

## O SENTIDO DA TRADIÇÃO NA OBRA DE PAULINHO DA VIOLA<sup>1</sup>

**Eduardo Granja Coutinho**

Doutor em Teoria da Comunicação e da Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Professor do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense

**Resumo:** A partir de uma crítica da "concepção metafísica da tradição" - tendência conservadora que se caracteriza pela tentativa de abstrair a cultura de seu processo histórico, desconsiderando o papel ativo do sujeito na reconstrução dos signos do passado - e da elaboração de uma "concepção dialética da tradição", entendida como *práxis* criadora, o trabalho analisa os diferentes projetos identitários presentes no debate sobre a música popular brasileira nas últimas décadas, enfatizando, particularmente, a estratégia contra-hegemônica do compositor Paulinho da Viola, cuja obra é marcada por um projeto de afirmação do samba, compreendido como "fala histórica", ou seja, como forma de expressão de uma visão de mundo popular subalterna.

**Palavras-chave:** Cultura Brasileira, Identidade Nacional, Música Popular

*Muiraquitã, muiraquitã de minha bela, vejo você, mas não vejo ela!...*

Mário de Andrade

Quando Macunaíma, o *herói sem nenhum caráter*, recupera finalmente a pedra Muiraquitã, roubada pelo Gigante, não encontra nela o caráter - a identidade - de seu povo, mas tão-somente um objeto, uma tradição petrificada, uma cultura morta, posto que apartada do seu sujeito histórico: sua gente, sua "bela". Muiraquitã havia sido reduzida a uma pedra - entre tantas - da coleção de Venceslau Pietro Pietra, "o gigante comedor de gente", o devorador de subjetividades. A alegoria do modernista Mário de Andrade, além de constituir uma bela metáfora da busca de uma nação por sua identidade, tem o mérito de estabelecer artisticamente uma distinção entre a tradição viva, entendida como articulação orgânica entre sujeito e objeto - entre o povo e seu patrimônio histórico-cultural - e a tradição fossilizada, cultivada por "coleccionadores" tradicionalistas como algo eterno e imutável. Mário expõe sob forma figurada dois modos de compreender a cultura, que poderíamos definir, em termos mais precisos, como **concepção metafísica** e **concepção dialética da tradição**.

Essa distinção pode ser melhor formulada mediante a análise etimológica do termo "tradição" que, por explicitar um sentido simultaneamente *substancial* e *processual*, lança luz sobre o problema metodológico do duplo fundamento - objetivo e subjetivo - da cultura. A palavra "tradição" deriva do latim: *traditio*. Do verbo *tradere*, que significa a ação de transmitir, entregar. Proveniente do direito romano, a expressão denotava originalmente a idéia de transmissão material como, por exemplo, na frase: "*per manus traditae glaebae*" ("glebas passadas de mãos em mãos") ou a transmissão de um poder ou um direito a outrem, como em "*imperium navium legato populi Romani ademisti, Syracusano tradidisti*" ("você tirou um legado do povo romano, o comando dos navios, e o entregou a um siracusano"). Mas além da acepção jurídica, o vocábulo *traditio* significava, já na Antigüidade, a transmissão de idéias, ensinamentos, práticas, normas e valores, podendo designar tanto a **ação de transmitir**, como na frase "*pugnae memoriam posteris tradere*" ("transmitir à posteridade a lembrança de um combate"), quanto o **conteúdo transmitido**: "*ita nobis majores nostri tradiderunt*" ("tal é a tradição que vem dos nossos ancestrais").

Com efeito, a particularidade do termo "tradição" é precisamente o fato dele designar, ao mesmo tempo, um legado cultural ou, se preferirmos, um objeto, o produto da atividade humana, e a sua reprodução ou transmissão no tempo: o processo subjetivo através do qual esse produto é socialmente elaborado. As concepções metafísicas da cultura, sejam elas objetivistas ou subjetivistas, enfatizam, cada qual, uma dessas dimensões da tradição, tendo em comum o fato de desconsiderarem a articulação entre elas, isto é, o processo pelo qual o homem através de sua *práxis* criadora transforma ativamente a realidade sócio-cultural. A primeira delas apreende a cultura como uma realidade objetiva, negligenciando a sua dimensão ativa, subjetiva, processual. Essa *reificação da tradição* consiste, em última análise, no esvaziamento do conteúdo histórico da cultura, isto é, na naturalização ou divinização do conteúdo transmitido e, conseqüentemente, na aniquilação do sujeito do processo cultural. A tradição mistificada se apresenta como algo que parece ter a qualidade de objetos naturais e a condição de formas dadas e imutáveis, transcendentais ao sujeito histórico. Esta concepção objetivista da cultura está presente tanto no senso comum ("discurso da autenticidade"), quanto na ciência do folclore (Herder, Grimm) e nos saberes propriamente mitológicos, no qual o *legado* da "tradição" é tido como um dom divino, revelado ao homem na origem dos tempos e, desde então, reproduzido de maneira passiva. No campo político, esta tendência é designada como "tradicionalismo".

Assim como o pensamento objetivista, a concepção subjetivista da tradição pretende poder apagar a categoria fundamental de *práxis*, sem a qual os fenômenos culturais são compreendidos de forma mistificada. Esta perspectiva idealista considera de maneira abstrata o aspecto objetivo da cultura, "as circunstâncias com que os homens se defrontam diretamente, ligadas e transmitidas pelo passado"<sup>1</sup>, reduzindo-as a categorias do pensamento. A cultura é pensada como sujeito absoluto: o "espírito do povo", uma totalidade singular que escapa ao controle dos indivíduos e opera nos limites de suas próprias leis. Os indivíduos participam do desenvolvimento da cultura, mas não são capazes de alterar o rumo dos acontecimentos históricos, sendo estes uma determinação do espírito. Esta tendência está presente no domínio científico ("culturalismo") e na atividade dos "especialistas da cultura", onde as teorias, em regra, tendem a ignorar a *atividade humana sensível*.

Entretanto, a compreensão da cultura como "tradição" - termo em que coexistem a idéia de **processo** e de **acervo** (ou patrimônio) - sugere uma perspectiva dialética de abordagem do fenômeno cultural. Esta perspectiva envolve a consideração de que o processo de transmissão das formas do passado, ao contrário do que desejariam os tradicionalistas, é uma atividade humana **criadora**; e de que o patrimônio transmitido, longe de ser um objeto natural ou uma revelação divina, é uma objetivação da ação humana. Neste sentido, a tradição é compreendida como atividade de seleção, valoração, interpretação e afirmação do acervo cultural legado pelo passado. Esta concepção da tradição como "totalidade" - síntese dialética entre sujeito e objeto - contrapõe-se às perspectivas "subjetivistas" e "objetivistas", a partir das quais o pensamento metafísico pensa a cultura.

### **A tradição como hegemonia**

Em contraposição à concepção metafísica, pode-se falar, portanto, numa concepção dialética da tradição. E dialética sob diferentes aspectos. Norberto Bobbio observa que nas páginas de Gramsci podem-se distinguir, pelo menos, dois significados fundamentais do conceito de dialética: o de "ação recíproca" e o de "processo por tese, antítese, síntese". A partir desses dois significados, poderíamos pensar a tradição ora como uma "relação", uma "conexão" ou mesmo uma "unidade" dialética entre dois termos: sujeito e objeto, forma e conteúdo; ora como um *movimento*, um *processo* ou um *desenvolvimento*.

O movimento de reelaboração das formas culturais do passado pode ser compreendido como *Aufhebung*, expressão hegeliano-marxista que significa, a um só tempo, conservação, eliminação e renovação. Nesta perspectiva, a categoria de tradição não significa apenas conservação, como quer o senso comum: ela carrega consigo a idéia de *ruptura* e, portanto, de negação do patrimônio histórico-cultural. Conservação e ruptura juntas determinam uma *seleção* e, necessariamente, uma *reinterpretação* dos signos do passado.

A idéia de tradição como **desenvolvimento** dialético, sublinhando o caráter ativo da cultura, nos ajuda a pensá-la como um *processo de construção de hegemonia*. Processo através do qual uma classe social constrói e reconstrói sua liderança intelectual e moral sobre as demais classes, reproduzindo ativamente os valores, as idéias, as práticas culturais numa determinada perspectiva e impondo-a ao conjunto da sociedade. Assim, podemos falar em tradições hegemônicas, que reafirmam a visão de mundo das camadas dominantes, e em tradições contra-hegemônicas, que reconstróem a história na perspectiva das classes subalternas.

Gramsci dedica boa parte dos *Cadernos do Cárcere* ao estudo de temas relativos à cultura popular. Tendo eleito a esfera da política como objeto central de sua reflexão, Gramsci volta-se para a cultura na medida em que esta se constitui como um espaço de luta pela hegemonia. Com efeito, *a luta política é, para Gramsci, a luta por uma nova cultura*. Entre a cultura popular, que constitui a concepção do mundo e da vida de determinados estratos da sociedade, e a cultura dominante há uma diferença fundamental no que diz respeito à elaboração e à sistematização do conhecimento. Esta última tende à unidade, à organicidade e à coerência, enquanto que aquela é desagregada, contraditória, anacrônica, ideologicamente servil e caoticamente estratificada.

A luta por uma nova cultura significa a superação do folclore como vida cultural inorgânica e servil das massas populares, mas pressupõe também, no nosso entender, a conservação de uma dimensão ineliminável desta "concepção do mundo": a sua perspectiva implícita e potencialmente contra-hegemônica. Pensamos que Gramsci propõe não uma simples negação ou substituição da cultura popular, mas uma *superação dialética* do folclore enquanto forma de conhecimento. Uma superação (*aufhebung*) que elimina, mas também conserva e eleva a nível superior a cultura popular.

Certamente, a superação do folclore proposta por Gramsci contém um momento de negação, na medida em que a vida cultural das massas populares é atravessada por superstições, pela credence, pelo sentimento religioso baseado no temor ou na ignorância, que induz ao conhecimento de falsos deveres, ao receio de coisas fantásticas e à confiança em coisas ineficazes. Contudo, não seria exato afirmar que em Gramsci a "tradição" *se reduza* a um depositário de *conteúdos* objetivos cristalizados. Na realidade, o "senso comum" é tido como uma concepção de mundo em permanente processo de transformação: ele *é um produto e um devenir histórico*. Embora atribua uma parcela de racionalidade pequena ao folclore e ao senso comum, Gramsci não considera a cultura popular totalmente passiva e desprovida de uma postura potencialmente crítica. Segundo ele, o senso comum contém um "núcleo sadio" - o "bom senso" - que *fornece à própria ação uma direção consciente*, merecendo ser desenvolvido e transformado em algo unitário e coerente.

A tarefa das massas em sua luta pela hegemonia política e ideológica é a de combater o mosaico de tradições conservadoras presentes no senso comum e definir sua própria "filosofia".

Tarefa de "organização da cultura" que depende fundamentalmente da articulação orgânica entre o povo e os intelectuais, um processo de conhecimento que se articula em torno da "compreensão" e da educação recíproca entre ambos. Cabe aos intelectuais a educação e a formação intelectual e moral do povo-nação, isto é, o trabalho de desenvolver, a partir da própria tradição, a concepção de mundo das classes subalternas.

"Organização da cultura" não significa, portanto, uma ruptura radical com o conhecimento do "senso comum". Trata-se de superá-lo dialeticamente, negando-se a sua compreensão mistificada da realidade, mas conservando-se os seus estratos criadores, críticos e progressistas. *O resgate do "nucleo sadio" do patrimônio histórico-cultural popular é um momento fundamental da elaboração da consciência ético-política das massas e da construção de uma nova hegemonia.* A "organização da cultura" é, assim, um trabalho que se desenvolve sobre as formas de consciência presentes na cultura popular. Trabalho de seleção, interpretação e recuperação de aspectos positivos e de desmistificação e rejeição do conteúdo fossilizado e reacionário do "senso comum". Trata-se, em suma, de se elaborar uma visão crítica do mundo a partir do próprio conhecimento das massas. A tradição é precisamente este processo de superação dialética do patrimônio histórico-cultural. Processo de desenvolvimento que elimina, conserva e eleva a nível superior a sabedoria popular.

### **O sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola**

Depois de definir o que entendemos por concepção dialética da tradição, em contraposição ao tradicionalismo conservador, procuraremos situar a questão sobre os *sentidos da tradição* no âmbito da música popular brasileira.

No momento em que surge a geração da chamada MPB, em meados dos anos 60<sup>1</sup>, existem duas grandes vertentes identitárias no interior da cultura popular: a mais antiga delas, o folclorismo se caracteriza por reduzir o popular ao folclórico ou, se preferirmos, a tradição à sua dimensão objetiva, substancial. Uma das principais vozes dessa linha de pensamento, o crítico e historiador José Ramos Tinhorão, participa da compreensão da cultura popular como essência objetiva da identidade nacional. Assim diz ele: *"É no povo que se conserva o resíduo da tradição e é na sua cultura autêntica que está a chave capaz de abrir o caminho para uma consciência nacional"*. A defesa da tradição se apresenta, nesse sentido, quase sempre como uma tentativa melancólica de subtrair o popular ao processo de transformação imposto pela indústria cultural, de fixá-la em formas artesanais de produção e protegê-la como reserva imaginária de discursos políticos nacionalistas.

A outra grande tendência ideológica presente no debate sobre a música popular brasileira nos anos 60 é o populismo nacionalista de esquerda, representado pela ala nacionalista da bossa nova e estreitamente vinculado ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Pode-se dizer que as atividades do CPC marcam o advento, no debate cultural brasileiro, de uma concepção *revolucionária* do popular, que mantém intocado, não obstante, o ideário nacionalista e populista do ISEB. Basta atentar para certas canções produzidas pelo CPC, como a "Canção do subdesenvolvido" (1961) de Carlos Lyra e Chico de Assis, construída em larga medida com base nos conceitos isebianos de "alienação cultural", "situação colonial" e "autenticidade".

Uma terceira vertente do pensamento identitário brasileiro, a tropicália - perspectiva vanguardista internacionalizante - veio romper, já no final da década de 60, com a hegemonia do populismo de esquerda.

Compreendendo a música popular como um fato eminentemente estético - sem prejuízo de sua dimensão mercadológica - o tropicalismo opera um deslocamento da questão política do plano sócio-econômico para um plano fundamentalmente ético. A política tropicalista, que talvez possamos chamar de "micropolítica", subverte costumes, valores e práticas "tradicionalistas" presentes na sociedade brasileira - o patriarcalismo, o passadismo intelectual, o patrimonialismo nacionalista, o autoritarismo populista -, mas revela sua face conservadora ao desconsiderar o povo como sujeito histórico.

Em sintonia com o processo de consolidação da indústria cultural e de um mercado de bens simbólicos no Brasil, o tropicalismo pavimenta o caminho para a hegemonia de uma

nova concepção do popular que, deixando de significar o revolucionário, a ação política junto às massas, passa a se identificar ao massivo, "ao que é mais consumido".

É interessante observar que, embora divergentes, as diversas tendências presentes no debate ideológico sobre a música popular nos anos 60 - populista, folclorista e vanguardista - participam, de alguma forma, do conteúdo de idéias forjado pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros, o ISEB<sup>1</sup>. Todas elas têm em comum o fato de se afirmarem como um projeto nacional, divergindo em relação à forma como articulam nação e povo, ou ainda, pelo sentido que atribuem ao sujeito da tradição.

Essencialmente nacionalista, a teoria isebiana é passível de ser assimilada, de alguma forma, pelos diferentes projetos nacionais - de Tinhorão a Augusto de Campos, de Geraldo Vandré a Caetano Veloso. Projetos que pretendem definir a essência do ser nacional brasileiro, mas que divergem em relação à perspectiva a partir da qual operam e atualizam os signos do passado: o folclorismo concebe o popular como objeto; o populismo, ora como objeto (o povo-alienação), ora como um sujeito idealizado (o povo-revolução); o tropicalismo concilia o folclórico e o massivo-industrial numa combinação insolúvel que alegoriza o *espírito do povo*. Todas essas estratégias adotam, como fundamento de seus projetos nacionais, o popular necessariamente mistificado, incapaz de transformar a realidade ativamente, como sujeito da história. Desconsiderando o papel da ação humana na reelaboração do acervo cultural do passado, as posições envolvidas no debate sobre a música popular nos anos 60 são, portanto, fortemente marcadas por uma concepção metafísica que compreende a tradição não como um processo, mas como uma essência que transcende aos seres humanos reais.

*"Porém, ai porém, há um caso diferente...."*

Há, nesse momento, uma compreensão da cultura popular que parece se desenvolver à margem da ideologia nacionalista construída pelo ISEB: uma concepção contra-hegemônica da tradição. Estou me referindo à estratégia cultural representada pelo compositor Paulinho da Viola, segundo a qual a tradição é compreendida como forma de expressão de uma comunidade *subalterna*. Em Paulinho da Viola, a questão nacional está presente, mas é secundária. Pode-se dizer que há um deslocamento da questão da identidade nacional para a da identidade cultural específica de uma classe social ou de uma fração de classe: a população dos morros e subúrbios do Rio de Janeiro. Enquanto outros projetos identitários atuam com relação à identidade hegemônica, isto é, à identidade da classe média para cima, que absorve a divisão "popular"/"não-popular", em Paulinho da Viola a perspectiva de classe impede essa absorção.

Paulinho da Viola é, seguramente, um dos primeiros compositores da nossa música a romper com a concepção populista de cultura popular em termos de "alienação" e "autenticidade" e a pensá-la como hegemonia, relação de força no interior da sociedade. Seu trabalho na Portela desde o início dos anos 60 como militante da cultura negra - intelectual orgânico, em sentido amplo, da comunidade do samba - é um indício de que ele compreendia a cultura do povo em sua relação com a cultura hegemônica. A defesa do samba como linguagem e expressão da vida comunitária é o que caracteriza a sua atividade como músico e "organizador da cultura".

Acreditamos que a tradição em Paulinho da Viola possui duas determinações fundamentais: ela é **marginal** e **processual**.

É com Candeia e com os militantes da comunidade do samba - em sua atividade político-cultural inicialmente na Portela e mais tarde na Quilombo - que o compositor desenvolve a compreensão da tradição como afirmação de uma cultura contra-hegemônica, marginal: a idéia do samba como a fala histórica de um grupo social negro e proletário. É na prática política de resistência à desestruturação da cultura popular que Paulinho da Viola define o seu projeto identitário. Para ele, não se trata de afirmar a identidade e a cultura

nacionais. O sujeito da tradição é um grupo social específico: as comunidades marginalizadas dos subúrbios carioca. Assim diz ele: "O samba é coisa de marginais, pelo menos o samba como ele me interessa agora, um negócio toda-vida marginal, forte. Marginal é o cara que se coloca contra. (...) Nunca se tocou nesse assunto. Isso é uma coisa que nunca foi sequer levantada, nunca foi considerada pelo menos no seu peso real"<sup>1</sup>.

A outra determinação da tradição na estratégia de Paulinho da Viola - a idéia do samba como uma forma aberta, como um processo -, é um produto da ligação do sambista com a vanguarda musical - o tropicalismo.

Embora não participe do "culto ao novo", que marcou o tropicalismo, da necessidade incessante de ruptura que não apenas negava o tradicionalismo, mas desconsiderava a própria tradição entendida como linguagem comunitária de um grupo social, Paulinho da Viola assimila, em sua estratégia cultural, elementos importantes do tropicalismo, como a recusa ao populismo, ao protesto panfletário e, fundamentalmente, uma atitude de abertura em relação à música universal: "Essa abertura realmente ficou, diz Paulinho, foi a maior contribuição de Gil e Caetano, coração voltado para todas as coisas que há no mundo, as boas e as más; maneira de ver e ouvir sem preconceito ou atitudes calculadas"<sup>1</sup>.

O encontro com os baianos, notadamente com o letrista José Carlos Capinam, foi decisivo para o aprofundamento de sua crítica ao "culto à tradição", como se evidencia neste depoimento do compositor a respeito da transformação das escolas de samba. "As escolas nunca foram uma única forma fechada que ficou imutável durante muito tempo. Isso nunca houve. Quem me chamou a atenção para isso foi Capinam, nos anos 60: 'Paulinho, não há na verdade uma forma pura'. (...) As escolas numa época eram assim, no ano seguinte já traziam uma novidade em relação às outras. Essa dinâmica revela que existe uma coisa viva, um processo, um movimento"<sup>1</sup>.

O culto às formas do passado nunca foi a atitude de Paulinho da Viola, que sempre recusou que usassem seu nome para argumentar contra a renovação da música brasileira. "Acho essa argumentação furada. Tudo o que tinha de ser dito por Tinhorão de um lado e Augusto de Campos do outro já foi dito. Quanto a mim, tenho me recusado sempre a aparecer como defensor do caráter tradicional e de uma certa pureza que dizem que eu tenho, mas que não tenho simplesmente porque não acredito nela"<sup>1</sup>.

Paulinho da Viola realizou, a partir da abertura proposta pelo tropicalismo, uma série de "experiências" muito pouco ortodoxas no universo do samba. Inovações algumas vezes brandas e aceitas pelos "tradicionalistas", outras mais radicais como o arranjo para o samba "Depois da vida" de Nelson Cavaquinho, baseado numa das faixas de *Bitches brew*, LP do trompetista de jazz norte-americano Miles Davis.

Pode-se perguntar por que o grande herdeiro da tradição do samba popular - cuja obra simboliza a luta contra o processo de perda da memória da canção - por que este compositor não restringiu sua produção às fórmulas do samba tradicional, por que, desde o início de sua carreira, criou novas harmonias, introduzindo elementos atuais na tradição musical popular. Estamos diante de uma aparente contradição que encontra certa simetria no momento fundador de nossa modernidade cultural.

Modernidade contraditória e um tanto irônica, que mescla o cosmopolita (a influência das vanguardas européias) e a exploração dos alicerces da nacionalidade brasileira, mas que representa, sobretudo, uma opção pelo nacional.

Surge um aspecto relevante para a compreensão da modernidade cultural brasileira: a tensão entre o *novo* e a *tradição*. Registra-se um paradoxo: apontar a necessidade de ruptura, de desfazer o produto daquele "mimetismo" cultural criticado pelo modernista Mário de Andrade conduz, todavia, em muitos casos, à constatação de que é importante preservar aquilo que possibilita a valorização do nacional - *para romper também se recorre à tradição*.

Entretanto, se é possível afirmar que para romper com o passado se recorre à tradição, acreditamos - e esta é uma das hipóteses centrais deste trabalho - que podemos sustentar o inverso, isto é, que **para se manter a tradição também se recorre ao novo e ao atual**. Dito em outras palavras: para se preservar a cultura regional e comunitária também se recorre à cultura universal. Essa nos parece ser a estratégia de Paulinho da Viola.

*"Sinal fechado"*

A canção "Sinal fechado" (1969) é o resultado mais expressivo da influência da tropicalia, isto é, da cultura universal na obra de Paulinho da Viola. Não se trata, certamente, de uma influência *formal*, mas da assimilação da perspectiva de abertura e de liberdade estética proposta pelo movimento. Contudo, para Paulinho, "Sinal fechado" não significa uma ruptura. Ele prefere situá-la em relação à tradição. Segundo ele, a originalidade da canção é, na verdade, uma consequência da sua pesquisa sobre Villa-Lobos. "Eu gosto demais de um certo clima impressionista que havia nos seus estudos para violão feitos por volta de 1920"<sup>1</sup>. A retomada de Villa-Lobos, cuja obra é marcada decisivamente pelo choro - pela tradição - não constituiria, portanto, uma inovação.

Acreditamos que a recusa de Paulinho da Viola em reconhecer o caráter inovador e vanguardista de "Sinal fechado" se deva, fundamentalmente, à necessidade de reafirmar o samba tradicional como forma de expressão das camadas populares. Trata-se, para o sambista, de marcar uma posição: seu compromisso não é com a "arte pela arte", mas com a reconstrução da memória coletiva de um grupo marginalizado da sociedade.

A preocupação de Paulinho da Viola era a de que associassem sua imagem ao "culto ao novo" ou, por outro lado, ao "culto à tradição", difundidos na vida cultural brasileira. Preocupação motivada pela extraordinária pressão de "vanguardistas" e "tradicionalistas" que se exercia sobre ele nesse momento em que, ao vencer com "Sinal fechado" o V Festival de Música Popular Brasileira da TV Record (1969), consagrava-se como um dos mais importantes compositores populares do Brasil.

Aceitando a transformação da tradição, mas recusando o "culto ao novo" e, ao mesmo tempo, percebendo uma dimensão política da música popular, mas questionando o dogmatismo e o populismo que marcaram as canções de protesto, Paulinho da Viola realizou através de "Sinal fechado" uma espécie de superação dialética da MPB dos festivais da canção. Isso foi possível graças à justeza de sua estratégia político-cultural em relação à tradição popular. Por estar organicamente ligado à vida das camadas baixas da população, o compositor da Portela teve condições de perceber um sentido do popular até então ausente no debate sobre a música do povo, o de *visão de mundo das camadas subalternas*. A compreensão da cultura popular em termos de relação de força (hegemonia) e não mais em termos de "verdade" ou "falsidade" (alienação) permitiu a Paulinho da Viola situar-se fora dos limites do debate isebiano. É precisamente a sua compreensão do "popular" como "marginal", adjetivo que remete à divisão de classe e não à unidade nacional, que lhe possibilita superar as falsas dicotomias nacional/estrangeiro, autêntico/alienado, MPB/iê-iê-iê presentes em outros discursos.

Nesse processo de superação dialética da MPB dos festivais, Paulinho da Viola conserva, da ala nacionalista de esquerda da música popular, a intenção revolucionária e a compreensão da cultura como uma das instâncias da política. (Neste aspecto, mais próximo dos compositores de protesto que dos tropicalistas, o sambista não considera "espúria" ou "careta" a esfera do político). No entanto, se para a esquerda populista a consciência revolucionária já vem pronta e é levada de forma paternalista ao povo, que deve abandonar sua visão de mundo alienada, para Paulinho a construção de uma nova cultura deve partir necessariamente da tradição popular. A criação de uma nova cultura é percebida como um desenvolvimento dialético da tradição legada pelas gerações passadas, ou seja, como uma

prática intelectual de reinterpretação da memória popular, operada a partir de dentro da cultura das classes populares e não como uma ação realizada desde o exterior.

Nossa hipótese é que, em Paulinho, a tradição significa a afirmação da história e da cultura de um grupo social subalterno - a comunidade negra dos morros e subúrbios do Rio de Janeiro - em contraposição ao processo de expansão do modo de produção capitalista, cuja marca tem sido a desestruturação e adequação das culturas regionais e comunitárias ao mercado de lazer e bens simbólicos. A tradição é, nesse sentido, um *operador político* capaz de reelaborar, como patrimônio das comunidades proletárias, o acervo cultural legado pela história, de modo a garantir a memória e a identidade desse grupo social.

Dizer que Paulinho da Viola reconstrói a tradição significa dizer que o tempo passado se faz presente em sua obra; não como algo cristalizado e sem vida, mas como algo em permanente mudança, como *vir a ser*, como *história*. O passado resgatado tem importância na medida em que diz aos interlocutores atuais alguma coisa sobre o presente e desta forma garante projeção ao futuro. Nessa perspectiva, a "tradição" se constitui como um projeto consciente de transformação da realidade, isto é, como *práxis* política. Essa parece ser a idéia contida nos versos de um de seus sambas mais conhecidos:

*Meu pai sempre me dizia:  
Meu filho toma cuidado.  
Quando penso no futuro  
Não esqueço meu passado.*

Nas sociedades primitivas existem homens que são responsáveis pela tradição (é essa, por exemplo, a função do xamã nas comunidades indígenas e do "griot" em certas tribos africanas). Hoje, em plena era da globalização, numa sociedade complexa como a brasileira, Paulinho da Viola é seguramente uma dessas pessoas que se colocam a missão de conservar a memória e a sabedoria popular. Para ele, preservar o samba como forma de expressão da vida das camadas populares dos morros e subúrbios cariocas significa necessariamente conservar uma concepção de mundo, um "conteúdo histórico", a capacidade de "dar conselhos" - como diria Walter Benjamin - do samba popular, que se encontra ameaçada sob a cultura de massa. Obedecendo, cada vez mais, às *fórmulas* da indústria cultural, essa narrativa tradicional vai deixando de se constituir como a expressão do conhecimento de um grupo social. A obra do sambista se apresenta, nesse sentido, como uma contratendência ao fenômeno de reificação da música popular na sociedade técnico-capitalista. Talvez possamos dizer que a luta de Paulinho da Viola seja contra essa força desestruturante e mistificadora da cultura popular que, desarticulando o sujeito da tradição de seu objeto, a linguagem de seu conteúdo histórico ou, em termos mercadológicos, o produto industrial do consumidor da música popular, petrifica a cultura do povo, sufoca a sua história e destrói sua identidade.

<sup>1</sup>.Este texto é a síntese da nossa tese de doutoramento, *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*, ECO/UFRJ, 1999.

<sup>1</sup>.MARX, Karl. "O Dezoito Brumário de Luís Bonaparte". *Obras escolhidas*, v.1. São Paulo: Alfa-Omega, s/d, p.203.

<sup>1</sup>.A sigla MPB aparece nesse período designando a produção musical consumida por um público de classe média, universitário, refinado, tendencialmente nacionalista e de esquerda.

<sup>1</sup>.A atitude de abertura em relação às informações da cultura universal não significa que os adeptos da modernidade tenham saído do campo ideológico isebiano, como se evidencia nesta declaração de Caetano Veloso: "A alienação também é um *dado real*, é coisa definida e talvez seja o conceito que melhor defina a realidade brasileira. Eu não tenho dúvida que muitos dos



grandes sucessos se servem dela, servindo-a". In: BARBOSA, Airton. "Que caminho seguir na música popular brasileira?" (debate), *Revista Civilização Brasileira*, n.7, 5.1965.

<sup>1</sup>.Entrevista a TORQUATO NETO. "Paulinho da Viola: o samba é original e livre, a forma oprime, sem abertura não vai". *Última Hora*, 28.7.1971.

<sup>1</sup>.*Ibid.*

<sup>1</sup>. Depoimento de Paulinho da Viola ao autor, 9.3.1999.

<sup>1</sup>.*Última Hora*. "Paulinho da Viola não endossa abstração musical: 'a loucura não'", 31.12 1969.

13. *Ibid*