

DOCUMENTÁRIO

O BRASIL DE PAULINHO

Meu tempo é hoje. *Direção: Izabel Jaguaribe. Roteiro: Izabel Jaguaribe, Joana e Zuenir Ventura. Rio de Janeiro, 2003.*

Milton Ohata

O Brasil de que gostamos está inteirinho da silva no filme de Izabel Jaguaribe, um retrato íntimo de Paulinho da Viola. O músico é uma figura pública recatada num país em que, para bem e para mal, o público e o privado costumam se misturar sem maiores cerimônias. Por isso, chega a causar espanto seu à-vontade muito natural, ainda que contido, ao longo de todo o filme. A câmera registra as imagens no mesmo espírito e a intimidade aparece despojada do acessório que faz a vida de todo o mundo. O íntimo, aqui, é principalmente um sinônimo de essencial: características e preferências que traçam o limite da singularidade. Acresce que o próprio músico interpreta suas canções, sozinho ou acompanhado, e, afinal, talvez seja o melhor intérprete delas. A diretora e os roteiristas as conhecem bem e por isso, sem malabarismos, o cantado e o dito são comentados com perspicácia pelo que é mostrado, e vice-versa. Acasos de produção e um financiamento intermitente acabaram por prolongar as filmagens, mas a estrutura aberta do roteiro possibilitou à equipe uma aproximação mais cuidadosa da vida do protagonista e, assim, um registro mais justo de tudo.

O resultado é intenso e verdadeiro, de uma luz que brilha sem complicações.

Na geografia pessoal de Paulinho, damos as costas ao Pão de Açúcar e à cidade cartão-postal para acompanhá-lo em suas andanças pelo velho centro do Rio, com sua vida de rua, seus bons e antigos botequins portugueses, seus salões de sinuca e seu comércio especializado (instrumentos musicais, ferramentas, livros antigos etc.). Praça Tiradentes, ruas da Alfândega, da Carioca, Senhor dos Passos e Marechal Floriano, cuja história foi assunto da atenção erudita e amorosa de Vivaldo Coaracy, Gastão Cruls e Brasil Gerson, e onde um dia também já pisaram Machado de Assis, Lima Barreto e Pedro Nava. Mas esse ambiente só ganha sentido no documentário à luz da relação muito particular de Paulinho com o tempo — tema declarado do filme. Não estranha, portanto, que a velha cidade seja tão familiar a quem olha com atenção para os estragos que os objetos sofrem pelo uso ou o esquecimento, e por isso quer recuperar a integridade do que um dia foi, restaurando minuciosa e pacientemente relógios, tacos de bilhar e até carros que, do contrário, iriam todos para o lixo. Um dos méritos do filme é mostrar que essas atividades, longe de serem mania ou *bobby*, estão de algum modo em comunicação com a música de Paulinho e talvez até ocupem um espaço maior na sua vida. Na quietude de sua oficina de marcenaria, o poeta pode viver uma relação mais autêntica com as coisas, onde o tempo próprio do artesanato passa devagar, alheio à pressa dos negócios e do trabalho alienante. Esse modo de ser obviamente orienta sua postura de artista em relação à indústria do disco e do *show bizz*. Numa dimensão mais entranhada, também constitui o nervo de sua poética, indissociável de sua relação com o passado

musical brasileiro e, especialmente, de sua relação com o choro e o samba.

Filho de chorão ilustre e ele próprio um grande autor no gênero, Paulinho cresceu ouvindo Pixinguinha e Jacob do Bandolim, muito amigos de seu pai. Mais tarde, quando sua vocação começava a se definir, entrou no mundo dos compositores e das escolas de samba. Conheceu então grandes mestres como Cartola, Nelson Cavaquinho, Candeia e Zé Kéti, dos quais até hoje se diz um modesto discípulo. Na verdade, Paulinho é talvez o maior conhecedor do samba carioca e justamente por isso sabe continuar sua tradição ao mesmo tempo que o renova. Sua estréia como autor e intérprete ocorre num momento particular da história do país, no imediato pós-64, quando ainda não perdera impulso a aliança de classe — meio real, meio virtual — entre artistas politizados e esferas da vida popular, aliança que encontrou expressão semi-institucional nos CPCs e pretendia somar ao processo de mudanças sociais divisadas então na linha do horizonte. Desde seus primórdios o samba havia encontrado no rádio um meio fácil de difusão. Mas no quadro de agitação política e experimentação artística dos anos 1960 o samba é, além de originário do povo, ingrediente para uma possível redenção social. O golpe militar interrompeu e transformou tudo, paradoxalmente no momento em que a cultura do período anterior atingia seu ponto melhor e mais acabado. Pouco depois, a música popular debatia seus rumos calorosamente nos festivais, enquanto a indústria dos *mass media* começava a mudar os termos da relação autor-obra-público. Um livro recente tenta reconstituir a trajetória de Paulinho da Viola durante esses anos, quando o músico encontrou um caminho próprio, independente da canção de protesto e do tropicalismo¹. De maneiras diferentes, ambos estavam marcados pela idéia de evolução das formas artísticas e portanto, em certa medida, de ruptura com o passado. Ambos consideravam a bossa nova um ponto de inflexão. Paulinho nem tanto assim — e no seu caso não se trata de passadismo, pois não confunde memória com nostalgia.

Talvez esse sentimento de óbvias raízes biográficas também venha de uma percepção aguda dos ritmos sociais brasileiros, que em sua lentidão, recorrente costumam não acompanhar as ondas moderni-

zantes no país — periodicamente frustra, pois deixam intocadas as nossas desigualdades estruturais seculares. Nesse sentido, o samba representaria para Paulinho uma espécie de reserva de forças sociais cuja recusa da opressão sempre existiu, surda, difusa e persistente, mas que ainda não se realizou de modo pleno. Daí também que o clima esfuziante de tantos sambas, como uma afirmação de vida ou um grito para se fazer reconhecido, possa resvalar para a tristeza e a melancolia de quem não somente canta suas dores e desilusões, mas sabe a força das correntes contrárias (Paulinho é um virtuose nos dois registros, mas em sua obra o segundo predomina). Até hoje, pouco se indagou sobre o que faz do samba a música brasileira por excelência. Fusão de danças européias de salão e ritmos africanos, ele nunca foi um gênero puro. Intuitivamente ou não, muitos no fundo percebem que em sua estrutura rítmica há uma espécie de balanço entre ordem e desordem — tecnicamente chamada síncope ou contratempo. Na prática, tudo consiste em contrariar o previsto sem negá-lo: acentuar um tempo fraco (contratempo) ou então antecipar uma acentuação (síncope). A despeito das muitas diferenças, são características comuns à música americana de raízes negras (samba, jazz e son cubano)².

No plano social, Antonio Cândido notou um ritmo semelhante. Analisando a estrutura do romance *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida, o crítico aponta para uma oscilação entre ordem e desordem na trajetória das personagens, gente livre e sem direitos garantidos num rígido quadro social polarizado por uma minoria de proprietários e a massa de escravos. Nele, abria-se portanto um espaço grande à *informalidade* das relações sociais, já que o grau de autonomia dos não-proprietários dependia dos caprichos da classe dominante. Como dizia uma personagem de Machado de Assis, "só as asas do favor me protegem", de modo a colocar a liberdade pessoal em situação vexatória. Num ângulo estrito, o favor pode satisfazer ambas as partes. Deu-se o nome de "jeitinho" a essa prevalência das relações pessoais sobre a impessoalidade da norma. De base social marcadamente subalterna, que vive a informalidade no dia-a-dia, o

(1) Coutinho, Eduardo G. *Velhas histórias, memórias futuras*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2002.

(2) Observações do músico Leandro Braga em "Uma prova da existência de Deus". *Bravo!*, n° 29, fevereiro de 2000. Para a definição do samba como gênero, ver Sandroni, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 2001.

samba também possui algo desse jeito tão nosso, no ritmo, nos temas e na forma com que é cantado³.

Assim, o samba teria afinidades com ritmos sociais caracteristicamente brasileiros, que por sua vez dariam lastro à sua persistência como gênero, a despeito da própria evolução da música popular e de todos os modismos do mercado cultural. Para Paulinho, que tem uma consciência da longa duração muito parecida com a de certos historiadores, "o samba faz parte de um universo que se ampliou, não evoluiu". Por isso, ele não precisa sentir saudade: "A música brasileira me parece uma coisa tão, tão recente... Uma mistura de várias coisas, na situação mais adversa, algo de extremamente diversificado e rico, num espaço muito curto de tempo". Como autor, ele se posiciona fora dos mitos individuais do artista burguês, aspiração que foi e continua sendo de vanguarda: "Eu sei que tive um trânsito dentro do samba. Convivi com muita gente, toquei em escolas etc. Mas é um mundo que é muito maior do que eu. [...] Talvez por isso eu me sinta meio fora, entendeu? Eu sei que *estou* quando faço *Foi um rio que passou em minha vida*. Mas é como se eu nem fosse o autor. O autor são muitos"⁴.

É talvez esse enraizamento fundo de gênero e personagem que não deixa as imagens do filme se tornarem banais. Por momentos, é como se a câmera captasse algo sutil, uma brasilidade meio inconsciente de si, mas de que todos no fundo tivemos ou ainda temos experiência. Nesse sentido, num dos pontos altos do documentário, ao interpretar *Carinhoso* junto a Paulinho, Marisa Monte confessa que nunca a havia cantado para o público, apenas sozinha no banheiro, "como todos os brasileiros". Num fundo de quintal, a homenagem mais que merecida a um músico reúne seus parentes, amigos e vizinhos para uma cantoria e uma comilança. Tudo num clima informal de civilidade muito peculiar, de que Paulinho é sem dúvida um depurador (parece que a vida

comunitária *urbana* assumiu feições mais acabadas entre os pobres do Rio). A discrição sincera do protagonista é um elemento antiideológico num país em que a nacionalidade quase sempre vem carregada de cores berrantes, oferecidas sem pudor ao gosto do estrangeiro pelo exótico — ainda mais no mundo de hoje, onde tudo e todos parecem se expor e se congregar na mídia. Por contraste ao sentimento geral da vida nas grandes cidades brasileiras, essas imagens soam quase como a utopia de um Brasil bem resolvido social e culturalmente. Na referida informalidade civilizada. Na família extensa onde convivem as várias cores dos brasileiros. Num tempo social não inteiramente preenchido pela lógica mercantil e que se resolve melhor na folga disciplinada da música, do jogo com os amigos, ou mesmo na contemplação demorada da própria passagem. Um país autocentrado e sem complexos de inferioridade, porque sabe transformar as vicissitudes do passado em diferença cabível na sua posição relativa dentro do mundo. Em alguns momentos da cultura brasileira, como o dos modernistas ou o do desenvolvimentismo, tudo isso já pareceu mais razoável e à mão.

Nas imagens coletivas do filme percebe-se uma espécie de força não-coercitiva de Paulinho, fazendo que o comportamento dos que o rodeiam tenha um respeito espontâneo. A diretora adota a mesma atitude. Seja por isso, seja porque apenas começa sua carreira, sem dúvida seu olhar ainda é artisticamente tímido. Há desequilíbrio entre protagonista e diretora, fato que no entanto não desequilibra o documentário. Sua justeza talvez decorra da compreensão de seu lugar numa linhagem que se inicia no Cinema Novo. Este procurou um Brasil mais verdadeiro e viu na vida popular uma reserva para novas formas de beleza, diferentes dos padrões médios do cinema. Essa atitude está pressuposta no filme, mas não pode se repetir nos resultados artísticos porque, embora a pobreza continue a existir (hoje, muito mais atormentar), a história modificou bastante o país e as condições do engajamento intelectual. Se Izabel Jaguaribe tiver um ancestral remoto, ele é Leon Hirszman, o mais sóbrio dos diretores cinematografistas. São de um documentário seu (1969) as imagens de Nelson Cavaquinho em *Meu tempo é hoje*. Hirszman recebeu a colaboração de Paulinho como co-roteirista e narrador em outro documentário, *Partido alto* (1976-82), sobre a Velha Guarda da Portela. E também usou *Pode guardar as panelas*, um samba de Paulinho sobre a carestia, como música-

(3) Cândido, Antonio. "Dialética da malandragem". In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. Essa correlação de ritmo social e ritmo musical é apontada em Wisnik, José Miguel. "Getúlio da Paixão Cearense". In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982; "Algumas questões de música e política no Brasil". In: Bosi, Alfredo (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 116-20; Naves, Rodrigo. "Braguinha". In: Nestrovski, Arthur (org.). *Música Popular Brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.

(4) Entrevista a Arthur Nestrovski e Nuno Ramos. *Folha de S. Paulo*, caderno "Mais!", 25/08/2002.

tema de ainda outro documentário, *ABC da greve* (1979-90), que a ditadura deixou inacabado. Talvez a filiação a Hirszman caiba igualmente porque a grandiloquência épica glauberiana não seduz, não está ao alcance ou não parece mais possível à diretora como chave estética para retratar o Brasil⁵. Ainda assim, no filme de Izabel Jaguaribe, Paulinho da Viola também é, além de si mesmo, um símbolo quase solitário daquela ida ao povo que caracterizou os anos 1960. Uma equipe de filmagem registra o cotidiano de um artista popular de integridade fora do comum, admirado e querido por seus parentes e amigos — sem o processo social que empurrava no sentido de transformar para melhor a história do país. Hoje, esse foco em fim de contas reduzido só não é redutor

diante de poucos assuntos. E a diretora teve a felicidade de encontrar o seu. A harmonia da vida e da obra de Paulinho da Viola possibilita a fluência e a harmonia das imagens do filme. Poucas coisas no Brasil possuem a densidade, a presença capilar e o significado identitário da música popular. Ao longo de sua formação, ela adquiriu feições próprias, uma dinâmica e um nível artístico que fazem dela um universo em si, como as canções de Paulinho. É dessa completude que tiramos a medida da desarmonia de tudo que não entra em *Meu tempo é hoje*: a mercantilização de todas as esferas da vida, a atual realidade das escolas de samba e a fratura social brasileira, sem falar na desagregação em curso mundo afora.

(5) Glauber levou o documentário cinemanovista a um limite por ora intransponível em *Di* (1976) e *Jorjamado no cinema* (1978).

Milton Ohata é doutorando em História Social na FFLCH-USP.