre os músicos, o contracanto dos violões. As respostas, aquilo que comumente se chamava baixaria do violão, (...) as terças, isso tudo fazia parte de um universo ...” (DAVIOLA, 2012).

A representação das coisas evocadas pela memória individual é uma maneira de tomarmos consciência da representação coletiva das mesmas — “mesmo no nível individual o trabalho da memória é indissociável da organização social da vida.” (POLLAK, 1989, p. 14). A imagem que o indivíduo constrói de si, sua representação, é sua vontade de como quer ser percebido pela sociedade — sua “identidade.” Essa é também uma construção de sua própria memória, feita com lembranças e esquecimentos.

“A experiência que passa de pessoa a pessoa [de boca em boca]⁵ é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 1994c, p. 197). E a narração é um dos meios pelos quais a experiência da tradição é transmitida — e essa transmissão se dá em grande parte através da oralidade. (PEREIRA, 2006, p. 66). A “tradição” associa-se à sabedoria do tempo — seu papel é manter vivos os saberes que perduram. E a “aura” da narração (com seu caráter único e original) possibilita ao narrador emitir conselhos.

O compositor Nei Lopes (2008, p. 39) comenta que os chamados “versos-feitos” costumam ser utilizados em samba de partido-alto. Tais versos são padronizados e iniciam boa parte de estrofes da poesia popular, a fim de se propor um tema a ser cantado. Em *Dança da solidão*, Paulinho da Viola parece seguir essa tradição, ao usar uma “figura de aconselhamento” (“Meu pai sempre me dizia/ Meu filho tome cuidado”) semelhante a “versos de mãe” (LOPES, 2008, p. 149) das antigas rodas de partido alto do *Morro do Salgueiro* (“Minha mãe sempre me disse/ Meu filho, não vai no samba”).

Para Benjamin (1994c, p. 200), “o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria.” Esta implica no conhecimento histórico de formação de si em meio a um coletivo, do conhecimento das práticas, dos ritos e valores compartilhados e transmitidos pela tradição. (PEREIRA, 2006, p. 69). É comum utilizar-se do provérbio — “ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento” (BENJAMIN, 1994c, p. 221) — como produto da matéria-prima da experiência. “Quem me ensinou sabia” é um dito usado pelos chamados sambistas “bambas”⁶ afim de enaltecer a própria sabedoria. Para esses artistas, tal frase carrega como significado o compromisso com a memória do que lhes foi

⁵ A expressão destaca o caráter oral da narrativa.

⁶ Essa palavra vem do quimbundo *mbamba*, que significa algo como “mestre consumado, muito exímio e sabedor.” (LOPES, 2008, p. 160).

narrado por seus mestres. Em uma conversa com Marisa Monte (MS), Paulinho da Viola (PV) comenta sobre o valor de aprender-se com os mais velhos.

PV: As coisas da gente a gente tem de conservar, a gente tem de saber a origem delas... a gente tem de procurar saber, não é? E isso foi uma coisa que eu aprendi cedo, não é? A admirar o pessoal que tinha uma história...

MM: Quando eu penso no futuro, não esqueço o meu passado...

PV: É. E uma outra coisa, não é? Você ouvir sempre todo mundo dizendo:

— Ah! Isso aqui não tem memória. Isso aqui... o Brasil não existe, o Brasil não tem tradição, não tem história, não tem nada, não sei o que...

PV: Eu nunca concordei muito com isso não, não é? (VELHA GUARDA DA PORTELA, 2008).

Por terem vivido mais tempo, por suas lembranças e experiências, são os velhos considerados guardiães da tradição. O desaparecimento dos homens idosos pode ocasionar a transformação da memória coletiva de um grupo, e conseqüentemente, das suas tradições. Eduardo Granja Coutinho (2011, p. 36) lembra que os processos de criação de uma tradição pressupõem um apelo ao passado latente na memória coletiva, através da seleção e interpretação de uma narrativa, de um signo e de formas simbólicas legadas. Ele observa que o termo “tradição” pode sugerir artisticamente duas diferentes conotações: uma, fruto de uma articulação orgânica entre o povo e sua cultura — a “tradição viva”; outra, que desconsidera a transformação de uma realidade cultural — a “tradição fossilizada.” Ao ser perguntado por Anescarzinho do Salgueiro (1929–2000), quanto duraria uma nova *Escola de Samba Tradição*,⁷ Paulinho — aparentemente, associando as ideias de “experiência” e “tradição” — comenta que devia se fazer uma nova tentativa de “reunir pessoas que pudessem revelar às novas gerações esse tesouro [de sambistas], porque há muitos autores ainda em atividade, mas que se reúnem em grupos pequenos (alguns desiludidos com o rumo que as coisas tomaram, se afastaram das escolas)” (PAULINHO DA VIOLA E OS QUATRO CRIOLOS, 1990). Ele declara: “— Tudo que eu fiz foi levado pela emoção, tentando fazer um samba como os meus ídolos faziam.” (PAULINHO DA VIOLA, 2007). Embora afirme que sempre se espelhou em seus mestres para construir sua obra, Paulinho entende que “a vida vai para frente mesmo, (...) tem uma dinâmica necessária, porque as novas gerações vêm para mudar e criar novos valores.” (PAULINHO DA VIOLA E OS QUATRO CRIOLOS, 1990). Ao reconstruir ou recriar fatos e histórias de uma coletividade, a narração pode renovar a memória e a tradição. Mas é necessário recuperar, pela tradição, as contradições vivas do passado, pois são elas que possibilitam, no presente, avistar

⁷ O *Grêmio Recreativo Escola de Samba Tradição* foi criado em 1984 por familiares de Natal, ex-patrono da *Portela*.

outros possíveis futuros. (DA ROCHA, 2015, p. 127–8). Paulinho, que diz não sentir saudades, parece pensar a tradição como “herança viva” e afirma: “meu tempo é hoje, eu não vivo no passado, o passado vive em mim.”

Quando eu falo, assim... que eu não sinto saudade, é num sentido maior, não é? É uma coisa, assim... de estar agarrado a um determinado tempo como se aquilo fosse, é.... É, na verdade, como se você quisesse voltar para trás. Eu tenho sempre a sensação viva, muito forte, de que quando você ouve uma determinada obra que te sensibiliza — e os mestres todos, de todos os tempos, estão aí mostrando isso, revelando isso até hoje — você não está preocupado se foi feito nessa época ou naquela outra. Você está com a obra... ela está ali, ela está viva ali. (...) A saudade, ela anula a história, entendeu? Ela anula a vida. Ela coloca em um tempo fora de tudo, entendeu? Algo que não se tem mais. Eu não penso assim. (PAULINHO DA VIOLA, 2003).

No filme-documentário *Paulinho da Viola: Meu tempo é hoje* — esta, uma frase autoexplicativa — Paulinho diz que “tudo aquilo que está na minha memória — de alguma maneira, ligada à minha infância e tudo — é como se estivesse presente hoje na minha vida.” (ibid.). Para ilustrar sua relação com produções do passado, as primeiras cenas do documentário passam-se em uma loja de livros usados e em uma antiga relojoaria. Em seguida, o jornalista Zuenir Ventura solicita a Paulinho que fale sobre sua relação com o tempo, já que suas canções usam referências e metáforas do termo (como saudade, espera, adeus, rio, mar etc.).

(...) eu acho que o maior prazer é quando você dispõe de um tempo. É... as pessoas dizem assim: é para não fazer nada. O ideal seria que fosse assim. E a gente poderia dizer: eu não quero fazer nada! Vou olhar para o nada. (...) Na verdade, a minha relação com coisas, para mim, muito vivas, muito... são de coisas de 70 anos, de 80 anos atrás. Por exemplo, a música de Pixinguinha. (PAULINHO DA VIOLA, 2003).

E ele surge, na cena seguinte, interpretando o choro *Cochichando*, de Pixinguinha, em uma reunião com seu pai, Dino Sete Cordas, Jorginho do Pandeiro, Zé da Velha, Cristovão Bastos, o *Conjunto Época de Ouro* e integrantes de seu próprio grupo. Paulinho é conhecedor e narrador⁸ de tradições e histórias do choro, do samba e da canção brasileira porque as viveu (mesmo “por tabela”), porque as reteve em suas lembranças, porque movimentou-se para recriá-las. Mesmo ao admitir que interesses comerciais chegaram, lamentavelmente, a prejudicar sambistas tradicionais das escolas, Paulinho não deixa de ponderar e negar eventuais discursos de autenticidade.

⁸ Pereira (2011, p. 237), que atribui a Paulinho uma “memória epidérmica”, o define como “um cronista intuitivo (...). Seus sambas têm protagonistas, dramas, diálogos” — como *O velório do Heitor* e *Um certo dia para 21*.

(...) há uma dinâmica nisso e (...) o samba, com toda as suas implicações, ele vai incorporando as coisas como sempre vem incorporando. (...) o cara tem toda razão de dizer que não vai compreender essa coisa tão complexa, tão difícil de explicar. (...) a complexidade tem dessas coisas, por exemplo, o samba nunca foi uma forma pura, nunca teve isso. (...) eu vou fazer uma autocrítica se alguma vez usei a palavra autêntico, acho que essa palavra é muito perigosa, porque ela muitas vezes encobre, ela dá imagem para muitas coisas falsas. (DA VIOLA, 1989).

Paulinho, que se integrou ao ambiente dos chorões antes de se tornar o sambista que conhecemos, é hoje também considerado um dos nossos mais importantes compositores de choros e valsas. Segundo ele, “como candidato à violonista e a futuro compositor, música, de verdade, era o choro.” (MÁXIMO, 2005). Algumas de suas músicas instrumentais para cavaquinho e violão, embora não sejam tão famosas e numerosas quanto seus sambas, incluem-se entre os clássicos do repertório de choros. Seguindo uma certa tradição do gênero, alguns títulos de suas peças evidenciam suas referências. Essas obras mostram-se como lembranças de um determinado estilo ou, mais explicitamente, de compositores ou instrumentistas que o influenciaram — como *Abraçando Chico Soares* (a Canhoto da Paraíba), *Lembrança de Jonas* (a Jonas Silva), *Sarau para Radamés* (a Radamés Gnattali), *Um choro pro Waldir* (a Waldir Azevedo), entre muitas outras, como as mencionadas na seção inicial deste artigo. Alguns de seus sambas foram inspirados em compositores ou intérpretes — como *Perder ou ganhar*, em Nelson Cavaquinho, ou *Pintou um bode*, em Ciro Monteiro. Nos seus espetáculos Paulinho costuma descrever acontecimentos de seu próprio ambiente musical, e em gravações, eventualmente, associa sambas autorais a nomes de instrumentistas e compositores que admira, como fez com o violonista e compositor Valzinho, na gravação de *Cidade submersa* (Odeon/ 1973). No álbum *Bebadosamba*, de 1996, chega a recitar o chamamento⁹ *Bebadachama*, nomeando uma série de antigos sambistas (incluindo Pixinguinha) de seu universo afetivo.

2. Considerações

Este artigo procura associar a criação artística de Paulinho da Viola a questões filosóficas do campo da “memória.” Estudos relacionados a esse termo aparentam se adequar a alguns pensamentos enunciados pelo músico, seja no que diz respeito às suas lembranças, à sua percepção do tempo, seja no que diz respeito a seus valores — estes, formados a partir do seu ambiente familiar, dos coletivos que frequentou e das diversas experiências que vivenciou. Embora seja notável que o quadro teórico apresentado necessite ser aprofundado, pode-se

⁹ Um recurso que já havia sido usado, por exemplo, em *Samba da benção* — parceria do poeta Vinicius de Moraes com o violonista Baden Powell.

perceber que conceitos como os de duração, emoção criadora, memória coletiva, identidade, tradição etc. contribuem para entendermos melhor o processo criativo do artista, na sua atuação como instrumentista ou compositor.

Paulinho reverencia sistematicamente seus mestres, mas constrói uma obra musical de forma singular ao absorver novas experiências. Nas imagens dos poemas e canções, nas evocações e lembranças dos choros, das valsas, nas metáforas e crônicas dos sambas, sua música e sua poesia parecem ter fundamento, mesmo que inadvertidamente, em algumas noções citadas ao longo destas linhas. Contudo, é evidente que pouca coisa da produção de um artista dessa grandeza pode ser dessa forma explicada. Sempre nos tocarão mais os sons e os versos do músico e do poeta. Não seria assim se não fossem estes os que, de fato, movem nossos afetos. Portanto, me parece mais apropriado que as palavras no poema *Memórias*, de autoria de Paulinho, que pertencem aos encartes dos álbuns *Memórias 1 – Cantando* e *Memórias 2 – Chorando* encerrem este texto.

De onde vem esta memória, revelando mundos,
revirando tudo, como se fosse um tufão?
A varrer, cuspindo entulhos, num erguer e demolir de muros
nas esquecidas e despovoadas ruas de meu coração?
De onde vem essa memória, às vezes festa, às vezes fúria,
num abrir e fechar de portas,
louca procura de respostas, mistura de murmúrios,
fonte de delícias e torturas?
Onde anda, agora, essa memória?
No mundo da lua, brincando de soltar subterfúgios,
a ficar na rua, se fazendo de surda e me deixando assim
um dia, um ser perdido em lutas e outro
um pobre menino a flutuar sonhos absurdos?
Onde anda essa memória, a que horas chegará, como sempre, obscura
com suas preciosas falhas, que recolho agradecido
para traçar o rumo de minhas canções?
Velhas estórias, memórias futuras?
Sei de onde vem, já sei por onde andou
Saiu para trocar de roupa, não pode andar nua
Amo o oceano que retém no fundo
os mistérios de sua natureza. (PAULINHO DA VIOLA, 1976a e 1976b).

Referências

- BENJAMIN, Walter. *O narrador*. In: Walter Benjamin. Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994c, p. 197-221.
- BERGSON, Henri. *A consciência e a vida*. In: A energia espiritual. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 1-27.
- _____. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. 18. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.
- CASTRO, Ruy. Prefácio. In: VAZ, Toninho. *Solar da Fossa: um território de liberdade, impertinências, ideias e ousadias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido de tradição em Paulinho da Viola*. – 2. ed. rev e ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- DA ROCHA, Sérgio Luiz Alves. *Experiência e tradição em Walter Benjamin: ressonâncias para a educação*. Revista Latino americana de Ciencia Sociales, Niñez y Juventud, 14 (1), 2015, p. 121-132.
- DA VIOLA, Paulinho. Encarte de *Memórias cantando*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, p1976a
- _____. Encarte de *Memórias chorando*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, p1976b
- _____. Entrevista para o *Programa Roda Viva*. Concedida à Jorge Escosteguy, Luís Antônio Giron, Diana Aragão, José Antônio Rodrigues, Maria Amélia Rocha Lopes, Carlos Callado, Itamar Assumpção, Edmar Pereira e Tárík de Souza. Disponível em < <http://www.rodaviva.fapesp.br/imprimir.php?id=102>> Acesso em 16 abr. 2017. São Paulo: TV Cultura, 6 fev.1989.
- _____. *Depoimento para a posteridade*. Concedido a Rosa Maria Araújo, Sérgio Cabral, Hermínio Bello de Carvalho, Elton Medeiros e Rui Fabiano. Rio de Janeiro: Museu da Imagem do Som — MIS, 27 jul. 2012.
- _____. Entrevista para a *Globo News*. Concedida à Roberto D'Ávila. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=sVJ3e7uXR-s> > Acesso em 20 mai. 2019. Rio de Janeiro: TV Globo News, 20 mai. 2014.
- GONDAR, Jô. *Cinco proposições sobre memória social*. In: DODEBEI, V; FARIAS, F; GONDAR, J. (Orgs.) Por que memória social? Rio de Janeiro: Morpheus, 2
- HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- _____. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Antrophos Editorial, 2004.
- LOPES, Nei. *Partido alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- MACIEL JR., Auterives. *A memória cósmica e a emoção criadora*. In: BARRENECHEA, M. A. As dobras da memória. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- _____. *O todo aberto. Duração e subjetividade em Henri Bergson*. Rio de Janeiro: Arquimedes Edições, 2017.
- MÁXIMO, João. *Paulinho da Viola: sambista e chorão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura, 2002.
- _____. *Paixão que veio antes mesmo do samba*. Rio de Janeiro: Segundo Caderno, O Globo, 28.nov.2005.
- PAULINHO DA VIOLA E OS QUATRO CRIOLOS — ENSAIO. Programa dirigido por Fernando Faro, gravado no Teatro Franco Zampari (São Paulo, SP) em 2 ago. 1990. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=r-zhH8Y6pJo>> Acesso em 18 mai. 2019. São Paulo: TV Cultura, 1990.
- PAULINHO DA VIOLA — MEU TEMPO É HOJE. Documentário dirigido por Izabel Jaguaribe, com argumentos e entrevistas de Zuenir Ventura. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, p2003. 1 DVD.

- PAULINHO DA VIOLA. *Dança da Solidão*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, p1972. 1 LP.
- _____. *Nervos de aço*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, p1973. 1 LP.
- _____. *Memórias cantando*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, p1976a. 1 LP.
- _____. *Memórias chorando*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, p1976b. 1 LP.
- _____. *Bebadosamba*. Rio de Janeiro: BMG, p1996. 1 CD.
- _____. *Meu tempo é hoje — trilha sonora do filme*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, p2003. 1 CD.
- _____. *Paulinho da Viola, MTV Acústico*. Rio de Janeiro: BMG & SONY, p2007. 1 DVD.
- PEREIRA, Luis Costa. *O mar que me navega: sintonias filosóficas em Paulinho da Viola*. 2011. Tese (doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade de São Paulo.
- PEREIRA, Marcelo de Andrade. *Saber do tempo: tradição, experiência e narração em Walter Benjamin*. In: Revista Educação & Realidade, p. 61–78. Rio Grande do Sul: UFRGS, 2006.
- POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 3-15, 1989.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Tradução Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.
- SÊVE, Mário. *Os saraus de Paulinho da Viola: choros, valsas e memórias*. 2019. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- _____. *Paulinho da Viola*. In: *Brasil toca choro*. Coord. Editorial Mauricio Negro; org. Ives Finzetto, Marquinho Mendonça e Roberta Valente. São Paulo: TV Cultura, Fundação Padre Anchieta, 2019.
- VELHA GUARDA DA PORTELA — O MISTÉRIO DO SAMBA. Documentário com roteiro de Carolina Jabour e Lula Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, p2008. 1 DVD.