

O samba nas nuvens: um disco de Paulinho da Viola (1971)

VICTOR ZAMBERLAN SCHNEIDER
BACHAREL E LICENCIADO EM FILOSOFIA PELA FFLCH-USP.

Aproximações ousadas

Talvez as mais famosas referências à filosofia ocidental na história do samba sejam as de Noel Rosa e Orestes Barbosa na canção *Positivismo* e Noel, e André Filho, em *Filosofia*. Na primeira o lema da filosofia de Augusto Comte é transformado em anedota: a amada partiu e assim o amor, a ordem e o progresso do eu lírico foram ignorados. Na segunda a filosofia é mencionada de forma genérica, acima de obras e pensadores, mas a referência é o estoicismo – um comportamento indiferente ao falatório e à desimportância dada pelos outros ao eu lírico.

O comportamento filosófico por excelência, na tradição ocidental, foi descrito por Platão e Aristóteles e até hoje se mantém como paradigma. É o espanto, perplexidade ou admiração, traduções possíveis do polissêmico verbo grego *thau-mázein*. São três os trechos mais citados de Platão, um do diálogo *Teeteto* e outros dois do *Fédon*,¹ mas podemos ficar só com o primeiro, pela sua representatividade. Após uma colocação de Sócrates, Teeteto se mostra espantado ou desnordeado diante dela: “pelos deuses Sócrates, causa-me grande admiração o que tudo isso possa ser, e só de considerá-lo, chego a ter vertigens”. Sócrates responde: “Estou

¹PLATÃO. *Fédon*. Pará: Editora UFPA, 2011, 88e, 95a-b.

vendo, amigo, que Teodoro não ajuizou erradamente tua natureza, pois a admiração é a verdadeira característica do filósofo. Não tem outra origem a filosofia”.² Vale destacar que na resposta de Sócrates a palavra “característica” é tradução de pathos, ou seja, o espanto filosófico pode ser interpretado como um afeto, afecção ou até experiência.³

Em Aristóteles, na *Metafísica*, encontramos a descrição do que deveria ser o filosofar, a qual vale citar integralmente:

De fato, os homens começaram a filosofar, agora como na origem, por causa da admiração, na medida em que, inicialmente, ficavam perplexos diante das dificuldades mais simples; em seguida, progredindo pouco a pouco, chegaram a enfrentar problemas sempre maiores, por exemplo, os problemas relativos aos fenômenos da lua e aos do sol e dos astros, ou os problemas relativos à geração de todo o universo. Ora, quem experimenta uma sensação de dúvida e de admiração reconhece que não sabe; e é por isso que também aquele que ama o mito é, de certo modo, filósofo: o mito, com efeito, é constituído por um conjunto de coisas admiráveis.⁴

Quando afetado por um espanto, perplexidade ou admiração diante das coisas do mundo, o ser humano busca uma resposta, uma explicação. Esta explicação, que traz um efêmero sossego, é obtida na tradição filosófica ocidental através de um conceito, que é “uma forma racional de equacionar um problema ou problemas, exprimindo uma visão coerente do vivido; isto é, o conceito é uma forma de lançar inteligibilidade sobre o mundo”.⁵ Consequentemente, caso o conceito não dê conta de equacionar o problema, a dúvida/perplexidade persiste, o próprio problema persiste, pois o conceito é “imaneente, uma vez que parte

²PLATÃO. *Diálogos*, Vol. IX, *Teeteto - Crátilo*. Pará: Editora UFPA, 1973, 155d.

³MACHADO, F. T. M. “Do espanto ao sublime: apontamentos sobre ‘educação patética’ entre o conceito de ‘thaumázein’ de Platão e o ‘sublime’ de Friedrich Schiller”. In: *Filosofia e Educação*, Campinas, SP, vol. 12, n. 2, pp. 1289-1312, maio/ago. 2020, p. 1292.

⁴ARISTÓTELES. *Metafísica*. Vol. 2. São Paulo: Loyola, 2002, 982b13-19.

⁵GALLO, Silvio. “A filosofia e seu ensino: conceito e transversalidade”. In: *Ethica*, vol. 13, n. 1, Rio de Janeiro, pp. 17-35, 2006, p. 24.

necessariamente de problemas experimentados e ‘vivos na pele’ pelo filósofo, que cria o conceito justamente para equacionar um problema concreto”.⁶ É a perplexidade diante da persistência de um problema sem resposta, uma percepção que é semelhante ao do filósofo ou da filósofa diante da impossibilidade de adequar um conceito à uma experiência, que encontrei no primeiro álbum lançado por Paulinho da Viola em 1971.

O álbum é composto por 12 faixas e possui cinco edições em mídia física: de 1971, pela gravadora Odeon, há três em vinil e uma em fita cassete e de 1996 há uma em CD pela EMI Music Brasil. Seis faixas são de autoria exclusiva de Paulinho da Viola e outra é uma parceria com Capinan. As demais são de Candeia, Marcus Vinícius, Ary do Cavaco junto a Rubens, Alberto Ribeiro e por fim Batista junto a Nelson Sargento. A primeira e a última faixa do disco são bem conhecidas, *Num samba curto* e *Vinhos finos... cristais* respectivamente, mas a faixa *Para ver as meninas* é a mais mencionada e comentada nos estudos sobre o compositor.

Separando o sentido do verbo *thaumázein* nas duas traduções mais comuns, posso dizer que minha admiração com o álbum se deu justamente nesta faixa, na repetição da palavra “apenas” após o solo de cravo, quando há, diferentemente da primeira parte, uma pausa emocionante e inesperada na letra. Depois, com repetidas audições, esta pausa se mostra incrivelmente perspicaz no contexto da canção. Meu espanto, contudo, não veio da palavra “infinito” nesta mesma faixa ou da crítica ao consumo em *Consumir é viver* e sim dos versos de *Filosofia do samba* de Candeia, que dizem que liberdade e igualdade moram na Filosofia.

Pois a existência teórica e a ausência prática de liberdade e igualdade é justamente o paradigma de crítica imanente no marxismo. Em Marx, ambas não só não são efetivas ou mesmo possíveis em uma sociedade dominada pelo valor de troca, como engendram seu oposto, coação e desigualdade. A igualdade e liberdade, na forma de igualdade jurídica e liberdade contratual – isto é, a ideologia da troca-justa – geram exploração e a necessidade de venda da força de trabalho para sobreviver.⁷

⁶Ibidem.

⁷A famosa passagem de Marx, em que ele diz, “A esfera da circulação ou da troca de mercadorias, em cujos limites se movem a compra e a venda da força de trabalho, é, de fato, um verdadeiro Éden dos direitos inatos do homem. Ela é o reino exclusivo da liberdade, da igualdade,

Para entender a crítica imanente da cultura, por sua vez, ou ao menos uma das possibilidades dela,⁸ é conhecido o ensaio de Theodor Adorno, “*Crítica cultural e sociedade*”. Crítica imanente é para ele:

O procedimento imanente, por ser o mais essencialmente dialético, resiste contra isso. Ele leva a sério o princípio de que o não-verdadeiro não é a ideologia em si, mas a sua pretensão de coincidir com a realidade. Crítica imanente de formações espirituais significa entender, na análise de sua conformação e de seu sentido, a contradição entre a ideia objetiva dessas formações e aquela pretensão, nomeando aquilo que expressa, em si, a consistência e a inconsistência dessas formações, em face da constituição da existência.⁹

Considerando que na tradição da filosofia idealista alemã uma obra de arte é uma das manifestações do espírito do sujeito, “formações espirituais” quer dizer obras de arte. O objetivo da crítica imanente seria, em síntese, entender as contradições entre a obra e “seu condicionamento social”.¹⁰ Ela é imanente, pois, nas palavras de Vladimir Safatle, “a medida já está presente no objeto e pode ser

da propriedade e de Bentham” (MARX, K. *O capital*. Livro I. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 185). O trecho do primeiro volume de *O capital* no qual lemos propriamente a inversão: “na medida em que cada transação isolada obedece continuamente à lei da troca de mercadorias, segundo a qual o capitalista sempre compra a força de trabalho e o trabalhador sempre a vende – e, supomos aqui, por seu valor real –, é evidente que a lei da apropriação ou lei da propriedade privada, fundada na produção e na circulação de mercadorias, transforma-se, obedecendo a sua dialética própria, interna e inevitável, em seu direto oposto” (Ibidem, p. 434). Sigo de perto neste ponto o artigo de REPA, Luiz. “O posto e o pressuposto: Ruy Fausto e a ideia de crítica imanente em Marx”. In: *Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade*, 26(2), pp. 95-110, 2021.

⁸cf. AGAMBEN, Giorgio. “O príncipe e o sapo: O problema do método em Adorno e Benjamin”. In: *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

⁹ADORNO, Theodor W. “Crítica Cultural e Sociedade”. In. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 23.

¹⁰CÂNDIDO, Antônio. “Crítica e sociologia”. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 13.

identificada à condição de sermos atentos aos antagonismos que constituem o objeto e que o colocam em movimento”.¹¹

O que me interessa aqui é salientar sobretudo a crítica imanente como um procedimento dialético, pois suspeito que haja entre dialética e samba uma aproximação possível.¹² Na dialética de matriz hegeliana, na qual Marx e Adorno estão inseridos, é central a noção de negação determinada. Da negação de uma objeto (uma coisa determinada), “desde uma forma de consciência, uma categoria lógica, ontológica, psicológica, jurídica etc.”,¹³ se produz algo que contém o que foi negado. Este é o traço de produtividade e positividade da negação determinada. Ela é, na relação entre conceito e experiência, um escape da lógica do juízo, da possibilidade de conceituação, pois

indica que, ao tentar indexar o conceito a um objeto, ao tentar realizar o conceito na experiência, ele será negado. Mas ele será negado de uma maneira peculiar: a consciência verá o conceito *passar no seu oposto* e engendrar um outro objeto. Daí porque Hegel afirma, na introdução à *Fenomenologia do espírito*, que a negação determinada é o *locus* da passagem de uma figura da consciência à outra, passagem na qual muda tanto a consciência e seu regime de saber quanto o objeto com o qual ela se relaciona.¹⁴

O samba, do outro lado, é entendido aqui “como um aspecto da cultura negra – *continuum* africano no Brasil e modo brasileiro de *resistência* cultural”,¹⁵ com recursos, linguagem e funcionamentos próprios, no qual as palavras têm “uma operacionalidade com relação ao mundo, seja na insinuação de uma filosofia da

¹¹SAFATLE, Vladimir. “Adorno e a crítica da cultura como estratégia da crítica da razão”. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 7, pp. 21-30, out. 2009, p. 25.

¹²Estou bem ciente do abismo que separa os dois lados dessa aproximação, sendo a dialética uma tradição do pensamento branco ocidental, individual e o samba, uma tradição negra, coletiva e de resistência. Não afirmo, nesta tentativa de aproximação que não se produz conhecimento coletivamente, através da festa, da dança e do corpo, pelo contrário.

¹³REPA, Luiz. “Totalidade e negatividade: A crítica de Adorno à dialética hegeliana”. In: *Caderno CRH*, Salvador, vol. 24, n. 62, pp. 273-284, maio/ago. 2011, p. 275.

¹⁴Safatle, op. cit., p. 25.

¹⁵SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 10.

prática cotidiana, seja no comentário social, seja na exaltação de fatos imaginários, porém inteligíveis no universo do autor e do ouvinte”.¹⁶ Portanto, sua característica reside na sua singularidade, distante da concepção de “simples matéria-prima para um amálgama cultural realizado de cima para baixo”.¹⁷

A aproximação entre dialética, como método lógico, e samba, como manifestação cultural, pode ficar mais clara ao pensarmos mais especificamente nos “paradoxos da alegria do samba”, o samba como agente da transfiguração da dor em alegria.¹⁸ Como diz a letra de *Alegria* (Assis Valente e Durval Maia, 1937), citada por Cláudia Neiva de Matos como uma ilustração de “um verdadeiro *leitmotiv* da autoimagem do samba”.¹⁹ “Minha gente/ Era triste e amargurada/ inventou a batucada/ pra deixar de padecer.” A dor é negada e a alegria que surge contém nela esta dor. Do mesmo modo que entre o sujeito e o movimento da consciência, esta transfiguração que o samba é capaz de fazer não é permanente, “transfigurar a dor não é vencê-la”.²⁰ Há uma tensão que permanece. Estas contradições talvez sejam em parte responsáveis por tantas caracterizações do samba como mistério,²¹ que a meu ver, se traduz por uma impossibilidade de conceituação.²²

Acredito que o que faz Paulinho da Viola estimular escritos variados e reflexões é justamente esta consciência das contradições do samba, do seu mistério. Seu samba é a tradição do samba, no sentido da relação que sua obra mantém com o passado. A precisão desta, nas palavras de Nuno Ramos, é a suspensão do modelo “até certo ponto, deixando que permaneça ali, mas deslocado, redescoberto e

¹⁶Ibidem, p. 45.

¹⁷Ibidem, p. 10.

¹⁸MATOS, Cláudia N. de. “Sofrer e sorrir – cantar: os sambas de Bide e Marçal”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, pp. 21-43, ago. 2018, p. 22.

¹⁹Ibidem, p. 29.

²⁰GARCIA, Walter. “De *A preta do acarajé* (Dorival Caymmi) a *Carioca* (Chico Buarque): Canção popular e modernização capitalista no Brasil”. In: *Música Popular em Revista*, ano 1, vol. 1. Campinas, Unicamp/Instituto de Artes, pp. 30-57, jul./dez. 2012, p. 47.

²¹MATOS, op. cit., p. 30: “Nesse ‘poder transformador’, nesse trânsito de mão dupla entre estados mutáveis da alma e do corpo reside um dos grandes mistérios e encantos do samba”.

²²A conclusão do texto de Cláudia Neiva de Matos assume na sua estrutura esta impossibilidade de explicação, que “sempre soa incompleta ou insatisfatória face ao poder que o próprio objeto exala e guarda”. Ibidem, p. 41.

novo”.²³ Isto criaria um “efeito de distância”.²⁴ “Quem souber compreender esta distância, esta atmosfera”, provoca Nuno Ramos, “terá acesso a grande parte de sua poesia”.²⁵ Mas se esta distância existe, de onde Paulinho canta?

Aby Warburg, historiador da cultura alemão do início do século XX, começa assim seu texto “Mnemosyne. O Atlas das Imagens. Introdução”: “a criação consciente da distância entre o Eu e o mundo exterior é o que podemos designar como o ato fundamental da civilização humana”.²⁶ Com a necessária ressalva ao emprego da palavra “civilização”, o interesse de Warburg é investigar como criações artísticas do Renascimento – época de desenvolvimento da ciência moderna – carregam heranças mágicas e mitológicas. O trecho citado aponta uma separação entre o envolvimento total do sujeito com o objeto, típico de uma relação mágica/mítica e a distância consciente entre sujeito e objeto, típica da modernidade. Warburg estuda as dualidades, sempre há dois polos: religião e matemática, magia e ciência, pathos e lógos, veneração e reflexão. É a tensão entre os dois polos que se mostra terreno fértil para a criação artística.

Voltando a Paulinho, podemos imaginar uma linha esticada cujos extremos são o samba como festa negra, coletiva e comunitária e o outro a MPB e a indústria fonográfica.²⁷ No primeiro polo o samba como mito negro, conforme Muniz Sodré:

O samba, como o mito negro, nos conta sempre uma história. E, a exemplo do mito, o modo *como* se conta tem primazia, rege os conteúdos narrados. A forma produtiva vigente na sociedade contemporânea é incompatível com o indeterminismo do mito e, consequentemente, com o samba negro, em que a produção se distancia

²³RAMOS, Nuno. “Ao redor de Paulinho da Viola”. In: *Ensaio Geral*. São Paulo: Globo, 2007, p. 80.

²⁴Ibidem, p. 81.

²⁵Ibidem.

²⁶WARBURG, Aby. “Mnemosyne. O atlas das imagens. Introdução”. In: *A presença do Antigo. Escritos inéditos – Volume I*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018, p. 217.

²⁷Cf. Leonardo Lichote, na revista *Piauí* de 26 de maio de 2023, menciona uma entrevista de Paulinho do começo dos anos 1970: “Me sinto meio à beira do abismo, sabe? Voltar significa dar uma recuada. E se eu for para a frente eu caio lá embaixo”. Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/o-samba-do-desassossego/>. Acesso em 3 set. 2023.

do consumo, música não se separa de dança, corpo não está longe da alma, a boca não está suprimida do espaço onde se acha o ouvido. E, dentro da forma do samba, os significados linguísticos assumem matizes próprios, cambiantes, míticos.²⁸

Estamos em um terreno mágico/mítico, da força vital,²⁹ da experiência, da máxima e do provérbio, do entrelaçamento entre sujeito e objeto. Falando estritamente da relação entre a letra do samba e realidade social, há aqui o que Sodré denomina de “discurso transitivo” ou, segundo Walter Garcia a partir de Carlos Sandroni, transitividade direta dentro da tradição oral e transitividade indireta dentro do universo do samba gravado.³⁰ Nas palavras de Sodré:

A transitividade se afirma na capacidade da canção negra de celebrar os sentimentos *vividos*, as convicções, as emoções, os sofrimentos *reais* de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista. Nesse tipo de letra, não há categorização nem análise.³¹

No segundo polo há análise da existência social, reflexão sobre a canção e sobre si mesmo, busca por conceitos, João Gilberto, indústria fonográfica, a moderna música popular brasileira. “Sem João Gilberto não há Paulinho da

²⁸Sodré, op. cit., p. 61.

²⁹cf. LOPES, Nei; SIMAS, Luiz A. *Filosofias africanas: Uma introdução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022, p. 29: “Para se proteger contra a perda ou diminuição de energia vital por ação direta ou indireta de outros seres, a pessoa deve recorrer a forças que possam revigorar sua própria força individual. (...) Em síntese, o ser humano tem um relacionamento com o real fundamentado na crença em uma Força Vital – que reside em cada um e na coletividade; em objetos sagrados, alimentos, elementos da natureza, práticas rituais; na sacralização dos corpos pela dança, no diálogo dos corpos com o tambor – que deve ser constantemente potencializada, restituída e trocada para que não se disperse”.

³⁰GARCIA, Walter. “A transitividade do samba: uma análise interdisciplinar”. In: *Opus*, vol. 27, n. 2, pp. 1-23, maio/ago. 2021, pp. 4-9. Para os fins deste ensaio sigo Sodré no não impedimento do fenômeno pelos “processos dominantes de gravação, difusão e consumo”. Vale-me mais, portanto, a oposição transitividade direta e indireta de um lado e intransitividade do outro.

³¹Sodré, op. cit., p. 45.

Viola”, diz Manoel Dourado Bastos em nota e em outra chave.³² Entretanto, isto é um fato também no âmbito do lirismo. Em muitas das suas canções, seu canto, assim como o de João Gilberto, “não comunica a transfiguração da dor pela dança, permanecendo mais próximo do pensamento do que da celebração”.³³ Em Paulinho a preocupação é com a composição³⁴ e sujeito e objeto estão separados. O sujeito está afastado de seu objeto e seu olhar para ele é reflexivo. Há o “falar sobre” típico do discurso intransitivo, a partir da definição de Muniz Sodré.³⁵

Tendo proximidade com os dois lados – e complementando a provocação de Nuno Ramos, é sábio para quem analisa sua obra não enquadrá-lo em nenhum deles –, sendo sambista negro³⁶ e autor moderno, Paulinho da Viola parece ter intuído que a tensão entre os polos é criativa e decide a cada canção, a cada álbum, a distância que convém. Sua voz “canta ao longe e elogia essa distância, canta pedindo que a mantenham ali”.³⁷ Neste álbum de 1971 parece que a distância é considerável.

Um mesmo problema e várias respostas³⁸

São dois os aspectos principais desta distância. O primeiro é a afirmação do eu, do sujeito, a busca do eu lírico ao longo do álbum de uma afirmação de si.

³²BASTOS, Manoel D. “Presentimento da promessa de felicidade: ‘o samba da desilusão’ de Paulinho da Viola”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 57, pp. 229-324, 2013, p. 307.

³³GARCIA, Walter. “Radicalismos à brasileira”. In: *Celeuma*, USP/Centro Universitário Maria Antonia, n. 1, vol. 1. São Paulo, pp. 20-31, maio 2013, p. 25.

³⁴Folha de S.Paulo. Paulinho da Viola celebra Noel Rosa com a filha. Plataforma *youtube*, 4 de julho de 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TeyRt76LiFc>. Acesso em 3 set. 2023. Em especial a partir do minuto 3:10.

³⁵Sodré, op. cit., pp. 44-45.

³⁶Entrevista de Paulinho da Viola de 1979, citado por Coutinho: “Eu sou, como estava dizendo, muito ligado ao passado do meu povo, do carioca, principalmente do negro, pela simples razão de também ser negro”. COUTINHO, Eduardo G. “Paulinho da Viola e a ‘questão social’: o samba como forma de expressão ‘toda-vida marginal’”. In: *Samba, cultura e sociedade*. São Paulo: Expressão Popular, 2013, p. 220.

³⁷Ramos, op. cit., p. 81

³⁸Uso as palavras “resposta” e “problema” ao longo desta seção no sentido de resposta a um problema filosófico.

A maioria das canções é na primeira pessoa do singular, o que é algo típico do lirismo do samba. Contudo, alguns versos das canções de autoria de Paulinho trazem de uma maneira mais marcada o eu lírico para o centro, numa chave de autojustificação: “Eu não posso explicar meus encontros” em *Num samba curto*, “Porque hoje eu vou fazer/ Ao meu jeito eu vou fazer” em *Para ver as meninas* e mesmo a palavra “gente” tão presente nas canções de samba torna-se, em *Reclamação*, “minha gente”. Nestas canções em especial, apesar de enxergar isto no álbum todo, há uma dificuldade de se reconhecer ou de se situar. A contracapa do disco pode ser interpretada como uma ilustração disto, pois vemos Paulinho da Viola olhando de forma contemplativa para o alto, mas é também para o próprio nome que ele olha.

O segundo aspecto é o pensamento sobre a composição, que pode ser melhor entendido a partir de uma passagem de Bastos sobre *Para ver as meninas*: “as indicações fundamentais que nos conduzem ao essencial da canção estão em seu trabalho expressivo”.³⁹ Há uma adequação em todo o álbum entre letra e música para expressão do conteúdo temático da canção. A faixa *Lapa em três tempos (música incidental: abre a janela)* é uma homenagem ao bairro da Lapa e uma homenagem à história do samba. A faixa começa pela citação adaptada de *Abre a janela* de Arlindo Marques Jr. e Roberto Roberti, gravada em 1937 por Orlando Silva, um lado B.⁴⁰ Paulinho mantém o verso “Abre a janela formosa mulher” e introduz dois novos “Cantava o poeta trovador” e “Da velha Lapa que passou”. Acompanhados só por violão, os quatro versos cantados funcionam como introdução ao samba enredo.

É interessante notar, para o argumento de que, neste álbum, Paulinho da Viola toma uma distância grande ao mundo do samba, que o único samba enredo do disco é sobre a Lapa, um bairro que foi uma “espécie de interseção cultural entre a Zona Norte e a Zona Sul do Rio. Ali, os investimentos simbólicos do povo encontravam acolhida por parte de intelectuais e de alguns setores da pequena burguesia carioca”.⁴¹

³⁹Bastos, op. cit., p. 316.

⁴⁰<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/36743/abre-a-janela>. Acesso em 30 set. 2023.

⁴¹Sodré, op. cit., p. 17.

Além disso, esta faixa é a primeira do lado B. A última do lado A, que normalmente é a que faz o ouvinte virar o disco, é *Consumir é viver*. Suponho que esta faixa foi bem-sucedida ao captar a atenção dos ouvintes, e ela ainda hoje o é. O violão próximo do samba-rock e os metais que tocam na introdução cativam, são a cara da MPB da indústria fonográfica dos anos 1970. Anunciam uma canção dançante, mas que se torna densa, política, ainda que animada. É uma faixa extremamente autoirônica.⁴² A canção mais “vendável” do disco é a que trata justamente do sequestro do desejo e do amor pela sociedade de mercadorias, na qual tudo é um supermercado: “No mostruário vejo exposto/ Pra consumo teu amado rotulado rosto também”. No final da canção não há ambiguidade e sim a morte da experiência, que é a nossa morte como indivíduos (“também” é trocado por “meu bem”):

No caixão mortuário vejo exposto
 Teu amado rotulado desgraçado rosto, meu bem
 No caixão mortuário vejo exposto
 Teu amado rotulado desgraçado rosto, meu bem

Consumir é viver
 Conviver é sumir
 Conviver é sumir
 Consumir é viver

Conviver é sumir
 Consumir é viver
 Consumir é viver
 Conviver é sumir

Não há experiência quando viver se resume a consumir. O embaralhamento dos versos finais indica que, para o eu lírico, eles acontecem ao mesmo tempo. É

⁴²Um outro exemplo deste mesmo procedimento irônico-crítico, talvez mais radical, é a faixa *Essa é pra tocar no rádio*, do disco *Refazenda* de Gilberto Gil, 1975, também última faixa do lado A deste disco.

o consumo que nos faz sentir vivos, porque “quem demais convive some só, meu bem”. O começo dos anos 1970 é o auge da repressão da ditadura militar no Brasil pós AI-5. Uma das suas restrições centrais era a proibição do direito de reunião.

A agressividade e morbidade desta canção a une com a morbidade da canção mais política deste álbum, mesmo que indiretamente: *Vinhos finos... cristais* (parceria de Paulinho com Capinan), última faixa do disco. É uma valsa, dançada por esqueletos. A sua agressividade, a mistura de elementos díspares (engrenagem, cristais), a alusão a algo monstruoso (os dentes de um cão, o diabo?), tudo isso justaposto numa valsa, faz desta canção quase uma canção tropicalista. Quase, pois o arranjo não aprofunda contradições. O arranjo aprofunda, ao contrário, a letra, ou seja, a melancolia, que é encarnada na música.⁴³

Dentre as respostas do eu lírico ao problema central deste álbum – a meu ver, a desadequação entre teoria e prática, a dificuldade de entender e explicar o que está ocorrendo na vida –, a resposta desta canção é a desilusão completa, que se traduz nos versos que encerram o álbum: “Apenas um jogo de palavras entre tudo e nada/ Entre os dentes podres da canção”.

Para ficarmos nas canções mais políticas do disco, apesar da usual sutileza do artista,⁴⁴ a resposta do eu lírico em *Nas ondas da noite* é esperançosa. Ele canta: “Mas nada se conserva eternamente”. Ouvimos um samba alegre, o arranjo dos metais é “para frente”. A chama que se acende é a esperança que a amargura vai passar, uma lição que o samba ensina. A chama é o próprio samba⁴⁵ que chega numa hora escura, quem sabe através das ondas do rádio. O mar na obra de Paulinho é “uma metáfora bastante recorrente (...): o mar como lugar da vida, da transformação e da tradição”.⁴⁶ Nesta canção ouvimos “Mas o samba

⁴³Concordo com Eliete Negreiros quando diz que esta canção fala principalmente de amor e nela tudo se corrói, mas discordo que exista “uma tensão quase insuportável entre a letra da canção (...) com a forma delicada e leve do tema musical, uma linda valsa”. Ouço um tema musical fúnebre que realça a letra. cf. Eliete Negreiros, “*Vinhos finos... cristais*”. In: *Revista Piauí*, 24 ago. 2012, disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/vinhos-finos-cristais/>. Acesso em 3 set. 2023.

⁴⁴“As implicações desse gênero [político] em meu trabalho são sutis”, entrevista de Paulinho da Viola de 1972, citada por Coutinho, op. cit., p. 224.

⁴⁵Recitando a frase “aos poetas do samba e àqueles que carregam com todo carinho sua chama”, Paulinho inicia a canção *Quando bate uma saudade* (1989). *Ibidem*, p. 228.

⁴⁶*Ibidem*, p. 232.

se transforma como a vida”, após a confissão de uma crise em “Até pensei que o meu samba se perdeu”. Uma chama não é imortal, mas esta ainda não morreu. Há algo do passado que dá esperança para o futuro: “Depois a gente se vê, amor”.

Nas ondas da noite e Filosofia do samba (Candeia) são as canções, junto a *Minha vez de sorrir* (Batista e Nelson Sargento), que mais se aproximam da transfiguração da dor em alegria. Dizem os versos de Candeia: “Se o dia nasce, renasce o samba/ Se o dia morre, revive o samba”. Nelas o samba é um processo, é movimento. A primeira é sobre um instante de felicidade, enquanto a segunda é uma apologia do caráter misterioso do samba. A “Filosofia do samba” não “precisa de razão”. Posso mandar meu dicionário às favas ou como diz o verso: “Mudo é quem só se comunica por palavras”. Há no corpo, na dança, no batuque, na festa coletiva uma igual possibilidade de conhecimento.

Já em *Reclamação* o eu lírico admite que busca uma resposta, assim como também o fazem outras pessoas, a “sua gente”, que anda triste. Está inquieto por ouvir tanta reclamação, como se ele devesse necessariamente ter uma explicação pronta. Na verdade é como se ele nesta canção dissesse “estamos todos no mesmo barco”. Um “mesmo problema” é compartilhado e ouvimos isso na canção quando uma outra voz, a de Mauro Duarte, canta os três primeiros versos da repetição da estrofe que começa com “As mesmas palavras”. Além disso, o samba-jazz abre, toca no prato, na estrofe citada abaixo e no refrão, reforçando assim o “desabafar” e a sensação de incerteza, de abertura:

Você não é o primeiro
 Que hoje vem pra me falar
 Que anda procurando um jeito
 Um jeito de desabafar

Minha gente
 Eu também procuro a solução
 Minha gente
 Eu também procuro a solução

Talvez esteja difícil encontrar uma solução, pois a situação ficou mais complexa. Explicar a vida em um samba curto, isto é, numa canção, é algo que sempre ocorre. Em Cartola, Nelson Cavaquinho e mesmo em Paulinho da Viola há explicação de uma parte da vida que pode ser generalizada. O samba como festa também pode explicar a vida, do seu jeito, com seus mistérios, como vimos na canção de Candeia. Na faixa *Num samba curto* o eu lírico não quer prestar contas da sua trajetória, “quem quiser que pense um pouco” para entender. Em seu coração estão entrando aspectos da vida que ele não via e ele caminha seguro em direção ao incerto. A vida está tão complexa que não cabe nos limites de uma canção, mas há uma aceitação do lugar.

Em termos musicais parece haver um contraste entre esta faixa e *Para ver as meninas*. Segundo Mammì, uma das características da batida de violão da Bossa Nova, de João Gilberto, é a antecipação da região central dos acordes, “em relação ao pulso marcado pelo baixo”, assim “é possível fazer com que as notas graves não carreguem a harmonia, mas, ao contrário, sejam antecipadas e conduzidas por ela”.⁴⁷ Em *Num samba curto* ouvimos o baixo antecipar e carregar a harmonia e em *Para ver as meninas* ouvimos o contrário. Suspeito que isso tenha a ver com o tempo. Pois naquela, a letra trata de um tempo marcado, um “agora”, enquanto nesta o eu lírico quer parar o tempo, o que é impossível, já que ele passa à nossa revelia. Similar, portanto, à Bossa Nova.⁴⁸

A passagem do tempo também é um tema de *Lapa em três tempos*, mas *Para ver as meninas* parece ser sobre isso. Tudo o que o eu lírico deseja é uma pausa, como ele literalmente diz, mas diz também nos versos “Quem sabe de tudo não fale/ Quem não sabe nada se cale” ou no primeiro verso em que pede silêncio educadamente. A pausa efetiva se dá na suspensão do canto, justamente na repetição da palavra “apenas” após o solo de cravo, o que realça sua dificuldade. A utilização deste instrumento, um instrumento “morto” como notou Bastos,⁴⁹ apresenta um viés antiprogressista, uma “aura de atemporalidade”⁵⁰ e a caixinha de fósforos

⁴⁷MAMMÌ, Lorenzo. “Uma promessa ainda não cumprida”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, pp. 1-6, 2000, p. 2. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200004.htm>. Acesso em 30 set. 2023.

⁴⁸Ibidem, p. 5.

⁴⁹Bastos, op. cit., p. 317.

⁵⁰Ibidem, p. 318.

tocada por Elton Medeiros “realça o caráter concreto oriundo diretamente do cotidiano popular”.⁵¹ Trata-se de um “não instrumento encontrado nos objetos do cotidiano (portanto, imediatos, contingentes, coloquiais)”.⁵²

A imediatez e concretude – e mesmo o desejo de escapar do tempo – desafiam a classificação desta canção como um “samba contemplativo”.⁵³ O infinito,⁵⁴ o que não tem fim ou limite, parece ter na letra um significado concreto, o amor descontraído e incondicional das meninas.⁵⁵ A pausa que o eu lírico almeja é um lugar protegido e seguro.⁵⁶

Hoje eu quero apenas
 Uma pausa de mil compassos
 Para ver as meninas
 E nada mais nos braços
 Só este amor
 Assim descontraído

⁵¹Ibidem, pp. 316-7.

⁵²Ibidem, p. 318.

⁵³Idem, Ibidem.

⁵⁴Texto curto, mas instigante sobre a noção de infinitude, a qual é lida por Eduardo Brandão como o desejo humano de completude. cf. BRANDÃO, Eduardo. “Infinito e finito na filosofia”. In: *Fórum Permanente*, disponível em <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/numero-nove/edubrandao9>. Acesso em 3 set. 2023.

⁵⁵Como curiosidade apenas, cito Márcio Borges falando sobre a visita de Paulinho da Viola à sua casa para a audição do álbum *Clube da esquina*: “Durante sua curta estada em Belo Horizonte, Paulinho da Viola engrenou uma longa conversa técnica com meu primo Elder, este com toda razão orgulhosíssimo de Flávia e Fúlvia, o lindo par de gêmeas a quem sua mulher, Nôra, acabara de dar à luz. O fato é que domingo, depois do almoço de dona Maricota, Paulinho foi convidado de maneira tão insistente por meu primo a visitar suas filhas que resolveu aceitar. Lá fomos nós no carrinho azul de Elder até a sua casa, que ficava numa ladeira íngreme atrás da igreja de Santa Tereza. Nôra ficou surpresa: – Paulinho da Viola na minha casa, não acredito! O compositor tomou as gêmeas no colo, brincou com elas... e continuou seu papo especializado com Elder, a respeito de marcenaria, que era uma paixão dos dois. E tome termos técnicos, caixilhos, travações, marchetas...” cf. BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*. São Paulo: Geração Editorial, 1996, p. 269.

⁵⁶O choro instrumental *Abraçando Chico Soares*, uma homenagem a Francisco Soares de Araújo, conhecido como Canhoto da Paraíba, passa uma sensação de calor e afeto dentro deste álbum.

Agressividade, morbidade, desilusão e melancolia, esperança, conhecimento fora da razão, resignação, aceitação, autoproteção. Todas as respostas possíveis quando estamos diante de uma situação histórica sem saída, quando estamos com dificuldade de nos reconhecer, quando estamos diante de um problema complexo. Sinais de uma indagação, com suas idas e vindas.

O samba nas nuvens

Nuno Ramos começa seu texto com a seguinte frase: “ele caminha como quem não toca o chão”.⁵⁷ Ao longo do disco há diversos exemplos de como o arranjo nos transmite uma sensação aérea. Em *Pressentimento*, o bongô aparenta estar longe, lá no fundo. O arranjo de *Num samba curto*, em especial a introdução, reforça seu aspecto contemplativo, tal como o solo de cravo em *Para ver as meninas*, como vimos. A orquestração de cordas em *Coração chama a atenção* e os ecos dos cocos (ou outro instrumento similar)⁵⁸ parecem bater nos cantos das paredes e voltar.

Na comédia *As nuvens*, Aristófanes apresenta Sócrates, o tipo ideal de filósofo, pendurado numa cesta olhando para o céu, pois foi assim que ele suspendeu o intelecto e o pensamento e misturou este, “que é sutil, com o ar que lhe é afim”. O próprio Sócrates descreve sua atividade nesta parte da comédia como “caminho no ar e observo o sol”.⁵⁹

Na capa do álbum, Paulinho da Viola flutua. Está sozinho, vestido com trajes típicos de sambista, nas cores azul e branco da Portela. Ele está sentado em uma cadeira, mas esta cadeira está só num fundo branco, sem limites aparentes.

⁵⁷Ramos, op. cit., p. 79.

⁵⁸Sobre este instrumento, agradeço a João Rabello, violonista e filho de Paulinho da Viola, que perguntou diretamente a ele e me enviou suas respostas, assim como o áudio referenciado em nota a seguir, por email: “ele diz que parecia um coco, mas não lembra muito bem. Não falou que era um coco exatamente. Comparou com uma caixeta”. Além disso, Paulinho também confirmou que este álbum foi o primeiro dos dois lançados em 1971 e que a segunda voz em *Reclamação* “só pode ser” a de Mauro Duarte.

⁵⁹ARISTÓFANES. *As nuvens*. Cadernos de Tradução, Porto Alegre, n. 32, jan-jun, 2013, pp. 25-26.

É um infinito, mas é também um vazio.⁶⁰ Sua posição é a clássica posição do pensador, tradicional representação de melancolia.⁶¹ Sua expressão, todavia, não é melancólica. É um pouco maliciosa (“indiferença” filosófica?), de quem caminha seguro, como diz em *Num samba curto*. Em vez do queixo estar apoiado na mão, como na escultura, seu queixo está apoiado no violão. Ou a cabeça se apoia no violão ou o violão suporta a cabeça, quem sabe as duas coisas. A cadeira é de madeira com adornos nos pés, poderia ser de material sintético, com pés de palito, típico do design de móveis dos anos 70, mas não é. É uma cadeira de visual mais pesado, na qual ele se apoia, reforçando o aspecto de tradição.⁶²

A sinalização é que a sua elaboração se dá através do violão. Um instrumento solitário e afim ao lirismo, ligado ao “âmbito da subjetividade”:

Muito diverso é o sentido atribuído ao violão, instrumento que serve ao acompanhamento da voz mas também à execução melódica, num ambiente mais íntimo e personalizado. Em oposição ao movimento coletivo e ao apelo coreográfico da percussão, o violão está presente no âmbito do canto solo, na expressão individual, na exposição da alma que reflete, divaga e sonha. Integrou a linguagem da modinha e da seresta.⁶³

Neste disco, Paulinho da Viola se coloca mais próximo do polo do indivíduo moderno, do sujeito reflexivo. O “esmero expressivo”⁶⁴ do álbum reforça isto.⁶⁵

⁶⁰Em texto de 1971, Zuenir Ventura vê a cultura brasileira perplexa diante de perguntas sobre o processo criador do país, desencorajada pela censura, impotente diante do AI-5, dilacerada por dentro e pressionada por fora (...), em busca de uma saída”. VENTURA, Zuenir. “O vazio cultural”. In: GASPARI, E.; HOLLANDA, H. B. de; VENTURA, Z. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 50.

⁶¹Cf. WARBURG, Aby et al. “Manet and Italian Antiquity”. In: *Bruniana & Campanelliana*, vol. 20, n. 2, 2014, pp. 455-476, p. 460. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24339078>. Acesso em: 3 set. 2023.

⁶²Agradeço a Walter Garcia pela observação sobre a cadeira de madeira, como também pelo alerta sobre a importância comercial da última faixa do lado A de um disco.

⁶³Matos, op. cit., p. 39.

⁶⁴Bastos, op. cit., p. 316.

⁶⁵Em um áudio enviado a mim por João Rabello, Paulinho da Viola diz: “O álbum que eu fiz

Diante da realidade concreta ouvimos o espanto, a admiração ou perplexidade refletidos nas canções. Em busca de entender o objeto, várias respostas são especuladas, mas nenhuma é satisfatoriamente adequada, pois a realidade se tornou complexa. Pode ser que não haja respostas ou que haja a necessidade de inventar uma nova.

Temos um impasse que persiste e, junto com ele, persiste também o espanto. Este lugar do espanto e da perplexidade é um tanto mágico. Magia é também a vivência da curiosidade inicial, do pathos não desvendado por conceitos. De forma contraditória, a distância acaba por produzir seu oposto: quanto mais Paulinho da Viola se afasta do samba mais ele se aproxima dele. A impressão que fica é que este álbum parece ser, afinal, menos sobre o infinito e mais sobre o inefável.

em 1968 tinha orquestra, não sei o quê. Aí, alguns acharam que a orquestra era... tinha arranjos do Gaya e arranjos do Nelsinho. E eles usavam a orquestra que era da Odeon, entende? É... eu não tive assim nenhuma influência sobre esses arranjos, né? 1968. Aí numa conversa... só teve uma pessoa, que era um inglês, que gostava daquela forma, mas a maioria achava que ficou um pouco pesado pra minha voz. Entendeu? Aí o Gaya tinha um conceito, quer dizer 'Paulinho a gente tem que tirar e não botar'. Então, no segundo disco você já ouve que não tem nada disso.

Que é o *Foi um rio que passou na minha vida* né, o segundo?

É, exatamente. E não tem nada, já mudou completamente. Era uma coisa bem mais leve, que isso era uma ideia do Gaya. E a outra coisa era que a partir daí a gente continuou a trabalhar assim.

E o *Num samba curto*, que é esse de 71, foi o terceiro disco, que ele veio antes do outro, né?

É, exatamente, exatamente, que também tem essas... que é essa ideia de reduzir e acrescentar detalhes. Ele, às vezes, botava um sininho, sabe como é que é? Em outros discos, era isso". Gaya é o Maestro Lindolfo Gaya, único orquestrador e regente do álbum aqui analisado e Nelsinho é o maestro Nelson Martins Dos Santos.

Referências

ADORNO, Theodor Wiesengrund. “Crítica cultural e sociedade”. In: *Prismas: Crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Britto de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. “O príncipe e o sapo: O problema do método em Adorno e Benjamin”. In: *Infância e história: Destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ARISTÓFANES. *As nuvens*. In: Cadernos de Tradução, trad. de José C. Baracat Junior (et al.), Porto Alegre, n. 32, jan-jun., 2013, pp. 1-98.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Vol. 2. Trad. Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2002.

BASTOS, Manoel Dourado. “Presentimento da promessa de felicidade: ‘o samba da desilusão’ de Paulinho da Viola”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 57, pp. 229-324, 2013.

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

BRANDÃO, Eduardo. “Infinito e finito na filosofia”. In: *Fórum Permanente*, disponível em <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/numero-nove/edubrandeaonove>. Acesso em 3 set. 2023.

CÂNDIDO, Antônio. “Crítica e sociologia”. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COUTINHO, Eduardo Granja. “Paulinho da Viola e a ‘questão social’: O samba como forma de expressão ‘toda-vida marginal’”. In: *Samba, cultura e sociedade*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

Folha de S. Paulo. Paulinho da Viola celebra Noel Rosa com a filha. Plataforma *youtube*, 4 de julho de 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TeyRt76LiFc>. Acesso em 3 set. 2023.

GALLO, Silvio. “A filosofia e seu ensino: conceito e transversalidade”. In: *Ethica*, vol.13, n.1, Rio de Janeiro, p.17-35, 2006.

GARCIA, Walter. “A transitividade do samba: Uma análise interdisciplinar”. In: *Opus*, vol. 27, n. 2, pp. 1-23, maio/ago. 2021.

_____. “De *A preta do acarajé* (Dorival Caymmi) a *Carioca* (Chico Buarque): Canção popular e modernização capitalista no Brasil”. In: *Música Popular*

em *Revista*, ano 1, vol. 1. Campinas, Unicamp/Instituto de Artes, jul./dez. 2012, pp. 30-57.

_____. “Radicalismos à brasileira”. In: *Celeuma*, USP/Centro Universitário Maria Antonia, n. 1, vol. 1. São Paulo, maio 2013, pp. 20-31.

LICHOTE, Leonardo. “O samba do desassossego”. In: *Revista Piauí*, 26 maio 2023. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-samba-do-desassossego/>. Acesso em: 3 set. 2023.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. *Filosofias africanas: Uma introdução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

MACHADO, Felipe Tuller Moreira. “Do espanto ao sublime: apontamentos sobre ‘educação patética’ entre o conceito de ‘*thaumázein*’ de Platão e o ‘sublime’ de Friedrich Schiller”. In: *Filosofia e educação*, Campinas, SP, vol. 12, n. 2, pp. 1289-1312, maio/ago. 2020.

MAMMÌ, Lorenzo. “Uma promessa ainda não cumprida”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, pp. 1-6, 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200004.htm>. Acesso em: 12 out. 2023.

MARX, Karl. *O capital*. Livro I. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MATOS, Cláudia Neiva de. “Sofrer e sorrir – cantar: Os sambas de Bide e Marçal”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, pp. 21-43, ago. 2018.

NEGREIROS, Eliete. “Vinhos finos... cristais”. In: *Revista Piauí*, 24 ago. 2012. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/vinhos-finos-cristais/>. Acesso em: 30 set. 2023.

PLATÃO. *Diálogos, Vol. IX, Teeteto – Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Pará: Editora UFPA, 1973.

_____. *Fédon*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Pará: Editora UFPA, 2011.

RAMOS, Nuno. “Ao redor de Paulinho da Viola”. In: *Ensaio Geral*. São Paulo: Globo, 2007.

REPA, Luiz. “O posto e o pressuposto: Ruy Fausto e a ideia de crítica imaneente em Marx”. In: *Cadernos De Filosofia Alemã: Crítica E Modernidade*, 26(2), pp. 95-110, 2021.

_____. “Totalidade e negatividade: A crítica de Adorno à dialética hegeliana”. In: *Caderno CRH*, Salvador, vol. 24, n. 62, pp. 273-284, maio/ago. 2011.

SAFATLE, Vladimir. “Adorno e a crítica da cultura como estratégia da crítica da razão”. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 7, pp. 21-30, out. 2009.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

WARBURG, Aby. *A presença do antigo. Escritos inéditos – Volume I*. Trad. Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

WARBURG, Aby et al. “Manet and Italian Antiquity”. In: *Bruniana & Campanelliana*, vol. 20, n. 2, pp. 455-476, 2014. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24339078>. Acesso em: 3 set. 2023.

VENTURA, Zuenir. “O vazio cultural”. In: GASPARI, E.; HOLLANDA, H. B. de; VENTURA, Z. *Cultura em trânsito: Da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, pp. 40-51.

RESUMO: Este ensaio analisa o primeiro álbum lançado por Paulinho da Viola em 1971. O começo dos anos 70 é o auge da repressão da ditadura militar e vive-se o milagre econômico. Paulinho da Viola (1942-) é um compositor da música popular brasileira que sempre fez questão de deixar clara a importância da tradição do samba para a sua obra. Uma escuta atenta deste álbum sugere um comportamento filosófico do eu lírico: espanto e perplexidade (*thaumázein*) diante de problemas concretos seguidos pela busca racional por um conceito que possibilite a compreensão destes problemas. Para aprofundar a discussão sobre este álbum e enten-

ABSTRACT: This essay analyzes the first album released by Paulinho da Viola in 1971. The beginning of the 70s in Brazil is the peak of the repression of the military dictatorship and the years of the “economic miracle”. Paulinho da Viola (1942-) is a composer of Brazilian popular music who has always stated the importance of the tradition of samba for his musical work. Listening to this album with attention we see the philosophical behavior of the lyrical subject: wonder and perplexity (*thaumázein*) in the face of concrete problems followed by the rational investigation looking for a concept that makes it possible to understand these problems. To extend the

der quais seriam estes problemas, este ensaio tenta relacionar a tradição filosófica ocidental com o samba, ritmo negro de resistência coletiva.

PALAVRAS-CHAVE: Paulinho da Viola; Samba; Filosofia; MPB; *Thaumázein*; Perplexidade.

discussions about this album and comprehend what these problems might be, this essay tries to bring the Western philosophical tradition together with samba, a black rhythm of collective resistance.

KEYWORDS: Paulinho da Viola; Samba; Philosophy; MPB; *Thaumázein*; Perplexity.

