

**LUIZ COSTA PEREIRA JUNIOR**

**O Mar que me Navega –  
Sintonias filosóficas em Paulinho da Viola**

Tese apresentada à Faculdade de Educação da  
Universidade de São Paulo para obtenção do  
título de Doutor em Educação.

*Área de Concentração:*

Filosofia e Educação

*Orientador:*

Prof. Dr. Luiz Jean Lauand

São Paulo

2011

*Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.*

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

---

37.01      Pereira Jr., Luiz Costa  
P436m      O mar que me navega : sintonias filosóficas em Paulinho da Viola /  
Luiz Costa Pereira Jr. ; orientação Luiz Jean Lauand. São Paulo : s.n.,  
2011.

244 p.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Educação. Área  
de Concentração : Filosofia e Educação ) – Faculdade de Educação da  
Universidade de São Paulo)

1. Paulinho da Viola, 1942-      2. Filosofia da educação   3. Música –  
Educação – Filosofia I. Lauand, Luiz Jean, orient.

---

PEREIRA Jr., Luiz Costa. **O mar que me navega – Sintonias filosóficas em Paulinho da Viola.** Tese apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP) para obtenção do título de Doutor em Educação.

Aprovado em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Luiz Jean Lauand (orientador) \_\_\_\_\_

Faculdade de Educação da USP

Prof. Dr. Sylvio Roque de Guimarães Horta \_\_\_\_\_

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP

Prof. Dr. José Gabriel Perissé Madureira \_\_\_\_\_

Pós-graduação em Educação da Uninove

Prof. Dr. Roberto Carlos Gomes de Castro \_\_\_\_\_

Centro Universitário das Faculdades Integradas Alcântara Machado

Prof. Dr. Marcos Ferreira dos Santos \_\_\_\_\_

Faculdade de Educação da USP

*Para Kaline e nossos filhos,  
a animação que é o outro nome da serenidade*

## AGRADECIMENTOS

A conclusão deste trabalho seria impossível sem inúmeros agradecimentos, mas alguns são, de fato, necessários – e especiais.

Minha gratidão, inicialmente, ao Prof. Dr. Jean Lauand. Mais que um orientador para esta tese, um amigo e inspirador, que resgatou minha fé na capacidade universitária de manter viva a tradição de um saber que se realiza também como sabor.

Aos também amigos e parceiros de reflexão, o professor Paulo Albertini, do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, pelas correções, sugestões e, principalmente, por ter iluminado a compreensão sobre a filosofia reichiana; ao músico Luca Raele, pelas observações sobre teoria musical, e ao cineasta e jornalista Rubem Barros, pelas discussões e apontamentos sobre o universo do samba.

A minha mulher, Kaline, pelo apoio e carinho incondicional, e meus filhos, Beatriz e Guilherme, pelo indispensável riso adicional que me provocam sempre, e a lembrança sempre próxima de minha irmã Francisca e de meu irmão Luiz Carlos, pai recente que acaba de perpetuar a tradição familiar de legar luzes ao mundo.

A minha mãe e meu pai, *in memoriam*.

*“Os argumentos filosóficos não são acolhidos  
pela autoridade de quem diz, mas pela validade do que se diz”*

Tomás de Aquino (1225-1274)

*(non... propter auctoritatem dicentium,  
sed propter rationem dictorum” – In Trin. 2, 3 ad 8)*

*“É nessa ampliação de um gênero já pleno (o samba),  
que no limite não precisa de ninguém,  
nessa criação paradoxal no interior do que parece completo e perfeito,  
que Paulinho da Viola encontra seu viés e sua singularidade. (...)  
Num plano mais imediato, trata-se também de uma tentativa de acesso poético  
a uma grandeza popular que nunca se materializou verdadeiramente,  
uma Grécia do samba que nunca virou vida, mas fotografia, memória e canção  
– e que deve, portanto, ser cantada, a um só tempo, como perda e como glória,  
exposta em seu ato mas guardada em seu sono”*

Nuno Ramos (1960-)

*(em: NESTROVSKI, Arthur (org.). Música popular brasileira hoje.  
São Paulo: Publifolha, 2002: 236)*

*“O que a música sempre traz – e este é o fato mais decisivo –  
ao campo de visão do filósofo é a sua proximidade da existência humana, uma  
característica específica que torna a música necessariamente  
objeto essencial para todos os que refletem sobre a realização humana.”*

Josef Pieper (1904-1997)

*(em: Sobre a música, 1988)*

## RESUMO

Este trabalho interpreta, à luz da filosofia, temas recorrentes na obra musical de Paulinho da Viola. Detentor de um vasto repertório de referência, o compositor e intérprete expressa em seus sambas uma abordagem sobre o mundo que se vincula a correntes de pensamento tão distintas como as de Epicuro, Heráclito, Benedictus de Spinoza, Tomás de Aquino, Henri Bergson, Josef Pieper e Richard Rorty, dentre outros.

Perguntar pelo ser (“o que é isto, em suas últimas razões”) a partir da efêmera paisagem cotidiana estaria no cerne daquilo que é cantado por ele. A hipótese deste trabalho é que a canção em Paulinho da Viola (de sua autoria e de adoção, ao interpretar composições alheias) se filia a um desconforto sem ilusões e à sensação de espanto ante o mistério das coisas, a que apresenta como resposta a potência de sua serenidade. Assim, o trabalho procura mostrar não só que as composições executadas por ele podem ilustrar questões recorrentes na filosofia, como evidenciar que o ângulo de abordagem das canções de seu repertório só serão plenamente compreendidas à luz de certos debates ou conceitos.

O estudo sugere que uma obra cultural pode ser usada como ferramenta do processo educativo. Além de possibilitar uma melhor compreensão de nossa realidade cultural, em nível de educação informal, o estudo e o ensino da filosofia podem ter em Paulinho da Viola o trunfo de uma atuação musical que é filosófica em seus problemas sem o ser na abordagem. Há um pensamento composicional em jogo, que não é mera aplicação de procedimentos especulativos sistêmicos e, mesmo assim, evita que o paralelo entre MPB e filosofia se torne artificial: a racionalidade de sua música contém uma musicalidade do pensamento, a recorrência de motivos que atormentam o gênero humano – e, como a mera incidência no repertório de um cantor popular deveria indicar, não há sinal de que serão apaziguados tão cedo.

*Palavras-chave:* filosofia, educação, música, samba, Paulinho da Viola.

## ABSTRACT

This study interprets, to the light of philosophy, recurrent themes in the work of Paulinho da Viola. Owner of a wide reference repertoire, the composer and interpreter expresses in his music an approach to the world that is linked to currents of thought so distinct as those of Epicurus, Heraclitus, Benedict de Spinoza, Thomas Aquinas, Henry Bergson, Josef Pieper and Richard Rorty, among others.

At the core of his singing we find the questioning of being in ephemeral daily landscapes. The hypothesis in this study states that Paulinho da Viola's singing (whether his own compositions or those of other composers) is affiliated to a disillusioned discomfort and to the sensation of awe before the mystery of things, to which he responds with the strength or power of his serenity. Hence, this study points out that the compositions sang by him may not only illustrate recurrent issues in philosophy, but also evidence that the his songs approach will only be fully grasped under the light of certain debates or concepts.

This study suggests that a cultural work of art may be used as a tool for the learning process. Aside from yielding better understanding of our cultural reality as informal education, the study and teaching of philosophy could benefit from using Paulinho da Viola's work for it presents the advantage of a musical repertoire which is itself philosophical in its issues but not in its approach. There is a compositional reflection at play which is merely an application of systemic speculative procedures and, even so, avoids the artificial comparison between Brazilian Popular Music and philosophy: the rationality of his songs has a musicality of thought, the reoccurrence of reasons that plague the human being – and, as the mere occurrence in the repertoire of a popular singer should indicate, there is no sign that such issues will be settled any time soon.

Key words: philosophy, education, music, samba, Paulinho da Viola.



# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>1. FOI UM RIO QUE PASSOU EM MINHA VIDA.....</b>	<b>17</b>
1.1. Criação em roda.....	18
1.2. Para dançar o pensamento .....	26
1.3. Pragmática do samba.....	30
1.4. Modelo de consciência .....	38
1.5. O mar que me navega.....	52
1.6. Heraclitiano .....	59
1.7. Voz média.....	63
1.8. A filosofia violiana do samba.....	69
<b>2. SINAL FECHADO .....</b>	<b>79</b>
2.1. Curva de tensão .....	80
2.2. Potência da serenidade .....	82
2.3. Reação vital .....	91
2.4. Territórios em conflito.....	97
2.5. Paixão e potência.....	100
2.6. A filosofia da paixão potente.....	109
2.7. Vitalismo radical .....	119
2.8. Sinais fechados .....	123
2.9. Desencontro melódico .....	126
2.10. Potência vital .....	128
2.11. Estase musical .....	132
<b>3. MEU TEMPO É HOJE.....</b>	<b>141</b>
3.1. Memória epidérmica.....	142
3.2. Origens da memória .....	151
3.3. A saudade .....	153
3.4. Memória e esquecimento.....	161
3.5. O armazém do conhecimento .....	165
3.6. Os enganos da memória .....	170
3.7. A tradição e o Aufheben.....	174

<b>4. COISAS DO MUNDO, MINHA NEGA .....</b>	<b>181</b>
4.1. Observar o samba .....	182
4.2. O mistério do mundo .....	186
4.3. Coisas do mundo .....	189
4.4. Conhecer e pensar .....	193
4.5. A procura pelo maravilhamento .....	195
4.6. O maravilhamento da busca .....	205
4.7. O estar só da anti-solidão .....	210
<b>5. CONCLUSÃO.....</b>	<b>221</b>
<b>6. REFERÊNCIAS .....</b>	<b>227</b>
<b>7. APÊNDICE (Entrevista com Paulinho da Viola) .....</b>	<b>237</b>

## **INTRODUÇÃO**

Paulinho da Viola ri de lado, tolerante, quando cogito abordar sua obra à luz da filosofia. Afasta a ideia com um leve aceno de descrença, para em seguida virar de lado, olho a olho. Não, nunca tentara fazer incursão especulativa por via musical nem lera com especial atenção algum clássico do gênero; talvez, não sei, em *Sei lá, Mangueira* haja alguma relação possível, mas, não, não... Essa letra, do Hermínio Bello de Carvalho, musiquei com prazer, entre um lanche e outro num dia de gravação. Mas isso, que pode parecer uma reflexão tardia de alguém que já viveu e sofreu uma série de coisas, sem mais o ímpeto da juventude por mudanças e sem ter mais o que dizer de si, menos do que uma reflexão, é apenas uma pequena reflexão – e, dito isso, o compositor dá de queixo, como que encerrado o assunto.

Mesmo as tentativas anteriores de aproximá-lo do campo do raciocínio lógico e especulativo, com as incursões decisivas iniciadas em 1981 por Luiz Jean Lauand, da Universidade de São Paulo, ele as aceita com uma espécie pagã de condescendência, de quem não recusa, mas não estimula, o elogio de um fã. Sabe que construiu uma obra com muitas referências cruzadas – a inovação na tradição; a cultura de periferia pela profundidade do olhar; o estilo sereno num panorama musical deliberadamente efusivo, como o do samba brasileiro. Mas não reconhece no que faz algo além da modalização artística: nunca precisou, enfim, da filosofia com “F” para compor. E sabe disso.

Minha suspeita é que a filosofia talvez precise de Paulinho da Viola, mas não saiba – e gosto de pensar que não apenas a brasileira teria a ganhar se, literalmente, o escutasse. O raciocínio (e o fascínio retórico) de uma música está muitas vezes e em grande parte no poder de revelar, e induzir, um estado do ser – é projeto de pensar menos etéreo do que dinâmico, cinético. As reflexões a que a música leva, apesar da “imaterialidade” conceitual (uma forma de “materialidade acústica”), seria assim indício, senão de uma racionalidade e de um conhecimento “ensináveis”, de um deslumbramento com o mundo, meta de certa tradição filosófica e ponto de partida do educar. Se isso for confirmável, todo bom compositor teria potencial de expressar um senso especial de observação das realidades, dos sistemas da vida – que trata de compartilhar, de expressar, de repassar ao ouvinte – consciente ou inconscientemente, com sucesso ou não. “Enquanto maneira de pensar a duração, o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a

consciência”, diz Muniz Sodré<sup>1</sup>, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Um certo modo de compor ou um repertório sugere muitas vezes uma lógica subjacente que expressa as dúvidas básicas e as inquietações de um pensador ou uma adesão, ainda que não sistemática, a determinada tendência de pensamento.

Partamos, portanto, do dado de que a arte é uma forma de pensamento; e uma modalidade musical pode, por consequência, ser vista em sua corrente de reflexão como uma estratégia de saber. Talvez haja, assim, uma forma de sabedoria impressa no ato de compor uma sinfonia, um rock, um samba, gênero em que a maior parte do repertório de Paulinho da Viola se insere. Não seria, assim, improvável que um compositor como ele, com uma unidade de estilo, uma tal particularidade de temas melódicos e uma coerência de repertório, esboce uma arquitetura de pensamento ao longo de sua obra.

O argumento aqui é o de que, num gênero tão peculiar quanto o do samba – talvez ele mesmo um modo de “pensar” –, podemos identificar sistemas de pensamento coerentes, e para isso há de se tomar como objeto de estudo a configuração de um sambista que, no panorama do cancionário nacional, revela densidade e coerência singulares: Paulinho da Viola.

Afinal, o mesmo sujeito que diz: “Para se entender / tem que se achar / que a vida não é só isso que se vê / é um pouco mais / que os olhos não conseguem perceber / e as mãos não ousam tocar” (*Sei lá, Mangueira*), é também aquele que afirma: “As coisas estão no mundo / só que eu preciso aprender” (*Coisas do mundo, minha nega*). Como encaixar esse olhar à procura por essências a que não temos acesso (os olhos não percebem, as mãos não tocam, etc.) com essa fé no mundo concreto, de que tudo já está no mundo, não preciso aprender em outro lugar senão na materialidade do mundo?

É ele o sujeito que, sendo expressão máxima de uma tradição, afirma que seu tempo é hoje, não tem “mania do passado” (*Argumento*), não sente saudade de nada e “voltar é quase sempre partir para outro lugar” (*Samba do amor*), não adianta voltar ao que foi. Alguém que admira meninas na rua e o mero ato de admirá-las o leva a querer fazer não um samba sobre a beleza que vem e que passa, mas sobre o infinito (*Para ver as meninas*). Um compositor que adora estar só, mas sabe ser a solidão uma lava (*Dança da solidão*). Ou sugere que se faça como um marinheiro que toca o barco devagar no nevoeiro

---

<sup>1</sup> SODRÉ, Muniz. *Samba – O dono do corpo*. 2a ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998: 19.

(*Argumento*), e sabe que não controla o próprio rumo, pois “quem me navega é o mar” (*Timoneiro*). E constatações como essas, que deveriam deixar qualquer um exasperado, não o abalam, não alteram a sua interpretação serena do mundo.

O compositor, evidentemente, não se propõe a ser o que Kant chamou de “pensador profissional” (*Denker Von Gewerbe*). Não passa por seus propósitos criativos retomar, deliberadamente, postulados de filósofos nem sistemas de pensamento – e as especulações de seu repertório só fazem sentido em sua falsa, pois sofisticada, simplicidade. Seria insatisfatório, descabido e injusto com o compositor, portanto, inserir sem mais nem menos sua obra no campo da filosofia (buscar “o lugar de Paulinho da Viola entre os pensadores”), como se tal fosse sua prerrogativa de base. Ou, o que seria pior, transpor a filosofia para o espaço musical na forma de um jargão atraente, mas postiço, banco de reservas de rótulos conceituais para uso alternativo.

Dito isso, o estudo e o ensino da filosofia podem ter em Paulinho da Viola o trunfo de uma atuação musical que é filosófica em seus problemas sem o ser na abordagem. Pois há nela a ressonância de uma relação com um outro campo, uma sintonia de “som ambiente” com problemas que o antecipam em décadas e até séculos. Há um pensamento composicional em jogo, que não é mera aplicação de procedimentos especulativos sistêmicos e, mesmo assim, evita que o paralelo entre MPB e filosofia se torne artificial, pois circular, reiterativo: a racionalidade de sua música contém uma musicalidade do pensamento, a recorrência de motivos que parecem atormentar o gênero humano – e, como a mera incidência no repertório de um cantor popular deveria indicar, não há sinal de que serão apaziguados tão cedo.

Ouvir Paulinho da Viola à luz da filosofia significa, por isso, um exercício de sondagem que requer mais do que a mera exegese musical de um repertório específico. Trata-se de saber de que maneira uma obra cultural ecoa modos de pensar colocados à disposição e sistematizados pelo debate especulativo e passíveis de serem ensinados (tendo como objeto a canção). Se algumas das asserções manifestas numa música são pontuais e específicas tanto quanto uma composição autoral pode ser, outras são extensíveis, não só a quem as ouve, mas a quem compartilhou observações similares em outras áreas, tempos e culturas, por meios não musicais.

Sua obra testemunha um tipo de interrogação que está no próprio sentido do

---

filosofar – e muitos dos pontos de vista que ele aborda estão em diálogo direto com abordagens filosóficas consagradas. A filosofia, diz Pieper, se pergunta pelo ser em última instância (a filosofia como “pensar crítico radical”), mas não há de fato acesso direto à essência humana e às instâncias últimas do ser. Perguntar pelo ser (“o que é isto, em suas últimas razões?”) a partir da efêmera paisagem cotidiana estaria no cerne daquilo que é cantado por Paulinho da Viola.

O compositor se apresenta muitas vezes como um cronista do mundo, faz um tipo de narrativa da vida comum que revela um compromisso empírico com a realidade cotidiana, com o concreto. Quando perguntei se era proposital fazer a crônica de personagens, contos e diálogos, sua resposta foi: “É tudo muito intuitivo, mas movido pela ideia de que nós somos vários.”

Há vários pensadores diferentes em Paulinho da Viola. Sua obra postula um raciocínio que dialoga diretamente com concepções filosóficas. Mas, para comprovar tal vínculo, há certos desafios de método a serem superados:

1. Verificar temas recorrentes capazes de aglutinar de forma representativa as composições do repertório do compositor-intérprete. A técnica de amostragem aqui adotada foi não-probabilística (baseada na representatividade conceitual, não-estatística e em tratamento dos dados qualitativos) e baseou-se na observação de questões nucleares dentro do repertório do cantor.
2. Identificar os pontos de contato entre a obra do compositor e os de diferentes pensadores e sábios antigos.
3. Demonstrar a coerência do pensamento musical de Paulinho da Viola. Isso só se revela possível por meio de um método de leitura das canções que permita extrair a significação reafirmada tanto na dimensão melódica como verbal.
4. Demonstrar não só que as composições executadas por ele podem ilustrar questões recorrentes na filosofia, como evidenciar que o ângulo de abordagem das canções de seu repertório só serão plenamente compreendidas à luz de certos debates ou conceitos.

Ao longo deste trabalho, foi possível debater não só as linhas gerais dos temas violianos como detalhes discursivos, analisados com base nas referências bibliográficas e musicais, e num conjunto de 60 canções do repertório violiano. Uma entrevista com o compositor foi realizada em 2006 (em anexo) para, concluída a pesquisa bibliográfica, contrapor conceitos encontrados em obras filosóficas (análise descritiva) às suas apreciações (análise interpretativa). Encontros como esse permitem estabelecer a contraposição das ideias contidas nas músicas, e que reverberam preceitos filosóficos, com as que o próprio compositor professa.

Cada capítulo que segue foi arranjado de modo a trazer um episódio da carreira de Paulinho da Viola, sugestivo como introdução a um dado tema e ilustrativo de como tal questão se configura de imediato para o compositor; em seguida, há a definição de pontos de contato de uma tradição filosófica com uma amostra da produção violiana e, por fim, a sondagem da questão no arranjo entre letras e melodias de seu repertório. A forma que espero trabalhar expressão e conteúdo num mesmo plano de significação (letra + música) segue a sugerida pelo linguista Luiz Tatit, professor da Universidade de São Paulo, em obras como *O cancionista*, *Todos entoam* e *Semiótica da canção*, pelos motivos que dentro em pouco exporei. Recorro a suas postulações sempre que necessário (e, como se verá, nem sempre julguei ser necessário) pensar a ênfase do plano da expressão (a melodia) no plano do conteúdo (a letra) das composições.

### ***A filosofia, educação e música***

Inserir a obra de Paulinho da Viola num diálogo com pensadores de diversas correntes filosóficas permite reforçar as possibilidades de uma produção cultural brasileira ser usada como profícua ferramenta do processo educativo. Afinal, há de se descobrir formas de participação e comunicação que tenham significado para os alunos.

A filosofia da educação tem sido tomada como muitas vezes solidária a uma antropologia filosófica. Por isso, estudar a concepção de homem e da condição humana na obra de Paulinho da Viola enfatiza as bases de uma filosofia da educação decorrente dessa antropologia. Ver nele uma possibilidade de reflexão para além do prazer lúdico de escutar

música é contribuir, ainda, para a ampliação de horizontes do aluno e de meios passíveis de serem usados em aula para estímulo à reflexão.

Se a música ocupa parte do tempo livre dos jovens, um repertório calcado no samba e encarado como reflexão consistente pode permear as discussões em sala, de modo a formar alunos mais críticos em relação a temas que integram suas vidas. A escolha de Paulinho da Viola como objeto foi motivada pela riqueza de seu trabalho criativo, e pela dicção própria com que ele enuncia as questões que aborda.

Sua obra pode enriquecer ambientes acadêmicos carentes de melhor introdução a pensadores não associados ao campo estrito da filosofia. Por isso, busca-se uma revisão de conceitos nem sempre simples, que podem ser debatidos com a ajuda de uma produção cultural de aparência despretensiosa, de apelo popular e linguagem acessível. Trata-se de explorar o potencial de Paulinho da Viola para o campo das reflexões de alunos e professores. Sugerir as condições em que sua obra pode ser usada como ferramenta de reflexão de conceitos. E de compreensão do pensamento a partir de uma poética.

A ideia de ver a música como uma forma de educar filosófico não é estranha à história das ideias e da sabedoria humana. Está em debate, pelo menos, desde que Platão (427-347 a.C.) viu na aliança da música com a razão um guardião da virtude (*República*, VIII, 263) e um ingrediente fundamental à educação dos jovens gregos, por ser um meio “mais poderoso do que qualquer outro” porque o ritmo e a harmonia teriam sede na alma<sup>2</sup>. O modo de compartilhar, de repassar conteúdos e ritmos a um público ouvinte se avizinha do ato de educar, no sentido primevo de *educere*, eduzir, extrair de si conduzindo para outro espaço, para além do estado anterior.

### ***A filosofia da música***

Muitos povos antigos acreditavam que o ser humano é capaz de interiorizar a música, pois o homem seria um ser rítmico. Lembram Peter Coveney, da Universidade de Gales, e o jornalista britânico Roger Highfield, que as marés, os solstícios, as estações do ano e a movimentação dos astros celestes fizeram populações inteiras da Antiguidade

---

<sup>2</sup> PLATÃO. *República*. Tradução Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.



sentirem o próprio tempo em termos de ritmos orgânicos, como se a natureza fosse sempre circular e repetitiva. A intuição levava a crer que até o comportamento biológico (ciclo menstrual, respiração, as etapas de amadurecimento do corpo, a pulsação cardíaca, o andar) forma um conjunto unificado de ritmos que definem o ser humano<sup>3</sup>. Sob a força dessa intuição, acreditou-se que a música influiria no compasso dos pensamentos do homem, no andamento de suas emoções, na organização de seus movimentos, nos padrões de vida e, muitas vezes de forma mágica, na própria matéria.

Desde ao menos Pitágoras (*circa* 570-496 a.C.), os gregos imaginavam que diferentes harmonias projetavam influências específicas no ser: se as escalas musicais são alturas sonoras estabelecidas por relações numéricas, elas nos afetariam, pois seríamos todos formados por relações de número. Aristóteles (384-322 a.C.), por sua vez, vinculava a música a diferentes efeitos sobre o caráter: um gênero determinaria a melancolia, outro encorajaria o abandono, um terceiro a moleza ou o autodomínio, e assim por diante<sup>4</sup>. Já Sócrates pergunta a Glauco, em *República*, quais as harmonias ideais à educação política e guerreira dos gregos<sup>5</sup>. O músico responde, como se óbvio, serem a de origem dórica e frígia, que exalam “masculinidade” e entusiasmo, nunca a lídia, por ser plangente (causar choro) ou a jônica, por “efeminada”.

As filosofias da educação e da música amadureceram muito desde que predominou esse tipo de visão determinista da música. Os avanços da filosofia da música não inibem o fato de que tal campo de estudo teve e tem muita dificuldade de livrar-se da pressuposição de que o tipo relevante de pensamento expresso pela música derivaria de um único fator: sua organização sonora, seu isolamento e estado puro instrumental. A música só seria significativa de um modo apenas sonoro e as obras musicais dignas de reflexão seriam as que apresentam estruturas abstratas de som puro, sem o que as remeta a outra coisa que não a si mesmas. O canto e a palavra, assim como a dança (portanto, o corpo), seriam algumas das impurezas a serem descartadas, quando muito restritas à interpretação semântica dos sons.

Em obediência cega a essa pressuposição, a crença na enunciação verbal por meio meramente instrumental virou o pátio de recreação desse ramo de estudos musicais.

---

<sup>3</sup> COVENEY, Peter & HIGHFIELD, Roger. *A Flecha do Tempo*. São Paulo: Siciliano, 1993: 16.

<sup>4</sup> ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. Tradução do Livro II, capítulos 1 ao 11, de Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

<sup>5</sup> PLATÃO, 2006: III 91-2.

A filosofia da música depressa centrou-se, por tempo demais e quase exclusivamente, nas relações da música consigo mesma, no caráter puramente melódico e sonoro, descarnada do canto e da dança, de contextos e de qualquer outro tipo de intervenção de enunciados externos à orquestração. Isso quando o mais provável, aponta o filósofo escocês Aaron Ridley, é que a significação musical seja uma função tanto de sua estrutura sonora quanto da cultura. “Muitos dos problemas tradicionais da filosofia da música giram em torno das relações da música não consigo mesma, mas com o resto do mundo”, diz Ridley<sup>6</sup>. A música ocuparia um espaço conceitual na vida concreta, nos interstícios de um conjunto de interesses que condicionam nossa audição. No cotidiano, ela nunca está em estado “puro”, mas em “ambientes conceituais”. Na dança, ela se une à sociabilidade e até ao sexo; na canção de ninar, ela se conecta à brincadeira; nas marchas, ao exército; nos cânticos, à saúde da alma; no réquiem, à tristeza da morte, etc.

Ao centrar atenção praticamente a um tipo de música – a instrumental clássica, sinfônica – e considerá-la a única com estatuto filosófico, a filosofia da música generalizou seu objeto e extraiu dele conclusões que aplica, tantas vezes a fórceps, à experiência musical como um todo, independentemente do gênero, do estilo e da forma que assumem as composições. É como se samba, rock e até a música instrumental não erudita fossem destituídos de interesse relevante para o pensamento e não fossem elas mesmas formas de emitir um pensamento não verbal. As canções populares, nesse contexto, não seriam dignas de estudo porque não informariam a natureza e as propriedades “da” música. Quando isso é verdadeiro, ainda assim não está dado que uma letra de música, por exemplo, seja descartável para quem deseja tomar filosoficamente uma canção como peça musical. Ainda mais se estiver pressuposto que o sentido entre letra e música seja avaliado em separado, que é o risco de fazer qualquer canção perder seu específico musical.

### ***Os sentidos na música***

Essa forma de encarar a questão está enraizada no meio musical, não apenas erudito, muito antes de a filosofia tomar para si a tarefa de compreender o fenômeno da

---

<sup>6</sup> RIDLEY, Aaron. *Filosofia da música – Temas e variações*. Tradução Luis Carlos Borges. São Paulo: edições Loyola, 2008: 25.

música. Foi responsável, por exemplo, pela ideia funcional e funcionária de que a música, no máximo, poderia imitar enunciações sonoras que simulam o discurso verbal. Tais unidades sonoras seriam aproveitadas pelos músicos sempre que permitissem influenciar a audição ou facilitassem a compreensão em torno de uma passagem musical. Paralelos foram estabelecidos entre ações, coisas e sons da natureza e parâmetros usados na música, depois refinados e constituídos em símbolos exógenos ou padrões vindos das relações entre música e realidade.

Segundo Nikolaus Harnoncourt, em *O Discurso dos sons*, desde épocas muito antigas tentou-se usar a música instrumental para reproduzir ideias extra-musicais, basicamente segundo quatro orientações<sup>7</sup>:

*Imitação acústica* – A forma mais primitiva é a imitação sonora de ruídos animais ou de instrumentos, prática comum na Europa ao menos desde o século XIII, que se seguiu até os compositores ingleses da *nightingale music* (música de rouxinol) dos 1600, passando a Beethoven e Richard Strauss, dentre outros que lhes seguiram.

*Representação musical de imagens* – Por séculos, foram criadas fórmulas que provocam certas associações que buscavam uma transposição de cenas para a música.

*Representação musical de pensamentos e sentimentos* – É a música programática, em que associações permitem representar musicalmente ideias. Muito frequente na música barroca e em particular na ópera.

*A linguagem dos sons* – Noção em voga a partir de 1650. Encara-se o arranjo interno dos sons como significativos por si.

A música “programática” pretendia que uma obra instrumental se tornasse “falante”, tecesse pinturas musicais de batalhas, representasse a natureza com imitações de cenas de caça e de vozes de bichos. Segundo Harnoncourt, as mais antigas peças instrumentais ocidentais que buscaram desenvolver enunciados textuais, expressando um raciocínio determinado, foram possivelmente os *funerals* ingleses e os *tombeaux* franceses (séculos XVII e XVIII), que tiveram por modelo as odes fúnebres. Desde o barroco intensificaram-se as tentativas de elaborar enunciados textuais sob forma de música, com a

---

<sup>7</sup> HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos sons – Caminhos para um nova compreensão musical*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1988, p. 151,

inclusão em obras instrumentais de determinados motivos previamente conhecidos, tirados de obras vocais e tomados como de conhecimento comum. “A música do barroco, e também uma boa parcela do período clássico, é uma música que fala”<sup>8</sup>.

A citação passou a ser, então, prática corrente de muitos compositores que pretendiam “dizer” alguma coisa por meio instrumental. Para sugerir tristeza, pena ou dor, os órgãos italianos do século XVI ganharam dois tubos que, não perfeitamente afinados, davam a cada nota batimentos ritmados que se denominava *voce humana*, por analogia com o leve vibrato das vozes de um coral<sup>9</sup>. Foi assim, também, que Haydn imitou o som do cuco e flautas foram usadas em Messiaen para reproduzir o som de pássaros. Que a música renascentista recriou o ritmo e sons de batalhas por meio de órgãos. Que Debussy representou musicalmente os sinos de uma catedral e o dicionário Cooke descreveu uma tríade descendente menor como expressão de uma “dor passiva”, ou Vila-Lobos mimetizou a ruidosa passagem de uma Maria-fumaça em *Trem Caipira*.

Quando um compositor clássico queria remeter o ouvinte para as zonas rurais ou de caça, ou até a algo vagamente relacionado a elas (a equitação, o anúncio da chegada de um grupo de pessoas, os animais selvagens), usava o som do corno, que alude aos chifres naturais. Esse tipo de símbolo aparecerá como um substituto para alguns objetos, paisagens ou ideias, mas têm, por vezes, apenas vaga relação com eles. Se têm, o são como parte de um grande marco cultural, em constante desenvolvimento, entendido por um número limitado de pessoas (social ou culturalmente definível).

A questão de relevo aqui, diz Ridley, é que o som do pássaro ou a tríade descendente podem expressar, necessariamente, qualquer coisa – tudo depende do contexto em que surgem. A dependência do contexto faz com que um tema musical específico não seja função de seus “próprios significados invariáveis”, mas de os escutarmos como partes do tema<sup>10</sup>. As partes significativas extraem seus sentidos a partir do conjunto de todos os significativos, não o contrário.

Harnoncourt concordaria com isso, uma vez que entende a interpretação musical como a diferença entre o contexto de criação e o de audição. Usa como exemplo uma das significações particulares que a música clássica retomou do barroco, a das notas

---

<sup>8</sup> HARNONCOURT, 1988: 153-5.

<sup>9</sup> HARNONCOURT, 1988: 164.

<sup>10</sup> RIDLEY, 2008: 43.

repetidas. Monteverdi introduz no *Combattimento di Tancredi e Clorinda* a divisão de uma semibreve em 16 valores menores, visando exprimir assim o sentimento agitado da cólera. São geralmente empregados em um contexto muito específico para um grupo específico de pessoas. “Um bom número de movimentos de sinfonias clássicas estão construídos sobre baixos estereotipados em colcheias, de sorte que o acompanhamento produz uma agitação e uma tensão fortemente acentuadas. Isso, hoje em dia, só raramente é compreendido, pois as notas repetidas são para nós apenas simples repetições de nota ou de acorde, desprovidas de qualquer expressão”<sup>11</sup>.

O contexto muda tudo, é parte vital do raciocínio musical. Mesmo mudanças irrisórias em um tema às vezes modificam todo o sentido. Pode ser esclarecedor lembrar que tendemos a crer que compreendemos aquilo que conseguimos traduzir em outras palavras. Ridley aponta duas formas de compreensão que são dependentes uma da outra e, se estivermos atentos a elas, podem ajudar a evitar que sejamos seduzidos pelos cacoetes e dogmas de uma filosofia que restringe seu objeto à música instrumental, clássica e sinfônica, quando não “programática”.

Trata-se da identificação de sentidos que são resistentes a paráfrases (dizer o mesmo de outro modo) e de os outros que não são. Um sentido é interno (quando a sentença musical ou verbal não pode ser substituída por nenhuma outra) e outro, externo (a sentença pode ser trocada por outra que diz a mesma coisa). A insistência da filosofia tradicional da música é de que todo raciocínio musical é específico, autônomo, portanto, interno. Do mesmo modo, posso falar de música sobre aquilo que consigo descrever em forma não musical, e isso define a leitura linguística, não semiótica, do fenômeno. Mas, na prática, os sentidos internos e externos atuam como um dois-em-um inseparável ou não haveria possibilidade de compreensão musical.

Posso admitir que duas sentenças se equivalem, uma traduzindo o sentido da outra. Ambas dizem o mesmo, de modo distinto. Se quero saber o que as duas dizem, no entanto, a resposta será sempre uma terceira sentença, que vai se tornar uma quarta expressão se quisermos traduzir o que a anterior tem em comum com as outras duas, e assim em diante. Identifico (por compreensão interna) uma qualidade comum a duas peças musicais. Ao nomeá-la e descrevê-la, efetivei uma compreensão externa.

---

<sup>11</sup> HARNONCOURT, 1988: 163.

Não se trata de uma atribuição arbitrária de significado musical por meio não musical. A compreensão interna não existe sem a externa, e vice-versa, nenhum sentido está disponível a uma pessoa para o qual o outro sentido não esteja, diz Ridley. Caso contrário, teríamos de nos contentar apenas com o sentido (externo) que os compositores garantem ter atribuído (internamente) a suas obras. “A capacidade de oferecer descrições e caracterizações de peças musicais é, primeiro, uma condição do compreendê-las que, segundo, é satisfeita apenas por meio de uma compreensão externa do que elas fazem”<sup>12</sup>. O que é parafraseável numa música é em geral pouca coisa, mas sem compreender seus sons de outro modo (não musical) ela simplesmente não poderia ser compreendida. Do mesmo modo, não podemos compreender de modo pleno uma peça musical sem compreender os pensamentos que ela possa expressar. Algo se perderia do movimento que substitui a imagem do objeto apresentado pela música.

A maneira como podemos constatar a relação, por exemplo, entre uma música e uma determinada emoção só se torna factível pela “aparência”, ou seja, a partir da semelhança entre várias características da música e as características externas da emoção. Fazer isso é um desafio que se torna impraticável se tomada apenas a análise dos conteúdos da letra como fato separado dos da melodia, por exemplo. Um exercício nada fácil aos filósofos, que dificilmente têm formação em música ou são músicos profissionais. Mesmo os familiarizados para além do diletantismo, como Wittgenstein e Nietzsche, tenderam a debruçar-se na música como estrutura sonora autosuficiente, não especificamente nas concretas e cotidianas formas das canções cantadas em suas épocas. É aí que contribuições como as do linguista brasileiro Luiz Tatit podem ser uma via auxiliar de valor a uma investigação de caráter filosófico.

Tatit modela um conjunto de parâmetros críticos que permitem analisar o plano do conteúdo (a letra) e o plano de expressão (a melodia) a partir dos mesmos critérios. Ele define a composição como uma linha melódica apoiada sobre um encadeamento de acordes definindo uma direcionalidade tonal a serviço da letra.

Reconhece, inclusive, a identidade cancional com um tipo de sabedoria própria da música brasileira. “É pelo cantar que o enunciador sempre ‘diz’ alguma coisa com o texto linguístico e melódico, à maneira do discurso coloquial. Esse ‘dizer’ do

---

<sup>12</sup> RIDLEY, 2008: 51.

enunciador pressupõe, no mínimo, um saber em sua competência. Mesmo que o dizer revele uma dúvida ou uma pergunta, ambas dependem de um saber para serem formuladas. Assim, as modulações de altura emitidas pela voz do enunciador correspondem às oscilações de seu saber com relação à temática escolhida pelo componente linguístico”<sup>13</sup>.

A descoberta de Tatit é que as melodias das canções brasileiras não têm origem propriamente musical, mas entoativa – mesmo após ganharem acabamento sonoro, as melodias estavam sugeridas nas inflexões espontâneas das entoações da fala e da pronúncia das palavras<sup>14</sup>. Haveria uma diferença de base entre criação musical e cancional. Uma opera com a sonoridade como sistema, outra trabalha as unidades entoativas, que permitem “dizer” a letra da música por meio de uma direção melódica (a melodia, portanto, seria induzida pelos mesmos condicionantes da inflexão da fala).

Toda canção faz com que os ataques rítmicos (foneticamente representados pelas consoantes e acentos vocálicos) tenham aderência às durações sonoras (instaladas foneticamente nas vogais), criando um perfil rítmico e melódico. O ouvinte só apreende uma compatibilidade entre letra e música, diz Tatit, porque os graus de tensão da letra comparecem no componente melódico. As soluções melódicas teriam origem entoativa não só no samba de breque ou no samba-canção, que são subgêneros, digamos, mais explicitamente “entoados”. Significa dizer que têm uma flexibilidade correlata à fala brasileira, que se expande, contrai e se desdobra, eleva-se abruptamente para em seguida acelerar ou diminuir o ritmo, de modo a aderir ao (e valorizar o) conteúdo da fala. O instrumento musical garante a coesão de fundo, mas é a inflexão que deixa traços impressos no acompanhamento instrumental<sup>15</sup>.

Tatit aplicou às entoações da língua portuguesa o estudo das tendências universais da entoação enunciativa detectada nos mais diferentes autores para flagrar a relação entre letra e música. Esses estudos indicam, na terminação da curva melódica descendente, um sentido de conclusão em relação ao qual os demais contornos circundantes se opunham e se estruturavam. Uma melodia só pode, assim, ascender ou descender<sup>16</sup>. A ascendência pede complemento, como quem espera uma resposta depois de

---

<sup>13</sup> TATIT, Luiz. *Todos entoam – Ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007b: 169.

<sup>14</sup> TATIT, 2007b: 28.

<sup>15</sup> TATIT, Luiz. *Semiótica da canção – Melodia e letra*, 3ª edição. São Paulo: Escuta, 2007a: 29.

<sup>16</sup> TATIT, 2007b: 166-170.

fazer uma pergunta. A descendência fecha a possibilidade de continuidade: é indício de que se terminou de falar.

Do linguista Navarro Tomás, Tatit pegou emprestada a noção de “tonema”, espécie de sufixação musical, que revela as intenções enunciativas do sujeito pela direção final da frase melódica. Da semiótica de Greimas, Tatit dá atenção a duas categorias do plano da expressão musical que partilham de uma articulação melódica com a fala: a “tessitura” (o espaço coberto pela região de ponto mais agudo ao mais grave numa mesma canção – e pode ser de curta ou de longa duração) e o “andamento” (relativo à duração, e pode ser acelerado ou desacelerado). Com essas categorias, o autor classificou a canção brasileira em três modelos: canções temáticas (com predomínio da conjunção entre sujeito e objeto, sua euforia e satisfação: têm andamento acelerado e tessitura concentrada); passionais (flagram estados de disjunção entre sujeito e objeto, a disforia, a inquietação: têm andamento desacelerado e tessitura expandida) e figurativas (elementos prosódicos predominam sobre os melódicos, pois o entoador chama atenção para a oralidade, para o conteúdo do que diz).

A partir das flutuações entre ascendência ou descendência das terminações sonoras, Tatit consegue mostrar equivalências semânticas entre letra e música que se revelam promissoras ao estudo de canções populares. Quando há um equilíbrio natural entre descendência e ascendência, Tatit o chama de asseveração, um mecanismo segundo o qual a elevação de um segmento programa e realça a descendência do segmento posterior.

A abordagem oferecida por Tatit é, em muitos momentos deste trabalho, uma aliada da filosofia da música, pois ocupa a lacuna que as sondagens tradicionais, tão entretidas pela amostra de estruturas sonoras puras, deixam escapar. Mas o centro do debate destas páginas é filosófico. É, portanto, especulativo, não descritivo. Quando empregada nestas páginas (nem sempre isso se mostrou necessário, principalmente quando a menção a uma composição é apenas referencial, não descritiva), a análise melódica realçou a leitura feita sobre a letra das obras musicais, reafirmando o cabide referencial mais amplo deste trabalho, em que penduram as filiações com as quais Paulinho da Viola entra em diálogo.



## ***A sintonia violiana***

Meu argumento, enfim, é que certas questões recorrentes no repertório violiano podem ser compreendidas de maneira mais precisa se tivermos a ajuda da filosofia.

É nesse sentido que sugiro, por exemplo, o conceito de “potência da serenidade” (capítulo 2) para dar conta de um específico violiano: sua intensidade na mansidão, a capacidade de fornecer um diapasão sonoro que freia o ritmo inercial do ouvinte e a habilidade de criar ênfases na aparente temperança entoativa. Verificar o samba como uma forma de pensamento, circunscrevendo o estatuto do pensar especulativo no campo da música popular brasileira, pode ajudar a entender a noção violiana do samba como um rio que nos leva a campos irredutíveis ao horizonte de controle racional (capítulo 1).

Sem a contribuição da filosofia, talvez seja mais difícil entender a aparente contradição de um compositor que afirma seu tempo como o agora da mente e, ao mesmo tempo, tem como um de seus temas caros a própria saudade, o passado e a tradição do samba (capítulo 3). Ou mesmo entender o contexto em que se dá, na canção violiana, a retomada da ideia de “admirável” (*thaumasion*), do “maravilhoso”, da paixão pelo que é desconhecido e não habitual, presente na filosofia antiga (capítulo 4).

Há, no repertório de Paulinho da Viola, como este estudo espera demonstrar, mais de um vínculo com tradições filosóficas de séculos. Filosofar seria, na canção violiana (de sua autoria e de adoção, ao interpretar temas de outros), um movimentar-se coerente pela concretude do mundo. Nela, a serenidade é uma corrente de ênfase, a ausência de saudade é um motor do presente, há um desconforto sem ilusões e a sensação de espanto admirado ante o mistério das coisas, mas um maravilhamento pleno de leveza e consciente da incerteza das respostas. “Persigo a sensação de angustia ou resignação diante da instabilidade da vida, a impossibilidade de falar do futuro, de ter certeza, de que a vida é jogo de xadrez, mas nos escapa e a resposta natural que o samba dá é deixar-se levar como um marinheiro à deriva. A vida é tão instável...”, insiste o compositor.

Entender sua música filosoficamente é, na prática, apenas uma outra forma de ouvir seu pensamento. Por isso, buscar filosofia nessa eureka do samba não será, nunca,

um exagero. Será talvez a prova, modesta que seja, de que um canto pode ser tão impactante quanto uma ideia sistematizada por retórica filosófica e superar os limites a que estava circunscrito quando apresentado a uma audiência.

Ao cantar, Paulinho da Viola ecoa mais do que apenas sua composição, para além de uma tradição de morro e uma forma de estruturar canções muito específica. Ele traduz um pensamento que é seu e é também anterior; que não deixa de ser percepção isolada, mas é propriedade de outrem, e não se pode calar.

O avesso do ser talvez não seja, afinal, o nada, mas o silêncio – que o parar de cantar é uma outra forma de dizer que se deixou de pensar.

## Capítulo 1

# Foi um rio que passou em minha vida

O samba como uma forma de pensamento e a filosofia da música em Paulinho da Viola

### 1.1. Criação em roda

O percussionista Oscar Bigode leva Paulo Cesar Baptista de Faria de ônibus, de Botafogo até a ala de compositores da Portela, em Osvaldo Cruz. O carnaval de 1964 acaba de passar e é como se aquele bancário de 22 anos, que desde a infância saboreava samba com leite, encontrasse a si mesmo. A dupla chega em meio ao batuque no Bar do Nozinho, filho de Natalino José de Oliveira, o bicheiro Natal. Paulinho se assombra ante tão distinta clientela. O lugar era reduto da nata musical da escola de samba, cancionistas experientes, como Candeia, Monarco e Zé Kéti. Tímido, passa as visitas seguintes na condição de acompanhante, ao cavaquinho ou ao violão, da roda de sambistas do Nozinho. Até que um deles, Ventura, desafia o rapaz:

“Como é, garoto? Mostra um negócio teu aí!”

“Tenho aqui um samba, mas ainda não terminei...”

“Canta pra gente assim mesmo”, emenda Ventura.

Paulinho fizera apenas a primeira parte do samba que depois chamaria de *Recado*. Com relutância, apresenta o que tem:

*Leva um recado  
A quem me deu tanto dissabor  
Diz que eu vivo bem melhor assim  
E que no passado fui um sofredor  
E hoje já não sou  
O que passou, passou*

O biógrafo João Máximo, que relata o episódio, descreve a entrada em cena de outro sambista, Casquinha, que ouvira a cantoria por acaso, ao se aproximar do lugar<sup>17</sup>. Casquinha nem pede licença e improvisa, ali mesmo, de orelhada, uma segunda parte:

*Vai dizer à minha ex-amada  
Que é feliz meu coração  
Mas que nas minhas madrugadas  
Eu não esqueço dela, não*

---

<sup>17</sup> MÁXIMO, João. *Paulinho da Viola: sambista e chorão*. Coleção Perfis do Rio. Rio de Janeiro, Relume Dumará/Prefeitura do Rio, 2002: 48-50.

*Recado*, o primeiro samba de Paulinho da Viola na Portela, seria gravado pela primeira vez no disco Roda de samba 2, em 1966. Seu batismo na escola de samba reproduziu um procedimento que por muito tempo ajudou a definir a prática popular de produção musical no Brasil: o da criação espontânea, em roda. Roberto M. Moura lembra, em *No princípio, era a roda*, que a cristalização de um modelo de samba urbano, de andamento distinto dos maxixes e lundus, não inibiu o samba de roda, o exercício de confraternização musical, nem o termo “samba” como sinônimo de festa (não só de gênero musical) e os versos improvisados num círculo de dançarinos em coro<sup>18</sup>. O samba não nasceu o que se toma hoje por samba, tampouco emergiu como uma coisa só.

A própria palavra “samba” oferece resistência a quem quiser defini-la com clareza, embora seja hegemonicamente associada ao quimbundo *semba* (de significação controversa, largamente debatida entre os estudiosos, tomada por muitos como sinônimo de “dança” entre as povoações ao longo do rio Zambeze, na África, mas considerada equivalente de “umbigada” para a maioria dos autores). O termo remete, por convenção, à dança de roda na qual os participantes se tocam pela barriga antes de um deles sair do centro da roda e dar lugar ao outro. Na virada do século XIX para o XX, lembra Jorge Caldeira em *A Construção do samba*, a palavra definia ora o evento social ora a música ora a dança em que os participantes revezavam-se na posição de solista<sup>19</sup>.

Essa pluralidade semântica do termo é assinalada por Paulinho da Viola, por exemplo, em *Sem ela eu não vou*, que integra disco de 1968, o lamento de um partideiro que renuncia a ir ao samba-festa, em que costuma tocar tamborim (no samba-dança), pois perdeu o viço de entoar o samba-música – as ocorrências históricas da palavra cabem no mesmo “samba” enunciado.

*Hoje tem samba no morro  
Só eu é que não posso ir  
Se alguém notar a minha ausência  
Disfarça e diz que não me viu  
Sem ela no samba eu não vou  
Sem ela este samba acabou pra mim  
Eu vou sair do morro hoje  
Ninguém dará por falta do meu tamborim*

---

<sup>18</sup> MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda – Um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro, Rocco, 2004: 80.

<sup>19</sup> CALDEIRA, Jorge. *A Construção do samba / Noel Rosa, de costas para o mar*. São Paulo: Mameluco, 2007: 57.

O ouvinte não tem acesso verbal ao interlocutor a quem essas palavras são dirigidas. O destaque dado ao arranjo de fundo evidencia frases sonoras que agem, no entanto, como essa segunda voz, a responder de forma percussiva, portanto efusiva, eufórica, aos argumentos oclusivos, disfóricos e ressentidos da letra. O contraste rompe a linearidade melódica sem ferir a harmonia entre texto e música – estamos diante de uma conversa flagrada em seu curso, em que o mal estar do sambista-verbo esbarra no ânimo festivo de um interlocutor-melodia. O encontro de ambos os estados subentende os protestos por parte do interlocutor oculto, para que o narrador da canção o acompanhe à festa no morro. Mas ele se ressentido de tal modo que, entre magoado e envergonhado, sente bloquear-se a uma festa que exige entrega e naturalidade para ser desfrutada. Uma roda de samba é esse tipo de entrega festiva que faz brotar o canto grupal, uma sensação de pertencimento contida mal é esboçada a promessa de encontros significativos.

A roda marca as origens folclóricas do samba e é considerada responsável pela predominância, nas músicas populares, de um refrão fixo entoado pelo coral, com incerto número de partes livres contendo a improvisação dos participantes. As reuniões festivas duravam dias, com comida e bebida fartas nas casas de baianos radicados no Rio de Janeiro, baile à base de maxixes e lundus na sala para os convidados de salão, samba de partido alto nos fundos, para os bambas, e batuque pesado no terreiro do quintal, longe da vigilância da polícia. Com raízes na batucada baiana, o partido alto carioca ainda hoje ressoa uma forma de comunhão espontânea descrita em *Coração da gente*, com o que o compositor homenageia o gênero em seu 17º disco, de 1981.

*Cadê aquela cuíca  
Que gemia devagar  
Cadê aquele pandeiro  
Machucando, batucando sem atravessar  
Quando a rapaziada se juntava pra fazer  
Um samba diferente  
O pagode não parava  
Enchendo de alegria o coração da gente*

Com a mesma moeda que elogia um tipo de “samba diferente” do que aquele industrializado no cenário musical brasileiro, a canção expõe sua confiança num modo primordial de comunhão, estado de espírito atualizado sempre que ingredientes adequados entram em conjunção.

*Quase sempre aparecia  
Um partido de momento  
Partideiro improvisava, camarada  
Pra mostrar conhecimento  
Alguém sempre se lembrava  
De um pagode do passado  
Cantando a felicidade  
De um amor apaixonado*

*Às vezes formava roda  
Só havia um cavaquinho  
Todo mundo se chegava  
Batuqueiro batucava bem devagarinho  
Quando o sol aparecia  
Ninguém perguntava a hora  
Viola é que anunciava  
Adeus que eu já vou embora*

*Coração da gente* apresenta o ambiente dos sambas dos primórdios na expressão e comunicação imediatas do presente. Samba, sugere a letra, é mais do que um gênero de música, é ressuscitar um modo de confraternização. Não só o confraternizar reduzido de um coro único, no momento em que o mote da roda é entoado. Mas o fluido momento em que versos simples e improvisados entram em sintonia com um plano sensorial em comum, que a multiplicidade de vozes da roda intui compartilhar. “A arte mais pura é o jeito de cada um”, confirmará Paulinho da Viola ao narrar o documentário *Partido Alto*, que produziu com o cineasta Leon Hizman em 1982. A situação comunicativa em que todos têm de improvisar é associada à expressão genuína e “mais pura” de uma voz coletiva ancestral<sup>20</sup>.

O sentido de fixação da letra na música de roda era rudimentar ou ignorado e cada refrão servia, na prática, de pretexto para variações ao gosto de cada solista, com intervenções à base de frases que nem sempre compunham sentido coerente com os demais versos das variações. Traço persistente na cultura popular, os ecos de um comportamento

---

<sup>20</sup> HIZMAN, L. *Partido alto*. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1982, 20 minutos. Disponível em: <http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=4751>

musical em roda se verificariam muito depois de o gênero industrial do samba ter se consolidado. Na crônica *Noel Rosa, poeta e cronista*, publicada no primeiro número da “Revista da Música Popular”, em setembro de 1954, Rubem Braga lembra de uma noite de ensaio da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, em que testemunhou a “fertilidade espantosa e absurda” do compositor Cartola improvisando com um colega novas letras para *Palpite Infeliz*, de Noel Rosa, única composição que ali se cantou não produzida na própria Mangueira<sup>21</sup>. Braga transcreve uma das muitas variações que presenciou:

*Bidu Saião um dia deste entristeceu  
Tomou veneno pra morrer e não morreu...  
Subiu no morro e encontrou linda atriz  
Quem é você que não sabe o que diz!*

Pouco a pouco, o privilégio dado ao improviso em comunhão coletiva deixa de ser dominante: com o rádio e o disco, lembra Caldeira, veio a necessidade de uma segunda parte também fixa, o samba perde o caráter coreográfico que o caracterizava, a forma de audição passa a ser descolada da festa e a execução musical, mais impessoal, aniquila a noção de convívio que era própria da roda. A letra escrita, feita para ser apenas ouvida e não mais como pretexto da dança coletiva, passa a ser pensada como um todo fechado e coerente. O tempo de realização se torna o da reprodução técnica (a duração do disco), o que inibe o improviso de quem passava até horas embalado pela mesma toada. Em compensação, os meios de reprodução permitem o registro de instrumentos de percussão e garantem a apresentação do gênero fora dos ambientes em que as músicas eram criadas ou exibidas. Até então, a possibilidade de apresentação estava restrita ao alcance da partitura, por muito tempo o único meio de difusão disponível para além das fronteiras do grupo, mas que não dava conta do jeito de tocar dos músicos – mesmo os compositores com formação musical, porque acostumados aos esquemas rítmicos da formação musical tradicional, de raiz europeia, não sabiam cifrar os novos ritmos que inventavam. A dificuldade de gravar instrumentos de percussão e corais é aos poucos vencida, o que altera a própria maneira de cantar, eliminando os cantores com tendências

---

<sup>21</sup> BRAGA, Rubem. “Noel Rosa, poeta e cronista”. Revista Música Popular, Edição 1, p. 11, outubro de 1954. In: *Coleção Revista da Música Popular*, Edição completa em fac-símile, outubro de 1954-setembro de 1956, Rio de Janeiro, Funarte/Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006: 33.



mais operísticas<sup>22</sup>. Por deficiência técnica ou talvez preconceito, a base sonora formada por pandeiro, cavaquinho, violão e tamborim estaria ausente das primeiras gravações de discos e transmissões radiofônicas, fundadas em orquestrações com arranjos à base de instrumentos de sopro, como clarinetes e trombones, que enfatizavam mais o andamento melódico e harmônico que o percussivo<sup>23</sup>.

A diferença entre o que as primeiras décadas do século XX caracterizaram como samba de roda e o que depois se consolidou hegemonicamente como samba é marcada pelo chamado paradigma do Estácio, em que a condição comunicativa motivadora do gênero deixa de ser a roda folclórica para incorporar as necessidades de um ritmo que ajudava a dar ordem à marcha de desfile dos blocos de carnaval. Essa necessidade teria levado à mudança na silabação rítmica do samba, do amaxiado “tan tantan, tan tantan”, sequenciado pelo pandeiro, pelo ganzá e pelo prato-e-faca de um samba orquestrado por instrumentos e até com arranjos europeus, para a composição “bum-bum-paticumbum-prugurundum” das escolas de samba, em que se consolida o predomínio percussivo da cuíca, do tamborim e do surdo.

Em mais de uma oportunidade, Ismael Silva lembra a criação da primeira escola de samba, a Deixa Falar, da qual foi um dos fundadores. Afirma que o ritmo foi estabelecido para evitar a dispersão dos foliões em meio à algazarra carnavalesca – a escola lançara em seu primeiro desfile, em 1929, os elementos hoje comuns no gênero, como ala de baianas e porta-bandeira, mas não tinha enredo com tema determinado a dar ordem ao andamento dos integrantes da escola. “Quando o samba entra na segunda parte, entra o solista. Como é que, naquela confusão toda, o pessoal vai saber quando deve atacar a primeira parte novamente? Aí é que entra o surdo, que dá aquelas duas porradas fortes e o pessoal entra maciço, certinho”<sup>24</sup>.

A percussão dos tambores africanos pode estar na base de muitos ritmos considerados sincopados. As palmas e os instrumentos de percussão de timbre agudo e

---

<sup>22</sup> CALDEIRA, 2007: 60-69

<sup>23</sup> O surdo, o pandeiro, o tamborim e o agogô começam a ganhar espaço sonoro nas décadas seguintes e, quanto mais avançaram para os anos 60, as composições passam a contar cada vez mais com o violão como suporte harmônico, não raro em pé de igualdade com o cavaquinho, que sai do segundo plano, estabelecendo o tamborim como orientador percussivo. O desenvolvimento técnico dos anos 70 permitiu a gradativa incorporação de instrumentos elétricos, teclados e bateria, que nos 80 ganharam a companhia de instrumentações ainda mais diversificadas, como o piano elétrico e o banjo.

<sup>24</sup> Ver MARTINS, Oswaldo. Depoimento de Ismael Silva, in: *Vidas Lusófonas*. Disponível em: [http://www.vidaslusofonas.pt/ismael\\_silva.htm](http://www.vidaslusofonas.pt/ismael_silva.htm).

penetrante, como o agogô, atuam como orientação sonora que garante a coordenação musical em meio a ritmos complexos. A marcação, em geral feita pelo surdo, ataca no segundo tempo do compasso, o que desloca o tempo forte, acentuando o fraco, num ritmo que em geral se associa ao sincopado.

Costuma-se, assim, tomar o samba como caracterizado pela síncope, como descreve Mário de Andrade, em *As melodias do boi*<sup>25</sup>. Síncope é o prolongamento da nota de um tempo fraco sobre um tempo forte, que leva o ouvinte a preencher o tempo vazio com marcação corporal (o bater das palmas, o requebrado, o batuque de mãos e pés). A figura sincopada é caracterizada pela tradição ocidental como formada por semicolcheia-colcheia-semicolcheia. Carlos Sandroni, em *Feitiço Decente*, no entanto, faz coro à contestação: “síncope”, em música, não é conceito universal, mas cultural<sup>26</sup>. É noção criada para as necessidades da música erudita e só faz sentido no contexto cultural hegemônico do Ocidente.

Pela tradição, o ritmo musical se estrutura com base na recorrência periódica das acentuações, o compasso. Assim, “síncope” nomearia um desvio na ordem de um discurso musical. Mas o irregular, pondera Sandroni, é precisamente o característico, a norma no ritmo popular brasileiro ou de raízes africanas – e, embora o termo “síncope” se revele necessário para harmonizar o entendimento de diferentes pesquisadores em torno das características do samba, ele estaria longe de ser um referencial preciso. A noção de uma recorrência periódica de tempos fortes, explica o autor, seria estranha à música da África subsaariana, em que predomina a liberdade das articulações e das acentuações. A articulação rítmica que Sandroni chama de “cométrica” (quando ocorre na 1ª, na 3ª, na 5ª ou na 7ª semicolcheia do 2/4) marca a norma clássica. A “contramétrica” (quando nas demais posições, não seguidas por nova articulação na posição seguinte) define a africana. A contrametricidade, nesse caso, não é exceção, mas a relação entre a estrutura métrica do período musical e os eventos rítmicos ali produzidos.

O conceito de síncope foi, segundo Sandroni, decisivamente estabelecido em 1960 pelo etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski, para quem há dois níveis de estruturação do ritmo musical, o da métrica e o do ritmo. Na Europa medieval e

---

<sup>25</sup> ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Martins, 1987: 382.

<sup>26</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor e Editora UFRJ, 2001: 21.

renascentista, a métrica correspondeu à sequência de tempos neutros que permitiam coordenar as vozes, ao passo que o ritmo equivalia aos cortes temporais distintos de cada voz. O caso da música da África subsaariana, no entanto, era bem diferente: “Nas polirritmias africanas, a métrica seria as pulsações isócronas que, possibilitando a coordenação do conjunto, às vezes são manifestadas pelas palmas ou pelos passos de dança dos participantes; o ritmo, as durações variadas que constituem cada uma das partes complementares da realização musical”, escreve Kolinski<sup>27</sup>.

Desde Mário de Andrade já se observara que o conceito de síncope apresentava problemas ao ser aplicado ao samba. Mário desconfiava que a síncope não poderia ser um traço distintivo do gênero, pois o Brasil teria criado uma rítmica musical que não se encaixa nos limites do compasso. O samba, antes, retomaria procedimentos comuns a toda nossa criação popular musical. O notável seria o deslocamento permanente entre tempos musicais, no interior da canção – o que podemos chamar de “síncope” característica brasileira, portanto, conteria a mistura de três e dois pulsos (3 + 2 + 2 + 3), e o samba não faria, isoladamente, essa ruptura com o sistema tonal europeu. Haveria no gênero, como nas demais manifestações musicais populares, o processo genérico de realizar, no momento da entoação, deslocamentos rítmicos que criam polirritmias.

O padrão rítmico das músicas brasileiras de tradição oral seria o 3 + 3 + 2, imparidade rítmica num ciclo de oito pulsações encontrada nas palmas que acompanham o samba de roda baiano, o gonguê dos maracatus pernambucanos, o coco alagoano e o partido-alto carioca. O paradigma que se irradiou do Rio de Janeiro a partir da década de 30 do século XX corresponde a uma imparidade num ciclo de 16 pulsações (2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 3). Cuíca, surdo e tamborim são instrumentos representativos do estilo de samba surgido no período. A cuíca de *Sei lá Mangueira*, de Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho, por exemplo, reproduz esse padrão rítmico.

O conjunto de “ritmos livres”, afirmava Mário de Andrade, ignora a “doutrina dinâmica” do compasso e explica a diversidade de estruturas melódicas sob o nome de samba. Pela adição de tempo e não por subdivisão do compasso, alegava Mário, o músico segue livremente, “inventando movimentos melódicos” só aparentemente sincopados, até que num dado ponto (em geral, o fim da estrofe ou do refrão) faz coincidir

---

<sup>27</sup> Apud SANDRONI, 2001: 21.

de novo com o metro. A noção de deslocamento permanente no interior da música articula e dá, assim, unidade ao discurso musical brasileiro<sup>28</sup>.

## 1.2. Para dançar o pensamento

Como música sincopada de matiz africana, o samba estimula o ouvinte a fazer alguma coisa rítmica com o próprio corpo. O centro gravitacional do samba, de roda ou gravado, é o movimento do corpo, da dança, dos tempos musicais. Ritmos afros, como ele, não separam música de dança, emenda Muniz Sodré, em *Samba – o dono do corpo*. O ritmo solicita envolvimento, não admite indiferença e convida o corpo à extensão instrumental de seus próprios movimentos: de faca no prato e latas a caixas de fósforo e tampo de mesa, qualquer objeto à mão é aditivo percussivo à base formada, já nos primórdios, por pandeiro, cavaquinho, violão, surdo, cuíca, tamborim e flauta. No samba, o corpo está ao alcance do espírito e promove a noção de jogo e molejo, o movimento e os sons, um caráter híbrido das referências<sup>29</sup>. Em *Moema morenou*, parceria com Elton Medeiros gravada em seu 10º disco, de 1971, Paulinho da Viola enfatiza a dança sensual e o movimento rítmico do corpo como fatores da festa popular que se reconhece como roda de samba.

*Moema morenou*  
*A água do mar quem molhou*  
*O Sol da Bahia te queimou*  
*Teu corpo morena morenou*

*No samba de roda*  
*Morena faceira*  
*Mexeu as cadeiras*  
*Foi um desacato*  
*Tirou o sapato*  
*Dançou miudinho*  
*E quase que mata*  
*Um pobre mulato*

---

<sup>28</sup> Apud CALDEIRA, 2007: 67-68

<sup>29</sup> SODRÉ, Muniz. *Samba – O dono do corpo*. 2a ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998: 19.

Samba de frases curtas e de aceleração de células rítmicas a dar primeiro plano à pulsação do conjunto e seus ataques consonantais, *Moema morenou* parece simular as condições de espontaneidade das rodas de bambas do passado, em que o refrão funciona como elemento guia do desempenho e o batuque promove um ritmo ligado à farra e à festa.

*Eu fui à Bahia  
Paguei a promessa  
Estava com pressa  
Queria voltar  
Mas uma morena  
Num samba de roda  
Me deu uma volta  
Que me fez ficar*

O ritmo do gênero samba transmitiria, segundo Sodré, uma descrição de experiência, de tal modo que a experiência pode ser literalmente vivida por outros. “Ao contrário da música ocidental, porém, o ritmo africano conteria a medida de um tempo homogêneo (a temporalidade cósmica ou mítica), capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim é o recomeço cíclico de uma situação”<sup>30</sup>. É esse tempo de raízes míticas revisitado por Paulinho da Viola, por exemplo, em *Sinhá não disse*, do disco Os Sambistas, do conjunto A Voz do Morro, de 1968.

*Ô ô ô ô  
Eu ia devagar  
Sinhá me diz agora  
Onde é que eu vou morar  
Morei na roça, sinhá  
Morei na pedra também  
Depois fui morar num barracão  
Agora que saí lá da favela  
Vejo que sem ela não há condição*

Se, como diz Sodré, o ritmo musical é uma forma de inteligibilidade do

---

<sup>30</sup> SODRÉ, 1998: 19.

mundo, pois nos faz pensar a duração, o tempo, de determinada maneira<sup>31</sup>, haveria um modelo próprio de raciocínio expresso no samba, uma sintonia com matrizes de consciências e pensamentos que o gênero colocaria em jogo. A disposição de compartilhar (Moura), de incorporar conteúdos e ritmos (Caldeira), de “pensar a duração” (Sodré) são regularidades do conhecimento que tornam o gênero samba um campo de expressão de um estilo de pensamento, não tanto uma corrente de reflexão, mas estratégia de sondagem, de dar conta de um saber sobre as formas de vida.

O gênero tem sua identidade marcada por mesclas (brotou da síntese urbana provocada pelo encontro entre formas musicais binárias da Europa e o batuque de senzalas da área rural, e terminou decantado no ambiente marginalizado dos morros cariocas) e até hoje absorve mesclas sem grande esforço (da incorporação de ritmos e instrumentos de outras formas musicais à interpolação de referências e discursos que não os criados pelo repertório tradicional). Meu argumento é que haveria irrigada no samba uma sensibilidade porosa ao jogo lúdico de ideias próprias e alheias, e para o hibridismo de ordens distintas que estimula uma abertura à interação de matrizes de pensamentos, formas de consciência que aderem a uma imagem movente da unidade do ser humano, refletida não raro numa “circularidade” motora, por sua vez traduzida numa busca insistente de aproximação ao que lhe é distante e na dificuldade de aceitar a divisão demasiado nítida entre razão (mente) e extensão (corpo).

Se isso for comprovável, há de se circunscrever, primeiramente, tais matrizes, a começar pela herança ocidental tal como analisada, entre outros, pelo filósofo alemão Johannes Lohmann. Segundo ele, a forma exterior das línguas corresponderia, num nível ultraessencial, a um estado de consciência dos sujeitos que as falam<sup>32</sup>. As línguas indoeuropeias, por exemplo, teriam inscrito em suas herdeiras um tipo de pensar dicotômico, ordenando cada dado da realidade nos termos da dualidade sujeito-predicado. Na família linguística indoeuropeia, a construção das frases é marcada por uma “centralização” extrema: “os componentes da frase agrupam-se em ordem circular ao redor de um verbo (que, em latim, é chamado *verbum finitum*), com o qual cada um desses

---

<sup>31</sup> SODRÉ, 1998: 20.

<sup>32</sup> LOHMANN, Johannes. *Santo Tomás e os árabes – Estruturas linguísticas e formas de pensamento*. Texto da conferência "Saint Thomas et les Arabes (*Structures linguistiques et formes de pensée*)", no Instituto Superior de Filosofia de Louvain, em 8/10/1974. Publicado na *Revue Philosophique de Louvain*, t. 74, fév. 1976: 30-44. Trad. por Ana Lúcia Carvalho Fujikura e Helena Meidani. Revisão técnica: L. Jean Lauand. Disponível em: <http://www.hottopos.com/spcol/oriente.htm>

membros relaciona-se direta ou indiretamente”. No centro semântico do indoeuropeu está o *esti* (ser), que Aristóteles considera implícito em qualquer verbo. Do greco-romano aprendemos que “ser” é o centro lógico da frase. Desde então, tendemos a uma detalhada correspondência biunívoca entre o pensamento e a realidade, entre quem vê e o que se pensa ver, sujeito e predicado.

Pela ótica de Lohmann, as línguas expressam procedimentos gramaticais específicos, de flexão de temas no indoeuropeu antigo (como em grego, *anthropo- s, n, i, us* etc.) e de palavras no europeu moderno, em que se atribuem noções determinadas (expressas por temas ou palavras) a objetos determinados. A estrutura lógica fundamental do indoeuropeu teria sido formada pela fusão de dois tipos de configuração do verbo, que emergem como distintos em línguas como as semíticas: a própria (“a Terra é redonda” ou “a Terra é uma esfera”, para usar exemplos de Lohmann) e a da relação (“a Terra gira em torno do Sol” ou “a Terra não é o Sol”, em que o planeta se define pela sua relação com o astro). Um resultado dessa fusão é um verbo “ser” que combina duas dimensões<sup>33</sup> – a de “existência” (algo “é”) e a de “junção no intelecto” (algo está em relação a outro algo, o verbo “girar” estabelece uma relação entre “Terra” e “Sol”, etc.), e que não necessariamente pode existir em outra família linguística.

Isso ocorreria porque o europeu moderno, diz Lohmann, se caracteriza por um distanciamento entre a palavra e seu objeto (correspondente ao distanciamento entre “subjetividade” e “objetividade” do subjetivismo moderno). É menos trabalhoso à nossa inteligência organizar-se sobre o molde rígido das oposições binárias. O dualismo do verbo “ser” (“ser isto” equivale a dizer tanto “ser x” quanto “ser não y”) orienta a razão indoeuropeia numa plêiade de binarismos a que a inteligência se acostuma a pensar: de “mente e corpo” e “forma e conteúdo” a “sujeito e objeto” e “razão e emoção”. A mente tende a pensar o mundo em pares e interpreta a realidade dual analisando quase sempre o abismo entre um e outro integrante do par, quando não raro os pares não são discerníveis ou sua separação é artificial, posto que as referências a que eles nos remetem estão fundidas na percepção que temos.

O antropólogo Ernildo Stein chama a atenção, em *Antropologia filosófica*:

---

<sup>33</sup> Em *O que é a filosofia*, Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992: 42) chamariam essas dimensões de “zonas de indiscernibilidade” do conceito, sendo todo conceito formado por componentes (no exemplo de Lohmann seriam dois os componentes do conceito de “ser”: o ser e o não-ser), por fases de componente e zonas de indiscernibilidade (no caso de “ser”, o ser com relação a si e com relação aos outros).

*questões epistemológicas*, que a definição aristotélica do ser humano como animal racional (*zoon logon echon*), útil e razoável, teria também ajudado a consolidar uma imagem dualista do homem, há séculos dominante não só nos campos da filosofia (o pensamento baseado na constatação de que a razão define o homem conta, de cara, com uma definição-base para aquilo que nos caracteriza) e da ciência (não seria casual a ortodoxia cartesiana em isolar a relevância da mente e desprezar o papel do corpo no conhecimento, como analisado no próximo capítulo), como até da religião (a razão sinaliza que o homem é a forma superior de criação divina). O pensamento ocidental ainda tem muita dificuldade de libertar-se do dualismo rumo a uma ideia orgânica (unitária?) ou (para quem quer complicar a discussão) movente, do ser<sup>34</sup>.

A maneira própria de a cultura popular brasileira processar essa tensão que consome o pensamento ocidental aponta para certas constantes de pensamento; que, se não definem uma forma hegemônica de raciocinar o mundo, são capilares, não só por influência de pensares indígenas e africanos que aqui se misturaram aos europeus, como desenha certo determinismo de caráter sociológico, mas por estratégias de autopreservação e sobrevivência em sociedades engessadamente hierarquizadas. O canto ressoa uma racionalidade orgânica de uma condição de mundo que parece instável e esquiva.

### **1.3. Pragmática do samba**

A cultura do pensamento brasileiro se acomodaria de bom grado e aceitaria com certa facilidade algumas das constatações esboçadas nas mais recentes filosofias, em particular o momento cultural vivido pelo pensamento ao longo dos dois últimos séculos, que Richard Rorty (1931-2007) descreve como sendo o de uma cultura que não aceita mais como natural a confiança numa verdade redentora e numa validade universal para nossas certezas<sup>35</sup>.

O filósofo americano chama atenção para uma das distinções que Juergen Habermas faz em *O discurso filosófico da modernidade*, entre “razão centrada no sujeito” e “razão comunicativa”. A primeira seria invenção platônica: a aposta numa conaturalidade

---

<sup>34</sup> STEIN, Ernildo. *Antropologia filosófica: questões epistemológicas*. Ijuí: Editora Unijui, 2009: 27-28.

<sup>35</sup> RORTY, Richard. *Filosofia como política cultural*. Tradução João Carlos Pinappel. São Paulo: Martins Fontes, 2009: 135-136.



entre a mente de cada pessoa e a natureza das coisas leva a considerar que há uma faculdade humana que está em sintonia com o verdadeiramente real. Já a racionalidade comunicativa não seria um dom natural do ser humano, mas um conjunto de práticas sociais resultantes da disposição de as pessoas escutarem o outro lado. A razão centrada no sujeito dá de barato que os homens têm a faculdade de contornar a conversação, o contato, o contraponto, para dirigir-se diretamente ao conhecimento, às coisas, aos objetos do mundo. A comunicativa, não. Considera a verdade como dialógica, resultado de consensos temporários. Os filósofos e cientistas não revelam a natureza das coisas, seria mais preciso dizer que apresentam soluções, resolvem enigmas, orbitam mistérios e concordâncias transitórias. “Podemos trabalhar na direção de um acordo intersubjetivo sem sermos iludidos pela promessa de validade universal”<sup>36</sup>. Entre uma e outra, uma guerra de visões de mundo se anuncia, entre quem acredita que há um sentido para a vida humana, um significado global que devemos escavar na essência do mundo, e quem percebe apenas pequenos significados transitórios, construídos com a certeza de que serão algum dia abandonados, significados incorporados no passado e hoje ainda determinantes das práticas humanas, usados no automático, por terem sobrevivido à sua utilidade.

Um pensamento “romântico” identifica os limites da hegemonia e, ao depositar sua fé num “outro da razão”, soaria contestador das condições estabelecidas pelo dualismo racionalista. Não nos enganemos, diz Rorty. Pois, ainda que conteste o peso dado a um dos pares da balança (a ditadura da razão sobre a paixão, da Ideia sobre a aparência, do objetivo sobre o subjetivo, etc.), joga o jogo que lhe é dado, tomando posições de polaridade inversa, mas ainda assim a partir da distinção platônica entre paixão e razão (entre objetivo e subjetivo, etc.) e marca sua distinção por exaltar a paixão em detrimento da razão, o subjetivo às expensas do objetivo, o que na prática mantém a discussão sobre bases dualistas. O tipo de pensar pragmático que efetivamente revoga o condicionamento dualista encontra pouca utilidade em simplesmente fazer esse tipo de distinção. Por isso, é preciso cautela ao definir-se o que se caracterizaria como signo de articulações língua-pensamento do brasileiro, tantas vezes marcadas por fatores auto-atribuídos de forma não raro forçada, mas culturalmente confortável (cordialidade, inventividade, musicalidade e capacidade de adaptação), ou de validade por vezes contestada no campo de estudos antropológicos, historiográficos e filosóficos.

---

<sup>36</sup> RORTY, 2009: 149.

As conjunções de pensamento no Brasil parecem fundar-se antes numa abertura a modelos reflexivos pragmáticos sem rastro necessário, de intuições por demais diversificadas, de diferentes fontes e distintas gradações, não raro em convívio compulsório, mas em geral como parte do impulso sincero por contato e digestão de outras experiências: quando, por exemplo, Paulinho da Viola quis atualizar *Depois da vida*, de Nelson Cavaquinho, num disco em 1971, deu-lhe arranjo inspirado numa faixa do disco *Bitches brew*, que admirava do trompetista Miles Davis, e a inversão de acordes de *Sinal fechado*, como veremos no próximo capítulo, “deixando a prima do violão solta”, deriva em parte do estudo que o compositor realizou sobre o trabalho de Villa-Lobos.

Sabe-se, por outro lado, que signos de incorporação do outro, de amálgama com o desconhecido ou o estrangeiro, de confluência de aparentes opostos, encontram guarida, mais não fosse, na própria linguagem cotidiana em português. Uma dinâmica de pensamento estaria facilitada já em nosso próprio idioma. Em *A palavra ameaçada*, a linguista argentina Ivonne Bordelois ressalta que no português os falantes sonham *com* alguém, como se acompanhando a cena ou a pessoa. Isso não ocorreria com outros povos. Os de língua inglesa, por exemplo, acentuando-lhes um modo de pensar mais indiferente ou individualista, sonham *a respeito de* alguém (*to dream of*). Pensamos *em* algo ou alguém, como se mergulhássemos nele. O inglês pensa *sobre* (*thinks of*), uma atitude mais desconfiada ante o desconhecido, como se tudo lhe fosse de antemão estranho. A ressonância com o mundo e o cuidado com o outro pode não ser, afinal, uma premissa anglo-saxônica, se pesarmos apenas o idioma. O povo de língua inglesa introduz um amigo (*introduce*), larga-o entre desconhecidos, enquanto nós o “apresentamos” (oferecemos, apresentamos): o que é meu, é seu também<sup>37</sup>.

Não chegaria, assim, a ser surpreendente a frequência com que nos flagramos disponíveis ao descentramento causado pela contaminação do interno pelo externo, dos fluxos e refluxos da ordem na desordem, das arestas das assimetrias, dos movimentos que contradizem a vocação da mente por buscar pontos fixos, o que rompe dicotomias. Intui-se que a razão dualista vive o drama de não conciliar plenamente uma consciência universal, atemporal, geral, aos fatos singulares e nem sempre congeláveis da experiência, do tempo, da história, da vida. O objeto, o mundo, a manifestação não se

---

<sup>37</sup> BORDELOIS, Ivonne. *A Palavra ameaçada*. Tradução de Alicia Ivanissevich. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2005: 81.

ajustaria com facilidade a um processo cognitivo que prevê uma imagem de realidade constante ou imutável. O que a estratégia hegemônica de saber imaginou como mundo depende de uma fixidez que o mundo não necessariamente apresenta e para o qual talvez vitalize um modo de pensar não binário, híbrido, movente, que incorpora o outro e o fator tempo, busca meios-termos que unam sem exagero ou recusa extremos que separam em demasia, e não imagina um “ser” cristalino, apolíneo, mas uma sondagem que trabalha a margem de manobra.

Amálio Pinheiro, em seu *Aquém da identidade e da oposição*, arrisca dizer que haveria em nosso continente uma fecundação do que é distante, a partir de choques, e isso repeliria, mesmo em nossa “formação neurossensorial”, as lógicas binárias. A polaridade, que em outras culturas se recrudesceria em ênfase binária intransponível, se instalaria aqui sobre um mesmo eixo de aproximações e distâncias amalgamadas, entre o que veio de fora e o que se configurou, e “está dentro”: o que é distante se revela entranhado no que é perto, e a condição frequente embora não determinista da atuação brasileira com o mundo parece antes a de perceber dentro de si o que foi talhado para estar fora. Haveria um abrandamento das oposições entre matéria e espírito, oposição que, mesmo atuando “nas camadas discursivas institucionalizantes”, não vigoraria nas exigências da nova paisagem<sup>38</sup>. Os africanos, por exemplo, teriam trazido para o campo da palavra na América Latina o enovelamento mestiço e barroquizante do ritmo do tambor, dos quadris, do andar, e trazendo para o âmbito do significado o estremecimento do significante, uma irrigação semântica que viria do conflito entre atualidade e tradição, a inclusão da ordem na desordem. No Brasil e na América Latina, diz Pinheiro, a massa linguística, cultural e histórica miscigenante seria formada por “agregados em trânsito”, “móviles” em constante sistema de trocas.

Trata-se de atentar menos para as marcas nítidas da estrada do que para o percurso, aquilo que Henri Bergson (1859-1941) considera ser a necessidade de superar as formas rígidas que se colocam entre o sujeito e sua razão em prol de uma temporalidade que aqui poderíamos chamar de “musical” – a rejeição da prática de transformar o pensamento em configurações estáticas, e a predileção pelo raciocínio que vem da interface, da proximidade do movimento camuflado em conceito, do mergulho no contato,

---

<sup>38</sup> PINHEIRO, Amálio. *Aquém da identidade e da oposição: formas na cultura mestiça*. Piracicaba: Unimep, 1994: 16.

um modo de pensar que não procura tanto extensões e permanências no tempo, mas relações e durações.

Em *O pensamento e o movente*, o filósofo francês mostra que não há meio de reconstruir, com a fixidez dos conceitos, as aparências que dependem da mobilidade do real. Ele chama de *intuição* a “simpatia” pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir nosso ser com aquilo que o objeto tem de único. Toma por *análise*, por sua vez, a operação que reconduz o objeto a elementos já conhecidos, comuns tanto a ele quanto a outros objetos. “Analisar consiste portanto em exprimir uma coisa em função daquilo que não é ela”<sup>39</sup>. Aquilo que constitui sua essência não pode ser percebido de fora, é por definição interior. Considerada de fora, relativa a outra coisa, a ideia que faremos de uma dada realidade terá muito de artificial.

A inclinação natural da inteligência humana é proceder por percepções sólidas e concepções estáveis do que nos é outro. Nosso espírito procura pontos de apoio firmes. Reconstruímos a realidade, que é tendência e escoamento, com percepções e conceitos criados, por princípio, para imobilizá-la. Damos exclusividade espacial a fenômenos que são também temporais (o passado, por exemplo, é o que “está atrás”; o futuro, o que vai “à frente”), e fazemos isso porque medimos o tempo relacionando posições no espaço (medidas de tempo precisam ser usadas em atividades cotidianas que nos afetam para que consigamos nos orientar até quando não estamos envolvidos ou em contato direto com elas). Aquilo que os pontos imóveis são para o movimento de um móvel, “os conceitos de qualidades diversas” são para a mudança quantitativa de um objeto, diz o filósofo. A função habitual dos conceitos já prontos é cravar estacas de sinalização para com elas balizarmos o caminho percorrido pelo devir da coisa conceituada. Mas eles não ajudam a penetrar na natureza íntima da coisa. Pois seria aplicar à mobilidade do real um método que foi feito para obter instantâneos imóveis sobre ela. Não é possível segurar a fumaça com um fechar de mãos<sup>40</sup>.

O equívoco seria petrificar, por meio de conceitos, aquilo que exige pensar a duração ou o movimento; aplicar análise àquilo que seria traduzível por intuição. Analisar o que é pura duração é resolvê-lo em conceitos prontos, aplicar além do necessário o já

---

<sup>39</sup> BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente: ensaios e conferências*. Tradução Bento Prado Neto. São Paulo, Martins Fontes, 2006: 187.

<sup>40</sup> BERGSON, 2006: 212-213.

sabido ao que se ignora, moldar o desconhecido às regras anteriores ou a ele indiferentes quando foram criadas. É admitir uma multiplicidade de estados sucessivos e uma unidade que os conecta, não o efeito do movimento no processo.

Tenta-se assim construir representações de estados e coisas. Paralizam-se instantâneos quando o que se vê é puro escoamento. Com isso, consolidam-se ideias e sensações, substitui-se o contínuo pelo descontínuo, o móvel pelo estável, a tendência do que está prestes a mudar pelos pontos fixos que sinalizam a direção da mudança. Usam-se conceitos prontos como uma rede, para pescar algo da realidade que se move à frente. Faz-se isso em geral não para chegar a uma síntese que alimente e substancie o próprio entendimento do mundo, mas para poder manobrar o mundo, negar nossa incapacidade de controlá-lo. Cada conceito fixo é uma resposta ao desafio que é a realidade, e é para a inteligência inadmissível que essa realidade não reaja de modo conveniente ao conceito, seja adequando-se, seja escapando a ele. “Mas, desse modo, (o conceito) deixa escapar aquilo que é a essência mesma do real”, diz Bergson<sup>41</sup>.

Conceitos de contornos nítidos dificilmente agarram a realidade que flui. Quando passa, nenhum pedaço temporal daquilo que passa está mais lá quando o pedaço seguinte desponta. Na sucessão de estados, cada um deles anuncia o que lhe segue e contém o que o antecede. Nós só os registramos após terem transcorrido. Enquanto desfrutava deles, no momento em que ocorriam, integravam uma animação contínua em que é impossível paralisar as partes. Como um cinematógrafo, nossa atenção transforma fotogramas isolados da realidade, fazendo coincidir a atenção que fixa a um tempo que, de fato, lhe escapa.

Achamos que conhecemos algo quando sabemos dar um parecer sobre ele, reduzi-lo a um enunciado conceitual. Mas não conhecemos suficientemente alguma coisa quando nos tornamos confiantes o bastante para saber falar dela. A gente só compreende, só atinge um efetivo conhecimento, sugere Bergson, sobre aquilo que pode de algum modo refazer ou recriar, como quem percorre o mesmo movimento no momento de sua criação. Simplesmente descrever, registrar sua trajetória e história, tão somente analisar não nos dá acesso a uma essência, não nos ajuda a decifrar com intimidade uma coisa, uma pessoa ou uma realidade. O conhecimento que se instala naquilo que se move “e adota a vida mesma

---

<sup>41</sup> BERGSON, 2006: 219.

das coisas”<sup>42</sup> é o que, para Bergson, efetivamente atingiria um “absoluto”, um essencial, que não é a essência da coisa em si, mas uma representação tão adequada quanto outra representação. Ele desconfia que a “coincidência com a própria pessoa” é que talvez possa nos dar “o absoluto” que ela é: a “essência” de algo seria o que encontramos após retirar as camadas de congelamento artificial; é a continuidade de um escoamento, que não é comparável a nada do que se havia visto escoar<sup>43</sup>.

A inteligência pode, no entanto, propor manipular a matéria sem intuito de tocar-lhe o fundo, sem ambicionar uma essência imutável, posto improvável que haja de fato uma maneira de conhecer a fundo as coisas. Não há necessariamente, como queria Platão, mais no imutável do que no móvel, no ideal do que na aparência, no eterno do que no efêmero, na Ideia do que na vida. O platonismo vive sempre que impera a ânsia de peneirar a experiência segundo modelos prévios e imutáveis. A essência das coisas, como o fundo do rio e do mar que se altera com o movimento movediço de seu leito, pode nem existir como uma forma fixa e concreta, porque renovada continuamente por novos fatos, arenitos da existência que se depositam ou são arrastados pela maré, mudando a conformação de ser do rio. Embora isso seja verdade, algo há no conceito que capta ao menos o perfume da coisa. Trata-se, afinal, do mesmo rio que passa.

Se procuramos um “fundo”, um “sentido” final, uma “essência”, o que acharemos são novos componentes a dar conta, como um verbete de dicionário que explica uma palavra com outra palavra, não com um significado essencial. Não há exclusividade no saber, talvez haja um jogo de remissões contínuas que nos ajuda a nos aproximarmos ora mais ora menos de uma resposta sobre os problemas que lidamos, ao ampliar a base de referências e componentes conceituais que usamos para explicá-los. Sondar, ressoar, seguir o movimento, é pensar as ideias como relações entre ideias, é (o que dá muito mais trabalho) criar conceitos extraídos dos problemas que nos surgem, se possível no momento em que nos surgem e lidamos com eles. É ampliar a base de aderência do conceito em prol de uma “aderência sinuosa”, de quem toca “as águas que nem harpas”, como anuncia o verso de Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho, em *Cantoria*.

Quando Gilles Deleuze e Félix Guattari defendem, em *O que é filosofia*, que

---

<sup>42</sup> BERGSON, 2006: 224.

<sup>43</sup> BERGSON, 2006: 189.

a filosofia é a arte de inventar conceitos<sup>44</sup>, tinham em mente que conceitos prontos são datados, assinados e batizados, e submetidos a exigências de mutação que lhes perturba a identidade. Todo conceito é formado por componentes que recobrem a realidade que analisa, mas não há conceito que tenha todos os componentes dos acontecimentos que recobre. O recobrimento é sempre parcial, trabalha a aderência nos pontos de coincidência de seus componentes com os do objeto analisado (daí, raramente recoberto de forma plena pelo conceito), recai sobre uma zona de vizinhança ou atinge um limite de indiscernibilidade com um outro conceito<sup>45</sup>. O conceito de um pássaro não está em seu gênero ou sua espécie, mas na composição de suas cores, sua postura, seu canto – algo de indiscernível, processual, uma intensidade em sobrevoo, ordenação feita por zonas de proximidade, jamais por superposição parte por parte. O conceito não tem coordenadas espaço-temporais, mas “ordenadas intensivas”. Diz o acontecimento ao tatear suas ênfases e acentuações, responder a suas constâncias, mas também a seus rompimentos inesperados. Não diz a coisa e sua essência, como uma planta baixa de um apartamento mobiliado.

Um número finito de componentes heterogêneos se ajusta a um acontecimento como se sobrevoasse uma superfície variável, porque os problemas que enfrenta mudam necessariamente<sup>46</sup>. É preciso remanejar continuamente o conceito, traí-lo, remodelá-lo, para manter sua validade e versatilidade de uso. A aplicação efetiva pede ajustes a cada realidade conceituada e, na prática, os conceitos não param de mudar. Mesmo quando não atentamos para isso, eles ganham conexões e novo devir à medida que usados em distintos problemas e planos de imanência. De tal modo que aquele conceito desenvolvido por um autor e usado por ele de dada maneira para uma dada finalidade em sua época e contexto quase nunca é o mesmo que será defendido ou contestado por outro que apreciá-lo. Pois mesmo conceito não há, pois não haveria constante nem variável nele.

Quem, por exemplo, aplica ao acontecimento samba um conceito da filosofia, tem de considerar de antemão que o resultado da operação de superposição dos componentes conceituais aos da realidade isolada será sempre, não propriamente inexato ou muito menos forçado, mas criativo, no sentido que Guattari e Deleuze usam o termo “criação” em filosofia – o acontecimento determina a criação de conceitos, pois o conceito

---

<sup>44</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992: 10.

<sup>45</sup> DELEUZE & GUATTARI, 1992: 31.

<sup>46</sup> DELEUZE & GUATTARI. 1992: 41.

prévio seria incapaz de recobri-lo a contento. Nenhum conceito traz todos os componentes necessários (seria tão amplo como a realidade que tenta recobrir e tão ramificado que seria inútil aplicá-lo a outra realidade), nem pode ser considerado um conhecimento ou representação dados, que se explicam por faculdades capazes de formá-los (generalização ou abstração) ou usá-los (juízo)<sup>47</sup>, assim como o problema “samba” será sempre alvo de um sobrevoo, não de um pouso.

O que a dupla de autores franceses demonstra é que o nó da coisa não se restringe a objetos e fenômenos “excepcionais” e “excêntricos”, que tomamos por princípio como esquivos a conceitos de dado tipo, como o samba poderia ser tomado em relação aos conceitos da filosofia. O câncer do conceito rígido contamina, na verdade, todos os fenômenos e acontecimentos, assim como as questões da imanência. Não há esquizofrenia na aplicação conceitual. O conceito é que, se aplicado como imutável e pré-fabricado, estaria fadado a distorções da análise. Pois petrifica um ato único aos problemas do mundo.

A intuição, por outro lado, não é um ato único, alerta Bergson, mas uma série de atos do mesmo gênero, cada um de uma espécie particular, série que para o pensador francês corresponde “a todos os graus do ser”. Por isso, é preciso instalar-se “no escoamento concreto da duração”<sup>48</sup>. Para superar as dicotomias seria necessário, assim, uma espécie de “temporalidade musical”, uma dinâmica de conhecimento que considere as condições de relação.

#### ***1.4. Modelo de consciência***

Essa “equidistância íntima” de um “pensar em relação” tem a pertinência da analogia para uma racionalidade que toma a mistura com bons olhos e o meio termo como uma condição, assim como flerta o drible aos extremos comprometedores. Mesmo quando canta a tristeza da miséria humana, o gênero samba o faz num registro associado à alegria. As polaridades confraternizam no ritmo do tamborim, do surdo e do cavaquinho. Em *Abençoado e danado do samba*, Ricardo José Duff Azevedo pesquisou cerca de 7 mil composições de samba e demonstrou que o discurso popular tende a vincular-se à

---

<sup>47</sup> DELEUZE & GUATTARI. 1992: 22.

<sup>48</sup> BERGSON, 2006: 214-217.



valorização marota das hierarquias (familiares, mas não só), ao apreço pelo lugar em que se vive, à noção de vida em comunidade, à religiosidade, à valorização da sabedoria dos mais velhos e do conhecimento tradicional, tudo marcado pela oralidade, pela cultura espontânea desenvolvida longe da escola e da escrita<sup>49</sup>. Uma das características das culturas populares brasileiras seria essa não fixação, uma porosidade e capacidade de receber, absorver, digerir e recriar influências. Segundo Azevedo, um traço do samba do século XX foi ter-se caracterizado pela propagação de canções que promovem o compartilhamento, a familiaridade e a identificação entre músico e ouvinte. Sua linguagem buscaria a compreensão imediata, a memorização e a participação efetiva do ouvinte.

Embora a quadra e o sistema harmônico tonal, além do tom nostálgico, sejam legados de Portugal à canção brasileira, Muniz Sodré considera de influência negra a capacidade da canção tradicional brasileira de celebrar os sentimentos e as experiências diretamente vividos. Daí certa característica aforismática ou proverbial das letras de samba<sup>50</sup>. Não mera transposição musical de provérbios consagrados e estabilizados, mas o modo de significação proverbial: o foco nos valores comunitários e o intuito quase pedagógico para abordar situações do cotidiano urbano. A letra de samba tradicional não é intransitiva, é um discurso “que fala a” (transitivo) e não “sobre a” (intransitivo) vida social. Um Chico Buarque dirá que o operário caiu na contramão, atrapalhando o tráfego (é sobre o popular). Um Cartola apresenta o que vive ou faz. “As palavras têm no samba tradicional uma operacionalidade com relação ao mundo, seja na insinuação de uma filosofia da prática cotidiana, seja no comentário social, seja na exaltação de fatos imaginários, porém inteligíveis no universo do autor e do ouvinte”<sup>51</sup>. Um compositor em tal contexto tende a colocar-se numa posição nuclear, num especial impulso de sentido que irradia a condição de integrante da vivência popular, de um modo de pensar que sempre incorpora a seu horizonte uma relação a ser mantida.

O samba expressa um modelo de consciência baseado nesse “estar em relação”, na confiança da palavra oral, no apreço às lembranças, no espírito de festa e de

---

<sup>49</sup> AZEVEDO, Ricardo José Duff Azevedo. *Abençoado e danado do samba: um estudo sobre as formas literárias populares: o discurso da pessoa, das hierarquias, do contexto, da oralidade, da religiosidade, do senso comum e da folia*. Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da USP, 2004.

<sup>50</sup> SODRÉ, 1998: 44.

<sup>51</sup> SODRÉ, 1998: 45.

comunidade, na crença de que dimensões do suprassensível pairam sobre nossas cabeças e na noção difusa de que o futuro nos reserva dias melhores (mas quem saberá?). Principalmente, se funda nas respostas que dependem de flexibilidade de conduta, de jogo de cintura, o molejo de levar o mundo sem receio de improvisar alternativas – que os conceitos dados de antemão são sempre dignos de desconfiança, pois construídos por esferas de saber que não as nossas. O samba transformou em linguagem a compulsão ao prazer, à diversão, ao deboche, ao tema da malandragem e da revanche social.

No campo da música, o índice de indeterminação e aproximação ao desconhecido muitas vezes se reflete em processos de composição que levam em conta o caráter entoativo da criação musical, que seria predominante na produção musical brasileira, observa o linguista Luiz Tatit. O samba, para Tatit, se consolidou entre dois modelos anteriores, o da marchinha (para carnaval de salão) e o da seresta (para manifestações amorosas). Criou identidade mais complexa do que eles, ao se fundar em “oscilações instáveis da linguagem oral”, o que lhe garantia elasticidade para adequar-se tanto ao carnaval como ao contexto romântico ou o comentário de si mesmo. As indicações de sentido expressas nas letras é que, segundo Tatit, faziam com que o samba se compusesse como acelerado, desacelerado ou em andamento inalterado, tensivo<sup>52</sup>. Muitas canções populares nasceram de autores sem conhecimentos musicais elementares, sem familiaridade com instrumentos de harmonia ou, quando conhecimento havia, sem formação tradicional.

Daí muitas melodias do samba criadas à medida que entoadas, soadas pela fala<sup>53</sup>. Se o gênero se aprendia “por osmose”, de modo espontâneo, tirando a harmonia “de orelhada”, ao se prestar atenção e ir tocando em meio ao batuque, o samba tampouco era gerado de um só modo. Mas o trabalho em processo, não incomum no meio, é *modus operandi* que exige depuração, mesmo a estudiosos de música como Paulinho da Viola. Em depoimento a este trabalho, o compositor considera as condições de criação de quem trabalha em processo mesmo quando tecnicamente familiarizado com sua arte<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> TATIT, Luiz. *Todos entoam – Ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007: 88.

<sup>53</sup> TATIT, Luiz. *Os Cancionistas*. São Paulo: Editora da USP, 2001: 26.

<sup>54</sup> Entrevista com Paulinho da Viola realizada no Rio de Janeiro, em 12/8/2006, visando esta tese, e parcialmente publicada, em formato de perguntas e respostas, em PEREIRA Jr., Luiz Costa. “Coração de filósofo”. São Paulo: Revista *Língua Portuguesa*, 11, Ano I, setembro de 2006: 12-16, ISSN 1808-3498. Disponível em: <http://revistalingua.uol.com.br/textos.asp?codigo=11173>.

*Música é uma abstração, portanto muito difícil, por mais que você conheça os grandes músicos, todos os acordes possíveis, os fraseados e as constantes melódicas, você se surpreende porque a própria estrutura dessa linguagem oferece a você outras possibilidades. Há quem trabalhe com a coisa concreta da linguagem, com os códigos, e experimenta para ver como fica. Há outro grupo, mais intuitivo, que parte de uma ideia e busca as soluções rítmicas e de texto quando esbarra em cada movimento. Tento até me aproximar do primeiro grupo, que desconheço, ouço muito a música dos outros, para tentar me aproximar. Não entendo, que é até fácil se você conhece uma pequena parte desse universo, que possui sua abstração e seus elementos já decodificados. Mas não gosto muito de estabelecer tudo antes de compor. Prefiro viver, tocar, conversar, estudar algumas coisas relacionadas ao trabalho, mas meter a mão na massa e ver como sai. Se eu ficar pensando antes, não sai. Entendo e aceito que artistas tenham outra visão, mas prefiro “fazer fazendo” e mexo muito. É um problema. Era mais fácil nos anos 60 ou 70, quando, para gravar, havia um estúdio à minha disposição, eu contratado da gravadora, com técnico para virar a noite. Podia ver se uma música não era bem o que eu queria e trabalhar nela, modificando o necessário na hora de gravar e até depois de gravado. Hoje, isso seria impensável.*

Gênero musical que se consolidou na confluência de contatos culturais, na interpenetração de culturas, na força da palavra oral e como reação a relações sociais em que as demandas privadas definem a esfera pública, o samba expressa um jogo social tantas vezes agressivo, mas que não exclui o trânsito simbólico entre o salão de elite e o terreiro, a alta cultura e a da favela. Um jogo de concessões e asfixia que se mantém em contínuo fio da navalha. Em *Zumbido*, do disco homônimo gravado em 1979, Paulinho da Viola faz a crônica da contenção explosiva ante a “situação” ambígua que já não se aceita, uma incontidência da resposta que é a válvula de escape e a força do personagem que frequenta uma roda das antigas.

*Zumbido, com suas negrises  
Vem há tempo provocando discussão  
Tirou um samba e cantou  
Lá na casa da Dirce outro dia*

*Deixando muita gente de queixo no chão  
E logo correu que ele havia enlouquecido  
Falando de coisas que o mundo sabia  
Mas ninguém queria meter a colher  
O samba falava que nego tem é que brigar  
Do jeito que der pra se libertar  
E ter o direito de ser o que é*

O militante negro e marginal ecoa na descontinuidade melódica desta canção, que produz saltos e mudanças repentinas, ligados à aceleração, ao irrompimento de uma surpresa sonora.

*Moleque vivido e sofrido  
Não tem mais ilusão  
Anda muito visado  
Por não aceitar esta situação  
Guarda com todo cuidado  
E pode mostrar a vocês  
As marcas deixadas no peito  
Que o tempo não quis remover  
Zumbido é negro de fato  
Abriu seu espaço  
Não foi desacato a troco de nada  
Só disse a verdade sem nada temer*

A própria autenticidade do produto estético é vista como peça de um jogo social, uma “estrutura do favor”, nas palavras de Caldeira<sup>55</sup>. A troca de favores vem do reconhecimento de que há uma desigualdade na relação entre as partes, a ser contornada. Esse mecanismo social do favor materializa-se ele também em condicionamento de pensamento a permear o gênero musical.

Personagem típico do samba gravado (antes dos anos 1920, não era tema considerado por escolas, blocos e músicas de carnaval), o malandro representa um estilo de vida que flutua sobre as hierarquias e origens, livre de culpa e responsabilidade, com a

---

<sup>55</sup> CALDEIRA, 2007: 78.

vaga ciência de que nada é definitivo. Seu habitat é o instável. Sua moral é neutra. Sua fórmula substantiva é o “jeito”, o modo de pensar a proteção do próprio corpo, lembra Ismael Silva, segundo Oswaldo Martins: “A malandragem foi e é uma forma de sobrevivência, necessária. Aprendemos a defender, desde a escravidão, o nosso corpo, que é o que possuímos. Isso ficou, na fama de valentia, nas danças dos pagodes dos morros. A navalha no bolso. O corpo do malandro é intocável – sua casa, seus haveres são outra coisa, nunca tivemos”<sup>56</sup>. Em 1965, no disco *Roda de Samba*, que gravou no conjunto A Voz do Morro, Paulinho da Viola apresenta sua versão do espaço contemporâneo ocupado pela figura do malandro: *Conversa de malandro* mostra a conversão ao universo do trabalho, mas que o malandro violiano tenta apresentar como mero oportunismo – malandro, afinal, seria quem aproveita o que tem para sustentar seus prazeres.

*Não é conversa de malandro  
Eu sempre fui malandro  
Mas agora não  
Gostei de ver o seu sapateado  
E quero conquistar seu coração  
Está crescente esta amizade no meu peito  
Estou contente  
E já mandei construir  
Para nós um caixote  
Já encontrei batente*

*E lá no morro  
Quando o sol chegar  
E eu descer sorrindo  
Para trabalhar  
E alguém perguntar espantado*

*O que foi que aconteceu  
Eu vou dizer  
Que abandonei de fato  
A vida de orgia  
E que vivendo assim*

---

<sup>56</sup> MARTINS, Oswaldo. Depoimento de Ismael Silva, in: *Vidas Lusófonas*. Disponível em: [http://www.vidaslusofonas.pt/ismael\\_silva.htm](http://www.vidaslusofonas.pt/ismael_silva.htm)

*Sou mais feliz*

*Na verdade o malandro sou eu*

Contemporâneas da construção da figura do malandro no imaginário brasileiro, as expressões “dar um jeitinho” e “jeitinho brasileiro” teriam surgido nas décadas de 1930 e 50, respectivamente, e foram fixadas na mídia em meados dos anos 70. Apesar de recente, o “jeitinho” tomou a forma de constante cultural do brasileiro, muito mais por incorporar certas constantes de nossa linguagem-pensamento do que por modismos ou auto-imagem pejorativa.

Luiz Jean Lauand, no ensaio *Jeito, jeitinho & cia*, lembra que “jeito” deriva do verbo latino *jacere* – *jacio, jacere, jeci, jactum* –, lançar, arremessar. Assim, diz Lauand, um *jato* de água é água lançada, *jacta*; como no dito “*alea jacta est*”: lançados os dados, não há o que fazer. *Jacere* está contido em termos como “projeto” (lançado para diante), “objeto” ou “objeção” (o que está diante), “sujeito” (por baixo), “dejetor” (lançado para baixo) e “trajeto” (ao longo de). Lançar para fora (*e, ex*) é “ejetar”; para dentro é “injetar” ou “introjetar”. Temos “rejeição” para com aquilo que deve ser jogado fora (abjeto); e o que irrompe no meio é “interjeição”. O que se junta (a um substantivo) é “adjetivo”. Lançar em conjunto na mente vários dados, razões e hipóteses é “conjecturar”.

Haveria, segundo Lauand, um conhecimento no modo, na maneira, no *jeito* (*jactu*) com que algo é feito. “Alguém está forçando, digamos, um grampeador ou um eletrodoméstico que não funciona; vem o dono e diz que não é questão de força, mas de *jeito* e dá o tapinha certo, o *jeito* (*lançar a mão*) para que o aparelho realize prodígios”<sup>57</sup>. O jeitinho seria a extensão dessa ideia muito corporal para o âmbito das relações sociais. “Trata-se, portanto, de qualidade pessoal, que pode se identificar com o modo de agir (ou mesmo de ser) de cada pessoa: como ela se lança”. O jeitinho pode ser visto, assim, como uma modalidade de pensamento, não mero vício cultural.

A arte mais pura é o jeito de cada um. Segundo Fernanda Carlos Borges, em *A filosofia do jeito*, o “jeitinho” é um modo brasileiro de pensar com o corpo. É a predisposição em ser cooperativo num ambiente instável, sobre o qual não há segurança de

---

<sup>57</sup> LAUAND, Luiz Jean. “Jeito, jeitinho & cia.”. In: *Etimologia*, nº 2. *Língua Portuguesa*. ISSN: 1808-3498. São Paulo: Segmento, março de 2007: 24-25.

que se obtenha resultados apenas seguindo a aplicação fria de regras da razão. “Jeitinho” não se confundiria, portanto, com favorecimento, vantagem pessoal ou situação de privilégio. Nem corrupção ou “acordo de rabo preso”. Nada disso seria sinônimo necessário de “jeitinho”, a constante cultural. O jeitinho temperaria toda impessoalidade com boa dose de intimidade. Quem apela a ele pressupõe que a solução de um problema ocorra mais pelo apelo emocional do que pelas determinações insensíveis da prescrição. Há a consciência de que as atitudes racionais não dão conta do recado, ao menos de situações que pedem retomadas de posição ou lidem com a imprevisibilidade.

*Pode guardar as panelas*, do disco Zumbido, de 1979, mostra o que acontece quando todas as alternativas toleráveis foram tentadas para superar a instabilidade cotidiana – sejam elas alternativas virtuosas ou não –, e a sociabilidade cooperativa já não encontra espaço. No plano melódico, a aceleração intensa promove ataques consonantais e acentos rítmicos. Nesta canção, essas marcas se revelarão a serviço de valores contínuos que predominam na letra (conjunção entre o sujeito que enuncia e o sujeito que escuta) e na melodia (recorrência de motivos).

O samba começa *in media res*, com os dois primeiros versos se enunciando como se parte de uma conversação iniciada bem antes. A ascendência antes do fim do próximo verso (em “dói”) valoriza a descendência da terminação melódica e deixa relativamente em suspenso o tom do trecho seguinte (“Falar do jeito que falei”).

*Você sabe que a maré  
Não está moleza não  
E quem não fica dormindo de touca  
Já sabe da situação  
Eu sei que dói no coração  
Falar do jeito que falei*

A descendência se acentua na entrada do segmento que representa o refrão para dar lugar à concentração, uma forma extensa da aceleração, estágio de oposição radical entre refrão e segunda parte que é marcada pela maior ascendência da tessitura (o avanço entre o ponto mais grave e agudo da canção)<sup>58</sup>.

*Dizer que o pior aconteceu*

---

<sup>58</sup> TATIT, 2007a: 97.

*Pode guardar as panelas  
Que hoje o dinheiro não deu*

A reiteração nas canções aceleradas se dá pela entrada do refrão e pela periodicidade de curvas melódicas. Na segunda estrofe de *Pode guardar as panelas*, há distâncias menores entre as rimas. O ataque-acentuação, típico do samba rasgado, confirmará neste trecho da canção uma forma intensa da aceleração, com articulação melódica marcada, regularidade do pulso, coincidência de acentos, identidade entre células melódicas e rimas, além de poucos alongamentos de vogais.

*Dei pinote adoidado  
Pedindo emprestado e ninguém emprestou  
Fui no seu Malaquias  
Querendo fiado mas ele negou  
Meu ordenado apertado, coitado, engraçado  
Desapareceu  
Fui apelar pro cavalo, joguei na cabeça  
Mas ele não deu*

A música, no entanto, reduz o refrão praticamente à frase-título. O sujeito da canção busca a cumplicidade com o ouvinte, mas sem refrão muito pronunciado. Em geral, o refrão é o primeiro grande laço de memorização que vincula, de imediato, a música e sua audiência. Em geral, as músicas violianas dispensam o padrão do samba com refrão, e é da primeira parte da canção que se acentua um trecho que funcionará, na prática, como refrão. Em *Pode guardar as panelas*, o fato imprevisto no plano do conteúdo traz como coeficiente musical uma intensificação de velocidade na segunda estrofe, que tem a função de reiterar o rompimento da ordenação do tempo interno do sujeito da canção e o deixa desnorteado<sup>59</sup>. Isso ilumina a incerteza vital do eu lírico e a necessidade de jogo de corpo para driblar a situação.

Na base de uma conjunção entre o tema da música e a identificação entre sujeito e objeto, está o jogo de corpo, a vida que pode ser levada com jeito. Jeitinho, afinal, é corpo tornado fator de raciocínio, aplicado às situações do mundo. Tem lugar em ambientes que valorizam a novidade e a transformação e em que a força do argumento

---

<sup>59</sup> TATIT, 2007b: 209.



parece ter pouca eficácia. Evoca um tipo de humanismo que radicaliza a ideia de jeito corporal. Um jeito corporal em particular, bem entendido, que elege valores e critérios para dar ordem às coisas que lida. Daí o critério da camaradagem, o valor dado ao calor humano nas relações de jeito.

*Para encher a nossa panela, comadre*

*Eu não sei como vai ser*

*Já corri pra todo lado*

*Fiz aquilo que deu pra fazer*

*Esperar por um milagre*

*Pra ver se resolve essa situação*

*Minha fé já balançou*

*Eu não quero sofrer outra decepção*

A filosofia do jeito, lembra Fernanda Borges, condena a arrogância, segrega o autoritarismo, suspeita da fria universalidade legal e institucional, condena a impostura e a grosseria<sup>60</sup>. A simpatia, a cordialidade e a humildade seriam suas condições de existência. Recusamos um pedido só pelo modo que nos pedem. A maneira de falar – o falar com jeitinho – se revela decisiva para a concessão de um pedido. Uma sentença banal como “Eu até faria se ele tivesse pedido de outro jeito” resume toda uma prescrição filosófica. É estilo de pensamento flagrado numa frase.

O contrário do jeito ganhou até alcunha dos mineiros de Belo Horizonte: “sistemático” é quem, não tendo jeito, só lhe resta uma meticulosa inflexibilidade. Condenar o espectro do mundo sistemático é uma bandeira tomada de viés, nem sempre de forma direta – para que não comprometa em demasiado nossa posição diante do mundo, a abordagem deve ser marota. Não por acaso, uma das mais antigas marcas populares da tradição musical brasileira é o humor de duplo sentido. Carlos Sandroni dá notícia, desde 1830, de lundus e modinhas (atribuíveis a Caldas Barbosa) com abordagem “risonha do amor”, sem “tristeza sentimental”, mais sexual que romântica. Haveria, assim, um jeito risonho de pensar contido no samba. Há, evidentemente, sempre o risco de o jeito engessar-se, virar vício a serviço da vantagem a qualquer preço. O estilo de pensamento do jeito pode dar dinamismo a um tipo de razão ou pode engessá-lo. Para manter-se

---

<sup>60</sup> BORGES, Fernanda Carlos. *A Filosofia do jeito*. São Paulo: Summus, 2006.

humanismo deve envolver solidariedade, compreensão do falível e valorização da flexibilidade como fator criativo.

O entendimento de que a condição humana é condição do jeito trai uma visão de homem que desconfia das instituições e toma a situação do ser como a de corpos vulneráveis ao mundo. Muitas das composições de Paulinho da Viola contam essa inconstância da sobrevivência como uma evidência da transitoriedade. *Pecado capital*, por exemplo, deixa evidentes as consequências de se confundir a filosofia do jeito com desumanização: é preciso “se virar” sem que cada um apenas trate de si mesmo.

*Dinheiro na mão é vendaval  
É vendaval!  
Na vida de um sonhador  
De um sonhador!  
Quanta gente aí se engana  
E cai da cama  
Com toda a ilusão que sonhou  
E a grandeza se desfaz  
Quando a solidão é mais  
Alguém já falou...*

Há engajamento passional do enunciador da canção em contexto acelerado. O sujeito da canção se apropria de tudo a seu alcance, enriquece ou se entusiasma, num excesso de mais que pode representar uma saturação do processo, que equivale ao ponto máximo de sonoridade (na ascendência final da primeira estrofe, em “Quando a solidão é mais”). Para assegurar a continuidade em situações do tipo, a música precisa atenuar a exorbitância e inserir movimentos menos intensos (um “menos mais”, diria Tatit) no decorrer da primeira parte<sup>61</sup>. A música mostra o que acontece ao sujeito que perde tudo por pura ganância. O que já era menos se revela ainda menor ao longo da canção, distribuído em acentos melódicos: a breve ascendência de “Quanta gente aí se engana” é seguida pela descendência gradual de “E cai da cama”, mais proeminente no verso seguinte. Este, antes de chegar a um estado de repouso, é emendado por breve ascendência em “E a grandeza se desfaz”, que prepara a conclusão da primeira estrofe.

---

<sup>61</sup> TATIT, 2007b: 61-62

Antes de assumir o desespero e a solidão, a música retoma uma ascendência melódica reparadora no início da segunda estrofe, que corresponde à continuidade da vida, agora amarga e irresoluta – como a terminação do tonema que encerra a canção<sup>62</sup>. Embora o caráter temperado do canto não se altere, *Pecado capital* é provavelmente a mais evidente composição violiana a pronunciar uma divisão radical entre uma primeira parte de descendências, em menor, com uma segunda parte em maior, que assinala uma abertura de perspectivas do sujeito da canção.

*Mas é preciso viver  
E viver  
Não é brincadeira não  
Quando o jeito é se virar  
Cada um trata de si  
Irmão desconhece irmão  
E aí dinheiro na mão é vendaval  
Dinheiro na mão é solução  
E solidão! E solidão!  
E solidão! E solidão!*

A leve ascendência de “E aí” prepara a descendência que marca a despedida do canto, com repetidas ênfases no estado de solidão, afinal revelado real tema, elemento estruturante entre melodia e letra, e conclusão natural da composição.

O equilíbrio natural entre descendência e ascendência sonora, que Tatit chama de asseveração, está realizado em *Perdoa*, samba do disco *Memórias Cantando*, de 1976, que propicia um registro tomado por falastrão, intimidade boquirrota de quem cobra a fatura imaginária de uma conta alta demais para ser paga. A crônica de costumes embala o relato do sambista sem eira nem beira, que pede perdão à amada enquanto bate boca com personagens que lhe negam o básico. A melodia é cadenciada e o prolongamento sonoro das vogais ainda assim confere ao conjunto um ritmo em geral exultante. O efeito é um sujeito da canção que tem o cinismo confiante no perdão, apesar da gravidade das faltas que costuma cometer.

---

<sup>62</sup> TATIT, 2007b: 61-62.

*Meu bem, perdoa  
Perdoa meu coração pecador  
Você sabe que jamais eu viverei  
Sem o seu amor*

*Ando comprando fiado  
Porque meu dinheiro não dá  
Imagine se eu fosse casado  
Com mais de seis filhos para sustentar*

*Nunca me deram moleza  
E posso dizer que sou trabalhador  
Fiz um trato com você  
Quando fui receber você não me pagou  
Mas ora meu bem*

Termo de polidez debochada, “meu bem” pode, no contexto da canção, referir-se não só a uma pessoa amada como a uma agente de negociação no morro, a quem se finge uma declaração de amor falsete – impressão reforçada pelo tom impositivo com que em seguida o enunciador da canção solicita que se chame “o dono da casa”.

*Chama o dono dessa casa  
Que eu quero dizer como é o meu nome  
Diz um verso bem bonito  
Ele vai responder pra matar minha fome*

*Eu como dono da casa  
Não sou obrigado a servir nem banana  
Se quiser saber meu nome  
É o tal que não como há mais de uma semana  
Mas ora meu bem*

A canção mantém a ambiguidade de interlocuções, num efeito irônico e despojado. A enumeração de episódios do relato descreve uma circularidade marcada pela percussão e pela recorrência de motivos de um conjunto de estrofe para outro que integram

cada parte da canção. As ascendências e descendências sonoras não valorizam tanto a curva do percurso melódico, pois equilibram o conjunto à repetição sistêmica da entoação, retomando a articulação dos versos e da melodia que se verificou no segmento anterior.

*Chama o dono da quitanda  
Que vive sonhando deitado na rede  
Diz um verso bem bonito  
Ele vai responder pra matar minha sede*

*O dono dessa quitanda  
Não é obrigado a vender pra ninguém  
Pode pegar a viola que hoje é domingo  
E cerveja não tem  
Mas ora meu bem...*

Músicas que enumeram fatos linguísticos de mesma natureza normalmente compatibilizam a reiteração de motivos melódicos, gerando um tipo de persuasão decantatória, típica das canções de exaltação, diz Tatit. Há um ar de troça em jogo, um molejo sonoro que é um modo de acomodar o assunto à solução de conteúdo que depende da compreensão alheia e da flexibilidade na busca de alternativas.

Ora, meu bem... Quando se pensa em “jeito”, na operação de pensamento, é do “jeitinho” brasileiro como modalidade de um pensar em comum que se trata, não do mero vício cultural. Em *Não posso negar*, também do disco *Zumbido*, de 1979, Paulinho da Viola mostra os limites da “escola da malandragem” aproveitadora e oportunista que o sujeito da canção identifica ao mundo das escolas de samba atuais. Descreve e elogia, por contraste, outro tipo de comportamento, também malandro, mas de uma “escola diferente”.

*Dizem que não tenho muita coisa pra dizer  
Por isso eu quero, sem favor, me apresentar  
Eu sou de uma Escola diferente  
Onde todo mundo sente  
Que vaidade não há  
Em termos de arte negra, é comigo  
Faço aquilo que posso fazer  
Samba para mim não é problema*

*Se você me der um tema  
Eu faço samba pra você*

*Você sabe que sou quilombola  
E não posso negar  
Quem não é do pagode  
Comigo não deve brincar  
Deixe de lado essa dor  
Pára de me provocar  
E mora no meu coração, Iaiá...*

A filosofia do jeito busca a sintonia com uma percepção de mundo consciente de que o real não apresenta a linearidade das distinções lógicas. A percepção de que aquilo que se imaginou como mundo depende de uma fixidez que o mundo não apresenta nem garante. Como diria Roberto Gomes, estimularia entre nós uma razão não linear, não silogística, destituída de alarde e gravidade; outra espécie de questionamento, e um tipo de pensador sensível à falha alheia, que tenha molejo e não leve tudo tão a sério<sup>63</sup>. Que seja, enfim, um sambista.

### ***1.5. O mar que me navega***

Descendente dos cânticos escravos que invocavam deuses africanos, o samba se consolida como carícia de pernas, uma forma de oração à incerteza da vida e à liberdade de movimentos, um grito contra a lei, a pobreza e o trabalho. Na obra de Paulinho da Viola, o revés é etapa inevitável daquilo que estava programado, o que leva à percepção da vida como improviso. Não o improviso que é difamação do “jeitinho” (a ideia pejorativa de quem contorna obstáculos para levar vantagem), mas como tragédia do instável. Daí o compositor exprimir uma espécie de “desalento positivo” com dicção associada à leveza, com que expõe suas desconfianças num gênero musical ligado à alegria. Em entrevista para este trabalho, considera que seus sambas flagram a transitoriedade de tudo, uma noção que para ele é o conceito fundamental para a compreensão do samba<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> GOMES, Roberto. *Crítica da razão tupiniquim*. 10ª edição. Coleção Prazer em conhecer. São Paulo: FTD, 1990.

<sup>64</sup> PEREIRA Jr., 2006: 12-16, entrevista realizada no Rio de Janeiro, 12/8/2006, visando esta tese.

*Dos sonhos que temos, das coisas que almejamos, depois de um certo tempo percebemos que não se pode fazer tudo, que alguns sonhos são realizados, muitos não. Você não lê todos os livros que acumulou na sua biblioteca, mas nem por isso vai deixar de ler, nem por isso vai deixar de sonhar, de almejar. Isso de uma certa forma espero que esteja no meu trabalho. A dúvida diante da incerteza não pode ser derrotista nem negativa, de que realmente não há solução, não tem jeito. Penso que há momentos de resignação e outros de rebeldia, de não conformismo com a situação, particular ou não. Mas as coisas passam, as modas, as propostas, as experiências. Meus sambas tratam da sensação de angústia ou resignação diante dessa instabilidade da vida, da impossibilidade de falar do futuro, de ter certeza sobre as coisas. A vida é jogo de xadrez, mas nos escapa e a resposta natural que o samba dá é deixar-se levar como um marinheiro à deriva. A vida é tão instável...*

Em mais de uma ocasião em sua obra, a unidade emerge das situações de insegurança e conflito, mas também da exaltação da existência e do louvor à vida. Da melancolia serena de quem olha a vida fluir à distância e do próprio fracasso em dar conta do que se espera expressar (“Ninguém pode explicar a vida num samba curto”), como da serenidade de não se deixar abater por desenganos ou da tentativa de perpetuar os efeitos saborosos de uma paixão.

Com frequente insistência, suas composições exercitam a metáfora do marinheiro à deriva, que é incapaz de controlar a embarcação ou tem a inteligência de, ante a impossibilidade de oferecer resistência, moldar suas reações aos obstáculos do mundo. Em *Argumento*, que integra o 12º disco de Paulinho da Viola (um dos que leva o nome do próprio compositor), de 1975, o enunciador protesta contra a deturpação melódica dos sambas industriais para exportação, mas o tema de superfície da composição se revela uma estratégia de evasão para o tema de fundo, a serenidade da alma como um fundamento moral – a constatação de que as alterações do mundo (no caso, do gênero samba) não podem ameaçar a integridade de certos valores. Ao longo da música, a euforia conjuntiva (no plano do conteúdo) e a expansão melódica passional (no campo sonoro) revelam pouca identidade entre temas e muita adesão a uma só direção harmônica. A melodia temática, saltita; a letra, de caráter figurativo, chama atenção para o que é dito. Pede calma.

*Tá legal, eu aceito o argumento  
Mas não altere o samba tanto assim  
Olha que a rapaziada está sentindo a falta  
De um cavaco, de um pandeiro e de um tamborim*

*Sem preconceito ou mania de passado  
Sem querer ficar do lado  
De quem não quer navegar  
Faça como um velho marinheiro  
Que durante o nevoeiro  
Leva o barco devagar.*

Segundo Ivan Cláudio Pereira Siqueira, em dissertação sobre a obra de Paulinho da Viola, a harmonização nesse samba reafirma os predicados do gênero, com o cavaquinho regendo a orquestra de percussão. A manutenção do ritmo, pedra de toque da obra, permite enfatizar a atuação do sujeito da música. O primeiro verso do refrão, “Tá legal, eu aceito o argumento”, é projetado na ascendência de 3ª menor, que acentua o caráter de asseveração da frase (em especial, no trecho assinalado). Intervalos de 2ª maior e 3ª menor definem a cadência da composição. No segundo verso, os intervalos têm uma ascendência mais pronunciada. Esses versos preparam a ascendência do fim do terceiro verso, que tem a função de enfatizar a importância da palavra “falta” no contexto da mensagem musical, reforçada pela descendência em “cavaco” do quarto verso e a consequente ascendência em “pandeiro”<sup>65</sup>. A música é comentário às mudanças que não se consegue evitar e para as quais é preciso lidar (navegar) com cuidado.

O cancionista vê suas referências mais caras na projeção de alegorias relacionadas ao mar, ao rio, ao vento, à calma do navegante ante as adversidades do oceano, mesmo quando sua remissão é indireta ou feita de passagem, como na analogia com os sentimentos em *Reverso da paixão* (“Teu olhar iluminava / O mar que havia no meu coração / Meu barco de sonhos / Tranquilo / Navegava em meu delírio”) ou em forma de metalinguagem da realização entoativa, em *Cantoria*, parceria com Hermínio Bello de Carvalho (“É compreender a canção como um navio / Que vai zarpando, ignorando mapas

---

<sup>65</sup> SIQUEIRA, Ivan Cláudio Pereira. *Paulinho da Viola: O caminho de volta* (um estudo poético-musical da canção popular brasileira). Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Orientação: Roberto Ventura. São Paulo: USP, 1999: 53-56.



/ Tocando as águas que nem harpas / Por conta do destino”). Metáforas da água que flui. O fluxo da correnteza, da maré, da onda. O mundo é uma correnteza, cheia de leitões imprevistos. A força de uma potência maior do que a nossa, capaz de dominar o rumo que tomamos. E o risco é sempre o da estagnação da água parada.

“Mar” vem do latim *mare* ou *maris*. “Vento” vem de *ventus*, respiração dos mares e de toda a terra. “Navegar” vem, por sua vez, do latim *navigare*, verbo transitivo que significa percorrer em navio, por extensão, “atravessar o espaço”. Da costa que banhou o latim e o grego estalaram ondas e ventanias de palavras, ecos da importância do oceano e dos ventos no cotidiano da antiguidade greco-latina. As sociedades antigas humanizavam o tempo, o mar, o clima, os fenômenos naturais os mais diversos. Adjetivavam o mar e o vento segundo seu estado de ânimo e suas características afetivas.

Os latinos, por exemplo, falavam do mar plácido (*placidum*), revoltado (*tumultuosum*), violento (*tumidum*). O mar é um ser ativo, autônomo, poderoso, caprichoso, inquieto, expressão das forças maiores do que nós, a que não temos controle. Dificulta a rota inflexível e, assim, exige criatividade. Ante o mar bravo, o litoral acidentado, a falta de ventos favoráveis, o timoneiro não escolhe sua rota, não tem autonomia para decidir o rumo que toma. A sensação de impasse diante da instabilidade de um futuro – qualquer futuro – só pode ter como resposta a consciência de que é preciso serenidade ou deixar-se navegar num barco sem cais. É o que está configurado, por exemplo, em *Mar grande*, parceria com Sérgio Natureza no disco *Bebadosamba*, de 1996.

*Se navegar no vazio*

*É mesmo o destino*

*Do meu coração*

*Parto pra ser esquecido*

*Navio perdido*

*Na imensidão*

O enunciador da canção é um passageiro de uma embarcação existencial. Quer ser afogado pela memória, esquecido e apartado do mundo, quer mar alto, sem volta, e a confiança de que a realidade líquida e evanescente do mar é a única a lhe soar confiável.

*Lobo do mar, timoneiro,  
Me leve pro Sol  
Quero outro verão  
Não quero mar de marola  
Nas praias da moda  
Na rebentação*

Pouco importa que o motivo da canção seja uma desilusão amorosa ou um mal estar com a existência. A sedução de um navegante à deriva é o estar a sós consigo e o céu aberto, em movimento ordenado e sereno, ainda assim livre. Não há ato livre atapetado por resultados confiáveis. Seguir o alto-mar é abdicar das certezas. É pisar terreno movediço.

*Quero mar alto, o mar grande  
Por favor não me mande de volta mais não  
Não quero cais, outro porto,  
Não mais o mar morto  
Da minha ilusão  
Prefiro ir à deriva  
Me deixe que eu siga  
Em qualquer direção  
Se eu sou de um rio marinho  
O mar é meu ninho  
Meu leito e meu chão*

Já em *Pra jogar no oceano*, o marujo é, antes, uma espécie de alter-ego do enunciador da canção. Não mais passageiro da nau, como em *Mar grande*. Aqui ele lança da praia ou do cais um apelo à experiência de mundo de quem, mensageiro de outra esfera da realidade (a fluidez do mar que tudo traga), é capaz de apagar a indiferença e a rejeição, o desengano das frustrações da vida e as miragens de amor.

*Ê, marujo, ê  
Que vive navegando  
Te dou meu sofrimento  
Pra jogar no oceano*

*Se der no teu navio  
Leva mais um desengano*

A experiência em terra do não marujo é a da solidez do que permanece e da concretude das cicatrizes, e o eu lírico canta as dores do mundo, a esperança frustrada (mas que nunca morreu) de controlar seus passos e destino.

*Leva de vez a saudade  
E apaga a lembrança do que se perdeu  
Ficando comigo a chama da vida  
Eu canto a esperança que nunca morreu  
Sei qual a minha sentença  
O vento é quem tira a poeira de tudo  
A gente lamenta e depois reconhece  
Que o amor não se acaba nas dores do mundo*

O sujeito da canção só conseguiria ter o destino na palma de sua mão se o mar afastar dele a mágoa, engolir o desengano, a inveja e a saudade.

*Leva, marujo, a tristeza  
E parte o punhal que a inveja lançou  
Ele contém o veneno  
Que pode matar meu desejo de amor  
Tire as setas do ciúme  
Que foram jogadas no meu coração  
Pois o meu ideal se resume  
Em ter meu destino na palma da mão*

Mas se é o mar que o leva, como ele pode ter seu destino na palma da mão? Um mundo sem máculas e nódoas, com mágoas e desilusões lançados no fundo do mar, é sonho escapista, irrealizável. A existência não consegue simplesmente descartar as tristezas e os desenganos e é duvidoso que o fundo do mar, como o do rio, exista como imaginamos,

pois renovado por novas águas e novos escombros. Por isso, a canção é antes de tudo uma evocação, um desejo em voz alta ante o navio que passa por um ser que se sabe desafiado a realizar-se sob os efeitos das mágoas do mundo. Da vida não se tira as impurezas, ela só pode ser vivida apesar delas, mas isso não apaga a carência de concretizar “o ideal” de ter controle pleno sobre ela.

No outro pólo da alegoria navegante, o marujo está em mar incerto com a vida que se deixa levar. A imagem, plenamente consolidada em *Argumento*, objetiva a crítica ao ritmo frenético da urbanidade sem rosto em *Rumo dos ventos*, do disco *A toda hora rola uma história*, de 1982. Também aqui, como em *Argumento*, o tema de superfície (o enunciador consola a própria mulher diante de um mau pedaço por que passam juntos) é a motivação apenas aparente da canção.

*A toda hora rola uma história  
Que é preciso estar atento  
A todo instante rola um movimento  
Que muda o rumo dos ventos  
Quem sabe remar não estranha  
Vem chegando a luz de um novo dia  
O jeito é criar um outro samba  
Sem rasgar a velha fantasia*

O mundo, afinal, não é um lugar estável, acolhedor e contínuo; a vida é precária, sem alicerces ou ponto seguro permanentes, e embora não se tenha um lugar de chegada claro, o desafio é caminhar com atenção ao rumo que se segue, desfrutando da caminhada. A falta de confiança em concretizar o que se planeja nos ancora naquilo que é provisório, na intuição de que o acaso é nossa variável mais constante.

*Mulher, é isso aí  
Só existe a gente mesmo  
Levando um barco pesado  
Apesar do agitado mar  
Sem a lua e seu encanto  
Ao sabor da ventania  
Mesmo no gelo da noite  
Meu coração não esfria*

*E quando o vendaval passar  
Acharemos uma ilha  
E até quando Deus deixar, mulher  
Iremos tocando a vida*

Há um movimento circular entre o leme da embarcação que faz o marinheiro dosar o rumo do barco, a ponto de guiá-lo calmamente durante o nevoeiro, porque há nevoeiro, e o momento em que o marujo se vê obrigado a deixar-se levar, pois está sozinho no barco em meio ao mar agitado, ao sabor do vento, “tocando a vida”, “até quando Deus deixar”. O círculo de *Argumento* se fecha em *Rumo dos ventos*.

### **1.6. Heraclítico**

As músicas de Paulinho da Viola que falam da força de mares e rios (ventos, por extensão) recobrem um leque de imagens ligadas à água que flui. A ideia de um pensar em movimento não lhe é exclusiva. Foi a base, por exemplo, da filosofia de Heráclito de Éfeso (c. 540-470 a.C.). Sua obra é composta de aforismos, fragmentos de fala lapidar, como terminaram sendo, na prática, toda produção escrita grega pré-Platão, da lírica à filosofia. “Aforismo” deriva de *aforizo* (delimitar, separar, distinguir), verbo grego de que deriva também a palavra “horizonte” – um aforismo se projeta no campo do visível, movimenta-se com aqueles que se movimentam porque diz pouco, o que obriga nossa mente a completar o raciocínio, a mover-se.

É tentador ver no caráter fragmentário e evanescente dos aforismos do passado um legítimo antepassado das letras de canções populares do Brasil. Os de Heráclito são no mais das vezes enigmáticos, mas se apresentam em quantidade suficiente para que sigamos o fluxo de um raciocínio pleno. Esse é seu modo de pensar, lembra Donald Schüler, que o traduziu e analisou em *Heráclito e seu (dis)curso*<sup>66</sup>. O heraclítico é um tipo de raciocínio avesso à incontinência verbal da narrativa de Homero, de quem o filósofo conterrâneo de Hesíodo foi opositor. Seguir um pensamento expresso de forma tão lacônica e obscura é aceitar de antemão por não se decidir aquilo que o filósofo quis manter indeciso.

---

<sup>66</sup> SCHÜLER, Donald. *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto Alegre: LP&M, 2001.

Pois por sobre a aparente imprecisão heraclitiana, o filósofo declara sempre uma única e mesma coisa: a continuidade do acontecer, do fluir, eco ilustre para as metáforas de navegação usadas por Paulinho da Viola. Heráclito golpeava a crosta dos discursos, diz Schüler, principalmente os verborrágicos e definitivos que tendem a absolutizar afirmações. Expunha as coisas à medida que as descobria e, mesmo então, buscava não ser conclusivo, pois a investigação deve ser o foco, não a certeza de que há uma solução confiável.

Heráclito sentia o mundo uno, vivo e ativo, unido no *logos*. Para o grego antigo, *logos* é nome de múltipla aplicação. Homero, informa Schüler, usa *lego*, um verbo que compartilha a raiz de *logos*, para referir-se à ação e ao processo de reunir soldados, armas, comidas e ossos (estes, muito usados na Antiguidade para fazer pentes e talheres, por exemplo), cada um segundo coerência própria, sob o risco de misturar as estações e afetar, com a dispersão da mistura, o resultado das batalhas. *Logos* para os gregos era a organização, sob dado critério, que dá forma às coisas, aos seres e às palavras, à imagem interior que fazemos de nós mesmos ao apreciar a realidade e a vida. O *logos* vive no discorrer, o todo se repete nas partes, é Discurso em meio aos discursos.

*Logos* é hoje em dia uma palavra muito associada à ideia de razão, de discurso com racionalidade, de formulação de pensamento. Na Grécia antiga significava não ceder à dispersão. Era o apreço ao que há de comum com as outras pessoas, a adesão ao que promove unidade interior e ajuda a dar explicação coerente sobre o mundo e às ações em sociedade. Sem esse *logos*, essa propensão a ser o seu próprio tempo e espaço, sua voz coletiva que dormita no interior de cada um, haveria apenas dispersão, caos, desordem, confusão de individualidades.

Buscar a coesão, a coerência da unidade, foi por muito tempo um modo de decifrar toda uma comunidade. Os gregos assim o pensavam e assim o enunciavam. Tal ilusão metafísica – a de que há um espírito comum, uma unidade que nos envolve e explica – chegou até nós como fragmentação. Há espíritos de época, não um só, em nossos dias e povos. Mas por sobre as correntes e os movimentos, os resíduos da ideia de *logos* ainda pulsam nas correntes da vida concreta, nos leitos subterrâneos do que há de comum. O fluxo, afinal, está no concreto, no geral do mundo, diria Heráclito: nas armas, nos rios, nas velocidades de nossa vida, nos discursos, no ritmo do mundo, que conjuga todos os

contrários, e até nos opostos que são o fogo e a água.

Da paisagem rural de seu tempo, brotam aforismos heraclitianos atentos ao fluxo. Como o fragmento B 91, traduzido por Schüler: “No mesmo rio não há como entrar duas vezes.” Para Schüler, o de Heráclito não é o rio de Narciso, que se perde em suas águas apaixonado pelo próprio reflexo, que parecia formar no espelho do lago um conceito fixo do ser, mas não passava de repetição de si mesmo. O rio de Heráclito é anônimo, corriqueiro, o da existência cotidiana, em que o filósofo se banhava todos os dias. Contemplando-se ao entrar no rio, Heráclito se flagrou não a congelar a atenção numa imagem fixa, mas a perceber o mundo fugidio. Embora o rio seja o mesmo, outras são as águas, e ele, que as contempla, já não é igual a si mesmo.

Excetuando-se circunstâncias talvez muito acidentais, não se entra num rio sem motivo. Vamos a ele para atravessá-lo, tomar banho, navegar, mas por alguma razão específica. Se entramos no mesmo leito com interesse específico e distinto, já não seremos os mesmos que entramos quando por outra razão, e outro será também o rio, afetado pela diversidade de nossas intenções. “Movimentos não se repetem literalmente em unidades móveis, sujeitas a desajustes e ajustes. A divergência altera, move”, escreve Schüler<sup>67</sup>. De algum modo, muda também quem nos vê e talvez até o que nos faz mudar.

Detratores veem miragem conceitual no vislumbre heraclitiano. Sua analogia pode muito bem ser contestada como um falso paradoxo: o senso comum nos diz que o rio que vemos não é um outro rio, tampouco nós somos outra pessoa que não aquela que porventura banhou-se nele pouco antes. Não há evidência natural de dois ou mais entes num mesmo rio nem dois ou mais entes no mesmo ser.

A crítica a Heráclito (ou a quem usa seus fragmentos de forma instrumental) toma a linearidade da representação como raiz de uma contradição ontológica, e critica a base do argumento ao criar uma parturição de identidade que Heráclito nem parece ter cogitado. Uma leitura analítica denunciaria sua confusão no fato de o filósofo ter tomado o sentido de “mesmo” como sendo único, quando ele trairia, no fundo, tipos diferentes de semelhanças.

Um rio pode ser qualitativamente idêntico a um outro rio – ter

---

<sup>67</sup> SCHÜLER, 2001: 135.

características semelhantes, ter idêntica quantidade de água, o mesmo número de peixes, as mesmas cores e vegetações, ter lodos e cursos em tudo parecidos – e ainda assim não ser idêntico a outro, quantitativamente. Em quantidade, no entanto, o rio heraclítico seria um só, o mesmo que sofre mudanças, apenas qualitativas.

O discurso crítico reclama de Heráclito a confusão que torna insustentável a afirmação de que, se o rio mudou entre um pulo e outro pulo do mesmo banhista, então o banhista pulou em dois rios diferentes. Não ser qualitativamente o mesmo que era não significa que o rio deixa de ser numericamente o mesmo rio. Para todos os efeitos, ele continua sendo o mesmo e único rio.

Heráclito, no entanto, não disse aquilo que seus críticos afirmam dele. Não se entra duas vezes no mesmo rio, ele afirmou, porque o rio não é o mesmo de antes – e tampouco nós o somos. Atente-se que sua analogia não sugere dois entes distintos frutos de um só ser inicial, multiplicando-se exponencialmente sob efeito do tempo. Dizer que um rio não é o mesmo entre dois banhos diferentes do mesmo banhista não é o mesmo que afirmar a existência de dois rios, dois seres ontologicamente distintos um do outro. Afirmar o contrário é ler Heráclito de forma não heraclítica.

Heráclito não encena uma espécie de partenogênese metafísica. Ele nos alerta antes como o ser é também sua própria fluidez, sua inteira movência. Uma dimensão de nossa existência é o movimento de nossas mudanças ante o estado permanente de flutuações da imanência. Manter abafada tal dimensão, apartada de nossos horizontes quando atentamos ao mundo e nele projetamos nossas inclinações e preconceções, é uma silenciosa, categórica e venenosa forma de abdicação. Sua analogia busca o que escapa, o movente que se perde no tempo como um rio, a que não há como registrar nem conter, mas apenas cortejar.

Rios podem ser apenas isto: analogias fluentes, bem o sabe Paulinho da Viola e bem o sabia Heráclito. Mas não são apenas córregos que riscam o próprio caminho na planície. Rios somos também nós, as ideias que nos vão e vêm, as experiências que se alteram, a vida que se renova. Somos nossa mistura no mundo, permanente estado impuro, como diz o fragmento B12: “Aos que entram nos mesmos rios, outras e outras águas sobrevêm, e as psiques emanam do úmido.”



Água mantida parada, como se sabe, nos sacia nos poços, mas também é a que fica entregue à sorte, sua morte; para revitalizá-la, convém que flua. Não é possível beneficiar-se de novas águas se pretendermos reter as que já temos. Seria o mesmo que cortar o fluxo, provocar enchentes, estagnação, morte. Como preservar secas as psiques, quando somos sempre rio? Para alguns, só se as psiques estiverem fora do corpo, pois até as psiques emanam do úmido. Muitos filósofos, diz Schüler, “buscam o seco” sempre que se recolhem a si mesmos para interpretar as constatações que lhes vêm dos sentidos. Mas a vida flui como um rio, sempre o mesmo e sempre outro. Não há como evitar o úmido, a mistura.

Como afirma Heráclito no fragmento B 49a: “Nas correntes dos mesmos rios, entramos e não entramos, somos e não somos.” A ambição de usar as mesmas palavras, conceitos e definições de mundo, para dar conta de uma realidade que muda como se fosse um fluxo contínuo, não consegue evitar os efeitos do movimento. As definições congelam, evitam que o objeto se desintegre numa infinidade de instantes, de pontos sucessivos. Mas é impossível retornar a um dos pontos já trilhados. O rio é e não é o mesmo. Miopia seria fingir que não nos orientamos por rotas móveis, em águas oscilantes e incertas.

### **1.7. Voz média**

A dificuldade de controlar (o próprio destino, as forças adversas, os conceitos de mundo...) se condensa numa operação de linguagem nas canções violianas, anota Jean Lauand em seu estudo sobre Paulinho da Viola: o emprego reiterado da voz média, recurso comum em línguas antigas para as ações que não se enquadram na voz ativa nem na passiva<sup>68</sup>. Como em *Timoneiro*, parceria com Hermínio Bello de Carvalho, do disco *Bebadosamba*, de 1996.

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

---

<sup>68</sup> LAUAND, Jean. “O filósofo e o poeta”. In: *Filosofia, educação e arte*. São Paulo: Edições Iamc, 1988: 73. O ensaio é condensação de “Que há de comum entre estes dois senhores?” e “Filosofia e Poesia”, artigos publicados no *Jornal da Tarde*, São Paulo, respectivamente 15-8-1981 e 19-6-82. Também disponível em: <http://www.hottopos.com/geral/naftalina/poet.htm>

---

Desde o latim, por exemplo, certos verbos eram usados na voz média, como “nascer” (*nascor*), “morrer” (*morior*), “confessar” (ao admitir algo ao confessor, eu também me escuto, daí “eu me confesso”), “falar” (*loquor*, ao falar com outra pessoa emito o que penso a mim e de mim). Nas composições de Paulinho da Viola, a voz média é um instrumento do à deriva, do deixar-se levar, da vida que não é mera passividade, mas tampouco passa pelo controle absoluto do sujeito. “Há ações que são protagonizadas por mim, mas que, na realidade, não o são em grau predominante: há tal influência do exterior e de outros fatores que não posso propriamente dizer que são plenamente minhas”, escreve Lauand<sup>69</sup>. Na voz média há a intuição de que os rumos que o homem toma dependem tanto de si como do mundo, sobre o qual não tem controle.

*E quanto mais remo mais rezo  
Pra nunca mais se acabar  
Essa viagem que faz o mar em torno do mar  
Meu velho um dia falou  
Com seu jeito de avisar*

*"Olha, o mar não tem cabelos  
Que a gente possa agarrar"*

*Timoneiro nunca fui  
que eu não sou de velejar  
O leme da minha vida  
Deus é quem faz governar  
E quando alguém me pergunta  
como se faz pra nadar  
Explico que eu não navego  
quem me navega é o mar*

O Ocidente vê tudo pelo viés da conquista, diz Lauand, mas há muitas situações em que só conseguimos algo se renunciarmos à vontade dirigida de obtê-lo, dimensões só conquistadas como resultado de uma ação não interessada, envolvida pelo trajeto. Se vivemos em permanente redemoinho, vale mais deixar-se carregar pela onda, que invariavelmente deságua na praia. Deixar-se levar é aqui uma condição da experiência,

---

<sup>69</sup> LAUAND, 1988: 74.

do estar familiarizado com os possíveis desdobramentos da ação em que se é envolvido.

*A rede do meu destino parece a de um pescador  
Quando retorna vazia vem carregada de dor  
Vivo num redemoinho,  
Deus bem sabe o que Ele faz  
A onda que me carrega, ela mesma  
É quem me traz*

Ao menos quando nos percebemos em redemoinho há a consciência do abismo entre o que se espera que ocorra e efetivamente ocorre, entre o que se imagina controlar e o que efetivamente depende de nós, uma distância concreta que nos oprime, pois nunca está dado que o planejado se realize e o mundo joga a favor para que não ocorra. O homem nunca é completamente dono do próprio destino, mas, vulnerável, tende a enfrentar forças que sente serem maiores que ele, e a reagir como pode aos impactos que sofre. É possível enganar-se com certa facilidade quando se tem a pretensão de obter validade universal sobre algo, de imaginar um rigor total que se revela restrito (e quando se revela) a situações que exigem soluções mecânicas ou matemáticas. A linguagem sistemática, argumentativa, doutrinária, analítica, busca evidência absoluta não só de duvidosa obtenção como, nem bem é esboçada, se apresenta temporária ou temerária.

Inconciliável é o ideal de conforto da terra firme com a vigência de um oceano revolto. Há nessa opção preferencial pela voz média a vaga consciência de que talvez não haja razão que a tudo ordene, mas também a confiança, não a certeza, de que, no mesmo procedimento, negamos ser mero brinquedo do destino.

A voz média é também o recurso medular de *Samba do amor*, parceria com Elton Medeiros e Hermínio Bello de Carvalho gravada no sétimo disco de Paulinho da Viola, de 1968, com a qual o compositor projeta a ideia de que, ao departamentalizar a experiência, perdemos a ressonância (ressoar não é um retorno ao mesmo ponto, mas uma retomada). “Voltar é quase sempre partir para outro lugar”. Não só porque na vida nunca se consegue reproduzir exatamente as mesmas condições da experiência, se retomássemos o caminho. As representações que criamos do mundo se encastelam em nós não porque nos determinam, mas porque desenvolvemos as mesmas atitudes humanas ante a resistência do

mundo; criamos representações que retornam para nós, recorrentes, como se nos respondessem – e respondendo, nos moldassem.

*Quanto me andei  
Talvez pra encontrar  
Pedacos de mim pelo mundo  
Que dura ilusão  
Só me desencontrei  
Sem me achar  
Aí eu voltei  
Voltar quase sempre é partir  
Para um outro lugar*

O desafio é lidar com o mundo como uma ressonância, virar um quiasma que consegue encontrar-se ao entrar na materialidade do mundo, ao sentir sua resistência e adequar-se ao seu contato, com jeito, jeitinho. Ao encarar o mundo, eu o incorporo, faço com que faça parte do meu corpo, não me mantenho intacto como antes do contato. Podemos nos imaginar apolíneos e autônomos, *in vitro*, como se fôssemos isolados do mundo. Podemos mascarar a existência com nosso brilho, como Apolo o faria. Mas como entrar em contato com o mundo, com os outros homens, com a vida, sem nos enfraquecer, sem receber bacilos de morte, sem nos misturarmos ao mundo? A miragem maior é pretender abafar ou conter o limite do confronto consigo e a morte.

Entoada em forma de seresta, *Samba do amor* reitera uma nostalgia de um tempo que não retorna, mas se refaz. Há uma desaceleração melódica, com alongamento da duração, permanência da voz em cada grau da sequência melódica. A melodia alimenta a distância que o sujeito mantém daquilo que identificava em si mesmo. Em conjunção com a letra, a canção mostra que rever a si mesmo depois de imerso no mar do mundo, da vida que cresce e nos supera, não é mais olhar para si, não é reconhecer-se naquilo que se acreditava identificar, nem retomar a ser o que era ou partir para o mesmo lugar de onde veio, e a sensação de que falta alguma coisa preenche o vazio da falta. Buscar a si mesmo pode ser, no fundo, encontrar-se fora de si.

*O meu olhar se turvou  
E a vida foi crescendo*

*E se tornando maior  
Todo o seu desencanto  
Ah, todos os meus gestos de amor  
Foram tragados no mar  
Ou talvez se perderam  
Num tempo qualquer  
Mas há sempre um amanhecer  
E o novo dia chegou  
E eu vim me buscar  
Quem sabe em você*

A obra de Paulinho da Viola oferece uma alternativa entre o desejo imperativo do sujeito em afirmar a própria potência e a consciência de saber-se vulnerável às forças e potências do mundo. O risco está numa e noutra ponta. Podemos capitular ao desejo de ter controle total sobre nós mesmos e a vida. Almejar um mundo solar, estável, sem necessidades a saciar, buscar orientar-se por níveis de certeza e conceitos definitivos e rígidos, que imaginamos capazes de nos poupar riscos. Seria o mesmo que cultivar um paraíso de estagnações, um céu frio e invernal impossível de isolar – realizar – na terra, na vida concreta. Podemos, ao contrário, nos anular ante a consciência desse impossível controle e, enredados pelos pés no chão, estar tão petrificadamente terrenos que cortejamos a imobilismo dos mortos. A vida precisa, antes, de uma equação em voz média, um deslocar de corpo que é também movimento existencial, uma serenidade que não ceda à tentação do absoluto controle por parte do ser, mas tampouco se sinta completamente passivo às forças adversas do mundo.

Viver é assinalar a inutilidade de escolher um lado da contenda. É negar os extremos porque se está em movimento e optar pelo pensar que dá guarida e sentido à coexistência do diverso, que regenera a própria unidade no mergulho de seus contrários – se a farra é parte da meditação e há vida que brota da sombra, se a temperança está em festa e a morte não é mais temida, mas quem sabe adiada para depois do carnaval, a tristeza no samba é também ela alegria.

Essa tristeza alegre é a coerência conceitual de um gênero musical que dá opção ao pensamento. A vida não deixa de ser triste por decisão racional. Mas a morte

pode rebolar um bocado antes de agir em nosso cotidiano, em nossas formas de raciocínio e nossos atos. Diante do instável, talvez seja preciso desenvolver uma forma de pensar não linear, espiral, matricial, solidária, terna, que nunca exclui, mas se exercita ao driblar obstáculos. É não criar raízes num dos extremos absolutos para flagrar a realidade que transcorre, arrastada pelo movimento que, afinal, costumamos ser incapazes de conter.

O saber é um não saber quando arrogante, ao portar-se como se outra verdade lhe fosse indiferente. Um pensar que não avança sobre o objeto com certezas absolutas não imagina uma relação exterior com ele, mas a vivência que nele aprofunda. É uma forma de conduzir sem impor, menos preocupada em onde saiu e se deve chegar, mas atenta ao caminho – e consciente de que o caminho já vivido jamais será repetido, de que não se entra duas no mesmo rio. Uma mente ciosa em não classificar o certo e o errado, mas em compreender. Para bem encontrar o dado para provar o que quero, preciso um tanto de desistência em encontrar, mas perceber como o dado ressoa em mim e no mundo.

O ser humano pode ter mais chances se for *aksynetos*, como dizia Heráclito, adjetivo verbal que Schüller traduz como “tardo”, de *a-ksyn-iemai* (não ir com, não acompanhar). O final da palavra em *-tos* só se dá em derivados: *aksynetos* é o que não se apressa. No fragmento B 34, o filósofo lembra que “Os desprovidos de (entendimento) (movimento), ao escutarem, parecem surdos; um ditado testemunha deles: os presentes estão ausentes.” Schüller traduz *aksynetos* pelo duplo “(entendimento) (movimento)”: sem entendimento é quem não se coloca em movimento com outros que estão na mesma posição de destinatários do mesmo estímulo ou apelo<sup>70</sup>. Reatar o próprio com o alheio é atacar as paralisias que nos isolam.

Paulinho da Viola desconfia que a vida faz sentido num campo intermediário, entre a exaltação entusiasta que é filha do samba e a melancolia moderada que faz nascer o chorinho e o samba. Um caminho em voz média, em algum ponto que “não era do céu nem era do mar”, entre o absoluto e o descontrole, a ação e a passividade, que não figura ansiedade nem se resume a amargura, mas está ali, mais pulsante que a pretensão do controle (irreal) e a constatação da desordem (que oprime). Nunca apenas um, muito menos restrito ao outro, às vezes ambos e, sempre que possível, nenhum dos dois. Ao menos, sem a arrogância de ignorar que somos tentados a petrificar nossos modos de ver e

---

<sup>70</sup> SCHÜLER, 2001: 23.

agir. Há de se ficar de sobreaviso para escapar da tentação. Mas sem “neurotizar” a prontidão, o que só se consegue se houver serenidade para tanto.

O pensamento dualista pode dividir para controlar, o niilismo pode seduzir. A resposta violiana a ambas as condutas de consciência é uma potência da serenidade, o cuidado delicado de evitar oferecer certezas, de desejar insustentáveis soluções absolutas e definitivas a tudo aplicáveis, mas sem deixar com isso de encarar as fontes de melancolia e de negação absolutas. A vida pode nos parecer um sofrimento difícil de escapar, pois não há satisfação durável e o homem nunca se sente satisfeito – todo momento de satisfação levará a novo desejo e, tão sucessivamente, até avizinhar-se uma ansiedade vazia. Por isso, é preciso uma via de suspensão da dor, uma solução de serenidade enfática, que reacenda nossa força vital como um compromisso de conduta.

Em Paulinho da Viola, essa via é o samba.

### ***1.8. A filosofia violiana do samba***

O samba é, para Paulinho da Viola, o elemento que projeta delicadeza, mas é também um critério de realização, uma fonte que apaga a amargura e um microcosmo das representações da vida. É tudo e cada coisa em particular. “O samba é maior do que minha capacidade de representar o samba”, resume, em depoimento a este trabalho.

O samba o excede, plenamente constituído muito antes que o compositor sequer o buscasse e o gênero tivesse vivido metamorfoses desde as origens – do ritmo perseguido pela polícia a expressão de toda uma nacionalidade, de música de negro a bossa nova de classe média, de artesanato de pobres a indústria cultural milionária. Mais do que isso, o compositor o sente como uma força vulcânica, sem passado nítido e de futuro instável, uma realidade que envolve todos os poros, tão co-natural que não se consegue traduzir; é o antídoto à lava da solidão e às desilusões, o elixir que renova, um oásis orgânico da duração e do movimento, a síntese de opostos inconciliáveis, expressa em *Dança da solidão*: fonte de água pura contida no dedilhar de um violão.

*Solidão é lava*

*Que cobre tudo*

*Amargura em minha boca*

*Sorri seus dentes de chumbo...*

*Solidão, palavra  
Cavada no coração  
Resignado e mudo  
No compasso da desilusão...*

*Viu! Desilusão, desilusão  
Danço eu, dança você  
Na dança da solidão...*

*Camélia ficou viúva,  
Joana se apaixonou,  
Maria tentou a morte,  
Por causa do seu amor...*

*Meu pai sempre me dizia:  
Meu filho tome cuidado,  
Quando eu penso no futuro,  
Não esqueço o meu passado*

Na segunda parte da canção, após o primeiro verso há uma concentração que apressa a enunciação do segundo verso, que dá lugar à recorrência de motivos melódicos e de rimas.

*Quando vem a madrugada  
Meu pensamento vagueia  
Corro os dedos na viola  
Contemplando a lua cheia...  
Apesar de tudo, existe  
Uma fonte de água pura,  
Quem beber daquela água  
Não terá mais amargura.*

A fonte de água pura é reparadora, e desconhecida – como são as fontes de

---



que nascem os rios. A metáfora é a de quem vê como problemático o sentido da determinação categórica, da definição definitiva, do discurso fechado em si mesmo, que no entanto se nega como tal, aparecendo como verdade consagrada, como resultado conclusivo, constatação estanque, sem fluxo. O rio que segue por afluentes pode ter seu curso interrompido. A água represada é fluxo abortado. Destituído de entendimento seria quem não se põem em movimento. Por isso é preciso expor sem impor, propor sem pressupor uma realidade já pronta, revelar as coisas à medida que as descobre. Para acompanhar a música o ouvinte terá de repassar o que lhe foi apresentado, navegar com cuidado, para não ser traído por um nevoeiro cheio de ameaças de naufrágio.

Com sua “fonte de água pura” o compositor movimenta os limites de um gênero consolidado, enquanto desconfia da ideia de um estado acabado, fixado, do samba. Em *Bebadosamba*, música-título do 23º disco do compositor, de 1996, o estado inacabado é a condição natural da produção espontânea que o compositor assume como uma marca ancestral dos ritmos descendentes dos escravos, e cuja essência estaria contida já no movimento com que a canção é criada: “Meu choro, Boca, / Dolente, por questão de estilo, / É chula quase raiada / Solo espontâneo e rude / De um samba nunca terminado”. O samba é muitas vezes encarado por Paulinho da Viola como a resposta plena para a suavidade da alma, como em *Roendo as unhas*, do disco *Nervos de Aço*, de 1973:

*Meu samba não se importa que eu esteja numa  
De andar roendo as unhas pela madrugada  
De sentar no meio fio não querendo nada  
De cheirar pelas esquinas minha flor nenhuma*

*Meu samba não se importa se eu não faço rima  
Se pego na viola e ela desafina  
Meu samba não se importa se eu não tenho amor  
Se dou meu coração assim sem disciplina*

*Meu samba não se importa se desapareço  
Se digo uma mentira sem me arrepender  
Quando entro numa boa ele vem comigo  
E fica desse jeito se eu entristecer*

O gênero é capaz de reacender a fagulha do ser, intui *Eu canto samba*, do disco homônimo de 1989, em que a aceleração domina o eixo da extensão melódica.

*Eu canto samba  
Por que só assim eu me sinto contente  
Eu vou ao samba  
Porque longe dele eu não posso viver  
Com ele eu tenho de fato uma velha intimidade  
Se fico sozinho ele vem me socorrer*

*Há muito tempo  
Eu escuto esse papo furado  
Dizendo que o samba acabou  
Só se foi quando o dia clareou*

Melodicamente, *Eu canto samba* faz o movimento de dosar a intensidade na duração. A reiteração do motivo verbal (o núcleo “Eu canto samba”, sua variação “Eu vou ao samba” e o verso que eclode o refrão “Há muito tempo”) se instala na recorrência das linhas melódicas (a de “Eu canto samba” se repete em “Há muito tempo”). A retomada do fôlego, na parte seguinte do samba, é composta por sucessivas ascendências, e o crescendo não se desfaz nem à chegada dos últimos versos (a partir de “Vou te fazer um carinho...”).

*O samba é alegria  
Falando coisas da gente  
Se você anda tristonho  
No samba fica contente  
Segure o choro, criança  
Vou te fazer um carinho  
Levando um samba de leve  
Nas cordas do meu cavaquinho*

Levar um samba de leve é dosar intensidades, é fugir à monotonia, o oposto de um estado monocórdio. É o mesmo que evitar a repetição pura, que repetição pura não conduz à leveza, mas à petrificação, à fixação da coisa, ao conceito pronto e acabado.

Paulinho da Viola dosa a intensidade da letra à melodia, e vice-versa, conforme a canção avança. Sabe que a duração material, aquela que oscila momentos de tensão e relaxamento, exhibe graus de intensidade prolongada, o que eterniza o próprio movimento. Não a “eternidade conceitual”, mas a que Bergson chama de “eternidade viva”, movente, quando a nossa duração se encontra com as vibrações de luz daquilo que se move. Essa é a concreção de toda a duração.

Sempre se pode objetar que quem pensa assim, na prática, pede a um conceito que ele pague a fatura de outro, e com isso supra o que não lhe caberia suprir (como quem usa uma tesoura de cortar unhas para martelar um prego na parede e depois reclama da qualidade do instrumento, não da ideia de jerico de dispensar o martelo). Mas pensar o samba à luz de conceitos filosóficos não é o mesmo que arriscar ser desmentido por um acontecimento que só faz sentido no campo da hipótese, não da pertinência. Uma coisa é um conceito ser inadequado à constituição imprecisa e aquosa de seu objeto-acontecimento – ele não dá conta do recado, mas o concreto “está lá” à espera de um conceito que lhe honre. Outra é perceber que todo conceito rígido deixa escapar entre os dedos a fluidez congênita dos acontecimentos. A novidade que o velho timoneiro de Paulinho da Viola oferece ao debate é uma operação modelar para a hipótese sustentável de o samba oferecer uma forma de pensamento, ainda que não propriamente determine um “conteúdo” do pensamento. Um plano de imanência flutuante e aquoso, como a música, pede uma aderência conceitual que tenha por horizonte seus movimentos e sua sinuosidade. Encarar o desafio é um constrangimento à contemplação, não só ao método.

Uma realidade que é mobilidade não parte de coisas feitas, mas que se fazem, não busca estados que se mantêm, mas que agem enquanto estão se realizando. É intensidade que tem serenidade, o estado sereno que pulsa pontos intensivos, daquele que se faz escoar preparado para os movimentos nascentes e os sobressaltos que tangencia, como se os cavalgasse ou mergulhasse em águas desconhecidas. “Toda realidade é portanto tendência, se conviermos em chamar tendência uma mudança de direção em estado nascente”, escreve Bergson<sup>71</sup>. O desafio é instalar-se na realidade móvel, sondar o movimento e contornar-lhe a silhueta, como uma carícia, como se montado sobre o dorso móvel de uma continuidade que ao mesmo tempo nos incorpora e completa.

---

<sup>71</sup> BERGSON, 2006: 219.

Fazer isso é um ato necessário de violência contra nossos hábitos de pensamento. “Filosofar consiste em inverter a direção habitual do trabalho do pensamento”, conclui Bergson<sup>72</sup>. É substituir o já feito pelo que se faz, buscar conceitos fluidos, recriados conforme os contatos intensos que realizamos. É estar disponível para o fim da coerência conceitual que se revela tantas vezes ineficiente para explicar o mundo e estar aberto à alegria sensorial que desfruta o mundo, não no que ele tem a oferecer, que tal oferta também pode nos fazer sofrer, mas no que, do mundo, serena a alma ao envolver o ser completo, com todos os poros de seu corpo. Como Paulinho da Viola intui que o samba é capaz de fazer a quem nele mergulha.

A canção que talvez melhor particularize esse encontro potente com o samba, dimensionado ao tom sereno que caracteriza Paulinho da Viola, é *Foi um rio que passou em minha vida*, gravada em disco homônimo, de 1970. Criada em homenagem a sua escola de samba, a Portela, o samba-enredo é uma resposta ao relativo constrangimento, entre os colegas carnavalescos, provocado pelo fato de Paulinho da Viola ter musicado a letra de *Sei lá Mangueira*, com Hermínio Bello de Carvalho. Mais uma vez, a presença da voz média: ele não pensa em novo amor, mas é arrebatado, desta vez pelo rio. *Foi um rio* começa por narrar as agruras de um coração que se sabe fadado ao desengano, mas a mente do enunciador é logo tomada pela imagem apoteótica e hipnótica da escola de samba, que passa à sua frente, fazendo esquecer a marca dos desenganos que tivera até ali.

A canção traz instrumentos típicos do samba-enredo, lembra Ivan Cláudio Pereira Siqueira, mas sem o volume sonoro que marca o gênero. Os acordes são harmonicamente simples, sem intervenções melódicas dissonantes, a regularidade de motivos imprime empolgação ao conjunto da entoação e o samba é cantado num só fôlego, sem variações no acompanhamento de cordas e percussão. Desde o primeiro verso, é notável a concepção melódica de ascendências e descendências bruscas, que irão reposicionar o fio melódico periodicamente, até o fim da canção<sup>73</sup>.

*Se um dia meu coração for consultado*

*Para saber se andou errado*

*Será difícil negar*

---

<sup>72</sup> BERGSON, 2006: 221.

<sup>73</sup> SIQUEIRA, 1999: 58-61.

*Meu coração tem manias de amor  
Amor não é fácil de achar  
A marca dos meus desenganos  
Ficou, ficou  
Só um amor pode apagar*

*Porém, ai porém  
Há um caso diferente  
Que marcou um breve tempo  
Meu coração para sempre  
Era dia de carnaval  
Carregava uma tristeza  
Não pensava em novo amor  
Quando alguém que não me  
lembro anunciou  
Portela, Portela  
O samba trazendo alvorada  
Meu coração conquistou*

O encontro com a escola de samba concilia o enunciador, conquista-o instantaneamente, inunda sua alma de alegria e o resultado imediato é seu corpo ampliar a própria potência de viver.

*Ai, minha Portela  
Quando vi você passar  
Senti meu coração apressado  
Todo meu corpo tomado  
A alegria voltar*

O efeito é intensificado no trecho seguinte, mas a conclusão não é apoteótica, não é cantada a pleno pulmão. Somos induzidos a ver, na específica conjunção entre letra e andamento musical mantido até aquele momento da canção, a preparação para a comunhão suave anunciada ao fim da música, traduzida por uma intensidade expressiva,

a sugerir uma concentração de sentimentos, não mera explosão de sensações disformes. Até a comunhão arrebatadora é em Paulinho da Viola a chama de uma intensidade serena.

*Não posso definir aquele azul  
Não era do céu  
Nem era do mar  
Foi um rio que passou em minha vida  
E meu coração se deixou levar*

Paulinho da Viola parte do samba para chegar ao próprio samba, mistério de mundo que escapa quanto mais se aproxima dele, mas é envolvente de um modo que apenas as forças adversas do mundo e do objeto poderiam igualar. O compositor encara o gênero como antídoto à inércia motora e existencial, fonte de água pura que o impede de ser tragado pelo mundo e pela vida, acesso a uma maneira de pensar destituída da ansiedade demasiado humana de obter certezas absolutas ou de amesquinhar a própria perspectiva com a contaminação niilista de quem “entrega os pontos”. O homem pode ceder à tentação de enfrentar as ondas e o nevoeiro como se capaz de vencê-los. Ou pode simplesmente sair de lado e evitar o confronto, sem oferecer resistência. Paulinho da Viola sugere outro andamento, o do marinheiro tarimbado que leva o barco devagar ou se deixa levar não porque desista da luta, mas (como se verá no próximo capítulo) porque só a serenidade da alma o fará encontrar o caminho e, com sorte, evitará a próxima armadilha oculta pelo nevoeiro.

Sua obra faz o elogio da cautela, da permanência e da calma, do cuidado ante o caminho sinuoso, do pedir delicadamente que não se apele à fé leviana na potência humana nem se ceda à esquiva, dois modos de atuação igualmente inúteis por encararem a situação como se vissem de fora, com suspeita, um corpo que lhes é estranho. O samba antes ressoa nele, é por ele entranhado, é o molde da experiência com que sua mente imagina poder apaziguar o caos interior e as ondas bravias de um mundo que nos atordoia.

A racionalidade musical que Paulinho da Viola expressa é a alternativa que ele apresenta não às respostas racionais em si, posto sempre variáveis e contingentes, mas ao tom – o som – de arrogância ou inocência contido nas respostas que a inteligência costuma dar a quase tudo e a todos. Sua filosofia busca, por isso, uma delicadeza sonora e

entoativa para encarar a vida que os sentidos não alcançam e a existência que as explicações, sempre tão provisórias, não conseguem tocar. O samba, afinal, quase nunca precisa ser um fim em si mesmo, mas pode sempre ser o contínuo recomeço de tudo.





## Capítulo 2

# Sinal fechado

Paixão, potência, encontro e serenidade em Paulinho da Viola

### 2.1. Curva de tensão

O público via Paulinho da Viola na grande final do V Festival de Música Brasileira, produzido pela TV Record em 1969. O cantor de 27 anos passara com facilidade pela primeira das três eliminatórias, em 15 de novembro. Agora, 6 de dezembro, *Sinal fechado* é a última das 12 músicas classificadas a ser apresentada no Teatro da Record, em São Paulo.

*Olá, como vai?*

*Eu vou indo e você, tudo bem?*

*Tudo bem, eu vou indo, correndo*

*Pegar meu lugar no futuro, e você?*

*Tudo bem, eu vou indo em busca*

*De um sono tranquilo, quem sabe?*

O festival fora marcado pelo esvaziamento de temas de contestação e de nomes consagrados em eventos do gênero, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Geraldo Vandré, fora da competição ou do país em razão da ditadura militar, que recrudescera desde o Ato Institucional 5, no ano anterior. Para evitar ousadias tropicalistas, mesmo o uso de guitarras elétricas fora inibido pela organização do evento. Os problemas no som, no entanto, ocuparam as eliminatórias: parte do júri e dos cantores tem dificuldade para ouvir com clareza certas composições, ou as ouve com atraso em relação à orquestra, que está no canto do palco. Ao longo da disputa, o público presencia uma seleção musical que toma por politicamente anódina e, ante os competidores, comporta-se ora com indiferença ora com protesto.

É então que Paulinho da Viola apresenta *Sinal fechado*.

*Quanto tempo...*

*Pois é, quanto tempo...*

*Me perdoe a pressa*

*É a alma dos nossos negócios...*

*Oh, não tem de que*

*Eu também só ando a cem*

Sem acompanhamento além do próprio violão, o sambista está sereno ao palco, cercado pelos demais competidores após ser anunciado vencedor da noite<sup>74</sup>. O resultado surpreendeu a muita gente na ocasião, lembra Zuza Homem de Melo em *A Era dos Festivais – Uma parábola*. O esperado seria uma final similar à do festival anterior, que premiara uma canção tropicalista, *São, São Paulo*, de Tom Zé<sup>75</sup>. O público, no entanto, tem diante de si uma composição que não reconhece como samba nem como bossa, mas um diálogo incômodo de acordes dissonantes, cantado como um monólogo introspectivo.

*Quando é que você telefona?*

*Precisamos nos ver por aí*

*Pra semana, prometo,*

*Talvez nos vejamos, quem sabe?*

*Quanto tempo...*

*Pois é, quanto tempo...*

A parte da plateia que o aplaude perde-se ao seguir a letra acidental, difícil de acompanhar e sem pontos de pausa para refrão. Os demais simplesmente urram, e tornam indistintas as manifestações de apreço ou de rejeição ao resultado.

*Tanta coisa que eu tinha a dizer*

*Mas eu sumi na poeira das ruas*

*Eu também tenho algo a dizer*

*Mas me foge a lembrança*

A voz do compositor, de início inaudível em meio aos apupos da audiência, não hesita, não se distrai, doce mantra de insistência a saborear cada frase melódica como se o entorno lhe fosse alheio. Aos poucos, o canto abre espaço entre um instante e outro de retomada de fôlego da plateia. Com suavidade, a voz de Paulinho da Viola começa a sobressair-se. É quando a feição dos colegas de palco, visivelmente tensa de início, gestos largos pedindo em vão silêncio ao auditório, aos poucos se desanuvia. Um a um, pipocam rostos atentos nas cadeiras, que a instantes se ocupavam em vaiar. Uns até esboçam

---

<sup>74</sup> A apresentação de Paulinho da Viola no V Festival da MPB pode ser vista em <http://br.youtube.com/watch?v=w9JWuQPeaW0>.

<sup>75</sup> MELO, Zuza Homem de. *A Era dos festivais: Uma parábola*. São Paulo, Editora 34, 3ª edição, 2003: 85.

cantarolar a letra, que, em seu fluxo narrativo ininterrupto e fragmentário, lhes escapa.

*Por favor, telefone, eu preciso beber*

*Alguma coisa rapidamente*

*Pra semana...*

*O sinal...*

*Eu procuro você...*

*Vai abrir! Vai abrir!*

*Prometo, não esqueço*

*Por favor, não esqueça*

*Não esqueço, não esqueço*

*Adeus...*

Os urros cedem. Até que o cantor para. Com um gesto tímido, levanta-se do banquinho em que estava. Os que estão em volta o abraçam, comemoram o desempenho do colega. Ele olha ao redor, e parece que pela primeira vez nota o público, que o aplaude. Só então abre o sorriso. Mudara a curva de tensão que até aquela altura o separara da plateia.

## ***2.2. Potência da serenidade***

A condução entoativa do cantor neutralizou o ruído que perturbava a audiência de sua canção e, com isso, potencializou seu contato com um público de início adverso. O episódio informa uma espécie muito particular de “potência da serenidade” que caracteriza o compositor. A simplicidade vitalizada de suas letras, a vibração doce que parece fluir de suas melodias e a ternura da voz modulam a enunciação como se propusessem um freio ao ritmo de quem o escuta. Paulinho da Viola busca um acordo com um ouvinte-modelo, ao modo do leitor-modelo de Umberto Eco: espécie de audiência ideal que a apresentação musical não só prevê como colaboradora, mas ainda por cima procura inventar. Ao tecido sonoro inercial do auditório, ele apresenta sua alteridade entoativa, bolha de mansidão em mar revolto, que pipoca no ar como diapasão aos pensamentos de quem o ouve. Sua entoação tranquila, sem excessos, convida a quem lhe assimila a aderir a seu plano de escuta e, com isso, preparar-se para outro plano de raciocínio.

Musicalmente, as construções melódicas do compositor, sugere Ivan Cláudio Pereira Siqueira na dissertação *Paulinho da Viola – O caminho de volta*, costumam marcar o instante em que algo é asseverado com uma descendência ou uma suspensão de frequência melódica, com a ascendência tendo por função sublinhar um contraponto ao relato<sup>76</sup>. Isso acentuaria a maneira disfórica (grave) de entoar sentimentos eufóricos e a de retratar conteúdos disfóricos de modo eufórico, de acordo com a necessidade expressiva do material. Um tipo de raciocínio conflui, não raro principalmente, desse tipo de afinação: há candura na entoação, mas uma serenidade intensa, não planejada e sem ênfases, e a potência que o cantor opera é a comoção econômica que ajusta precisão a um relato. É preciso driblar a ansiedade, evitar o desequilíbrio, tornar o espírito imperturbável, agir com firmeza para descartar as ilusões que impedem a ataraxia (*ataraktos*, "imperturbado", derivado do grego *tarassein*, *tarak-*, "perturbar"). É essa "temperança vivida com intensidade" a referência de fundo que faz certos sambas do repertório violiano escaparem do lugar comum das canções românticas, mesmo quando trabalham temas amorosos triviais. É o caso, por exemplo, de *Na linha do mar*.

*Galo cantou às quatro da manhã  
Céu azulou na linha do mar  
Vou me embora desse mundo de ilusão  
Quem me vê sorrir  
Não há de me ver chorar*

A melodia faz a canção coincidir a irrupção de ataques consonantais à ruptura do silêncio da madrugada, pelo canto do galo. A ascendência do fim do segmento prepara o espaço para a reflexão que se instala no início do trecho seguinte.

*Flechas sorradeiras  
Cheias de veneno  
Querem atingir o meu coração  
Mas o meu amor  
Sempre tão sereno  
Serve de escudo  
A qualquer ingratidão*

---

<sup>76</sup> SIQUEIRA, 1999: 68.

Sortilégio do tema de fundo sobre o de superfície: onde *Na linha do mar* enuncia “o meu amor” somos também autorizados, por coerência da extensão, a ler “o meu (tipo) de amor”, o modo como o eu lírico ama aquilo que ama. E não é fortuito o detalhe de a estrofe inicial apresentar a paz de espírito do enunciador: ela prepara o elogio da serenidade que em seguida, na segunda parte, é atribuída tanto a um objeto de paixão quanto, por contiguidade, a si mesmo, e a interpretação sugere que o tema a dar organicidade à composição é o modo sereno com que o próprio enunciador se dispõe a encarar as adversidades. Esse movimento é perceptível na configuração entoativa da canção: a primeira parte delinea uma ascendência solar, de versos expansivos, que dá lugar à leve mudança de aceleração da segunda estrofe, de versos menores, com intervalos mais curtos entre um momento e outro, a moldar uma introspecção reflexiva, a acentuar a tentativa de manter inabalável a serenidade ameaçada pelo entorno.

Ao fim e ao cabo, preservar a serenidade protege das angústias e dos males – é recompensa, por exemplo, para o ser que, sob os apupos ruidosos de um público refratário, mantém inabalável o próprio canto e, com isso, abre espaço para a própria enunciação. Filósofos hedonistas e materialistas da Antiguidade já retratavam bem essa economia da satisfação vital. O atomista Demócrito (470-340 a.C.) falava em *euthymia*, a alegria que remete à adesão a si mesmo, àquilo que Michel Onfray, no primeiro volume de seu *Contra-história da filosofia*, lembra ser o eudemonismo, paz de espírito autêntica que é propósito da alma e também finalidade moral<sup>77</sup>. O biógrafo Diôgenes Laértios, no século III d.C., assim resumirá o ideário de Demócrito: o fim supremo é a serenidade de espírito, a “condição constante da calma e do equilíbrio da alma, não perturbada pelo medo, pela superstição ou por emoções”<sup>78</sup>. Laértios acrescenta que tal serenidade não é idêntica ao prazer, mas já na sua época era com ele confundida.

Mas onde o eudemonismo afirma a necessidade de cultivar o próprio bem-estar, a serenidade e a felicidade; o hedonismo, seu vizinho conceitual, visa fazer do prazer o soberano bem, capaz de federar a ação e a reflexão. São visões gêmeas, não sinônimas, duas formas distintas de significar realidades que muitas vezes parecem se confundir. Para um arqueólogo do hedonismo como Onfray, o primeiro pode atapetar o caminho do

---

<sup>77</sup> ONFRAY, Michel. *Contra-história da filosofia. Volume 1: As sabedorias antigas*. São Paulo: Martins Fontes, 2008: 68.

<sup>78</sup> LAËRTIOS, Diôgenes. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Trad. do grego, introd. e notas Mário da Gama Cury, 2ª edição, reimpressão, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008: 263.

segundo, quanto mais for válido afirmar que busca aprimorar a “capacidade de desfrutar de si como um ser em paz consigo mesmo, com o mundo e com os outros”<sup>79</sup>. Prazer e moderação não recobrem os mesmos signos, sensações e estados de espírito, mas há prazer na serenidade, há felicidade no prazer.

Ao apresentar Leucipo (490 ou 460-420 a.C.), o primeiro atomista, Onfray imagina esse tipo de mente filosófica materialista, seu sincero espanto diante de singelas partículas suspensas, visíveis nos raios de luz que cortavam as frestas das casas gregas durante o verão. Imaginemos espíritos tão atentos como Leucipo e Demócrito meditando sobre tal dança de poeiras – a realidade feita de átomos é um desdobramento direto dessa observação empírica e uma ideia radical para os antigos, pois admitir a noção de átomo era ser informado pela física de que não se deve temer o não físico, o suprassensível – como tudo no mundo, sejam os perfumes, os sonhos, as videiras e o corpo humano, até a mais poderosa divindade é composta de partículas invisíveis, só podendo existir sob forma material. Essa filosofia contemporânea de Sócrates (469-399 a.C.), que promove a consagração do humano, é uma carta de alforria da filosofia contra os mitos, as crenças no transcendental e nas fábulas. E contra o temor da morte: ela, que nada mais é que a desintegração atômica do corpo e da alma, não existe enquanto o homem vive, e ele tampouco existe quando a morte chega.

Esse tipo específico de sensibilidade materialista facilitaria ao homem afastar de si os temores que causam ansiedade à sua existência, e o faria perceber-se harmonizado à natureza. Promove a celebração da vida, mais do que aversão. Não uma celebração qualquer, prenuncia por sua vez Epicuro (342-271 a.C.): o que agora alegre deve ser desconsiderado se exigir um preço demasiado alto a ser pago, mais tarde. O prazer é conforme à natureza humana. A dor lhe é contrária. Por prazer, Epicuro entende a ausência de sofrimento no corpo e de perturbação na alma. Não se trata de abdicar dos desejos, nem de satisfazê-los a qualquer preço, mas saber o tom que fará o prazer tornar-se uma forma de contentamento duradoura. O eudemonismo e o hedonismo sacramentariam, assim, uma tradição do apreço ao sensorial, ao corpo, à vida concreta, com questões que pulsariam no debate filosófico muitos séculos mais tarde.

Integrada ao império macedônio com a derrota na batalha da Queroneia

---

<sup>79</sup> ONFRAY, 2008: 47.

(338 a.C.) e depois subjugada por Roma, mais um em meio a outros povos de um mesmo corpo político e militar, a cultura da Grécia perde autonomia e dilui a vocação isolacionista, por muito tempo preponderante. A condição política inviabiliza a participação do cidadão no governo da polis – e com isso a educação grega esvazia o mercado da preparação política que fizera a glória de sofistas e retores por séculos. O foco do debate filosófico migra para a sofisticação do homem, a lapidação de sua conduta, a compreensão de sua consciência, a realização pessoal e o aperfeiçoamento de sua existência interior.

Foi nesse contexto que correntes distintas, como o ceticismo (a tranquilidade do espírito vem com a suspensão de todo julgamento), o estoicismo (a felicidade se alcança pela sublimação), o ecletismo (há um consenso universal a equilibrar todas as divergências) e o hedonismo (o prazer é o supremo bem) ganham vitalidade e é nele que o eudemonismo preconiza sua alegria temperada.

A diferença eudemonista em relação a tais correntes está muitas vezes numa dada disposição a agir. Um filósofo estóico, por exemplo, questionaria a ação e pediria para que esqueçamos a ilusão de que as coisas ocorram conforme desejemos – se todos estamos fadados a morrer, não faz sentido lamentar; se viramos prisioneiros, de que serve chorar? O alheamento, o deixar de sentir, é ele mesmo uma forma de escapar, de alienar-se da presença do sofrimento. O eudemonista solicita antes ação contra a dor. Nunca deixaria de alhear-se, não confundiria tranquilidade com apatia (que *apatheia* não é sinônimo de *ataraxia*). Ante os mesmos questionamentos, partiria para a ação: se todos temos data para morrer, vivamos melhor até lá; se fomos algemados, lutemos por liberdade: vivamos a serenidade com ênfase, se preciso for e sempre que preciso.

Em carta ao amigo Menoiceus, Epicuro esclarece que não se trata de uma “sucessão ininterrupta de banquetes e festas”, nem do prazer relacionado com a “voluptuosidade dos dissolutos e com os gozos sensuais”, mas de um “cálculo sóbrio que investigue as causas de toda escolha e de toda rejeição e elimine as opiniões vãs por obra das quais um intenso tumulto se apossa das almas”<sup>80</sup>. Nunca um prazer que seja só estimulação ativa dos sentidos, mas que também se mostra, ao fim, de curto prazo e com efeito colateral. Epicuro compartilha antes a temperança da satisfação, uma moderação

---

<sup>80</sup> LAÉRTIOS, 2008: 313.



ativa, em que a fatura da ressaca com os desprazeres não supera a dos prazeres; alegria duradoura, paixão que, sem alienar o indivíduo das angústias do ser, busca prolongar o bem-estar consigo e com o mundo. A ótica eudemonista convida a descartar o que impede a felicidade para com isso descartar o que impede a purificação de si mesmo e o desfrute de si e do mundo.

Aos modismos musicais e efeitos de circunstância, Paulinho da Viola oferece sua aversão e seu distanciamento, não indiferença, às paixões que agulham o ser para depois o perturbarem. Em *Onde a dor não tem razão*, parceria com Elton Medeiros gravada no 17º disco de Paulinho da Viola, de 1981, o compositor inscreve essa característica entoativa (da fuga do desprazer, da afecção como forma de potencializar o ser, da adesão a si pela preservação da tranquilidade da alma) expressa na enunciação do próprio tema da composição.

*Canto pra dizer que no meu coração  
Já não mais se agitam as ondas de uma paixão  
Ele não é mais abrigo de amores perdidos  
É um lago mais tranquilo  
Onde a dor não tem razão*

O prolongamento das vogais no primeiro verso (“Canto”) e nos tonemas de cada curva melódica prepara a insinuada aceleração do verso seguinte, que aos poucos se cadencia. A acentuação seletiva de palavras no canto enfatiza uma curva melódica que equilibra o prolongamento das vogais na terminação ascendente (por exemplo, no alongar silábico da palavra “coração” do segundo verso “Pra dizer que no meu coração”) e o acelerar da frase musical seguinte, de terminação descendente (no caso, “Já não mais se agitam as ondas de uma paixão”, em que o trecho sublinhado desce semitons em relação ao restante da frase melódica). Esse equilíbrio das primeiras frases musicais precipita a demarcação asseverativa, entoados na descendência, que toma os demais versos da estrofe. Há intensificação dos pontos de encontro da letra e da melodia até a manutenção do tom do verso final da primeira estrofe, que dá título à canção.

Na segunda parte da música, o efeito se repete, em forma de espelho sonoro, em que “Venho” retoma a tônica de “Canto”, da primeira estrofe, para realçar a ascendência de “janelas da vida”, até o repouso que conclui a música. O expediente

musical de dosar a prolongação e a urgência nesta sequência ajuda a reiterar a ideia de lucidez reflexiva que é ao mesmo tempo uma forma receptiva à comemoração do ato de cantar.

*Nele a semente de um novo amor nasceu  
Livre de todo rancor, em flor se abriu  
Venho reabrir as janelas da vida  
E cantar como jamais cantei  
Esta felicidade ainda*

O coração do sujeito da canção não abriga mais os prazeres que nos arrastam como ondas, mas deixam um rastro de rancor amargo, só sanado pela semente de um prazer mais genuíno. A duração valoriza as vogais na terminação das curvas melódicas e instaura um andamento desacelerado compatível com os conteúdos emocionais expressos na letra<sup>81</sup>. A canção acompanha a cena de um enunciador que se percebe contagiar por uma afecção que o ajudou a acalmar as ondas agitadas que o perturbavam. Uma afecção que remove o efeito de outra enche de expectativa o caminho a ser seguido daí em diante.

*Quem esperou, como eu,  
por um novo carinho  
E viveu tão sozinho  
Tem de agradecer  
Quando consegue do peito tirar um espinho  
É que a velha esperança  
Já não pode morrer*

As pulsões que levam a uma insatisfação futura são vistas com desconfiança em *Onde a dor não tem razão*. A preferência por frequências graves e médias está a serviço da temperança e da quietude. Como se materializasse de forma orgânica (em suas letras, mas também em sua voz; em suas melodias tanto quanto em sua *persona* nos palcos) uma visão eudemonista, Paulinho da Viola constrói a própria satisfação sem sair dos trilhos que definiu para si. Suas interpretações harmônicas dão coesão a seu repertório, não profanam o registro de seu estilo. Há de ser considerado, no tipo de impostação enunciativa

---

<sup>81</sup> TATIT, 2007b: 180.

e nos conteúdos de suas canções, a preferência pelos prazeres que, uma vez alcançados, não desequilibram o ser – ou o desconforto com prazeres que nos consomem em revés. Sua obra convida à delicadeza, à congruência. Mesmo *Sinal fechado* será plenamente fruída à luz dessa coerência de repertório, pois mostra o que acontece ao ser quando ele se deixa levar pelas ondas de uma trajetória que ao final o aparta e desequilibra, até o limite da indiferença consigo e com o outro. É ângulo de abordagem em claro-escuro no repertório de Paulinho da Viola, em que canções como *Onde a dor não tem razão* dão materialidade a uma conformação sonora que potencializa a serenidade como supremo bem.

Entender a forma como a intensidade se aplica à extensão (aos elementos organizados em cadeia, numa música) pode ajudar a entender o sentido sonoro da potência da serenidade violiana. A noção de intensidade musical se dá, lembra Luiz Tatit, por meio do aumento ou da diminuição associados a uma extensão que corresponde a um significado expresso na letra. A extensão no samba se dá pela ação conjunta do pulso (o ritmo, o batuque) e da harmonia. A dimensão extensa dos ataques consonantais e das durações é feita pela aceleração ou desaceleração ditadas pelo acompanhamento instrumental. Já a sensação sonora de intensidade, como a que caracteriza Paulinho da Viola, ocorre pela distribuição interna de acentos, em contato com a letra.

O acento é marcado por uma proeminência da altura, tal qual na língua falada. A articulação mais elementar entre letra e música ocorre pela altura sonora, pela ascendência-descendência das terminações de cada segmento da canção. A oposição entre descendência e a ascendência e entre descendência e permanência do tom cria as unidades entoativas da canção. Essa unidade só terá pertinência, só chegará a um sentido, quando a verificamos nos segmentos verbais da letra. A distribuição da letra no *continuum* melódico pressupõe unidades entoativas prévias, que não podem ser definidas apenas por critério acústico. Uma vez definida a unidade, a região acústica mais importante é a terminação sonora da curva melódica, o tonema.

Há intensidade na duração e há na mesma linha melódica. Na duração: em *Coisas do mundo, minha nega*, as estrofes avançam de forma planificada, homogênea, sem sobressaltos, crônica dos encontros e de diferentes mazelas e tragédias típicas do morro carioca. A linearidade temática, então, é perturbada por um sobressalto ao fim da canção,

uma reorientação conceitual abrupta; e quando se esperava um fecho de crônica ao relato coerente com o andamento, o que emerge é a reflexão-título da música:

*As coisas estão no mundo  
Só que eu preciso aprender*

Estamos aqui flagrando a intensidade produzida pela extensão do discurso musical, que não afeta a intensidade realizada na própria orientação entoativa. Paulinho da Viola dá intensidade a sua interpretação ao, por exemplo, articular os momentos de disjunção da letra com os de conjunção melódica. Faz samba rasgado, que é também mansidão. A articulação da melodia com o sentido da letra, por sua vez, cria momentos de intensidade na “extensionalidade”. Elementos extensos (percebidos na duração, como o gênero samba e a síncope) se encontram com elementos intensos (a pontuação enfática, como células rítmicas e contornos circundantes a um tema musical). Mas a extensionalidade da expressão (a sonoridade) se relaciona com a de conteúdo (o sentido contido na letra) por meio de categorias abstratas colhidas caso a caso, nunca com grandezas substanciais como uma “sonoridade em si” ou uma “mensagem da letra”<sup>82</sup>.

A aparente dissociação entre o tom suave da interpretação de Paulinho da Viola e o material emocionalmente disfórico, efusivo ou socialmente crítico de suas canções é uma forma de assimilação de elementos extremos. O cantor enuncia sobriamente, sem excessos, situações que afetam o ser em seus limites – daí o cuidado de não imprimir, ao material que dispõe, uma inflexão monocórdia, plana, niveladora. Serenidade, sim, mas ao sabor da ênfase do material. Sua interpretação mantém-se moderada, mesmo quando o tema é passional ou disfórico, mas a entoação não se revela indiferente ou fria. Seu canto tampouco se confunde com emoção plana, esparramada, indistinta e indiscriminada. Mesmo quando a pontuação não se modifica de forma substancial ao longo de uma interpretação musical ou até de uma conversa, o sentido expresso em suas falas e letras se tonifica de uma força particular, que é acentuada em momentos significativos da interpretação. Há potência vital em execução, enfática porque harmônica: a que, vitalizando o ser, busca por efeito a própria tranquilidade de alma.

---

<sup>82</sup> TATIT, 2007a: 30.

### 2.3. Reação vital

O eudomonismo violiano é vitalista. A potência vital que prenuncia é atenta ao material e também orgânica: por estar atenta ao tema proposto, enquadra cada canção à harmonia na medida também em que o canto se molda às exigências de ênfases que o cantor intui estarem propostas numa composição; orgânica, realiza-se plenamente na interpretação, não só no conteúdo de seu repertório.

O tom de voz sereno num tecido sonoro como o samba, que apresenta informação efusiva, por exemplo, é em Paulinho da Viola índice de uma abordagem sentimental destituída de sentimentalismos. A potência vital é ânimo que regula intensidade, não uma forma necessariamente vigorosa de dizer e cantar. É assim que, sem se caracterizar por uma impositação de porte, o tom de voz de Paulinho da Viola imprime intensidade na serenidade. A potência de sua serenidade é mais que um estilo de interpretação e de composição. É uma conformação do ser no ente.

A tranquilidade que potencializa o ser há de tornar-se uma tônica do espírito para que provoque a premência de pensar, e não se artificialize. Para ser ativa – signo do “controle sem tormento” do homem sobre si mesmo – a serenidade deve ser resposta espontânea ao mundo. Um tipo de tranquilidade que dosa intensidades, equilibra o repouso e as pulsações, é uma serenidade apaixonada, ativa, operativa, que sente o momento de acentuar e de serenar, e se torna, enfim, potência vital. Não é qualquer tipo de tranquilidade que potencializa o ser. A mera “tranquilidade desapaixonada” (*leidenschaftslose Stille* é uma expressão que Hannah Arendt buscou em Hegel como derivada da “cognição meramente pensante”<sup>83</sup>), acidental que é, pois mero agregado do espírito, não seria capaz de nada disso.

Potência vital. Não era esse sentido de “potência” que era corrente na cultura antiga<sup>84</sup>. A Antiguidade grega, por exemplo, pensava “potência” no sentido que damos não tanto a “poder”, mas a “potencial” (*dynamis*): o de possibilidade do ato, força

<sup>83</sup> ARENDT, H. *A vida do espírito*. Tradução de Cesar Augusto de Almeida, Antônio Abranches, Helena Martins. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009: 88.

<sup>84</sup> “Potência” em língua portuguesa é hoje traduzido (Houaiss, 2001: 2.273) tanto em vigor biológico como em substituição a “poder”, traço, estado ou condição daquilo que é poderoso; enseja tanto capacidade de produzir ou agir como medida física de força, que denota capacidade de dar movimento a algo. É sinônimo de país com poderio econômico ou bélico e da capacidade vocal de uma pessoa. Mas nem sempre a palavra expressou, ao longo da história, uma amplitude tão elástica de significados: é o caso da cultura grega antiga.

imperativa de quem pode fazer determinada coisa. Na *Metafísica* de Aristóteles (384-322 a.C.), potência é *dynamis*, a capacidade de uma matéria transformar-se em outra porque a mudança é necessária ou a manutenção daquele estado é impraticável. É o poder de provocar uma mudança em algo ou a disposição para poder chegar a ser algo.

Definir potência foi desdobramento da ideia de teleologia, a percepção norteadora da obra de Aristóteles, que para ele dava sentido à observação dos fenômenos do mundo. As coisas do mundo pareciam complexamente formadas e organizadas demais para terem chegado ao que chegaram por obra do acaso. Devia haver uma causa, um programa, uma finalidade inscrita na natureza de cada coisa, que definia a maneira como a coisa se apresenta tal qual a vemos, sentimos ou percebemos. O *telos*, a finalidade de algo, é sua meta final, a causa que a explica.

A teleologia é a convicção de que um estado atual só pode ser entendido no contexto de um estado futuro de perfeição. Só entendemos uma semente de jaboticaba ao pensarmos na jaboticabeira que ela pode tornar-se, mas ainda não é. Podemos lidar com a semente de jaboticaba da mesma maneira que a de manga, plantá-la na mesma terra, regá-la com a mesma água, nutri-la com o mesmo adubo, deixá-la o mesmo tempo ao sol, mas a natureza daquela semente é tal que seu destino, ou melhor, seu fim último, é virar jaboticabeira, não mangueira.

A ideia é considerada por muitos, se não o eixo, uma constante da obra aristotélica. Diôgenes Laértios, o biógrafo latino do século III d.C, retratou de modo anedótico a forma como Aristóteles debruçou-se sobre o problema. Se parecia a todos evidente aquilo que a sabedoria popular dos helenos sacramentara em adágio (o de que “quem está desperto tem alma”), o que exatamente acontece conosco quando dormimos? Um homem dorme, e cair no sono, ausentar-se temporariamente do mundo no ressonar, lembra demais o apagar definitivo de si mesmo. O que ocorre à vida do sujeito que dorme, o que se dá ao íntimo de seu ser, à sua alma? Para incluir na equação humana até o homem adormecido, diz Laértios em sua anedota, Aristóteles acrescenta a ideia do “em potência”. O homem que dorme é um corpo que tem vida em potência, intui Aristóteles. Significa dizer que é um corpo dotado potencialmente de vida, mas que não a realiza durante a ausência do ressonar.

A confiar-se na anedota, o filósofo grego teria construído um castelo metafísico a partir de observação corpórea das mais prosaicas. Não seria de fato surpreendente. Os gregos antigos formavam uma comunidade intelectual inquieta o bastante para buscar explicações que lhes soassem razoáveis sobre os mais variados fatos do mundo, mas decerto espantavam-se com uma ordem de fenômenos suficientemente ampla para a qual não possuíam respostas. O sono poderia muito bem aplicar-se ao caso, como muito se aplicou a alguns equívocos da física e da biologia aristotélica, que não cabe aqui comentário. Dormir era muito provavelmente um desses mistérios que, triviais aos olhos de hoje, pode por muitos gregos ter sido fonte de perguntas não resolvidas pelo senso comum, estado do ser comparável ao de uma morte em vida, a uma perda temporária da energia vital.

Mas, de concreto, há a *Metafísica* de Aristóteles, em que *dynamis*, o potencial, comporta três significados simultâneos<sup>85</sup>:

1. O princípio da mudança ou do movimento numa outra coisa, ou na mesma coisa enquanto outra. Ou o princípio do ser de uma coisa mudada por outra ou por si mesma.
2. O poder de executar isso bem ou de acordo com o que se pretendia.
3. Os estados em que as coisas são imutáveis, não deterioráveis ou não afetadas, mas estão a um passo de sê-lo. A ausência de potência é sinal de paralisia e morte.

A arte da construção exemplifica o Estagirita, é uma potência que está ausente na coisa construída. O *telos* da semente é a árvore, mas ao tornar-se árvore, ao atingir a meta que estava nela desde o início, ela deixa de ser semente. Sua meta é também a sua conclusão, seu término e extinção. Um ovo fará sentido a quem o examina se a pessoa tiver em mente que ele está fadado a tornar-se um pintinho. O animal que rompe a casca é o ser em potência, mas enquanto o ovo é ser atual, em ato. Para ser pintinho, a casca é quebrada, no que o ovo deixa de ser e libera a potência que havia no ser, no caso, o pintinho. A potência some ante a ação: a arte da construção dá lugar à coisa construída, o ovo deixa de ser para advir o ser do pintinho. Tudo à nossa volta, independentemente do

---

<sup>85</sup> ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução Edson Bini. Bauru: Edipro, 2006: 148-150 (tópico “potência”). Livro V, 1019a1, 15.

estágio em que se encontra, tem potência de. Aspira a passar da potência à ação, a atualização que o leva a ser plenamente aquilo que potencialmente sua natureza exigia ser. A ação libera a finalidade contida potencialmente na matéria.

A finalidade do tubarão é caçar, por exemplo, tartarugas. Para esse fim, nasceu com mandíbulas imensas, ornadas por dentes numerosos e afiados. Já a finalidade da tartaruga é não ser mordida – daí a carapaça quase impenetrável. Sem tais objetivos, um tubarão poderia muito bem ter apenas três dentes, como a carpa, e uma tartaruga poderia ter o corpo descoberto de uma enguia. Muito antes de Darwin contrariar o raciocínio, Aristóteles consagrou a ideia de que o acaso não prevalece em casos assim por causa do *telos*. As criaturas e as coisas mantêm sua identidade, apesar da mudança porque passam ao longo da vida.

A noção de “potência” serviu ao propósito de Aristóteles estabelecer que produtos feitos pelo ser humano não foram criados do nada, preexistiram potencialmente antes de serem realizados. Também foi uma forma de o Estagirita entender a razão pela qual a mudança nos seres não fere o princípio de identidade deles. Mudamos, mas continuamos a ser os mesmos porque atualizamos a potência contida em nós. Potência concilia 1) a descoberta bem grega segundo a qual o ser das coisas é imutável, essencial e acima das influências do mundo material, do tempo e do perecimento, 2) com a constatação muito mundana de que a vida é movimento e alteração contínua de estados.

A ideia de potência, por fim, ajudou o filósofo a explicar o que considerava o jeito de operar próprio da natureza, em que as coisas vivas evoluem e mudam tomando determinadas formas com resultados quase sempre constantes: a semente vira planta, o bebê se torna homem, a lagarta será uma borboleta. Aristóteles aplicou tal ideia aos fenômenos os mais distintos, da arquitetura à opinião retórica, do sono à conduta humana. A diferença entre o que é feito pelo homem e o que é vida natural seria de matéria prima, não de processo.

Quando se diz que “potente” é tudo o que contém um princípio de movimento ou mudança, mesmo aquilo que for estático passa a ser considerado potente, “num certo sentido”, observa Aristóteles. Mesmo tudo o que morre foi, desse ponto de



vista, potente para morrer, não teria perecido se não tivesse potência para isso<sup>86</sup>. Só se percebe que algo muda se há nele uma “potência” de mudança. Muda-se quando se passa de um estado de potência a um estado atual, a ato, a realidade consumada. O esgotamento dessa potência transforma a matéria em ato. Passa-se da potência de ser para o ato de ser. “Ato significa a presença da coisa, não no sentido em que entendemos potência”<sup>87</sup>. Se não há potência, algo só existirá como é, na forma de ato. Jamais mudará.

A tradição escolástica, calcada em Aristóteles, manteve “potência” como o estado daquilo que se pode criar ou ser criado, mas não o foi ainda: é o caráter do que pode e, se tomado de forma absoluta, do que pode bastante<sup>88</sup>. A realidade do ser é o ato. Enquanto potência, não é ser, embora tenha potencial. Algo é se estiver em ato, não em potência. Nosso poder (nossa potência) está na capacidade de nos tornarmos alguma coisa que ainda não somos, mas temos tudo para ser. A potência está contida em nós, mas ainda não faz parte de nós. Não é um vazio, no entanto. Nem uma mera possibilidade. É antes uma força que pulsa em nós, mas principalmente sobre nós, a corrente de movimentos de impulsão posta em prática quando realizamos algo, quando interagimos ou refletimos o mundo, tornando-nos receptivos aos estímulos exteriores que recebemos. Quando, enfim, estamos para nos tornar ser.

Uma estátua é um ato, quando esculpida. Ela está, em estado de potência, na madeira ou no mármore. Em potência, esses materiais podem, têm potencialmente a chance de, virarem uma estátua, mas podem muito bem virar outra coisa, uma porta, uma lápide, o piso de um banheiro, por exemplo. Não o fazem por causa de sua finalidade. O mesmo vale para as “potências” operativas: o corredor de maratona, imóvel antes da largada, tem potencialmente a capacidade de correr.

O escultor assume para Aristóteles o papel do que ele chamou de causa eficiente da estátua, o agente que provocou a mudança. A causa material seria o mármore ou a madeira de que ela é feita. A causa formal era a forma ou ideia que o escultor planejou dar à matéria amorfa. A causa última é o objetivo para o qual a escultura foi feita. Todas as coisas e seres estariam regidos por essas quatro modalidades de fins. Para ser humano, o homem também nascia com uma potência a ser concretizada, uma finalidade a ser

---

<sup>86</sup> ARISTÓTELES, 2006: 148. *Metafísica*, Livro V, 1019b1.

<sup>87</sup> ARISTÓTELES, 2006: 232. *Metafísica*, Livro IX, 1048a1, 31.

<sup>88</sup> Ver LALANDE, A. *Vocabulário técnico e crítico da Filosofia*. 2ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

alcançada. Quem a descobrisse estaria mais perto de tornar-se um ser humano em ato.

A ideia (a de que o vir-a-ser está já num outro ser que temos presente) é confortadora, pois contraria a noção de futuro incerto: o que surgirá é sempre consequência cíclica, pois é aquilo que se pode prever como será. O vir-a-ser que se torna ato é afirmação que condiz com uma cultura grega acostumada a pensar o tempo em ciclos, não em linha reta, e a estar atenta à vida natural como um conjunto de ritmos recorrentes (o nascer e o pôr do sol, o movimento das marés, as estações do ano, etc.), em que tudo se transforma e se mantém contínuo e um dado começo sempre leva a um fim específico e o fim é sempre um novo começo.

Do mesmo modo, a dinâmica da potência aristotélica leva à concretude do ato. Um ato concretizado (em que sua potência ganha a concretude de ser) torna-se parte da realidade e não pode mais ser desfeito ou ignorado. Ao existir como ato ele se integra ao cenário que nos afeta, vira componente da potência a ser construída e projeta a potência que se foi, o que contamina o modo como percebemos o passado. O tempo anterior é relido segundo a realidade atual: se realizamos algo, ele decerto já existia em potência, embora não previsto. Mas não virara ato até ser potencializado no agora. Recrio a potência de modo retroativo, pelo que projeto a partir do que presencio, mesmo se o ser presente não tiver constado do horizonte dado no vir-a-ser.

Se o ato pode revelar uma potência desconhecida (se foi atualizado de dado modo esse modo já constava como potencialidade), a possibilidade de ser está aberta a qualquer potência, a depender apenas das afecções que esculpem o que estava em potência. Se a semente sofre apenas a ação do adubo, germinará, mas jamais vai tornar-se árvore se sentir a força da tempestade. Assim também, o menino em potência é um homem, mas as implicações desse raciocínio aristotélico estão longe de serem restritas a unidades puras, ideais. A criança nascida no racismo, alentada pelo preconceito, é um racista em potencial. O que somos é construído na relação com o mundo que nos criou. Há, no entanto, a potência do ser, ele mesmo de tal espécie que não se propõe descartada a negação da própria potência, a recusa a ser, quando não se identifica ao ato. Podemos não aceitar ser, não sermos escravos da potência, a cultivar um pensamento que nos faça ultrapassar o que já somos, não apenas explicar – e, com isso, justificar – o ato como é.

Aristóteles concilia a questão ao admitir que tudo o que poderia ser ou não

ser, que terminou por ocorrer mas bem poderia não ter ocorrido, é “acidente”, “contigência”, em oposição àquilo que é como é e não pode não ser (a “substância”). Há quem suspeite que o ser humano pode estar no acidental e contingente tanto quanto no substancial. O homem pode transcender o ser para o qual foi destinado, mas carregará aquilo que em potência estava destinado. Aquilo que defino como vida não tem um caráter necessário que o faça ser seguido em sua unidade coerente. Mas, uma vez ato, determina o modo como o que defini como vida será avaliado no futuro. Toda potência que se converte em realidade se insere numa rede de ocorrências solidárias umas às outras, que preexiste à realização como ato. Estava lá quando o que quer que seja era apenas potência, mas já nesse momento lhe afetava.

#### **2.4. Territórios em conflito**

Recapitulemos, sem voltar ao mesmo ponto de chegada. A semente é uma árvore potencial, mas em ato (enquanto é) continua semente. Assim também, conceitos em potência são os que estão por ser concebidos ou conferidos pela experiência. A potência é a promessa passiva que não agiu. Um sentido primário de potência grega é o de “fonte de mudança” (em outra coisa ou na mesma coisa “enquanto outra”)<sup>89</sup>, exterior por mais que sua aplicação soe “interna”. A fórmula norteadora é sempre o de uma potência passiva, pois se admite que é “a capacidade de sofrer ação” ou “um estado positivo de impassividade à mudança para deterioração ou destruição”, embora comporte aristotelicamente também o senso de poder um ser provocar uma mudança noutro ser e o potencial que ele mesmo tem para passar a outro estado.

A filosofia de tradição aristotélica exhibe também o que se pode chamar de “potência ativa”, a capacidade que temos para produzir a mudança de alguma coisa. A tradição idealista entenderá que a maneira como ativamos o ser na potência está relacionada à sensibilidade de cada ente ao mundo. Tudo o que existe, estabelece por sua vez o axioma doutrinal de Platão, possui uma aptidão a produzir e a sentir<sup>90</sup>. Uma condição da realidade – ou seja, uma condição tanto humana como das coisas – é a aptidão de afetar e ser afetado. Afetamos os outros. Os outros nos afetam. Uma emoção nos afeta e essa afecção resulta das

---

<sup>89</sup> ARISTÓTELES, 2006: 227. *Metafísica*, Livro IX, 1046a1, 10.

<sup>90</sup> Expresso, com variações de obra a obra, especialmente em *Górgias*, 476 b-c; *República IV*, 436 a-c; *Fedro*, 270 c-e; *Teeteto*, 156 a-b; *Sofista*, 247 d e 248 c.

relações a que somos suscetíveis de manter, de sentir.

Sentir, sofrer uma ação (*pathos*), é característica de toda realidade, não só do elemento sensível da alma (patético). Na *República*, Platão usa o termo *pathos*, paixão, no sentido comum de seu tempo, para nomear tudo o que é experimentado por alguém, tudo o que uma pessoa consegue aguentar, o acontecimento que ocorre sem que sejamos a causa. Nomeia o que é “sentido”, e nos sensibiliza, em oposição àquilo que é provocado, produzido, feito por nós. Somos vítimas passivas de tais caprichos. Recusar um desejo, renunciar a um impulso, conter o destempero, ter controle sobre as paixões é uma obsessão filosófica desde a Antiguidade.

Em grego, o verbo *paskhein* é “sofrer ação criada por outro”, ser alvo. Daí derivou “patético” (aquilo que é sensibilizado em alguém), “simpatia” (sentir junto), “antipatia” (sentir contra). Em latim, o grego *paskhein* ganha equivalente em *patior*, *pati*, *passio*, que é antepassado do nosso “paixão”. Daí o sentido preferencialmente passivo, aos olhos de hoje, da palavra “paixão” na Antiguidade. “Paixão” parece nomear hoje muito mais a conduta ativa, com alvo, àquilo que nos leva a fazer algo. Pouco guarda do sentido de “ser atingido” – embora, quando falamos em “Paixão de Cristo”, é preciso ter em mente aquilo que Cristo “sofreu”; assim como, quando tomamos um livro como *Paixão Segundo G.H.*, convém esperar a leitura das agruras vividas pela protagonista do romance de Clarice Lispector. Não sabemos ao certo, e talvez nem interesse aqui, em que momento da linguagem humana essa predileção de sentidos ficou mais acentuada. Mas é como se o verbo “receber”, atributo de quem recebe, de repente começasse a valer também como sinônimo de algo oposto, que é “entregar”. De pista com mão-única, virou pista dupla, ação mútua, com vaivem. O fato é que os debates dos séculos seguintes mudariam o foco sobre as paixões.

O grau da potência de sentir, mas também de agir, distingue as coisas, escreve Platão<sup>91</sup>. Uma alma que não se deixa afetar continua ignorante, não exerce nenhuma função, nenhum tipo de potência. Está em potência ou à espera da própria potência. A paixão, o modo como sentimos, antes de qualificar uma emoção psíquica, ajuda a definir o ser como potência. A capacidade de “sentir” sob um certo número de relações é o que define uma dada realidade. Cada realidade assim percebida “sofrerá” de maneira diferente<sup>92</sup>. Significa dizer

---

<sup>91</sup> PLATÃO. *Sofista*, 248 c8.

<sup>92</sup> Ver PRADEAU & MOREAU. “As paixões: continuidade e viravoltas”; In: BESNIER, MOREAU, RENAULT. *As paixões antigas e medievais. Teorias e críticas das paixões*. Tradução de Miriam Campolina Diniz Peixoto. São Paulo, Edições Loyola, 2008: 35.

que a alma é suscetível de ser afetada pelas coisas com que entra em contato. A influência mútua afeta nossa percepção do real, como se vê em *Ruas que sonhei*, música do disco *Foi um rio que passou em minha vida*, de 1970, em que Paulinho da Viola estende a flutuação emocional do enunciador da canção aos eventos do mundo exterior.

*O sol que bate na calçada nesta tarde  
Não trouxe o dia que anseia meu olhar  
E leva embora o consolo dos olhares das morenas  
Bem no tempo de sorrir e namorar  
Toda beleza que havia nesta rua  
Há pouco tempo deu um vento e carregou  
E muita gente se vestindo de alegria  
Vai fingindo todo dia  
Que a tristeza já passou*

O estado de ânimo aqui flutua ao sabor da tarde ensolarada. O mesmo sol que ilumina pode provocar sentimentos distintos, não os que “anseia meu olhar”, mas o que consola o olhar “das morenas”. Mas a negatividade do estado de ânimo não anula a positividade do gesto. A alegria é uma roupa que as pessoas descartam, mas um samba, essa espécie musical “com vontade de chorar”, pode conter a fâsca solar da vida em sonho e, quem sabe, mudar um sorriso.

*Amor, repare o tempo  
Enquanto eu faço um samba triste pra cantar  
Te mostro a vida pra mudar o teu sorriso  
Te dou meu samba com vontade de chorar  
Amor, felicidade  
É o segredo que outro dia te contei  
O sol que morre nos cabelos das morenas  
Um dia nasce sobre as ruas que sonhei*

A remissão da imagem do sol no cabelo das morenas, na primeira parte e no fim da segunda estrofe, coordena o tema do sambista que luta contra a tristeza com um gênero musical que considera triste, dá caráter circular à composição e conduz o desenvolvimento melódico.

## 2.5. Paixão e potência

A história humana tem nos dado dolorosas demonstrações de como a razão tem imensa dificuldade, talvez incapacidade, para mobilizar a vontade, o desejo, o querer (a observação comum é a da ação das pessoas que não segue a razão por maior que seja seu avanço civilizatório e intelectual) e de como o pensamento só consegue de fato entender e compreender (portanto, também ensinar) algo apenas após este algo estar já consolidado, sendo por isso flagrado em estado estacionário, que não será o mesmo se o flagrarmos em movimento (*ver capítulo anterior*). É possível atribuir a esses dois fatores (debilidade da razão e caráter estanque do entendimento) a proliferação de doutrinas e perspectivas que se amparam na impotência do espírito, na força do irracional, na inexorabilidade da escravidão humana pelas paixões, numa “inversão ingênua” da noção platônica do reinado absoluto da razão sobre a alma<sup>93</sup>.

Ao longo do debate secular em que correntes de pensamento divergiram sobre o papel da ação e da passividade numa afecção<sup>94</sup>, as paixões foram percebidas segundo três funções predominantes, não necessariamente únicas:

1. Como obstáculos ou freios – As paixões nos impedem de seguir a razão e praticar a virtude. São doenças. O problema, portanto, é erradicá-las. O único uso aceitável da paixão é não tê-la. Essa seria a tradição estoíca.
2. Como auxiliares – Constata-se positividade na paixão. Não se trata mais de erradicá-la, mas de usá-la. A cólera, para os aristotélicos, ajuda a lutar contra as más paixões, por exemplo. A tradição vinculada a Aristóteles melhor representaria essa ideia.
3. Como motores – Uso positivo das paixões na construção da sociedade. A sociedade é legítima pois nela se encontra tudo que há no indivíduo. Raciocínio comum no século XVIII.

Tanto a tradição idealista platônica como a materialista epicurista buscaram sistematizar o lugar do prazer nas esferas do ser. Platão defendeu em *Filebo* que a alma experimenta duas espécies de afecções: as desiderativas, os desejos associados à satisfação

---

<sup>93</sup> Ver ARENDT, 2009: 88.

<sup>94</sup> Apud MOREAU, 2008: 16-17.

de necessidades corporais (fome, sede, sexo), e as emoções que independem dessas necessidades (como ciúme, amor, alegria), estas que a posteridade firmou como sendo as paixões tais como conhecemos<sup>95</sup>.

O Sócrates personagem platônico opõe os prazeres bons – relativos à alma, à perenidade, ao infinito – aos maus, da ordem do corpo, do limitado, do efêmero. Aristóteles não verá no prazer um mal em si mesmo, mas em relação à atividade a que é ligado. Epicuro, por seu turno, definirá o prazer como o fim supremo da vida e convidará seus seguidores a trabalhar seus desejos e paixões para torná-los “inofensivos”, a fim de não usufruir uma alegria ruim ou uma paixão danosa. A busca do prazer e a fuga da dor são respostas espontâneas da natureza humana ao mundo que a cerca. A sabedoria está em perceber a existência de diferentes modalidades de prazer, a que se deve reagir de modo a manter o espírito imperturbável e sem sofrimento. Epicuro separa os desejos a serem saciados com prazeres caso a caso, dentro de uma postulação eudemonista.

- 1 Há desejos naturais e necessários: a fome, a sede, a proteção do corpo ante os perigos e do clima inóspito são da natureza dos seres e necessitam ser satisfeitos por comida, bebida, roupas e abrigos, caso não se queira morrer.
2. Há também os desejos naturais, mas não necessários: a sexualidade pode ser freada, se necessário, e deve ser satisfeita desde que a essa satisfação não se siga o dissabor.
3. Há, por fim, desejos não naturais e não necessários – inventados apenas pelo ser humano, não causam dor alguma se insatisfeitos e, uma vez satisfeitos, é como se não tivessem sido: os prazeres do luxo, da ostentação, do supérfluo, o poder, o orgulho, a honra, a ambição, a fama. Todos eles alienantes, apartam o espírito da realização da liberdade, da autonomia, da serenidade.

Epicuro, lembra Onfray, deixa de fora de sua taxinomia do prazer os desejos não naturais, culturalmente não necessários, mas nem por isso necessariamente fadados a nos apartar e sofrer: ignorados pelos animais, distinguem o ser humano em muitos

---

<sup>95</sup> *Filebo*, 35 c 6-7. Já em *Teeteto*, 155 d 1-3, Platão advoga que haveria ainda um terceiro tipo de afecção, intelectual, próprio ao pensamento ou à percepção da realidade inteligível, objeto do primeiro capítulo desta tese: o espanto, a admiração, segundo lembra PRADEAU, 2008: 26.

momentos, como a arte, a amizade, a ânsia de saber<sup>96</sup>. Haveria, portanto, para completar a classificação epicurista, os desejos não naturais e não necessários, mas desejáveis.

Aristóteles, por sua vez, reflete a preocupação de seu tempo. Mesmo ele que parece não ter se proposto a desenvolver à exaustão o debate sobre o assunto, a se acreditar no que nos chegou de sua obra. Há meros comentários em sua *Retórica* e na *Metafísica*<sup>97</sup>, mas uma interessante defesa dos postulados de um hedonista discípulo de Platão, chamado Eudóxio, em *Ética nicomaqueia*. No livro, Aristóteles o defende dos ataques do platônico Eupeusipo em nome de uma distinção dos prazeres. O prazer para ele não é um mal em si, mas relativamente à atividade à qual é ligada – o júbilo de quem prejudica alguém é condenável, já filosofar é um prazer melhor do que todos, e assim por diante.

Já as filosofias que vinculam as paixões, os encontros experimentados com intensidade, à renovação da potência tentam equacionar a carga (talvez obstáculo) que a passionalidade humana deposita, desde a Antiguidade, sobre o pensamento. Buscam saber se há forças além da nossa vontade a dominar o ser, se e o quanto o pensamento e as ações humanas são controlados por afecções, desejos e tendências que, a experiência em sociedade o mostra, parecem arrastar o indivíduo. Paulinho da Viola coloca para si tal dúvida e, em determinadas composições, toma conhecimento da separação entre sensações e mente racional. Ele o faz muitas vezes de forma intuitiva e alusiva, como em *Só o tempo*, do disco *A toda hora rola uma estória*, de 1982, em que a paixão aparece como contraponto da razão (“Largo a paixão / Nas horas em que me atrevo / E abro mão de desejos / Botando meus pés no chão”).

A ênfase nas canções de Paulinho da Viola, aquelas em que os encontros e as paixões são abordados, não se funda, no entanto, num divórcio necessário entre corpo e alma, fazendo eco a uma questão cuja solução varia com os períodos e seus pensadores. Na primeira estrofe de *Onde a dor não tem razão*, a paixão é considerada em seu aspecto de dissolução, em que o coração “não é mais abrigo de amores perdidos”, mas é agora um lago sereno em que a dor não tem sentido, não tem razão. Já *Solução de vida* (do disco *Bebadosamba*, de 1996), parceria com Ferreira Gullar, nos coloca de forma mais direta o tema da separação entre ser e afecção, cada uma com um espaço de ação distinto, uma participação específica na vida.

---

<sup>96</sup> ONFRAY, 2008: 196-197.

<sup>97</sup> ARISTÓTELES, *Retórica* (I.1. 1370. A. 1372. B) e *Metafísica* (B.1.996. A.29).



*Acreditei na paixão  
E a paixão me mostrou  
Que eu não tinha razão*

*Acreditei na razão  
E a razão se mostrou  
Uma grande ilusão*

*Acreditei no destino  
E deixei-me levar  
E no fim  
Tudo é sonho perdido  
Só desatino, dores demais*

*Hoje com meus desenganos  
Me ponho a pensar  
Que na vida, paixão e razão,  
Ambas têm seu lugar*

*E por isso eu lhe digo  
Que não é preciso  
Buscar solução para a vida  
Ela não é uma equação  
Não tem que ser resolvida  
A vida, portanto, meu caro,  
Não tem solução*

A separação entre paixão e razão é aqui considerada artificial por Paulinho da Viola, e parece atender a uma ansiedade muito humana por controle, de si e do mundo. A vida, no entanto, não tem equação a ser resolvida, nem ao menos é uma equação – não sendo cálculo, não obedece a parâmetros de exatidão matemática, como seria a exigência de uma “solução”. As escolhas que a vida exige raramente se reduzem a duas impossibilidades – a da vida de prazer sem reflexão e a da vida de reflexão sem prazer, para usar palavras de Michel Onfray. Não se determina a ela um destino prévio, uma causa remota, um significado a partir de fora, mas só a partir dos significados que ela cria, não

para necessariamente nos conciliarmos com a existência, o que resumiria tudo a uma visão conformista e mística, mas tampouco porque provinda exclusivamente da razão, de um sonho inalcançável ou de um desejo incontrolável, mas por algo ainda que do campo do não racional: a potência de um soro injetado em nossas veias e que nos renova.

O eu lírico evoca aqui a paixão que potencializa, não a que perturba e paralisa. Um prazer autêntico, legítimo, o mais duradouro, com lugar e vez para razão e paixão se acasalarem. Um pensamento que considere o corpo parte da equação do próprio pensamento. Ou revitalize o ser com a injeção de seu soro. Mas que pode escapar. No caso do Paulinho da Viola de *Cantando*, que integra o 15º do compositor, Memórias Cantando, de 1976, a “substância” que renova, e a melhor maneira de seguir em frente, é deixar-se levar pelo próprio canto.

*Lembra daquele tempo  
Quando não existia maldade entre nós  
Risos, assuntos de vento  
Pequenos poemas que foram perdidos momentos depois  
Hoje sabemos do sofrimento  
Tendo no rosto, no peito e nas mãos uma dor conhecida  
Vivemos, estamos vivendo  
Lutando pra justificar nossas vidas*

*Cantando  
Um novo sentido, uma nova alegria  
Se foi desespero hoje é sabedoria  
Se foi fingimento hoje é sinceridade  
Lutando  
Que não há sentido de outra maneira  
Uma vida não é brincadeira  
E só desse jeito é a felicidade*

A tradição que domina a história do pensamento humano por muito tempo desprezou o papel do corpo e das sensações para o próprio pensamento. A tradição idealista que remonta a Platão ainda firma a visão hegemônica segundo a qual o que vem do sensível é uma miragem a ser desprezada. Essa rejeição do imanente, esse

constrangimento ante a realidade terrena, e por extensão ante toda materialidade e corporalidade, desdobra-se na percepção da vida como momento de renúncia, na falta de vocação em fundar uma ideia na concretude do mundo, suposto que o terreno sólido das certezas é quinhão exclusivo de um mundo idealizado, acima das nuvens ou além do invisível, em que habitam as formas puras. Essa ordem de comando é também ela ódio ao que é da ordem do corpo, desconsideração de tudo o que é percebido pelos sentidos, sacramentada numa separação nítida entre mente e corpo, como se tratassem de entidades sem vínculo. A opção oferecida é a de considerar como única realidade a que não é acessível aos sentidos, a invisível, a inteligível, portanto para sempre inalcançável.

O marco filosófico da separação entre mente e corpo, no entanto, foi a obra de René Descartes, no século XVII. O filósofo francês sugeriu que devemos duvidar das convicções consagradas sobre nós e o mundo, até que sua adequação seja testada sistematicamente com a experiência concreta. Temos o direito de duvidar de tudo, diz Descartes, até da existência do mundo que percebemos, até da existência do nosso próprio corpo – a única coisa impossível de duvidar é a nossa própria existência como ser que pensa. Portanto, pensar é essencial ao existir.

Na prática, somos uma mente, que não ocupa espaço, não tem volume, largura ou comprimento (é sem extensão, ao contrário do corpo). O que passa por nossas mentes pode independe do que vivem nossos corpos – continuamos distraídos apesar da buzina do carro nos alertar do perigo de atropelamento; temos consciência do que dá medo sem necessariamente sentir medo; e pensar que uma fruta é apetitosa não significa que queiramos comê-la. Assim também, corpos podem existir sem raciocínio, como os cadáveres e certas pessoas em estado vegetativo ou de insanidade. Constatações mundanas como essas fortalecem a doutrina dualista cartesiana de que mente e corpo são duas substâncias autônomas, capazes de existir sem necessidade da outra. Posso duvidar de tudo, até de meu corpo, mas não de que existo.

Mas o alicerce da suspeita cartesiana tem fissuras. Como lembra Eric Mathews em *Mente*, duvidar de uma coisa pressupõe não duvidar de outras. Posso duvidar que um oásis com poças d'água e palmeiras seja de fato real e não passa de miragem. Mas essa suspeita só faz sentido porque não duvido de outros fatos – que estou num deserto, um ambiente em que a ocorrência de miragens não pareceria incomum e seria até esperada.

Duvidar é possível, diz Mathews, em situações em que o mundo não é posto em questão<sup>98</sup>. Posso duvidar sobre a existência de qualquer coisa que não seja eu, como queria Descartes, mas isso pressupõe que não haja dúvida de que se está dentro do mundo, isto é, de que se possui uma extensão, uma posição física fornecida pelo nosso corpo.

A sensação de que há uma relação estreita entre a mente e a carne, entre razão e sensação, no entanto, foi explorada pela tradição racionalista. É certo, por exemplo, que, ao estudar a relação das paixões com o corpo, em *De anima* (I, 1, 408 a), Aristóteles definiu o *pathos* como “logos engajado na matéria”. As paixões são experimentadas, segundo ele, em união com o corpo, na dependência do corpo, interpreta Bernard Besnier<sup>99</sup>. Desse modo é possível entender, diria Aristóteles, os casos em que estímulos exteriores fracos provocam fortes afecções e estímulos em geral potentes, quase nenhuma. Ou que afecções ocorram na ausência de estímulos que previsivelmente as causariam.

Em *Retórica*, Aristóteles vê as paixões (*pathè*) como causas de variações do julgamento, as que têm por efeito o prazer e a dor. “As paixões são todos aqueles sentimentos que, causando mudança nas pessoas, fazem variar seus julgamentos, e são seguidos de tristeza e prazer, como a cólera, a piedade, o temor e todas as outras paixões análogas, assim como seus contrários”<sup>100</sup>. Não lhe interessa em particular definir as paixões. Ele se pergunta como excitar uma dada paixão (*pathos*) para conseguir aprovação de um público a um raciocínio. Mas no opúsculo *De motu animalium*, a relação agente/paciente é enfatizada: o papel das operações de raciocínio é levar as disposições da potência ao ato. A paixão comporta tanto o aspecto psíquico como fisiológico<sup>101</sup>: suamos de medo, somatizamos uma raiva, nosso coração acelera ante o ser amado. A faculdade de desejar só se atualiza na presença de seu objeto, quando se dá ao agente uma representação tal que a coisa lhe pareça ao alcance. Excitada essa faculdade, o *pneuma* é contraído ou dilatado e provoca a fervura orgânica de uma afecção.

Para Aristóteles, toda substância (todo ser ou coisa particular que tem

---

<sup>98</sup> MATTHEWS, Eric. *Mente: Conceitos-chave em filosofia*. Tradução de Michelle Tse. Consultoria, supervisão e revisão técnica, Maria Carolina dos Santos Rocha. Porto Alegre, Artmed, 2007: 23.

<sup>99</sup> Cf. BERNIER, B. MOREAU, PF. RENAULT, L (org.). *As paixões antigas e medievais – Teorias críticas das paixões*. Tradução Miriam Campolina Diniz Peixoto. São Paulo: Edições Loyola, 2008: 43.

<sup>100</sup> ARISTÓTELES. *Retórica*. Livro II, fim do capítulo 1. Ver *Retórica das paixões*. Tradução do Livro II, capítulos 1 ao 11, de Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003: 5.

<sup>101</sup> ARISTOTLE. *De motu animalum*. Translation by Martha C. Nussbaum. Princeton University Press, Princeton, 1985: 702 a 2-21. Baseio-me também nos comentários de Bernard Besnier, Apud: BERNIER, B. MOREAU e RENAULT, 2008: 43.

existência) tem “matéria” (ser feita de um dado material) e “forma” (se apresentar de uma maneira que lhe seja apropriada) para se distinguir de outras substâncias. O melhor representante de cada substância em particular é o que encarna o propósito de sua espécie de substância, que é sua forma. A substância ser humano é a matéria corpo cuja forma é a alma. Doutrinas dualistas como a cartesiana se apresentaram na era moderna como uma insurgência a essa ideia aristotélica, que havia sido seguida pelos escolásticos na Idade Média. A forma nunca explica coisa alguma, constataram: se perguntássemos por que a água evapora, a explicação dada era tão singela quanto insuficiente: porque era de sua natureza, de sua forma, evaporar. A cultura empírica e cientificista inaugurada por pensadores como Descartes não se satisfazia com esse tipo de explicação. O dualismo permitiu, ademais, criar uma alternativa ao aristotelismo escolástico sem ferir o dogma religioso, pois reservava lugar de honra ao imaterial do ser humano, à mente e à alma.

A noção do corpo e da mente separados se revelaria, no entanto, conveniente demais para ser descartada por uma cultura ocidental dividida e amparada em dualidades. Se a mente não depende do corpo, pode existir mesmo depois que o corpo jaz sem vida, o que corrobora a mitologia da imortalidade da alma, que já era cara a Platão e é fundamental à doutrina religiosa dos tempos de Descartes. Com facilidade notável, o elogio da razão passou a ser na história ocidental também a desconfiança do corpo, das sensações, do prazer, da percepção, do saber obtido pelos sentidos. Se a mente – a alma, o espírito – é a sede exclusiva da razão, do conhecimento, do bem, o corpo que nos pareça diferente nos será também indiferente. Afinal, é carcaça descartável e secundária. Entender, por outro lado, que atingir o corpo é atingir a alma seria ver o outro ser como um todo irreduzível, o que significa reconhecer no corpo alheio uma alma tal qual. Por isso, a separação dualista sacramental e absoluta o açoite, justifica a escravidão, a fé na imortalidade da alma e até o genocídio de etnias minoritárias, pois se trata da exclusão e da violência ao corpo estranho, destituído de alma ou cuja materialidade é de tal modo irrelevante que sua integridade se torna um mero detalhe.

Mas a fé no dualismo esteve longe de se configurar uma unanimidade intelectual e são antigas as suspeitas de que muito do que pensamos e muito do que nossos corpos fazem depende das formas de interação entre corpo e ser. Já Sócrates, como vimos, havia dito que a causa das mudanças está na aptidão que as realidades e os entes têm de

sentir, de serem objetos nos contatos que mantêm com realidades que lhes são exteriores<sup>102</sup>. Há uma hipótese ontológica contida no relato platônico: mais algo é afetado, mais sente, mais muda; quanto menos afecções, menos mudança. Todas as coisas são, pela visão platônica, passíveis de serem entendidas pela dupla potência de agir e de sentir, classificadas de acordo com o grau de afecção, das realidades que são afetadas por tudo o que encontram às que não mudam de jeito nenhum, não importa o encontro de que participem. Essas coisas, as desprovidas de *pathos*, são as que só exercem a potência de produzir e mantêm-se permanentemente inalteradas, coerentes a si mesmas, idênticas. Essas, diz Platão, são as realidades inteligíveis, que o *Fédon* dá estatuto de causas verdadeiras, em conformidade com a teoria das Ideias. A realidade cristalinamente passiva, desprovida da mais residual potência de produzir, é o que o *Filebo* chama de ilimitado, aquilo que não tem identidade nem determinação, tudo o que só pode ser medido por aquilo que não ele mesmo<sup>103</sup>.

Sócrates explica que a alma exerce sua potência de conhecer ao entrar em contato com os mais diferentes objetos, seres e realidades e o parecer que dará sobre as coisas vai variar segundo a coisa observada<sup>104</sup>. Se toda realidade tem potência de produzir e sentir, as próprias elaborações do pensamento humano cristalizam-se em realidades capazes de afetar a alma que as percebe.

As consequências desse raciocínio são uma cada vez mais complexa relação entre pensamento e mundo: se um escrito filosófico, um tipo de música, uma forma de discurso passa a constituir por si uma realidade capaz de não apenas ser fruto do engenho humano, mas afetá-lo, então a própria criação humana muda de estatuto. O engenho humano afeta o humano. A potência humana depende dos contatos que mantemos para que seja atualizada.

Se reconhecemos que a mera capacidade de ser alguma coisa já é uma forma de ser, podemos da mesma maneira admitir que todo o estado do ser é de algum modo inscrito muito antes de apresentar os sinais de que pode vir a ser algo, ou muito além de

---

<sup>102</sup> PLATÃO, *República*, Livro II. Tradução Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006: 380; 5-381 b 2.

<sup>103</sup> PRADEAU, Jean-François. Platão, antes da invenção da paixão, em BESNIER, B. MOREAU, PF. RENAULT, L., 2008: 29. A tradução da última observação de Sócrates é: “Logo, tudo que é como precisa ser, seja pela natureza, seja pela técnica, seja por ambos, é o que recebe menos modificação de alguma outra coisa.”

<sup>104</sup> PLATÃO, *República*, nos livros V e VI, em particular, 476 a-487 a.

sua realização, decalque da forma ideal que contém o latente, aquilo que o fará ser, muito antes da existência constatável pela experiência, lá onde dormitam as características que o fazem ser. Na era do DNA e do mapeamento genético, é possível que ninguém mais duvide de que certos traços constitutivos de um ser estejam já potencialmente presentes nos seres: a dúvida atual é saber em que medida essas capacidades têm conteúdo – não tanto o que fará um ser avançar até um caminho que já estava nele inscrito, em potência, ou o grau de consciência que o possibilita negar esse caminho, se assim o quiser.

Uma coisa é capaz, escreve Aristóteles, tanto porque possui a capacidade de sofrer a ação quanto porque outra coisa tem capacidade de sofrer a ação dela. Um construtor, no momento em que não está construindo, ainda assim é capaz de construir – mesmo quando não chega ao ato, ele é pleno porque potencialmente capaz do ato. “Portanto, é possível que uma coisa possa ser capaz de ser e, ainda assim, não ser, e capaz de não ser e, ainda assim, ser”, escreve o filósofo grego<sup>105</sup>. Se isso é um fato, então a potência vital depende do encontro apaixonante com outras potências, para se energizar.

## ***2.6. A filosofia da paixão potente***

Entre as convulsões da inquietação e a letargia do tédio, a dispersão vital e a potência de viver do homem viraram questão de filósofos. O holandês Benedictus de Spinoza (ou Baruch Espinosa, 1632-1677), por exemplo, fez em *Ética* (1677) a apresentação profilática das paixões que expandem a potência de agir do corpo e da alma.

Para Spinoza, o mundo é um. Tanto os corpos como as almas derivam de uma só substância. Não há superioridade entre corpo e alma, pois ambos manifestam a natureza, que para Spinoza é Deus. Nas primeiras páginas do Livro I de *Ética*, ele afirma que há só “uma única substância de mesmo atributo”, entendendo substância como aquilo cujo conhecimento não exige o conhecimento de outra coisa do qual deva ser formado. Numa de suas definições, Spinoza afirma que uma coisa é finita em seu gênero só pode ser limitada por outra da mesma natureza (um corpo é finito porque sempre concebemos outro maior, assim como um pensamento é limitado por outro pensamento, mas um corpo não poderia ser limitado por um pensamento e vice-versa).

---

<sup>105</sup> ARISTÓTELES, *Metafísica*, Livro IX, 1047a1, 21

Para uma substância ser limitada, deveria existir outra de mesmo atributo (aquilo que o intelecto percebe como sendo a essência de uma substância), o que é absurdo, segundo Spinoza. Logo, toda substância deve ser infinita, é afirmação da existência de uma natureza<sup>106</sup>. Há, assim, o infinito em seu gênero e o absolutamente infinito (no caso, Deus). Somos entes infinitos em nosso gênero, relativamente às nossas afecções. Somos infinitos cada vez que uma afecção estimula nossa potência de agir e viver.

Numa leitura muito particular e duvidosamente fiel a Spinoza, Eliete Negreiros toma a ética spinozista por suficiente, na dissertação *Ensaio a canção*, sobre Paulinho da Viola, para traduzir a ideia de que “tudo aquilo que nos prende, nos entristece, nos limita” é o finito; portanto “tudo o que nos liberta, nos alegra, tudo o que rompe nossas limitações é o infinito”<sup>107</sup>. O finito e o infinito teriam, assim, relação com a afecção.

Spinoza não credencia tão sugestiva leitura, mas avaliza que todo ser vivo se relaciona o tempo inteiro com o mundo. Sendo parte da natureza, somos afetados e afetamos o mundo que nos cerca. As paixões são essas forças – que podem nos machucar, nos cegar, mas também nos impulsionar a criar coisas grandiosas, como se vê em *Sol e pedra*, que Paulinho da Viola gravou em seu 10º disco, de 1971, em que o sujeito da canção se coloca como o sol a romper o coração de pedra da amada, a quem promete não apenas juras, como também seu samba. A segunda estrofe busca retoricamente fazer com que a amada se deixe afetar pela entrega do amante, a ponto de fazê-lo prometer não apenas fazer dela senhora de seus sambas como de transfigurar o próprio samba, ao atribuir alegria a um gênero musical que, está pressuposto, ele associa à tristeza.

*Sabes muito bem  
Que a vida é curta  
E muitas vezes  
A gente morre sem viver  
Entre sol e pedra nos achamos  
Guerreando nos amamos  
Quase sempre sem saber por que  
Posso até fazer quem sabe um dia*

---

<sup>106</sup> SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Edição bilíngue latim-português. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007: 19.

<sup>107</sup> NEGREIROS, Eliete Eça. *Ensaio a canção: Paulinho da Viola*. Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estética, do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Orientação: Marcio Suzuki. São Paulo, 2002: 54-55.



*Um samba só de alegria*

*Pra dedicar a você*

É da natureza do corpo afetar e ser afetado por outros corpos. “O corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior nem menor”<sup>108</sup>. Tudo o que existe se constitui pelo modo como é afetado. “Uma substância é, por natureza, primeira, relativamente às suas afecções”, escreve Spinoza no Livro I de *Ética*<sup>109</sup>. No Livro III, o autor só reconhecerá três afetos primários: alegria, tristeza e desejo. Todas as demais afecções a elas se subordinam<sup>110</sup>.

A mente esforça-se por perseverar em seu ser por uma duração indefinida. Chega a ter consciência desse esforço. Tal esforço, se se refere só à mente, Spinoza o chama de “vontade”; mas à medida que está referido simultaneamente à mente e ao corpo, chama-o de “apetite”. O desejo é o apetite com a consciência que dele se tem, conclui o filósofo. A alegria e a tristeza são apetites de outra espécie, pois assumem importância pela capacidade que têm de determinar um estado de perfeição entre mente e corpo. As paixões alegres nos estimulam, fortalecem e expandem nossa potência de agir; e as paixões tristes são as que refreiam, enfraquecem, reduzem a potência vital, de agir e de pensar. “Assim, por alegria compreenderei, daqui por diante, uma paixão pela qual a mente passa a uma perfeição maior. Por tristeza, em troca, compreenderei uma paixão pela qual a mente passa a uma perfeição menor”, caracteriza o autor<sup>111</sup>. A alegria e a tristeza explicam porque a mente sofre significativas mudanças, passando ora a uma perfeição maior, ora a uma menor.

Se o corpo que nos afeta se compõe com o nosso, a sua capacidade de agir se adiciona à nossa, e provoca um aumento de nossa potência. Isto é alegria. O descompasso de um encontro tende a fragilizar ou anular a relação do corpo consigo e com outros corpos, o que nos reduz a potência de agir e pensar. Isso é a tristeza. Com a alma, o mesmo processo se dá. Mesmo o conhecimento de si mesmo só pode se dar quando consideramos as paixões que nos afetam. “O homem não se conhece a si próprio a não ser

---

<sup>108</sup> SPINOZA, 2007: 163.

<sup>109</sup> SPINOZA, 2007: 15.

<sup>110</sup> SPINOZA, 2007: 179.

<sup>111</sup> SPINOZA, 2007: 177.

pelas afecções de seu corpo e pelas ideias dessas afecções”<sup>112</sup>.

O afeto é, então, a potência de agir de um corpo. Quando a potência de agir aumenta, sente-se alegria; e, quando diminui, sente-se tristeza. Todas as paixões, da ambição à clemência, do medo à inveja, da decepção à crueldade, são classificadas pelo filósofo holandês como sendo alegria ou tristeza qualificadas por um dado atributo. Assim, o amor é uma alegria, mas aquela dada alegria que vem acompanhada de uma causa exterior<sup>113</sup>. É uma forma de alegria, por exemplo, em *Amor é assim*, de Paulinho da Viola, gravado em seu 16º disco, Zumbido, de 1979: “Amor é assim, faz tudo mudar / É só alegria, tristeza não tem lugar”, conclui a primeira estrofe. O enunciador fala com distanciamento de um amigo. O tom é de constatação resignada quando entra a segunda parte:

*Não é preciso mentir pra ninguém  
E muito menos para mim que já sou seu amigo  
Pela sinceridade que ele contém  
Esse seu amor já não corre perigo  
Sei o que é gostar de alguém  
E chorar de saudade eu já chorei  
Desejo que ela permaneça  
Dentro do seu coração e que a felicidade  
Não esqueça de vocês*

A filosofia anterior a Spinoza poderia muito bem traduzir esse “amor” por uma vontade de um ser estar unido a outro ser. O filósofo holandês, no entanto, focaliza não a vontade do sujeito mas o impacto que expande suas energias vitais e o melhora. O motivo da alegria, quando há, é a enzima, o impulso, o empurrão que nos leva a uma experiência maior: a potência de agir e viver. Toda alegria é alegria de viver. O homem afetado de alegria “nada mais deseja do que conservá-la, com um desejo tanto maior, quanto maior for a alegria”<sup>114</sup>. No Paulinho da Viola de composições como *Retiro*, de seu disco Prisma Luminoso, de 1983, o amor é vivido como uma alegria que mantém o ser em imersão na experiência. Imerso no êxtase do encontro, o enunciador da música sente ampliar-se e, inebriado nos “momentos de carinho”, esquece de si nos braços de quem ama.

---

<sup>112</sup> SPINOZA, 2007: 225.

<sup>113</sup> SPINOZA, 2007: 181.

<sup>114</sup> SPINOZA, 2007: 207.

*Meu tempo às vezes se perde  
Em coisas que não desejo  
Mas não repare esse lado  
Pois meu amor é o mesmo*

*Nos momentos de carinho  
Eu me desligo de tudo  
Nos braços de quem se ama  
É fácil esquecer o mundo*

Se amo, não me torno alheio, não esqueço o mundo, acentuo a minha relação com ele, fico mais receptivo à realidade se não torno o meu medo de amar uma ilhar. A paixão não compensa, não ampara, mas conecta ao mundo, ela me entusiasma a agir, responsável que é por me deixar mais sensível à realidade. Quando contrário isso, em atitudes concêntricas e isoladas, o resultado é uma alienação, um voltar-se a si mesmo que é outra forma de negação do mundo. Entristeço e minha potência de agir diminui.

*Às vezes eu me retiro  
E nada me faz sentido  
Só há um canto na vida  
Aonde eu me refugio  
Afasta as sombras que eu vejo  
Nos teus olhos tão aflitos  
Você conhece minh'alma  
E quando quer me visita*

A paixão triste diminui a potência de agir humana. A tristeza acompanhada da ideia de um objeto exterior, diz Spinoza, é o ódio. Em Paulinho da Viola não encontraremos ódio. A oposição ao sentimento amoroso é retratada por ele sem exalar ódio, mas um sentido genérico de aversão, que é imediatamente convertida em samba. Viver intensamente, até uma emoção negativa, é o tema de *Não quero vingança*, gravado no 18º disco do compositor, de 1981:

*Eu só quero dizer que na hora  
Aparece um caminho*

*Pra todo aquele que sabe de fato sofrer  
Você não deve chorar  
E muito menos temer  
Porque eu não guardo rancor de você*

A organização da desaceleração melódica, nessas canções, reduz o prolongamento do canto das vogais, o que contraria temas com forte conteúdo emocional. Em geral, lembra Tatit, a desaceleração do curso tonal resulta dos alongamentos vocálicos, que põem em evidência os motivos idênticos ou a tonalidade harmônica<sup>115</sup>. Valoriza-se o percurso sonoro (o cantar com prolongamento de vogais na terminação da curva melódica), não os núcleos de afirmação verbal. Não o que é dito, mas a separação e a distância (entre sujeito e objeto) que não abafa o impulso de recuperar o objeto perdido, apesar dos obstáculos. Alonga-se a vogal para se fazer ouvir por quem não nos quer escutar, não tanto para que se preste atenção ao conteúdo do que é dito. Mas em composições como *Amor é assim*, *Sol e Pedra* e *Não quero vingança*, a identidade melódica abre a canção para a descrição de uma narrativa. Não são músicas centradas na perda, apesar da falta que o sujeito da canção manifesta sentir de quem já amou. Mas a que explica a perda de potência vital provocada pelo fracasso a dois. Ou o distanciamento de mundo que, como em *Retiro*, alimenta a própria leveza de ser. Há, em todos esses casos, a conjunção com a própria disjunção (o vínculo com a falta e com o tempo concentrado na noção de espera, mas não o expresso sentimento de falta)<sup>116</sup>. A sensação alongada é a de incompletude, não de perda, embora a atividade refletida seja condizente com a face desacelerada da falta do prazer desejado, que se faz sentir na extensão, no encadeamento dos elementos sonoros<sup>117</sup>. A paixão que, tristeza, reduz a capacidade para a vida, paralisando a corrente sanguínea das relações humanas, é retratada violianamente em *Nada de Novo*, samba do disco *Foi um rio que passou em minha vida*, de 1970.

*Papéis sem conta  
Sobre a minha mesa  
O vento espalha as cinzas que deixei  
Em forma de poemas antigos  
Relidos*

---

<sup>115</sup> TATIT, 2007b: 166.

<sup>116</sup> TATIT, 2007a: 112.

<sup>117</sup> TATIT, 2007b: 209.

*Perdido enfim confesso  
Até chorei  
Nada mais importa  
Você passou  
Meu samba sem razão  
Se acabou  
Um sonho foi desfeito  
Alguma coisa diz  
Preciso abandonar  
Os versos que já fiz*

O sujeito da canção se aparta da sensação de rancor e ódio, pois vincula o vigor criativo com que produz seus sambas à imagem mental da figura amada, e seu lamento é antes tomado pela falta de sentido que sua obra adquire ante o impasse criativo do que dirigido ao afeto a quem já não está ao seu lado. A sequência prepara a enumeração, na segunda estrofe, de estímulos criativos que, agora, a tristeza imobilizante já não permite apreciar.

*Nada de novo  
Capaz de despertar  
Minha alegria  
O sol, o céu, a rua  
Um beijo frio, um ex-amor  
Alguém partiu, alguém ficou  
É carnaval  
Eu gostaria de ver  
Essa tristeza passar  
Um novo samba compor  
Um novo amor encontrar  
Mas a tristeza é tão grande no meu peito  
Não sei pra que a gente fica desse jeito*

Paulinho da Viola não condena a tristeza, antes a constata, sem necessariamente atentar por removê-la. E a associação entre a perda de potência na criação de um samba e o amor perdido, constante em composições do autor, parece vincular

---

também a sobreposição de afetos. Spinoza diria que a mente simultaneamente afetada de dois afetos, ao ser de novo afetada por um deles, será também pelo outro<sup>118</sup>. Uma imagem remeterá à outra, o fracasso criativo conduzindo ao amoroso e vice-versa. Daí o elogio, em *Deixa pra lá*, samba de seu 16º disco, *Zumbido*, de 1979, a quem consegue fazer a difícil distinção entre afetos comuns.

*Deixa pra lá, coração  
Guarda uma outra esperança  
Solta esta velha ilusão de uma vez  
Dizem que o mundo é pequeno  
Teu sofrimento é que não  
Tudo porque te abandonas  
De tanto perdão, coração*

*Todo aquele que sabe  
Separar o amor da paixão  
Tem o segredo da vida  
E da morte no seu coração  
Podes lançar sobre mim  
Tudo aquilo que não mereci  
Nunca saberás, de fato  
Tudo o que senti*

Não há, nas canções de Paulinho da Viola, deliberado juízo de rejeição a sentimentos que de outro modo seria melhor esquecer. O enunciador de suas canções não os ignora, tampouco adere a eles. O compositor percorre um espectro de afecções sem necessariamente recusar o que cada uma pode trazer-lhe – o que em parte parece explicar a aparente disparidade de tratamento de temas passionais retratados em sua obra. Intui-se que paixões não são necessariamente verdadeiras ou falsas, não acertam e tampouco erram, são apenas parte do movimento substancial da vida. Impossível, portanto, conhecê-las sem estar, ao mesmo tempo, sob seus efeitos. Impossível não ser afetado por elas, não estar nelas imerso. É preciso entendê-las, pois o entendimento que temos do mundo é por elas influenciado. Assim, “durante todo o tempo em que a mente imaginar aquelas coisas que

---

<sup>118</sup> SPINOZA, 2007: 181.

aumentam ou estimulam a potência de agir de nosso corpo, o corpo estará afetado de maneiras que aumentam ou estimulam sua potência de agir”<sup>119</sup>.

O Paulinho da Viola de canções como *Pra fugir da saudade*, parceria com Elton Medeiros desta vez gravada no 18º disco de Paulinho (A toda hora rola uma estória, de 1982), trabalha os flagrantes de não realização dos amores, em que a paixão já se esgotou ou nem chegou a concretizar-se, mas mergulhar num samba evita o retraimento da potência vital do ser que entoia a canção, como mostra a segunda estrofe (“Rompe em silêncio meu canto de felicidade / Dentro de um samba eu desfaço o que ela me fez / Quero abrigar, no entanto / Mais uma flor que renasce / Para fugir da saudade e sorrir outra vez”).

Pressuposto semelhante é encontrado em *Pressentimento*, música do nono disco de 9º Paulinho da Viola, de 1971. O enunciador pressente o fim de seu caso amoroso. Por isso, apressa-se a registrar aquele amor ligeiro, efêmero, insignificante, antes que se extinga sua chama, antes que seja tomado pela impotência do lamento, da tristeza, que nega a vida e a diminui.

*Nosso amor não dura nada  
Mas há de dar um poema  
Que transformarei num samba  
Quando a gente se deixar  
Nosso amor foi condenado  
A breve amor nada mais*

*Eu tive um pressentimento  
No nosso último beijo  
Por isso faço um poema  
Antes de ele se acabar  
E ponho uma melodia  
Transformo em samba vulgar  
Minha dor e meu lamento  
Papel que solto no ar  
Ai amor que sofrimento  
Ver meu sonho se acabar*

---

<sup>119</sup> SPINOZA, 2007: 179.

Enquanto os afetos estiverem à mercê dos encontros, ou de causas exteriores a nós, seremos assediados pela impotência, pelo que nos impede de agir. Spinoza supõe que estejamos de posse de nossa capacidade de agir. Se tanto a alma quanto o corpo manifestam a natureza, que para ele é Deus, então uma ideia adequada é capaz de ordenar uma paixão inadequada. Uma paixão deixa de ser uma paixão e se torna uma ação tão logo tenhamos dela uma ideia clara e distinta. Como se entende *Samba de amor*, parceria de Paulinho da Viola com Elton Medeiros e Hermínio Bello de Carvalho. Rever os passos dados (retomar o caminho) não é voltar ao mesmo ponto anterior, mas dar novo foco aos estímulos anteriores: com a tranquilidade do olhar descansado, as ideias se tornam mais distintas. (“Quanto me andei / Talvez pra encontrar / Pedacos de mim pelo mundo / Que dura ilusão / Só me desencontrei / Sem me achar / Aí eu voltei / Voltar quase sempre é partir / Para um outro lugar”). A razão não deve afastar as paixões – ao contrário, deve permitir que se manifestem como ação. Por isso, apenas o encontro apaixonante, que potencializa o ser, é que permite ajustar o foco do olhar que se turvou.

*O meu olhar se turvou  
E a vida foi crescendo  
E se tornando maior  
Todo o seu desencanto  
Ah, todos os meus gestos de amor  
Foram tragados no mar  
Ou talvez se perderam  
Num tempo qualquer  
Mas há sempre um amanhecer  
E o novo dia chegou  
E eu vim me buscar  
Quem sabe em você*

É vivendo os afetos fortes e a potência das paixões que aprendemos a nos relacionar com eles: usar as paixões a nosso favor, até quando elas parecem significar um mal. As paixões não são elimináveis, diz Spinoza, pois não é possível reprimir nossa necessidade de contatos com o mundo. Não se deve negá-las, nem educá-las, mas assimilá-las, porque parte da substância do mundo e do ser, que é uma só e mesma coisa.



## 2.7. Vitalismo radical

O aprendizado do vitalismo e da incorporação das paixões à razão, a ideia de que o ser humano pode tornar-se livre pela potência do pensamento e da modulação de suas energias vitais, daria passos a frente séculos depois de Spinoza, com Friedrich Nietzsche (1844-1900). *Vontade de potência (Wille zur Macht)* – nome da coletânea de mais de mil fragmentos e textos póstumos reunidos por sua irmã Elizabeth Förster-Nietzsche e por seu amigo Peter Gast, foi traduzida em 1943 no Brasil como “vontade de poder”, por Mario Ferreira dos Santos<sup>120</sup>. Segundo comentário de Paulo César de Souza, em nota a *Além do bem e do mal*, por ele traduzido, a hipótese de Nietzsche não teria sido exaustivamente desenvolvida na obra do filósofo alemão, mantendo-se embrionária em seu pensamento, em fragmentos e passagens de livros como *Assim falou Zaratrusta* (no caso, na parte II, “Da superação de si mesmo”: “(...) toda força impulsora é vontade de poder”). Estamos aqui em campo movediço, em que os conceitos se amoldam ao gosto da interpretação. A expressão nomeia ora o impulso para concretizar todos os potenciais do ser, as possibilidades de ser, um princípio dinâmico de unidade de todas as funções orgânicas fundamentais, ora descreve o substrato último da realidade, que Nietzsche não quer chamar de substância, daquele ser definido em estado puro, fixo, como uma entidade acabada, um ego, um sujeito específico; ora distingue-se de uma “vontade de vida”, ora não. Supondo, diz Nietzsche citado por Souza, que “se pudesse reconduzir todas as funções orgânicas a essa vontade de poder... então se obteria o direito de definir toda força atuante, inequivocamente, como vontade de poder”<sup>121</sup>.

Tal conceito parece radicalizar a tese de Schopenhauer segundo a qual há uma “vontade de viver” no cerne de todo ser. A vida é força de impulsão aplicada a si mesma: viver é mais viver, sua lei suprema é gravitar e provocar ainda mais impulso vital, é empurrar a vida para a realização – e a vontade é a afirmação extrema dessa energia propulsora. A tensão entre criação e necessidade de ordem, que viver implica, é a vontade de poder. Essa vontade constrói para si a própria fortaleza em que vai se movimentar, estabelece um universo de sentidos próprios, que justifica a si mesmo.

---

<sup>120</sup> Para as citações usadas nesta tese, adotou-se aqui a edição NIETZSCHE, F. *A Vontade de Poder*. Tradução de Francisco José Dias de Moraes e Marcos Sinésio Pereira Fernandes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

<sup>121</sup> Ver NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal – Prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução, notas e prefácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005: 200.

Uma guerra contra tudo o que impede o impulso vital: a propagação da culpa e da desvalorização da vida encontra equivalentes não só na sociedade cristã dos tempos de Nietzsche, como o pensar que reduz o potencial da vida é ele mesmo uma vontade de poder, faminta, canalizada para a desvitalização alheia. A vitalidade, se refreada de forma positiva, leva a um outro tipo de comportamento humano, a um compromisso maior do ser consigo e com o mundo, uma força a serviço de mais vida, mas não a que, parasita esfomeado, se alimenta da vida. Por nascer de uma afirmação da vida, não de uma condenação a ela, o comportamento desse novo homem, o super-homem, é o de não acusar, julgar, mas afirmar a vida em todas as suas consequências.

A passagem da Idade Média para a modernidade vivida por Nietzsche havia pronunciado uma realocação da fé da esfera pública para a privada, com a substituição da ideia do Deus medieval como reguladora do mundo. Em *A Euforia perpétua*, Pascal Bruckner lembra que “o tempo ganha uma certa autonomia” com a atenuação da presença religiosa na vida cotidiana, deixando de apontar necessariamente em “direção ao eterno”. Desde então, constata Bruckner, a vida passa a depender “exclusivamente de nós”. O mundo europeu e ocidental não se sente tão mais tentado, como antes, pela expectativa de que o melhor virá depois, em outra esfera de realidade que não o aqui e agora, que não o de um julgamento final no além da existência. Vive-se sob a constatação “de apenas ser”, que inaugura uma era de notável indeterminismo: o afastamento e a redução do papel de Deus na era moderna libera o Ocidente, mas faz ruir do universo toda justificativa que o havia sustentado<sup>122</sup>.

A retirada do divino da condição de regulador do cotidiano ocidental atenta para o caráter gratuito, trivial e sem viço dos fenômenos, das coisas. “É esta descoberta moderna: que a vida não é tão repetitiva quanto dizem, que é possível inventar o novo, mas que ela também se repete de forma atroz”, escreve Bruckner. A sós consigo mesmo, o homem se abriu à descoberta empírica do mundo, e a estrada aberta à sua frente parece tragá-lo num cotidiano que agora se percebe insípido, como nunca se havia percebido. O Ocidente começa a sentir-se livre, mas desorientado<sup>123</sup>. O mundo imaterial, das ideias, do supracotidiano, do ser e de Deus era até então mais real e significativo que o dado aos sentidos, mas a abolição de um nega o outro, a derrota dos sentidos é a ruína da razão, o fim

---

<sup>122</sup> BRUCKNER, Pascal. *A Euforia perpétua – Ensaio sobre o dever de felicidade*. Tradução Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2002: 82-83.

<sup>123</sup> BRUCKNER, 2002: 83.

da noção de Deus implica a crise na confiança de que há aparências, o ideal não faz sentido sem o real, nem o sensível sem o que não está ao alcance do sensível.

A sensação de um tempo que pode ser rompido pela novidade revitalizadora é também a de um cotidiano marcado por repetições que nos esgotam. Não que o cotidiano antigo ou medieval fosse menos “rotineiro”, mas tal rotina passa a ser tomada como um peso por quem vive a modernidade. A realidade assim encarada tudo neutralizaria, apagaria a força dos conteúdos, afogaria as ênfases num caldeirão de indiferenciações, estimulando a fraqueza da interação, transformando em inércia um momento de encontro e comunhão entre as pessoas.

Nietzsche usa o termo “potência” em mais de um sentido de aplicação e mesmo o sentido aristotélico (“O que alguém é começa a se revelar quando o seu talento declina – quando ele cessa de mostrar o quanto pode”, escreve em *Além do bem e do mal*<sup>124</sup>). A potência extravasa, quer mais potência, pois é a procura contínua de superar o ser atual por um ser a vir, por um ser a ser realizado em ato. Esse movimento contínuo seria a vontade de potência. Nietzsche parece descrever a constatação de que algo nos move, independentemente da nossa vontade, de um desejo individual, em que pesam as ações que executamos movidos por um querer que é de um sujeito isolado, de mais ninguém. Não um objetivo em particular, uma vontade pessoal em específico, em que o impulso é tomado para alcançar uma meta, que pressupõe ser antecipadamente conhecida. Não é a isso que Nietzsche parece referir-se. Para ele, haveria uma força, uma operação de mundo, que não está só nas pessoas, como na vida, nas instituições, nos sistemas, nos fenômenos. Há um impulso vital que não se confunde com a particular propensão a agir próprio do desejo individual, não se confunde com um desejo de dominar (de “poder”), pois para dominar é preciso saber de antemão o que se deve dominar. A vontade de poder do ser humano pode querer mudar até a roda do tempo, não admitir o passado, numa espécie de querer pré-datado. A impotência de não poder mudar o passado como se deseja se converte em amargura e rancor, quando não em ânsia de dominação.

Vontade de potência é, assim, antes um princípio formal de força criadora, máquina avassaladora de produção de valores, sem que valores prévios sejam necessariamente colocados em jogo. Será uma vontade retroativa e sentirá sua impotência ou

---

<sup>124</sup> NIETZSCHE, 2005: 68.

será vontade projetiva e sentirá sua potência. O mundo é vontade de potência e cada um de nós também, isoladamente, e em massa. Será potência vital ou negação. Em qualquer um dos caminhos, a pessoa ultrapassará o limite que estabeleceu para a vida – e, de fato, a movimentará. A vontade de potência faz o sujeito tornar-se sujeito, não necessariamente o sujeito é que decide agir. Ela o precede, impulsiona-o a efetivar-se, faz com que ele seja capaz de criar suas configurações e, com isso, promover novas potências<sup>125</sup>. A vontade pode ser impotente não por conta de obstáculos de fora, mas dos encontrados em si mesmo.

O samba é uma vontade de potência porque pode nos fazer alcançar algo, chegar a ser. A ser o quê? Vida, força, religião com um saber ancestral que talvez nunca tenha se materializado, algo pronto e acabado que surgiu antes de nós, é maior que nós e parece, ainda assim, inacabado. Nas composições de Paulinho da Viola, a potência do samba deve, assim, ser experimentada como equilíbrio, para que as paixões sejam comentadas como encontros a que não se pode ficar indiferente. Dosar o tom se revela, então, a medida moduladora do encontro, o princípio regulador da potência enunciativa, seja ele um encontro com o ser amado, com uma plateia ou quem quer que seja, como enuncia Paulinho da Viola com o parceiro Hermínio Bello de Carvalho, logo na primeira parte de *Cantoria*, música que integra o 21º disco do compositor, *Eu Canto Samba*, de 1989.

*Amar é um dom, há que saber o tom  
E entoar bem certo a melodia  
O povo enxerga a luz de uma voz sincera  
E canta com ela em sintonia  
Cantar é uma luz, um enfunar de velas  
É compreender a canção como um navio  
Que vai zarpando, ignorando mapas  
Tocando as águas que nem harpas  
Por conta do destino*

Compor, continua a música, é uma medida do encontro, é buscar “noutra luz seu próprio lume”, entregar-se ao fluxo de uma procura “insana” pelo que pode nos dar sentido, ação representada na canção por meio da busca da voz serena (metaforizada na figura do rouxinol) pela luz que pode contagiá-la (o vagalume).

---

<sup>125</sup> NIETZSCHE, 2008: 130.

*Compor, saibam vocês, é mais que um desatino  
Esmiuçar a dor, fio a pavio  
Ofício que deságua o sofrimento  
É escoar-se inteiro como um rio  
E eu me ponho a compor feito um cigano  
Que busca noutra luz seu próprio lume  
E me pergunto quem é mais insano  
Se eu, um rouxinol  
Se tu, um vagalume*

Encontros assim ampliam a potência humana. Mas se, diante da vida, agimos com ressentimento, culpa ou negação, a vontade de potência ainda assim agirá como um “motor de impulsão”, “monstruosidade de força”, “ardente”, “selvagem”, mutação contínua e engolidora voraz, para usar termos de Nietzsche. Agora, ela converterá tais estados de ânimo no toque de Midas de uma “vontade de nada” – e aquilo que é para ser vida se revela niilismo, a ação estagna-se em sua potência, não se efetiva. Essa vontade sem alvo ocupa todos os espaços e se traduz em domínio pelo domínio. O avesso de criar não seria, como se imagina, destruir, mas dominar. O antônimo da vida não é, portanto, a morte, diz Nietzsche, mas a negação<sup>126</sup>. Enfatizar cada momento com a intensidade é um antídoto contra o niilismo que ameaça tomar – e amofinar – a vida.

## **2.8. Sinais fechados**

A sensação de que é preciso reagir ao niilismo, à impotência vital que a tudo engessa, embora intuída pela filosofia clássica e percebida de forma aguda na era moderna, ganha na contemporaneidade um acento dramático. Paulinho da Viola o percebe e materializa de forma orgânica, não só no repertório como na entoação de suas interpretações.

É o que mostrou ao entoar, naquela noite de festival em 1969, uma música como *Sinal fechado*, que denunciava a própria desarmonia do ser, em que retratava o próprio desencontro. Múltiplo desencontro. Primeiro, político: sem soar deliberado, a

---

<sup>126</sup> NIETZSCHE, 2008: 315.

composição pareceu, naquele momento, remeter à ditadura militar há pouco instalada no Brasil (1964), afinal retrata a impossibilidade de diálogo e de manutenção da palavra, alude aos efeitos do interdito, que impõem a vigilância ao ato de dizer e o vazio brusco do nada conseguir ser dito. O canto de um futuro incerto num presente sem voz.

*Sinal fechado* ecoa também um outro tipo de desencontro, de ordem musical: em sucessivas oportunidades, o compositor reconhecerá na música a construção de uma melodia fria e carregada, feita para acentuar o tom sufocante de aflição e a falta de sintonia de seus personagens. “Fiz uso de melodia simples, de harmonias simples, em que acrescentei a todos os acordes uma segunda menor, buscando o clima angustiante vivido pelos personagens”, declarou ao biógrafo João Máximo, em *Paulinho da Viola: sambista e chorão*<sup>127</sup>. Em entrevista a Marcelo Mena Barreto, ao site Extra Classe, em maio de 1998<sup>128</sup>, Paulinho da Viola comentaria o contexto de composição da música.

*Esta música, como grande parte das que fiz, veio como um filme, como imagens que se sucedem muito confusas e vão se alternando, vão mudando de lugar. Recordo duas coisas quando eu comecei a fazer esta música. Uma era sobre uma pessoa que eu nunca mais vi, que conheci em Recife, e depois encontrei no Rio de Janeiro. Era uma pessoa que passava nos lugares e, em vez de parar e falar comigo, sempre passava rápido e dizia: "eu tenho uma coisa pra te falar"... e nunca falava nada. Isso foi uma coisa. A outra foi uma enorme tensão das pessoas, a preocupação delas. O que está muito claro nesta música é uma tensão que é criada na própria estrutura, na harmonia. Como uma coisa de que as pessoas iam falar e não falam. Uma imagem que veio muito forte, como se eu tivesse tido um sonho, quando eu estava trabalhando nesta letra, era a seguinte: Parou um ônibus e eu estava no ponto. Entrei, tinha uma pessoa na frente que eu conhecia, que eu queria falar com ela, mas não podia porque o ônibus estava cheio. Eu fazia sinais, gestos, mas a pessoa descia, o ônibus saía, e eu ficava dando adeus, não conseguia falar. Esta foi a primeira ideia que ficou muito forte na minha cabeça, como imagem para a construção da estrutura da letra. Depois apareceu a ideia do sinal como um elemento simbólico de algo que está*

---

<sup>127</sup> MÁXIMO, 2002: 87-88.

<sup>128</sup> BARRETO, Marcelo Mena. Viola inspirada. *Extra classe*, site do Sindicato dos Professores no Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.sinpro-rs.org.br/extra/mai98/entrevis.htm>.

*fechado, que não deixa passar. É a velha história da contradição, do querer partir, do querer sair, falar e não poder, porque o sinal está fechado e pode abrir a qualquer momento. Algum tempo depois, as pessoas me procuravam e, em entrevistas, perguntavam se eu havia feito esta música conscientemente... para aquela época que estávamos vivendo. Na realidade, foi um mecanismo inconsciente que me levou a fazer esta música.*

A canção é talvez a sinalização mais evidente da influência cosmopolita, de inspiração tropicalista, nas composições de Paulinho da Viola, fruto de seu convívio com cancionistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Edu Lobo e Gilberto Gil. Por outro lado, muito do que está musicalmente presente na canção, anota Máximo, vinha de estudos da obra de Villa-Lobos, que Paulinho experimentara ao violão, como a inversão de acordes, “deixando a prima do violão solta”. “Eu gosto demais de um certo clima impressionista que havia nos seus estudos para violão feitos por volta de 1920”, diria o compositor sobre Villa-Lobos ao poeta Torquato Neto<sup>129</sup>, pouco tempo depois do festival.

Mas, acima de tudo, *Sinal fechado* comenta um desencontro caro à condição humana. Paulinho da Viola intui, por meio da composição, a emergência de asfixias que não só as da ditadura: a imposição da velocidade desenfreada, da falha mútua na interação humana; a dificuldade de realizar, e manter, encontros vitais. Não só um não-possível dizer, mas um não-haver o que ser dito. Esse grau de desentendimento, no entanto, é abordado com distanciamento em *Sinal fechado*, com fraseado telegráfico pontuado por lugares-comuns que se supõe marcar os contatos constrangedores.

Essa dura e dolorosa incomunicabilidade parece, entretanto, no mais estranha às composições que eram então consideradas samba, tantas vezes organizadas para mimetizar uma estrutura de recado, um dizer que se realiza, uma ponte lançada ao outro e que o alcança, ainda que seja para dizer o desagradável. Não haver o que ser dito parece soar tão mais doloroso e radical, e até certo ponto incomum na composição de sambas. Estaríamos mesmo irremediavelmente sozinhos? Calados? Mesmo no samba, esse lugar do dizer, da voz, mas também da dança, do corpo? *Sinal fechado* parece ser não tanto

---

<sup>129</sup> NETO, Torquato. “Paulinho da Viola: o samba é original e livre, a forma oprime, sem abertura não vai”. Entrevista. Última Hora, 28-7-1971.

a resposta – posto que a questão permanece no ar finda a execução da música –, mas a ressalva violiana a essa questão.

## 2.9. Desencontro melódico

Na passagem em que analisa *Sinal fechado* em *Todos entoam*, o linguista Luiz Tatit observa que é possível identificar as intenções enunciativas de Paulinho da Viola pela direção final da frase melódica, o tonema. As terminações melódicas ascendentes ou suspensivas (aquelas que permanecem no mesmo tom) definem a canção, o que traduz melodicamente a tensa espera pelo sinal verde do semáforo, enunciada na letra. “Nenhuma descendência, naquele contexto, só podia significar impossibilidade de desfecho no plano do conteúdo”, avalia Tatit<sup>130</sup>. O andamento musical trilha os passos da letra.

Aplicando as postulações desenvolvidas por Tatit ao estudo da obra violiana, Ivan Cláudio Pereira Siqueira chega a imaginar a presença de um terceiro interlocutor em *Sinal fechado*, uma espécie de alterego (ou uma voz inconsciente) que insere complementos de ordem reflexiva ao conteúdo coloquial estabelecido pelos discursos em confronto na canção. Diante da resposta rotineira (“Eu vou indo, e você tudo bem?”) à interpelação lugar-comum (“Olá, como vai?”), aquele que imaginamos ser o primeiro interlocutor responde: “Tudo bem eu vou indo!”. O verso seguinte, no entanto, destoa da previsibilidade mundana do diálogo, com um comentário, intelectual ao modo de um alterego (“Correndo pegar meu lugar no futuro, e você?”). Siqueira imagina que outras passagens da letra também indicariam a urgência dessa alteridade que se torna presente, como se comentasse o diálogo que é travado à luz do semáforo, em “talvez nos vejamos, quem sabe?”; “mas eu sumi na poeira das ruas”; “eu preciso saber alguma coisa rapidamente”<sup>131</sup>.

A específica configuração entre a letra e a melodia de *Sinal fechado*, no entanto, converge dissonâncias, a ponto de Siqueira sentir-se autorizado a ver, na disposição das falas da letra da canção, um proposital embaralhamento de vozes, com versos permutáveis entre os personagens que imaginamos manter o diálogo. Um motivo melódico calcado na indagação enfatiza a indistinção de entoações. A regularidade da

---

<sup>130</sup> TATIT, Luiz. *Todos entoam – Ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007b: 45.

<sup>131</sup> SIQUEIRA, 1999: 39-40.



melodia é obtida por vozes internas que partem do mesmo intervalo de descendência melódica, mas finalizam cada segmento com uma ascendência (a mesma elevação de tom que se verifica na coloquial conclusão de uma pergunta), em lugar de uma intensificação descendente daquilo que é dito. Os constantes deslocamentos ascendentes provocam estranhamento.

A vibração consonantal da letra e a tensão distribuída harmonicamente entre o canto e a melodia esparramam-se em dois momentos significativos do encontro sob o semáforo. Num primeiro momento, estabelece-se o contato entre os dois passantes, sem que haja uma efetiva conexão. A cadência da música entre os trechos “Olá, como vai?” e “Quanto tempo, pois é quanto tempo” é mais lenta que nos versos seguintes, trabalha a energia depositada na expectativa do diálogo que começa a instaurar-se.

O segundo momento significativo da canção é o da constatação frustrante da sequência do encontro, tornado urgente ante a premência do fim da conversa que será provocado pelo sinal verde. Essa segunda parte do encontro sob o semáforo é marcada por uma ligeira, mas efetiva, aceleração no ritmo de *Sinal fechado*. A estética fria que a canção evoca dramatiza o descompasso alucinado tão familiar às vidas marcadas por metáforas de sinais fechados, em que predomina a superficialidade, quando não a escassez, das relações. Num cotidiano acelerado, que parece nos consumir, já não se depositaria esperança no que virá. Já se estaria consagrado à indiferença da pressa.

A terminação melódica que se mantém descendente tem sentido de conclusão. A ascendente, de suspensão, de pendência, de algo adiado, engasgado, incompleto. A contínua ascendência dos segmentos funde uma frase melódica à seguinte, perturbando a precisa identificação das vozes. Os encadeamentos e a tensão se intensificam conforme a música progride. O avanço linear da melodia é pontuado por momentos de intervenção das falas que parecem ênfases verticais da harmonia. Do primeiro ao sexto verso, observa Siqueira, a parte harmônica é marcada pela modulação dissonante de um único acorde, que é mantido ao longo da peça musical, configurando “um tecido sonoro repetitivo e angustiante pelo acréscimo do intervalo de nona maior”<sup>132</sup>. Em cada momento de sua canção, Paulinho da Viola parece ilustrar o interdito.

---

<sup>132</sup> SIQUEIRA, 1999: 41-42.

### 2.10. Potência vital

Em letra e música, portanto, há um descompasso encenado no encontro descrito por *Sinal fechado*. A canção teatraliza uma falta, marcada pelo estranhamento. No repertório de Paulinho da Viola é talvez a composição que mais evidencia a ideia do (des)encontro como um relato de (im)potência. Um sinal de trânsito se fecha e vemos um diálogo desenvolvido às pressas, entre antigos conhecidos que, por acaso, seguem o mesmo trajeto. Pouco importa se o reencontro é entre velhos amigos ou um casal há pouco separado. O sinal, de súbito, estabelece o contato. E o que se presencia é a impotência do encontro, a estase do contato.

O professor Paulo Albertini, do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, propõe a sugestiva ideia de que não haveria pessoas potentes, mas encontros potentes. “A quantidade de vezes que um homem é capaz de fazer sexo não o torna ‘potente’, mas antes a qualidade de suas relações (não só sexuais)”, escreve Albertini<sup>133</sup>. A ideia Albertini a derivou da teoria psicanalítica de Wilhelm Reich, dissidente de Freud, autor de, entre outros, *A Função do orgasmo*<sup>134</sup> (*Die Funktion des Orgasmus*), de 1942. Em particular, a noção de curva orgástica. “Reich focaliza um potencial humano, orgástico, que depende tanto de um desenvolvimento pessoal quanto de um encontro satisfatório com o outro”, escreve Albertini. “Nessa perspectiva, o que há são encontros, não indivíduos potentes”.

Na teoria reichiana, “potência” é noção de natureza física, biológica, relativa à economia sexual do ser humano. Potência vital, orgástica, em sentido estrito, é o ponto até o qual a pessoa pode entregar-se e experimentar o prazer. Relaciona-se à energia renovável, que é despendida e transformada por um corpo por um dado tempo. Corporal, a potência se vincula à força vital, ao impulso primário de intensificação do ser. É a capacidade de entrega e envolvimento num dado encontro.

Albertini amplia o campo de aplicação dessa noção e estabelece que encontros potentes são aqueles em que a dimensão vital, portanto erótica, emocional e inconsciente, faz fluir o contato não apenas sexual.

---

<sup>133</sup> ALBERTINI, Paulo. “A fórmula narrativa do orgasmo”. In: *Sexo & Linguagem*. Revista Língua Portuguesa especial. São Paulo, Segmento, Ano I, junho de 2006: 11.

<sup>134</sup> REICH, Wilhelm. *A função do orgasmo – Problemas econômico-sexuais da energia biológica*. Tradução de Maria da Glória Novak. 7ª edição. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1982.

O mesmo sujeito que, numa situação, num dado momento ou com certo parceiro, se revela “potente” pode frustrar-se sob outras circunstâncias ou novos contatos. Assim, isoladamente não há um ser potente, pois sua potência dependerá de outro ser, da situação concreta, do momento. Não há, conclui Albertini, garantia de que um encontro será sempre e necessariamente potente. “Isso porque o encontro realizador pode ocorrer numa fase do relacionamento e não ocorrer em outra, dado à incontrolável dinâmica, tanto dos indivíduos quanto dos relacionamentos humanos”<sup>135</sup>.

A ideia de encontro potente é realizada, por exemplo, em *Mais que a lei da gravidade*, uma parceria de Paulinho da Viola com Capinam, gravada no 20º disco de Paulinho, *Prisma Luminoso*, de 1983. O impulso vital é o querer que floresce como arvoredado e não se torna potência nihilista ao ser desejo unilateral – é encontro que, se favorável, será recompensado pela leveza do ser, um outro modo para a “felicidade”.

*O grão do desejo quando cresce  
É arvoredado, floresce  
Não tem serra que derrube  
Não tem guerra que desmate  
Ele pesa sobre a terra  
Mais que a lei da gravidade*

*E quando faz um amigo  
É tão leve como a pluma  
Ele nunca põe em risco  
A felicidade*

Não há felicidade em estado puro e duradouro, mas a que se constitui na realização de um encontro potencializador (com o mundo, com outro ser, consigo mesmo). Daí fazer sentido ao enunciador da canção solicitar que não se “relute ao desejo” quando ele chegar.

*Quando chegar dê abrigo  
Beijos, abraços, açúcar  
Só deseja ser comido*

---

<sup>135</sup> ALBERTINI, 2006: 11.

*O desejo é uma fruta  
E com ele não relute  
Pois quem luta  
Não conhece a força bruta  
Nem todo mal que ele faz*

*Satisfeita é uma moça  
Sorrindo, feliz e solta  
Beije o desejo na boca  
Que o desejo é bom demais*

A noção de que o mesmo indivíduo, o mesmo casal, pode não realizar a potência do encontro está, por sua vez, demarcada por Paulinho da Viola em *Cisma*, música de seu 20º disco, Prisma Luminoso, de 1983:

*Será que um beijo ainda é possível entre nós  
Será que sem perdão seu coração já renuncia  
Será que é uma cisma ou uma sombra que anuvia  
Será que uma paixão qualquer já me depôs  
Contudo eu guardo ainda a esperança  
Do nosso amor voltar ao que sempre foi*

*O teu abraço já não tem o mesmo ardor  
Do teu sorriso aquele brilho se perdeu  
Eu ando procurando o teu carinho  
Temendo que não queiras mais saber do meu*

De acordo com Albertini, Reich intuiu que o modelo do encontro orgástico podia ser aplicado a fenômenos de outras esferas da vida, não apenas sexuais. “Tal como Reich postulou, o modelo do encontro orgástico possui uma fertilidade que ultrapassa, em muito, o campo da leitura das relações sexuais”, sugere Albertini<sup>136</sup>. A partir dessa intuição, Reich passa a afirmar que a fórmula do orgasmo é a “fórmula da vida”, de todos os eventos de interação humana, inclusive os estéticos e discursivos. A “fórmula da vida”

---

<sup>136</sup> ALBERTINI, 2006: 14.

reproduziria a dinâmica do ato sexual vivido com intensidade.

A noção de que a intensidade do encontro se realiza em situações não apenas sexuais está espelhada em *Fulaninha*, que integra seu 21º disco, *Eu Canto Samba*, de 1989. O enunciador da canção de Paulinho da Viola se imagina cruzar o caminho de uma desconhecida. Os corpos não se tocam, não há troca de palavras e não está dado que ele a verá novamente. Ao chegar à segunda estrofe, esse contato efêmero, quase uma miragem, tornou-se vivo o suficiente para provocar-lhe intensidade.

*Que nome terá, qualquer não importa  
Que tal fulaninha, fulana de tal  
Acaso será essa história uma ilusão?  
O sol de repente para na esquina  
E ela nem sabe, a tal fulaninha,  
Que arde em silêncio no meio da tarde  
A minha paixão*

Em *A função do orgasmo*, Reich lembra que o orgasmo se caracteriza por levar a convulsões involuntárias do corpo inteiro. Uma excitação se concentra na periferia do organismo, então recua para o centro vegetativo e se acalma<sup>137</sup>. Reich resume essa sequência do que chama de “fórmula do orgasmo”: tensão muscular, carga elétrica, descarga elétrica, relaxamento mecânico<sup>138</sup>. Haveria, assim, quatro estágios da excitação, que formam o que Reich chama de “curva orgástica”:

- 1) os órgãos ficam cheios de fluido (ereção como tensão mecânica);
- 2) isso produz excitação de natureza elétrica (uma carga energética);
- 3) no orgasmo, há convulsão muscular que descarrega excitação sexual (descarga);
- 4) isso se transforma em relaxamento devido a um refluir dos fluidos do corpo (relaxamento mecânico).

A curva orgástica desenhada por esses quatro movimentos sequenciais só se estabelece, por óbvio, com a intensidade do encontro. Como quem tivesse lido Drummond

---

<sup>137</sup> REICH, 1982: 227.

<sup>138</sup> REICH, 1982: 134.

(“Que triste! Que triste são as coisas consideradas sem ênfase”, do poema *A Flor e a náusea*), Reich cunhou a expressão “ética da intensidade”, a ideia de que o prazer está reservado a quem consegue entregar-se ao que estiver fazendo<sup>139</sup>. “O encontro potente supõe uma pulsação, a existência de uma alternância entre os movimentos de contração e expansão”, resume Albertini<sup>140</sup>.

Em *Com o tempo*, a própria estrutura melódica estabelecida por Paulinho da Viola parece reproduzir a curva do encontro potente. A música é marcada por um progressivo aumento de tensão que atinge um auge, se dissolve e termina num ritmo melódico desacelerado, relaxado.

*Largo a paixão*  
*Nas horas em que me atrevo*  
*E abro mão de desejos*  
*Botando meus pés no chão*  
*É só eu estar feliz*  
*Acende uma ilusão*  
*Quando percebe em meu rosto*  
*As dores que não me fez*

*Ah, meu pobre coração*  
*O amor é um segredo*  
*E sempre chega em silêncio*  
*Como a luz no amanhecer*  
*Por isso eu deixo em aberto*  
*Meu saldo de sentimentos*  
*Sabendo que só o tempo*  
*Ensina a gente a viver*

### 2.11. Estase musical

*Sinal fechado* retrata a experiência de contramão à desse fluxo vital contido em *Com o tempo*, experiência a que Freud chamou de “estase da libido” e Reich utilizou

---

<sup>139</sup> ALBERTINI, Paulo. “A sexualidade e o processo educativo: uma análise inspirada no referencial reichiano”. In: AQUINO, Julio Groppa (org.). *Sexualidade na escola: alternativas teóricas e práticas*. São Paulo: Summus editorial, 1997: 63.

<sup>140</sup> ALBERTINI, 2006: 11.

em sua teoria<sup>141</sup>. O caráter de uma pessoa, explica o autor em *A função do orgasmo*, é a soma total de todas as experiências passadas. Mas estruturas crônicas podem estar incorporadas à personalidade, fazendo a pessoa reagir de um modo inercial, repetitivo, indistinto independentemente do contexto. Ela não discrimina o mundo e suas respostas, mesmo quando consciente da diversidade de reações disponíveis, a pessoa tende a estar presa a um padrão de repetição incrustado à personalidade. Esses pontos de fixação encobrem conteúdos recalçados que impedem o acesso da pessoa ao seu potencial vital. Se, por alguma circunstância, esse potencial vital não é potencializado, o indivíduo permanece em estase<sup>142</sup>.

Em última instância, a repressão social tem como resultado a perda da capacidade de parceiros experimentarem a entrega última involuntária. Provoca uma perturbação que se revelará impotência. A inibição leva a um aumento da estase de excitação, conseqüentemente a uma menor capacidade para reduzir a estase. Sem uma vida satisfatória, o homem encouraça a si mesmo, pondera Reich. Desenvolve um caráter artificial e um medo às reações espontâneas da vida, uma incapacidade para o prazer ou, por outra, para a destruição: em situações que exigem agressividade ou decisão, por exemplo, a pessoa se pauta pela piedade ou pela polidez, pois interiorizou que tais reações têm maior apreço no meio em que ela se insere. Suas atitudes se cronificaram, perderam flexibilidade para interagir. O indivíduo pode mostrar-se inibido, incapaz de compreender a si mesmo, como se emparedado. Esforça-se em direção ao mundo, mas é como se estivesse amarrado. Trata-se, no fundo, de um descompasso entre a ação (ou o corpo da pessoa), de todo modo tornada crônica, e a situação concreta, que quase sempre exige flexibilidade. O resultado é uma paralisia do impulso ativo de vida. Os seus contatos com a vida passam a ser dolorosos, pois a pessoa se sente mal preparada para os desencantos e outras experiências dolorosas. Por isso, Reich conclui que o prazer de viver e o prazer orgástico são idênticos<sup>143</sup>.

Albertini aplica essa ideia às formas de expressão humana, como a poesia, a

---

<sup>141</sup> Laplanche e Pontalis explicam o conceito de “estase da libido” como um “processo econômico que Freud supõe poder estar na origem da entrada na neurose ou na psicose: a libido que deixa de encontrar caminho para a descarga acumula-se sobre formações intrapsíquicas; a energia assim acumulada encontrará a sua utilização na constituição dos sintomas”. LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.-B.. *Vocabulário da Psicanálise*. 7ª edição. São Paulo, Martins Fontes, 1983: 220.

<sup>142</sup> REICH, 1982: 129.

<sup>143</sup> REICH, 1982: 133-223.

música e a relação interpessoal. Imagina, por exemplo, dois desenlaces possíveis (um orgástico, outro estásico) ao encontro de dois amigos que se esbarram após muito tempo sem se ver, situação similar à de *Sinal fechado*. No primeiro cenário, a conversa flui, nem se sente o tempo passar, mergulhados que estão no próprio encontro. Atam-se a falar, a trocarem lembranças, a brincar, até que a novidade aos poucos se esvai e o encontro se encerra, numa despedida em que ambos retomam seu cotidiano, mas satisfeitos. É um tipo de mergulho próprio ao encontro orgástico, a plena capacidade de entrega preconizada por Reich.

Num outro desenlace, o mesmo de *Sinal fechado*, os dois amigos imaginados por Albertini começam a conversar, mas há algo errado. Por algum motivo, o diálogo não evolui, há silêncios de impasse, o tempo demora a passar. O fim do encontro se aproxima, e nenhum deles sente que o ciclo do contato se fechou. A despedida é marcada por uma mútua angústia, por um sentimento vago de algo em falta.

*Baseados em Reich, podemos dizer que o primeiro encontro foi orgástico, pois o potencial erótico presente foi atualizado. Houve troca, prazer, houve uma mudança de estado e a saudade, pelo menos por enquanto, não se faz mais presente. Os amigos foram embora em paz. Já no segundo caso não se pode dizer que o potencial erótico do encontro tenha sido realizado. Eles se viram, mas a saudade, de alguma forma, permaneceu. Eles se despediram, mas a tensão continuou presente em cada um; nesse sentido, a estase permaneceu, não houve curva orgástica. (ALBERTINI, 2006: 14).*

O caráter de uma pessoa guarda vestígios dos conflitos que ela viveu ao longo da vida. Se esses conflitos enrijecidos se acumulam, forma-se uma unidade compacta e não penetrável, que encobre o organismo. A personalidade se encourça, cronifica-se, estabelece respostas automáticas, independentemente do estímulo. A pessoa percebe-se rígida ou perde a espontaneidade. A produção de energia interna (energia vital), faz pressão para fora, procura uma descarga agradável ou um contato que a permita escapar. Restaurar a capacidade de obter plena satisfação, descarregando energia acumulada, elimina a fonte de energia represada, que faz mal ao ser. Mas a parede externa



da couraça frustra esse impulso, pois faz pressão de fora para dentro<sup>144</sup>. A pessoa desenvolve uma rigidez na periferia do corpo e em suas atitudes, conservando, entretanto, um interior vivo e pulsante. A couraça muscular domina o corpo inteiro. Ela protege o indivíduo de experiências desagradáveis. Mas provoca uma queda da capacidade da pessoa para o prazer<sup>145</sup>. A proteção é ao mesmo tempo uma defesa e uma limitação, incorporada à personalidade, que tende a saber agir apenas em situações de previsibilidade. Conceitos e modos de agir se encouraçam.

Sensível a esse tipo de bloqueio orgânico, Paulinho da Viola chega a intuir, no tratamento dado a *Para um amor no Recife*, do 10º de Paulinho da Viola, de 1971, uma ideia muito próxima da de couraça de caráter, postulada por Reich. A canção fala da tentativa de reação a um estado de previsibilidade de si mesmo, de enrijecimento provocado pela “camisa comprida que cobria minha dor”, à qual o enunciador da canção se propõe romper antes que sua liberdade de movimentos seja restaurada, tão logo “esse tempo” de couraça “passe”.

*A razão porque mando um sorriso  
E não corro  
É que andei levando a vida  
Quase morto  
Quero fechar a ferida  
Quero estancar o sangue  
E sepultar bem longe  
O que restou da camisa  
Colorida que cobria minha dor  
Meu amor eu não esqueço  
Não se esqueça por favor  
Que eu voltarei depressa  
Tão logo a noite acabe  
Tão logo esse tempo passe  
Para beijar você*

O enunciador da canção andou levando a vida “quase morto”, e sinaliza a

---

<sup>144</sup> REICH, 1982: 222-223.

<sup>145</sup> REICH, 1982: 130.

busca de rompimento com o que o limitava: a proteção castradora da “camisa” que cobre sua dor e o mantém confortável a enfrentar as situações do mundo da mesma maneira previsível, como se representassem um fenômeno *in vitro*, com respostas engessadas. Mas só é previsível o fenômeno estacionário, a situação em seu estado fixo – e aquilo que é imóvel, morreu, intui a canção. A possibilidade de rompimento só virá se deixamos “entrar sem medo a vida”, como enuncia o mesmo Paulinho da Viola em outra canção, *Num samba curto*, do nono disco de Paulinho da Viola, de 1971.

*Meu samba andou parado  
Até você aparecer  
Mudando tudo  
Lançando por terra o escudo  
Do meu coração  
Em repouso  
Ontem uma rocha fria  
Hoje assim exposto  
Deixando entrar sem medo a vida  
Aquilo que eu não via*

A música exhibe versos de tamanho irregular, com frases melódicas não recorrentes, mas sucessivas, únicas. O desdobramento de *Num samba curto* mostra uma tomada de consciência do enunciador em torno do efeito purificador propiciado pelo encontro potente. A vida não cabe na arte, um samba é incapaz de dar conta da riqueza das influências inconscientes que fundam nossas reações diante do mundo, e essa impossibilidade de base torna ainda mais purificadora a experiência do encontro potente, mesmo quando fortuito, mesmo furtivo, que a partir desse trecho se torna o tema central da canção.

*Só agora eu reparei  
Que não vi seu rosto  
E que você partiu  
Sem deixar seu nome  
Só me resta seguir  
Rumo ao futuro  
Certo de meu coração  
Mais puro*

Só o encontro coloca em movimento o que, segundo a canção, estava parado (a criação de sambas, a pulsão criadora). Apenas um encontro potente dá a dimensão da grandeza primal, permite acessar a vida que estava ilhada em seu corpo.

*Quem quiser que pense um pouco  
Eu não posso explicar meus encontros  
Ninguém pode explicar a vida  
Num samba curto*

Receptivo à vida a que antes se fechara, o enunciador observa a sensação de medo se esvaír e, como se vivificasse o próprio olhar, vê-se aberto a percepções de mundo que não notara até então. Em *Feito passarinho*, parceria com Salgado Maranhão gravado no 17º disco do compositor, de 1981, Paulinho da Viola discute a leitura das situações da realidade como “estados fixos”, a impotência de romper com as amarras que parecem aprisionar nosso corpo, como se engaiolados estivéssemos, reduzindo nossa riqueza de respostas diante dos obstáculos com que nos deparamos.

*Você me fere o desejo  
Me azeda todo o carinho  
Você me fere e eu fujo  
Eu sou que nem passarinho*

*Por onde anda a maldade mora  
Eu quero ser como a luz  
Entra na noite e não mancha  
Entra no lago e não molha*

*Meu patrimônio de dores  
Está além do que penso  
Há golpes de ingratidão  
Bem dentro do meu silêncio*

A canção entoada por um ser que se encontra frágil e indefeso, passarinho engaiolado com um “patrimônio de dores” que ultrapassa a sua capacidade de reação

racional, ilumina o silêncio represado, resultado de “golpes” contínuos, que o incapacitaram à entrega nas interações que mantém. A canção prepara o ouvinte para a riqueza da imagem que, em seguida, conclui a enunciação com a contundência das sínteses:

*Acho que na minha vida  
De tanto amarem errado  
Quando me amam bonito  
Eu já nem sei ser amado*

Quando deixamos escapar os sintomas de um comportamento viciado, de uma couraça muscular, de uma mentalidade submissa, de um tédio ou de um encontro frustrante e insípido, é nosso organismo que grita, mente e corpo sinalizando, pulsando desconforto. É vida que nos escapa em vida. Uma luta contra um ambiente banalizado, cotidiano que, rotina, envolveu nossos poros e tudo o mais. Livrar-se disso é uma retomada aos estímulos iniciais que se embotaram em nossas relações. Esse é o tema de *Recomeçar*, parceria Elton Medeiros gravada no disco *Zumbido*, de 1979, em que a vida renasce da dor sofrida num relacionamento.

*Recomeçar  
Do que restou de uma paixão  
Voltar de novo à mesma dor sem razão  
Guardar no peito a mágoa sem reclamar  
Acreditar no Sol da nova manhã  
Dizer adeus e renunciar  
Vestir a capa de cobrir solidão  
Para poder chorar*

*Somente o tempo faz a gente lembrar  
O sofrimento que não quis perdoar  
E todo o mal reprimido  
Pode, afinal, nos deixar  
A vida tem seu renascer de uma dor  
Toda ferida um dia tem que fechar  
E quem secou esse pranto  
Pode novamente amar*

O caminho da potência vital significa estar o corpo (em última instância, o próprio ser) disponível a captar movimentos do outro e a sentir em si mesmo os movimentos do outro – e, por extensão, do mundo. A potência vital, do corpo que consegue deixar-se levar pelo entusiasmo da intensidade, é a promessa contida na experiência reparadora do encontro. Exercita a capacidade de o ser renovar-se, inaugurar-se a cada ciclo de energia experimentada no cotidiano de seus contatos. A energia vital se esgota e esvai, mas é renovável. Somente se revigora a relação humana com o mundo quando a potência se imprime nas esferas da vida que se fragilizaram. Esse movimento de mútua influência, em que se permutam intensidade e fragilidade vitais, dá sentido ao vínculo, ao longo da história, do conceito de “potência” às energias e tendências corporais e à força das paixões.

A positividade da paixão é medida, em Paulinho da Viola, não tanto pelo sucesso dos casos de amor que retrata, nem pela constatação do fracasso a dois, do ressentimento, a evocação dolorida, um descompasso entre amantes que, em algum momento, perderam a capacidade de interação prazerosa. O cancionista reanima a própria potência pelas paixões alegres que são cantadas sem excessos. Professora em tom sereno o revigoramento propiciado pelo encontro em todos os campos da vida, não só nos relacionamentos amorosos como nos momentos de contato transformador com o mundo. Com isso, recupera uma tradição da potência do encontro, a força amplificadora da comunhão de corpos, que moveu pensadores tão distintos como Epicuro, Spinoza, Nietzsche e Reich. A potência de sua serenidade é mais que um estilo, é uma conformação do ser no ente, doce arma de combate que é também o diapasão que espera fornecer ao ouvinte, para que ele sintonize, afine e refine sua relação com o mundo.

Paulinho da Viola amplifica sua potência da serenidade nos conteúdos verbais, nas intensidades sonoras e até em sua maneira de cantar. A extrema calma que transfere aos episódios que narra é também a potência, máxima, que entusiasma e revigora.



## Capítulo 3

# Meu tempo é hoje

Memória, ilusão, esquecimento e saudade em Paulinho da Viola

### 3.1. Memória epidérmica

Paulinho da Viola atravessa a rua até uma livraria de usados, para retirar uma encomenda. Recebe do livreiro *A Saudade brasileira: estudo* (1940), de Osvaldo Orico (1900-1981). A cena está na abertura do documentário *Meu tempo é hoje*, dirigido por Izabel Jaguaribe em 2003, uma homenagem à carreira e uma tentativa de aproximação do cotidiano do compositor. Não é acidental a menção, na cena, a livro sobre tal assunto: já no título, o filme enfatiza uma preferência do homenageado, que o próprio toma como resumo de sua obra. O tema é muito seu, a saudade. Mas, na mesma medida, seu tempo é o hoje.

Sintomática preferência, notável insistência a de alguém, consagrado em seu meio como importante herdeiro de uma tradição, a do samba popular, afirmar peremptoriamente que seu tempo “é hoje”, o agora da mente. Paulinho da Viola nega a ideia de uma pureza musical da qual seria portador e, como aqui se espera demonstrar, assume uma noção de memória diretamente relacionada à síntese no (não apenas do) vivido, não o resgate do que, simplesmente por estar em alguma medida ligado às origens, a uma dada tradição, conteria algo *per si* especial. Daí sua singularidade – e a ponte com certo tipo de pensar que problematiza a memória ou tem o tempo no centro de gravidade de seus conceitos. “Num país como o nosso, sem memória, a própria ideia de memória pede mais de uma possibilidade”, afirma o compositor, enquanto dedilha o violão<sup>146</sup>.

Paulinho da Viola desenvolve um senso de memória epidérmica, aquela que não se esgota em nostalgia “porque tudo já está em nós”. Se uma personagem, uma tradição, se uma história passa a ser parte da gente, não há como sentir falta dela, professa ele. É este princípio que o compositor diz reger as canções que executa:

*Não defendo a composição a partir da memória. Essa coisa de dizer que ela é importante porque é o resgate da história. Não, nada disso. É importante conhecer a própria origem e das coisas, de técnicas que fizeram a humanidade evoluir. Mas há outro aspecto da memória, ainda mais importante. Está no fato de que não tenho saudade de nada. Sempre tive a sensação de que tudo o que vivi está em mim. Faz parte de mim, querendo ou não. As pessoas que convivi e o modo como me transmitiram o que viveram, estão em mim. Às vezes converso com*

---

<sup>146</sup> Esta e as demais afirmações de Paulinho da Viola, reproduzidas ao longo deste capítulo, foram obtidas em PEREIRA Jr., 2006: 12-16, entrevista realizada no Rio de Janeiro, 12/8/2006, visando esta tese.



*minha avó. Penso no que ela me diria e falo como se ela estivesse me ouvindo. Na verdade, tudo está na gente. O que foi, as pessoas que não estão mais presentes conversam com a gente por meio da lembrança. Traduzir essa sensação é difícil, pois se confunde com saudosismo. Quando a gente se emociona, é nossa memória que nos remete a algo que emociona, e já está em nós.*

O que sentimos agora já estaria em nós. Somos o que está para acontecer e aquilo que foi, e o somos agora. Tudo o que vivenciamos está de algum modo vivo, e manifesta-se sem que necessariamente percebamos. A lembrança não instiga saudosismos, não remete ao que foi, mas ao que há. A contradição aqui é aparente: se a presença de um passado que “conversa com a gente por meio da lembrança” é o que em parte define a saudade, esta, por sua vez, é descartada em formas nostálgicas, como o saudosismo, a valorização demasiada do passado, e o conservadorismo, a fidelidade ao que já não é mais aceito<sup>147</sup>. Essa contradição se desfaz numa concepção epidérmica da memória, que emerge refletida numa noção de “passado em síntese”, um passado presentificado: em mais de uma oportunidade, o compositor afirma que não vive no passado, mas o passado vive nele. Natural, assim, que ele tome emprestado, e acolha em seu repertório, o samba de Wilson Batista e José Batista, *Meu tempo é hoje* (gravado em seu 12º disco, *A dança da solidão*, de 1972), para definir o todo de sua própria obra.

*Eu sou assim  
Quem quiser gostar de mim  
Eu sou assim  
Meu mundo é hoje  
Não existe amanhã pra mim  
Eu sou assim  
Assim morrerei um dia  
Não levarei arrependimentos  
Nem o peso da hipocrisia*

---

<sup>147</sup> HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 2.526, verbete “saudosismo”.

A falta de confiança nas promessas de certeza faz o sujeito experimentar o “hoje” de modo a poupar-se das consequências da ação na (e da) memória. Ao ser executada por Paulinho da Viola, a estrofe é marcada pela concisão instrumental, com um violão e uma percussão discretos, que evocam o timbre do afoxé, e com isso realçam o isolamento da voz do cantor, que assume tom entre médio e grave, contornando a melodia sem aparente esforço para manter o timbre numa frequência mais alta.

O efeito, anota Ivan Cláudio Pereira Siqueira em *Paulinho da Viola: O Caminho da volta*, é o da melodia abrindo espaço para a confissão do enunciador da canção. E o de preparar a entrada de instrumentos de sopro na estrofe seguinte, com acentos melódicos marcados por frases musicais que permitem maior prolongamento do som<sup>148</sup>. Em contato com a melodia, a letra realça a descrição de um estilo de vida despojado, em que a alegria seria extraída da experiência do momento.

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

O andamento do canto é contido, a música tem intervalos regulares e a velocidade da canção se mantém, inercial. A certeza da fugacidade do tempo leva aqui não a alguma espécie de hedonismo, mas a uma serenidade, a um eudemonismo, à busca de adesão autêntica a si mesmo, espécie de tranquilidade programática que é ao mesmo tempo propósito da alma e também finalidade moral. Intensificada pela interpretação de Paulinho da Viola, essa busca não remete, por exemplo, às postulações de certos filósofos hedonistas da Antiguidade, como o *carpe diem* das odes do poeta hedonista romano Quinto Horácio Flaco (65-8 a.C.)<sup>149</sup>. Não há, nas composições cantadas por Paulinho da Viola, um apelo à fruição imediata dos prazeres, à ideia de que, diante da instabilidade da vida, o que conta é

---

<sup>148</sup> SIQUEIRA, 1999: 82-85.

<sup>149</sup> Horácio. *Odes e Epodos*. Coleção Biblioteca Martins Fontes. Tradução Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003. I, 11.8.

usufruir o bem que a ocasião oferece, sem preocupação que nos impeça a experiência completa de um prazer genuíno. O “colha o dia” horaciano implica não deixar para depois o prazer de aproveitar a fruta madura, pois é dado que ela pode amanhecer podre ou fora do nosso alcance. Implica a desconexão com o passado e com o futuro para que a imersão no presente se imponha. Isso, por si, não necessariamente nos isentaria de reveses, como o arrependimento e o peso da hipocrisia, enunciados na canção. Porque aniquila a noção de tempo em seu conceito, como se dispensável fosse.

O apelo de Paulinho da Viola se distingue do “confia o mínimo no amanhã”<sup>150</sup>, do esquecer-se do depois e ignorar o ontem para usufruir o agora. O que foi e o que será, para ele, é. Ele não descarta propriamente o passado e o futuro, antes os integra no hoje (“o passado vive em mim”): o passado é somatório de experiências e memória fiel ao real de agora. Passado e futuro integram-se num presente, que para o homem se dá com projeções que se apoiam na experiência do passado. O enunciador da canção não vive no passado e para ele não existe amanhã porque o hoje é já a síntese desses tempos, daí sua distância de outras formas de reafirmação do presente, como o da ode horaciana.

Em *Ruas que sonhei*, o cancionista busca construir imagens que materializem um estado de angústia solar, de quem “se veste” de alegria mesmo quando a tristeza não passa. O andamento melódico é coerente e sincopado, sem sobressaltos excessivos. A alegria rítmica não se sobrepõe. O período de tempo ensolarado não traz o tempo que se anseia e perdeu o tempo de acertar o passo, quando era “tempo de sorrir”.

*O sol que bate na calçada nesta tarde  
Não trouxe o dia que anseia meu olhar  
E leva embora o consolo dos olhares  
Das morenas  
Bem no tempo de sorrir e namorar  
Toda beleza que havia nesta rua*

---

<sup>150</sup> *Carpe diem quam minimum credula postero / Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi / finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios / temptaris numeros. ut melius, quidquid erit, pati. / seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam, / quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare / Tyrrhenum: sapias, vina liques et spatio brevi / spem longam reseces. dum loquimur, fugerit invida / aetas: carpe diem quam minimum credula postero.* (Colha o dia, confia o mínimo no amanhã / Não pergunte, saber é proibido, o fim que os deuses / darão a mim ou a você, Leuconoe, com os adivinhos da Babilônia / não brinque. É melhor apenas lidar com o que cruza o seu caminho / Se muitos invernos Jupiter te dará ou se este é o último, / que agora bate nas rochas da praia com as ondas do mar / Tirreno: seja sábio, beba seu vinho e para o curto prazo reescale suas esperanças. / Mesmo enquanto falamos, o tempo ciumento está fugindo de nós. / Colha o dia, confia o mínimo no amanhã.)

*Há pouco tempo deu um vento e carregou  
E muita gente se vestindo de alegria  
Vai fingindo todo dia  
Que a tristeza já passou*

O enunciador pede a seu amor que “repare o tempo” – o clima? o momento? – enquanto compõe um “samba com vontade de chorar” para com ele mostrar “a vida pra mudar o teu sorriso”. O sol tira o brilho do olhar das morenas; o vento carregou a beleza que havia na rua; a tristeza interrompe o entusiasmo. O momento está congelado; a reflexão paralisa o instante – e o sol que bate na calçada nesta tarde e o desagrada é o mesmo que nasce em seus sonhos para entusiasamá-lo.

*Amor, repare o tempo  
Enquanto eu faço um samba triste pra cantar  
Te mostro a vida pra mudar o teu sorriso  
Te dou meu samba com vontade de chorar*

Os conteúdos de separação amorosa ou de sensação de afastamento de objetos ou valores pessoais, há muito acalentados mas não concretizados, são em geral conduzidos em grandes extensões melódicas por notas longas, pouco afeitas à formação de motivos. É o que ocorre com *Ruas que sonhei*. Nos termos de Luiz Tatit, trata-se de uma persuasão “passional” que dá unidade a letra e música<sup>151</sup>.

*Amor, felicidade  
É o segredo que outro dia te contei  
O sol que morre nos cabelos das morenas  
Um dia nasce sobre as ruas que sonhei*

---

<sup>151</sup> TATIT, 2007a: 32.

O autor funde dois estados solares de dois tempos – o do sonho e o “desta tarde”. O apelo violiano não hipertrofia o presente, não depõe o passado. Não se instala num ou noutro. Tampouco propõe um equilíbrio entre eles. Nega o tempo linear, que caminha do passado para o futuro. Mas nega tanto o presente esmagado por um passado, o qual relembra melancólico, como também o futuro, que não espera como utopia.

Em relação ao passado, o passado do samba, busca o flagrante melódico e temático de uma manifestação da memória que se faça pele de nossa sensibilidade para questões e esferas do presente. Não lhe interessa resgatar a lembrança nítida como fotografia da gente e do mundo do samba com quem manteve contato privilegiado. Sabe que sua memória os modificará. Procura antes recriar a atmosfera que vivenciou, os ritmos que permaneceram quando o fato passado já foi esquecido, mas se mantêm em forma de substrato de suas composições. O passado do qual não se precisa ter saudade é o do espírito aberto ao diálogo permanente com ele.

Em relação ao futuro, evoca muito mais um tipo de formulação do agora da mente, o da incerteza humana sugerida, em *Breve tratado da ilusão*, por Julián Marías (1914-2005). “Se o homem fosse somente um ser perceptivo, atento a realidades presentes, não poderia ter mais que uma vida reativa, de modo algum projetiva, eletiva e, em suma, livre”, escreve o filósofo espanhol<sup>152</sup>. A condição humana é real, portanto presente, atual, mas está projetada para o futuro, referida a ele na forma de antecipação e projeção. O futuro, no entanto, não é real. Não é, posto que será real.

Ora, se o homem é assim, por definição futuriço, e vê o mundo como uma projeção do que pode ser, haveria uma “irrealidade” própria da realidade humana que faz com que a imaginação seja o âmbito dentro do qual a vida humana se torna possível. Há na condição mesma da futurição da vida humana um elemento constitutivo de insegurança, de incerteza, defende Marías. Os projetos se realizam ou não, a vida pode interromper-se sem mais a qualquer minuto e mesmo uma expressão pueril como “até amanhã” contém a ameaça implícita de seu não cumprimento.

Em Paulinho da Viola, a recusa a esse amanhã – do amanhã como utopia – parece vir da constatação de incerteza humana, do caráter fugidio da existência. Se, para alguns filósofos, a lei da vida é racional, a existência humana para Paulinho da Viola ocupa

---

<sup>152</sup> MARÍAS, Julián. *Breve tratado de la ilusión*. 6ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2006: 40-41.

uma faixa cinzenta entre o incompreensível, o misterioso e o racional. Mas a proposição da recusa do amanhã como utopia implica desfazer limites entre o mundo e o tempo em que o homem se vê mergulhado. Matéria e tempo numa mesma ordem sintática e sintética. Por isso, sua recusa não é tanto fator do tempo, mas do espaço: “meu mundo é hoje” anuncia que viver o hoje é compartilhar a totalidade de mundo – o espaço de que se fala aqui – e também sua ocorrência instantânea – o tempo aqui em questão<sup>153</sup>.

*Não busco o novo. Busco algo que eu já conheça, e que não se esgota em mim. Embora eu conheça, eu não domino, e nem quero dominar. Só quero conhecer. Falar do passado não é sentir saudade. Falar da história, falar de uma referência passada, não quer dizer que você está com saudade.*

O cancionista busca uma recomposição de tempos, em que raciocina o passado como algo deste instante, que está em jogo no presente momento. Procura uma zona não de confortável equilíbrio, mas de síntese. A mesma possibilidade de síntese que é sugerida em *Bebadosamba*, por exemplo, em que o compositor lança mão da máxima a que se diz fiel ao longo de sua carreira, a de ser um sambista sem saudade.

*Choro a lágrima comum,  
Que todos choram  
Embora não tenha, nessas horas,  
Saudade do passado, remorso  
Ou mágoas menores  
Meu choro, Boca,  
Dolente, por questão de estilo,  
É chula quase raiada  
Solo espontâneo e rude  
De um samba nunca terminado.*

---

<sup>153</sup> PEREIRA Jr., 2006: 12-16, entrevista realizada no Rio de Janeiro, 12/8/2006, visando esta tese.

O enunciador da canção chora a lágrima que todos choram. Mas a lágrima que diz compartilhar, com o ímpeto que a enuncia ele também a nega: não se trata de lágrima qualquer, indeterminada, indistinta, indiscriminada, mas a que é “sentida por todos” numa dada circunstância: quando se chora sem “saudade do passado”. Última faixa do álbum de mesmo título, de 1996, *Bebadosamba* rende tributo à música popular, expresso numa chula raiada, ritmo que já foi comum nas zonas rurais, em particular na Bahia e no Rio de Janeiro. A composição, afirma o sambista, foi uma tentativa de recriar a espontaneidade criativa das rodas de samba de antigamente, “dolente, por questão de estilo”, de uma obra que, tendo por matéria a vida, o enunciador da canção dá por evidente que jamais a esgotará.

A menção ao estado inacabado de um samba (o da vida em processo) põe em jogo um tempo que se projeta na criação espontânea, aquela cuja essência estaria no próprio movimento com que é inventada. Paulinho da Viola permitirá entender que o caminho conceitual, que leva sua visão de memória ao elogio da criação espontânea de uma essência em movimento, passou, em *Bebadosamba*, pela noção de esquecimento. A composição evoca os antepassados, mas presentifica a impressão que o poeta João Cabral de Melo Neto (1920-1999) suscitou no compositor muito antes de compô-la e que se manteve inconsciente até pouco depois de criá-la<sup>154</sup>.

*Li por um tempo João Cabral de Melo Neto, do qual não sabia nada, e só comecei a ler por causa de uma informação que me chocou, a de que ele odiava música. Minha reação foi terrível. A gente não admite que o outro não goste do que você gosta. Fui à obra dele, e comecei por Educação Pela Pedra. A gente lê e logo vê alguém ali que domina o ofício e constrói algo que tem sua musicalidade, mas ela não tem a ver com música. Há um conjunto harmônico, equilibrado, trabalhado, uma rítmica diferente da musical. E, depois do impulso de rejeitá-lo, acabei gostando.*

O episódio havia se esgotado nisso e logo foi esquecido, observa o compositor. Até que a preparação do álbum de 1996 caminhou para seu fim e Paulinho da Viola se viu pressionado a concluir a gravação, que, àquela altura, furara prazos. “O disco não tinha nome, o prazo estourado, as músicas prontas, algumas gravadas e o pessoal me

---

<sup>154</sup> PEREIRA Jr., 2006: 12-16, entrevista realizada no Rio de Janeiro, 12/8/2006, visando esta tese.

agulhando. Aquilo me doía, pois havia algo errado”. Pediu um dia a mais de tempo. Naquela noite, véspera da gravação do disco no estúdio, o compositor diz ter se sentado ao sofá, a visão do mar à janela, e começado a compor. “*Bebadosamba* começa com uma chulazinha raiada que remonta ao ritmo dos baianos antigos, que eu via Pixinguinha fazer com João da Baiana. Fiz meu filho adolescente pegar o agogô e fazer o mesmo, aquele toque de santo e tudo, e sobre esse fundo eu li o texto”.

A música forma um tecido sonoro que evoca as raízes africanas da música brasileira. Ao som do tamborim, do surdo, do pandeiro, do ganzá e do agogô, o enunciador reclama aos orixás o sentimento herdado dos batuques antigos, mas o faz em tom neutro. Na execução da música, o cantor recita os versos, sem cantá-los. A ideia de imprimir ao samba o tratamento cru e contínuo de uma declamação monocórdia, como a acentuar a condição de um poeta que se vê impedido de demonstrar emoção, viria só no dia seguinte, nos estúdios.

*Pedi ajuda ao poeta Ferreira Gullar, com quem compus Solução de Vida. Ele leu, não falou nada e, num dado momento, ele me alertou de que eu havia alterado a entonação no meio da fala. Não disse para fazer diferente, só me alertou. E, com isso, mostrou que eu deveria dizer o texto de outra maneira. Manter liso, sem transmitir emoção. E percebi o que me havia incomodado tanto. O disco, do começo ao fim, é carregado de uma coisa emocionada, chega a ser quase pesado e é de propósito. É um contraponto à dureza da linguagem, à não emoção, a essa coisa cerebral, contida, que tem outro equilíbrio. Foi aí que percebi que o texto era um contraponto a tudo aquilo que eu via em João Cabral. Não foi intencional. Foi algo que só percebi depois que fiz.*

A lágrima comum e a de pedra, a lembrança do esparramado nos ancestrais e da secura arquetônica dos versos de João Cabral de Melo Neto, a um só tempo sentido pelo enunciador: a mesma voz que incorpora a lágrima de pedra chora o choro emocionado de todos os perdidos. O antes e o depois integram a experiência de um agora da mente. A evocação a um dado cantar do passado não é mais retomada da experiência, mas criadora de outra, fruto das relações do compositor com emergências do momento.

*Um mestre do verso, de olhar destemido,*



Disse uma vez com certa ironia:

– Se lágrima fosse de pedra

Eu choraria

A noção de memória que Paulinho da Viola tem em mente parece, assim, ter pouco em comum com o uso corrente que se faz do termo. Mesmo o das acepções genéricas, como a que o *Dicionário Houaiss* chama atenção: “faculdade de conservar e lembrar estados de consciência passados e tudo quanto se ache associado aos mesmos”, assim como “a lembrança que alguém deixa de si” ou, ainda, “aquilo que ocorre ao espírito como resultado de experiências já vividas”, neste caso, sinônimo de “lembrança”, “reminiscência”<sup>155</sup>.

### 3.2. Origens da memória

Etimologicamente, “memória” (lembrança, reminiscência) vem do latim *memor -oris*, (aquele que se lembra), relacionado a *meminisse* (lembrar-se), afirma Antônio Geraldo da Cunha, em *Dicionário etimológico Nova Fronteira*. Cunha mostra que a palavra deriva da raiz “*men-*“ (pensar), com redobro, e seu registro escrito mais remoto em português data do século XIII. “Lembrar” (trazer à memória), por sua vez, é posterior, do século XV, pelo latim *memorare*<sup>156</sup>. Antenor Nascentes (1886-1972) confirma, em *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, que *memorare* chegou até nós via espanhol antigo, *membrar*, outro termo cujo registro escrito remonta ao século XIII. A síncope do “o”, descreve Nascentes, determinou um grupo românico difícil “*mr*” (*mem'rare*), que se resolveu como epêntese de um “b” (*membrar*)<sup>157</sup>.

A acepção corrente não necessariamente é a mais difusa dentre os sentidos consagrados ao termo “memória” entre filósofos e cientistas. Segundo André Lalande

---

<sup>155</sup> HOUAISS & VILLAR, 2001: 1.890, verbete “memória”.

<sup>156</sup> CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Assistentes: Cláudio Mello Sobrinho... (et. al.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982: 469, verbete “memória”.

<sup>157</sup> NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: s/editora, 1932: 456, verbete “lembrar”.

---

(1867-1963), no *Vocabulário técnico e crítico da Filosofia*<sup>158</sup>, há três sentidos recorrentes do termo “memória” que se confundem nos escritos filosóficos (em particular, os dois primeiros):

- 1) função psíquica de reproduzir um estado de consciência passado com a característica de ser reconhecido como tal pelo sujeito;
- 2) toda conservação do passado de um ser vivo no estado atual deste;
- 3) recordação, conservação da memória de um fato ou uma pessoa, como na frase “perpetuar a memória de um grande homem”.

O primeiro sentido, alerta Lalande, é o único próprio à palavra “memória”. O outro é uma generalização do termo, que aplica ao gênero o nome da espécie, e o terceiro, o de uso corrente. Essas acepções, no entanto, não dão conta da diversidade de possibilidades que o termo assumiu ao longo da história do pensamento – e mesmo a segunda acepção, generalizante em demasia, não parece corresponder *ipsis litteris* ao sentido privilegiado por Paulinho da Viola.

Sua noção de memória epidérmica pede condições de validade para ser sustentada. Requer, em parte, o exercício reiterado da observação atenta de situações, tipos humanos, realidades. A atenção aguçada, a intensidade da observação, segundo Paulinho da Viola, não é ela mesma capaz de recompor a experiência vivida, mas de fixar uma imagem, uma informação. Sua manutenção no agora da mente se dá como uma qualidade incorporada, inconsciente, algo tão habitual que não remeteria a uma origem sobre a qual se tenha nítida consciência.

*Convivi com personagens considerando seus universos particulares, o que comem e falam, observando como um reage, como o outro se comporta ao longo do tempo. E percebo que mesmo isso é insuficiente, a tradução depois é muito complicada. Às vezes a gente detecta certas coisas numa manifestação que não era para existir mais, mas se manifestam ainda, e nota que surgiram lá de trás da memória. Muitas coisas são reveladas assim. Às vezes essas revelações nos sensibilizam, nos oferecem uma janela para outras coisas.*

---

<sup>158</sup> LALANDE, 1996: 662-663, verbete “memória”.

Por isso, essa qualidade incorporada requer, além da observação aguçada, uma capacidade de condensar experiências sob o mesmo flagrante, aplicável que seria, em tal perspectiva, tanto à experiência individual quanto às manifestações populares, de memória coletiva. E integram o processo de criação. “As coisas aparentemente menos relacionadas estão juntas, afloram não se sabe como, transpiram e acabam virando algo original”, avalia o compositor. Esse sentido dado à memória por Paulinho da Viola retoma a noção de futurição de Julián Marías. Futurição é uma qualidade ligada à condição imaginativa do homem, mas o filósofo espanhol pondera que “ela se nutre do passado, da lembrança”, na qual é possível apoiar-se para imaginar algo que volta de maneira nova, não “parte do zero”, como se passado não existisse. “A expectativa não é possível sem referência a algo que em alguma medida se possui; este passado é o marco dentro do qual se aloja a novidade esperada, que é precisamente nova porque não se parte do zero”, conclui Marías, para quem este seria o esquema conceitual que permite compreender o prazer da repetição ou da reiteração presente nas mais diversas manifestações humanas (fenômenos tão diversos como a infância, as rimas, as palavras de amor, as estações do ano, a sucessão das gerações humanas), em que o antepassado reaparece “em alguém que é absoluta inovação”<sup>159</sup>.

Assim incorporada, a memória dos fenômenos e dos seres deixaria de inspirar um sentimento em particular nostálgico, defende Paulinho da Viola. A saudade, uma dada presença da ausência, deixa de exercer os efeitos em geral atribuídos a ela.

### **3.3. A saudade**

A saudade em Paulinho da Viola está para o passado como uma antítese para a sua tese. Sua concepção de saudade não é compreensível se não tomada no todo de suas aparições no repertório executado pelo compositor. O conceito não está dado na sua ocorrência particular, só se dá por visada completa. Porque o compositor materializou sua concepção de “saudade” ao longo da obra, não necessariamente numa obra isolada.

“Saudade”, o mundo de língua portuguesa parece sentir, nem sempre explicar. Não é solidão, não é nostalgia ou lembrança, não é dor ou suavidade. Mas é

---

<sup>159</sup> MARÍAS, 2006: 56.

também solidão, nostalgia e lembrança, dor e leveza. É lembrança de algo que não mais se tem, mas se quer de volta. Mas não só. Há outras palavras que designam sentimentos parecidos e o que dá distinção à saudade é o fato de ser a dor gostosa da ausência, um sentimento de melancolia suave que é especialmente saboreado por quem sente falta de alguém ou algo.

A palavra “saudade” não chegara a sua configuração morfológica no século XIII quando Tomás de Aquino fez na *Summa Teológica* (I-II, 35, 3 ad 2) o que Jean Lauand considera um agudo diagnóstico que incluiria até a explicação causal da saudade: a dor é avessa ao prazer, constata o Aquinate, mas pode ocorrer que “um efeito colateral (*per accidens*) da dor seja deleitável” – exemplo disso, reitera Tomás, seria a dor deleitável que produz a recordação daquilo (pessoa, terra, etc.) que se ama e faz perceber o amor daquilo por cuja ausência nos doemos<sup>160</sup>. E assim, sendo o amor deleitável, tudo o que advém desse amor também o será – até a dor.

Uma rede de ambiguidades parece envolver essa palavra, que demorou a ser refinada em nosso idioma. No berço, era parente do termo “solidão” (*solitude, -inis*). Segundo os dicionários de Antônio Geraldo da Cunha e de Antônio Houaiss, veio do latim *solitas -átis* (unidade, isolamento, solidão, desamparo, retiro), derivado do latim *solus, -a, -um* (só, solitário). *Solitas -atis* nomeava a solidão provocada pela falta de alguma coisa. O vazio de não ter era o que *solitas -atis* significava. É notável que, em latim, tenha também havido expressões como *suavium* (beijo apaixonado), *me suavitudo* (meu bem), *suaviatio* (beijo, ternura).

Até o século XIII há registro de mais de uma forma em português. *Saydade*, *soidade*, *suidade* são as mais conhecidas, lembra Antônio Geraldo da Cunha. Há registro, no século XV, das variantes *soedade* (Alfonso Álvares) e *soidade*, com alteração *au > oi* ou *oe*. Outros registros se estabeleceram para a palavra, como *suydade* no século XVI (Gil Vicente) e assim como a forma sertaneja brasileira “sôdade”, com monotongação *au > o*. Na sedimentação do sentido do termo, ao lado de *soletate* (soledade, isolamento), haveria também a influência do árabe *saudá* ou *saud* (melancolia). O português teria tido, no termo, concorrência de origens, gerando o influxo do latim *suavitatem*, daí *suavitate*. As

---

<sup>160</sup> Ver LAUAND, J. Tomás de Aquino e a saudade. In: *Conferências de filosofia*, Alguns textos I. Videtur, 9. São Paulo, 1999. Disponível em <http://www.hottopos.com.br/videtur9/renlaoan.htm>. Acesso em 9-9-2008.

formas *soedade* e *soidade* teriam assim desaparecido, tornando-se arcaicas, por causa da forma “saudade” ter um reforço de étimos árabe e latino.

Em 1606, o gramático Duarte Nunes de Leão estabelece a legendária intraduzibilidade da “saudade” portuguesa, no capítulo XXI de sua *Origem da Língua Portuguesa*, embora sem atinar com o aspecto distintivo do termo.

*Este affecto como he proprio dos Portugueses que naturalmente são maviosos & affeioados não ha lingoa em que da mesma maneira se possa explicar, nem ainda per muitas palavras que se declare bem. Porque por o que os latinos chamaõ desiderium, não he isso propriamente. Que segundo a diffinição de M. Tullio no livro 4 das Thusculanas, questões, desiderium est, libido vivendi eius qui non adsit que quer dizer, Desiderium ou desejo he vontade de ver alguem que não estaa presente, sendo saudade palavra que não se diz, soamente referindo a pessoas, mas a cousas inanimadas. Porque temos saudades de ver a terra em que nascemos, ou em que nos criamos, ou em que nos vimos em algum gosto, ou prosperidade. Polo que parece que mais lhe podia quadrar esta diffinição, que he: lembrança de alguma cousa com desejo della<sup>161</sup>.*

“Saudade”, no sentido de “lembrança de alguma coisa com desejo dela”, surge no século XV mas só se consolida no XIX, informa Cunha. Morfologicamente, a palavra, no entanto, não é particularidade nossa. Porque derivada do latim, existe em outras línguas românicas. O espanhol tem *soledad*. O catalão *soledat*. O sentido, no entanto, não é necessariamente o que se consagrou em português, está mais próximo de uma nostalgia de casa, a vontade de voltar ao lar.

Na família linguística derivada do latim, o nosso “saudade” estaria mais próximo do romeno, mas em outra palavra, outro significante: *dor* (pronuncia-se “durere”). A originalidade portuguesa, garante a tradição portuguesa em torno do termo, teria sido: 1) a ampliação do vocábulo para outras situações que não a solidão sentida pela falta do lar;

---

<sup>161</sup> A edição de *Origem da língua portuguesa*, de Duarte Nunes de Leão (1530?-1608), está disponível em: [http://books.google.com/books?id=1vgAAAAAMAAJ&pg=PR5&dq=nunes+de+le%C3%A3o+origem&as\\_brr=1&hl=pt-BR](http://books.google.com/books?id=1vgAAAAAMAAJ&pg=PR5&dq=nunes+de+le%C3%A3o+origem&as_brr=1&hl=pt-BR)

2) a noção de que esse sentimento de ausência é “bom de sentir”, degustado positivamente pelo espírito.

Na canção brasileira, a saudade costuma ser representada melodicamente de modo a mostrar a tensão da dor amplificada pela demora de identificar-se o momento de extinção dessa mesma dor. A desaceleração do curso tonal resulta dos alongamentos vocálicos. Uma canção desacelerada está propícia aos estados de paixão em que os objetos perdidos ou ausentes são menos importantes que os vínculos que permanecem em forma de saudade<sup>162</sup>. Enfatiza-se de forma sonora menos o que é dito do que a distância entre sujeito e objeto. Valoriza-se o percurso, o prolongamento de vogais na terminação da curva melódica, não tanto os núcleos de afirmação do conteúdo da letra. A forma extensa da desaceleração retrata um tempo de espera ou lembrança (a letra é que definirá uma ou outra). Saudade é, assim, um valor investido na duração. É essa duração que permite ao sujeito “refletir sobre seus sentimentos de falta e viver a tensão da circunstância que o coloca em disjunção imediata com o objeto e em conjunção à distância com o valor do objeto”, escreve Tatit<sup>163</sup>.

O ritmo inerente ao conceito de saudade acentua ora a desaceleração que alonga ora a rapidez que contrai<sup>164</sup>. Mas a desaceleração melódica em Paulinho da Viola, em particular nas canções em que tematiza a saudade, está a serviço de uma redução do prolongamento do canto das vogais. Há um tratamento concêntrico do andamento, que retoma a atenção ao que é dito, não ao percurso prolongado pelo alongamento das vogais. Ele busca a introspecção, o falar sobre si e o mundo, a si mesmo. O amor perdido termina associado a um pretexto atualizador de uma dada questão de fundo.

Essa recusa condiz com recentes apreciações semânticas da saudade. O sentido do termo nos tempos em que Nunes de Leão afirmou sua intraduzibilidade era algo distinto do que é dado nos tempos de Paulinho de Viola, nosso tempo. A tecnologia reduziu as distâncias e instaurou uma proximidade sem precedentes na história. Numa era de veículos portadores da memória individual e de gravações nos mais diversos suportes eletrônicos e virtuais, como internet, telefonia, fotografias digitais, a configuração

---

<sup>162</sup> TATIT, 2007b: 166.

<sup>163</sup> TATIT, 2007a: 99.

<sup>164</sup> TATIT, 2007b: 208.

semântica da “saudade”, tal como era percebida até o século XIX, assume outra tônica em Paulinho da Viola<sup>165</sup>:

*Eu não sou saudosista, vivo um tempo, um espaço, um ritmo que é meu. E tenho muita consciência de que o tempo não volta, de que a gente não volta para trás. Nem quero que volte. A vida é uma coisa que se multiplica e vai para frente, o que não quer dizer que muitas vezes ela vai melhor, que o que se cria é melhor do que já se criou. Eu não acredito que exista uma evolução em arte, em obra de arte. Existe uma história, uma dinâmica. Há obras feitas há duzentos, quatrocentos anos que deixam todo mundo sensibilizado. Não há evolução, existe uma história.*

O sentido atual da palavra “saudade” talvez não mais firme com precisão o aspecto com que a cultura lusitana aprendeu a distinguir o termo: a ausência degustada. Não é de surpreender, por exemplo, que o caráter deleitável essencial ao sentimento da saudade não esteja dado em obras atuais de referência. Assim, a acepção dada pelo Houaiss enfatiza a saudade como “um sentimento mais ou menos melancólico de incompletude”<sup>166</sup>, ligado pela memória a situações de:

- 1) Privação da presença de alguém ou de algo;
- 2) Afastamento de um lugar ou de uma coisa;
- 3) Ausência de certas experiências e determinados prazeres já vividos e considerados pela pessoa em causa como um bem desejável.

O dicionário *Aurélio*, por sua vez, limita-se a dar o sentido de saudade como “lembança nostálgica” simultaneamente “suave”, acompanhada do desejo de tornar a ver pessoas ou a ter coisas distantes ou extintas<sup>167</sup>. Em ambos, perde-se na definição o caráter deleitoso essencial à compreensão desse sentimento em língua portuguesa.

É aqui que o sentido dado por Paulinho da Viola ao termo começa a encontrar espaço, ganhar densidade, criando uma construção de conceito só efetivo após o

---

<sup>165</sup> PEREIRA Jr., 2006: 12-16, entrevista realizada no Rio de Janeiro, 12/8/2006, visando esta tese.

<sup>166</sup> HOUAISS & VILLAR, 2001: 2.525, verbete “saudade”.

<sup>167</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3ª ed. Curitiba: Positivo, 2004: 1.814, verbete “saudade”

giro completo de suas ocorrências. A significação prosaica, habitual, dicionarizada, da palavra “saudade” é em geral vivenciada com dificuldade por ele, a julgar pelas canções que executa. Mas não se trata propriamente de uma recusa, sem mais, da saudade, mas do saudosismo: da abdicação do tempo presente para falsamente habitar os idealizados tempos de outrora, a “mania” do passado de que fala o compositor em um de seus sambas, *Argumento* (Sem preconceito / Ou mania de passado / Sem querer ficar do lado / De quem não quer navegar).

Paulinho da Viola advoga a ausência de saudade. Por vezes recusa, em particular num grupo de composições como *Quem sabe*, parceria com Elton Medeiros gravada no disco *Prisma Luminoso*, de 1983, a ideia de lidar com qualquer lembrança como um estimulador de algum sentimento nostálgico: “Sem nada / Nem no peito qualquer mágoa / Sem rancor e sem saudade / Venho agora te dizer adeus”. Sem saudade, diz a canção, é possível romper laços que nos unem, olhar o que nos afeta com distanciamento, estar livre para a avaliação não tão contaminada de pré-concepções sobre o que se passou num dado momento e para encarar o que virá. Esse sentimento não é saboreado de maneira fria, no entanto. Saudade é um “desejo trazido no vento”, define Paulinho da Viola em *Alento*, um dos modos de ecoar o tema, não o único, encontrado na obra do cancionista.

Em *Quando bate uma saudade*, do disco *Eu Canto Samba*, de 1989, a saudade se instala não pela ausência de um ente, mas pela falta de respostas aos estímulos (signos) que anteriormente indicavam a plena realização do encontro: a saudade, aqui, é o sinal de constatação de um fracasso a dois, a aflição de constatação de um signo da própria derrota.

Vem  
Quando bate uma saudade  
Triste  
Carregado de emoção  
Ou aflito quando um beijo já não arde

De fato, mesmo a saudade natural é por vezes a fonte de que se alimenta a inspiração do presente:



*No reverso inevitável da paixão  
Quase sempre um coração amargurado  
Pelo desprezo de alguém  
É tocado pelas cordas de uma viola  
É assim que um samba vem*

Reverso da paixão. Inevitável não só porque a paixão se extingue, mas porque a saudade (seu reverso) se impõe. A paixão se reverte não em agonia, esquecimento, mas em saudade. A saudade simplesmente “bate”, diz o enunciador da canção. Ele não tem controle sobre ela. Se isso se verifica, a saudade se revela uma sensação produtiva, criadora, na medida em que o tempo permite tratar a dor com ternura e, ao fazer isso, nos entreter a imaginação.

*Quando surge a luz da criação no pensamento  
Ele (o tempo) trata com ternura o sofrimento*

Em *Para fugir da saudade*, a inspiração criadora aparece como o desfazer da saudade: “Dentro de um samba eu desfaço o que ela me fez”. O canto surge como articulação no presente do passado e do futuro: na forma de esperança supera-se o rancor passado, dando lugar ao canto presente que se projeta. Há momentos mesmo em que Paulinho da Viola chega a apartar-se da ideia convencional de “saudade”, para enfatizar outros aspectos semânticos do termo. Em *Pra jogar no oceano*, que pertence ao 18º disco de Paulinho da Viola, de 1981, o sujeito da canção roga ao marujo que leve seus desenganos em seu navio.

*Leva de vez a saudade  
E apaga a lembrança do que se perdeu  
Ficando comigo a chama da vida  
Eu canto a esperança que nunca morreu  
Sei qual a minha sentença  
O vento é quem tira a poeira de tudo  
A gente lamenta e depois reconhece  
Que o amor não se acaba nas dores do mundo*

O sentimento não acaba nas dores do mundo. O enunciador deseja trocar a saudade pela espera, por algo mais duradouro que o livre das oscilações tensivas da dor. Para seguir o ideal do enunciador, que “se resume / em ter meu destino na palma da mão”, é preciso libertar-se da influência da saudade (em seu sentido corrente, dicionarizado), da emoção da ausência encarada como miragem. Saudade será aceitável apenas se não interferir na sensação de amar, se revelar-se uma esperança, uma projeção permanente.

Em seu sexto disco, Samba na madrugada, gravado ao lado de Elton Medeiros em 1968, Paulinho da Viola apresenta *Arvoredo*, em que o sujeito da canção, por apresentar-se sem ilusão, percebe a si mesmo destituído daquilo que melhor o caracterizaria. Aqui, ele sente saudade da própria ilusão, das expectativas que projetava durante a paixão.

*Ai que saudades  
Daquele amor que eu trazia  
Novas folhas que nasciam  
E tu podias beijar,  
Hoje eu te ofereço  
Sem a menor ilusão  
Velhas folhas descoradas  
E outras mortas pelo chão*

O enunciador perdeu de vista aquilo que lhe dava sentido, esqueceu, abafou as sensações que nutria e testemunha a eclosão da própria indiferença. O esquecimento, encarado aqui como abdicação produtiva da memória, se torna uma ferramenta cogitável contra a ideia de saudosismo. Esse é o tema, por exemplo, de *A gente esquece*, de seu terceiro disco, gravado em 1968, em que o compositor materializa a noção de que a indiferença sem saudade é o contraponto natural à memória sem saudade.

*A gente esquece um samba  
E faz um outro samba  
A gente perde um grande amor  
E acha um outro amor  
Você morreu no meu peito  
E no meu peito nasceu*

*Não um outro amor  
Mas essa indiferença sem saudade  
Sem tristeza e sem rancor*

*A gente tem uma esperança  
E vai vivendo  
A gente canta até na hora de sofrer  
Já fiz um samba que perdi  
Onde eu dizia veja bem  
Que não havia mais ninguém  
Senão você*

A indiferença implica um estado de relação (é-se indiferente a algo ou a alguma coisa). O esquecimento é uma forma agenciada da indiferença, sobre a qual se perdeu o sentido de objeto. Não é resposta a um fator externo, pois o algo a que se ficou indiferente já nos escapa da consciência, restou no lugar dele apenas um vazio. A dinâmica das substituições da memória (um samba após outro, um amor após outro), mecanismo que suplanta uma lembrança por meio da vivacidade de outra, é quebrada não pela memória plena de um evento marcante (um novo amor), mas por uma indiferença em particular, uma que dispensa saudade ou rancor porque, à Carlos Drummond de Andrade, aquela dada lembrança virou apenas um quadro na parede. O samba evocado nessa canção, irremediavelmente perdido, reafirma o samba que o enuncia, cujo tema é a não emoção, a falta de sofrimento, de um enunciador que, recusando viver a dor de amar, dispensa com isso lamentos e acusações em geral relacionados a essa dor. Esquecer, afinal, alivia.

### ***3.4. Memória e esquecimento***

O esquecimento, a impossibilidade de retomar conscientemente o passado no agora da mente, ganha aqui dimensão positiva. Ademais, deixamos de lembrar para dar lugar a informações relevantes ou não caducas. O esquecimento eficiente nos permite testemunhar o fim de um momento e criar as condições de possibilidade de um novo momento.

Em certas tradições culturais, o esquecimento (quando não a experiência da percepção atenta) permite à memória existir. O termo, no entanto, tem má reputação filosófica e muitas culturas ocidentais reverenciaram as qualidades que lhe são negadas. Platão, por exemplo, lança mão da ideia de uma memória pré-natal. Defende que sabíamos de tudo e mergulhamos no esquecimento. O homem esqueceu, perdeu a consciência do que é realidade. Mas pode conhecer a verdade se lembrar um estado anterior em que, no contato com os deuses, tínhamos uma visão direta das Ideias<sup>168</sup>.

O pitagórico Cebes e o céptico Símiias conversam demoradamente com Sócrates, em *Fédon*. Por Cebes somos informados que Sócrates costuma afirmar que “recordação” é conhecimento, e aprender é o mesmo que recordar. A palavra grega para a recordação é *anamnese*, do grego *aná* (trazer de novo) e *mnesis* (memória). No exemplo socrático, aprender é recuperar o que foi incorporado muito antes, algo só possível se o aprendizado se der antes do nascimento. A lembrança supõe, portanto, a existência da alma e também a crença na reencarnação (metempsicose)<sup>169</sup>. Platão quer demonstrar que seria impossível recordar agora aquilo de que não se teve prévio conhecimento se nossas almas não existissem antes de ocupar nosso corpo.

No diálogo platônico, Sócrates está intrigado com o fato de que a memória não só registra o que presenciamos, como faz associações. Um amante vê uma peça de roupa, por exemplo, que o remete ao ser amado. Mas ao ver a roupa, ele pode tanto formar na mente a imagem da pessoa a que ela pertence como a de outra, que possui uma igual. Sócrates não imagina a hipótese de uma peça de roupa ser igual a outra. A reminiscência não é um registro exato, é também ver ou ouvir uma pessoa e lembrar de outra, seja ou não semelhante à primeira. A lembrança tanto provém dos semelhantes como dos diferentes.

Platão usará a ponderação socrática para respaldar a teoria das Ideias. Aquilo que nos lembra o que lhe é semelhante, diz Sócrates, sabemos que sua semelhança pode ser perfeita ou falha, porque aquilo que é igual o é não necessariamente por ser idêntico a outra coisa que tivemos contato, mas, acima das diferenças acidentais, por nele testemunharmos a igualdade em si.

---

<sup>168</sup> PLATÃO. *Diálogos I: Mênon – Banquete – Fedro*. Tradução de Jorge Paleikat. Notas de João Cruz Costa. Estudo biobibliográfico e filosófico de Paul Tannery. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966: 228 (*Fedro*, XXXI, 249C) e 85 (*Mênon*, XV-XII, 18C e ss).

<sup>169</sup> PLATÃO. *Fédon*. Brasília: Ed. Imprensa Oficial, UnB, 2000: XVIII e 73b-77a.

A reminiscência implica um conhecimento prévio diferente daquele mediado pelos sentidos. Há a memória de algo que experimentamos anteriormente em nossa existência, mas há também o saber da coisa em si, que seria anterior. Seria impossível recordar agora aquilo de que não se teve prévio conhecimento se nossas almas não existissem antes de ocupar nosso corpo. Sem que tenham se modificado, as coisas nos parecem ora iguais ora desiguais, diz Sócrates. Impossível, no entanto, algo igual apresentar-se como desigual. Objetos iguais não são a mesma coisa da igualdade em si. Mas, naquilo que diferem da Ideia de igualdade que obtemos por pura atividade mental, é que aprendemos o que seja igualdade em si.

Quando não só obtemos conhecimento sobre algo, mas também o percebemos de outro modo, ainda assim estamos falando de uma recordação. Sabemos que dois objetos são iguais porque conhecíamos a igualdade antes de ter contato com os dois objetos sensíveis. A igualdade é uma referência imutável, universal, não depende dos sentidos. As imagens da memória, que apenas remetem a conhecimentos obtidos só depois do nascimento, são falíveis, não evidenciam a igualdade em si. Mas o conhecimento da igualdade em si só pode começar pelos sentidos.

É certo que Platão também cunhou uma metáfora sobre a memória. No *Teeteto*, Sócrates compara a memória a um cunho de cera dentro da alma. Sempre que queremos lembrar-nos de algo, calcamos a cera mole sobre nossas sensações ou pensamentos e com ela fazemos um molde. Enquanto permanecer a imagem na cera, lembramos. O que se apaga ou foi mal impresso, esquecemos<sup>170</sup>. Platão demarca sua sintonia com as crenças gregas antigas. A Memória (*Mnemosyne*) era para os gregos a mãe das Musas, as nove filhas de Zeus que eram responsáveis por ajudar o ser humano a lembrar da grandeza da obra divina, anota Jean Lauand, quando de um estudo sobre o alemão Josef Pieper (1904-1997). Em *Método e linguagem no pensamento de Josef Pieper*, Lauand retoma a cena sugestiva de *Hino a Zeus*, de Píndaro, colhida por Pieper (*Erinnerung: Mutter der Musen*, in: *Nur der Liebend singt*, Stuttgart, Schweibenverlar, 1988)<sup>171</sup>. Zeus intervém no caos para criar o cosmos. Ante a perfeição realizada, convoca os outros deuses, a quem faz a pergunta, imodesta e retórica na verdade, sobre a qualidade de sua obra. Um dos presentes ousou fazer reparo.

---

<sup>170</sup> PLATÃO, *Diálogos IX: Teeteto - Crátilo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1973: 87-88.

<sup>171</sup> LAUAND, L. J. *Filosofia, linguagem, arte e educação – 20 conferências sobre Tomás de Aquino*. São Paulo: Edsc, Factach Editora, CemorOc, EDF-FEUSP, 2007: 123-126.

“Faltam criaturas que reconheçam e louvem a grandeza divina do mundo..., pois o homem é um ser que esquece”.

O homem, constata os presentes, foi mal acabado, tende a ser insensível, dado que é à distração, ao esquecimento. Zeus oferece, então, as Musas aos homens, para ajudá-los a lembrar, a celebrar os feitos de Zeus e, com isso, sinalizar seu poder entre os humanos. A memória paira no imaginário grego como um acesso ao sobrenatural e aquele que recorda é um possesso que recupera as verdades da dimensão divina e mesmo da prática. Nas sociedades ágrafas, a memória é o registro concreto das lembranças que tornam possível tomar decisões e encontrar a unidade coletiva.

As Musas, as artes, a filosofia, conclui Lauand, devem “recordar-nos das grandes verdades que sabemos, mas das quais, uma e outra vez, nos esquecemos”. Que verdades sabemos e esquecemos? Aquelas que levariam à essência das coisas, responde Lauand. Mas, elas não são diretamente acessíveis, “o conteúdo das experiências não está totalmente disponível a nosso saber consciente”, diz Lauand, para quem Josef Pieper realoca o ponto de inflexão da questão: nunca teremos acesso a uma “essência”, ao “conteúdo das experiências”, só às grandes experiências humanas, aquelas que se fundiram e se esconderam sob a superfície do cotidiano, em particular na forma de instituições, de práticas humanas e de linguagem<sup>172</sup>.

Tais experiências, formadas por insights considerados inaugurais ou momentos fundantes da vida humana, conteriam significados que se perderam na história e foram transformados por sucessivas e seculares alienações coletivas. Mesmo que não inaugurais, mas imemoriais, não deixam rastro evidente na memória humana<sup>173</sup>. Visões de mundo, concepções de época, preconceitos e contingências concretas da realidade estão encobertos em fenômenos que não exibem seus rastros, nos conceitos mais abstratos, em vocábulos insuspeitos, nas realidades que parecem existir desde sempre, como que por geração espontânea. “Pode ocorrer por exemplo que as experiências, as grandes experiências que podemos ter sobre o homem e o mundo, brilhem com toda a viveza por um instante na consciência e depois, sob a pressão do cotidiano, comecem a desvanecer-se, a cair no esquecimento... Seja como for, não é que se aniquilem (se se aniquilassem não

---

<sup>172</sup> PIEPER, Josef. *O que é filosofar? O que é Acadêmico?* São Paulo: EPU, 1981.

<sup>173</sup> Porque decerto caracterizaram-se pela fugacidade, lembra Luiz Jean Lauand no prefácio O autor e seu filosofar, In: PIEPER, J. *Abertura para o todo: A chance da Universidade*. São Paulo: Apel, 1989: 8-9.

restaria sequer a possibilidade de filosofar...), mas se transformam, se tornam...: instituições, formas de agir do homem e linguagem”<sup>174</sup>.

Sob tal perspectiva, as grandes experiências humanas (que são um conhecimento com base num contato direto com a realidade, define Pieper), os insights e as sabedorias mais remotas estariam cristalizadas nalguma realização material do ser humano (pois os resultados que se obtém não desaparecem quando cessa o ato da experiência). Um filósofo deve penetrar nesses construtos humanos para recuperar o que tinha sido oferecido à experiência, mas foi “esquecido” pelos homens. É assim que Lauand faz sua conclusão de Pieper: “Em todos os fatos fundamentais da existência, sabemos muito mais do que ‘sabemos’”<sup>175</sup>.

A ideia de que sabemos mais do que sabemos não apenas coloca a essência das coisas fora do horizonte exclusivo da metafísica clássica, como torna a memória parte da discussão sobre o ser. Para o pensamento antigo, a memória chega a dar sentido à mente. No estudo *Educação & Memória*, Jean Lauand discute o extraordinário papel dado à memória pelo Ocidente (de Hesíodo a Aristóteles, de Safo a Platão) e pelo Oriente, em particular a tradição árabe. “Claro que ao afirmar o caráter esquecediço do homem, não estamos dizendo que ele se esqueça de tudo, mas, principalmente – e é até uma constatação de ordem empírica – do essencial”, diz Lauand. Não se esquece de pagar contas, da senha do banco, da final do campeonato, mas “da sabedoria do coração, do caráter sagrado do mundo e do homem”.<sup>176</sup> Na língua árabe, continua Lauand, a própria palavra para designar o ser humano, *Insan*, deriva do verbo *nassa / yansa* (esquecer). *Insan* é “aquele que esquece”, o “esquecente”. No *Alcorão* (20, 50-52), Deus é “Aquele que não esquece”, em contraposição ao homem, cuja lembrança não é absoluta, mas admite gradações.

### 3.5. Armazém do conhecimento

A noção de que a memória é um “armazém” do conhecimento por muito tempo ecoaria entre os pensadores. Em *Da Memória e Reminiscência (De Memor. Et.*

---

<sup>174</sup> LAUAND, 2007: 125.

<sup>175</sup> LAUAND, 2007: 126.

<sup>176</sup> LAUAND, J. *Educação & memória*. Mirandum, Ano II, 4 (suplemento), Pamplon/São Paulo: Universidade de Navarra, FFLCHUSP, Mandruvá, enero-abril 1998: 2.

*Remin. I)*, Aristóteles instala a memória no sensorial da alma. A imaginação fixa imagens duradouras na mente por meio da memória, que é a primeira faculdade da percepção. A imagem, a impressão do que vimos, nos alerta da existência de um original situado no passado. Ela é, portanto, parte de uma atividade física, única via de transmissão de conhecimento entre desconhecidos (entre pai e filho, entre os povos, etc.). Sendo a memória uma atividade física, o esquecimento era visto como uma incapacidade física provocada pela idade ou pela debilidade mental (na Idade Média, havia quem acreditasse que o diabo roubasse as lembranças).

Entre muitos pensadores medievais, a memória era um fundamento do conhecimento. A tradição aristotélica que chegou ao Ocidente por meio de Averróes e Avicena traz a memória num lugar central na cognição humana, lembra Patrick Geary, autor do verbete “memória” de *Dicionário temático do ocidente medieval*<sup>177</sup>.

*A memória é uma parte da alma à qual pertence a imaginação, e todas as coisas imagináveis são, em essência, objetos da memória. A experiência sensorial imprime na memória uma espécie de imagem, como um selo que se imprime na cera com um anel. Quando se examina as recordações, primeiro considera-se a imagem mental, o phantasma deixado na alma, e graças a este phantasma chega-se à recordação da qual ele é imagem. A recuperação de uma informação segue o trajeto da memória e acontece seguindo o vestígio de impulsões anteriores, indo do presente até o objeto procurado. (GEARY, 2006: 178).*

Na Idade Média, completa o autor, os aristotélicos admitiram a natureza quase material desses “fantasmas” armazenados na mente e essa imagem viraria, no século XIII, a metáfora por excelência da atividade do intelecto. No Artigo 16 da Questão 47 de sua *Summa Theologica*, Tomás de Aquino estabelece que o esquecimento diz respeito ao conhecimento: “pode-se por esquecimento perder totalmente arte e ciência, que consistem em razão”<sup>178</sup>. Esquecemos o que aprendemos, não só o que vivenciamos empiricamente. No artigo único da Questão 48, Tomás conclui que a memória é o próprio conhecimento,

---

<sup>177</sup> GEARY, Patrick. Memória. In: LE GOFF, Jacques. SCHMITT, Jean-Claude (coord.). *Dicionário temático do ocidente medieval*. Coord. da trad. Hilário Franco Júnior. Bauru: Edusc, 2006, vol. 2: 178.

<sup>178</sup> AQUINO, Tomás de. *A Prudência – A virtude da decisão certa*. Tradução, introdução e notas de Jean Lauand. São Paulo: Martins Fontes, 2005: 26-27.



pois compara memória e inteligência, a primeira sendo “o conhecimento em si mesmo, que se refere ao passado” e inteligência (ou intelecto), o que se refere ao presente<sup>179</sup>.

Santo Tomás de Aquino coloca a *memorativa* como uma das cinco faculdades do conhecimento sensível da alma, ao lado do *sensus communis* (bom senso), *phantasia*, *imaginativa* e *aestimativa* (ou *cognitativa*). Segundo Patrick Geary, Tomás acreditava que as pessoas podiam conservar a imagem mental de objetos sensoriais e também lembranças de conceitos emanados dessas imagens, o que garantiria manter a recordação tanto física quanto intelectual, útil à formulação de julgamentos. Uma memória fiel ao ser não esquece o que lhe é essencial, o que lhe torna capaz de decidir com pés no chão (ou seja, com a virtude da prudência). Jean Lauand pondera que, para o Aquinate, a memória é um sentido interno e é forte a ligação entre amar e lembrar: o que amamos se torna inesquecível. Ao comentar o Salmo 9, Tomás reitera: “O que não se esquece é precisamente o que se faz com solicitude e amor. Ora, Deus ama com solicitude o bem do homem; portanto, Ele não o esquece”.<sup>180</sup>

A tentação intuitiva de ver a memória como um recipiente de armazenamento dá luz, no pensamento antigo, a imaginativas metáforas espaciais. A retórica antiga encarava como tarefa preliminar esparramar a organização mental dos argumentos por analogias com ambientes físicos, como casas, templos e castelos, com recintos que funcionassem como locais em que se depositam imagens ou argumentos a serem resgatados posteriormente. Era comum a técnica mnemônica de configurar mentalmente imagens para cada quarto de um palácio imaginário, organizados numa determinada sequência de corredores. Cada signo assim organizado deveria servir como pretexto para a recordação automática de argumentos, exemplos, detalhes ou assuntos. O orador ou escritor fixava na mente as metáforas visuais que localizou num dado quarto para não esquecer temas (uma hiena servia, por exemplo, para que não se esquecesse de falar das intrigas palacianas, um leão com filhotes remetia ao compromisso do monarca com seu povo, etc.) ou recuperava na mente a sequência de “visita” dos corredores para chegar aos quartos-imagens (equivalendo ao ordenamento do que falar antes ou depois de um dado argumento). A sofisticação de técnicas do gênero permitiam apresentar argumentos na ordem que se quisesse ou fixar ideias de forma mais duradoura.

---

<sup>179</sup> AQUINO, 2005: 30.

<sup>180</sup> *In Os.* 9, 8. Citado por LAUAND, 1998: 4.

A memória é um território, uma técnica, uma constelação de locais fixos com que podemos nos familiarizar de antemão, lugares em que conteúdos são transformados em ícones e postos numa sequência que o retórico repassa de cor e os retoma em série. Parte dos estudos retóricos antigos buscava proteger o território da mente dos efeitos do esquecimento. Marco Túlio Cícero (106-43 a.C.), em sua *Retórica*, diz que a memória não se desenvolve só por natureza, mas também com exercícios<sup>181</sup>. Haveria quatro modos de aperfeiçoar a memória:

- 1) fazendo associações por semelhanças;
- 2) organizando aquilo que se quer lembrar, de modo a fazer uma associação de lembranças por encadeamento;
- 3) tendo solicitude e afeto por aquilo que se quer lembrar;
- 4) meditando sobre o que queremos guardar na memória.

A tradição neoplatônica de Santo Agostinho, por sua vez, fez da memória a primeira faculdade mental. A segunda parte de *Confissões* traz uma série de capítulos sobre o tema no Livro X – “O encontro com Deus”. Como de praxe, Agostinho imagina melhor a memória por analogias, como se fosse uma forma material e ocupasse lugar próprio no espaço. Para ele, a memória é composta por imensos “palácios”, “santuários infinitamente amplos”, repletos de “tesouros”. É um “seio imenso do espírito” farto em imagens trazidas pela percepção. Ela, no entanto, é uma potência intrigante do espírito, porque não chega a apreender todo o ser. Esquece-se. Será, pergunta Agostinho lançando mão de outra metáfora espacial, que o espírito é (um recipiente) muito “estreito” para se conter a si mesmo? “Então onde está o que de si mesmo não encerra?”<sup>182</sup>

No palácio da memória está escondido tudo o que pensamos, “quer aumentando quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram”<sup>183</sup>. Aquilo que presenciamos com os olhos não os absorvemos com a vista. Agostinho fala das imagens mentais da memória como “espaços tão vastos como se fora de mim os visse”.

---

<sup>181</sup> Cícero. *Retórica a Herênio*. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005: III, 16.

<sup>182</sup> AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Petrópolis: Vozes, 1988: 268. II, X-8, 14-15.

<sup>183</sup> AGOSTINHO. 1988: 266-7. II, X-8, 12.

Pela memória, avalia Agostinho, temos acesso ao que não está mais diante de nossos olhos, àquilo que se acreditou por estar apoiado em ocorrências anteriores ou num testemunho alheio. Mas a memória não retém só isso. Também guarda conhecimentos aprendidos, “mas de tal modo que, se não retivesse a imagem, deixaria fora o objeto”. Ou seja, os objetos estão em nós pelas suas imagens, mas o que aprendemos está em nós sem que tenhamos guardado “imagem” alguma. Além de imagens e conhecimentos aprendidos, a memória reservaria ainda ideias inatas, espécie de lembranças já existentes na memória, coisas imaginadas, que não se viu em canto nenhum a não ser no nosso próprio espírito. “Estavam lá, portanto, mesmo antes de as aprender, mas não estavam na minha memória”, anota Agostinho.<sup>184</sup> Da noção de ideias inatas de Agostinho (“Nós somos de parecer que já aprendemos e conhecemos estas coisas”) – que evoca a doutrina platônica da memória (ao encarnar, a alma traz do outro mundo as suas imagens) e antecipa o reconhecimento filosófico discutido por Pieper –, emerge uma teoria da reminiscência, segundo a qual a iluminação divina depositaria em nós conhecimentos que viriam depois a serem usados pela alma à medida que os recordasse.

Se deixamos de recordar aquilo que já sabemos, o objeto volta a imergir nas profundezas da mente, alerta Agostinho. Para saber algo é preciso, diz ele, juntar esses conhecimentos prévios, existentes na memória. Precisamos concentrar aquilo que estava disperso na memória que já existia em nós, juntá-lo (*cogenda*), coligi-lo (*colligenda*). De *cogenda* deriva *cogitare*, avisa Agostinho. O ato de coligir (*colligere*), de juntar (*cogere*) no espírito, não em qualquer outro lugar, diz ele, é o que se chama “pensar” (*cogitare*)<sup>185</sup>.

A ideia de memórias do que não vimos nem aprendemos, mas estão na mente, é consequente tanto para um juízo de sustentação metafísica medieval (as ideias inatas por origem divina, de Agostinho) como da filosofia contemporânea que resgata estudos teológicos e metafísicos (a essência constatável nas instituições, no agir humano e na linguagem, de Pieper). Essa tradição manifesta sua fé na superioridade da mente. A mente fixa, codifica, recupera memórias. A memória conserva e garante a transmissão de algo no futuro. Presumiu-se por muito tempo que as lembranças estão arquivadas em nós.

---

<sup>184</sup> AGOSTINHO, 1988: 270. X-10, 17.

<sup>185</sup> AGOSTINHO, 1988: 271. X-11, 18.

### 3.6. Os enganos da memória

Mas a memória também leva ao engano. Não é mero depósito. Tendemos a senti-la sempre genuína e confiável, mas a ela é indiferente o fato de que as nossas lembranças ocorreram de fato ou são meras projeções. Já na Idade Média há uma constante percepção de que os dados do passado eram assimilados a formas e necessidades do presente.

*Sendo a memória ativa e criativa, a dinâmica da recordação tem tendência a modificar o objeto da recordação. Os textos bíblicos e litúrgicos citados frequentemente de cor são parafraseados, abreviados e simplificados. Os dados genealógicos são condensados, e os indivíduos que possuem o mesmo nome são fundidos em formas compósitas. Por isso os relatos das proezas de Carlos Matel, Carlos Magno, Carlos, o Calvo, e Carlos, o Simples, encontram-se constantemente amalgamados e homogeneizados. (GEARY, 2006: 179).*

O ato de lembrar reformularia a própria memória e, com isso, modificaria o sujeito que lembra. Como não conta mais com o estímulo original, a lembrança fala menos do que ocorreu e mais da própria pessoa que recorda. A capacidade de a memória apagar, distorcer e “editar” o passado ainda hoje espanta os pensadores. A ciência, por exemplo, já estabeleceu que o esquecimento é ativado por uma parte do córtex pré-frontal, área do cérebro associada ao controle de impulso e à função executiva, aptidão necessária à tomada de decisão e à inibição de respostas inúteis. A mente esquece o passado, em outras ocasiões simplesmente o adultera. A memória nos engana ao fazer atribuições erradas (confundir imaginação e realidade; atribuir uma lembrança a fonte outra que não a verdadeira), ao aceitar recordações sugestionadas (por influência de terceiros), ao distorcer descaradamente (reler o passado à luz do que se acredita no presente) ou camuflar uma recordação numa informação racional que parece isenta.

Não se pode, no entanto, reduzir o que somos ao conteúdo do cérebro. Quanto mais lembramos, mais importante o cérebro considera a recordação, o que a torna candidata a ser convertida em memória de longo prazo. Mas mesmo a ciência não concluiu se aquilo que esquecemos realmente evapora sem deixar vestígio ou simplesmente se

perdeu a capacidade de acesso a conteúdos, mas eles estariam lá<sup>186</sup>. Os dados e fatos acolhidos na mente se sucedem e desaparecem, alterando-se continuamente. O período em que isso se dá pode diminuir com o passar do tempo. Mas estariam lá.

Em *Matéria e memória*, de 1896, Henri Bergson (1859-1941) avalia que a memória se mantém viva, mesmo quando não acionada. Ele rejeita a comparação do cérebro a um reservatório de imagens e de lembranças. Não há passividade, não há inércia no mecanismo da memória. O apelo do presente pode não alcançar as recordações. O mecanismo de atualização pode estar bloqueado. Lembranças podem não ter força o bastante para se tornarem conscientes, mas ter energia para se atualizarem em situações presentes que as convocassem. A memória nos acompanha integralmente ao longo da vida, mas em sua totalidade ela se apresenta em estado virtual, sendo atualizada na razão em que o contexto presente assim o exige.

A memória não teria, então, o papel de conservar o passado, mas selecioná-lo, simplificando-o, manipulando-o, reduzindo sua clareza, mantendo a lembrança útil e afastando provisoriamente todas as outras. O corpo humano não serve para preparar, nem muito menos explicar, uma representação. “Em se tratando da lembrança, o corpo conserva hábitos motores capazes de desempenhar de novo o passado; pode retomar atitudes em que o passado irá se inserir; ou, ainda, pela repetição de certos fenômenos cerebrais que prolongaram antigas percepções, irá fornecer à lembrança um ponto de ligação com o atual, um meio de reconquistar na realidade presente uma influência perdida: mas em nenhum caso o cérebro armazenará lembranças ou imagens”<sup>187</sup>.

A mente não arquiva apenas, principalmente ela suspende lembranças ou as afasta para que não nos paralisem, não impeçam a ação do homem. O processo de lembrar nos corrompe. Mudamos o conteúdo de nossas memórias para adequá-las à nossa vivência do presente. A lembrança é incorporada e distorcida para capilarizar-se ao conteúdo atual de nossas mentes. Toda memória é fantasia, é versão. E o é porque assim o necessita. A percepção, assim encarada, seria, de direito, a imagem do todo, mas na prática se reduziria àquilo que interessa ao ser que lembra<sup>188</sup>.

---

<sup>186</sup> SCHACTER, 2008: 46-49.

<sup>187</sup> BERGSON, Henri. *Matéria e memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. Coleção Tópicos, 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006: 264.

<sup>188</sup> BERGSON, 2006: 39.

A percepção tem um interesse inteiramente especulativo, é conhecimento puro, mas não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente, diz Bergson. Pois carrega as lembranças-imagens que a completam e interpretam. Estas também participam da “lembrança pura” que se materializa e da percepção. Uma lembrança pura, tal qual um registro fotográfico do acontecimento, não se manifesta normalmente, mas só ao se deparar numa cena parecida, que a retoma. É, avalia o filósofo francês, impossível afirmar com precisão onde um dos termos acaba, onde começa o outro<sup>189</sup>. “Duas lembranças não são jamais identicamente a mesma coisa”, mas uma lembrança qualquer pode aproximar-se da situação presente e ser por ela afetada<sup>190</sup>.

Entre as lembranças que se atualizam e a totalidade da memória (que se mantém suspensa), o esquecimento deixa de ser pensado como uma carga negativa e é encarado como mecanismo de suspensão, sobrevivência daquilo que é vivido, mas em outra forma de existência, inconsciente. Há uma lembrança dos mecanismos motores do organismo e há as recordações. Nem toda lembrança é fruto de um reconhecimento do já vivido, é antes re-elaboração, e Bergson reduz o papel do reconhecimento na memória. Toda consciência é, pois, memória – conservação e acumulação do passado no presente.

É nesse sentido que Paulinho da Viola parece lidar com a memória e o esquecimento. A memória para ele é um estado prévio de consciência presente e o esquecimento, uma estratégia para aliviar sofrimentos ou uma fonte de produtividade e criação. É o que está estabelecido, por exemplo, em *Pra fugir da saudade*:

*Saudade*  
*Você fez da minha vida*  
*Uma rua sem saída*  
*Por onde andou minha solidão*  
*E hoje*  
*Quando tudo é esquecimento*  
*Uma flor sobrevive ao tempo*  
*E se desfolha em meu coração*  
*Para aliviar o meu sofrimento*

---

<sup>189</sup> BERGSON, 2006: 156-157.

<sup>190</sup> BERGSON, 2006: 196.

A conexão entre tempos, na oposição aparentemente binária do futuro versus passado, é uma reação à fugacidade que o compositor identifica no mundo contemporâneo, e reitera que não se vê obrigado a viver “neste tempo”. O tempo a que costuma referir-se o compositor não segue em sequência, não é medido por instantes cronométricos, mas por qualidade dos incidentes: os acontecimentos são momentos de relevo que se inscrevem na memória e se, colocados numa cronologia perderiam a própria riqueza, seriam misturados à irrelevância dos tempos mortos.

O cancionista vive em coerência com um ritmo seu, seu próprio tempo, com a consciência de que as coisas mudam, não ficam paradas, “mas que as deixemos mudar de forma natural”, pois tudo o que é da cultura humana é, não importa a idade que tenha, a tradição que represente. Certas questões do presente seriam passíveis de resposta com técnicas e perspectivas do passado, por um sujeito que a um só momento se faça voz e audiência dessas questões. É o próprio compositor quem afirma:

*Sempre achei fascinante a nossa incapacidade de sair do velho. Por isso, temos de aprender tudo o que pudermos, as técnicas antigas e novas. Primeiro porque podemos de repente precisar de uma técnica antiga para resolver uma questão antiga, que uma técnica nova não vai resolver. No começo, eu era muito preocupado. ‘Será que estou voltando pra trás, preso no tempo por uma escolha?’ Está um pouco no Meu tempo é hoje, no Bebadosamba, essa coisa paradoxal, a contradição entre a vontade que temos de melhorar, de criar coisas novas, e a nossa incapacidade de fazê-lo. O homem a cada geração vive mais, mas na verdade não vive o necessário para processar tudo. Veja, eu me tratava muito com remédios de homeopatia numa farmácia que era do século XIX. Sempre me espantam essas coisas que retratam a nossa contradição de seres do século XXI, em que tudo é digitalizado, e com farmácias do século XIX ainda resolvendo o problema das pessoas.*

A presença do ancestral, sua imagem “espectral” no agora da mente, interpela o sujeito para uma resposta nova. A tradição assim entendida é um processo não mumificado nem mumificável, sob o risco de se ver perdido o que melhor pode a ter nutrido. O samba em Paulinho da Viola pode servir para testemunhar algo que, de outro modo, se perderia, mas o que se obtém no processo é não só uma releitura de formas

culturais do passado, mas uma forma de vê-lo como se não existisse fora da incorporação instaurada no presente.

### 3.7. A tradição e o *Aufheben*

Tal movimento de reelaboração remete a um verbo alemão, *Aufheben* (levantar), importante para o pensamento de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Ao correr dos dicionários, o termo significa simultaneamente “elevar”, “preservar”, “destruir”. No uso cotidiano, as palavras não têm apenas um significado, mas a resposta clássica dos filósofos é a de cunhar um termo inequívoco ou quando se apela a termos correntes, desprezar outros usos que não um significado preciso e controlável. Hegel recusa o procedimento e explora os recursos existentes no idioma alemão de seu tempo para estabelecer os termos filosóficos que adota, diz Michael Inwood, em *Dicionário Hegel*<sup>191</sup>.

Usualmente, anota Inwood, o termo é usado em apenas um desses sentidos numa dada ocasião. No contexto da obra hegeliana, *Aufheben* é usado regularmente nos três sentidos ao mesmo tempo, quando não nos dois significados diretamente opostos (preservar e destruir), simultaneamente. O mesmo ocorre com a palavra latina para “levantar”, *tollere*, que também significa “suprimir, destruir, tirar (do lugar de origem)” – é assim, lembra Inwood<sup>192</sup>, que Cícero afirma que Otávio estava *tollendus* (para ser elevado) pois a exaltação feita ao imperador era também uma ameaça. Originalmente, o particípio passado de *tollere*, *sublatus* (a tradução em inglês para o alemão *Aufheben* é, muitas vezes, “*to sublata*”) tinha o significado de “arrogante”, mas a acepção ficou obsoleta ante o significado de “contestação”, “negação”. *Tollere*, no entanto, não tem a acepção de “conservar, poupar, preservar”, contida em *Aufheben*.

A palavra alemã é traduzida frequentemente por “suprassunção”<sup>193</sup> (*aufhebung*) ou suprassumir (*aufheben*), como a enfatizar que nomeia o que, ao mesmo tempo, *supra* (eleva, ultrapassa); *assume* (conserva consigo) e faz *sumir* (nega). *Aufhebung* (levantando) contém, num só significante, três ideias: elevar (o objeto do conhecimento a uma nova fase), anular (destruir o objeto do conhecimento anterior, negar a incompreensão

---

<sup>191</sup> INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997: 25.

<sup>192</sup> INWOOD, 1997: 302.

<sup>193</sup> Segundo tradução consagrada de Paulo Menezes em HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 1992.



em torno dele) e conservar (preservar seu significado). É, portanto, uma ação que ao mesmo tempo transforma, preserva e sublima. Os tradutores consideram difícil em português encontrar termo equivalente, que signifique, ao mesmo tempo, um avanço que nega preservando enquanto conduz, como se levasse a outro nível, superior. Mesmo “suspende” (que valeria para “suprimir”, “eivar” e também “preservar”) não remete diretamente à riqueza de tríplice sentido que *Aufheben* parece possuir no alemão dos tempos de Hegel.

Algo suprasumido expressa o momento de um todo que conteria também o que lhe é oposto. Só é possível apreender a totalidade em sua dinâmica, na tentativa de surpreender o ser na construção do conceito de si mesmo, considerando o processo que levou até ele, mergulhando em sua dinâmica para tornar-se parte dela e compreender o conceito de dentro.

Hegel é conhecido por verbalizar substantivos, por pensar por verbos. Faz sentido. Verbo é ação, dá movimento que o substantivo, sozinho, não dispõe. Os verbos têm sentidos substanciais. Mas o que é fixo só poderia ser entendido no movimento que lhe é próprio, um movimento substantivo. Por isso, não se pode separar o pensamento do ato de pensar, nem o conteúdo do que se pensa do movimento com que se pensa. Uma definição estática não daria conta do que se pode dizer sobre as coisas.

Pois, na realidade efetiva, nada há que não esteja em processo. A realidade, como sugeria Heráclito, é fluxo constante. Um rio só pode ser entendido (pensar não é entender, pensar é razão, não entendimento) se considerado em seu fluxo, e não lhe estripando em partes para melhor investigá-lo, não o tornando a coisa fixa que não é. Um conceito, um objeto, um fenômeno, um substantivo nunca “é” simplesmente (afirmar “isso” não esgota sua riqueza), mas é sempre um “ser-aí”. O real efetivo é aquele que leva em conta seu processo, mais o seu devir, em sua totalidade. Um conceito só pode apreender um fenômeno se conseguir vê-lo em sua unidade, em seu giro pleno. Tendemos a identificar o sujeito a um predicado (“Paulinho da Viola é um compositor”), para não haver dúvida, para extinguir sua diferença. Mas a diferença deveria antes ser acentuada. O que só é possível pela incorporação, na memória, dos vários tempos vividos.

Algo só é no movimento de conflito simultâneo ao devir. A tensão do instrumento obtém melodia. Pensar dialeticamente é considerar a simultaneidade de três momentos: o universal (a tradição) é negado pelo particular (Paulinho da Viola) quando se

eleva ao singular (a autenticidade específica de sua obra), e o movimento de tornar-se um universal efetivo faz o universal anterior, aquele que se julgava consagrado em pedestal, enriquecer-se com as determinações do segundo movimento, conquistando com isso efetividade, realização autêntica, que torna a unidade mais rica daquilo que a mudou, ao passo que a mudança é reconduzida à unidade. Só assim seria possível descobrir o universal no particular e tanto um quanto outro no singular. Todo o real parece articular-se dessa maneira.

Em *A Fenomenologia do espírito*, Hegel explica que quis elevar a filosofia à ciência de seu tempo<sup>194</sup>. A ciência dá “atenção ao presente como tal”, atenção que chama de “experiência”, diz Hegel. A ciência constrói verdades a partir de descobertas obtidas por meio de experimentações capazes de dar respostas sobre a realidade. Se uma resposta promete esgotar uma dada realidade, cada nova descoberta faz avançar o conhecimento sobre o objeto, ampliando o que se sabia ou alterando totalmente a verdade consagrada até então<sup>195</sup>.

A filosofia, não. Cada filósofo tende a ter a veleidade de propor que a verdade filosófica seja uma só, exposta como imutável, sobre a qual não cabe diversidade (de descobertas, de fronteiras entre as substâncias) – a essa altura da evolução humana, se assim o fosse, já teríamos acordo entre os filósofos sobre os conceitos que movem o mundo. Na diversidade, eis a quimera hegeliana, a filosofia vê só contradição, a impossibilidade de pensar os sistemas filosóficos como um “progressivo desenvolvimento da verdade”.

Acontece que o Espírito nunca está em repouso e a verdade sempre está em desenvolvimento<sup>196</sup>. Se ela muda, sua unidade orgânica só será dada se reconhecermos os momentos que a tornam unidade, mas também processo. É preciso um modo de vê-la que incorpore o fator tempo em seu conceito. A unidade de um mesmo todo, a coisa (*die Sache*), é o princípio, o movimento ou devir, e o resultado. “Com efeito, a coisa não se consoma no seu fim, mas na sua atuação, e o todo efetivo não é o resultado, a não ser juntamente com o seu devir”, escreve Hegel, em seu prefácio a *A fenomenologia do espírito*. A verdade em filosofia é histórica: só o conhecimento acompanhado de razões terá valor verdadeiro. O atarefar-se com o fim e os resultados, com um objeto como se fosse estático e finalizado (“o

---

<sup>194</sup> HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 1992: 197.

<sup>195</sup> Isso, do ponto de vista da ciência tradicional, muito antes das considerações recentes como as de Thomas Kuhn, entre outros.

<sup>196</sup> HEGEL, 2005: 300.

fim para si”), leva a encontrarmos um universal sem vida, “puro impulso que ainda carece de sua realidade efetiva”<sup>197</sup>. O conceito do todo que se alcança dessa forma não é o próprio todo, diz Hegel. O todo só o será se retornar a si mesmo a partir da sua sucessão e sua extensão<sup>198</sup>. Seu movimento e seu corpo

Para ele, é mais fácil do que parece trabalhar sobre as “diversidades”, os limites nítidos que aparentemente diferenciam uma coisa da outra. É fácil trabalhar o conceito como um dogma, um saber que se prende sempre a algo diverso e permanece nesse si-mesmo. Muito mais difícil é prender-se à coisa, demorar-se, entregar-se a ela, esquecer de si mesmo na coisa. “O que há de mais fácil é julgar o que possui conteúdo e densidade. Mais difícil é apreendê-lo e o mais difícil é produzir a sua exposição, que unifica a ambos”<sup>199</sup>.

Nesse sentido é que se pode compreender a busca pela “consciência-de-si da substância”<sup>200</sup>. O absoluto é a totalidade absolutamente inteligível a partir de sua necessidade interna. Para lidar com o substancial, é preciso elevar-se ao pensamento da coisa em geral, sustentá-la ou contradizê-la com razões, apreender a concreta plenitude de suas determinações e saber compartilhar uma informação sobre ela. O Espírito “exige agora da filosofia não tanto o saber daquilo que ele é, quanto, por meio da própria filosofia, a restituição daquela substancialidade e densidade do ser”, escreve Hegel<sup>201</sup>, insistindo que isso só será feito se a filosofia misturar as especificações do pensamento, reprimir o conceito que distingue e instituir o sentimento da essência. Aí sim, a filosofia pode arrancar os homens do seu afundamento no sensível, no lugar comum, no singular, que, com isso, pode “dirigir seu olhar para as estrelas”.

No mesmo movimento com que o espírito dialético se coloca acima da natureza em que está mergulhado, ele também a nega e retém. Encerrar a esfera anterior é apaga-la em outra coisa e por meio de outra coisa<sup>202</sup>. Para Hegel, o conceito só pode ser

---

<sup>197</sup> HEGEL, 2005: 296.

<sup>198</sup> HEGEL, 2005: 300.

<sup>199</sup> HEGEL, 2005: 297.

<sup>200</sup> HEGEL, 2005: 321.

<sup>201</sup> HEGEL, 2005: 298.

<sup>202</sup> Ver DERRIDA, J. “O poço e a pirâmide. Introdução à semiologia de Hegel”. In: *Hegel e o pensamento moderno*. Porto: Rés Editora, 1979: 39-107. A obra traz seminário sobre Hegel a que Derrida participou em 1967. Nele, buscou aplicar conceitos hegelianos à teoria dos signos. Para Derrida, no movimento da *Aufhebung* o espírito “eleva-se acima da natureza pela qual está submerso, suprimindo-a e retendo-a, simultaneamente, sublimando-a em si mesmo, se realiza (s’accomplit) como liberdade interior e se apresenta assim a si mesmo, como tal” (1979: 49). *Aufhebung* seria, assim, a finalização das esferas precedentes, seu apagamento por e em outra coisa (1979: 46).

apreendido no movimento próprio e constitutivo de si mesmo. As pessoas querem entender algo, um conceito, o todo, o resultado, um fenômeno sobre o qual elas se debruçam, na presunção de que, quem o faz, encontraria a verdade sobre alguma coisa. Mas esse todo só pode ser entendido se essas mesmas pessoas considerarem o trajeto que levou até ele, além do seu vir-a-ser<sup>203</sup>.

A própria ideia de memória pode ser vista como uma forma dialética. Segundo Friedrich Kluge (1856-1926), em *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (1883), a língua alemã possui uma constelação de conceitos relacionados ao verbo *denken* (pensar) contidos nas palavras para “memória” que nós em português tomamos por sinônimos: memória (*Gedächtnis*) não é o mesmo que lembrança (*Erinnerung*), nem rememoração (*Andenken*); e se há o esquecimento (*Vergessen/ Vergessenheit, Eingedenken*) há também o esquecimento ativo (*eingedenk sein*)<sup>204</sup>.

No terceiro volume de *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* (1830), Hegel atribui ao termo *Erinnerung* (“lembrete”, “recordação”, “memória”) não o sentido de “trazer à memória”, “ser reminescente de”, como de uso corrente em alemão, mas o de “internalizar”<sup>205</sup>. “A recordação de um evento passado é, em certo sentido, uma internalização do evento: por assim dizer, o evento está em mim e, não, a alguma distância de mim no espaço e no tempo”, explica Michael Inwood, em *Dicionário Hegel*. Quando externalizada, a recordação pode ser dragada da memória. Desse modo, *Erinnerung* não é exatamente um sinônimo de “recordação” para Hegel, mas da internalização de “uma intuição sensória” que se tornou imagem<sup>206</sup>.

Sob tal perspectiva, a categoria de tradição para Paulinho da Viola não significa mera conservação, preservação de memória coletiva. É antes *Aufheben*, uma preservação-avanço-condução (um conduzir o objeto superado, como se levado pelas mãos, a outro patamar, valorizando-o). A realidade é ela mesma simultânea e não pode ser demonstrada sequencialmente. Para haver possibilidade de lembrança é preciso esquecer o dado anterior para que ele seja reconhecido. Na fruição de um samba, por exemplo, não há

---

<sup>203</sup> Somente a totalidade é a apresentação da ideia (die Darstellung der Idee), interpreta Derrida (1979: 43).

<sup>204</sup> KLUGE, F. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 24<sup>a</sup>. ed. Berlim, De Gruyter, Berlin, 2002.

<sup>205</sup> HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das Ciências filosóficas – em compêndio*. par. 451-64. Tradução de Livio Xavier. Rio de Janeiro: Athena Editora, 1936, Volume 3: 58.

<sup>206</sup> Ver INWOOD, 1997: 221.

um esquecer ou um lembrar *abstractos*. Há antes um postergar da memória, um adiar da sensação de que a música já nos era conhecida, incorporando a surpresa que se tem à primeira vez com seu resultado. Os momentos localizados de esquecimento, não a alienação completa sobre o conhecimento anterior, seja ele canção, gênero musical, melodia, são a garantia de maior intensidade da lembrança, quando ela chega<sup>207</sup>. A condição de conhecer talvez não seja, afinal, apenas lembrar. Mas, em alguma medida, também esquecer. O esquecimento é uma contrapartida da memória, a memória é o cara-e-coroa do esquecimento, uma condição para retomar uma tradição em forma de síntese.

Isoladamente os fatos nada significam, só significam se especulativos. Da mesma maneira, Paulinho da Viola se ocupa do passado enquanto este passado se presentifica (em termos hegelianos, enquanto é uma realidade efetiva, *wirklichkeit*). E se tem fundamento que “o verdadeiro é o todo”, só podemos entender, por exemplo, o conceito de “saudade” em Paulinho da Viola no todo, em seu fluxo, não considerando em separado todas as suas ocorrências particulares. Só se traduz bem a memória em Paulinho da Viola como suprassunção, como dialética (*aufheben*).

A ideologia da originalidade pressupõe que haveria em todo ser humano um conteúdo singular, mas não está dado que tenhamos no mundo tantas singularidades de fato dignas de nota. O singular só existe em razão do não singular, num claro-escuro que responde ao que é plural ou total: o desejo é o de tomar um fenômeno ou ser em uma singularidade ideal, como se carregasse uma verdade interior primordial e não reproduzisse conceitos alheios. Paulinho da Viola não pensa a tradição e o novo dessa maneira.

Numa era de globalização, em que as culturas tendem à homogeneização, os gostos se nivelam e as pessoas assumem comportamentos muito parecidos em lugares muito diferentes entre si, a resposta violiana não é o resgate das manifestações culturais tradicionais, não é a repetição do passado, seu congelamento e veneração fora de contexto. Não se trata da resistência de uma cultura particular. Pois a resistência será dos modos de ser, das configurações do ser, não das culturas particulares. Numa era de fragmentação e perda de referências, a integridade de um modo de ser é a prova dos nove que Paulinho da Viola nos oferece.

---

<sup>207</sup> Sobre este ponto, ver SEICMAN, 2007: 195-221.

As noções violianas de memória epidérmica buscam, enfim, a síntese, porque ela perpetuará a experiência de fruição num agora da mente. Paulinho da Viola nos avisa que, sendo incapaz de esquecer totalmente, de não retomar o passado quando se experimenta mais uma vez a execução do samba tantas vezes tocado, tampouco ele é capaz de reproduzir totalmente o original, sem atualizá-lo. Caso o fizesse, a tradição que ele representa estaria morta.

Paulinho da Viola coloca a si mesmo a superação de fronteiras (do samba tradicional à saudade sem nostalgia, do mistério do mundo à ação, do fenômeno à ideia), com a incorporação de termos primeiros – o passado, a paixão que dói, o gênero musical antigo –, sua subsunção aos termos que a eles se seguem – a memória sem saudade, a ternura sem ilusões, o samba novo – e com isso compõe um hoje violiano, um ritmo violiano, o agora da mente que o identifica. A leitura que Paulinho da Viola faz do mundo é a de rememoração que é também superação de uma forma, a canção, e de um conteúdo, um legado ao mesmo tempo morto (pois “acabado”, “finalizado”) e vivo (pois aberto a contínuas interpretações e em cada interpretação, modificado pelo cancionista).

As distintas apresentações de “saudade” em Paulinho da Viola (uma muito sua ponte musical com o tema da memória), longe de serem acidentais, guardam relação entre si, configurando uma forma de perceber o fenômeno em movimento, mas que somente pode ser compreendido por meio da totalidade das suas apresentações. O presente imediato (o tempo de compor a canção, o momento da execução do canto, o hoje) é mediatizado por tudo o que constitui o percurso que o compositor fez até e ao compor/interpretar a canção (o legado do samba, a trajetória de suas composições anteriores, a contribuição de todos os erros, o momento fugidio de uma dada cantoria, o contexto da composição que levou à gravação em estúdio, por exemplo, de *Bebadosamba*), mas não só: o flagrante do percurso é também o da apreensão do conceito. A conclusão de uma viagem violiana é a síntese de todo o trajeto anterior, mas também dos estados em que o movimento se apresentou como sendo viagem e, ainda, o seu porvir.

## Capítulo 4

# Coisas do mundo, minha nega

O mistério e a admiração filosófica num sambista brasileiro

#### 4.1. Observar o samba

O pequeno Paulo César mal conclui o curso primário no Colégio Joaquim Nabuco, em Botafogo, quando faz uma descoberta sobre o próprio temperamento, que por muito tempo o impressionaria. Bem ali, onde menos se imagina palco para constatações de tal natureza, naquela mistura de sons, molejos e movimentos de entra-e-sai das visitas de fins de semana e feriados passados nas rodas de samba de tia Trindade, em Vila Valqueire, bairro de classe média baixa na zona oeste do Rio de Janeiro.

Como outras reuniões promovidas desde o fim do século XIX nos morros cariocas pelas chamadas “tias” baianas, a de Trindade seguia nos anos 1950 o costume dos iorubanos vindos de Salvador, de transformar as próprias casas em ambientes de encontro festivo. Nada, porém, naquele vagar displicente da umbigada, naquela fusão entre canto coletivo e batuque carnal, preparara aquele garoto para a epifania daquela tarde de partido alto: não era a música que o fascinava, tampouco a dança, não era a expectativa pelo cortejo dos blocos e ranchos carnavalescos que viriam, nem a reunião embalada por um estado de ânimo chamado samba. Anos depois, o já compositor Paulinho da Viola recordaria ao biógrafo João Máximo<sup>208</sup> esse momento de descoberta como o de uma fisgada: a de que nada lhe havia sido tão envolvente na experiência dos batuques da infância, nada continuaria desde então a ressoar tão forte em seu íntimo, quanto “observar o samba”.

O comentário não é acidental, tanto quanto o “observar” a que faz referência não é um observar qualquer.

Desde aquelas tardes em tia Trindade, admirar passou a significar para ele uma calma varredura de mundo que o deixava receptivo às realidades mais simples. Um desfrute pleno, que comove e também contagia, esfera de percepção que se deixa impregnar pelo prosaico e, de algum modo, dele extrai o inesperado. Pouco há que se iguale, para o compositor, a flagrar na roda de samba o torpor do rito, a conjugação entre dança e cântico, o eco de algo que bem parece transcender as bocas em coro e os movimentos de mãos, olhos e corpos que remetem a gestos um dia criados em rito africano, em grupo de escravos ou talvez em roda de antepassados ainda mais distantes. Tudo amalgamado por uma música que saltita o espírito, distrai a mente e, ao mesmo

---

<sup>208</sup> MÁXIMO, 2002: 31.



tempo, excita e relaxa o corpo.

A roda é um estado de prece, pensou naquele momento o garoto que se tornaria Paulinho da Viola – ou será a memória que, hoje sorrindo, pensa que pensou, que a prece dançante pode passar por parente próxima da embriaguez. O ambiente do samba, de início, intimidara o rapaz de temperamento tímido e concentrado<sup>209</sup>.

*Eu era de observar muito os mais velhos. Era sozinho e isolado. Até hoje dou importância enorme a estar só, a fazer algo sem interferência. Nesse universo [do samba], você vê milhares de pessoas e todas são diferentes. De repente, é algo interessante que dizem ou fazem, é alguém impressionante. Olhar os solitários era como olhar um pouco para mim. Aprendi que há coisas do bem comum e há as de cada pessoa ao observar o samba e perceber o que nem sempre está ali à vista de todos.*

Em seu recato adolescente, ir ao samba ressaltou nele a disposição para (e o esplendor de) observar, o impulso de “abraçar” com o olhar, de envolver-se uma esfera de mundo para inundar-se dela e, assim, espantar-se com o que, por prontidão do espírito ou distração vigilante, salta à vista em situações que a própria vista costumaria embotar.

O elogio da contemplação estimulada o acompanharia ao longo da carreira e tornou-se dado de composição de parte notável do repertório de Paulinho da Viola. A síntese mais bem acabada dessa defesa, o próprio compositor admite a quem o pergunta, está em *Sei lá Mangueira*, parceria com Hermínio Bello de Carvalho que disputou o IV Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, em 1968. Defendida por Elza Soares na 2ª eliminatória, em 25 de novembro, não chegou a ficar entre os seis primeiros lugares na finalíssima de 9 de dezembro, embora tenha conquistado o troféu de intérprete feminina. A música faz do ato de contemplar a condição sem a qual vemos reduzir o impacto de nossas constatações sobre o mundo.

*Pra se entender  
Tem que se achar  
Que a vida não é só isso que se vê  
É um pouco mais*

---

<sup>209</sup> PEREIRA Jr., 2006: 12-16, entrevista realizada no Rio de Janeiro, 12/8/2006, visando esta tese.

*Que os olhos não conseguem perceber  
E as mãos não ousam tocar...  
E os pés recusam pisar...*

A canção evita os temas correntes no gênero samba. Não discute a dor de um amor perdido, nem reporta uma maneira marginal de encarar a sobrevivência na selva urbana ou tampouco se contenta com exaltações impressionistas – se seu registro sonoro é de exaltação, seu alvo é um “algo mais”. Sob a capa de elegia, não idealiza de forma idílica o ambiente do morro carioca. A letra fala de como entender a beleza da Mangueira, mas é como se dispensasse a referência concreta e topográfica para escalar outra gradação, a do modo como o mundo aparece a todos. A primeira estrofe propõe, de imediato, dispensar a geografia do morro para dar lugar à apreciação do mundo.

*Vista assim do alto  
Mais parece um céu no chão  
Sei lá  
Em Mangueira a poesia  
Feito um mar se alastrou*

Como o sujeito da enunciação hesita, percebe como insuficiente a manifestação de seu saber para explicar o mundo-Mangueira que aborda, o comportamento da melodia é o da suspensão, a preservação da tensão sonora em níveis toleráveis, como diz Tatit<sup>210</sup>. A pulsação regular de fundo faz dela uma canção “figurativizada”, em que a tessitura da melodia equilibra os movimentos das terminações de cada linha sonora, sem flutuações bruscas – há, afinal, um canto de constatação reflexiva em andamento. O compositor dá ênfase ao conteúdo do que é dito e, assim, os elementos prosódicos se destacam em relação aos melódicos. O salto intervalar ocorre sempre de forma suave, numa curta descendência que antecede a subida de tom sempre que se deseja iluminar o lugar privilegiado destinado ao verso “Sei lá” e suas variantes (“Sei lá, não sei”, “Sei lá, não sei não”) no conjunto da letra. O que sei, sabemos nós: o morro da Mangueira é um intrigante mar de criadores tão requintados quanto improváveis – uma beleza que brota

---

<sup>210</sup> TATIT, 2007: 178-179.

num ambiente de carências as mais básicas. Não há resposta definitiva que a explique, sugere a canção. Há apenas “sei lá”.

*Não sei se toda a beleza  
De que lhes falo  
Sai tão somente do meu coração  
Em Mangueira a poesia  
Num sobe-desce constante  
Anda descalça ensinando*

A letra segue as intersecções dos movimentos ascendentes e descendentes como a orientar um *continuum*, sem saltos intervalares muito bruscos. Até que a ascendência melódica na derradeira parte da canção dá espaço à efusão, que coincide com a explosiva constatação de uma racionalidade particular, expressa pelo samba. A Mangueira, aqui, é a metonímia não só do universo do samba como índice de uma disposição específica de pensar e de cogitar, talvez até de sentir as dores do mundo.

*Um modo novo da gente viver  
De pensar e sonhar, de sofrer  
Sei lá não sei  
Sei lá não sei não  
A Mangueira é tão grande  
Que nem cabe explicação*

A cada movimento, a composição repercute a noção central de que, para entender é preciso achar que a vida não se resume a “isto que está aí” – não pode, não deve, não queremos que assim o seja. Haveria algo mais que os olhos não percebem e as mãos “não ousam” tocar. A novidade de *Sei lá, Mangueira* não é tanto cortejar tal possibilidade. Ela, afinal, incendeia há séculos uma crença sedutora de pensamento, segundo a qual algo está sempre fora de alcance, para além do que vemos e sentimos e percebemos à volta – e buscar seu sentido seria decifrar a própria vida. A novidade da música de Paulinho e Hermínio é antes instalar tal preocupação filosófica no próprio ser do gênero samba. Seu tema supera a elegia do específico para buscar a indagação pelo impalpável, os sentidos universais que se revelam uma carência mais corriqueira do que o

ser humano costuma admitir a si mesmo. A música indicia essa dimensão como presente até em esferas de realidade em que tal preocupação pareceria menos urgente ou permaneceria alienada, como numa escola de samba centrada na alegria sonora, no dengar do corpo e na comunhão com o aqui e agora.

O cotidiano apresentaria um substancial que federaliza a realidade, a captação do mundo em imagens, as pessoas, suas ações e emoções particulares, como se fosse uma homogênea parede de concreto impenetrável. Mas haveria descobertas a serem feitas em suas reentrâncias, surpresas cuja revelação dependeriam muito mais de um ato deliberado de observar, ao menos “um pouco mais” do que a aparência permite. O que de fato é substancial, professa esse ponto de vista, escapa ao ser humano de um modo que ele só às vezes parece ter consciência, sem que boa parte do tempo sinta falta de tê-la e sem a dimensão das implicações, para si mesmo, que é não tê-la.

#### **4.2. O mistério do mundo**

Quando escreveu sobre *Sei lá, Mangueira*, em 1981, naquele que é o estudo inaugural a tomar a canção de Paulinho da Viola sob perspectiva filosófica, o professor Luiz Jean Lauand, da Universidade de São Paulo, destacou que a canção está marcada pelo “sentido clássico de mistério”. “Mistério” entendido aqui como aquilo que experimenta quem se admira: uma realidade inconcebível porque sua luz é inesgotável e inexaurível, diz Lauand, lembrando o filósofo alemão Josef Pieper<sup>211</sup>. Por mais que vejamos o que até então ignorávamos, há sempre o que perceber no espetáculo de um mundo cuja luz não parece possível esgotar.

Há, de cara, uma consequência direta dessa fé na inclinação humana de conjurar uma perplexidade produtiva diante daquilo que causa admiração e ultrapassa a percepção imediata. É perceber que, afinal, não se percebe: como se agarrássemos a água que corre, algo nos escapa aos sentidos, não porque esteja necessariamente oculto, transcendente ou destituído de significado, mas por possuir uma riqueza que a percepção

---

<sup>211</sup> LAUAND, Jean. “O filósofo e o poeta”. In: *Filosofia, educação e arte*. São Paulo: Edições Iamc, 1988: 74. O ensaio compila os artigos “Que há de comum entre estes dois senhores?” e “Filosofia e poesia”, publicados em *Jornal da Tarde*, respectivamente em 15-8-1981 e 19-6-1982, disponível em: [www.hottopos.com/geral/naftalina/poet.htm](http://www.hottopos.com/geral/naftalina/poet.htm).

costuma não alcançar.

Há mais nas coisas do que nossa percepção daria conta. Filósofo que é filósofo, sugere Lauand, recusa-se a ter uma visão acabada do fato bruto, aquele que se turva na cortina da mesmice. Ao perceber o mais insignificante aspecto da realidade o homem pode ser levado a encará-lo com estupor e seguir questionando “as razões”. Adjetivo participial latino neutro, o *mirandum* (o maravilhoso, o admirável, tudo o que suscita e alimenta a admiração, como professava Tomás de Aquino) seria essa sensibilidade ativa e receptiva ao “abalo súbito”, aquele que nos faz reparar a natureza e as pessoas como contendo um encanto até então despercebido, que “faz cogitar pelo ser” (o que afinal é isto, em si e em suas últimas razões?)<sup>212</sup>. Concordando com Pieper, Lauand considera que, ao se vencer a opacidade, a concretude, o aspecto definitivo, a evidência das coisas, elas começam a revelar um “aspecto estranho, desconhecido, mais profundo”.

Contemplar – o tema da reverência como condição para o conhecimento (o *mirandum*) – já foi considerado o ponto de partida do pensar filosófico. O *mirandum* era tão central na Antiguidade grega que sua mitologia contava com seu próprio deus da admiração e do extraordinário. Taumas vem de *Taumazo* (Maravilha), que Hesíodo imaginou ser pai de Íris, a emissária dos deuses responsável por repassar aos homens a iluminação criadora<sup>213</sup>. Para a escola jônica, a filosofia nasceu da astronomia, da admiração humana das maravilhas celestes. Íris, como afirma Platão no *Crátilo*, é uma mensageira (dos segredos mais inalcançáveis aos homens, porque divinos), e seu nome provém do verbo grego para “dizer” (*eirein*). “Íris” é o que liga, assim como “arco-íris” liga o céu à Terra, mas traz uma ligação que se realiza ao ser dita, revelada pela fala. Já Taumazo, de que derivou o uso (já contido em Homero para falar dos homens a quem os deuses se deixam mostrar) da palavra grega para “espanto” (*thaumazein*), viria de um dos muitos verbos gregos para “ver”, “olhar para”: *theasthai* é um espanto admirativo, um olhar para o de sempre como se tivesse acabado de nascer. Não é portanto por acaso que Pitágoras chamava de *theastai* aos “espectadores” da música. Platão, no *Teeteto*, extrai da lenda – ou inventa – a origem do pensar filosófico: “É próprio do filósofo o que tu provas, de se maravilhar; e filosofar não tem outro começo além desse; e quem diz que Íris foi

---

<sup>212</sup> LAUAND, 1988: 68-69.

<sup>213</sup> HESÍODO, *Theogonia*. Tradução de J.A.A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991: 265.

gerada por Taumas não se engana, parece-me, na genealogia”<sup>214</sup>. Filosofar é, assim, ligar o visto à esfera celeste que maravilha a vista, traduzindo a maravilha num ato de fala.

Aristóteles sustenta, em *Metafísica*, que a ideia do maravilhoso é matriz do ato de filosofar, pois o espanto inicial coloca a mente filosófica no seu devido rumo. Com uma sutil distinção em face a Platão: o Estagirita toma o espanto como *aporein* (o alvo da admiração nos deixa perplexos com nossa ignorância, a ser vencida com o conhecimento). “É por força de seu maravilhamento que os seres humanos começam agora a filosofar, e, originalmente, começaram a filosofar: maravilhando-se primeiramente ante perplexidades óbvias e, em seguida, por um progresso gradual, levando questões também acerca de grandes matérias”<sup>215</sup>. Só um espanto, uma inquietação indagadora, diz ele, pode levar à ideia que nos dá a explicação de um fenômeno.

O maravilhamento aristotélico parte do óbvio, do simples, evidente e familiar, daquilo que, de tanto ser visto, já se tornou opaco ao olhar, mas que uma vez percebido progride até uma grande questão. Não se trata de a admiração filosófica suscitar um espanto diante do que é sensacional ou atípico, nem do conjunto espantoso que compõe a diversidade do mundo. Esse é o espanto “rasteiro” ante realidades espetaculares. Não se trata, tampouco, do compartilhamento esotérico de uma esfera divina impossível de ser verificada, o espanto religioso ante a essência divina que se fez carne do mundo. Trata-se, ao contrário, de perceber no trivial aquilo que é incomum, rever o que sempre esteve ao nosso lado como se tivesse acabado de aparecer, mas ao fazê-lo dar de cara para um ordem harmoniosa que lhe dá coerência. É o caráter intrigante de uma realidade corriqueira que, pelo abalo da admiração, mostra-se misteriosa.

O espanto admirado nos faz pensar. Mas é antes um *pathos*, não algo que surja espontaneamente, pois é sofrido – somos levados a admirar. O que causa espanto é algo familiar e costumeiro (portanto, não provoca surpresa ou confusão), que escapa à primeira vista (e, assim que notado, espanta). A filosofia começa com a constatação de uma “harmonia musical” do cosmo manifesta nos dados sensíveis mais corriqueiros. Essa harmonia sem som é a dos sentidos particulares agindo no todo, sem que sejam propriamente a soma do todo. Não há, no platonismo, lugar para a admiração do desarmônico, maléfico ou feio. Incluí-las seria admitir um mundo de Ideias com ideias

---

<sup>214</sup> PLATÃO, 1973: 155d. A menção ao genealogista de Iris remete a Hesíodo.

<sup>215</sup> ARISTÓTELES. *Metafísica*. Livro I, 982b1, 10-15 / 983a.

perfeitas de mal, feiura ou desarmonia, por exemplo, algo que Platão declinou fazer (embora, muito depois, os platônicos justificassem tais manifestões “hediondas” da realidade como fruto de distorções da miopia humana – elas seriam partes necessárias do todo que a visão limitada do homem vê de forma ainda mais embaçada do que as já imperfeitas coisas belas).

### 4.3. Coisas do mundo

A admiração filosófica se centra no pormenor, disponível a quem, enleado, abandona um estado inercial de expectativa do mundo e espanta-se com o que não percebera até então. O que se apresenta diante de nossos olhos é em geral opaco, uniforme, consolidado, o de sempre. Ver cada coisa como estranha e desconhecida é aprofundar-se no mistério de sua concretude.

O espírito, dirá Tomás de Aquino, é definido pela abertura potencialmente infinita para a totalidade do real – a alma humana é de certo modo todas as coisas e, por natureza, pode travar relação com tudo o que é<sup>216</sup>. As coisas reclamam uma resposta à sua opacidade, a seu mistério, a essa espécie de força silenciosa pulsante que identificamos naquilo que se apresentou como rotineiro e comum ou que a (des)atenção simplesmente tomou por habitual e monótono. Desenha-se, no caso, uma profissão de fé na descoberta de um *insight* que a realidade sugeriria conter. Ao encarar o mundo como mistério, Paulinho da Viola compartilha, na prática, a crença de que alguma coisa existe no que é aparente, está dado no aparente e talvez nele se esgote. Como em *Coisas do mundo, minha nega*, seu samba preferido, sexto lugar na I Bienal do Samba da TV Record, de 1968, defendida por Jair Rodrigues, e inserida no terceiro disco do compositor, lançado no mesmo ano. Como lembra Luiz Tatit, em *Semiótica da canção*, *Coisas do mundo, minha nega* tem “síncopes descendentes com alto teor passional”<sup>217</sup>.

*Hoje eu vim minha nega  
Como venho quando posso  
Na boca as mesmas palavras*

---

<sup>216</sup> AQUINO, Tomás de. *Verdade e conhecimento*. Tradução, notas e introdução de Jean Lauand e Mário Bruno Sprovietto. São Paulo: Martins Fontes, 2002: 3.

<sup>217</sup> TATIT, 2007a: 107.

*No peito o mesmo remorso  
Nas mãos a mesma viola  
Onde gravei o teu nome*

*Venho do samba há tempo, nega  
Venho parando por ai*

A partir desse ponto há um desfile de versos em estrofes enumerativas, com a narração de episódios que compõem “amenidades trágicas” do morro carioca. *Coisas do mundo, minha nega* mostra o que acontece quando o samba responde a um tormento tão ancestral ao pensamento humano como é a morte. Múltipla resposta: o samba será uma arma de ironia (“Cantei um samba pra ele / Foi um samba sincopado / Que zombou do seu azar”), um conforto (“Cantei um samba pra ele / Que sorriu e adormeceu”), um contraponto até quando silenciado (“Parei, olhei, vim m’embora / Ninguém compreenderia / Um samba naquela hora”). As estrofes são melodicamente simétricas e entoadas de forma condoída, num desenho sonoro que lembra o de um gênero também caro ao compositor, o choro, tal a amplitude e homogeneidade de seu movimento melódico.

A morte, a tragédia e a doença são vistas a distância em diferentes e banais manifestações, daí a simplicidade enganadora da letra. Pois, mais uma vez, Paulinho da Viola parte da contemplação do concreto, que o impressiona, para enfim ultrapassá-lo: a realidade de superfície (episódios de mortes “do morro” testemunhados pelo sambista: a do enfermo falastrão, a do alcoólatra sirrótico e a do homicídio estatístico) leva à realidade de reflexão (o pensar a morte, denotado pela reação do sambista-samba a cada moribundo) que desemboca na realidade contemplativa (o tema de fundo que, de fato, o devora: descobrir na vida concreta aquilo que se desconhece).

*As coisas estão no mundo  
Só que eu preciso aprender*

É tentador ver o samba como a própria resposta às coisas do mundo. O canto não reporta um saber conclusivo a que se deve dominar e reproduzir. Solicita a suspensão do conhecimento para a livre atividade do pensar. Retrata um aprendizado que só se constrói na procura. No trajeto feito pelo sujeito em direção ao objeto, ao seu “desejo



de pesquisa”. A própria associação de ideias se revela um trajeto de procura.

O limite da percepção humana pode residir, no fundo, no pormenor que, tão perto, não percebo e naquilo que, estando longe, me obriga a destinar-lhe atenção, a dar foco. O “longe” pede foco, o “perto” chama o todo. Se nos condicionamos ao todo, aderimos a uma cortina de mesmice que nos congestiona o olhar. Se focamos as partes, nossa atenção tende a ser consumida pelo esforço de fazer o foco e, com isso, o todo nos escapa. Atribuímos um significado quando vemos “de longe”, focando, aquilo que de tão “perto” não se conseguiria ver.

Termo de muitas significações, “significado” é principalmente aquilo que pode ser recuperado por outra mente. Não só. É evidente que nem tudo o que atribuo a um ente será percebido por outra mente como eu percebi. Nossa mente nos capacita a exercer habilidades intelectuais de diferentes tipos, do processamento de dados objetivos ao vagar da imaginação, do raciocínio matemático ao aprendizado da linguagem verbal. Tomás de Aquino mostra que a compreensão de significados é uma obra da inteligência do homem, com a qual transcendemos nossa individualidade. Entender um significado representa transcender o indivíduo, sua compreensão isolada, o conteúdo de uma consciência específica (seja ele encarnado em uma pessoa, num campo de conhecimento ou numa forma de ação) e buscar o conhecimento propriamente humano. Os adeptos de Wittgenstein darão continuidade ao raciocínio: os significados estão na linguagem, que é pública e comum, nunca simplesmente privada<sup>218</sup>. A mente, obviamente, não se oferece à vista e só pode ser conhecida, dizem os seguidores de Wittgenstein, pelo que fazemos com a linguagem (o que é quase uma reformulação de Aquino, para quem só se conhece a mente por meio dos atos e objetos cognitivos). O significado é constituído pelas formas de vida comuns de que tomamos parte, não apenas pelos dados sensíveis individuais. O dado semântico básico não é a representação – não há representação mental “interna” que defina o significado de um termo. O sentido será extraído das aparências, dos fatos visíveis, na superfície do mundo que se tornou em parte consenso de linguagem temporário, em parte algo que um consenso de linguagem deixa escapar. Nossa observação muda o consenso, mas está mergulhada em algo anterior a ela, o consenso.

Parte da dúvida humana está em definir se estamos todos tratando do

---

<sup>218</sup> Sobre o paralelo entre o pensamento do Aquinate e de Wittgenstein, ver MICHELETTI, Mário. *Tomismo analítico*. São Paulo: Ideias & Letras, 2009: 25-43.

mesmo consenso sobre algo, qualquer algo. Raramente estamos. De saída, as pessoas quase nunca percebem sempre a mesma coisa, mesmo quando há consenso entre elas. Há uma autonomia subjetiva que irriga os mecanismos perceptivos, por princípio comuns a todos, com filtros de histórias de vida e interesses distintos em cada pessoa. O que cada um vai encontrar como posição final (o significado) de um dado fenômeno que observa só pode ser definido pela intuição e pela imaginação quando em sintonia com fundamentos da razão. Portanto, o esforço de saber se existe ou não uma “coisa em si”, um modo natural das coisas serem que independesse do modo humano de existir, pode perder muito de seu sentido. Mas tampouco nossa mente parece preparada para aceitar que não há fatos objetivos, com que todos podemos concordar. Dificilmente nos contentamos com a noção de uma multiplicidade de coisas aparentes (a ideia de que por trás de um significado haveria um outro significado, não uma coisa “em si”), só possíveis de reconstituir por meio de aproximações parciais e temporárias. Guardada a proporção, é parecido ao que ocorre quando estamos diante de incidentes da vida que, tomados em si, revelam ser não mais que significado a um olhar que “respira” – é a tempestade insuportável que, visto depois com sobriedade, vira nuvenzinha modesta; é a amante endeusada que flutua em megera ao sabor do Bentinho (protagonista de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis) que habita cada um. A atenção define o sentido.

O sentido final de uma canção dependeria, assim, de fatores internos e externos à sua manifestação de linguagem. Depende das qualidades que apresenta e do juízo sobre qualidade que carregamos ao abordar a canção. Há sempre alusões e respostas a outras composições e universos de discurso. A essência de uma música nunca está dada, talvez nem seja possível encontrá-la. Mas um significado pode ser estabelecido e compartilhado.

A coisa em si pode ser, de algum modo, “nomeada” pela vida contemplativa? Se Ludwig Wittgenstein estiver certo ao ter demonstrado a impossibilidade do indizível e de um significado privado, talvez o não dito não seja dito porque impossível dizer, mas simplesmente porque nos escapa à atenção. É razoável acreditar que não podemos dizer o que nossa linguagem não nos torna capazes de dizer. Contaríamos com as palavras necessárias, mas elas simplesmente nos escapariam. Pois, como a linguagem, a percepção é parte de nosso mecanismo de pensamento. Estamos fadados a permanecer sensorialmente “desatentos” até que um abalo filosófico nos tire da zona de conforto.

Dispensemos de exame os espíritos distraídos, quem por temperamento ou inclinação seria reiteradamente dispersivo e desatento em suas interações cotidianas. Descartemos também os fenômenos por constituição inacessíveis a olho nu, a corrente de micro-organismos e os universos de dimensões atômicas. Tampouco consideremos os elementos do observado que não são processados de forma consciente, mesmo quando tentamos focá-los de forma direta, independentemente do que façamos ou do instrumento de sondagem que empreguemos. O que pode estar em jogo, para configurar o sentido que a curiosidade humana é levada a procurar, pode ser outra coisa. É saber o que nos faz “não ver” indícios que poderiam ser notados: se tudo não passa de mero foco instrumental ou de se estar influenciado demais pelo que já se habituou a ver no passado; se há uma revelação de mundo oculta que o foco chamaria atenção e, sob procedimento adequado, daria acesso; ou se simplesmente hesitamos ante o confronto de duas impossibilidades: a de que a verdade está fora do campo da experiência ou a de que nele é encontrada. Trafegar pelos caminhos sugeridos em Paulinho da Viola pode nos fazer mergulhar no mistério de tais desdobramentos.

As coisas estão no mundo detentoras de *logos*, uma inscrição própria porque comum a muita gente? Haverá mesmo algo a ser ocultado? O exterior, a aparência, a consciência, o mundo à volta tem por função proteger, preservar algo do ataque? Do ataque humano ao divino? De um logos que negligenciamos? Do desespero ante a falta de sentido do mundo? Filósofo algum, lembra Lauand, jamais terá resposta definitiva às questões que o mundo coloca ao ser (como saber o que, afinal, é o amor, o que é a dor, o que o homem é?). Kant havia em parte encontrado sua resposta à questão ao demonstrar o limite maior da mente humana: percebemos o mundo segundo as características da razão – as coisas não teriam uma “verdade” inscrita que não fosse derivada do modo como a razão opera. O mundo se mostra a nós (o fenômeno) sem que seja possível decifrar a coisa em si (o noumeno). A realidade não esconde um mistério. É o próprio mistério.

#### **4.4. Conhecer e pensar**

Obter uma explicação razoável para essa distração sensorial há muito perturba o pensamento ocidental. Descobertas de correntes de pesquisa psicológica ou estética, como a Gestalt, já mostraram que o ser humano tem a sensação de reconhecer

formas plenas até quando suas partes estão faltando. Se isso é aceitável, significa que tendemos de fato a não perceber os objetos, pois inferimos suas partes previamente conhecidas.

Não interessa tanto aqui aprofundar o estudo da Gestalt, termo germânico (*die Gestalt*) usado pela primeira vez em sentido técnico pelo psicanalista alemão Friederich (Fritz) Salomon Perls (1893-1970) para entender as muitas e mútuas influências entre comportamento e fisiologia (em particular, da percepção) – e estruturar uma psicoterapia a partir disso. Centremos, por agora, na relação entre o todo e as partes apontada gestalticamente, pela qual o todo nunca é a soma de suas partes, mas das interações em que elas se enredam.

Pela “lei” gestáltica da pregnância da forma (*prägnanz*), temos a tendência a perceber padrões tão elementares quanto as condições o possibilitem. Captamos o movimento de um pássaro, por exemplo, sem as mudanças na imagem provocadas pelo movimento ou por uma eventual diferença física daquele ente em relação a sua espécie (um defeito congênito, como a falta acidental de uma pata ou um olho, por exemplo). Nossa percepção “alinha” a imagem que captamos da ave, eliminando as alterações sensoriais de suas qualidades e adequando suas qualidades específicas a um todo integrado, que nossa mente aloja em forma de um conhecimento *a priori*, anterior; um saber que está pronto para ser aplicado toda vez que a experiência o exigir.

Ser influenciado pela experiência anterior é admitir que se atinge um denominador conceitual sobre o observado, alcançando-se uma conclusão sobre ele, antes mesmo de observá-lo. Nosso saber prévio do mundo afeta a dimensão do todo e do eventual pormenor que percebamos. É índice de uma corrente solidária de saberes incorporados e reiterados, que filtram (ou “sujam”, conforme se queira) nosso olhar quando focalizamos o mundo. Nossas inclinações prévias, há muito interiorizadas, agem de modo subliminar, sem que o notemos, erguendo uma cortina de obviedade (para usar um termo de Umberto Eco) em nossas disposições perceptivas. A rotina embaça os sentidos.

O ato inaugural da indagação é um primeiro espanto diante das coisas do mundo. Todos começam maravilhando-se pelas coisas serem como são, diz Aristóteles, quando suas causas nos são ignoradas (causas que Aristóteles divide em quatro tipos: a essência, a matéria, o princípio do movimento e seu oposto, o fim do processo gerador do

movimento: a finalidade ou “bem”). Quem se maravilha com algo e está perplexo, diz Aristóteles, sente que é ignorante. Daí parecer maravilhoso a causa de algo que não percebemos ainda como medir ou obter unidade mínima<sup>219</sup>. Uma vez alcançada a explicação, a maravilha se extingue.

O pormenor está ao alcance da percepção. Mas não têm conteúdo específico. Seu sentido integra o todo, está nele diluído até que a atenção o realce. No momento em que é realçado, no entanto, o pormenor deixa de ser secundário e ganha destaque. Não é mais pormenor. É outra coisa. O detalhe não percebido até então entra em foco por um ato deliberado de integração do foco e do pormenor. Ao fazê-lo, a relação semântica que existia se desfaz, para dar lugar a um significado que acaba de ser aliciado. A maravilha, uma vez alcançada, perde o mistério.

Uma conclusão é agenciada em relação ao pormenor iluminado pela atenção focal. A conclusão definitiva (o conhecimento) sobre as coisas mata a maravilha nelas percebidas. Por isso, Hannah Arendt defende, em *A vida do espírito*, a tese kantiana segundo a qual pensar não equivale necessariamente, talvez até se oponha, a conhecer. Conhecer é a conquista de um saber supremo sobre algo (ou melhor, a pretensão de conquistar um). Para ser como Platão o definiu, um diálogo silencioso de si consigo mesmo, pensar implica a conversão da admiração em moto contínuo. Séculos de história do pensamento mostram que é bem provável que jamais o saber supremo consiga ser alcançado.

#### **4.5. A procura pelo maravilhamento**

O hábito baixa a voltagem de nossa percepção. Para vencê-lo, o observador do mundo supera alguns movimentos. Pois uma coisa é não ver, saber a razão pela qual não se vê e, mais raro, “passar a ver” o pormenor. Outra é notar que ver nos faz procurar, realizar uma descoberta a partir da realidade imediata. É conectar o pormenor à reflexão, à nossa procura pelo ser projetada pela esperança e pela expectativa. Ocorre que uma terceira constatação é perceber que tendemos a confirmar o ser que nosso conhecimento prévio do mundo permite. O ser será imaginado do acordo entre o ver e o saber prévio que temos. A

---

<sup>219</sup> ARISTÓTELES, 2006: 983a1, 15.

própria disposição por procurar o ser no ver é fruto de um conhecimento incorporado da experiência anterior, dos interesses e da visão de mundo que carregamos. Se olharmos o pormenor sem algo que nos indique que chegamos ao maravilhoso que o pormenor encerrava, divagaremos sem rumo, sem esperança de esboçar descoberta alguma, apenas guiados pelas sondagens da imaginação. Mas nossa imaginação (que Kant definiu, em *Crítica da razão pura*, como sendo a “faculdade da intuição mesmo sem a presença do objeto”<sup>220</sup>) recebe indícios da intuição para fazer foco num ponto e não no outro. A intuição é aquilo que já temos alerta quando chegamos ao cerne do que procurávamos.

O conhecimento incorporado se dá na integração de termos distintos na percepção: o pormenor marginal e a sensação do todo. Para que o todo não escape quando fazemos foco e obtemos um significado a partir da conjunção entre o detalhe admirável e o geral rotineiro, precisamos mergulhar no particular da experiência sensorial como se as referências do passado fossem instrumentos de sondagem a nosso serviço, não nosso padrão. Antes de mais nada, atentando ao pormenor com um olhar que não condicione, aos nossos caprichos, o objeto ou a realidade admirada.

O epistemologista húngaro Michael Polanyi chama esse processo de *indwell* (habitar em)<sup>221</sup>, o filósofo francês Henri Bergson o chamou de “aderência sinuosa”, a busca pela coincidência com o próprio objeto analisado, um instalar-se no “escoamento concreto da duração”<sup>222</sup>. Na prática, ambos sugerem que não basta observar e descrever um ser, um objeto, um processo ou uma situação, mas que os “encarnemos” em profundidade como um ator ao personagem, em seus movimentos intestinos. Só se atinge um efetivo conhecimento sobre aquilo que se pode de algum modo refazer ou recriar, como quem percorre um mesmo ciclo vital da criação.

É evidente que a aceitação “puramente receptiva” da realidade, que Platão chamava de *theôria*, faz da admiração desinteressada um passo filosófico, um “conhecimento com amor”, como diria o filósofo alemão Josef Pieper (citado por Lauand),

---

<sup>220</sup> KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Introdução e notas de Alexandre Fradique Morujão. 4ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997: B878.

<sup>221</sup> POLANYI, Michael. *O estudo do homem* (1959). Textos, notas e tradução de Eduardo Beira Lisboa: Escola de Engenharia, Universidade do Minho, outubro 2009. Disponível em: <http://www3.dsi.uminho.pt/ebeira/wps/WP90estudodohomem.pdf>. Ver também: POLANYI, Michael. *A Lógica da Liberdade – Reflexões e Réplicas*. Tradução de Joubert de Oliveira Brizida. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

<sup>222</sup> BERGSON, 2006: 214-217.

mas ainda assim não um ato filosófico pleno. A admiração deve levar à contemplação (à teoria). Trata-se de um duplo movimento que se espalha da observação interessada para a contemplação “desinteressada”. “Se o princípio da filosofia é a admiração, seu fim (no sentido da meta) é a ‘teoria’. Teoria é o simples olhar, ‘simples visão’ contemplativa, desinteressada, ou melhor, desinteressada: a contemplação pura da verdade e do belo ainda que disso não resulte nada de útil para o ‘mundo do trabalho’, por exemplo, que não aumente o PIB, mas porque vale ‘em si’”<sup>223</sup>. O significado virá desse misturar-se ao objeto por meio de uma aderência sinuosa ou um instrumento de sondagem, e com isso incorporá-lo a nosso corpo como se fosse nosso, como se o habitássemos. Para usar exemplos à Polanyi, tal qual uma sonda a que tornamos extensão de nós mesmos para reconhecer um terreno e nos indicar as dimensões e as localizações de objetos inacessíveis; como um cego que habita sua bengala ao sentir de modo focal o que está na ponta; como a leitura filosófica em que se é preciso mergulhar para que se possa tomar a música de Paulinho da Viola como um objeto de estudo filosófico. Dar foco ao detalhe exige “habitá-lo” com o todo que já havia sido percebido antes de prestar-se atenção àquilo que até então não se via. Essa sinergia entre o todo, que nos é familiar, e o pormenor, que nos causa estranhamento, consolida o sentido atribuído ao mistério do mundo.

A continuidade de um estado maravilhoso aos nossos olhos, após ter sido atingida a síntese do conhecimento, só se efetiva quando o espanto admirativo segue no sujeito como uma ênfase programática – não como uma intervenção da vontade, mas um hábito incorporado. A maravilha, uma vez realizada (ou seja: entendida pela razão), se desfaz a não ser que mantenhamos a “antecipação”, a projeção no futuro da própria procura, a “ilusão” no sentido empregado pelo filósofo espanhol Julián Marias, em *Breve tratado da ilusão*. Para Marias, quando se contempla um rosto, por exemplo, pode ocorrer, das duas, uma: 1) que “terminemos” de vê-lo, como quando contemplamos uma paisagem, uma pedra preciosa, uma flor ou uma pintura, ou 2) que se siga vendo-o indefinidamente, como ocorre com um rosto amado. “Este [o rosto amado] tem um caráter programático, argumental, incessante, cheio de inovação, e se pode seguir olhando-o durante toda a vida, sem que se acabe nunca, sem que se o dê por ‘já visto’”<sup>224</sup>. É nesse sentido que Lauand sustenta que a “sensibilidade admirativa” é um olhar que se inflama de interesse e desejo, um “olhar de amor” diante da exuberância de uma realidade banal. É assim que se pode

---

<sup>223</sup> LAUAND, 1988: 72.

<sup>224</sup> MARIAS, Julián. *Breve tratado de la ilusión*. 6ª ed., Madrid: Alianza Editorial, 2006: 44

entender, também, a “invasiva” conclusão (de que as coisas estão no mundo, nós é que temos de incorporar o hábito de ver) que Paulinho da Viola dá à citação meio esparramada de episódios e personagens, uma crônica descritiva e sem aparente vínculo necessário com sua constação final, ao longo de uma melodia de aparência contínua, sem saltos intervalares, como *Coisas do mundo, minha nega*. Se nos distanciamos só o suficiente para olhar de novo com olhar novo, haverá sempre o que olhar. Porque as coisas estão no mundo, o desafio é ver.

O que tendemos a concluir do que vemos se torna possível quando levamos em conta o conhecimento anterior que temos. Esse saber prévio só “completa” o significado quando colocamos no horizonte algo que está fora do raio de ação da experiência: a imaginação que procura. As coisas estão no mundo e é preciso aprender a ver – obter uma habilidade prévia para saber o que encontrar, mas a imaginação nos exercita um interesse que alimenta a busca. Manter o estado de procura como uma habilidade incorporada, não um esforço (portanto, um incômodo) consciente, é projetar o espírito para o futuro, é alimentar uma “ilusão de quem não se ilude”, mas que cativa a procura. É seguir a intuição.

É recorrente em obras de Paulinho da Viola a ideia da ilusão como projeto a guiar a própria procura do homem, um ser por definição “futuraço”. A *ilusión*, explica Julián Marías, é a antecipação do que vai ocorrer em nossa vida. Ainda que não presente ou palpável, cria ao nosso redor uma margem de segurança ante o futuro incerto. “Vamos construindo o futuro com projetos e ‘com a ilusão’ de podermos levá-los a cabo, mas sabemos que existe a possibilidade de consegui-lo ou não (daí necessitarmos de uma margem de segurança). Ademais, somos conscientes de que um dia ou outro teremos de morrer; por isso a ilusão tem esse duplo sentido, o positivo como possibilidade de antecipação e o negativo como caminho errôneo para nossos objetivos”. A vida humana se nutre de pequenas ilusões a que se dá pouca importância, mas sem as quais a vida decai na pura rotina do todo observado sem a intensidade do pormenor. A ilusão sempre corre o risco de acabar; a experiência a ser vivida pode ser interrompida antes de materializar todo seu ciclo. Ela nos mantém “tensos” e “em expectativa”, e introduz “uma espécie de campo magnético em nossa temporalidade”<sup>225</sup>.

---

<sup>225</sup> MARÍAS, 2006: 56.



O sentido positivo da palavra “ilusão” foi mantido apenas em espanhol, mas seus ecos ressoam em seu antônimo na língua portuguesa, “desilusão” (esta perda de esperança, este sentimento de tristeza, desapontamento ou frustração, não tem por avesso a palavra “ilusão”, em português). Há composições de Paulinho da Viola que ganham novos significados se tivermos presente o duplo sentido, negativo e positivo, do termo “ilusão”. O amor que morre, por exemplo, não deixa ilusões, enuncia *Coração Vulgar*, samba do disco Roda de Samba, gravado pelo conjunto A Voz do Morro, em 1965.

*Morre mais um amor num coração vulgar  
deixa desilusão a quem não sabe amar.*

*E quem não sabe amar há de sofrer  
porque não poderá compreender  
que o amor que morre é uma ilusão,  
e uma ilusão deve morrer*

Sofre apenas quem não sabe amar, quem não se escaldou, não viveu intensamente a realidade da paixão genuína. Quem sabe, não sofre, não se amargura, não sente falta de um amor que não se pode perder. A desilusão é de quem não sabe amar. Quem sabe, ilude-se, nunca se desilude, projeta-se no amor genuíno consciente do ponto em que pode chegar, o momento em que seu ciclo o torna completo. Vive o futuro no movimento do aqui, evoca o que já desejara na materialização do agora. O duplo sentido da palavra “ilusão” é aqui sintetizado: o amor que morre é ilusão (pois o que nos faz sentir bem permanece: sentido 1, positivo), e já que se tornou ilusão, a ilusão deve morrer (aquilo que se apresentava como engano deve ser esquecido: sentido 2, negativo), ao que o enunciador da canção conclui, irônico: “meu bem, se o seu amor morrer, / é porque ninguém o entendeu”.

Mais explícito ainda é o duplo sentido de “ilusão” em *Alento*, que integra seus 23º disco, *Bebadosamba*, de 1996:

*Violão esquecido num canto é silêncio  
Coração encolhido no peito é desprezo  
Solidão hospedada no leito é ausência  
A paixão refletida num pranto, ai, é tristeza*

*Um olhar espiando o vazio é lembrança  
Um desejo trazido no vento é saudade  
Um desvio na curva do tempo é distância  
E um poeta que acaba vadio, ai, é destino*

*A vida da gente é mistério  
A estrada do tempo é segredo  
O sonho perdido é espelho  
O alento de tudo é canção  
O fio do enredo é mentira  
A história do mundo é brinquedo  
O verso do samba é conselho  
E tudo o que eu disse é ilusão.*

Aqui, tudo o que é enumerado pelo cancionista é anunciado por ele como uma ilusão (como, não por acaso, o da vida como um mistério, no início da segunda estrofe). Se vista como negativa, tudo o que foi dito pelo enunciador será tomado como fantasia, um engano: a vida não nos dá respostas, o verso do samba não nos serve para decidir sobre nada, etc.. Se positiva, tudo se torna projeção, é realce, poesia: a vida projeta um mistério a que permanecerei atento, o esquecimento projeta um silêncio a ser rompido, o olhar vazio é daquele que perdeu o viço de ver com olhos novos, o samba contém sempre um conselho sobre o que se fará, um desvio projeta uma distância, o sonho perdido nos leva a nós mesmos e o nosso desalento pede, clama, por uma canção.

Em *O tempo não apagou*, do disco Prisma Luminoso, de 1983, o enunciador da canção sente a falta do grande amor, mas “A ilusão já se desfez e ainda restou / teu nome em chamas no meu pensamento”.

*Só ficou a ilusão de um belo sonho  
Que surgiu e de repente terminou.  
Enquanto houver essa saudade no meu peito  
Só me resta lançar ao vento a minha dor*

Toda ilusão precisa de uma continuidade no tempo, caso contrário esgota suas possibilidades. Há de ser incorporada a nosso projeto de busca. A ilusão antecipa e enlaça nosso presente com nosso futuro, nos leva até ele. Como em *Nova ilusão*, de Claudionor Cruz e Pedro Caetano, que integra o repertório violiano, mais especificamente o 15º disco do cantor, *Memórias cantando*, de 1976:

*Ó dona dos sonhos  
Ilusão concebida  
Surpresa que a vida  
Me fez das mulheres  
Há no meu coração  
Uma flor em botão  
Que abrirás se quiseres*

A ilusão é aqui “concebida”, é esperançosa, projetiva, mas nunca dada, pois sempre surgem novas expectativas, novos projetos e necessidades, na forma de surpresa a que o espírito deve estar aberto – e atento: em procura.

Na primeira metade do século passado, estudiosos como o francês Gaston Bachelard já indicavam a importância da procura ao analisar formas de lidar com os limites da observação. Bachelard fez isso ao estudar o impacto, não apenas na ciência, da teoria da relatividade e da microfísica. Na coletânea *A Epistemologia*, alertou para o equívoco de se querer enxergar no real a razão determinante da objetividade, quando o máximo que se conseguirá obter será a “prova de uma objetivação”. O “caráter revelado” do pormenor a que se dá atenção não será “objetivo” por pertencer ao “objeto”, mas por ter sido confirmado por um processo que o materialize. “Determinar um caráter objetivo não é tocar num absoluto, é provar que se aplica corretamente um método”<sup>226</sup>. Não haveria, portanto, objetivação do real, mas de um pensamento “à procura” do real. Essa mudança de foco do “objeto” para a “procura” sugere que o problema numa objetivação não seja tanto o de sua realidade quanto o de sua validade. “O juízo de realidade deve fazer-se em função de uma organização de pensamento que já deu provas do seu valor lógico”<sup>227</sup>. A validade se dá pela coerência interna que o incidente tenha em relação à cadeia lógica de incidentes

---

<sup>226</sup> BACHELARD, Gaston. *A Epistemologia*. Lisboa: Edições 70, 1984: 40-41.

<sup>227</sup> BACHELARD, 1984:78.

outros, que lhe dão sentido: uma fonte de água pode ser uma miragem no deserto, mas para o ato de ver ela é um objeto concreto.

A sensação de realidade será dada, então, por um tríplice critério: pelos cinco sentidos (que são distintos um do outro, mas confirmam o mesmo objeto) do mesmo observador; pelos outros seres sensorialmente capazes de perceber o objeto, de um jeito tão próprio quanto, mas que estarão de acordo sobre sua condição e identidade; principalmente, o que nos interessa aqui, pelos observadores que dotam cada objeto ou pormenor com um significado que observadores do mesmo gênero tenderão a compartilhar. “Toda objetividade, devidamente verificada, desmente o primeiro contato com o objeto”, diz Bachelard. Uma forma consistente (e incorporada ao espírito) de processar continuamente os indícios percebidos seria, assim, o seguro de vida de um olhar “maravilhado”.

Perceber não é captar um caos de sensações. É sintonizar o fato captado ao conhecimento já sabido, um acordo inconsciente entre o indício fornecido pelo fenômeno da realidade e a predisposição para um tipo de procura, que trai sempre uma escolha, um compromisso que temos para dar atenção ao mundo de dada maneira. Vemos a partir do que sabemos assim como pensamos a partir do que vemos. Perceber, portanto, é uma faculdade orientada por um projeto, um interesse. Essa disposição do olhar é, digamos, “domiciliada” em nossa intuição, e forma uma correia de requisitos que o sujeito toma como autônoma e indiferente a sua própria pessoa. Acreditar numa riqueza escondida nas coisas, um logos, prefigura a descoberta para fazer corresponder os fatos a nossas crenças.

Uma experiência de laboratório depende da precisão no manuseio de instrumentos, mas uma conclusão sobre os dados obtidos só poderá ser feita à luz de uma teoria prévia, adquirida e pautada pela imaginação, num histórico de práticas anteriores. Assim também é um conceito para seu objeto. Para mergulhar numa obra como a de Paulinho da Viola é preciso sintonizar-se, aderir afetosamente ao objeto (que passa a ser um “desejo” de pesquisa), de modo a ver nele processos que efetivamente o integrem, não projeções do olhar de fora. Mas seria tão enganoso quanto acreditar que as conclusões sobre ele seriam extraídas de uma fenomenologia estrita. Os fundamentos de nossa imaginação vão derivar as conclusões quando damos atenção a algo.

Por isso, os franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari alertam, em *O que é a*

*filosofia?*, para o fato de que espantar-se, estranhar que o ente seja, fazer como se nada fosse evidente, não seria uma “disciplina” que define a filosofia, mas uma “máquina de constituir universais em todas as disciplinas”. A dupla usa o exemplo de Platão, que dizia ser necessário contemplar as Ideias, mas tinha sido necessário, antes, que ele criasse o próprio conceito de Ideia. A contemplação deve aderir aos movimentos internos da realidade contemplada. Quem contempla deve habitar o alvo de admiração como se ele fizesse parte de seu próprio corpo, recuperando o que já sabia apenas para reformular o conhecimento prévio, adequando-o. Caso contrário, será preciso concordar com a dupla francesa, de que a filosofia será tudo menos contemplação, “pois as contemplações são as coisas elas mesmas enquanto vistas na criação de seus próprios conceitos”<sup>228</sup>.

Visto sob esse ângulo, o motivo pelo qual a realidade é misteriosa ao olhar humano não estaria na opacidade da “falta de luz”, para usar uma imagem de Lauand, mas no excesso que tudo nivela num filtro de nossas “teleobjetivas orgânicas”. Rejeitar esse nivelamento não é da ordem da vontade – quem dera bastasse criarmos o hábito de “estar atentos” para entendermos o mundo – nem da certeza no acesso por meio do método adequado – por mais que se queira, não se consegue esgotar a essência de uma mera mosca, lembremos Tomás de Aquino. Mas da intuição, uma posição que emito imediatamente à relação direta com os objetos ou fenômenos com que mantenho contato, independentemente dos conhecimentos prévios que possuo. Assim, será legítimo pensar que a contemplação prova que o mundo possui algo do encanto de Deus, tal qual defende Lauand, assim como quem acredita que a admiração prescindia da existência de algo não humano no mundo com o qual o ser humano deva de algum modo entrar em contato, como diria Richard Rorty. A intuição pressente, seleciona as conclusões significativas e guia nosso olhar, mas é espontânea demais para ser parada. É então que a imaginação – o uso deliberado da mente para preencher os buracos entre o que queremos e o que conseguimos fazer – faz com que mantenhamos uma dada coerência na observação. Por isso, o sentido estaria, como seu nome informa, naquilo que é sentido, mas só em parte, pois solicita apoio na intuição e na imaginação para ser conquistado. A imaginação define uma ordem de procura que tendemos a manter como diapasão de nossas experiências contemplativas.

O dever da procura é um dado de experiência muito familiar ao intérprete musical, que vive o drama de cantar repetidamente a mesma composição em diferentes

---

<sup>228</sup> DELEUZE, & GUATTARI, 1992: 14.

situações, e por tanto tempo quanto públicos estiverem interessados, é fazer vibrar o já realizado (a canção) como se fosse a primeira vez. Para isso, é preciso entrar em sintonia com o movente, fazer nossos movimentos ressoarem, acomodarem-se aos movimentos da resistência que o objeto nos oferece.

O filósofo brasileiro Eduardo Seincman esboçou uma feliz ilustração do desafio, no ensaio “Filosofia da composição”. Todo intérprete musical, lembra ele, precisa colocar-se na posição do ouvinte e impressionar-se com suas próprias palavras. No outro pólo, os ouvintes (os que de fato querem apreciar a música cantada) costumam sentir-se no lugar de quem fala para serem impressionados por essa fala. Há na comunicação própria de toda canção um eixo de mútuo “desdobramento” (êxtases) por parte de intérprete e de plateia, um “sair de si” para se ouvir (expressar-se, extasiar-se, atuar de dentro para fora) que cria possibilidades de “voltar a si” (impressionar-se, sofrer a ação de fora para dentro)<sup>229</sup>. Em ambos os casos, trata-se de esquecer de si mesmo e sentir-se mergulhar tão completamente no que se está fazendo, sem desvios de rota ou distrações, como quem não pensa tanto na própria atuação.

O público, já familiarizado com a canção ou que, ante a música desconhecida, conta apenas com as composições de sua memória como referência, simula não conhecer o passado para, ao projetar-se na posição do intérprete, intuir em seu lugar os passos que serão dados no futuro. O enunciador, que por princípio domina o que ocorrerá no futuro daquela execução musical, há de realizar o presente fingindo tão completamente desconhecer a experiência que já está careca de saber, para que o futuro (o ato de repassar pela enésima vez cada momento previsto para a composição entoada à medida que é cantada) se aproxime da vivência obtida pelo ouvinte.

O processo busca refazer o caminho, provocar uma sensação de esquecimento de que já se conhece a obra, para que o prazer do reconhecimento garanta a naturalidade, a surpresa, a autenticidade e o desejo a serem preservados na fruição. Sem esquecer a duração musical não há síntese de prazer em ouvir ou cantar. Não é possível, diz Seincman, experimentar a duração sem certo “esquecimento” voluntário (“apagar” da lembrança nossa familiaridade com a composição) nem imaginar sem síntese ou memória.

---

<sup>229</sup> SEINCMAN, Eduardo. “Filosofia da composição”, In: DUARTE, Rodrigo & SAFATLE, Vladimir (orgs.). Ensaios sobre música e filosofia. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007: 199-202.

Anunciar o fim da busca é arriscar-se a estagnar. É preciso viver com intensidade o retorno ao já conhecido como se nos fosse desconhecido, mas para isso temos de esquecer que já fizemos o trajeto. Com isso, realizamos um movimento rumo à descoberta de uma segunda potência de nós mesmos. Mas ninguém o esquece completamente, daí parecer condição do ato de experimentar que haja uma disposição por esquecer, desviar-se da rota, por descentrar-se, perder-se na paisagem da própria realização, deslocar-se do arranjo central que estava estabelecido previamente.

Não a busca pela amnésia – se suspendo tudo o que sei, sequer me interesso pelo acontecimento –, mas um esquecimento localizado, pontual, que Seincman chama de “condutas adiadas”, as de quem põe outra ação no lugar daquela que deveria ocorrer naquele instante. É preciso não sobrepor os conceitos e a experiência anterior antes de fruir a obra ou o objeto do mundo. Por isso é preciso suspender a adesão ao que se crê saber, nos guiar como se vagássemos pelo desconhecido, só com os pontos cardeais da obra. Quanto mais momentos de esquecimento, de auto-esquecimento, maior será o desejo de voltar e, portanto, maior a intensidade da experiência.

Por princípio, a posição de quem decifra um enigma deveria ser descobrir, não esclarecer. Não há o que investigar quando já sei o que vou encontrar. Por isso, é preciso agir como quem busca fazer uma descoberta, não como se confirmasse o que já sabe. Auto-esquecer, cercar o que sabe em arame farpado ou reduzir a potência do conceito, é também a conduta que se põe de prontidão, à distância segura. Não de quem procura distância do objeto para poupar-se das distorções da percepção e de seus sentidos. Mas de quem cria instantes de esquecimento para permitir-se desfrutar, aproximar-se (da peça musical, da obra, da realidade do mundo), com distanciamento cauteloso; misturar-se, sempre, mas com suspeita. Simpatizar, afinal, não é amar cegamente.

#### ***4.6. O maravilhamento da procura***

A insuficiência da vida para desvendar o mistério do mundo pede uma linguagem alusiva, mas precisa em sua alusão. Não ambígua, mas intuitiva e imaginativa, capaz de fisgar a realidade apenas entrevista. Está lá, por exemplo, na “pausa de mil

compassos” da segunda estrofe de *Para ver as meninas*, música do nono disco de Paulinho da Viola, de 1971.

*Hoje eu quero apenas  
Uma pausa de mil compassos  
Para ver as meninas  
E nada mais nos braços  
Só este amor  
Assim descontraído*

Uma longa suspensão de tempo é pedida apenas para que se dê espaço para a apreciação silenciosa, despretensiosa, destituída da volúpia de dominar aquilo que se admira, de aprisionar nos braços o que deseja. A canção não tem exigência maior que a descontração e o deleite de contemplar, e por isso deseja apenas serenidade para ver, sem os ruídos que distrairiam a atenção. Por isso, começar a primeira estrofe com signos de ruído que devem ser suspensos temporariamente em sua vida.

*Silêncio, por favor  
Enquanto esqueço um pouco  
a dor do peito  
Não diga nada  
Sobre meus defeitos  
Eu não me lembro mais  
Quem me deixou assim*

O canto não se detém em lamentos nem descreve uma mazela ou um episódio. A visão das meninas o afasta das suas dores e dos seus defeitos. Mas a ambiguidade do sintagma “as meninas” é seu trunfo: embora os ouvintes costumem tomar a expressão em referência a “mulheres jovens e belas”, o canto opera um espectro semântico que vai de “ninfetas” a, simplesmente, “crianças num parquinho”. O que importa, no entanto, é que a canção transforma as meninas-título, sejam elas quem forem, em alvos de afeto, não de desejo (sexual no caso de “mulheres jovens e belas”; paternal, no de “crianças”). Trata-se do amor de olhar admirado, da voz silenciada, de tranquilidade de alma. Como afiança a terceira estrofe, ver as meninas extasia, torna irrelevante o conhecimento prévio de quem tem respostas e a especulação de quem as ignora. E remete a



razão para outra ordem de cogitações – as meninas levam o enunciador a pensar o ser do mundo, a questionar a finitude e o limite das aparências.

*Quem sabe de tudo, não fale  
Quem não sabe nada, se cale  
Se for preciso eu repito  
Porque hoje eu vou fazer  
Ao meu jeito, eu vou fazer  
Um samba sobre o infinito.*

Admirar leva o ser para além do objeto que o levou à admiração, enuncia *Para ver as meninas*. Ao comentar a melodia, Eliete Negreiros descreve, em *Ensaçando a canção*, um desenho sonoro que varia das poucas e longas notas (que dão a sensação de desaceleração do fluir melódico) para os movimentos sonoros mais ágeis, com tons próximos (que aproximam o canto da fala), até os saltos intervalares de maior peso (que rompem o tecido melódico, criando tensões que reposicionam o canto para preparar a conclusão reflexiva anunciada no desfecho do samba)<sup>230</sup>.

A melodia parece se espalhar de um fôlego, sem refrão e com poucas repetições sonoras ou verbais. O intérprete canta com suavidade, sem expressar derramamento emocional, e coordena instantes que vão do grave para o agudo, numa ascendente sonora (quando é preciso reiterar uma tensão descrita na letra) à descendência reiterada, do agudo para o grave (que ocorre quando o cantor busca fazer asseverações). O samba, descreve Eliete, está na tonalidade de lá menor, com uma tessitura que abarca quase uma oitava e meia, entre o lá (grave) e o dó (agudo).

O movimento melódico em direção ao grave, na primeira estrofe, ressoa a seriedade das afirmações que se deslizam numa entoação logo interrompida por pequenas e grandes rupturas, a dar intensidade dramática à caracterização dos signos de sofrimento enunciados pelo canto. A segunda parte explora a tessitura aguda, que vai do mi a lá suspenso, o que condiz com a caracterização do objeto de contemplação do enunciador da música. Eliete Negreiros nota a proposital irregularidade das rimas das duas primeiras partes, que contrasta com a regularidade da última estrofe, quando eclode a noção “mais

---

<sup>230</sup> NEGREIROS, Eliete Eça. *Ensaçando a canção: Paulinho da Viola*. Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estética, do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Orientação: Marcio Suzuki. São Paulo, 2002: 54-55.

desestabilizadora” da composição – criar um samba sobre um tema inusitado em sambas: o infinito. Nessa terceira parte, o desenvolvimento melódico ocupa todo o campo da tessitura apresentado pelo samba até então, indo do lá ao dó. Há uma simetria na frase melódica que equivale à regularidade das rimas. O movimento geral é em direção ao grave, ao repouso, à busca de tranquilidade. É notável que o samba anuncie a criação de outro samba cujo tema é apenas sugerido, e ao fim da composição. Pois, mais do que a contemplação e o desejo de abordar uma questão transcendental como o infinito, o tema da música é a própria procura.

A procura é, em resumo, o grande tema do maravilhamento. Parte da cultura ocidental antiga via o *thaumazein* como um motor da descoberta. Em *Manual de Retórica*, Plebe e Emanuele lembram que o romano Cícero considerava que o *quaerendi initium*, o ponto de partida da pesquisa criativa, era o dilema contido no *Mênon*, de Platão, o de que, para chegar a algo novo é necessário procurá-lo – mas como buscar o que ainda está por surgir? “Não é possível para o homem procurar aquilo que sabe nem aquilo que não sabe. Conhecendo aquilo que sabe, não o precisa procurar, e não é possível procurar aquilo que não sabe porque nem sabe o que procurar.”<sup>231</sup> Embora não tendo ciência do que vai encontrar (posto ainda não ter existência) aquele que se maravilha tem a consciência do que busca: o admirável, a ideia surpreendente, a teoria.

Mais do que por qualquer outra razão, é essa “entrega ao estranhamento” que Lauand parece flagrar no *Banquete* de Platão, quando o filósofo grego personifica a filosofia na figura de Eros. Filho de Poros e Penia, o deus da abundância e a deusa da penúria, Eros é um ser intermediário, duplo, síntese da mutação genética de seus pais. Materializaria o desejo de saber e a consciência de que, nesta vida, nunca se saciará plenamente tal desejo. Está entre o saber e a ignorância, entre o pensar que ultrapassa o que já se sabe e o conhecer que encerra a discussão, entre a razão e o entendimento (para usar termos de Kant), sabendo-se imperfeito por ter e não ter o que aspira. Filosofar seria esse misto de ter e não-ter, diz Lauand, uma “ânsia de posse que não chega a se perfazer”, e manifestaria a estrutura ontológica da criatura humana como sendo uma “estrutura de esperança”, um não-ter-ainda, um não-ser-ainda, meio termo entre a “plenitude da divindade” e a “opacidade do bruto”<sup>232</sup>. O mistério seria o claro-escuro, esse saber o que é, ao mesmo tempo que não sabe o que seja. O procedimento que considera filosófico, Platão

---

<sup>231</sup> Cícero, *Academias*, pr. 2, 26. Citado por PLEBE, Armando & EMANUELE, Pietro. *Manual de Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1992: 45.

<sup>232</sup> LAUAND, 1988: 73.

o expõe como um detalhe sutil de *O Banquete*: o próprio Sócrates conta ter tomado ciência da história de Eros ao interrogar a profetisa Diotima, de Mantinea. O *exemplum* de Eros, a analogia com o modo de agir do filósofo, não é, portanto, sabedoria do próprio Sócrates, mas uma descoberta que ele fez. A descoberta é resultado de uma procura.

Deixar-se levar pelo ato de pensar sem necessariamente estar imbuído da pretensão de saber atualiza e renova o “sentido de maravilhamento” para os dias de hoje, em que as pessoas não se dedicam a um modo de vida contemplativa para a partir disso bailarem seus olhares sobre o mundo. A sensação de maravilhar-se com o espetáculo do mundo, afinal, mudou o eixo de sua rotação desde a era de ouro da filosofia grega, quando cidadãos bem nascidos, com tempo disponível e necessidades básicas satisfeitas, eram estimulados à vida contemplativa. A filosofia não é mais encenada numa sociedade que estimula a contemplação indagadora. Apesar da resistência das políticas universitárias, é encenada fora dos muros em que encastelam os filósofos, forçada a existir em contextos os mais avessos à reflexão e protagonizada por gente que não tomou por profissão entender os grandes sistemas de pensamento.

Contemplar exige mais esforço de atenção quando a inquietude e o frenesi é a marca do mundo. A canção em Paulinho da Viola (de sua autoria e de adoção, ao interpretar letras de outros) se filia a esse desconforto sem ilusões e à sensação de espanto ante o mistério das coisas. Seu maravilhar-se, no entanto, é desconfortável, e destoante de seus pares do samba – sua crítica admirada é plena de leveza e desencanto. Refletir admiradamente seria, em Paulinho da Viola, movimentar-se por contrastes e, entre o mistério e a admiração manifesta-se o que Lauand chama de estrutura ontológica do ser humano. Um compositor da estirpe de Paulinho da Viola reagiria como o filósofo, compara Lauand: não se afastando do cotidiano, do aparente, mas das interpretações e valorações correntes em seu meio e tempo. Não há mais como se encastelar para produzir reflexões sobre a vida e o homem, mas há como evitar a desatenção, quando o máximo da contemplação que nos é oferecida é pensar uma dimensão do sensacional, não um espanto incomum que se pode flagrar no trivial.

A contemplação interessada se estabelece sempre que se exercita a própria capacidade de voltar a nos surpreender com o que o hábito tornou óbvio. Sempre que nos achamos disponíveis a um *estranhamento a posteriori*. Platão exorta o maravilhamento,

convida-nos a olhar em volta como se nunca tivéssemos examinado a realidade, “convencidos de que as ideias novas surgirão precisamente do nosso maravilhamento”, escrevem Plebe e Emanuelle<sup>233</sup>. Sempre que isso ocorreu após o apogeu grego na filosofia o resultado tem sido um elogio ao estranhamento. Muitas das vanguardas artísticas do século XX (formalismo russo, expressionismo alemão, surrealismo francês, etc.), que lançaram a voga do “estranhamento”, não mais fizeram do que propor em novas bases a retomada da ideia de “admirável” (*thaumásion*), do “maravilhoso”, da paixão pelo que é desconhecido e não habitual<sup>234</sup>. Para ser genuína, a admiração precisa ser um ato de pensamento, não de conhecimento. Chegar a uma verdade, afinal, mata a maravilha.

#### 4.7. O estar só da anti-solidão

Em *A vida do espírito*, Hannah Arendt lembra que os homens têm a inclinação de pensar para além dos limites daquilo que conhecem. A distinção kantiana entre Vernunft (razão) e Verstand (que a autora traduz por “intelecto” e não “entedimento”) coincide com a diferença entre duas atividades espirituais muito específicas: o pensar e o conhecer. Ambas têm interesses igualmente distintos: o significado e a cognição. Há uma necessidade urgente de pensar e um desejo de conhecer, de obter um decifrar que estabilize uma razão.

A razão, portanto, não se ocupa das mesmas coisas que se ocupa o intelecto: o pensamento não é inspirado pela busca da verdade, mas do significado<sup>235</sup>. É o que Tomás de Aquino postula, numa de suas 29 questões disputadas desenvolvidas durante seu magistério de 1256 a 1259, na Universidade de Paris, a *De veritate* (“Sobre a verdade”) ao dar seguimento à ideia de que “a verdade é a adequação da coisa e do intelecto”. “Pois todo conhecimento realiza-se pela assimilação do cognoscente à coisa conhecida, de modo que a assimilação diz-se causa do conhecimento: por exemplo a vista, capacitada para a cor, conhece a cor.”<sup>236</sup> E isso só se torna possível pela abertura do espírito à totalidade do real.

O intelecto quer apreender o que é dado aos sentidos – é o campo da ciência, por exemplo, mas também o da especulação. A razão quer compreender seu

---

<sup>233</sup> PLEBE & EMANUELE, 1992: 46.

<sup>234</sup> PLEBE & EMANUELE, 1992: 46.

<sup>235</sup> ARENDT, 2009: 23-26.

<sup>236</sup> AQUINO, 2002: 149.

significado – é terreno da filosofia, mas não só. Kant já sabia disso, defende Arendt, quando afirmou que os conceitos da razão nos servem para conceber enquanto os do intelecto nos servem para apreender percepções. Ele insistiu na distinção entre o conhecimento que usa o pensamento como meio para um fim e o próprio ato de pensar, que tem por fim apenas beneficiar a si mesmo. “A verdade está situada na evidência dos sentidos”, mas a faculdade de pensar, que busca o significado, não pergunta o que uma coisa é ou se ela simplesmente existe, apenas “o que significa, para ela, ser”<sup>237</sup>.

Como relata Gerard Lebrun, em comentário a *A vida do espírito*, a indagação pelas significações foi posta de forma abusiva a serviço da busca da verdade. A *theôria* grega, diz Lebrun, “que originalmente designava apenas a contemplação maravilhada do cosmos, bem cedo se tornou sinônimo de saber, isto é, de desmistificação das aparências”<sup>238</sup>. A procura de significação deu lugar na filosofia à procura pelo saber, pela convicção de que a meta última do pensamento seria a verdade e o conhecimento. Para que isso ocorresse, o *thaumazein* foi alterado e já Aristóteles manifestaria isso ao afirmar que o saber visa a suprimir o espanto inicial.

Em vez de optar por “pensar em algo”, os filósofos tenderam a concentrar esforços por “conhecer esse algo”<sup>239</sup>, emitir uma conclusão sobre esse algo e a partir disso pautar sua atuação diante dele. Lebrun alerta que o efeito mais prolongado desse raciocínio é a crença de que as especulações dos filósofos contariam com o mesmo grau de validade de processos de conhecimento, como o científico. Na contramão desse raciocínio, Platão defendia que o pensamento era o discurso silencioso que temos para nós mesmos, a coerência de se estar em consonância com o juiz que reside dentro de nós, uma autorregulação silenciosa que se esforça em não contradizer o conjunto de ideias que nos orienta. Essa distorção esteve na base da busca de sucessivos filósofos por construir sistemas de pensamento coesos, totalizantes e ambiciosos.

Arendt inspirou-se em Kant, do qual decalca até a lógica interna tripartite da obra crítica, a que aplica ao projeto de seu livro: “pensar”, “querer” e “julgar” são partes de *A vida do espírito* que de certa maneira espelham a divisão kantiana dos territórios críticos (razão pura, prática e do juízo). De Kant, ela busca mesmo aplicar (em novas bases) a

---

<sup>237</sup> ARENDT, 2009: 75.

<sup>238</sup> LEBRUN, G. “Hannah Arendt: um testamento socrático”. Em: *Passeio ao léu: Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1983: 60.

<sup>239</sup> LEBRUN, 1983: 62.

distinção fundamental entre intelecto e razão, pensamento e conhecimento, significado e verdade. Uma frase como “O triângulo ri”, dirá ela, não é falsa, mas destituída de sentido. Já uma demonstração ontológica da existência de Deus não será válida (em última instância, é falsa), mas plena de significado. “Esperar que a verdade derive do pensamento significa confundir a necessidade de pensar com o impulso de conhecer”, conclui Arendt<sup>240</sup>. O pensamento pode ser usado na busca de conhecimento, diz a autora, mas sempre que o fizer nunca será “ele mesmo”, será apenas um escravo de uma tarefa que não é sua. Kant suspeitava que a razão, se deixada solta, se interessa até pelo que não é cognoscível – é uma máquina de processar respostas que a satisfaçam, e nunca está satisfeita, daí o motivo kantiano de criticar a razão, de estabelecer limites sobre o que pode ser cogitado em busca de uma certeza. É preciso deixar de lado aquilo sobre o qual a razão não terá respostas, como Deus, a imortalidade, a alma. Só assim o conhecimento obtido pela razão dissipará a ignorância em torno das aparências e vencerá o medo acalentado pelo pensar supersticioso.

Já o intelecto, não; detém-se na cognição, pergunta o que não sabe e se manifesta na forma de dúvida contínua. Na prática, só haveria verdade factual. O pensamento, ele mesmo, produz apenas significados, só nos remete a pensar mais. O pensamento vê o mundo como um contínuo mistério a ser vencido.

Cada uma dessas faculdades do espírito tem suas características e desenvolvimentos. Pensamos e, enquanto pensamos, ao mesmo tempo “sentimos” que estamos pensando. Conseguimos conhecer alguma coisa por meio de um conceito quando o conceito mesmo foi descoberto ao ser usado nesse “alguma coisa”, não quando foi pré-fabricado. Só chegamos a conhecer conceitos refletindo as realidades com que nos deparamos. Um conceito só será de fato conhecido quando usado, não porque previamente acabado, antes da experiência de contato primário com a coisa.

Movediço, o pensamento torna presente aquilo que está ausente, e é isso o que voltaria o espírito em direção a um presente suspenso, seja porque deve ser confrontado com base num passado que imaginou para si mesmo ou para ser adiado, o que lhe prepara para o que virá. E nesse sentido, o pensamento tende a deter-se sobre algo o suficiente apenas para que possa transcendê-lo, para perguntar sobre aquilo que o explica,

---

<sup>240</sup> ARENDT, 2009: 79

que, uma vez alcançado, o fará procurar por mais explicações, não parará de perguntar, em seu limite, indefinidamente. O pensamento nunca se depara muito tempo num chão sólido o suficiente para contentar-se, tem uma tendência autodestrutiva em relação a seus resultados. Já a razão alcançará uma explicação em cada etapa a que o pensamento a leva, forjará atos de conhecimento verdadeiros, que logo se solidificam e tornam-se o terreno firme de nosso saber tácito.

Na opinião de Lebrun, ao distinguir pensamento de conhecimento, Arendt descreve uma atividade destinada a representar o invisível, o não aparente, aquilo que não está presente ou se capta pela percepção imediata. Para pensar preciso alienar-me, devo me fazer ausente do ambiente que me rodeia e é percebido pelos meus sentidos. Desde Homero e Píndaro, diz Arendt, está entendido que o objeto de pensamento só é acessível ao espectador, não a quem é no momento em que é. A sabedoria grega estava “ao lado” da plateia, resume Lebrun, conforme os espectadores que não estavam na arena para participar nem enriquecer, mas para abraçar a cena em seu todo apenas com o seu olhar. O espetáculo do mundo é para ser apreciado, ser visto, ser aprendido. São, afinal, coisas do mundo.

A noção que está em jogo, diz Arendt, é se deve ou não haver algo que não seja mera aparência. O próprio fato de algo poder ser sem ser manifesto aos olhos proliferou a mesma série de interrogações, nas mais inquietas variações. Trata-se provavelmente da mais antiga questão a atordoar tanto a filosofia, a ciência quanto a religião: como pode alguma coisa ou alguém simplesmente aparecer, e o que faz com que apareça de uma ou de outra forma? A questão foi usada de forma falaciosa ao longo dos séculos, diz a autora. “A pergunta refere-se mais a uma causa do que a uma base ou a um fundamento; mas a questão é que a nossa tradição filosófica transformou a base de onde algo surge na causa que a produz; e em seguida concedeu a esse agente eficaz um grau mais elevado de realidade do que aquele atribuído ao que meramente se apresenta a nossos olhos”, escreve a autora<sup>241</sup>. Não se procura o fundamento, as condições que permitem entender os processos internos, a explicação que dê sentido, mas a causa. E ela está sob muitos nomes: mundo das Ideias, imaterial, suprassensível, ser, causa, Deus, tudo aquilo que é tomado como mais real e significativo do que os dados dos sentidos.

O que percebemos do mundo é ilusório, conclui a mente idealista ante

---

<sup>241</sup> ARENDT, 2009: 41.

percepções que não considera confiáveis, pois podem ser percebidas por mim de uma maneira e por outra pessoa de outra forma. Nosso paradoxo mais acalentado, no entanto, é que tudo o que se pode confiar vem dos sentidos. Segue que Arendt vê a crise da metafísica não como a morte “literal” de Deus, mas do pensamento tradicional sobre Deus e seus desdobramentos em nossas concepções de mundo. Para ela, vivemos o crepúsculo da noção (presente já em Parmênides) de que o que não está dado aos sentidos é mais verdadeiro do que aquilo que aparece. Isso, embora a aparência tenha um valor de superfície “indiscutivelmente superior”, pois oferece um máximo de expressão comparado ao que é interno. “Nada do que vemos, ouvimos ou tocamos pode ser expresso em palavras que se equiparem ao que é dado aos sentidos”<sup>242</sup>. Deus e as aparências, a Ideia e o real, o que está além do alcance do sensível e o próprio sensível. Abolir um é abolir o outro, abdicar de um é negar o outro. A derrota dos sentidos será sempre a ruína da razão.

Ocorre que toda aparência tem a dupla função de ocultar um interior e revelar uma superfície. Ela nunca apenas revela o que há por trás dela, como também o oculta – escondemos o medo mostrando coragem e podemos revelar a camuflagem de um camaleão sem com isso conseguirmos mais do que uma nova aparência, pois tal procedimento não dará o acesso a um eu interno do camaleão. “O que surge externamente é tão inevitavelmente diferente do interior que dificilmente se pode dizer que o interior de fato apareça”, avalia<sup>243</sup>. Jamais teremos sequer o vislumbre da essência de uma mosca, já disse Tomás de Aquino. O essencial estaria na superfície – o desafio do pensamento, seu tormento, é lidar com isso. O modo de olhar para essa aparência será o fiel da balança entre o que a transcende (e é pensamento) e o que se limita à superfície (e a enterra num saber sem transcendência).

Nenhum ato do espírito se contenta com o objeto de seu contato – tende a transcender o caráter imediato daquilo que chamou sua atenção e transforma essa transcendência num “experimento do Eu consigo mesmo”, “*experimentum suitatis*”, como chamou Petrus Johannis Olivi, o filósofo franciscano do século XIII, citado por Arendt. Por isso, estar sozinho e manter um relacionamento consigo mesmo não são sinônimos, mas duas condições distintas da existência na pluralidade aparente que marca o mundo. A pluralidade do mundo visível não nos assustará, diz Arendt, quando reduzida à dualidade

---

<sup>242</sup> ARENDT, 2009: 23.

<sup>243</sup> ARENDT, 2009: 45.



de se estar só mas também confortável com a própria companhia. “Chamo esse estado existencial no qual faço companhia a mim mesmo de ‘estar só’, para distinguí-lo da solidão, na qual também me encontro sozinho, mas abandonado não apenas de companhia humana, mas também da minha própria companhia”<sup>244</sup>. Apenas na consciência da solidão é que a pessoa estará isolada de companhia e vivendo uma existência no singular, inativa, estagnada. A constância com que Paulinho da Viola faz coincidir a busca de serenidade a um estar só que é anti-solidão mostra sua sintonia com um espírito que intui ter atividade apenas se agir sobre si mesmo. É o recado de *Dança da solidão*, por exemplo.

*Solidão é lava  
Que cobre tudo  
Amargura em minha boca  
Sorri seus dentes de chumbo  
Solidão palavra  
Cavada no coração  
Resignado e mudo  
No compasso da desilusão  
Desilusão, desilusão  
Danço eu dança você  
Na dança da solidão (bis)*

A solidão é uma lava que tudo engole e necrosa, se nos deixamos levar pela desilusão a que todos estamos sujeitos. A primeira estrofe forma com o refrão uma configuração específica da constatação – a musicalidade formada por terminações sonoras ascendentes faz a melodia soar efusiva nesse trecho e prepara, após um salto intervalar e uma descendência de tons, a enumeração figurativa que, ao fim da segunda parte da música, faz o enunciador abandonar o *exemplum* da destruição do objeto de afeto (uma personagem fica viúva, outra tenta o suicídio, etc.) para a rede de um pensamento que aflora, inesperadamente, ao fim da estrofe (a partir de “Meu pai sempre me dizia...”).

*Camélia ficou viúva  
Joana se apaixonou  
Maria tentou a morte*

---

<sup>244</sup> ARENDT, 2009: 92.

*Por causa do seu amor  
Meu pai sempre me dizia  
Meu filho tome cuidado  
Quando eu penso no futuro  
Não esqueço meu passado*

A segunda estrofe atapeta o caminho para a constatação feita em seguida, na terceira parte da música: e o deixar-se levar por um pensamento que vagueia e alimenta a si mesmo que leva ao samba, seu antídoto à amargura descrita nas estrofes anteriores.

*Quando chega a madrugada  
Meu pensamento vagueia  
Corro os dedos na viola  
Contemplando a lua cheia  
Apesar de tudo existe  
Uma fonte de água pura  
Quem beber daquela água  
Não terá mais amargura*

A vida do espírito que faz companhia a si mesmo é uma faculdade de reflexão, que estabelece para si um espaço de interioridade dos atos do espírito, um lugar fora do espaço externo que não estará disponível sempre que estimulada, pois não haveria uma interioridade “passiva” da alma. O eu pensante se retrai sempre que o mundo concreto prevalece. Haveria, assim, uma distração ontológica nesse processo, que independe da fisiologia da percepção ou da disposição consciente por procurar. Pensar repousa na faculdade do espírito de retirar-se do mundo para significá-lo e tomar como presente aquilo que está ausente dos sentidos. É estar só sem estar sozinho de si mesmo, sem perturbar-se com o surpreendente fato de que alguma coisa possa ser sem que esteja disponível aos olhos. A consciência desse processo cria, por exemplo, a base de argumentação usada pelo enunciador de *Não quero você assim*, canção do oitavo disco do compositor, Foi um rio que passou em minha vida, de 1970, ao confortar a pessoa amada com sua experiência de relacionar-se consigo mesmo.

*Olhar vazio*

*Nenhum sinal de emoção  
Não quero você assim  
Eu sei que não existe mais  
Aquilo que você guardava  
A mesma palavra  
Querendo explicar em mim  
A eternidade em mim  
Não quero você assim*

O ser solitário, de olhar vazio, perdeu o jeito de olhar o mundo como se o descobrisse. A canção denuncia a perda da capacidade de perceber “a eternidade” no objeto de admiração, apenas entrevisto com indiferença pelos outros. A arte de captar o mistério quando ninguém o nota se configura como um tesouro guardado, que se foi, para o qual não há saber acumulado e prévio que o reconstitua.

*Não importa mais  
O que foi perdido  
Importa apenas o teu sorriso  
E nada mais  
Não há lembranças pra se guardar  
Existe a vida  
E os poetas como sempre  
No vício das esquinas*

*Não importa mais  
O que foi perdido  
Importa apenas o teu sorriso  
E nada mais  
Bom é sentir esse amor  
Em muitos corações  
Bom é saber que a solidão  
É o início de tudo*

A distinção entre “estar só” e “solidão” permite perceber a sutileza da constatação de Paulinho da Viola em composições como *Depois de tanto amor* (de seu

---

sexto disco, Samba na madrugada, gravado ao lado de Elton Medeiros em 1968), por meio da qual o enunciador da canção admite ter amado “estando só” e, por isso, a solidão – esse outro estado do espírito desacompanhado – nunca será impossível de ser contida.

*É será melhor  
Não procurar  
Um novo amor  
Até saber  
Se o coração  
Já se refez  
É será melhor  
Viver em paz  
Eu amei estando só  
Portanto a solidão  
Não é demais*

“Estar só” é tomado aqui como uma preparação específica, uma pré-condição para o espírito sentir-se aberto e preparado para outros contatos vitais. Como admite a segunda estrofe da canção:

*Se algum dia eu encontrar  
Um novo amor  
Hei de ter amor pra dar  
Amor e paz  
Por isso eu vou  
Guardar meu peito  
Até quando por direito  
Este amor chegar*

Depois de descrever rapidamente o ciclo da atração e da perda de intensidade das paixões que o leva a compor (a saudade carregada de emoção, o carinho que já não têm ardor, etc.), o cancionista caracteriza, na segunda parte de *Quando bate uma saudade*, um distanciamento (daquilo que o faz sofrer) vitalizado por emoções sublimadas. O pensamento se move nos acordes do samba e o faz distinguir com ternura aquilo que, de outro modo, levaria à lava da solidão.

*Quando o poeta se encontra  
Sozinho num canto qualquer do seu mundo  
Vibram acordes, surgem imagens  
Soam palavras, formam-se frases  
Mágoas  
Tudo passa com o tempo  
Lágrimas  
São as pedras preciosas da ilusão  
Quando surge a luz da criação no pensamento  
Ele trata com ternura o sofrimento  
E afasta a solidão*

*Quando bate uma saudade* cunha a imagem da lágrima como “pedra preciosa da ilusão”, com que o tempo afasta a solidão. A mágoa passada alimenta a composição. A ilusão aqui é tomada em sentido positivo, é projeção do que teria sido, portanto é criadora, projetiva, estimuladora da imaginação. Pensar para Paulinho da Viola é a própria operação criativa, o deixar-se levar pelo ritmo musical notável no pormenor que o impressiona, parte de um todo que ocupa uma faixa cinzenta entre o incompreensível, o misterioso e o racional. Ainda que vivamos num mundo de aparências, o ser humano tem a faculdade de pensar, que garante a seu espírito alienar-se sem jamais deixar ou transcender o mundo<sup>245</sup>. Entendemos ao transcender: quanto mais nós conhecemos menos pensamos nisso, abertos que estamos ao mundo. Nossa atenção sai do interno e caminha para o exterior. Melhor verá quem não está solitário, mas está só. O que é óbvio não precisa ser dito.

O mundo nos afeta enquanto recebe de nós os sentidos que damos a ele e o modificam. Se estudamos um processo para descobrir o que já sabemos, será desonesto. Compor, em Paulinho da Viola, significa a abertura para a interação de matrizes de consciências e pensamentos, e uma sensibilidade para o jogo lúdico da associação de ideias, uma abertura ao todo com olhar atento ao pormenor. Se confiamos apenas em nossa experiência com coisas do mundo, que aparecem e não aparecem, nada impede que concluamos por haver “uma base fundamental por trás do mundo das aparências”, mas seu

---

<sup>245</sup> ARENDT, 2009: 62.

significado central estará sempre “no que ela faz aparecer”<sup>246</sup>. A resposta violiana é deixar-se levar por si mesmo e, se possível, sem interferências. Com isso, mostra o universal que vem à tona no acidental, pueril e particular, em que o mistério é já a superfície daquilo que o compositor testemunha. A música de Paulinho da Viola requer que outros percebam não apenas o que ele canta, mas o que ele percebe. Por isso, aquilo que o impressiona pede uma pausa para ser devidamente pesado. É essa serenidade apaixonada, intensa, é esse “estar só” que se revitaliza por estar na pluralidade da vida, que orienta seu olhar sobre as coisas do mundo e solicita ao ouvinte a adesão ao movimento rítmico com que ele a envolve.

Paulinho da Viola canta para nos fazer parar e só depois ouvir. Cantar, para ele, é levar quem o ouve a escutar, não só o mundo como talvez a si mesmo – a refinar o som próprio que orientará quem não sabe bem aquilo que procura, mas sente o momento em que acha. Filtrar o ruído, afinal, limpa o olhar, não só o ouvido. É desse modo que Paulinho da Viola solicita um diálogo silencioso do ser consigo mesmo. E o pede com calma, como quem agradece baixinho e tímido um favor que lhe fizeram.

---

<sup>246</sup> ARENDT, 2009: 59.

## **CONCLUSÃO**

O argumento até aqui foi o de que a música de Paulinho da Viola transita entre concepções distintas, tributárias de séculos de tradição especulativa, mas que ecoam em sua obra com impressionante coerência. A unidade violiana emerge muitas vezes das situações de insegurança e conflito, é verdade, mas também da exaltação da existência e do louvor à vida; do desprezo ao saudosismo ao zelo com a tradição; da paixão vivida com uma intensidade que é também cautela.

Dividi este livro em quatro eixos. Em cada um deles identifiquei uma tradição, uma “família filosófica” em que as palavras de Paulinho da Viola podem ser inseridas. O que impediu que quatro “famílias” de pensamento chegassem eventualmente a brigar entre si foi uma unidade fundamental, que se sobrepõe a todas as unidades temáticas e sonoras de Paulinho da Viola: a vontade de entender a vida como um algo mais a que infelizmente só podemos oferecer respostas temporárias, parciais. Tomo a liberdade de repetir a uma observação capital feita pelo compositor durante este trabalho: “Persigo a sensação de angústia ou resignação diante da instabilidade da vida, a impossibilidade de falar do futuro, a impossibilidade de ter certeza, a certeza de que a vida é jogo de xadrez, mas nos escapa e a resposta natural que o samba dá é deixar-se levar como um marinheiro à deriva. A vida é tão instável...”

Gostaria de chamar a atenção para alguns movimentos que foram dados ao longo destas páginas em favor de tal argumento. O desafio do primeiro capítulo, por exemplo, foi de início distinguir o samba como uma forma específica de “pensar em relação”, orgânico, não dualista, flexível, com a equidistância íntima de uma realidade entrevista em voz média. Nessa modalidade de consciência, a que torna o corpo um fator de raciocínio, insere-se a reflexão própria de Paulinho da Viola, a que exprime um dado tipo de desencantamento numa dicção associada à leveza e num gênero musical ligado à alegria.

Este é provavelmente um de seus maiores enigmas filosóficos, sua distinção sonora e temática: o compositor distingue a realidade em fluxo por meio de alegorias relacionadas ao mar, ao rio, à água que flui, e o faz quase sempre para evocar um “desalento positivo”, se não confiante, não necessariamente amargo – a calma do navegante ante o oceano indomável.

No segundo capítulo, cabia verificar a ocorrência do que chamei de “potência da serenidade”, essa tranquilidade apaixonada que mobiliza a ênfase quando necessário e conforme o material. Em Paulinho da Viola, tal tipo de potência apresenta o complicador adicional de ser uma constância de temperamento, que conduz não só o canto, a composição, a interpretação e a persona do palco, como o próprio ser. Afirmar isso implica, primeiro, evitar a confusão com formulações associadas a “potência”, como a de passividade da paixão que herdamos da Antiguidade e a do caráter, digamos “ativo”, hoje predominante na palavra “potência”. Foi necessário, por isso, demorar-se na demonstração de que a ideia de paixão como passividade aos poucos deu lugar, na história do pensamento ocidental, à potência como pulsão vital, não sem confrontar a separação artificial (mas secular) entre mente e corpo. A tranquilidade com ênfase, a paixão cantada sem excessos mas atenção às intensidades, aparta-se dessas correntes de força. Com isso, ajuda a entender o modo como Paulinho da Viola imprime vitalidade ao registro sereno e aparentemente linear de seu repertório.

O terceiro capítulo serviu à tarefa de entender a intrigante insistência de um autor vinculado ao passado do samba em afirmar sua indiferença ao ontem e seu apego ao hoje, à ausência de saudade, à ideia de que a memória só pode manter a própria integridade se o passado for de fato vivido, não apenas recuperado no armazém de secos e molhados da mente. Isso exigiu pensar os conceitos de saudade e de memória, para melhor acomodar a noção de uma “memória epidérmica” encarnada pela obra violiana.

No capítulo final, por sua vez, buscou-se entender a razão pela qual as músicas violianas parecem compartilhar um espanto ante o mistério de um mundo de essências, mas, com o mesmo movimento, parecem também descrever na existência de um “em si”. Há, em sua obra, a crítica admirada, cheia de leveza e desencanto que se perpetua em composições como *Sei lá Mangueira* (“Pra se entender/ Tem que se achar/ Que a vida não é só isso que se vê/ É um pouco mais/ Que os olhos não conseguem perceber/ e as mãos não ousam tocar...”). Mas o samba – e a filosofia – não é encenado numa sociedade que estimula a contemplação ociosa. Como aponta *Coisas do mundo, minha nega*, as coisas estão disponíveis à reflexão, mas isso é dito por meio de uma composição que descreve um mundo adverso e confuso.



Fosse feito exclusivamente de composições inquiridoras do mistério do mundo, como *Sei lá, Mangueira*, e poderíamos nos contentar com a explicação teleológica ou teológica. Seu repertório, afinal, indica por resposta a fé num mundo de essências a descobrir, de interiores a desvendar. Com a mesma energia, no entanto, deposita suas constatações sobre a aparência do mundo, o fato de observar as coisas do mundo e delas extrair significados. Trata-se de entender a procura de solidez nas perguntas sobre o real sem que se tenha a essência no centro de gravidade da realidade. E, assim, experimentar a vontade de entender a vida como um algo mais a que podemos contrapor respostas temporárias e conjuntivas, por meio de uma “curiosidade desconfortável” sobre o mundo. Foi preciso, para tanto, demonstrar que a busca de sentido no mundo (uma forma de apreender o mistério que está na “aparência das coisas”) não é irreconciliável com a falta de confiança numa essência absoluta e utópica.

Minha defesa é que explicar tamanha pluralidade de preocupações estampadas numa só obra musical pode depender, mais do que se imagina, da referência a “pensadores profissionais” – pois convém centrar-se em temas sonoros, nucleares de um repertório popular, não tanto como expressão de um modo de consciência filiado exclusivamente a uma única corrente de pensamento. Isso significou entender o repertório de Paulinho da Viola como uma espécie de harmonização de perspectivas díspares, tão água e óleo como podem ser as orientações de materialistas e idealistas ou as de românticos e pragmáticos, por exemplo.

A filosofia da educação só tem a beneficiar-se com tal diversidade de referências presente numa mesma obra cultural. Há em Paulinho da Viola uma fertilidade de preocupações sobre a existência e a natureza humanas que uma sala de aula pode explorar com evidente ganho para o aprendizado de conceitos.

Sua obra apresenta muitos temas universais que são particularmente caros à juventude, como o alcance da potência humana, as noções de ruptura e tradição, os limites de nossos conceitos, a capacidade de serenar a própria ansiedade e a incapacidade de controlar o próprio destino, questões que podem ser pensadas com maior precisão sempre que recorremos a pensadores que já estiveram envolvidos por elas. Paulinho da Viola nos lembra uma configuração do ser (não a única, não só a dele) que pode ser tão vital preservar quanto uma tradição cultural.

Os benefícios adicionais do estudo da obra violiana para o ensino e, em particular, para o ensino da filosofia, podem ainda serem proporcionais à necessidade escolar de promover uma introdução sedutora aos pensadores aqui abordados, com uma revisão de conceitos a partir de uma produção musical conhecida e acessível. Pois se trata de uma obra que não é apenas pretexto para a abordagem de determinadas questões, como é ela mesma uma especulação sobre o ser que requer, para ser entendida, de remissão à filosofia.

A ideia aqui foi a de que, de uma maneira muito peculiar, o compositor concilia os pontos que ressaltai ao longo deste estudo por meio de um só plano de conjunto.

O primeiro ponto a perpassar os temas-capítulos aqui destacados foi a proposição violiana de captar os movimentos “do outro” (corpo, ser, conceito, etc.), sentir em si mesmo os fluxos de ação do outro ser, numa entrega ao entusiasmo da experiência movente. Essa tônica de sua obra, que permitiu discutir o “conceito de conceito” ao longo deste trabalho, explica a inserção violiana no samba (capítulo 1), nos encontros amorosos (capítulo 2), no agora da mente como síntese (capítulo 3) e na inquietação diante dos significados do mundo (capítulo 4). Se, um ato de paixão tem sempre futuro incerto, o homem só consegue projetar sua realização como ser na imersão.

Um segundo ponto harmonizador de sua obra, e que dá sentido a uma remissão tão diversificada de pensadores de “famílias filosóficas” muitas vezes avessas umas às outras, é sua potência da serenidade. Paulinho da Viola atua sobre o ouvinte com persistente leveza, de forma quase sussurante, de tal modo que leva a quem se dispõe escutá-lo a abdicar de seu próprio ritmo para aderir a outro plano de escuta e raciocínio, o da serenidade que sabe ser intensa se preciso for. É o que explica a dedicação violiana em tornar o samba uma forma de resistência ao frenesi da realidade (capítulo 1), de conduta temperada ante as flutuações da sensação humana (capítulo 2), de diapasão para o tratamento dado à tradição do samba (capítulo 3) e, por fim, de aderência à unidade do ser (capítulo 4).

O último ponto unificador de visões aparentemente díspares é a oposição entre pensamento e conhecimento que se insurge na obra violiana com relativa frequência. Seja porque o revés é constituinte daquilo que estava programado (capítulo 1); seja porque

há a tentação de ser tragado pela impotência diante da instabilidade do mundo (capítulo 2), por não haver alternativa a não ser registrar na memória a crônica de um cotidiano marcado pela incerteza (capítulo 3); seja devido à percepção da vida como imprevisto e tragédia do instável (capítulo 4), o fato é que pensar (o presente) não é o mesmo que conhecer (o passado). A suspeita relativa ao mundo e ao futuro – qualquer futuro – só pode ter como resposta o deixar-se levar, à deriva, num barco sem cais.

A metáfora do marinheiro à deriva, expressa por voz média em muitas composições violianas, põe em destaque uma compreensão sem ilusões dos limites da razão e da capacidade humana de enfrentar a força do mundo. É a constatação de que quase tudo o que já foi planejado pelo campo da ordem, programado para materializar-se de maneira exata e lógica neste mundo vivido como inexorável, quase tudo é passível de revés, de ceder ao imprevisto – e imprevisto aqui percebido como a tragédia daquilo que é instável, não o jogo clientelista das relações cotidianas, tantas vezes enfatizadas em sambas de outra estirpe, que não a violiana.

Ao unificar tais níveis de disparidades operantes, a obra de Paulinho da Viola promove a superação de fronteiras do samba tradicional, da saudade sem nostalgia e da memória sem saudade, do mistério do mundo tanto quanto da ação humana, do fenômeno à ideia, da ternura sem ilusão ao samba novo. Parte significativa de sua obra está inserida numa concepção de que o enigmático se funda na razão, mas de modo a enfatizar o sentido trágico e o caráter fugidio da existência. O sofrimento pode ser contornado pelo samba, o medo pode ser aniquilado pelo conhecimento, o malandro pode virar trabalhador e a favela ganhar asfalto, mas o mistério – não o caminho para as essências, mas para nossos consensos sobre o mundo – pode jamais ser resolvido. Sua obra lança sobre o mundo suas suspeitas e humildemente sabe que não obterá soluções definitivas – eis sua unidade fundamental. Paulinho da Viola pode não saber as respostas a tantas inquietações, mas seu apelo sonoro e harmônico parece ter a potência necessária para nos retirar da confortável posição de ignorar as perguntas.



## REFERÊNCIAS

### Livros

AGOSTINHO. *Confissões*. Petrópolis: Vozes, 1988.

\_\_\_\_\_. *A Trindade (De Trinitate)*. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 1994.

ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Martins, 1987.

AQUINO, Julio Groppa (org.). *Sexualidade na escola: alternativas teóricas e práticas*. São Paulo: Summus editorial, 1997.

AQUINO, Tomás de. *A Prudência – A virtude da decisão certa*. Tradução, introdução e notas de Jean Lauand. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Verdade e conhecimento*. Tradução, notas e introdução de Jean Lauand e Mário Bruno Sprovietto. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*. Tradução de Cesar Augusto de Almeida, Antônio Abranches, Helena Martins. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução Edson Bini. Bauru: Edipro, 2006.

\_\_\_\_\_. *Retórica das paixões*. Tradução do Livro II, capítulos 1 ao 11, de Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A Epistemologia*. Lisboa: Edições 70, 1984.

BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente: ensaios e conferências*. Tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves, 3ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

BERNIER, B. MOREAU, PF. RENAULT, L (org.). *As paixões antigas e medievais –*

*Teorias críticas das paixões*. Tradução Miriam Campolina Diniz Peixoto. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

BORGES, Fernanda Carlos. *A filosofia do jeito*. São Paulo: Summus, 2006.

BORDELOIS, Ivonne. *A palavra ameaçada*. Tradução de Alicia Ivanissevich. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2005.

BRUCKNER, Pascal. *A euforia perpétua – Ensaio sobre o dever de felicidade*. Tradução Rejane Janowitzzer. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba / Noel Rosa, de costas para o mar*. São Paulo: Mameluco, 2007.

CÍCERO. *Retórica a Herênio*. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005, III, 16.

COVENEY, Peter & HIGHFIELD, Roger. *A flecha do tempo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Assistentes: Cláudio Mello Sobrinho... (et. al.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. “O poço e a pirâmide. Introdução à semiologia de Hegel”. In: *Hegel e o pensamento moderno*. Porto: Rés Editora, 1979.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3ª edição. Curitiba: Positivo, 2004.

GOMES, Roberto. *Crítica da razão tupiniquim*. Coleção Prazer em conhecer. 10ª edição.

São Paulo: FTD, 1990.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos sons – Caminhos para um nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das Ciências filosóficas – em compêndio*. Trad. Livio Xavier. Rio de Janeiro: Athena Editora, 1936, Volume 3.

\_\_\_\_\_. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 1992.

\_\_\_\_\_. A Fenomenologia do espírito. In: Hegel. Os Pensadores. São Paulo, Nova Cultural. 2005.

HESÍODO. *Theogonia*. Tradução de J.A.A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HORACIO. *Odes e epodos*. Coleção Biblioteca Martins Fontes. Tradução Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Introdução e notas de Alexandre Fradique Morujão. 4ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

KLUGE, F. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 24ª. ed. Berlim: De Gruyter, Berlin, 2002.

LAËRTIOS, Diôgenes. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Trad. Do grego, introd. e notas Mário da Gama Cury, 2ª edição, reimpressão, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B.. *Vocabulário da Psicanálise*. 7ª edição. São Paulo,

Martins Fontes, 1983.

LAUAND, Luiz Jean. “O filósofo e o poeta”. In: *Filosofia, educação e arte*. São Paulo: Edições Iamc, 1988.

\_\_\_\_\_. *Filosofia, linguagem, arte e educação – 20 conferências sobre Tomás de Aquino*. São Paulo: Edsc, Factach Editora, CemorOc, EDF-FEUSP, 2007.

LALANDE, A. *Vocabulário técnico e crítico da Filosofia*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LEBRUN, Gerard. “Hannah Arendt: um testamento socrático”. Em: *Passeio ao léu – Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (coord.). *Dicionário temático do ocidente medieval*. Coord. da trad. Hilário Franco Júnior. Bauru: Edusc, 2006, vol. 2.

MARÍAS, Julián. *Breve tratado de la ilusión*. 6ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

MATTHEWS, Eric. *Mente: Conceitos-chave em filosofia*. Tradução de Michelle Tse. Consultoria, supervisão e revisão técnica de Maria Carolina dos Santos Rocha. Porto Alegre: Artmed, 2007.

MÁXIMO, João. *Paulinho da Viola: sambista e chorão*. Coleção Perfis do Rio. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura do Rio, 2002.

MELO, Zuzá Homem de. *A Era dos festivais: Uma parábola*. 3ª edição. São Paulo: Editora 34, 2003.

MICHELETTI, Mário. *Tomismo analítico*. São Paulo: Ideias & Letras, 2009

MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda – Um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.



NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: s/editora, 1932.

NESTROVSKI, Arthur (org.). *Música popular brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002. Coleção Folha Explica.

NIETZSCHE, F. *A Vontade de Poder*. Tradução de Francisco José Dias de Moraes e Marcos Sinésio Pereira Fernandes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

\_\_\_\_\_. *Além do bem e do mal – Prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução, notas e prefácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.

ONFRAY, Michel. *Contra-história da filosofia. Volume 1: As sabedorias antigas*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

PIEPER, Josef. *O que é filosofar? O que é Acadêmico?* São Paulo: EPU, 1981.

\_\_\_\_\_. *Abertura para o todo: A chance da Universidade*. São Paulo: Apel, 1989.

PINHEIRO, Amalio. *Aquém da identidade e da oposição: formas na cultura mestiça*. Piracicaba: Unimep, 1994.

PLEBE, Armando & EMANUELE, Pietro. *Manual de Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

PLATÃO. *República*. Livro II. Tradução Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Diálogos I: Mênon – Banquete – Fedro*. Tradução de Jorge Paleikat, notas de João Cruz Costa, estudo biobibliográfico e filosófico de Paul Tannery. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

\_\_\_\_\_. *Diálogos IX: Teeteto - Crátilo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Eduípa, 1973.

\_\_\_\_\_. *Fédon*. Brasília/São Paulo: Ed. Imprensa Oficial/ UnB, 2000

POLANYI, Michael. *A Lógica da Liberdade – Reflexões e Réplicas*. Tradução de Joubert

---

de Oliveira Brizida. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

REICH, Wilhelm. *A função do orgasmo – Problemas econômico-sexuais da energia biológica*. Tradução de Maria da Glória Novak. 7<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1982.

RIDLEY, Aaron. *Filosofia da música – Temas e variações*. Tradução Luis Carlos Borges. São Paulo: edições Loyola, 2008.

RORTY, Richard. *Filosofia como política cultural*. Tradução João Carlos Pinappel. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SANDRONI, C. *Feitiço decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Editora UFRJ, 2001.

SCHÜLER, Donaldo. *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto Alegre: LP&M, 2001.

SEINCMAN, Eduardo. “Filosofia da composição”, In: DUARTE, Rodrigo; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.

AROM, Simha. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie*, Paris: SELAF, 2 vol., 1985.

SODRÉ, Muniz. *Samba – O dono do corpo*. 2a ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Edição bilíngue latim-português. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

STEIN, Ernildo. *Antropologia filosófica: questões epistemológicas*. Ijuí: Editora Unijui, 2009

TATIT, Luiz. *O Cancionista – Composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da

USP, 2001.

\_\_\_\_\_. *Semiótica da canção – Melodia e letra*, 3ª edição. São Paulo: Escuta, 2007a.

\_\_\_\_\_. *Todos entoam – Ensaio, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007b.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*, 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Edufrj, 1995.

#### Teses e dissertações

AZEVEDO, Ricardo José Duff Azevedo. *Abençoado e danado do samba: um estudo sobre as formas literárias populares: o discurso da pessoa, das hierarquias, do contexto, da oralidade, da religiosidade, do senso comum e da folia*. Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da USP, 2004.

NEGREIROS, Eliete Eça. *Ensaio a canção: Paulinho da Viola*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estética, do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Orientação: Marcio Suzuki. São Paulo, 2002.

SIQUEIRA, Ivan Carlos Pereira. *Paulinho da Viola: O caminho de volta* (um estudo poético-musical da canção popular brasileira). Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Orientação: Roberto Ventura. São Paulo: USP, 1999.

#### Artigos em revistas

ALBERTINI, Paulo. “A fórmula narrativa do orgasmo”. In: *Sexo & Linguagem: revista Língua Portuguesa* especial. São Paulo: Segmento, Ano I, junho de 2006: 11-14.

BRAGA, Rubem. “Noel Rosa, poeta e cronista”. Revista Música Popular, Edição 1, p. 11, out. 1954. In: *Coleção Revista da Música Popular*, Edição completa em fac-símile, out. 1954/set. 1956, Rio de Janeiro: Funarte/Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

LAUAND, Luiz Jean. “Jeito, jeitinho & cia.”. In: *Etimologia*, nº 2. *Língua Portuguesa*. ISSN: 1808-3498. São Paulo: Segmento, março de 2007: 24-25.

\_\_\_\_\_. “Tomás de Aquino e a saudade”. In: *Conferências de filosofia, Alguns textos I*. São Paulo: Videtur 9, 1999. Disponível em:

<http://www.hottopos.com.br/videtur9/renlaoan.htm>. Acesso em 9-9-2008.

\_\_\_\_\_. *Educação & memória*. Mirandum, Ano II, 4 (suplemento), Pamplon/São Paulo: Universidade de Navarra, FFLCHUSP, Mandruvá, enero-abril 1998: 2.

#### Audios, filmes, sites da internet

HIZMAN, L. *Partido alto*. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1982, 20 minutos. Disponível em:

<http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=4751>

LEÃO, Duarte Nunes. *Origem da lingua portuguesa*, de Duarte Nunes de Leão (1530?-1608). Lisboa, 1606. Disponível em:

[http://books.google.com/books?id=1vgAAAAAMAAJ&pg=PR5&dq=nunes+de+le%C3%A3o+origem&as\\_brr=1&hl=pt-BR](http://books.google.com/books?id=1vgAAAAAMAAJ&pg=PR5&dq=nunes+de+le%C3%A3o+origem&as_brr=1&hl=pt-BR).

LOHMANN, Johannes. *Santo Tomás e os árabes – Estruturas linguísticas e formas de pensamento*. Texto da conferência "Saint Thomas et les Arabes (*Structures linguistiques et formes de pensée*)", no Instituto Superior de Filosofia de Louvain, em 8/10/1974. Publicado na *Revue Philosophique de Louvain*, t. 74, fév. 1976: 30-44. Trad. por Ana Lúcia Carvalho Fujikura e Helena Meidani. Revisão técnica: L. Jean Lauand. Disponível em: <http://www.hottopos.com/spcol/oriente.htm>.

MARTINS, Oswaldo. “Entrevista com Ismael Silva”. In: *Vidas Lusófonas*. Disponível em: [http://www.vidaslusofonas.pt/ismael\\_silva.htm](http://www.vidaslusofonas.pt/ismael_silva.htm).

PIEPER, Josef. *Sobre a música (Über die Musik)*. Tradução de Sivar Hoepner Ferreira. Conferência proferida em uma sessão de Bach – *in Nur der Liebende singt*, Schwabenvlg., 1988). Disponível em: <http://www.hottopos.com/videtur8/piepermu.htm>.

POLANYI, Michael. *O estudo do homem* (1959). Textos, notas e tradução de Eduardo Beira. Lisboa: Escola de Engenharia, Universidade do Minho, outubro 2009. Disponível em: <http://www3.dsi.uminho.pt/ebeira/wps/WP90estudodohomem.pdf>.

VIOLA, Paulinho da. *V Festival da MPB*, vídeo. Disponível em: <http://br.youtube.com/watch?v=w9JWuQPeaW0>.

#### Entrevistas de Paulinho da Viola

PEREIRA Jr., Luiz Costa. “Coração de filósofo”. São Paulo: Revista *Língua Portuguesa*, 11, Ano I, setembro de 2006: 12-16, ISSN 1808-3498. Entrevista com Paulinho da Viola realizada no Rio de Janeiro, em 12/8/2006, visando esta tese, e parcialmente publicada, em formato de perguntas e respostas. Também disponível em: <http://revistalingua.uol.com.br/textos.asp?codigo=11173>.

NETO, Torquato. “Paulinho da Viola: o samba é original e livre, a forma oprime, sem abertura não vai”. Entrevista. *Última Hora*, 28-7-1971.

BARRETO, Marcelo Mena. “Viola inspirada”. Entrevista com Paulinho da Viola. *Extra classe*, site do Sindicato dos Professores no Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://www.sinpro-rs.org.br/extra/mai98/entrevis.htm>.



## APÊNDICE

Entrevista: Paulinho da Viola

### Timoneiro da canção

Herdeiro de uma tradição que está longe de esgotar-se, compositor carioca fala do impacto do idioma e da memória na produção de sambas.

Por Luiz Costa Pereira Junior

A primeira vez em que falei com Paulinho da Viola foi em 1994, para lhe dar uma tristeza. Era um repórter de jornal a repercutir a morte de Tom Jobim com amigos e conhecidos do maestro carioca. Paulinho não sabia que Tom morrera. Recebeu a notícia com voz chocada, doída, um lamento espantado pelo fim de todos e dos mais queridos. E então chorou “a lágrima que todos choram”, como diz o seu *Bebadosamba*.

Nesta música, o compositor lança mão de uma máxima a que se mantém fiel, a de ser um sambista sem saudade. Aos 62 anos, Paulo César de Farias ainda põe em prática uma noção muito particular de memória epidérmica, a que não se esgota em nostalgia, diz ele, porque tudo está em nós. Se uma personagem, uma tradição, uma história passa a ser parte da gente, não há como sentir falta dela. Somos o que está para acontecer e aquilo que foi, simultaneamente. Tudo que vivenciamos está de algum modo vivo, e manifesta-se sem que percebamos.

Tal noção, ele a aplica ao registro que faz do ambiente do samba, no subúrbio carioca. É um cronista intuitivo, que já testou mais de uma estratégia narrativa em forma de música. Seus sambas têm protagonistas, dramas, diálogos, fusões de pessoas e situações, como se dissesse que de outro modo uma parte importante da vida brasileira talvez não fossem recuperada.

A seguir, Paulinho da Viola fala de suas técnicas de composição. De como inspirou-se na prosódia, na sonoridade do latim, na musicalidade anti-música de João Cabral de Mello Neto e no próprio desrespeito ao idioma para concluir sambas que marcaram a memória.

*Mergulhar nas lembranças do subúrbio já forneceu farto material para suas músicas. Ser cronista é uma de suas marcas?*

*Paulinho da Viola* – Os sambistas sempre fizeram crônicas. Não é coisa só de escritor. Os sambas de Geraldo Pereira são pequenas crônicas. Os do Moreira da Silva nem se fala. Todo mundo fez, Cartola, Nelson Cavaquinho, Noel. É uma vertente tradicional no samba. Pode parecer que eu conheço muito bem esse universo, mas não o conheço de fato. Sempre me surpreendo com as histórias, os casos, os personagens que aparecem. Desde menino. Gostava de observar as pessoas como elas eram. E pôr isso em um samba.

*Muitos sambas seus são narrativos. Como faz para criar personagens em forma de música?*

Eu era de observar muito os mais velhos. Era muito sozinho e isolado. Até hoje dou importância enorme a estar só, fazendo algo sem interferência. Nesse universo (do samba), você vê milhares de pessoas e todas são diferentes. De repente, é algo interessante que dizem ou fazem, é alguém que se revela impressionante. Aprendi que há coisas do bem comum e há as de cada pessoa, o sentimento, a visão de mundo, a religião – quem sou eu para julgar? Olhar os solitários era como olhar um pouco para mim. Personagens assim, volta e meia, estão nos meus sambas.

*Por exemplo?*

Há um personagem meu chamado 21, pois nesse meio há pessoas que não têm nome, tem números. Quis uma crítica à coisificação, ao enquadramento das pessoas em certas categorias, em que elas perdem sua importância como indivíduos e passam a ser um quadro, algo maior do que elas e ao mesmo tempo menor. Nunca concordei com isso. 21 são muitos, é personagem de ficção, mas vários são os que se encaixariam no perfil. Ele é um solitário, um malandro, mas poderia ser outra pessoa qualquer. Um perseguido. Vive fugindo, mas comete o erro de apaixonar-se e é apanhado. A música flagra o momento em que ele faz uma última lamentação, a de que a vida tivesse dado outro jogo a ele. Diz isso à pessoa que ama, reconhecendo a dificuldade de apaixonar-se num momento em que não pode parar para viver a paixão em sua totalidade, pois é preciso correr. 21 nasceu com esse significado, o de quem não pode confiar em ninguém, mas mesmo assim entrega as suas verdades e possibilidades de escapar nas mãos de alguém.



*Quantos personagens você pensa ter criado?*

Ah, alguns. Não lembro de todos. Uma vez fiz um samba, *O Velório do Heitor*, que é uma crônica sobre algo que presenciei. Nada cômico, mas constrangedor. Num velório há de tudo, de pessoas tristes e comovidas até os engraçados, pois há gente que vai a velório fazer piada. Se há uma viúva e chega uma mulher que ninguém conhece, a confusão é certa. Presenciei algo próximo a isso e é provável ocorra de verdade “ene” vezes. Um sujeito me procurou no camarim, depois de um show, para dizer: “Ih, rapaz, não canta isso não, que meu maior medo de morrer é o enterro”. É algo que rola na vida das pessoas, e as pequenas crônicas musicais revelam esse tipo de coisa.

*Seu samba serve para testemunhar algo que, de outro modo, se perderia?*

Num país como o nosso, sem memória, a própria idéia de memória pede mais de uma possibilidade. Em meu trabalho tenho feito coisas que remetem a uma idéia de memória. Está lá nos dois discos que gravei em 1976, *Memória Chorando* e *Memória Cantando*, com contracapas ilustradas por fotos de minha avó e meu pai quando eu era criança. Em 1980 fiz (o disco) *Zumbi*, que remetia a sambas antigos. Amadureci esse sentimento vendo os amigos de meu pai tocando, a comunhão deles, que se comunicavam por instrumentos, sem usar palavras. Essa linguagem, esse universo, essa coisa dolente transmitia um sentimentalismo por vezes exacerbado, mas que era algo mais profundo, ligado às origens. Isso foi algo que sempre me prendeu. Mas há outras preocupações habituais no meu trabalho.

*Em suas músicas, a memória não é só nostalgia ou saudade.*

Não defendo a composição a partir da memória. Essa coisa de dizer que ela é importante porque é o resgate da história. Não, nada disso. É importante conhecer a própria origem e das coisas, de técnicas que fizeram a humanidade evoluir, é importante. Mas acho que há outro aspecto da memória, mais importante. Está no fato de que não tenho saudade de nada. Sempre tive a sensação de que tudo o que vivi está em mim. Faz parte de mim, querendo ou não. As pessoas que convivi e o modo como me transmitiram o que viveram, está em mim. Veja bem, a história do samba é recente. Conheci Pixinguinha, que fez *Carinhoso* quando? 1917? 1923? Não é nem um século. Não é possível sentir saudade ou nostalgia.

*Você já falou no samba como algo muito maior que você. Representar uma tradição pesa?*

Sempre achei fascinante a nossa incapacidade de sair do velho. Temos de aprender tudo o que puder, as técnicas antigas e novas. Primeiro porque podemos de repente precisar de uma técnica antiga para resolver uma questão antiga, que uma técnica nova não vai resolver. No começo, eu era muito preocupado. “Será que estou voltando pra trás, preso no tempo por uma escolha?” Está um pouco no *Meu Tempo é Hoje*, no *Bebadosamba*, essa coisa paradoxal, a contradição entre a vontade que temos de melhorar, de criar coisas novas, e a nossa incapacidade. O homem a cada geração vive mais, mas na verdade não vive o necessário para processar tudo. Veja, eu me tratava muito com remédios de homeopatia numa farmácia que era do século 19. Hoje, o lugar, tombado, abriga um loja de plásticos. Sempre me espantam essas coisas que retratam a nossa contradição de seres do século 21, em que tudo é digitalizado e com farmácias do século 19 ainda resolvendo o problema das pessoas.

*Como essa sensação se reflete em suas composições?*

Não gosto muito de estabelecer tudo antes de compor. Prefiro viver, tocar, conversar, estudar algumas coisas relacionadas ao trabalho, mas meter a mão na massa e ver como sai. Se eu ficar pensando antes, não sai. Entendo e aceito que artistas tenham outra visão, mas prefiro “fazer fazendo” e mexo muito. É um problema. Era mais fácil nos anos 60 ou 70, quando, para gravar, havia um estúdio à minha disposição, eu contratado da gravadora, com técnico para virar a noite. Podia ver se uma música não era bem o que eu queria e trabalhar nela, modificando o necessário na hora de gravar e até depois de gravado. Hoje, isso seria impensável.

*Qual a música que mais demorou para sair, num estúdio?*

Nem lembro. Um dia, no antigo estúdio da Odeon na (avenida) Rio Branco, um produtor me flagrou à uma, duas da manhã, modificando samba no banheiro. A turma até dizia que, se gravassem, não mostrassem pra mim que iria querer mudar. Gravei um samba com Helton uma vez, o disco era dele, gravado, coro com voz e tudo, cheguei e perguntei pelo samba. Já estava mixado. Que pena, eu disse.

*Borges dizia que o único jeito de parar de mexer num texto era publicando.*

Ai, há duas coisas. Uma é se isso é um prazer para você e outra é se já não virou um hábito

da sua insegurança, uma compulsão, uma coisa neurótica.

*Em momentos assim, você é mais neurótico ou lúdico?*

Acho que sou um pouquinho neurótico, sim (risos). É engraçado porque a música é uma coisa que flui mais naturalmente para mim. Já me aconteceu de pegar uma letra minha e não acontecer nada. Esse mecanismo, não sei como é. Mas com *Sei Lá, Mangueira*, comecei a ler a letra e terminar a leitura com a melodia pronta. Em 1973, numa mesa com uns conhecidos de São Paulo, conversava com um amigo jornalista, o Dirceu. Daí a pouco, saiu a palavra “cascavel” no meio da conversa. Ele, de pronto, emendou: “*Crotalus terrificus*”. Um silêncio perturbador. Ele sabia o nome científico da cascavel porque morava ao lado do Instituto Butantã e decorava o nome das cobras quando estava de folga. Coisa de maluco, só pode. Sabia tudo de cobra. Mas o que me chamou a atenção foi a sonoridade do latim. Fiquei com aquilo na cabeça. Logo depois que ele saiu, comecei a escrever uma letra que não consegui musicar. Anos depois, o Arrigo Barnabé musicou (no álbum *Tubarões Voadores*, 1984).

*Era mais uma crônica?*

Não sei que relação fiz entre a letra e o que nós conversávamos. Nessa época tinha lido que um dos símbolos mais antigos seria o da cobra comendo o próprio rabo. Estava impressionado com as religiões negras, candomblé, umbanda, essas coisas. O título *Crotalus Terrificus* teve, então, o subtítulo *O símbolo da tentação*. Imaginei uma mulher cobra que desmistificava a maldade da serpente. “Meu nome não sei, na verdade, mas como se pode notar, amor em mim não falta. Espalho o sonho como o flautista o som de sua flauta, mas muitos pensam que sou o mau”. E aí ela começa a desmentir isso (“*Crotalus terríficus*,/ Me chamam certos senhores com malícia / Mas eu sou mística, não tenho nada de racional / Sou apenas uma cascavel no gosto popular”) e, sem perceber, eu estava criando uma personagem, a mulher cuja grande função é tocar, morder os homens distraídos, marcá-los simbolicamente. Essa era, para mim, a história de muitas mães, que como a minha começaram a trabalhar menina, num tempo em que nem carteira de trabalho havia. Sempre admirei minha mãe pelo vigor e importância que dava ao trabalho. Levo isso comigo, nunca apreciei que fizessem algo por mim. Repare que estou falando de memória o tempo inteiro. As coisas aparentemente menos relacionadas estão juntas, afloram não se sabe como, transpiram e acabam virando algo original.

*Outro samba ou letra surgiu de uma palavra ou expressão que o impressionou?*

Certa vez, chamaram a minha atenção para um erro de português que gravei num samba, *Comprimido*. Fiquei atordoado quando notei. Era a crônica de um sujeito que briga com a própria mulher. Ela dá uma dentada no braço dele e ele resolve deixar aquela marca para provar a agressão. A letra remete a um samba do Chico Buarque (*Cotidiano*), para dizer que o tema havia sido influenciado, extraído do dele. Chamava-se *Comprimido* não só para enfatizar a idéia de que o personagem estava “pressionado” como a ponto de tomar um comprimido e morrer. Sua mulher leva um susto porque a única coisa que ela encontra quando o vê morto é um disco do Chico na vitrola. É engraçado porque lá pelo fim do texto há um erro de concordância. “Noite de samba / Noite comum de novela / Ele chegou / Pedindo um copo d’água / Pra tomar um comprimido / Depois cambaleando / Foi pro quarto / E se deitou / Era tarde demais / Quando ela percebeu / Que ele se envenenou”. Aí me deram o toque: não era “envenenou”, mas “envenenara”. Aí tentei mudar.

*Não conseguiu...*

Não, nada encaixava. Um desespero. Aí tomei a decisão de deixar registrado daquele jeito, com erro mesmo. Nunca reclamaram. Não há maneira de mudar.

*Essa dimensão do idioma preocupa você na hora de compor?*

Agora, mais do que antes. Não sou muito de trabalhar com a palavra, mas com a frase, o ritmo da sentença, o equilíbrio entre as palavras. Às vezes é difícil achar uma palavra e às vezes se sabe que há uma que não é aquela. E isso é doloroso porque não se resolve com um abrir de dicionários. Trabalhar com a palavra, por isso, é mais difícil. Trabalho com a frase, o duplo sentido, a alusão, a metáfora. Mas não de uma maneira absolutamente consciente.

*Como assim?*

Em música, não há como. É uma abstração, portanto muito difícil, por mais que você conheça os grandes músicos, todos os acordes possíveis, os fraseados e as constantes melódicas, você se surpreende porque a própria estrutura dessa linguagem oferece a você outras possibilidades. Há quem trabalhe com a coisa concreta da linguagem, com os códigos, e experimenta para ver como fica. Há outro grupo, mais intuitivo, que parte de uma idéia e busca as soluções rítmicas e de texto quando esbarra em cada movimento.

Tento até me aproximar desse primeiro grupo, que desconheço, ouço muito a música dos outros, para tentar me aproximar. Não entender, que é até fácil se você conhece uma pequena parte desse universo, que possui sua abstração e seus elementos já decodificados.

*Letra de música não é literatura, mas nunca pensou em musicar um poema?*

Não leio poesia para fazer música. Só pelo prazer de ler. Um dia, ganhei um livro do Ledo Ivo. Fui agradecer, esbarrei na secretária eletrônica e fiquei sem graça de deixar recado. Aí li a obra dele, maravilhosa, porque tem essa coisa da maturidade, do enxugamento. Li por um tempo João Cabral de Mello Neto, do qual não sabia nada, e só comecei a ler por causa de uma informação que me chocou, a de que ele odiava música. Minha reação foi terrível. A gente não admite que o outro não goste do que você gosta. Fui à obra dele, e comecei por *Educação Pela Pedra*. A gente lê e logo vê alguém ali que domina o ofício e constrói algo que tem sua musicalidade, mas não tem a ver com música. Há um conjunto harmônico, equilibrado, trabalhado, uma rítmica diferente da musical. E, depois do impulso de rejeitá-lo, acabei gostando.

*Ele o influenciou em alguma medida?*

Nunca falei disso publicamente, mas, houve algo quando fiz o disco *Bebadosamba*. Estava num apartamento na praia, o pessoal já me apertando pelo disco, eu pedindo calma e, não sei porquê, alguma coisa me dizia que faltava algo. O disco não tinha nome, o prazo estourado, as músicas prontas, algumas gravadas e o pessoal me agulhando. Aquilo me doía, pois havia algo errado. Até que pedi um dia de prazo. Parece brincadeira, um mistério, mas naquela noite sentei ao sofá, vendo o mar pela janela ao longe, e nessa hora, não sei porquê, me veio à cabeça o comentário de João Cabral e comecei a escrever. *Bebadosamba* começa com uma chulazinha raiada que remonta ao ritmo dos baianos antigos, que eu via Pixinguinha fazer com João da Baiana. Fiz meu filho adolescente pegar o agogô e fazer o mesmo, aquele toque de santo e tudo, e sobre esse fundo eu li o texto. No dia de gravar, pedi ajuda ao Ferreira Gullar, com quem compus *Solução de Vida*. Ele leu, não falou nada e, num dado momento, ele me alertou que eu havia alterado a entonação no meio da fala. Não disse para fazer diferente, só me alertou. E, com isso, mostrou que eu deveria dizer o texto de outra maneira. Manter liso, sem transmitir emoção nenhuma. E percebi o que me havia incomodado tanto. O disco, do começo ao fim, é carregado de uma coisa emocionada, chega a ser quase pesado e é de propósito. É um contraponto à dureza

---

da linguagem, à não emoção, a essa coisa cerebral, contida, que tem outro equilíbrio. Foi aí que percebi que o texto era um contraponto a tudo aquilo que li na resenha sobre João Cabral. Não foi intencional. Foi algo que só percebi depois que fiz.

*Ao fazer música você cria personagens, contos, crônicas, diálogos. Tenta várias formas narrativas na composição. Isso também não é proposital?*

É muito intuitivo, mas movido pela ideia de que nós somos vários. E de que não tenho saudade. Uma mulher me parou na rua e partiu pra cima: “Como você é capaz de dizer que não sente saudade? Acabei de perder uma pessoa...”, e tal... Chorei com ela, mas disse que a saudade de que falo é em outro sentido. Não sinto saudade de nada porque tudo está em mim. Às vezes conversava com minha avó. Pensava no que ela me diria e falava como se ela estivesse ouvindo. Na verdade, tudo está na gente. O que foi, as pessoas que não estão mais presentes, conversam com a gente por meio da lembrança. Traduzir essa sensação é difícil, pois se confunde com o saudosismo. Quando a gente se emociona, é nossa memória que nos remete a algo que emociona, e já está em você. Convivi com personagens considerando seus universos particulares, o que comem e falam, observando como um reage, como outro se comporta ao longo do tempo. E percebo que mesmo isso é insuficiente, a tradução depois é muito complicada. Às vezes a gente detecta certas coisas numa manifestação que não era para existir mais, mas se manifesta ainda, e nota que surgiram lá de trás da memória. Muitas coisas são reveladas assim. Às vezes essas revelações nos sensibilizam, nos oferecem uma janela para outras coisas. Aí choramos a lágrima que todos choram.