

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Faculdade de Ciências e Letras – *Campus Araraquara*

ISABELA MARTINS DE MORAIS E SILVA

É, NÃO SOU:
ensaios sobre *os afro-sambas* no tempo e no espaço

ARARAQUARA-SP
2013

ISABELA MARTINS DE MORAIS E SILVA

É, NÃO SOU:
ensaios sobre *os afro-sambas* no tempo e no espaço

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Senso* em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP *Campus Araraquara* como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Dagoberto José Fonseca
Bolsa: CAPES

ARARAQUARA-SP
2013

MORAIS, Isabela

É, NÃO SOU: ensaios sobre os afro-sambas no tempo e no espaço / Isabela Martins de Moraes e Silva. – Araraquara
320 f : 21 ; 29,7 cm

Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais –
Faculdade de Filosofia Ciências e Letras – Universidade
Estadual Paulista, Araraquara, 2013.

1. Afro-Sambas. 2. Canção Popular. 3. MPB. – É, NÃO SOU:
ensaios sobre os afro-sambas no tempo e no espaço.

ISABELA MARTINS DE MORAIS E SILVA

É, NÃO SOU:
ensaios sobre *os afro-sambas* no tempo e no espaço

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP *Campus* Araraquara como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Dr. Dagoberto José Fonseca

Bolsa: CAPES

Data da Defesa: 26/02/2013

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Dr. Dagoberto José Fonseca
Faculdade de Ciências e Letras *Campus* Araraquara, UNESP

Membro-Titular: Dr. Frank Michael Carlos Kuehn
Instituto de Artes *Campus* São Paulo, UNESP

Membro-Titular: Dra. Ana Lúcia Castro
Faculdade de Ciências e Letras *Campus* Araraquara, UNESP

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – *Campus* de Araraquara

ISABELA MARTINS DE MORAIS E SILVA

É, NÃO SOU:
ensaios sobre *os afro-sambas* no tempo e no espaço

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Senso* em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP *Campus* Araraquara como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Dr. Dagoberto José Fonseca

Bolsa: CAPES

Data da Defesa: 26/02/2013

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Dr. Dagoberto José Fonseca
Faculdade de Ciências e Letras *Campus* Araraquara, UNESP

Membro-Suplente: Dra. Luciane de Paula
Faculdade de Ciências e Letras, *Campus* Assis UNESP

Membro-Suplente: Dra. Renata Medeiros
Faculdade de Ciências e Letras, *Campus* Araraquara, UNESP

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – *Campus* de Araraquara

[Samba da] Gratidão

*Se não tivesse o amor
Se não tivesse essa dor
E se não tivesse o sofrer
E se não tivesse o chorar
Melhor era tudo se acabar.*
Consolação (Powell e Moraes)

A bênção, Reny Jorge da Silva e Maria Isabel Silva. Barro(s) que me forjou(aram), carinho que me ninou, amor que me deu coragem, ânima. A bênção, meus pais e, agradecendo a eles (vocês), agradeço a todos os meus ancestrais, meus avós e bisavós, encarnados e desencarnados. Com eles aprendo, através do exemplo, aquilo de mais bonito que as canções de Baden e Vinicius me ensinam: tem que se dar pra poder amar. Vocês, que fazem a vida valer a pena.

A bênção, Bruno Moraes. Meu irmão e meu mestre. Ao seu lado, compartilho palco, aprendo a respeitá-lo, a me divertir nele. Do seu lado aprendo sobre o coração imenso, a disposição à ajuda, estar-junto. A bênção Renata, irmã que a vida me deu. Mais que cunhada, amiga. Gratidão por me permitir ser parte do seu mundo, mulher mais adorada e virtuosa. Saravá.

Saudando Bruno e Renata, saúdo todos os músicos trespontanos, em especial Tilê e todos os companheiros do Ummagumma, trupe e berço. Saúdo também Maria Dolores e Felipe Duarte pela coragem de proporcionar um espetáculo à minha querida e amada Três Pontas e me dar a oportunidade de estar no palco, com a poesia, a canção, o violão, e os amigos. O sarau “Para Viver um Grande Amor – Um homenagem a Vinicius de Moraes” foi um momento decisivo do sentir-pensar que levou à essa pesquisa. A todos eles minha gratidão, admiração e disposição.

Um salve cheio de gratidão a toda a minha família, em especial Tia Nanaia e Gui que me acolheram na primeira visita ao Rio de Janeiro, quando do início da pesquisa, antes mesmo do ingresso no mestrado acadêmico.

De modo que essa lembrança me remete a carinho, respeito e cuidado com que tanto os funcionários da Fundação Casa de Rui Barbosa quanto da Biblioteca Nacional me trataram, sempre pacientes com a pesquisadora de primeira viagem. Vossa bênção.

A bênção Daniella Suda e seus queridos filhos Ju e Rô, que me fizeram sentir parte da família nas idas ao Rio de Janeiro, no decorrer da pesquisa. Gratidão. Mesmo.

A Bênção Sandro. Você, nego, que foi meu companheiro de estrada, de vida, de música e responsável pelo meu encontro com Bakhtin, e com tantas partes de mim mesma. Gratidão e ternura. Sempre.

Um salve para os “meus” Leandros, amigos e poetas. Durazzo, pela companhia constante, pelas indicações musicais, pelos conselhos, dentre eles o de me divertir sempre. Leandro Oliveira: pela amizade sincera, pelas longas conversas, pelo silêncio cúmplice, pela companhia camarada, pelas viagens, por todas as músicas tocadas e poesias recitadas. Pela arte.

Minhas filhas adotivas, Caroline e Renata, a bênção. Sempre presentes, me motivando e me acompanhando, fosse nas aventuras musicais, fosse nos enlaces e desenlaces desse coração e mente vermelhos que aprenderam a amar e viver com Vinicius.

Aliás, a poética de Vinicius de Moraes me uniu às belas figuras de Juliana Fiebig, Thiago Marques e Renato Munhoz. Saravá, ô pá.

Falando deles, lembro de todo o Bando do Tiê Preto. A Bênção Tiê, à Mãe Ju Pilu e ao Pai Evandro. A bênção à velha geração do bando, a *res* pública “Fogo-Fátuo”, Mery, Guerra, Cezico, Day, Lazo-Rei e Buiú. A bênção aos amigos desse tempo pré-mestrado, Priscila Santos e Felipe Munhoz. A bênção Djalma, à sua cumplicidade – na admiração pelos afro-sambas –, e Dona Adriana, por me fazer me sentir em casa em São Carlos.

Um salve para a geração mais nova do bando e, em especial, àqueles que dividiram teto, comida, companhia, aprendizados profundos de amor, verdade e virtude. Gratidão profunda a Fernanda Paes, nossa queridíssima Coração, e ao casal iluminado, Bia e Navas.

Também tive teto taiwanês, pleno de sabedoria. A Bênção Tsai, Min Lun e Mariana, Joana e Sandra, Constância e Teh, pelo exemplo e vivência de caridade, coração tranquilo e prática da Verdade.

A Bênção Leo La Selva! Sujeito responsável pela minha primeira audição de “Canto de Ossanha” na vida, lá em 2006! Gratidão, meu amigo, por esse começo e por todo o resto. Salve Julia Baggio, sua linda companheira, minha linda amiga.

A bênção Catavento! Grupo de estudos onde as questões e as dúvidas, o sentimento de coletividade, de alegria, frutificaram. Experiência compartilhada que me faz pensar que dentro da universidade ainda há espaço para o diálogo, discordância que constrói, sonhos a concretizar, ligação profunda entre aquilo que se pesquisa – e aquilo que se sente – e se é. Um salve especial Elisângela, guerreira e irmã pra vida toda... A Bênção, Geander, meu querido! A Bênção, Du Paiva, parceiro nas reflexões do samba e nas preciosas indicações (e

empréstimos) bibliográficos! Neila, Mari, Luizão, Hezbolah. Todos os catinhas que já ventaram, ventam e ventarão.

A bênção linda família Adilson, Carol e Amarilis. A bênção amigos do Sebo Uraricoera! A bênção, lenda da UNESP Araraquara, o poeta – e gênio – Max Brandão!

Um salve para Vanessa Daufenback e as inquietações da disciplina “Política e Cultura”, assim como a preciosa indicação da dissertação de Daniela Santos sobre *Os Mutantes*, que me encorajaram a navegar, pelas Ciências Sociais, através das ondas da canção.

A bênção, companheiros de pós-graduação. A bênção à, tantas vezes parceira, Ariella. A bênção, eternos vizinhos Ettore Medina e Luciana Santos. Por falar em Vizinho, a bênção Pablo Polese e Giga!

A bênção, Dagoberto, por ter feito aquilo que era essencial – e na hora certa –, para que toda essa história se desenrolasse: acreditou em mim, mais do que eu mesma havia feito.

A bênção Henrique, da Seção de Pós-Graduação, pela infinita paciência e pela colaboração indispensável, nos mais diversos momentos. Agradeço também pelo sorriso amável e sempre carinhoso de Cleusa Nery, do Departamento de Antropologia, Política e Filosofia.

A bênção àqueles que compuseram a minha primeira banca, ainda na defesa da monografia, que gestou o projeto que pariu essa dissertação: Rafael e Edgar.

A bênção Luciane de Paula e Ana Lúcia Castro, pela contribuição imensa durante a qualificação, mais que conselhos teórico-metodológicos, instruções para toda uma vida...

A bênção menino Messa, Lucas Oliveira, que através da sua inquieta mente geminiana se interessou por minhas querelas de pesquisa e intermediou meu contato com Humberto Carlos, a quem também agradeço pela co-laboração intelectual.

A bênção Maiara, menina linda de toda a minha vida. A bênção Deni Rubbo, Aruana, Lisandra Amaral, Mariana Bergo, Heitor Branquinho e Cláudia Nunes, pelo teto e pela companhia, na Pauliceia Desvairada.

A bênção Laura Basoli, minha linda Basola. Sua aparição na minha vida é um verdadeiro presente. (Quem diria que essa dissertação de mestrado seria parida aqui, na Marília Vermelha, a sua cidade natal?) A Bênção Negão, Ivan Santos. O dia da tua despedida rumo ao Cabo Verde me marcou com a força do canto que une, evoca e traz pra perto. “*Won’t you help to sing this song of freedom?*”

A Bênção Marina Butian e seu rebento Caê. A vivência de perto, suas histórias sobre o envolvimento com a Umbanda, seu sorriso ao nos ver cantando afro-sambas na Foguinho, tudo isso levo comigo, como fonte de motivação, entusiasmo e respeito. Gratidão, amiga.

A Bênção aos pesquisadores com quem entrei em contato, fosse pela procura, pelo acaso, ou simplesmente pela arte do encontro, ao longo da pesquisa e que se mostraram solícitos contribuindo com suas palavras, pensamentos e sentimentos: Alan Magalhães Pierre, Gabriel Improta, Andreia Mendes, Spirito Santo, Rafael Galante, Mariana Leal Barros, André Haudenschild, Frank Kuehn, Pedro Teixeira. Saravá.

Um salve e um cheiro à leoa Natália Conti, cujos olhos, que de há tanto me inspiram, leram atentamente essas linhas. Gracias pela correção, guerreira.

Um salve à dona CAPES, que apoiou dois anos de pesquisa. Salve, sobretudo, a essa gente brasileira que, com bons pedaços de suor de seu trabalho, torna possível que nossa pesquisa exista. A toda essa gente e aos que virão, nosso ato responsável, e toda nossa atitude.

A Bênção Roberto della Santa, *querido*, Betto. —”Ressoa ou Reverbera?”. A arte do encontro foi moldada em versos. Deles às canções e, então, à seta do deus-cupido Vinicius de Moraes. E fora bem ao seu modo: paixão, distância, querer, “se dar, pra poder amar”. Gratidão, pela primeira leitura atenta e analítica – tão cuidadosa – bem antes dos afetos nos pegarem desprevenidos. Gratidão pelo colo que acolheu o choro desesperado, as brisas boas – as epifanias narradas à queima-roupa –, o sorriso das pequenas vitórias. Gratidão pela atenção. Pelo carinho. Pelas contribuições bibliográficas. Pelas observações atentas. Pelas palavras sábias, que me lembravam sempre de que os problemas que enfrentamos são nossos, mas não só. Que somos parte desse mundo, e muito mais que isso. “Não (des)cuidamos do mundo um segundo sequer...”. Gratidão pelo nosso lar. Essa dissertação é um tanto sua. A bênção a esse amor-rebento *que já anda de pé* e corre belo, verdadeiro, justo, em direção ao Mar, ao Sol, ao Vento. E não se avexa.

A Bênção Baden Powell, pela força de criação e desafio. A Bênção Vinicius de Moraes, que se tornou muitas vezes um amigo muito mais presente que os amigos encarnados. Companhia nos sonhos, nos devaneios, no aprendizado diário. É, meu bom e velho Poetinha, gratidão por não me deixar esquecer – por um segundo que seja – do Amor. Saravá!

A bênção, Nossa Senhora, Mãe Maria e Maria Madalena!

Saravá, Preto Velho e Caboclo!

Saravá, Ogum! Saravá, Nanã! Saravá, Iansã!

A bênção, meu Anjo Guardião.

Gratidão pela acolhida e presença.

Graças a Deus! Muitas e muitas

Graças a Deus.

*Ao primeiro centenário de Vinicius de Moraes (1913-2013),
Savará!*

*“Caminho se conhece andando, então,
vez em quando, é bom se perder.”*

Chico César

*“Acima do coração que sofre com razão
A razão que volta no coração
E acima da razão
A rima
E acima
Da rima a nota da canção
Bemol, natural, sustenida no ar
Viva aquele que se presta a essa ocupação
Salve o
Compositor
Popular.”*

Chico Buarque e Caetano Veloso

*“Que o tempo insiste
porque existe um tempo que há-de vir.”*

Vinicius de Moraes

*“Olhar para as memórias do passado é uma perspectiva,
mas é preciso construir memórias de futuro”.*

Mikhail Bakhtin

RESUMO

A presente dissertação coloca em perspectiva os resultados de um processo aberto de investigação poético-política sobre o álbum conceitual de canção popular “Os afro-sambas de Baden e Vinicius”, *Longplay* gravado em 1966 pelo selo carioca *Forma*, sob a direção de Guerra-Peixe e produção de Roberto Quartin. Os ensaios de interpretação e análise aqui realizados compreendem tanto a atenção formal ao “texto” da parceria musical – as canções do compositor e violonista Baden Powell e do letrista e poeta Vinicius de Moraes – quanto à compreensão ampliada do “con-texto” do tempo-e-espaço em seu devir. Por um lado, trata-se de uma aproximação analítica e material-sensível a elementos de melodia e letra de cada uma das canções – de *Canto de Ossanha* ao *Lamento de Exu* –, que se valem dos *estudos culturais* (Raymond Williams), da *filosofia da linguagem* «dialético-dialógica» (Mikhail Bakhtin) e da *semiótica da canção* (Luiz Tatit). Por outro, tem a ver com um distanciamento histórico-crítico e sintético a *coordenadas históricas* e *estruturas de sentimento* de uma determinada conjuntura da formação sociocultural brasileira, compreendendo *forma* e *conteúdo* em sua inter-relação indissociável.

Para além do exame de um *objecto*, o ato responsável da investigação busca o *diálogo* com o *subjecto*, partindo da compreensão (e relação) dos diferentes *cronotopos* tanto da *sujeita pesquisadora* quanto da produção estética d’os afro-sambas. Não se trata de questionar a sua consistência musical ou mesmo julgar sua “autenticidade” seja em termos étnico-raciais, religiosos ou ainda de classe social. E nem tomar tais julgamentos a seu respeito como *a priori* das questões feitas ao álbum. Trata-se, antes, de um exercício de *compreensão ativa* que mobiliza desde teorias musicais até a sociologia da religião, passando pela escuta sintética e analítica de frases melódicas à assistência de filmes e entrevistas. O caráter aberto e inacabado da *compreensão* encontra no ensaio como forma (Theodor Adorno) a perspectiva de exposição das reflexões, à medida que nega tanto um objetivismo cientificista quanto um esteticismo subjetivista. Tal procedimento contempla a *sujeita pesquisadora* na sua unidade, sem negar à cientista social a faceta da intérprete musicista, e vice-versa, em sua diversidade.

Procura-se compreender as condições sócio-históricas que possibilitaram a *produção cultural* dos afro-sambas, inserindo-os na história do samba fonográfico, assim como no ambiente de *estrutura de sentimento de brasilidade romântico-revolucionária* do período que, no âmbito da criação musical, vai desde a Bossa Nova, passando pela canção engajada até a gênese da MPB. Da mesma forma em que se faz necessário um entendimento das religiosidades afro-brasileiras e das cosmogonias africanas, Sudanesa e Banto, das quais descendem, e sua forte relação com a música. Situa-se, então, especificamente o vir-a-ser dos afro-sambas, desde sua concepção até a gravação do álbum. Os ensaios sobre a canção, o aprofundamento das questões suscitadas pelo “texto” das religiosidades afro-brasileiras e a percepção de um conceito que perpassa todo LP, a *dialética viniciano*, culminam o movimento. Como um balanço geral, apontamos alguns dos ecos, repercussões, ressonâncias e reverberações do disco na música, não tão-só brasileira, como também na trajetória dos seus compositores.

Palavras-chave: Afro-Sambas. Canção Popular. Baden Powell. Vinicius de Moraes. MPB.

RESUMEN

La presente disertación pone en relieve los resultados de un proceso abierto de investigación poético-política sobre el álbum conceptual de canción popular “Os afro-sambas de Baden e Vinicius”, *Longplay* grabado en 1966 por la etiqueta de Rio de Janeiro *Forma*, bajo dirección de Guerra-Peixe y producción de Roberto Quartin. Los ensayos de interpretación y análisis aquí realizados comprenden tanto la atención formal al “texto” de la asociación musical – las canciones del compositor y guitarrista Baden Powell y del letrista y poeta Vinicius de Moraes – cuanto a la comprensión ampliada del “con-texto” del tiempo-y-espacio en su devenir. Por un lado, se trata de una aproximación analítica y material-sensible a elementos de melodía y letra de cada una de las canciones – de *Canto de Ossanha* a *Lamento de Exu* –, que se valen de los *estudios culturales* (Raymond Williams), de la *filosofía del lenguaje* «dialéctico-dialógica» (Mikhail Bakhtin) y de la *semiótica de la canción* (Luiz Tatit). Por otro, tiene que ver con un alejamiento histórico-crítico y sintético a las *coordinadas históricas y estructuras de sentimiento* de una determinada coyuntura de la formación sociocultural brasileña, comprendiendo *forma* y *contenido* en su inter-relación indisociable.

Más allá que el examen de un *objeto*, el acto responsable de la investigación busca el *diálogo* con el *subjecto*, partiendo de la comprensión (y relación) de los diferentes *cronotopos* tanto de la *sujeta investigadora* cuánto de la producción estética de *los afro-sambas*. No se trata de cuestionar su consistencia musical o aún juzgar su “autenticidad” sea en términos étnico-raciales, religiosos o aún de clase social. Y ni tomar tales juicios a su respeto como *a priori* de las cuestiones hechas al álbum. Se trata, antes, de un ejercicio de *comprensión activa* que moviliza desde teorías musicales hasta la sociología de la religión, pasando por la escucha sintética y analítica de frases melódicas a la asistencia de películas y entrevistas. El carácter abierto e inacabado de la comprensión encuentra en el ensayo como forma (Theodor Adorno) la perspectiva de exposición de las reflexiones, en la medida que niega tanto a un objetivismo cientificista cuanto un esteticismo subjetivista. Tal procedimiento contempla la *sujeta investigadora* en su unidad, sin negar a la científica social la faceta de la intérprete musicista, y viceversa, en su diversidad.

Se busca comprender las condiciones socio-históricas que posibilitaron la *producción cultural* de los afro-sambas, insertándolos en la historia del samba fonográfico, así como en el ambiente de *estructura de sentimiento de brasilidad romántico-revolucionaria* del periodo que, en el ámbito de la creación musical, va desde la Bossa Nova, pasando por la canción de protesta hasta la genesis de la MPB. De la misma forma en que se hace necesario una comprensión de las religiosidades afro-brasileñas y de las cosmogonías africanas, Sudanesa y Bantu, de las cuales descienden, y su fuerte relación con la música. Se sitúa, entonces, específicamente en el devenir de los afro-sambas, desde su concepción hasta la grabación del álbum. Los ensayos sobre la canción, la profundización de las cuestiones suscitadas por el “texto” de las religiosidades afro-brasileñas y la percepción de un concepto que perpassa todo LP, la *dialéctica viniciiana*, culminan el movimiento. Como un balance general, apuntamos algunos de los ecos, repercusiones, resonancias y reverberaciones del disco en la música, no tan sólo brasileña, como también en la trayectoria de sus compositores.

Palabras-clave: Afro-Sambas. Canción Popular. Baden Powell. Vinicius de Moraes. MPB.

RÉSUMÉ

La présente dissertation met en relais les résultats d'un procès ouvert de recherche poétique-politique sur l'album conceptuel de chanson populaire "Os afro-sambas de Baden e Vinicius", *Longplay* enregistré en 1966 par l'étiquette de Rio de Janeiro *Forma*, sous direction de Guerre-Peixe et production de Roberto Quartin. Les essais d'interprétation et analyse réalisés ici comprennent autant à l'attention formelle au "texte" de l'association musicale – les chansons du compositeur et guitariste Baden Powell et du lettriste et poète Vinicius de Moraes – combien à la compréhension élargie du "con-texte" du temps-et-espace en son devenir. D'une part, il s'agit d'une approximation analytique et matériel-sensible à des éléments de mélodie et lettre de chacune des chansons – de *Canto de Ossanha* à *Lamento de Exu* –, que se valent des *études culturelles* (Raymond Williams), de la *philosophie du langage* «dialectique-dialogique» (Mikhail Bakhtin) et de la *sémiotique de la chanson* (Luiz Tatit). Par autrui, doit voir avec un distanciation historique-critique et synthétique aux coordonné historiques et *structures de sentiment* d'une déterminée conjoncture de la formation socioculturel brésilienne, en comprenant *forme* et *contenu* en son inter-relation indivisible.

Au-delà que l'examen d'un *objecto*, l'acte responsable de la recherche trouve le *dialogue* avec le *subjecto*, en partant de la compréhension (et relation) des différents *cronotopos* tellement de la *sujette chercheuse* combien de la production esthétique des afro-sambas. Il ne s'agit de pas remettre en question son consistance musical ou encore juger sa "authenticité" il soit en termes ethnique-raciaux, religieux ou encore de classe sociale. Et ni prendre des tels jugements à son respect comme *a priori* des questions faites à l'album. Il se traite, alors, d'un exercice de *compréhension active* que mobilise depuis des théories musicales jusqu'à la sociologie de la religion, en passant par l'écoute synthétique et analytique de phrases mélodique à l'assistance de films et entretiens. Le caractère ouvert et inachevé de la compréhension trouve dans l'essai comme forme (Theodor Adorno) la perspective d'exposé des réflexions, à mesure que nie autant à un objectivisme scientificiste combien un esthéticisme subjectiviste. Telle procédure contemple la *sujette chercheuse* dans son unité, sans refuser de la scientifique sociale la facette de l'interprète musiciste, et vice-versa, dans sa diversité.

Il se cherche comprendre les conditions socio-historiques qu'ont permis la *production culturelle* des afro-sambas, en les insérant dans l'histoire du samba fonographe, ainsi que dans l'environnement de *structure de sentiment de brasilité romantique-révolutionnaire* del temp que, dans le milieu de la création musicale, va depuis la Bossa Nova, en passant par la chanson engagé jusqu'à la genesis de la MPB. De la même forme en que se fait nécessaire une compréhension des religiosités afro-brésiliennes et des cosmogonies africaines, Soudanaise et Bantu, desquelles qui descendent, et sa forte relation avec la musique. Il se situe, alors, spécifiquement en le devenir des afro-sambas, depuis son conception jusqu'à l'enregistrement del l'album. Les essais sur la chanson, la densification des questions suscitées par le "texte" des religiosités afro-brésiliennes et l'aperçu d'un concept que pass par tout el LP, la *dialéctique viniciane*, terminent le mouvement. Comme un bilan général, nous visons quelqu'uns des échos, répercussions, retentissements et réverbérations du disque dans la musique, ne seulement brésilienne, comme aussi dans la démarche de ses compositeurs.

Mots-clef: Afro-Sambas. Chanson Populaire. Baden Powell. Vinicius de Moraes. MPB.

SUMÁRIO

ABERTURA	18
A pesquisa na ágora	19
Ressoa	19
Reverbera	20
INTRODUÇÃO	23
1. O FILTRO DA ESCUTA	30
A interdisciplinaridade da canção	30
Arte como prática	31
Forma e conteúdo	33
Falar, cantar, entoar	34
No tempo e no espaço	36
Ensaio	39
2. QUERO SAMBAR, MEU BEM! ou UM GÊNERO EM CONSTANTES	41
TRANSFORMAÇÕES	
As parcerias e o “nascimento” da canção	44
<i>É samba que eles querem e nada mais!</i>	46
3. A ARTE DO ENCONTRO	57
O sentir-pensar do ponto de encontro Brasil	57
Estrutura de sentimento: as brasilidades romântico-revolucionárias	58
Orfeu numa bossa: o encontro de Vinicius de Moraes e Tom Jobim	63
A canção engajada: o encontro de Vinicius de Moraes e Carlos Lyra	66
Entre engajamento, festivais e orixás: nasce a MPB	68
4. ÁFRICA(S) NO BRASIL: ETNIAS, RELIGIÕES E MEMÓRIAS	73
Sudaneses e Bantos	73
Um mundo dos homens e dos deuses	75
Da(s) África(s) para o Brasil: a criação do candomblé	80
Quando o canto também é reza	83
5. OS AFRO-SAMBAS DE BADEN E VINICIUS	89
A eventicidade da escuta	89
O encontro: Baden Powell e Vinicius de Moraes	93
De 1962 a 1966: tirando <i>Coisas</i> da gaveta e tomando <i>Forma</i>	96
A gravação	98

A.1 Canto de Ossanha	101
A.2 Canto de Xangô	113
A.3 Bocoché	133
A.4 Canto de Iemanjá	142
B.1 Tempo de Amor	153
B.2 Canto do Caboclo Pedra Preta	170
B.3 Tristeza e Solidão	182
B.4 Lamento de Exu	191
6. ECOS, RESSONÂNCIAS E REVERBERAÇÕES	207
Os afro-sambas na imprensa carioca	207
França e Brasil, <i>Saravá!</i>	212
Vinicius de Moraes pós-afro-sambas	215
Baden Powell pós-afro-sambas	218
Do terreiro para a sala de concerto	224
ENSAIO GERAL: É, não sou	229
BIBLIOGRAFIA	236
FILMOGRAFIA	242
ANEXO 1 Texto de Vinicius de Moraes publicado na contracapa do álbum “Os afro-sambas de Baden e Vinicius”	243
ANEXO 2 Matérias de 1966 transcritas de periódicos cariocas a partir da pesquisa feita na seção de periódicos da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.	249
ANEXO 3 Letras de canções	260
ANEXO 4 Textos de Vinicius de Moraes “Depois da Guerra”, “Mensagem à Poesia” e “O dia da Criação”.	282
ANEXO 5 A vez do <i>rap</i> no morro: os <i>rappers</i> relendo as canções de Vinicius de Moraes.	290
CD de ANEXO	
• Álbum “Os afro-sambas de Baden e Vinicius” (1966) em mp3	
• Álbum “Os afro-sambas” de Baden Powell (1990) em mp3	
• Álbum “Sambas de Roda e Candomblés da Bahia” em mp3	
• Pasta CAYMMI: canções “O mar”, “É doce morrer no mar” e “A lenda do abaeté” em mp3	
• Pasta MÚSICA INDEPENDENTE PAULISTANA: canções “Ori” e “Obá	

Iná” do álbum Orí de Douglas Germano, “Samuel” e “Obá e Iná” do álbum Metá Metá do trio Metá Metá, em mp3.

- Pasta TEMPO DE AMOR: 5 versões da canção “Tempo de amor”
1)Kolosko Dimow Duo (vídeo); 2)Seu Jorge e Almaz (vídeo); 3) Céu e Herbie Hancock (vídeo); 4) Mônica Salmaso e Paulo Belinatti (áudio em mp3) e 5)Virgínia Rodrigues (áudio em mp3).
- EXU – Baden Powell (vídeo)
- LABAREDA – Julie Nesrallah e Daniel Bolshoy (vídeo)
- MENSAGEM À POESIA – Vinicius de Moraes e Francis Hime (vídeo)

[abertura: it. *Sinfonia*; fr. *Ouverture*; al. *Ouvertüre*. A abertura musical – peça instrumental independente – se destina a anteceder eventos, óperas e/ou concertos.]

[ressoar: ecoar; repercutir; soar; vibrar.]

[ressonância: (lat. *Ressonantia*; ing., fr. *Resonance*) Capacidade acústica de transmissão de vibrações sonoras por afinidade de um objeto a outro. A ressonância é um efeito indesejável quando determinada nota musical faz vibrar um objeto, móvel ou janela, criando ruído. Ver também SIMPATIA]

[simpatia: Em acústica, vibração por Ressonância entre dois corpos.]

[reverberar: (ing. *to reverb*) Repercutir uma vibração sonora.]

[reverberação: (lat. *Reverberatione*; it. *Reverberazione*; fr. *Réverbération*; ing. *Reverberation*; al. *Nachhal*) Permanência de um som em um ambiente, após o término de sua emissão.]

“*A arte é uma arma carregada de futuro*”, nos conta o final do filme **Noviembre** (Espanha, 2003, dir. Acheró Mañas). Imaginava Baden Powell que as canções compostas/inspiradas nos toques de capoeira e cantos de candomblé virariam os afro-sambas? Imaginava Vinicius de Moraes que, ao batizá-los assim, nasceria um conceito, uma ideia, todo um álbum? Sonhavam, os dois, que através de sua obra alguém que nunca tinha tido contato efetivo (e afetivo) com o mundo dos orixás começasse a se encantar por suas narrativas, a se impregnar de sentido e se aproximar de uma nova concepção de mundo? Que a chama acesa – no contato com suas canções – pudesse aproximar dois universos simbólicos até então tão distantes? A primeira vez que pisei em um terreiro levei o nome de Vinicius de Moraes. Querendo ou não, foi ele que me levou até lá. Totalmente perdida, sem entender direito a diferença entre Umbanda(s) e Candomblé(s), lá estava eu, batendo palmas destemidamente, por que, em meio a toda e qualquer dúvida, fosse ela conceitual, ou espiritual, havia a certeza da música, do canto e de seu poder sobre mim, mediando, dessa forma, o contato com o novo. Não. Eu não estava ali só por eles. Eu estava, mesmo, por mim.

Aos poucos a vida descortinava novas cores, novas texturas. Pesquisar os afro-sambas me mostrou novos caminhos. Tais narrativas não mudaram apenas a Isabela que pensa, mas, também, a Isabela que sente. Novas tonalidades de cor, novos jeitos de perceber. Muitas e muitas dúvidas. Todas elas. Se Baden e Vinicius eram crentes, se eles podiam ou não ter feito os afro-sambas, se eles de fato existem – como uns e outros dizem que não –, nada disso muda o fato mesmo de que minha imersão em um novo mundo foi mediada por eles.

Arte, vida, política e ciência, ainda que esferas distintas da vida humana, se relacionam dialeticamente, podem saber – e devem fazer – se tocar mutuamente, influenciar-se reciprocamente, una e diversamente.

Eis, enfim, a que nos propusemos...

A pesquisa na ágora

“Me diz, você, como pesquisadora dos afro-sambas... Eles ficaram nos anos 1960 ou eles ainda são atuais, fazem sentido ainda hoje?” – sou interrogada...

Ao descobrirem nosso tema de pesquisa, as reações das pessoas variaram entre as que desconheciam por completo o álbum “Os afro-sambas de Baden e Vinicius”, mas que – com certeza – sabiam de quem se tratava Vinicius de Moraes, e aqueles que, de fato, conheciam o álbum. Dentro do segundo grupo havia ainda algumas formas peculiares de reação: aqueles totalmente entusiasmados (e encantados) com o fato de estudar *aquela* disco e outros que se indagavam como fazíamos este estudo dentro das Ciências Sociais, ou, enfim, o que se pesquisava efetivamente sobre os afro-sambas (nem sempre eram reações distintas... por vezes, pós-entusiasmo, vinham as dúvidas). Aí nesta ágora, nosso tema se fez questão pública.

A reação das pessoas quanto à pesquisa nos disse muito sobre como os afro-sambas não se restringiam à obra de Baden Powell e Vinicius de Moraes, mas era praticamente uma forma de se referir genericamente a todas canções populares que tratassem dos orixás em suas narrativas. Era a partir dessa conceituação que ouvíamos sugestões sobre o que ouvir. O grupo da década de 1970, “Os Tintoãs”, era um dos mais citados, assim como a menção constante à obra de Clara Nunes, Dorival Caymmi e João Bosco. Foi graças a essas conversas que tivemos acesso a algumas versões que serão comentadas aqui das canções dos afro-sambas. De algum modo, dentro de um determinado círculo, nos tornamos um ponto de referência sobre afro-sambas e sempre que havia alguma reminiscência e/ou lembrança sobre eles (e muitas outras vezes sobre Vinicius de Moraes e Baden Powell), elas chegavam a nós, de uma forma outra, até nós.

Ressoa

A questão que introduz essa apresentação é fruto dessa descoberta do tema de pesquisa. Entusiasmado com a pesquisa, um grande apreciador do disco, do conceito, da dupla e sua obra, interessado em questões sobre cultura e sociedade, disparou a pergunta.

A nossa resposta à época foi inequívoca: os afro-sambas ressoam ainda hoje e talvez com muito mais força hoje do que nos anos 1960. Nossa resposta era mais intuitiva do que fruto da pesquisa rigorosa. Vinha da percepção da admiração de muitas pessoas pela obra

ainda hoje, com muito vigor, fossem elas ligadas diretamente ou simplesmente simpatizantes das religiões de matriz africana; vinha de uma percepção no âmbito da criação da canção popular no Brasil nos últimos anos de muitos trabalhos ligados à temática dos orixás, das mais diversas formas, dialogando com os mais diversos gêneros. A resposta tão entusiasmada quanto à reação do interlocutor era fruto também da sensibilidade crescente de muitas e muitas regravações e novas versões das canções e quando não do álbum todo.

Por outra perspectiva, mas também indicadora desse ressoar, parte dos críticos musicais, seja de blogs especializados, seja dos periódicos da grande mídia usam de forma recorrente a expressão “afro-samba” para designar alguma canção e/ou trabalho que vincule canção popular com narrativas ligadas às religiosidades afro-brasileiras e/ou ao universo negro no Brasil em geral. Exemplo disso são as críticas feitas ao álbum de 2011 encabeçado pelo trio Juçara Marçal, Kiko Dinucci e Thiago França, “Metá Metá”, que traz composições de autoria de Dinucci e Douglas Germano que tratam das narrativas dos orixás. Além do violão autoral de Dinucci que é ligado à interpretação forte do violão de Baden Powell, que mesmo sendo fruto de um caminho radicalmente diferente do violonista compositor dos afro-sambas. Outro exemplo é a adjetivação da canção “Sinhá”, de João Bosco e Chico Buarque, última faixa do álbum “Chico” (2011), cujo eu lírico é um escravo que “não olhou Sinhá”, como um “afro-samba”.

Reverbera

“Sim, os afro-sambas ressoam ainda hoje”.

“Ressoam ou reverberam?” – sou interrogada novamente.

Reverberar tem a ver com a capacidade de permanência de um som, mesmo quando sua emissão se finda. À época da resposta, mantivemos a “ressonância” em detrimento da “reverberação”, ainda que com o passar do tempo tanto ressoar quanto reverberar compusesse um ponto de partida para pensar na relação dos afro-sambas com o tempo e com o espaço.

A partir da reflexão de Raymond Williams no texto “Culture is Ordinary”, de 1958, traduzido por Maria Elisa Cevasco sob o título de “A Cultura é de Todos”, passando a repensar a questão da reverberação dos afro-sambas ainda hoje. Em determinado momento do texto, no qual reflete sobre as concepções de cultura, dialogando com duas de suas principais influências em Cambridge, o marxismo clássico e os ensinamentos conservadores de Leavis, o crítico literário britânico afirma que vivia-se em “uma cultura em expansão e todos os

elementos constituintes dessa cultura também estão em expansão”. Williams argumentava que apesar de haver muita “cultura de baixa qualidade”, com fácil transmissão e condições cada vez melhores de recepção, o consumo das “coisas boas” também estava aumentando e não necessariamente dava mostras de estar diminuindo.

Raymond Williams afirmava ali que estava “tentando interpretar, histórica e teoricamente, a natureza e as condições de uma cultura em expansão como a nossa”, pós-publicação do importante trabalho “Cultura e Sociedade”¹. De fato as reflexões artigos como “Cultura e Tecnologia”² e “Meios de Comunicação como Meios de Produção”³ demonstram – dentre tantos outros trabalhos – essa tentativa.

Essa ideia de “cultura em expansão” nos leva a pensar numa maior “disponibilidade” da escuta dos afro-sambas hoje em dia, do que em 1966, atinando especificamente para a reverberação do álbum. A grande circulação de informações na internet, a possibilidade do áudio nos mais diferentes formatos, como o MP3, que é bastante leve e possibilita o *download* de uma quantidade enorme de músicas, passíveis de serem ouvidas nos mais diversos meios de reprodução hoje, dos mais diferentes tamanhos e especificidades. Há a possibilidade, inclusive, da escuta *online*, sem a necessidade de se fazer o *download*, o chamado *streaming*.

Os afro-sambas podem ser encontrados ocasionalmente em *hiperlinks* de blogs e em sites de vídeos, como o *vimeo* e o *youtube*. Há incontáveis sites sobre música popular brasileira ou ainda sobre a religiosidade africano-brasileira e sua relação com música, música popular e orixás.

Os afro-sambas foram lançados em 1966 por uma pequena gravadora de vanguarda, a “Forma”, sobre a qual falaremos ao longo desse trabalho. Com o fechamento da *Forma* não houve reedição até os projetos de remasterização dos álbuns de Vinicius, já no formato de *compact disc*, o CD. Até mesmo a versão de Baden Powell, em 1990, em CD, teve uma tiragem bastante restrita e só recentemente foi relançada pelo selo Biscoito Fino. Graças a essa “cultura em expansão”, como pensa Raymond Williams essa pesquisa foi possível. A compra do *longplay* “Os afro-sambas de Baden e Vinicius”, que nos possibilitasse uma experiência estética o mais próxima possível do que teria sido a escuta em 1966 só foi possível por causa da *internet* e o sistema de compra online. O preço do vinil não foi barato: R\$ 200,00, que confirma a raridade/escassez (além do fetiche mercantil) do *longplay*.

¹ Edição brasileira de 1969, edição britânica de 1958.

² Publicado em “Políticas do Modernismo” (WILLIAMS, 2011b, p. 127-156).

³ Publicado em “Cultura e Materialismo” (WILLIAMS, 2011a, p. 69-87).

Caso parecido foi o da escuta do disco “Sambas de Roda e Candomblés da Bahia”, o lendário *longplay* que Vinicius de Moraes ganhou de Carlos Coqueijo e que inspirou a dupla de compositores. O caso da JS Discos, gravadora baiana que lançou o vinil, é análogo ao da Forma. Gravadora pequena e de vanguarda e com agravante em relação à *Forma* de não estar no “Sul(deste)-Maravilha”, mas sim em Salvador. Não fosse a *internet* não teríamos adquirido uma cópia do disco, já em formato digitalizado.

A distância entre o mundo dos afro-sambas e o de hoje é grande não apenas pelo espaço temporal de quase cinquenta anos – meio-século – mas daquilo que foi feito neste intervalo de tempo. Houve uma mudança nos meios de produção, de circulação, de reprodução, um barateamento destes custos que realmente fazem com que as possibilidades de eco dos afro-sambas sejam maiores nos dias de hoje do que em 1966.

Chega-nos, entretanto, o objeto estético. Entre ele e nós uma distância de tempo e de espaço de quase cinquenta anos. Na composição de suas canções, elementos que nos levam para ainda mais longe...

Os afro-sambas ressoam e reverberam no tempo e no espaço.

Nossos lugares distintos no tempo e no espaço, nós e o álbum, mais do que um mero problema de pesquisa é a sua própria força motriz. A discordância de tempos entre a proximidade imaginativa da revolução social e o assim-chamado fim das utopias. A distância abismal entre o ideário (e imaginário) nacional-popular e o desmonte do Estado-nação. Enfim, o limiar ainda em aberto de duas épocas históricas com nexos de unidade e diversidade, continuidade e ruptura, identidade e alteridade. Os estudos culturais, a filosofia da linguagem e a semiótica da canção – no interior de uma concepção interdisciplinar, plural e aberta das Ciências Sociais – servir-nos-ão à interpretação em um feixe de juízos estético e extra-estético, em ensaio para além da forma canção em-si.

INTRODUÇÃO

Em janeiro de 1966 entravam no estúdio da pequena e ousada gravadora *Forma* – do produtor Roberto Quartin – o violonista Baden Powell, o poeta e compositor Vinicius de Moraes, acompanhados pelo iniciante grupo de vozes femininas, *Quarteto em Cy*, além do renomado maestro, Guerra-Peixe, que regeu diversos instrumentistas, além de alguns amigos – e as respectivas namoradas – da dupla de compositores. O estúdio estava ainda alagado pelas fortes chuvas que castigaram o Rio de Janeiro naquele mês, como nos recontam as manchetes do Jornal do Brasil. Dali a oito meses seria lançado um *longplay* (LP), intitulado qual “Os Afro-Sambas de Baden e Vinicius”.

O álbum “Os Afro-Sambas de Baden e Vinicius” (1966) é considerado pela bibliografia sobre a história da música popular brasileira como um “divisor de águas” desta. Um álbum “antológico”. Entretanto, não encontramos muito mais do que algumas notas a respeito do encontro da dupla Vinicius de Moraes e Baden Powell. Em termos acadêmicos, desde que nos propusemos a estudar o assunto encontramos apenas dois trabalhos através de motores de busca que refletissem sobre os afro-sambas. O primeiro é de André Rocha L. Haudenschild, *Poética dos Orixás nos Afro-Sambas de Baden e Vinicius: por uma pedagogia da canção popular* (2010), no qual o autor defende que a canção popular é um meio de colocar em prática a lei 10639/03, abordando a questão da história da cultura africana e dos povos afro-brasileiros no Brasil e demonstra tal fato se utilizando das canções do álbum de 1966. O segundo trabalho é do músico e pesquisador Frank Kuehn, *Estudo sobre os Elementos Afro-Brasileiros do Candomblé em Letra e Música de Vinicius de Moraes e Baden Powell: Os Afro-Sambas* (2002/2012), cuja maior contribuição, a nosso ver, são as análises e observações dos aspectos formais do cancionário baden-viniciano registrado no álbum.

O sociólogo Reginaldo Prandi (2005) fez um importante levantamento sobre a presença dos orixás na canção popular ao longo do século XX, que conta com aproximadamente mil canções, registradas em gravações. Desde “o primeiro samba” gravado, o polêmico “Pelo Telefone”, no qual aparece menção ao “Feitiço” até as gravações mais recentes, o sociólogo toma como referência os afro-sambas para afirmar que ainda hoje os orixás estão presentes na nossa música, ao passo que as próprias religiões se beneficiam dessa presença na canção popular, desfrutando da sua visibilidade e positivação:

Três décadas após *Os afro-sambas*, os temas das religiões dos orixás ainda parecem estar perfeitamente casados com as mais variadas

formas e estilos da música popular brasileira. Ao mesmo tempo em que a cultura dos terreiros tem fornecido à música popular um inesgotável manancial de elementos míticos, rituais e de concepção de mundo próprios das religiões dos orixás, o candomblé e outras modalidades das religiões afro-brasileiras têm sido popularizados através da música, num processo que sem dúvida aumenta seu reconhecimento e lhe dá maior legitimidade na sociedade brasileira. Num duplo movimento de conformação da identidade brasileira. (PRANDI, 2005, p. 214).

Rita Amaral e Vagner Gonçalves da Silva (2006) no artigo “Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro” também destacam a presença dos afro-sambas de Vinicius de Moraes e Baden Powell como um marco e o álbum como importante divulgador da religião dos orixás. Amaral e Silva destacam ainda como o contato de Vinicius de Moraes com a religiosidade afro-brasileira é sintomática da própria conversão de uma classe média-alta escolarizada e branca a uma religião marginalizada, tida como de negros e pobres.

Essa conversão atrelada ao ingresso cada vez mais constante e organizado dos orixás na música popular acaba por criar um repertório amplo que de alguma forma tangenciava o universo religioso afro que Rita Amaral e Vagner Silva (2006) entendem como uma forma de “pedagogia” das religiões, erigida no final dos anos 1960 e que encontraria na década de 1970 nomes como Clara Nunes e Martinho da Vila como seus principais expoentes. Não é pouco dizer que Reginaldo Prandi (2005) defende que a presença dos orixás na canção popular foi um dos fatores responsáveis pela expansão do candomblé na região sudeste, principalmente em São Paulo, a partir da década de 1970.

José Ramos Tinhorão (1998) afirmou que Baden Powell figura como “criador de uma coisa que não existe: o chamado ‘samba-afro’”, no mesmo parágrafo em que conta que o violonista teria sido acusado (não diz por quem...) de apropriação de termos folclóricos, que divulgou em seu nome. O importante estudioso da história da música popular brasileira não entra em detalhes sobre por que o tal “samba-afro” não existe. Tinhorão tem uma obra vasta e é referência para qualquer pesquisador que queira se debruçar sobre a canção popular no Brasil. Entretanto, a sua percepção do movimento é bastante sectária. O pesquisador não concebe enquanto “natural” ou possível/passível de apropriação às manifestações culturais de um determinado grupo social (por outro). Ela é sempre indevida e/ou demonstração da alienação de um grupo ou tentativa de usurpar de outro. Quiçá o tirocínio de Tinhorão, em

dizer que não existe “samba afro”, venha da ideia de que o samba já é “afro” por natureza e seria impensável criar algo que já existe.

É incontestável a origem afro-brasileira do samba. Há toda uma bibliografia que já se debruçou e ainda o faz a esse respeito. O samba é um gênero elástico, fruto de muitos encontros – apropriações/objetivações – não apenas das contribuições europeias, ameríndias ou africanas, mas um processo de síntese multideterminada das diferentes matrizes culturais africanas que aqui desembarcaram. Ele é gestado em mutação – e segue em mutação –, a despeito das preocupações com sua inserção nos meios de comunicação de massa e/ou seu trânsito entre as diversas classes e grupos sociais, dialogando criativamente com os mais diversos gêneros, linguagens e formas musicais.

O ponto de partida de José Ramos Tinhorão não nos contempla. Seu argumento está atrelado a um tirocínio, que perpassa toda a sua produção, calcado em conceitos como “autenticidade”, “legitimidade”, “aura”. Não se trata aqui de questionar se Vinicius de Moraes e Baden Powell “podiam” ter feito aquelas canções e, mais ainda, tê-las batizado de afro-sambas, construindo um álbum conceitual com elas. Eles o fizeram. E tal produção ainda hoje é discutida, executada nas mais diversas versões. “Existindo ou não”, o fato é que os afro-sambas são uma referência para a crítica musical ainda hoje. *Se non è vero – o afro-samba – è bene trovato*. Mais do que o argumento de autoridade nos interessa a autoridade do argumento.

Nossas perguntas aos afro-sambas tentam compreender de que forma e em que contexto Vinicius de Moraes e Baden Powell trabalharam com uma matriz cultural descendente das religiões de matriz africana, quais aspectos são trabalhados, como se mesclam com outras referências da dupla e como fica marcada na obra a singularidade de ambos, quais os valores expressos no álbum a partir da nossa leitura, distanciada – no tempo e no espaço – em quase cinquenta anos. Colocamo-nos como desafio analisar o álbum comentando suas canções, uma a uma, numa audição atenta que ousa mesclar a escuta melódica, tangenciando a teoria musical na forma de ensaio, para apreender as significações entoativas – e os valores inscritos – em cada uma delas e no seu conjunto.

O primeiro capítulo “**O filtro da escuta**” trata justamente de situar a forma com a qual o álbum é confrontado, ouvido e compreendido. Os *estudos culturais* são o ponto de partida da nossa reflexão, a partir da noção de *arte como prática*, tal como a desenvolveu Raymond Williams. A reflexão dos aspectos sociais da obra não implicam apenas no entendimento de suas condições de produção, mas também no cuidado da percepção da relação entre forma e conteúdo, igualmente aboradada pelos estudos culturais, mas também por Terry Eagleton, a

partir de Lucács, Brecht, Benjamin e Trotsky. Avançamos então a partir da compreensão de *forma e conteúdo* para as reflexões de Mikhail Bakhtin sobre o conceito de *cronotopo*, que nos ajuda a pensar a relação entre a sujeita pesquisadora e a produção cultural analisada, levando em conta os diferentes lugares e horas no tempo e no espaço que se confrontam e se relacionam no momento da criação do sentido da obra. Essa relação cronotópica nos leva a um exercício de *compreensão ativa* do álbum de 1966: a escuta das canções busca também na análise de suas frases melódicas a construção de seus sentidos, ancoradas tanto na filosofia da linguagem bakhtiniana – que enfatiza a importância da entoação na arquitetura do enunciado – quanto na semiótica da canção de Luiz Tatit, que procura analisar a relação entre melodia e letra. O caráter interpretativo de nossa perspectiva de análise nos leva a escolher o ensaio como forma de exposição, assim como a defende Theodor Wisegrund Adorno – o cientista social e intérprete musicista –, filósofo e compositor.

A nomenclatura “os afro-sambas” remete a dois processos, que ainda que em determinado momento se confundam, distintos: o *afro* e o samba. Se pensarmos que o samba tem uma inegável origem negra (africana), talvez soe redundante o próprio nome. Entretanto, como procuramos demonstrar aqui, no segundo capítulo intitulado “**Quero sambar, meu bem! ou Um gênero em constantes transformações**”, o samba, que, como toda manifestação cultural “naturalmente” sofreria transformações ao longo do tempo, vê esse processo se acelerar uma vez que passa a ser difundido a partir da sua reprodutibilidade técnica, e, principalmente a partir da década de 1930, com a expansão do rádio. Ao tratarmos da história do samba a partir do seu registro fonográfico, que possibilita um aumento da sua possibilidade de escuta para além dos ambientes nos quais era praticado antes das gravações, tomamos o cuidado de salientar que a história do samba fonográfico não se confunde com a própria história do samba. O samba fonográfico passa por um processo de embranquecimento, no qual tanto na sua métrica rítmica quanto na fatura temática os motivos afro – leia-se, aqui, a menção ao universo das religiões – vão gradativamente diminuindo, sem nunca deixar de existir evidentemente, mas, na maior parte das vezes, de maneira dispersa. Este capítulo reflete ainda sobre os embates ideológicos que permearam o samba e as problematizações em torno da sua ligação com os meios de reprodutibilidade técnica e de comunicação de massas.

Abrimos o capítulo três “**A arte do encontro**” com uma reflexão sobre o que seria o ambiente de criação e escuta dos afro-sambas. Partimos da reflexão de Marcelo Ridenti sobre uma estrutura de sentimento romântico-revolucionária, que sintetiza sua reflexão sobre a intelectualidade das décadas de 1960 inspiradas na conceituação de Michel Löwy e Robert Sayre sobre romantismo revolucionário, com o conceito de Raymond Williams de estrutura de

sentimento e a ideia de Perry Anderson de coordenadas históricas. A partir dessa ambientação, mostramos a incursão paradoxal de Vinicius de Moraes como compositor popular na criação da trilha sonora de sua peça, Orfeu da Conceição, que transpõe o mito grego para o morro carioca, no final dos anos 1950. A composição da trilha sonora em parceria com Antônio Carlos Jobim está ligada ao movimento musical conhecido como Bossa Nova, cujo intérprete mais importante é João Gilberto. Refletimos sobre como João Gilberto muda o paradigma de interpretação da época, possibilitando que, por exemplo, Vinicius de Moraes pudesse se tornar um cantor. Ainda neste capítulo falamos da aproximação de Vinicius de Moraes com a canção engajada já na década de 1960, ao lado do jovem parceiro Carlos Lyra e, por fim, da criação do conceito de MPB, em meio o engajamento e festivais de canção na nascente TV brasileira.

Neste ambiente de engajamento e de criação da MPB elementos da cultura afro-brasileira figuravam em importantes canções, como “Arrastão” e “Berimbau”. Os afro-sambas retomam o samba carioca sintonizando-o com as influências do samba de roda baiano, os usos da capoeira angola e os temas das religiões dos orixás, centralizando-os em um álbum conceitual. Centralizava-se ali alguns movimentos dentro da música popular brasileira que tangenciam a cultura matriz afro a partir do gênero samba, mas de algum modo e em alguma medida, extrapolando-o. Essa centralidade, por fim, não deixa de se constituir numa novidade.

Ao arrogar-se o título de *afro* nos leva aqui ao exercício de traçar um breve histórico da religião dos orixás, pensando especialmente nas etnias nagô e banto, que é feito no quarto capítulo “**África(s) no Brasil: etnias, religiões e memórias**”, no qual refletimos sobre suas cosmogonias, o movimento de formação das religiões no Brasil e sua relação com a música.

Chegamos, então, no capítulo quinto: “**Os afro-sambas de Baden e Vinicius**”. Neste capítulo damos um panorama da escuta do álbum em vinil, refletindo sobre a dinâmica das canções e dos lados do LP, A e B. Falamos sobre o encontro do violonista Baden Powell e de Vinicius de Moraes; do processo de composição das canções populares via sistema de parceria; do hiato temporal entre a composição em 1962 e a gravação do álbum em 1966; da particularidade da gravadora *Forma*, pequeno selo que lança o álbum assim como da influência do maestro Moacir Santos sobre Powell e suas pesquisas musicais no universo afro.

Seguem-se então os ensaios, a partir da análise de cada uma das canções do álbum, que evidenciam a forma peculiar com a qual a poética de Baden Powell-Vinicius de Moraes dialoga com o universo afro. Os oito ensaios são apresentados na ordem em que as canções estão dispostas no álbum, a começar pelo Lado A. Em “Canto de Ossanha” tratamos mais demoradamente sobre um ponto então já mencionado até então no trabalho e que perpassa, com maior ou menor intensidade, o álbum: a dialética vinicianiana. Em “Canto de Xangô” nos

aprofundamos sobre como a síntese formal que Baden Powell opera na composição dos afro-sambas, no uso de escalas pentatônicas e também de escalas cromáticas, bem como uma breve explicação sobre estes termos evidenciando-os na própria canção, associando-a, assim como em “Canto de Ossanha”, à mitologia alegórica das entidades citadas em cada canção. “Bocochê” introduz o tema do mar e nela refletimos sobre a influência da marina de Dorival Caymmi nos afro-sambas, também percebida na canção seguinte que também trata do mar e faz menção à Iemanjá, “Canto de Iemanjá”, a última faixa do Lado A. Neste último ensaio abordamos o tema do canto das sereias e as leituras de Iemanjá-Sereia no Novo Mundo.

“Tempo de Amor” abre a seção de ensaios do Lado B. Aparentemente a canção mais distante do conceito de afro-samba, demonstramos como na verdade sintetiza em-si o tema do amor e da dor que perpassa todo o álbum a partir de uma concepção de tempo típica da dialética viniciano. Em “Tempo de Amor” partimos da análise da versão de 1966 para comparar com os sentidos suscitados por outras diferentes formas das versões da canção.

“Canto do Caboclo Pedra Preta” nos leva a refletir sobre uma das figuras mais controvertidas da história do candomblé brasileiro, homenageada na canção, Joãozinho da Goméia. A partir dos elementos da canção e da trajetória do pai-de-santo, nos aprofundamos em alguns aspectos da religiosidade de matriz africana, principalmente de matriz banto, nação de influência dos ritos praticados por Joãozinho da Goméia.

No ensaio sobre “Tristeza e Solidão” nos aprofundamos em duas referências da letra: a religião umbanda e a figura do babalaô, que nos remete ao jogo de búzios. É o momento em que nos debruçamos sobre a relação de serviços prestados pelo pai de santo aos não devotos através dos oráculos.

O último ensaio é sobre “Lamento de Exu”. Ao tratarmos dos caminhos do orixá mais controverso do panteão iorubano, num panorama desde o Brasil colônia passando pela sua incursão no álbum conceitual em discussão – até a atual conjuntura no qual uma nova geração de compositores fazem canções populares dialogando com os orixás, a partir de uma perspectiva distinta dos afro-sambas – fazendo reverberar um processo crescente de reafirmação das religiosidades de matriz afro concomitantemente à crescente agressão sofrida pelas igrejas neopentecostais.

Após as análises das canções, chegamos então ao último capítulo: **“Ecos, Ressonâncias e Reverberações”**, que começa com um balanço das matérias publicadas nos periódicos cariocas em 1966 sobre o álbum. Este balanço é fruto da pesquisa feita em dois momentos na seção de periódicos da Biblioteca Nacional, em 2010 e no final de 2012, que priorizou a leitura de revista e jornais correntes na capital carioca em 1966, dentre eles a

revista Realidade, o Jornal do Brasil, Tribuna da Imprensa, Jornal das Letras, O Globo. As matérias transcritas dos microfimes estão disponíveis na íntegra no Anexo 2 dessa dissertação.

Neste capítulo comentamos também sobre a relação entre França e Brasil nas narrativas que tangenciam os estudos dos afro-sambas, a partir de comentários sobre o documentário “Saravah”, gravado em 1969 no Brasil, dirigido pelo francês Pierre Barouh e que tem como principal anfitrião Baden Powell e seus afro-sambas.

Um pequeno balanço é feito sobre as trajetórias de seus compositores pós 1966 e sua relação com o universo dos afro-sambas. No balanço de Vinicius de Moraes, nos valem de material recolhido em pesquisa realizada no seu acervo pessoal disponível na Fundação Casa de Rui Barbosa, em fevereiro de 2010.

No balanço sobre Baden Powell, abordamos mais demoradamente a regravação do álbum feita pelo violonista em 1990. Comparamos ainda os processos singulares da relação da dupla de compositores com a religiosidade africana e processos mais gerais e típicos da formação social brasileira, a saber, a aproximação da classe média, branca e intelectualizada do candomblé a partir da década de 1960 e 1970, no caso de Vinicius, e a conversão de Baden Powell ao neopentecostalismo, renegando os símbolos e referências do candomblé.

Derradeiramente, apontamos alguns dos trabalhos e versões feitas dos afro-sambas na música popular brasileira, como os trabalhos de Mônica Salmaso e Paulo Bellinati e Virgínia Rodrigues, passando pelos trabalhos de instrumentistas estrangeiros, como o Kolosko Dimow Duo, procurando demonstrar como os afro-sambas transitam nos mais diferentes tipos de ambientes e lugares sociais, ressoando e reverberando em registros diversos no tempo-espaço.

Partimos então para nossas considerações finais, “**Ensaio geral: É, não sou**”, que se presta a sintetizar provisoriamente nossas reflexões, numa espécie de “conclusão inconclusa” sobre um álbum cujos sentidos ainda estão em aberto, reverberando e ressoando no tempo e no espaço. O comentário que segue se distingue da avaliação típica à medida que trata atentamente da respectiva beleza – e “conteúdo positivo” – do texto em seu con-texto (ver Walter Benjamin). A produtora do comentário crítico, a contrapêlo de autores-avaliadores, toma partido d’os *afro-sambas* – em sua ética e estética postas no mundo dos homens a partir duma compreensão ativa, a qual mobiliza desde teorias musicais até a sociologia da religião, passando da leitura de partituras à assistência de filmes e reunindo a entrevista em aberto à tabulação de dados musicais –, da gênese e do devir de seu ser-e-estar, neste mesmo mundo.

Para a melhor fruição do texto segue um CD – aqui em anexo – com canções e vídeos mencionados ao longo da dissertação ambientando musicalmente o nexos entre leitura e escuta.

1. O FILTRO DA ESCUTA

É somente nos sentidos mais ativos da produção material da cultura e da linguagem como um processo social e material que é possível desenvolver uma teoria da cultura que agora pode ser vista como parte necessária, e até mesmo central, da teoria mais geral de Karl Marx da produção e do desenvolvimento humano.

Raymond Williams

A interdisciplinaridade da canção

A canção popular é um tema hoje em dia – já há algum tempo – bastante pesquisado nas mais diversas áreas do conhecimento no Brasil. Ela carrega em si elementos que possibilitam esse trânsito: a música propriamente dita, sua construção melódica e harmônica, seus arranjos formais e sua estética verbal – visto que é uma forma de linguagem que pressupõe a letra –, sua importância fundamental no âmbito da cultura brasileira. Desta forma o trabalho sobre um álbum de canção popular pode ser feito trilhando diferentes caminhos, sendo observado, investigado e compreendido desde diferentes perspectivas

O estudo de um álbum de canção popular nos remete à importância dessa forma na formação sócio-histórica do Brasil moderno. Não à toa Luiz Tatit (2004) consagra o Século XX no Brasil como “o século da canção”. Não se trata aqui de valorar a canção popular em detrimento da música instrumental e/ou erudita. Até porque tal atitude nos levaria a cometer uma grande injustiça com a obra de Baden Powell, que é majoritariamente instrumental. A música instrumental brasileira é tão diversificada – e rica – quanto a canção popular brasileira.

O que procuramos enfatizar aqui é a importância da canção popular em um país de cultura marcadamente oral, em que não chegamos a ter uma literatura amplamente difundida⁴. José Miguel Wisnik afirma em depoimento para o documentário “Palavra Encantada” (2008) que a passagem das manifestações culturais, no Brasil, para o mundo da comunicação de massas não foi mediada por uma cultura letrada. Ou seja, não tivemos uma tradição literária, um costume dissolvido minimamente, pelo corpo social e político do país, da cultura escrita. A canção popular brasileira, contudo, é uma das mais importantes e respeitadas no mundo. Ademais, a despeito da sua projeção mundial, a sua história reflete, traduz, recria e refrata

⁴ Este é basicamente o tema do documentário de 2008, *Palavra Encantada* (dir. Helena Solberg) que conta com a participação de: Adriana Calcanhoto, Antônio Cícero, Arnaldo Antunes, BNegão, Black Alien, Chico Buarque, Ferréz, Jorge Mautner, José Celso Martinez Correa, José Miguel Wisnik, Lenine, Lirinha, Luiz Tatit, Maria Bethânia, Martinho da Vila, Paulo César Pinheiro, Tom Zé e Zélia Duncan. Maiores informações sobre o filme consultar: <<http://www.palavraencantada.com.br/>>.

muitos dos principais embates políticos e ideológicos do século XX, enfim, riquezas e misérias.

Arte como prática

A perspectiva reivindicada pelos estudos culturais, principalmente como são pensados e desenvolvidos por Raymond Williams, nos permite pensar a *arte como prática*, como atividade humano-social, envolvida em processos sociais e políticos múltiplos no que tange às suas condições de produção. Entender o processo artístico como permeado pelas condições de seu tempo da forma como Williams desenvolve está longe de reproduzir uma noção mecanicista vulgar da relação entre cultura e sociedade. As noções de “base” e “superestrutura” são objeto de reflexão de Williams (2011a, p. 43-68) que problematiza a forma de entendimento da metáfora de Marx sobre as relações entre a “base” econômica e as “superestruturas”, artísticas, por exemplo.

Raymond Williams parte sua reflexão recolocando uma questão apontada e desenvolvida por Marx (2005) nos “Manuscritos Econômico-Filosóficos” de que *o ser social determina a consciência*, reiterando o *sentido* da metáfora de Marx sobre a relação entre “base” e “superestrutura”. A partir daí ele constrói sua argumentação problematizando o termo *determinar* que “marca essa relação”, afirmando que “é de grande complexidade linguística e teórica”. A partir da análise do vocábulo em alemão e dos seus usos convencionais, Williams chega à sutil percepção de que o termo pode tanto significar a noção de algo que “prediz ou prefigura por completo” exercendo controle – sentido mais recorrente na apreensão da metáfora marxiana no senso comum acadêmico – assim como há a noção de determinação como a de “fixar limites e exercer pressões”. (WILLIAMS, 2011a, p. 44), sentido com o qual trabalha a relação entre base e superestrutura, problematizando-os da mesma forma de modo a reconstituir àquilo que era tão caro a Marx, a dialética em si.

Ao iniciar sua reflexão, Williams nada mais faz que lançar mão do mesmo processo que gera um dos trabalhos precursores dos *estudos culturais* “Cultura e Sociedade 1780-1950” (1969) no qual reflete sobre diferentes *sentidos* atribuídos a cinco conceitos diferentes: indústria, democracia, classe, arte e cultura, pesquisando “como o discurso de diferentes autores configura um tipo específico de reação às profundas modificações na vida social” (CEVASCO, 2007, P. 12) e que deságua no escoadouro do trabalho “Palavras-Chave” (2007).

Esta forma de desenvolvimento de suas reflexões demonstra como os *estudos culturais* a partir da perspectiva de Raymond Williams tem uma forte relação com a *linguagem*. No

prefácio da publicação de “Palavras-Chave”, Maria Elisa Cevasco comenta que Williams apresenta, ali em 1977, momento de sua primeira publicação, uma “alternativa histórica e materialista ao famoso ‘giro linguístico’ das humanidades, o movimento que tomava a linguagem em sentido absoluto, como o sistema que nos fala e condiciona.” (CEVASCO, 2007, p. 19). Segundo Cevasco, interessava a Raymond Williams reconstituir “os sentidos que as palavras adquirem ao longo do tempo”, compreendendo o significado como “uma arena onde se registram os conflitos sociais em mudança” (CEVASCO, 2007, p. 19), demonstrando que o “sentido não é pré-dado, mas uma articulação provisória de contradições, choques de sentimentos e de consciências” (CEVASCO, 2007, p. 20).

Sobre a arte, Williams afirma que a verdadeira crise talvez seja o ponto de vista da arte como *objeto* e a visão alternativa de entendê-la como uma *prática*. É necessário, segundo ele, romper com a ideia difundida de *isolamento do objeto*, para descobrir os componentes de uma prática que é *ativa* e “sujeita a convenções que são, elas mesmas, formas (em transformação) de organização social e de relacionamento social”. Trata-se de compreender as *condições* mesmas da arte enquanto prática:

(...) a natureza de uma prática particular, bem como a natureza da relação entre um projeto individual e um modo coletivo, descobrimos que estamos analisando, como duas formas de um mesmo processo, tanto a sua composição ativa quanto as condições dessa composição, e em ambas as direções essa relação ativa complexa e em transformação. (WILLIAMS, 2011a, p. 67).

Essa noção de arte como prática nos aproxima da discussão desenvolvida por Terry Eagleton (2011b) sobre a arte como produção, reiterando que “os modos de produção artística” determinam (em sentido de estabelecer limites) “as relações sociais entre ‘produtores’ e ‘consumidores’” (EAGLETON, 2011b, p. 121):

As relações de produção artística são, nesse sentido, internas à própria arte, moldando suas formas de dentro para fora. Além disso, se as mudanças na tecnologia artística alteram a relação entre o artista e o público, elas também podem transformar as relações entre dois artistas. Pensamos instintivamente na obra como produto de um autor individual isolado, e de fato é assim que a maioria das obras tem sido produzidas; mas as novas mídias, ou as mídias tradicionais que foram transformadas, abrem novas possibilidades de colaboração entre os artistas. (EAGLETON, 2011b, p. 122).

Eagleton retoma a noção tanto de Bertolt Brecht quanto de Walter Benjamin de *autor como produtor*, que se opõe à visão romantizada do autor como um gênio magistral ou figura divina, percebendo o artista como “trabalhador enraizado em uma história específica, com materiais específicos à sua disposição”. (EAGLETON, 2011b, p. 122). Em termos de história da canção popular no Brasil, a imersão do samba no registro fonográfico marca uma nova maneira de conceber o processo de composição, outrora fundado na espontaneidade e no improviso, para a forma preparada, pronta e fechada, que será depois gravada e registrada.

A possibilidade de circulação da produção cultural da forma canção através dos meios de comunicação de massa ampliam a sua audiência e a relação entre produtores, estejam eles próximos entre si, ou não. Desta forma, a inclusão do samba noutra esfera de produção sociocultural permite o seu diálogo com outros gêneros. É a partir dessas preocupações que desenvolvemos nossa reflexão sobre a história do samba como gênero em constante transformação e que nos permite compreender o desenvolvimento das condições de produção da canção popular no Brasil ao longo do século XX tal como os embates ideológicos no quais estão imersos.

Forma e Conteúdo

*A forma não tem valor
a não ser que seja
a forma de seu conteúdo.*
Karl Marx

Ao afirmar a necessidade do entendimento das relações e condições de produção cultural, Terry Eagleton não exime da forma artística a sua faceta de compreensão das relações sociais tangenciais à obra. A preocupação da relação entre *forma* e *conteúdo* e sua capacidade de apontar para as relações sociais ali condensadas não é uma perspectiva apenas dos *estudos culturais*, ou de das reflexões de Terry Eagleton, em “Marxismo e crítica literária” (2011b), que tomam como ponto de partida, por exemplo, a afirmação de György Lukács “o elemento verdadeiramente social na literatura é a forma”.

Mikhail Bakhtin (1998) desenvolve uma ampla discussão a respeito do problema da forma, do material e do conteúdo, percebendo *a forma* e *conteúdo* em sua inter-relação indissociável. Se a arte em Williams é entendida não como *objeto*, sim como *prática social*, Bakhtin afirma que não se trata da forma de uma *coisa*, de um *objeto*:

A forma artisticamente criativa dá formas antes de tudo ao homem, depois ao mundo, mas mundo somente enquanto mundo do homem. Ela pode humanizá-lo diretamente, humanizando-o, animá-lo, colocá-lo numa relação axiológica tão direta com o homem que este mundo perde, ao lado dele, a autonomia de seu valor, torna-se apenas um momento do valor da vida humana. Em virtude disso, a relação da forma com o conteúdo, na unidade do objeto estético, assume um caráter singular e *pessoal*, enquanto o objeto estético apresenta-se como algum acontecimento original realizado da ação e da interação do criador com o conteúdo. (BAKHTIN, 1998, p. 69).

Entender o caráter *social* da relação da forma-conteúdo nos permite encontrar, como sintetiza Eagleton, “a marca da história na obra literária precisamente *como literária*, não como qualquer forma superior de documentação social” (EAGLETON, 2011b, p.50). No nosso, faz necessário buscar compreender a marca da história na canção popular precisamente *como canção popular*.

Debruçar-se sobre uma análise da forma de uma canção, que não é indissociável de seu conteúdo é pensar simultaneamente em seus aspectos sociais, condensados, sintetizados, conformados, refletidos e refratados ali. Leon Trotsky afirma que

a relação entre forma e conteúdo é determinada pelo fato de a nova forma ser descoberta, proclamada e desenvolvida sob a pressão de uma necessidade interna, de uma demanda psicológica coletiva que, como todas as coisas, [...] possui raízes sociais. (TROTSKY *apud* EAGLETON, 2011b, p. 51).

Cabe-nos, na interrogação sobre os afro-sambas interrogar sobre a sua *forma*, no intuito de perceber na produção cultural de Baden Powell e Vinicius de Moraes aspectos que nos possibilitem entender não apenas o momento social na qual está enraizado, mas, sobretudo, os processos que condensam e sintetizam o passado, mas como Trotsky aponta, em que medida revelam em si uma *nova necessidade social* de sua gênese.

Falar, cantar, entoar

O músico e semiótico Luiz Tatit afirma que a canção é um modo de linguagem. Em tempos de calorosas discussões sobre o suposto “mal-estar” ou “fim” da forma-canção, ele afirma de forma enfática que enquanto houver sociabilidade humana, enquanto houver uma

comunidade semiótica de falantes de línguas, haverá canção.⁵ Segundo Tatit (2004), o canto é a fala potencializada. Se canto é fala, é dizer, é também enunciado. Todo ato enunciativo oral (e até mesmo escrito, pensemos na escrita e a função da pontuação) tem uma cadência, uma entoação, um ritmo. O caráter entoativo da letra dentro da canção fica ainda mais marcado.

A filosofia da linguagem de Bakhtin preocupa-se não apenas com a forma, a matéria e conteúdo de um enunciado, mas com seu tom volitivo-emocional, sua entoação: o tipo de emoção e sentimento que cada enunciado carrega em si. Por isso é tão importante para ele a eventicidade do enunciado, pois a apreensão máxima das possibilidades de sentido afloradas por tal enunciado, as diversas vozes e intenções que o perpassam dependem das circunstâncias que levaram a dizer tal enunciado com determinada entoação.

O que conta é o *tom*, separado dos elementos fônicos e semânticos da palavra (e de outros signos). Estes determinam a complexa tonalidade de nossa consciência, que serve de contexto emocional dos valores para o ato de compreensão (de uma compreensão total do sentido) do texto que estamos lendo (ou ouvindo) e também, numa forma mais complexa, para o ato de criação (de geração) do texto. (BAKHTIN, 2003, p. 407).

A semiótica bakhtiniana, como uma filosofia da linguagem em ato, mesmo com toda a sua preocupação com o contexto histórico, apreende o sentido possível de um enunciado a partir *do texto*, ou noutros termos, do material linguístico, para, a partir daí, dialogar e compreender o material *trans-linguístico*, ou seja, o horizonte comum de enunciação arquitetônica do evento, o todo do acontecimento estético. O tom volitivo-emocional é um dos momentos fundamentais na construção do sentido de uma enunciação, ou seja, a entoação.

A semiótica da canção de Luiz Tatit (2008) trabalha também com os aspectos da entoação da canção, a partir de todo um instrumental organizado pelo autor. As entoações são demonstradas em quadros, no qual as estrofes das canções são escritas de acordo com as alturas de suas frases melódicas. Luiz Tatit analisa a relação entre letra e melodia, percebendo como o sentido é construído a partir dessa relação. Portanto, mesmo que partindo de perspectivas teórico-metodológicas distintas, tanto a semiótica bakhtiniana e sua preocupação com o caráter volitivo-emocional do enunciado, quanto a preocupação da semiótica luiztatiana com a relação entre letra e música, tem em comum a noção de que a entoação é também um fator de produção de sentido.

⁵ Luiz Tatit constrói e defende essa percepção da canção em diversos trabalhos. Tais afirmações, entretanto, foram pessoalmente ouvidas em sua palestra realizada em novembro de 2012 na Unesp/FCLAr e apresentadas no dossiê sobre canção da Revista Cult, São Paulo, nov./2008, onde defende a não-precibibilidade da forma-canção.

Trouxemos para a pesquisa o nosso conhecimento musical, de forma que a intimidade com o solfejo e interpretação nos permitiu a escrita das estrofes das canções analisadas, na investigação de seus sentidos, mesclando às questões “específicas” das contribuições das Ciências Sociais a *sujeita pesquisadora*, e também as contribuições da musicista e intérprete.

No tempo e no espaço

A arte, como processo e enquanto prática, sendo um fenômeno social, está situada num determinado chão social, acontecendo em coordenadas históricas no tempo e no espaço. Estudar uma produção cultural do *passado* a partir do *presente* mesmo que estando no “mesmo” *lugar* já nos faz refletir sobre duas temporalidades distintas e contrapostas. Se entendemos que com a passagem do *tempo* os processos sócio-histórico modificam o *espaço*, além de duas temporalidades distintas, devemos nos colocar a pensar em *espaços* distintos.

Trata-se não de relativizar a noção de tempo e espaço, rumo à sua sublimação e transcendência, como *a priori* imutáveis, mas ao contrário, enraizá-los historicamente – e socialmente – de forma a entender os próprios conceitos de tempo e de espaço como *socialmente* percebidos e en-formados. Tempo e espaço são categorias fundamentais para o filósofo russo Mikhail Bakhtin. Preocupado com uma filosofia que dê conta do processo histórico em movimento e constante devir, um dos seus primeiros conceitos desenvolvidos é o de eventicidade (BAKHTIN, 2010), tratando da *irrepetibilidade* do ato único e singular, situado num lugar único no tempo-espaço. Bakhtin sintetiza tempo e espaço no conceito de *cronotopo* amplamente discutido – mas não só – na sua teoria do romance (BAKHTIN, 1998).

O *cronotopo* possibilita o entendimento da percepção de tempo e espaço dentro de uma obra, mas também é uma chave conceitual que nos ajuda a pensar a relação entre os diferentes *tempos* e *espaços* da obra criada e seu autor e do interlocutor da obra. No nosso caso, os diferentes *cronotopos* dos afro-sambas e de Vinicius de Moraes e o *cronotopo* do ouvinte. Pensar nos afro-sambas no *tempo* e no *espaço* é levar em conta essas relações cronotópicas e também o mundo *representado* na obra:

A obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo da sua criação como no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes-leitores. Esse processo de troca é sem dúvida cronotópico por si só: ele se realiza principalmente num mundo social que se desenvolve historicamente, mas

também sem se separar do espaço histórico em mutação. (BAKHTIN, 1998, p. 358-359).

A “arquitônica” conceitual bakhtiniana nos auxilia a pensar, desta forma, na relação entre nosso lugar, da *sujeita pesquisadora*, em relação àquilo sobre o que nos debruçamos. A noção de *dialogismo*, tal qual a desenvolve Mikhail Mikhailovich Bakhtin ao longo de sua obra, mais do que um conceito de análise de estética verbal, é a própria maneira pela qual o pensador russo concebe a formação social da consciência. A alteridade é uma condição fundamental para a identidade em Bakhtin, no qual o sentido de *eu* está relacionado com o *outro*, sintetizado em três relações fundamentais: o *eu-para-mim*, o *outro-para-mim* e o *eu-para-o-outro* (Bakhtin, 2003), de forma tal que todo ato é entendido enquanto uma *resposta*. Para Bakhtin, aquilo que não responde a algo é carente de sentido:

O sentido é potencialmente infinito, mas só se atualiza no contato com outro sentido (o sentido do outro), mesmo que seja apenas no contato com uma pergunta no discurso interior do compreendente. Ele deve sempre entrar em contato com outro sentido para revelar os novos momentos de sua infinidade (assim como a palavra revela suas significações somente num contexto). O sentido não se atualiza sozinho, procede de dois sentidos que se encontram e entram em contato. Não há um “sentido em si”. O sentido existe só para outro sentido, com o qual existe conjuntamente. (BAKHTIN, 2003, p. 386).

Os sentidos de uma obra estão em aberto e se completam a partir do trabalho de compreensão ativa do “compreendente”. O inacabamento é intrínseco ao enunciado que não se basta em si/a si, mas que só constrói sentido em contato com outra consciência.

Compreender o texto como o compreendia o próprio autor. Mas a compreensão pode e deve ser superior à dele. Uma obra, poderosa e profunda, é, sob muitos aspectos, inconsciente e portadora de sentidos múltiplos. A compreensão faz com que a obra se complete com consciência e revela a multiplicidade de seus sentidos. A compreensão completa o texto: exerce-se de uma maneira ativa e criadora. Uma compreensão criadora prossegue o ato criador, aumenta as riquezas artísticas da humanidade. (BAKHTIN, 2003, p. 382).

Concebemos então o álbum “Os afro-sambas de Baden e Vinicius” como um enunciado em aberto e trata-se aqui de fazer esse exercício de compreensão ativa, suscitando-lhe sentidos a partir de perguntas que ultrapassam a particularidade histórica na qual eles foram lançados, e que estão enraizadas no nosso momento histórico-social. São perguntas

feitas ao álbum a partir *do presente* histórico-social, considerando na apreensão desses sentidos tanto o cronotopo do álbum, ou seja, seu lugar e hora no tempo e no espaço em 1966 no Brasil e também o atual lugar e hora no tempo-espaço. Mais que isso, a compreensão do álbum nos leva a refletir sobre os enunciados que o antecederam. Conforme Bakhtin afirma:

Não pode haver enunciado isolado. Um enunciado sempre pressupõe enunciados que o precederam e que lhe sucederão; ele nunca é o primeiro, nem o último; é apenas o elo de uma cadeia e não pode ser estudado fora dessa. (BAKHTIN, 2003, p. 375).

Partimos dessa perspectiva teórico-metodológica para nos debruçarmos sobre as canções que compõem o álbum. Tratando-se de canções que fazem referências a orixás não nos furtamos ao cotejo das suas narrativas mitológicas e alegóricas – oriundas de ricas e diversas culturas orais – que antecedem em séculos as canções, por exemplo. Cabe enfatizar, embora isso já tenha sido sugerido nas reflexões bakhtinianas citadas acima, que as canções não condensam em si uma interpretação seja lá qual versão a escutemos.

Os exercícios de interpretação e análise das canções feitas aqui se baseiam nas versões registradas no álbum de 1966 e se restringem a elas. Isso não significa que estes sentidos não possam ser retomados e enfatizados por outras versões, mas não é possível que se faça uma analogia direta do que dissermos numa versão situada/datada neste álbum a outras versões da mesma canção. Por exemplo, o afro-samba de Baden Powell e Vinicius de Moraes, “Canto de Ossanha”, que já foi gravado e regravaado diversas vezes, por muitos intérpretes diferentes. Elis Regina foi uma das primeiras intérpretes da música. Vinicius e Baden se apresentavam frequentemente no programa de TV apresentado pela intérprete, “O Fino da Bossa”. Reza a lenda que ela teria cantado a canção pela primeira vez ao vivo lendo a letra escrita a punho pelo poeta, instantes antes do início do programa. A versão de Elis Regina gravada no LP “Elis Como & Porque” (PHILIPS, 1969) tem uma entoação próxima dos improvisos do jazz, acompanhada por uma interpretação, mais dramática, com frases melódicas mais desaceleradas e até mesmo distintas da versão encontrada no álbum “Os afro-sambas Baden e Vinicius” de 1966.

Essa versão é mais próxima do samba acelerado, e em canto responsivo⁶: ou seja, a primeira frase é cantada por Vinicius de Moraes “o homem que diz dou” e é respondida por

⁶ Canto responsivo ou responsorial é caracterizado pela alternância de cantos entre um solista e um coral, ou dois corais. Reponsório, segundo o *Dicionário de Termos e Expressões da Música*, é “prática medieval de entoação de salmos em que a voz do solista é alternada com o refrão do responso [coro]”.

outro cantor, no caso da gravação de 1966, por Beth Faria, “não dá”. Elis Regina, sozinha, diz a mesma frase como quem a afirma de maneira enfática “O homem que diz ‘dou’, não dá”. Ainda que estejam cantando a mesma letra, a entoação, o ritmo, a estruturação da canção e a interpretação de Elis Regina são elementos que se transformam e que suscitam sentidos diversos aos da versão de 1966.

Quando alguém diz: “gosto daquela música da Elis”, está dizendo que aprecia a música da maneira como Elis a interpreta, visto que ela não compôs a música. No sentido moderno de “autoria”, nenhuma música é de Elis. Ela é “apenas” a intérprete. Definitivamente as versões de Elis de algumas músicas são realmente surpreendentes, como a própria interpretação de “Canto de Ossanha”. No momento em que canta, aquela música “é dela”, porque ela insere com a sua entoação novos sentidos ao que canta, registra a sua marca, o que Bakhtin chama de “assinatura”. Nenhuma apropriação de atos de enunciação é feita sem passar por aquilo que o sujeito faz, é, pensa, está e sente...

Ensaio

Nosso exercício de compreensão ativa e análise das canções são feitos através da forma ensaio, justamente pelo caráter interpretativo, de uma leitura situada, e uma das possíveis feitas sobre tal material. Ou, como diz Adorno – na sua reflexão sobre o ensaio como forma –, “ele leva em conta a objeção de que não é possível saber com certeza os sentidos que cada um encontrará sob os conceitos” (ADORNO, 2003, p. 29) O ensaio leva em conta a experiência vivida – e percebida – deste lugar situado de onde fala o *sujeito pesquisador*:

Se a verdade tem, de fato, um núcleo temporal, então o conteúdo histórico torna-se, em sua plenitude, um momento integral dessa verdade (...). A relação com a experiência – e o ensaio confere à experiência tanta substância quanto a teoria tradicional às meras categorias – é uma relação com toda a história; a experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica. (ADORNO, 2003, p. 26)

A forma ensaio se sabe provisória, se sabe tentativa e exploratória, exposta ao erro como preço da liberdade do intento: “o ensaio (...) não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório” (ADORNO, 2003, p. 27). O que se segue então são diálogos com as canções do álbum “Os afro-sambas de Baden e Vinicius”

numa compreensão de *grande temporalidade*, para nos valermos de mais uma conceituação bakhtiniana, como, grosso modo, a capacidade de uma obra se perpetuar no tempo-espaço é por não se alimentar apenas da matéria do presente, mas deitar suas raízes no passado, embrenhada de *memórias de futuro*. O sentido de completude que as canções encontram nas nossas reflexões ensaísticas demandam, antes de mais nada, *nos situarmos*.

A compreensão ativa do sentido de uma canção feito a partir da sua entoação só é possível, conforme Bakhtin salienta em “Discurso na Vida, Discurso na Arte” (1976) “quando estamos em contato com os julgamentos de valor presumidos por um dado grupo social, qualquer que seja a extensão desse grupo” (BAKHTIN, 1976, p. 8). Vamos refletir, então, mais demoradamente sobre a canção e mais especificamente com o samba e suas constantes transformações dentro da produção fonográfica brasileira até o surgimento da bossa nova. A partir daí nos conduziremos a partir da trajetória de Vinicius de Moraes como compositor popular, no contexto político-ideológico e estético que vai da Bossa Nova até o surgimento da MPB. Como a herança africana é evocada pelo álbum, nossos ensaios pressupõe um aprofundamento maior sobre as etnias que desembarcaram no Brasil desde o período colonial e suas respectivas cosmogonias, ainda que de forma bem introdutória.

A reflexão retoma o Brasil da década de 1960 e se concentra no encontro Baden Powell e Vinicius de Moraes e o ambiente musical de produção e gravação do álbum. A partir daí, as canções serão ouvidas, tocadas, refletidas e rearranjadas nos ensaios que vão viajar por entre frases melódicas, mitologias-alegorias, sociologia da religião, histórias e notas *bemóis, naturais e sustentadas no ar...*

2. QUERO SAMBAR, MEU BEM! ou UM GÊNERO EM CONSTANTES TRANSFORMAÇÕES.

*É melhor ser alegre que ser triste
Alegria é a melhor coisa que existe
É assim como a luz no coração
Mas pra fazer um samba com beleza
É preciso um bocado de tristeza
É preciso um bocado de tristeza
Senão, não se faz um samba não⁷*

Samba da Bênção - Vinicius de Moraes e Baden Powell

“Samba da Bênção” é uma importante canção da dupla Baden Powell e Vinicius de Moraes. Com uma estrutura harmônica simples, comparadas às outras composições de Baden, característica também das canções que compõem os afro-sambas, a canção mistura o Vinicius de Moraes compositor e o poeta, Vinicius-Orfeu, que desde a composição das canções para a peça que remonta o mito grego num morro carioca, fundira, ele, definitivamente a sua composição lírica com a música. Ainda que continuasse com o ofício estritamente poético, Vinicius encontrou na palavra cantada a possibilidade de um acesso a um público maior do que a poesia e, ademais, ao lado de compositores majoritariamente mais novos, ele próprio rejuvenescia, estando de braços dados com o seu tempo histórico e propiciando grandes encontros.

A palavra “samba” figurando nos títulos das canções é uma característica formal da Bossa Nova, vide “Samba do Avião” (1963), “Samba de Verão” (1964), dentre outros. Da primeira vez que uma música foi gravada e classificada como um “samba” nos tempos do cantor baiano até os anos 1960, quando Vinicius compõe ao lado de Baden esse samba, muita coisa mudou. Desde a estrutura rítmica, passando pela letra, até seus personagens. Basta pensar em “Pelo Telefone” de 1917 e “Samba da Bênção” de 1962. Fato é que o próprio Vinicius de Moraes foi testemunha de tal processo, pois ele, nascido em 1913, acompanhou a história do samba através do rádio e dos carnavais. Ademais, além de diplomata, poeta, compositor, dramaturgo, ele também tem muitos escritos e crítica sobre música⁸ e chegou a fazer publicações a respeito.

Baden Powell, por sua vez, se considerava um sambista, como afirma Alain Magalhães (2000), que fez uma importante dissertação sobre o perfil musical do violonista,

⁷ A letra completa da canção se encontra ao final da dissertação, no Anexo.

⁸ Recentemente foi lançada uma compilação de texto de Vinicius de Moraes recolhidos de seu arquivo pessoal disponível na Fundação Casa de Rui Barbosa, “Samba Falado” (2008-2009).

chegando a entrevistá-lo. Segundo ele, sua influência rítmica vem do fato de ter tocado percussão desde muito menino. Segundo Schroeder, ainda que a escuta da obra fonográfica de Baden nos remeta a um certo ecletismo, já que ele transita por diferentes gêneros, há um centro ao redor do qual “todas essas outras linguagens abordadas por Baden circulam, num movimento centrípeto. Este centro de atração é o samba”. Muito da produção criativa do violonista se manifesta nesse gênero como é o próprio caso dos afro-sambas, que, ainda segundo Schroeder “atualizou o gênero quando fundiu, num mesmo cadinho, samba tradicional com elementos característicos da música dos candomblés.” (SCHROEDER, 2010, p. 174).

“Samba da Bênção” é a receita de Vinicius de Moraes para fazer samba e para encarar a vida. A dialética viniciano entre amor e dor, tristeza e alegria, devoção e materialidade, terreno e divino, presente na letra está ali sintetizada: sua crença no valor da ambivalência dos movimentos da vida. Os trechos falados entre as estrofes cantadas revelam a relação de Vinicius com as mulheres (muitas e tantas vezes criticadas e sobre a qual, entretanto, não trataremos neste trabalho), da sua relação pragmática com a vida, com o aqui-agora. E por fim, está ali sua saudação aos sambistas e compositores populares por ordem cronológica, diga-se de passagem. Maria Rita Kehl (2004) cita este samba viniciano que, nos trechos intercalados com atos de fala, “faz uma grande saudação aos compositores negros⁹ do samba” e, no mesmo movimento, se insere nesta comunidade imaginária como “o branco mais preto do Brasil” (KEHL, 2004, p. 143). A comunidade carioca adquire abrangência nacional-popular a partir de Vinicius, numa espécie de legitimação simbólica do lugar e da hora do samba em geral e afro-samba em particular que revê mitos fundadores do samba fonográfico.

Se a *conversão definitiva* de Vinicius de Moraes para a música popular fora através da sua homenagem aos sambistas negros dos morros cariocas, fazendo-se passar por um deles através dos sambas compostos junto com Tom Jobim, em “Samba da Bênção” (1962), ele não pestaneja em afirmar: “Eu, por exemplo, Vinicius de Moraes, capitão-do-mato, poeta e diplomata, o branco mais preto do Brasil na linha direta de Xangô, saravá!”. E, posteriormente, ao saber que é filho de Oxalá, inclui o orixá na emulação de sua “reza”.

Vinicius de Moraes antecipa ali um movimento que norteará a América Negra, segundo Paul Gilroy (2001), ao discutir a música negra e a política de autenticidade: remeter-se a uma identidade negra, a uma “africanidade pesadamente mitologizada que é em si mesma marcada não por suas origens na África, mas em uma modalidade de ideologia panafricana

⁹ Vale a pequena correção a Maria Rita Kehl de que os sambistas citados não são todos negros, como, por exemplo, Noel Rosa.

produzida, mais recentemente, pela América Negra” (GILROY, 2001, 182). No caso de Vinicius, o pedaço de África no Brasil está na Bahia, e não à toa antes dos sambistas vem o pedido de bênção para a *Senhora*, maior yalorixá de lá, terra de outros dois músicos que mudaram completamente os rumos da canção popular, cuja contribuição abre caminhos em maior ou menor medida para os próprios afro-sambas: Dorival Caymmi e João Gilberto.

Na última estrofe cantada do samba, Vinicius de Moraes afirma em alto e bom som que nem no asfalto e nem no morro carioca, o samba nasceu lá na Bahia. É certo que ele mesmo diria que o samba é carioca e nascera “na Rua Visconde de Itaúna N.º 117, no terreiro em frente à casinha de porta e janela da famosa Tia Ciata” (MORAES, 2008, p.11) [Ciata essa que era... baiana!]. Essa insistência no assunto sobre onde o samba nasceu nem é tanto de Vinicius, mas de um amplo debate em torno do samba, centro de discussões dos folcloristas urbanos, os “puristas” da música popular, que vieram depois de Mário de Andrade (1962) definir o samba como “popularesco”,¹⁰ termo bastante pejorativo quanto às manifestações culturais urbanas. Puristas esses, como Lúcio Rangel (1958), que questionariam o fato de Vinicius compor sambas populares.

Como se vê, o samba, cuja história se confunde com a formação sócio-histórica do Brasil moderno, cuja capacidade de unir tão bem letra com a entoação da fala cotidiana ajuda a moldar a própria canção popular brasileira, traz consigo uma série de questionamentos, debates, vieses, questões que tentaremos tratar aqui. Neste capítulo vamos procurar demonstrar como a imersão do samba nos meios de reprodução técnica e de comunicação de massas é marcado por um processo de trânsito e diálogo entre diversas influências, fossem elas de classe social, fossem de matrizes culturais, fossem de credo religioso, fossem fora-de-lugar. Cabe dizer que desde a sua gênese enquanto gênero ele era marcado pelos encontros e influências musicais das diversas etnias afro-brasileiras. A transformação está em seu germe.

A história do samba não se reduz (e nem se encerra) à sua história atrelada aos meios de comunicação de massa e sua inserção nos fonogramas. Esta é a história contada majoritariamente pela historiografia da música popular brasileira, da qual, inclusive nos servimos, majoritariamente. O samba não-gravado continuou existindo nas comunidades, morros, etc, bebendo das mais diversas influências, num processo de transformações que não coincidem com que os fonogramas são capazes de nos contar.

Entretanto, é sobre “as coisas que aprendi nos discos” que vamos refletir aqui, pensando nos caminhos que o samba fonográfico trilhou ao se inserir nessa forma de

¹⁰ Cf. DINIZ (2010) e NAVES (2000)

(re)produção. O gênero de natureza flexível passa por um ritmo intenso de transformações, servindo de matéria para a criação da Bossa Nova, da MPB e enfim dos próprios afro-sambas.

As parcerias e o “nascimento” da canção

José Ramos Tinhorão no livro *História social da música popular brasileira* (1990) aborda as origens históricas da canção popular brasileira, marcada pelo velho encontro da poesia com os ritmos populares. Tinhorão analisa, por exemplo, o caso do poeta Gregório de Mattos. A partir dela, podemos perceber como o trânsito entre intelectuais da classe média e alta e elementos da cultura popular dá-se desde os tempos da colônia. Do encontro dos “poetas eruditos letristas de canções de rua com músicos populares” nasceria o que Tinhorão chamou de “primeira canção de massa” (TINHORÃO, 1990, p. 101). Ainda que tivesse acesso apenas às letras, e não às melodias, ele demonstra como o encontro dos poetas românticos e a canção seresteira cria o novo sistema de criação da canção: a parceria.

O “casamento” mais harmonioso entre a poesia e a melodia, que gera a canção popular, é mais recente. Luiz Tatit, em “O século da canção” (2004), explica que o canto é uma expressão potencializada da fala e demonstra de que maneira o samba, gênero sincrético e elástico, definiu uma espécie de “núcleo por excelência da canção brasileira” mantendo-se “numa integração entre melodia e letra bem mais próxima da linguagem oral do que da regularidade rítmica e métrica dos gêneros tradicionais” (TATIT, 2004, p.148).

O samba fonográfico que conhecemos hoje é bem diferente do movimento que o originou nas primeiras décadas do século XX, entre os negros majoritariamente baianos que viviam na então capital do país, o Rio de Janeiro. O significado da palavra samba era ambíguo, significando também festa, dança: “entre seus vários significados, a integração do profano com o sagrado, do lúdico com o solene, fazia-se da festa de candomblé também uma festa de samba” (FENERICK, 2002, p.93). A definição daquilo que vamos conhecer enquanto gênero musical se estabelece durante os anos de 1930, mas ainda assim, o samba durante todo o seu desenvolvimento enquanto gênero musical, pensando desde o famoso “Pelo Telefone” até o pagode que aflora nos anos 1980 e 1990, será um gênero elástico, que estará em diálogo direto com outros gêneros musicais quando não os influenciando ou sendo influenciado por eles. Da mesma forma, se escapam às definições rígidas e às fronteiras do gênero, assim também o é em relação àquele que faz o samba, que, também, desde os pagodes¹¹ no fundo

¹¹ Reuniões festivas regadas com comida, bebida e música, geralmente em ambiente familiar. Segundo Fernandes Rebouças: “Nos países orientais: China, Japão, Coréia e Nepal; a palavra pagode designa local

dos quintais das tias baianas, residentes no Rio de Janeiro, até os dias de hoje, transitou entre diversos lugares sociais, sendo executado em diversos contextos, suscitando e criando diferentes sentidos em cada um deles.

O samba tem uma inegável origem negra, afro. Assim como também possui uma importante origem indígena, como estudos recentes de Bernardo Alves (2002) e Fábio Gomes (2007) revelam¹². Entretanto, como sabiamente argumenta José Adriano Fenerick (2002), o seu desenvolvimento enquanto gênero *genuinamente brasileiro* não se dá nem no morro e nem no asfalto, mas sim do *trânsito* entre eles. Por exemplo, ainda que na chamada “Era de Ouro”, em que após a promulgação da lei de 1932 que permitia as propagandas comerciais nas rádios, a imagem do intérprete do *samba* fosse branca e de classe média, o comércio de sambas era recorrente. Ou seja, os sambas desciam do morro (ainda que não tivessem *nascido lá*) e eram comercializados com a gente do asfalto e muitas vezes registrados como “do asfalto”, restando ao representante “do morro” o orgulho de saber que seu samba é cantado por toda a cidade.

Essa apropriação do samba pela classe média, vinculada a uma processo de *higienização do samba*, uma espécie de busca por moralização e decência, vai afastar o samba gradativamente do seu lugar social de origem. O samba até então restrito a determinados ambientes sociais, passa a ser ouvido e apropriado por outras camadas sociais da sociedade carioca. Evidencia-se então, gradativamente um “apagamento da filiação do samba ao mundo dos terreiros” por compositores preocupados em elaborar um estilo de música mais voltado para a sociedade branca (PRANDI, 2005, p.185).

Segundo Reginaldo Prandi (2005), a turma de Vila Isabel (Noel Rosa, Almirante, Braguinha) teve “participação decisiva na transformação do samba no gênero capaz de servir como um dos símbolos mais marcantes da identidade nacional que então se forjava” (PRANDI, 2005, p.185). E continua: “As rádios do Rio de Janeiro e a indústria fonográfica

religioso, situado dentro ou próximo de templos, na maioria budista. No Vietnã, designa local de trabalho, portanto, no Vietnã, ir ao pagode é trabalhar. Segundo o Dictionnaire Historique de La Langue Française, a palavra surgiu pela primeira vez no idioma francês em 1545, significando “templo de uma religião oriental”. No dicionário atual da língua portuguesa, a palavra pagode significa “reunião informal”, já referida às festas organizadas nas senzalas pelos escravos. Na definição acadêmica do folclorista Câmara Cascudo, “é uma festa regada com comida e bebida, e de reunião íntima”, em <<http://www.infoescola.com/musica/historia-do-pagode>>.

¹² Bernardo Alves procura no trabalho “A pré-história do samba” demonstrar como o samba tem origem nordestina e “brasilíndia” e que a palavra “samba” em Tupi quer dizer “dança de roda” e já existia no Brasil anteriormente à escravidão. Até este momento não conseguimos ter acesso ao livro, apenas a um email endereçado a Fábio Gomes e publicado pelo menos no qual Bernardo explica as principais teses do livro, disponível em <<http://www.brasileirinho.mus.br/pre-historia-samba/pre-historia-samba.html>>. Fábio Gomes (2007) faz um levantamento de outros autores e trabalhos que procuram demonstrar a ligação do samba com matrizes indígenas e afirma que “é possível afirmar que o samba teria surgido no Nordeste em algum momento

local impunham a todo o Brasil um tipo de música que já nem era mais negra nem do morro carioca, mas a música da cidade, a música do Brasil” (PRANDI, 2005, p.185). O exemplo deste distanciamento do mundo dos terreiros, analisado por Reginaldo Prandi (2005, p.186) é o samba “Feitiço da Vila” de Noel Rosa e Vadico, cuja letra diz “A Vila/ tem um feitiço sem farofa/ Sem vela e sem vintém/que nos faz bem/ Tendo o nome de princesa/ Transformou o samba/ Num feitiço decente/ Que prende a gente”.

O “feitiço sem farofa” faz menção aos trabalhos da Macumba Carioca, constantemente mencionados por sambistas da primeira geração em suas canções já que o universo religioso permeia o cotidiano; cotidiano esse fonte de inspiração para as letras de seus sambas, tão coloquiais e acessíveis. O Samba da Vila ao dizer que seu feitiço é “decente” está corroborando com a construção ideológica do samba como manifestação “genuinamente brasileira”, no qual as marcas étnico-raciais e estamentais da população à margem da histórica, grupo social descendente de escravos, são apagadas em prol da simbologia mestiça, que possa decodificar uma expressão ideológica do que se quer entender pelo que seja Brasil.

É samba que eles querem e nada mais!¹³

Muito já se escreveu sobre a história do samba e, como bem salientam Maria Clara Wasserman e Marcos Napolitano (2000), no artigo “Desde que o samba é samba”, chega a ser impressionante como um único fenômeno pode ser visto, compreendido e analisado de formas tão díspares. Wasserman e Napolitano (2000) separam esta extensa biografia em duas tendências: a) a tendência que trabalha com o paradigma das origens como um lugar, situado no tempo e no espaço, a ser determinado pela pesquisa histórica (e acrescentaríamos aqui além do paradigma das origens vinculados a um lugar, mas também a uma classe e/ou grupos sociais específicos); b) a tendência, mais atuante a partir do meio acadêmico, que coloca sob suspeita a própria questão das origens, com um lugar determinável, procurando analisar historicamente a dinâmica social e ideológica que os discursos de origem podem revelar.

Assim como Wasserman e Napolitano, nos posicionamos aqui na segunda tendência, ainda que considere a contribuição da primeira como fundamental para a sua própria crítica. A perspectiva na qual entendemos e trabalhamos em relação ao samba é bem sintetizada por José Adriano Fenerick (2002):

dos últimos 12 mil anos”, pela família indígena Kariri. Texto disponível em <<http://www.brasileirinho.mus.br/artigos/samba-indigena.html>>.

¹³ Trecho de “A Ordem é Samba” (1966, Jackson do Pandeiro e Severino Ramos)

O samba aqui abordado, é um gênero musical criado pela modernidade brasileira, que ao decorrer do processo se profanou, se individualizou, se transformou em coisa para poder ser veiculado e vendido pela moderna indústria de diversões,- capitaneada pelo surgimento do disco e do rádio -, ao mesmo tempo em que se transformava cada vez mais num elemento cultural identificado com a moderna “civilização brasileira” (FENERICK, 2002, p.11).

As reflexões de Walter Benjamin (1994) e Mikhail Bakhtin (1992, 1998, 2008, 2010) nos auxiliam a problematizar a posição dos representantes da primeira tendência em relação às transformações que uma sociabilidade moderna acarreta para o próprio saber-fazer estético-social. A maior parte dos debates historiográficos sobre o samba da primeira tendência, majoritariamente concentrados dos anos 1920 aos anos 1960, está de alguma forma ou de outra questionando a influência da indústria fonográfica e os meios de comunicação de massa na destruição da pureza e autenticidade do samba. O primeiro samba gravado foi “Pelo Telefone”, em 1917, inaugurando uma polêmica que geraria muitos debates em torno da questão de sua autoria. Donga foi quem fez o registro do samba, que teria sido composto coletivamente,¹⁴ muito provavelmente na famosa casa da baiana Tia Ciata, no Rio de Janeiro, então capital do país.

Tia Ciata era uma das senhoras baianas radicadas no Rio de Janeiro que conseguiram certa estabilidade diante da sociedade carioca – o que já se demonstra pelo simples fato de possuir uma casa, uma vez que eram poucos os negros que as possuíam na virada do século XX. O lugar abrigava os negros baianos recém-chegados na capital, mas era também, devido ao prestígio do marido de Tia Ciata, frequentada por diversos grupos sociais da elite carioca, e lá se ouviam diversos tipos de música. José Miguel Wisnik (1983) fala sobre o som sublimado dos chorões na sala-de-estar da casa em contraste com os batuques no terreiro, seja da música sacra, dos trabalhos de candomblé, seja o seu desdobramento profano.

A necessidade de gravação exige que as músicas estejam prontas no momento da sua gravação. A espontaneidade do improvisado no qual os sambas eram compostos acaba por ceder lugar, no momento da gravação, a um processo fechado e autoral. A música precisa ser registrada e alguém acaba se tornando o autor de um processo de criação muitas vezes coletivo. A questão autoral é uma atitude moderna em relação ao modo tradicional do improvisado. O registro de “Pelo Telefone” por Donga é um marco. Entretanto, como apontam

¹⁴ Carlos Sandroni faz uma minuciosa análise do samba demonstrando que “Pelo Telefone” é uma verdadeira colcha de retalhos, onde se costuraram versos provenientes de sambas e motivos folclóricos, muitas vezes de origem ainda rural (SANDRONI, 2001, p.118-130).

muitos autores, a relação entre modernidade e tradição (ou mundo urbano e rural) na canção popular será constante¹⁵. Não há uma ruptura drástica das tradições rurais, ao contrário. Salientamos aqui apenas que a canção popular da forma como a concebemos hoje, nasce atrelada aos processos de modernização da sociedade e seus meios técnicos de produção e reprodução.

Em 1830, as músicas no Brasil passaram a ter registro escrito em partituras. Como bem salienta Carlos Sandroni (2001), tais registros estão longe de demonstrar a vida musical da época e até mesmo a fidelidade dos gêneros escritos, mas é sobre eles que se edificam as reflexões sobre as músicas do período. O comércio de partituras foi possivelmente a primeira forma de mercado musical urbano no país, possibilitando cada vez mais a possibilidade de se viver de música.

Mas nem todo o tipo de música era registrado em partitura e é o próprio Mário de Andrade em *Música de feitiçaria no Brasil* (1963) que chama atenção para a limitação da partitura, inspirada na música clássica europeia, no registro dos ritmos brasileiros. E é justamente aí que entra a importância dos meios mecânicos de gravação e reprodução sonoras: o registro das manifestações que ainda não eram grafadas em partituras e quando o eram, não conseguiam dar conta de sua complexidade rítmica.

Walter Benjamin (1994), no seu famoso texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, reflete sobre a perda da aura, entendida como o “aqui e agora” da obra de arte, o momento único e irrepetível da sua execução/fruição. A obra de arte sempre foi, de certa forma, passível de reprodução, entretanto a nova reprodutibilidade técnica impõe uma nova dinâmica a tal processo e uma das consequências mediatas é a perda da aura, que para Benjamin é um processo sintomático, cuja significação vai para além da esfera da arte. Nas suas palavras, “*podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto produzido*. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial” (BENJAMIN, 1994, p. 168).

Destacar-se não é exatamente o termo, porque o samba vai continuar existindo nos lugares sociais que o gestaram, mas a reprodutibilidade técnica aumenta a sua capacidade de trânsito. Atrelado ao ambiente das comunidades, às reuniões nas casas das tias baianas, o samba, vinculado também ao ambiente sacro-profano dos pagodes do Candomblé e demais cultos de matriz afro, o samba ao ser gravado, registrado, passa a ocupar outros lugares

¹⁵ Cf. NAVES, 2010, p. 82-83.

sociais: “com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária destacando-se do ritual” (BENJAMIN, 1994, p. 171).

As consequências desse deslocamento do samba de um lugar social “restrito”¹⁶ para ser amplamente divulgado são indubitavelmente enormes. Voltemos às palavras de Benjamin: “ela [a reprodução técnica] pode (...) aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco” (BENJAMIN, 1994, p. 168). A aproximação do samba com outros grupos sociais traz consequências para a própria forma do samba. “Pelo Telefone” foi o grande sucesso do carnaval de 1917. Progressivamente o gênero musical vai sendo atrelado ao carnaval ao ponto de se confundirem (quantos não são aqueles que ao pensarem em carnaval não pensam imediatamente em samba?). Com o advento dos blocos carnavalescos, o samba passa a se adequar até mesmo ritmicamente ao “marchar” da escola de samba.

O primeiro samba gravado está atrelado à célula rítmica que Carlos Sandroni¹⁷ associou ao que chama de paradigma-*tresillo*; célula rítmica esta base de outros gêneros como o maxixe, lundu, tango e fados brasileiros, ao ponto de chegarem a se confundir tais gêneros. Entre o final da década de 1920 e o início da década de 1930, uma nova célula rítmica aparece nos sambas, a que Carlos Sandroni associa ao que batizou de paradigma do Estácio.¹⁸ Tal paradigma recebe este nome justamente por ser desenvolvido por sambistas do bairro Estácio de Sá no Rio de Janeiro e sua geração. Ora, se compararmos a primeira fase do samba representada por Donga, Caninha, Sinhô e Baiano cujo dito “local de origem” é a casa da Tia Ciata e seu ambiente de respeitabilidade diante da sociedade burguesa carioca, com os temas da malandragem verificados na segunda fase do samba do Estácio fica claro o deslocamento social e político do samba, ou melhor dizendo, a ampliação da sua “escuta” e suas apropriações.

Luiz Tatit argumenta que é graças ao registro de “Pelo Telefone” que a canção popular se desenvolveu no Brasil. Mas, como já salientamos aqui, deste primeiro samba amaxiado para cá as coisas mudaram muito e o próprio processo de reprodutibilidade técnica é em grande parte responsável por potencializar este movimento. “A música é casada com o vento”, como diz o dito popular. Ao contrário da literatura que exige o domínio da técnica da leitura

¹⁶ A palavra “restrito” encontra-se entre aspas porque não estamos nos reportando aqui aos debates sobre o lugar de origem do samba, visto que ele foi praticado em diversos lugares. Até porque como demonstra o estudo de Carlos Sandroni (2001, p. 84-99), a palavra samba chega ao Rio de Janeiro no final do século XIX, através, muito provavelmente, dos baianos que migraram pra lá. O uso da palavra restrito serve para indicar que embora praticado não apenas em “um lugar”, “único e exclusivo”, a audição de determinado ritmo se alarga com a gravação, se comparado com o período anterior a ela.

¹⁷ Cf. SANDRONI, 2001, p. 28-38.

¹⁸ Para além dos nomes dos paradigmas, a percepção da diferença dos ritmos não é muito difícil. Basta ouvir “Pelo telefone” para verificar a distância que ele apresenta do que entendemos por samba hoje em dia.

para sua fruição, a canção popular exige outro tipo de técnica, centrada, ainda que de maneira complexa, na capacidade da escuta. Uma vez que as músicas ganham cada vez maiores audiências, as possibilidades de se alterarem (tanto na estrutura melódica e rítmica, quanto no conteúdo formal) se multiplicam também com muita rapidez. Neste sentido quando na década de 1930 as emissoras de rádio ganham autorização para veicularem propagandas, fazendo com que tal meio de comunicação se proliferasse, as gravações de música popular passam a ser ouvidas por todo o território nacional. É na década de 1930 que o samba atinge o estatuto de música autenticamente nacional, representante por excelência da nossa “brasilidade”¹⁹.

Mas no rádio nascente não tocava apenas samba, ao contrário. E esta era sem dúvida uma das maiores preocupações dos pensadores da primeira tendência historiográfica que mencionamos acima, já que, para grande parte deles, o desenvolvimento da indústria fonográfica e a divulgação no rádio de gêneros musicais estrangeiros estariam criando um “um caldeirão de sons e experiências musicais que ameaçava descaracterizar qualquer signo de ‘autenticidade’ na música popular brasileira” (WASSERMAN e NAPOLITANO, 2000).

A noção de dialogismo que Bakhtin e seu círculo desenvolveram, muito além do que mero conceito analítico das produções culturais, tem a ver com a própria maneira como formamos socialmente a nossa consciência. Nos nossos pensamentos mais íntimos ecoam as vozes de outrem. Todos os enunciados são atravessados por uma multiplicidade de sentidos. Descobrimos o que somos no contato com o outro. Criamos a partir daquilo que conhecemos e tomamos contato com; o sentido – ou a semiose – é construído em relação a, é relacional.

A modernização capitalista da formação social brasileira, o gradativo processo de industrialização e urbanização, transforma as relações sociais, criando condições necessárias e meios de comunicação de massas que possibilitem um contato (ou, em termos bakhtinianos, um maior diálogo) entre diferentes relações. E quanto maior é o acesso a diferentes pontos de vista, no caso da música, a diferentes gêneros musicais, maior a influência deste na sua consciência e conseqüentemente na sua criação.

Luiz Tatit (2004) afirma que o samba sempre foi um gênero flexível e elástico, fundado nas entoações e expressões da fala cotidiana. Segundo Tatit, suas propriedades melódicas variavam entre um ritmo mais acelerado (o que o aproximava das marchinhas) e um ritmo mais desacelerado (em direção à canção romântica e à seresta), mantendo, porém,

¹⁹ Hermano Vianna no livro *Mistério do Samba* (1995) argumenta que tal projeto fora uma tradição inventada, em que o Estado Novo teria se aproveitado de uma prática cultural propícia à diluição de fronteiras e conflitos, utilizando o samba como laboratório cultural na construção de uma cultura nacional. No capítulo seguinte, trataremos mais de perto do conceito de brasilidade, para pensar no ambiente de produção artística dos anos 1960, a partir das reflexões de Marcelo Ridenti.

em todas as suas formas, uma integração entre melodia e letra, bastante próxima da linguagem oral – razão pela qual o autor o considera o núcleo da canção brasileira por excelência. A precariedade da gravação mecânica exigia uma música que desse privilégio ao canto. A propriedade entoativa do samba, bastante próxima da fala, é o que teria possibilitado o seu sucesso imediato, ainda segundo Tatit (2004). Carlos Sandroni (2001), ao ouvir os sambas de 1917 a 1933 procurando diagnosticar a mudança de paradigma rítmico ao qual já nos referimos acima, encontrou, não por acaso, na voz dos intérpretes a mudança dos ritmos.

A elasticidade do samba, ligada ao modo entoativo da fala cotidiana, permitia um diálogo fecundo com os outros gêneros, admitindo o que Santuza Cambraia Naves (2010, p. 89) chamou de subcategorizações, como o samba-canção, surgido ainda nos anos 1920 ao *sambablue*, “denominação pejorativa cunhada por críticos de viés nacionalista para designar uma modalidade de samba que creditavam à influência de baladas norte-americanas e à maneira de cantar de Bing Crosby” (NAVES, 2010, p. 89). Naves afirma também que entre os anos 1940 e 1950:

a recepção da música popular tornou-se cada vez mais segmentada, pois se o público do samba considerado tradicional continuou fiel ao estilo, havia audiência também para as diferentes estilizações do samba, e um largo espectro da população absorvia os ritmos regionais, tanto nacionais quanto estrangeiros (NAVES, 2010, p. 90).

Vejamos duas canções que comentam sobre a influência de estrangeirismos no samba, em épocas diferentes: “Não tem Tradução” de Noel Rosa (1933) e “Influência do Jazz”, de Carlos Lyra (1961): a primeira acusa o cinema falado pela transformação do samba, critica a influência das línguas inglesas e francesas e também o malandro que dança fox-trote. Ao dizer: “Tudo aquilo que o malandro pronuncia/Com voz macia é brasileiro, já passou de português”, a canção de Noel Rosa demonstra a sua relação com a ideia de que o samba é um produto nacional por excelência. A figura do malandro é considerada o tipo social do samba e não se admite que ele possa estar às voltas com outros gêneros. Entretanto, a entoação do samba é desacelerada, aproximando-o das canções românticas. Não se trata de um samba na sua rítmica acelerada, ou que Luiz Tatit (2004) chama de samba-samba²⁰, aquele que fala do requadrado da morena e exalta o próprio ritmo. Trata-se aqui de um samba-canção, uma subcategorização do gênero samba.

²⁰ Cf. TATIT, 2004, p.143.

“Influência do samba” de Carlos Lyra acusa o samba de ter se modernizado tanto ao ponto de se perder. Lyra diferencia o requadrado do samba do jazz “meio torto”, cuja influência estaria fazendo o samba perder seu rebolado, matando o samba. Entretanto a música pode ser facilmente confundida com um jazz, o gênero o qual critica. A integração entre letra e melodia é tão grande que na parte que a letra invoca os ritmos “afro-cubanos”, a própria rítmica da música se altera, simulando o ritmo citado.

A história social do samba elucida muitos episódios importantes da constituição cultural do Brasil moderno, passando por seus embates políticos e ideológicos. O artigo *Algumas questões de música e política no Brasil* (2002) de José Miguel Wisnik é bastante elucidativo quanto a isso. A partir da simbologia da famosa casa de Tia Ciata, como fora sugerida por Muniz Sodré (apud Wisnik, 1983), os bailes na sala de visitas, o samba de partido alto na parte dos fundos e a batucada no terreiro, cômodos nos quais se polarizam as diversas estratégias dos diferentes grupos sociais que ali transitavam, separadas por “biombos culturais”, José Miguel Wisnik irá depreender da metáfora viva de Sodré (1988) a apreensão do próprio “mapa da vida musical” do Rio de Janeiro, então capital do país, do início do século XX, uma vez que “a tensão entre salão e o terreiro, entre o que se mostra e o que se oculta, separados por biombos que vazam sinais nas duas direções, é significativa do próprio processo de interpenetração de culturas que vinha ocorrendo”. (WISNIK, 1983, p.154-155). E continua:

Da sala de visitas ao terreiro de candomblé, passando pelo samba *raiado* (...), polarizam-se dois universos diferentes (na ritualidade, na corporalidade, na sociabilidade), o da ordem religiosa mágica espiritual do mundo negro e o da ordem da convivência/festejo de salão que a sala de visitas propõe e (meio que) imita.

A contiguidade dessas duas ordens e o modo como elas se negam e se traduzem faz pensar na “dialética” da malandragem. (...) O processo tem mão dupla, e a alteridade das culturas projeta-se numa espécie de jogo de espelhos confrontados, regido certamente ainda pela dinâmica do *favor*, pois enquanto o negro avança para o lugar público onde se faz reconhecível e reconhecido, apropriando-se, mimetizando ou distorcendo a seu modo as formas de cultura branca de base europeia, os políticos e intelectuais brancos vão ao candomblé e apadrinham o samba, reconhecendo nele uma fonte de autenticidade nacional que os legitima (WISNIK, 1983, p. 155).

Por um lado, Wisnik percebe na ocupação burguesa e seu biombo uma estratégia de “dominação imaginária” do todo social “através de sua representação estética, o que aparece principalmente na estratégia de totalização estética que quer unir à diversidade social para resgatar a unidade harmoniosa da sociedade fragmentada” (WISNIK, 1983, p. 160). Por outro

lado, a estratégia do grupo dos dominados encontrada nessa passagem no *mercado* de música nascente, como já pudemos demonstrar até aqui, um escoamento social:

A música popular negra, que tem seu lastro no candomblé, encontra portanto um modo transversal de difusão (a indústria do disco e do rádio); e as contradições geradas nessa passagem certamente que não são poucas, mas ela serviu para generalizar e consumir um fato cultural brasileiro da maior importância: a emergência urbana e moderna da música negra carioca em seu primeiro surto, que mudou a fisionomia cultural do país. Enquanto o nacionalismo musical quer implantar uma espécie de república musical platônica assentada sobre o *ethos* folclórico (no que será subsidiado por Getúlio), as manifestações populares recalcadas emergem com força para a vida pública, povoando o espaço do mercado em vias de industrializar-se com os sinais de uma gestualidade *outra*, investida de todos os meneios irônicos do *cidadão precário*, o sujeito do samba, que aspira ao reconhecimento da sua cidadania, mas a parodia através de seu próprio deslocamento (WISNIK, 1983, p. 160-161).

Wisnik fala também sobre o *ethos* do samba nas décadas de 1920 e 1930, que tratava da malandragem, “uma negação moral do trabalho e da conduta exemplar” (WISNIK, 1983, p. 119) e mostra como o Estado Novo usou a música como instrumento de pedagogia política na tentativa de forjar um *ethos* cívico e disciplinador. Assim, incentivou os sambistas a fazerem elogio do trabalho. É deste movimento que decorre o ufanismo dos sambas de Ari Barroso e Assis Valente nos anos de 1940.

O grande poder dos veículos de comunicação de massa sobre a constituição cultural do Brasil foi um dos principais temas do debate intelectual brasileiro entre 1947 e 1960 (cf. NAPOLITANO, 2007, p. 592). Para uma determinada intelectualidade que se forja com o pensamento conservador e fiel à hierarquia inabalável da cultura erudita e cultura popular, a preocupação era que o rádio e o cinema ao propagarem modismos e estéticas estrangeiras entre as classes populares urbanas, poderiam descaracterizar as tradições “verdadeiramente” brasileiras. Na música popular essas posições foram particularmente importantes, criando uma base de pensamento nacionalista bastante atuante a partir de meados dos anos 1950 (NAPOLITANO, 2007, p.592).

A primeira tendência historiográfica, já mencionada neste trabalho, preocupada com as origens e os lugares sociais legítimos e autênticos da música popular brasileira, tinha a intenção de “proteger o samba” dos ritmos estrangeiros, como se o ritmo estrangeiro ao entrar em contato com a música popular brasileira automaticamente a alterasse e tivesse sua aura, sua pureza.

Tal preocupação está calcada numa preocupação com a cultura nacional e popular. O popular seria puro. Esta perspectiva perde de vista o próprio movimento da cultura popular, que perdura no tempo justamente por estar em constante transformação. Entretanto, atrelada à lógica da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa, a música popular invariavelmente se mistura porque dialoga com os outros gêneros postos, transformando-se muito mais rapidamente. A grande dificuldade parece ser com o próprio conceito de *popular*. Não é apenas “o povo” quem ouve os ritmos nacionais, mas também a classe média, tantas vezes acusada de ser a responsável pela apropriação indevida dos ritmos populares e de sua destruição. Da mesma forma o próprio “povo” não ouve apenas a música a que lhe é atribuída. Basta pensarmos no sucesso que a Jovem Guarda, considerada música “de massas”, fazia à época.

A noção de “música popular” precisa ser entendida na relação forjada pela burguesia entre o que é “música” e o que é “popular”. Um exemplo: pesquisando os periódicos cariocas do ano de 1966, descobrimos que no Caderno B, do Jornal do Brasil, figuravam duas colunas: uma que se chamava MÚSICA, que abordava os temas relativos à chamada música clássica, ou erudita; e outra coluna que se chamava DISCOS POPULARES, que comentava sobre as canções e músicas “populares”. Desta forma, poderia se falar sobre Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Zé Ketil, Cartola, Noel Rosa, Francisco Alves, na mesma seção, não pela afinidade entre eles em si, mas pela sua comum distinção daquilo que era realmente enquadrado como “música”: a música erudita e “clássica”. Aqui popular refere-se não necessariamente à classe social de origem dos compositores, mas sim a um tipo de produção cultural que se distingue do que é de fato considerado “música”. Trata-se, por fim, de um logo debate neste campo.

Raymond Williams (1969) coloca, muito sabiamente, que a massa é sempre o outro²¹. O “povo brasileiro” não é massa. Não mesmo? Nem mesmo quando consome a chamada cultura de massa? Talvez esta tenha sido uma das grandes contribuições da Tropicália ainda por se fazer entender: ter demonstrado que também “somos massa”. Este samba defendido como “música autêntica”, é o samba ligado ao registro fonográfico, já nasce atrelado aos

²¹ “O próprio conceito de massa levanta uma dificuldade. Impõe-se, com urgência, ligar o significado que lhe emprestamos com a experiência real. Nossa concepção pública normal de uma pessoa é a do ‘homem da rua’. Não obstante, nenhum de nós se sente como simples homem da rua; sabemos ser muito mais do que isto. O homem da rua é uma imagem coletiva, mas cada um de nós, a cada instante, se sente diferente dela. O mesmo se dá com o termo ‘o público’, que nos inclui, mas que, entretanto, não se confunde conosco. ‘Massas’ é palavra de significado algo mais complexo, mas semelhante. Não considero massa meus parentes, amigos, vizinhos, colegas, conhecidos; nenhum de nós age ou pode agir assim. As massas são sempre os outros, aqueles que não conhecemos e que não podemos conhecer. Todavia, no tipo de sociedade em que vivemos, vemos regularmente esses outros, em suas múltiplas variedades; sentimo-los, fisicamente, ao nosso lado. Eles estão aí e nós juntos deles. E o fato de estarmos com eles é que importa. Para os outros, nós também somos massas. Massas são os outros.” (WILLIAMS, 1969, p. 309)

meios de comunicação de massa e suas estratégias de entretenimento e venda, como a argumentação de Luiz Tatit (2004) nos ajuda a entender, ao comentar sobre como as suas primeiras gravações:

com o disco, ficava claro que esses sambistas sabiam como ninguém juntar melodia e letra, fazê-las flutuar sobre tempos e contratempos da batucada e ainda harmonizar a cantoria com violão, cavaquinho ou piano. E adaptavam tudo isso aos poucos recursos de gravação: traziam a voz para o primeiro plano, enriqueciam a instrumentação de cordas e sopros e reduziam a participação da batucada, em virtude dos desequilíbrios provocados por sua difícil captação sonora. Registrado o trabalho, cabia aos novos artistas – principalmente os cantores – divulgá-lo, primeiro nas festas, no teatro musicado e nos gritos de carnaval; mais tarde, nos programas de rádio e em praças públicas. Iniciava-se, assim, a era dos cancionistas, bambas da canção, que se mantinham afinados com o progresso tecnológico, a moda, o mercado e o gosto imediato dos ouvintes. Nascia também uma noção de estética que não podia ser dissociada do entretenimento. (TATIT, ano, p. 39-40, grifos nossos).

E Jorge Caldeira (1989) sintetiza dizendo que o samba “(...) não é apenas a criação de uma forma musical, mas também um fenômeno social que envolve, ao mesmo tempo, a individualização da figura do autor, a circulação da obra criada, num meio social amplo, por meios mecânicos” (CALDEIRA, 1989, p. 17). Ou seja, o samba, visto como gênero a ser preservado dos meios de comunicação de massa e da indústria fonográfica, é fruto de tal processo.

Se os meios mecânicos de reprodutibilidade das canções populares já promoveram tal revolução, a gravação elétrica trará ainda maiores inovações. Jorge Caldeira (1989) destaca o paroxismo inusitado que o samba gravado por esses meios implica: uma maior aproximação do som da “roda” de samba, com vozes mais naturais, aumento do coro e a introdução da percussão pelos ritmistas negros. O avanço tecnológico dos meios de gravação proporciona a possibilidade de um registro sonoro que transmita a própria atmosfera de sua execução ao vivo. Como a gravação de “Na Pavuna”, do Bando dos Tangarás, com Almirante, em 1930, que se utilizou de instrumentos de percussão rústicos como bongôs, afoxés, atabaques, agogôs. Tais instrumentos viriam a aparecer na gravação de 1966 do álbum “Os afro-sambas de Baden e Vinicius”, em que algumas faixas gravadas com coro e percussão conseguem reproduzir no ouvinte a sensação de estar num pagode, em algum terreiro de candomblé. Eis o testemunho auricular do crítico musical Juvenal Portella, apenas três semanas após o LP:

O **Canto do Caboclo Pedra Preta**, por exemplo, produz um choque no ouvinte, não só pela voz de Vinicius – estranha em certos momentos – mas também pela força de cada palavra empregada, somadas em frases que, a mim pelo menos, deram a impressão de estar dentro de um terreiro, cercado de mulheres vestidas de branco, e homens de peitos nus, batucando, rodopiando, cantando em meio a uma fumaça muito azul. E aí, meus caros, que me pergunto: isto é obra de arte ou método para impressionar e daí obter resultados promocionais? Eu, por crer na honestidade de Vinicius, fico com a primeira (PORTELLA, 1966, p.2) [grifos do autor].

O processo de composição d’”Os Afro-Sambas de Vinicius e Baden” deve muito à possibilidade de reprodutibilidade técnica das manifestações artísticas. Além das pesquisas no campo musical que Baden Powell vinha realizando, um dos fatores aguçou a curiosidade dos parceiros de composição em relação aos ritmos e mitos africanos foi um **disco** que Vinicius de Moraes ganhou de Carlos Coqueijo, em 1962, durante o fértil período de produção da dupla, o compacto “Sambas de Roda e Candomblés da Bahia (Mestre Bimba e Olga de Alaketu)” (196?)²² lançado pela gravadora baiana JS Discos. Baden Powell se encantou com o que ouviu e a partir dali iniciou uma pesquisa que culminou na composição do samba que Vinicius de Moraes viria batizar de “afro-sambas”.

²² Cf. o blog de Acervo Tambor em: <<http://acervotambor.blogspot.com.br/2011/02/sambas-de-roda-e-candombles-da.html>>.

3. A ARTE DO ENCONTRO

O sentir-pensar do ponto de encontro Brasil

Eis que temos diante de nós o vinil de 1966 intitulado “Os afro-sambas de Baden e Vinicius”. A escuta do álbum no seu formato original nos aproxima muito mais do que pode ter sido a sua fruição à época do que os formatos digitais nos quais circulam as canções hoje em dia. Mas a escuta do vinil por si só não nos leva imediatamente a 1966. A qualidade técnica, ou a falta dela, as falhas da mixagem, uma certa “cruza” no som, se comparado à “limpeza” de ruídos que os programas de gravação de hoje – dos mais baratos aos mais sofisticados – proporcionam, nos sugere, e nos afirma, essa distância de recíproco estranhamento temporal.

Mas como era sentir-pensar esse álbum em 1966 no Rio?

O que estamos tentando sugerir, o que tentamos procurar na verdade nesses quase quatro anos de reflexão sobre esse disco, é algo parecido com o que contam a geração dos anos 1960 dos compositores de MPB, pós-João Gilberto. Nós, aqui, situados, em 2013, herdeiros de uma sonoridade já estabelecida na música popular brasileira, gostemos dela ou não, temos uma escuta que já é fruto, enformada pela escuta de João Gilberto. Quando Gil, Caetano, Chico, Edu etc. falam que aquilo era “completamente novo”, só podemos esboçar compreender o que seja isso se ouvirmos alguns intérpretes da época. Ainda assim o faremos com o estranhamento do que era antes – possivelmente, ou seja, estranhando o que era familiar, à época – e com uma grande familiaridade com o que aí soava absolutamente novo.

Pensar em escuta, neste sentido, envolve pensá-la não em termos meramente “auditivos” ou físicos. Para isso teria nos bastado ouvir o disco em vinil, como fizemos. Entender a escuta também como um processo de auto-educação dos sentidos, que a escuta carrega em si e é resultado de uma acumulação dos processos históricos e sociais sintetizados nos nossos sentidos, educação estética sobre a qual reflete Karl Marx em seus “Manuscritos Econômicos e Filosóficos”. Nossa audição está em relação com o tipo de ambiente sócio-histórico em que nos criamos, pensando aqui, evidentemente, numa temporalidade estendida. E aqui é simplesmente retornar ao raciocínio da “escuta” gilbertana.

Antônio Cândido (2004) diz algo parecido sobre a contribuição de Vinicius de Moraes à literatura brasileira. É quase impossível se dar conta dessa contribuição porque ela foi tão rapidamente absorvida, incorporada que não chegamos a nos dar conta do que ela de fato representou. E aqui Cândido se refere principalmente àquele Vinicius do final dos anos 1940.

A escuta tem também seu caráter de experiência social. Mais do que uma mera escuta individual, ela se situa em um tempo histórico, cujas tensões, debates, ambientação estética, juízos sociais e valores morais são vividos, pensados, sentidos e experimentados. E talvez aqui fosse interessante trabalhar a chave de Raymond Williams (1987) sobre a “estrutura de sentimento” como uma forma de sentir-pensar e pensar-sentir. A decantação que fazemos de um determinado período histórico, as conquistas e “ideologias” de uma determinada geração é a *posteriori*, uma análise exterior do que eram aqueles processos vividos, numa perspectiva enfim que os fixa no tempo e no espaço.

A estrutura de sentimentos é uma possibilidade, uma chave conceitual para tentar entender o momento vivido, a presença de um conjunto de experiências que não passam exclusivamente pelo crivo do individual, ou sistematizada, no calor da hora, por uma coletividade. São percepções, sensações, crenças, vivências que estão em estado latente, guiando tanto as ações e as hesitações. A preocupação de Williams em ultrapassar concepções como falsa consciência, visão de mundo ou mesmo “ideologia total” empurrou-o na direção de passar a buscar sobretudo nas produções culturais consciências possíveis que se ligam a específicas formações sociais e modos de produção no que se refere às obras de arte que, de alguma forma e em alguma medida, dão forma a conteúdos latentes, em determinados grupos.

Estrutura de Sentimento: as brasilidades romântico-revolucionárias

O sociólogo da cultura Marcelo Ridenti tem importantes estudos a respeito dos anos 1960 no Brasil, especialmente conhecidos são seus trabalhos “O fantasma da revolução brasileira” (2010) e “Em busca do povo brasileiro” (2000). O sociólogo já vinha defendendo a tese de que o que caracterizava determinados movimentos entre intelectuais e artistas entre os anos de 1960 no Brasil era o chamado “romantismo revolucionário”, a partir de Michel Löwy e Robert Sayre. Mais do que um movimento literário, o romantismo seria um “fenômeno vasto, com diversas expressões artísticas e também políticas” em uma resposta crítico-negativa às transformações decorrentes do advento do capital no corpus da sociedade. Há nessa resposta crítica romântica uma postura de volta ao passado como meio de lutar pelo futuro. O romantismo revolucionário e utópico, sobretudo anticapitalista, visaria:

instaurar um futuro novo, no qual a humanidade encontraria uma parte das qualidades e valores que tinha perdido com a modernidade: comunidade, gratuidade, doação, harmonia com a natureza, trabalho com a arte, encantamento da vida. No entanto, tal situação implica o questionamento

radical do sistema econômico baseado no valor de troca, lucro e mecanismo cego do mercado: o capitalismo (LÖWY *apud* RIDENTI, 2010, p. 88).

No trabalho mais recente, Ridenti retoma suas reflexões sobre o romantismo revolucionário no Brasil a partir da noção de “estrutura de sentimento”, de Raymond Williams e a ideia de “coordenadas históricas” em Perry Anderson. Se a estrutura de sentimento, conforme argumenta Williams, pode com o passar do tempo ser “examinada, identificada e até generalizada” (WILLIAMS, 1987, p. 18-19), Ridenti afirma, então, ser possível identificar uma estrutura de sentimento “que perpassou boa parte das obras de arte, em especial a partir dos anos 1950”, na qual amadurecia o sentimento de pertença a uma comunidade imaginária, o Brasil-nação, em meios intelectuais e artísticos de esquerda. “Compartilhavam-se ideias e sentimentos de que estava em curso a revolução brasileira, na qual artistas e intelectuais deveriam engajar-se” (RIDENTI, 2010, p. 87).

Segundo Marcelo Ridenti, então, o momento da nossa escuta, 1966 e o circuito cultural no qual foi produzido, na verdade é gestado no período pré-ditadura militar, antes de 1964. Ele está ligado a uma busca de valorização do *povo*, ligado às “raízes populares nacionais”, para criar utopias anticapitalistas progressistas, na construção de um futuro pautado na “revolução nacional modernizante”. O golpe de 1964 e o AI-5 em 1968 representam quebras de expectativas e derrotas históricas para essa estrutura de sentimento que começa a declinar ao longo das décadas de 1970 e 1980. É essa estrutura de sentimento de brasilidade revolucionária que perpassa as produções artísticas de 1960, como, por exemplo, os filmes do Cinema Novo, os espetáculos do Teatro de Arena, a canção engajada, o CPC (Centro Popular de Cultura) ligado à UNE (União Nacional dos Estudantes).

Já a ideia de “coordenadas históricas” de Perry Anderson – laboradas em vasta e profunda criação coletiva no interior da *New Left* britânica – é aqui pensada desde a polêmica Marshall Berman-Perry Anderson sobre i) modernidade, ii) modernização e iii) modernismo. Se coordenadas históricas são tendências operosas e operantes no curso dos acontecimentos que ultrapassam perturbações de superfície, de ciclos curtos, incidindo em largura de ondas extracontingenciais, de longa duração, importante é a análise e caracterização do tempo histórico e espaço social daquilo que Anderson considera que possibilitou efetivamente o quadro referencial daquilo que consideramos não propriamente como modernidade-modernização, mas, sobretudo a modernidade-modernismo que seria formadora desse modo: a) resistência organizada ao formalismo academicista em arte e estética intimamente ligado a aspectos pré-capitalistas na cultura e na política de tom aristocrático e latifundiário; b)

inovações técnico-científicas na vida cotidiana, possibilidades objetivas e expectativa coletiva em relação ao desenvolvimento das forças produtivas e c) proximidade imaginativa de alguma forma de revolução social que viesse a irromper o tempo histórico. Se tal quadra histórica estaria extinta, na Europa ocidental pós-segunda guerra, teria hora e lugar na América Latina.

Em maior ou menor medida, cultura e militantismo se relacionavam no período. Vinicius de Moraes, assim como vários compositores da música popular brasileira, se identificava com as esquerdas sem ser propriamente um militante social ou político, como explica Ridenti (2010, p. 96). Esteve vinculado, por exemplo, a dois dos projetos identificados acima, com a composição de canções com temáticas vinculadas ao engajamento como “Maria Moita”, com Carlos Lyra, e é com o mesmo Carlos Lyra que compõe o próprio hino da UNE. Um exemplo de como esse sentimento de brasilidade revolucionária ligada a uma *intelligentzia* de esquerda era de tal forma vivido, pensado-sentido, é o discurso sobre a esquerda numa reportagem exclusivamente sobre o assunto na Revista Realidade, de julho de 1966, quarto número da revista lançada naquele mesmo ano. Em tom de ironia fina a matéria intitula-se “Esquerda, Volver!” e começava com o seguinte enunciado:

À primeira vista se diria que o Brasil é, hoje em dia, o país mais esquerdizado da face da Terra. Tirante certo número de pessoas que só querem mesmo é “que tudo mais vá para o inferno”; tirante alguns românticos que acreditam cegamente nas estatísticas e imaginam viver no melhor dos mundos possíveis; tirante motoristas irritados que se queixam do excesso de liberdade dado a um povo tão indisciplinado como o nosso, o resto é esquerda. (REALIDADE, 1966a).

A esquerda é vista como múltipla e dividida em várias classificações. Eis o que o jornalista entende por “esquerda festiva”²³:

O festivo que aspira à notoriedade tem de compor, cantar, poetar, recitar, mimicar, escrever, editar, representar, dirigir, filmar, pintar, expor – enfim, fazer algo mais que piadas contra o governo. Ele tem de tanger fibras sensíveis, provocar reações emocionais e intelectuais, encampar protestos, propiciar desabafos, suscitar um arrepiozinho gostoso de vibração, estético e político, ao longo da espinha dorsal de todo o povo. (REALIDADE, 1966a).

²³ Mas adiante, a matéria dividiria ainda a esquerda festiva entre escocesa e nacional, fazendo menção aos bebedores de uísque (e, portanto, não-bebedores de cachaça nacional) e, sem sombra de dúvida, a Vinicius de Moraes.

Cabem aqui algumas considerações sobre os excertos da matéria. Começemos pelo segundo. A descrição detalhada – que vai de “compor” a “expor” – dá a dimensão política e cultural tanto do que seja efetivamente a noção de *intelligentzia*, que perpassa todos os campos de criação seja estritamente intelectual ou artística, no sentido de “formar opinião”, é a função de ideólogo de determinadas categorias como jornalistas, professores, estudantes e trabalhadores intelectuais quanto nos dá a noção de como esse sentimento-estrutural de esquerda estava associado de maneira ampla aos mais diversos tipos de criação social e estética do país à época. O núcleo duro das classes intermediárias – a assim-chamada intelectualidade – faria parte do que ficou conhecido como hegemonia cultural das esquerdas.

Quanto ao primeiro excerto, ele nos remete ao que Ridenti nos chama atenção: nem todos os artistas e intelectuais compartilhavam dessa brasilidade revolucionária como estrutura de sentimento, como por exemplo, o próprio pessoal da Jovem Guarda a qual o trecho “tudo mais vá pro inferno” se refere na matéria. Essa estrutura de sentimento de brasilidade revolucionária era sentida-vivida-pensada envolta a paradoxos e polos contraditórios. Já citamos aqui que o romantismo está ligado a essa volta ao passado como base para a construção do futuro, no resgate de valores dissipados pelo capital como um dos paradoxos, que acabam se traduzindo noutros, como passado e futuro; arcaísmo e modernidade; brasilidade e internacionalização. É interessante pensar no próprio paradoxo de como essa estrutura de sentimento esteve ligada à indústria cultural que se forjava naquele momento, tema de reflexão de Marcos Napolitano (2007), citado ao longo desse trabalho.

Nossos ouvidos atentos de hoje, ouvem música via internet. Os ouvidos de outrora estavam testemunhando a consolidação da televisão brasileira com o apoio da canção popular. Por mais original que fosse (e era) o trabalho de Baden Powell e Vinicius de Moraes sintetizado naquele vinil, o diálogo entre uma matriz africana, uma certa “fonte de brasilidade”, “raízes folclóricas”, o candomblé baiano e a formação erudita – tanto do letrista quanto do violonista – fazia parte da própria estrutura de sentimento da época. Os orixás e o mundo dos pescadores (também presente nas narrativas dos afro-sambas) estarão presentes noutras obras desse movimento que vem desde os anos 1950 e 1960, como apelos a uma fonte de brasilidade e resistência, ainda que com pouca centralidade. Na maior parte das vezes em que o disco é resenhado ou comentado nos periódicos da época, a menção ao “material trabalhado da Bahia” ou ao “folclore feito em casa” é mencionado. E, mais uma vez, paradoxalmente, esta ida a certas “origens” tinha a ver com um processo de “modernização” da música brasileira em resposta não apenas àquilo que se produzia no Brasil, mas em todo o

mundo, conforme assim o queria Vinicius de Moraes no seu texto em tom de manifesto à contracapa do disco.²⁴

Ridenti está pensando na particularidade histórica do movimento brasileiro, mas não deixa de vincular como de alguma forma traços desse mesmo romantismo revolucionário atuava “em escala internacional nos anos 1960”, pontuando alguns deles: “fusão entre a vida pública e privada, a ânsia de viver o momento, a liberação sexual, a fruição da vida boêmia, o desejo de renovação, a aposta na ação em detrimento da teoria, os padrões irregulares de trabalho e a relativa pobreza de jovens artistas e intelectuais” (RIDENTI, 2010, p. 94). Concluimos essa espécie de ambientação espiritual com um balanço que faz Marcelo Ridenti sobre as condições materiais e simbólicas que perpassavam diversas sociedades do mundo na década de 1960, momento de florescimento cultural e político e vaga revolucionária mundial:

aumento quantitativo das classes médias; acesso crescente ao ensino superior; peso significativo dos jovens na composição etária da população, num cenário de crescente urbanização e consolidação de modos de vida cultural típicos das metrópoles, num tempo de recusa às guerras coloniais e imperialistas. Isso, sem contar a incapacidade do poder constituído para representar sociedades que se renovavam e avançavam também em termos tecnológicos, por exemplo, com o acesso crescente a um modo de vida que incorporava ao cotidiano o uso de eletrodomésticos, e, especialmente, a televisão. (RIDENTI, 2010, p. 95).

Não por acaso a maior parte dos personagens no prosaíco das reflexões que se seguem são do ambiente social e político universitário brasileiro – pertencentes às classes médias urbanas – e vão ajudar, dentre outras coisas, na consolidação da televisão brasileira, via festivais de canção popular. Os quadros intelectuais e artísticos ocupados em *compor, cantar, poetar, recitar, mimicar, escrever, editar, representar, dirigir, filmar, pintar e expor* vão ser absorvidos por uma nascente (e crescente) indústria cultural brasileira que ansiava por autores e produtores técnica, intelectual, científica e artisticamente capacitados a compor o sistema de salariedade de trabalhadores intelectuais em gravadoras, editoras, radiodifusoras etc. A subsequente subsunção formal e real destes trabalhadores intelectuais, ou seja, a profissionalização, burocratização e institucionalização da “melancolia e revolta” contra uma determinada ordem social e política seria um dos desdobramentos paradoxais desta estrutura de sentimentos, destas coordenadas históricas e, enfim, deste romantismo utópico-romântico.

²⁴ Ele está disponível na íntegra, no Anexo 1, e será problematizado mais adiante.

Orfeu numa bossa: O encontro de Vinicius de Moraes e Tom Jobim

Segundo Marcos Napolitano (2007), a arte engajada comunista dos anos 1950 incorporou as matrizes de brasilidade do legado do primeiro período getulista, que havia criado um “idioma cultural” nacional-popular, agregando-lhe, porém, a luta de classes, o internacionalismo e o antiimperialismo. A imagem da nação criada desde o período getulista, e retomada a partir da década de 1950, estabeleceu um repertório de personagens, narrativas e espaços, tais como “morro”, “sertão”, “favelados”, “sertanejos”, “pescadores” (NAPOLITANO, 2007, p.592). Neste sentido, o morro era visto então como o lugar social onde se produzia o “verdadeiro e autêntico samba”. O samba, por sua vez, estava prestes a se metamorfosear na segunda metade da década de 1950 no que ficou conhecido como Bossa Nova, fruto da busca de músicos e compositores cariocas por uma renovação da música popular, em que diversas influências – realmente apreendidas pelos meios de comunicação de massa, tais como o jazz americano e a música latino-americana em geral – serviram de fonte para a síntese que então se forjava.

A incursão definitiva de Vinicius de Moraes na carreira de compositor e letrista de canção popular dá-se justamente nesse período e o reflete de forma paradoxal. O epíteto de “branco mais preto do Brasil” que Vinicius de Moraes deu a si mesmo tem como primeiro sinal a composição da peça *Orfeu da Conceição*, publicada em 1954, que transpõe o famoso mito grego para o Rio de Janeiro. A peça é uma homenagem de Vinicius de Moraes ao negro brasileiro, transformando o tocador de lira de Trácia num maioral dos morros cariocas que encanta a todos com o som de seu violão. A montagem da peça, em 1956, levou pela primeira vez ao palco do Theatro Municipal (RJ) um elenco inteiramente negro. É interessante notar como a peça acaba por sintetizar a atmosfera de debates em torno da origem do samba que permeia o pensamento social e político da época. Maria C. de S. Oliveira (2006) afirma que a peça de Vinicius de Moraes “parte de um processo bastante vivo (...) a aproximação entre a cultura erudita e a popular, entre a cultura acadêmica e a cultura do morro, em cujo ambiente veio a nascer a própria Bossa Nova” (OLIVEIRA, 2006, p. 11).

O músico convidado para a composição da trilha sonora da peça foi o maestro Antônio Carlos Jobim, dando início à famosa parceria de Vinicius de Moraes. Não foi sem críticas, entretanto, que a incursão de Vinicius de Moraes no campo da canção popular aconteceu. Em 1958, Lúcio Rangel²⁵, importante nome da crítica musical da época, responsável pelo lançamento da *Revista da Música Popular* (1954-1956), escreveu uma crítica à dupla de

²⁵ Matéria disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/9173/pim063.pdf?sequence=6>>.

compositores que ele mesmo apresentara. No texto intitulado “Uma dupla”, publicado em “O mundo ilustrado”, Lúcio Rangel argumenta que para a composição das canções para a peça Orfeu da Conceição, música “que reunisse o popular ao erudito” o trabalho fazia sentido, entretanto passado algum tempo a dupla “desce da sua posição ‘semi-erudita’ para tentar alcançar as camadas nitidamente populares” e que desde então sua música soa falsa, sem conseguir ter “o tom de pureza e espontaneidade muitas vezes atingido facilmente por um sambista semi-analfabeto dos subúrbios ou dos morros cariocas” (RANGEL, 1958, s/p).

Fato é que mesmo remetendo às origens do samba, a peça acaba por mediar à modernização deste: a parceria de Tom e Vinícius, na posterior interpretação do baiano João Gilberto, é o pilar do movimento musical conhecido como Bossa Nova, que inspirou a excepcional geração dos anos 1960 (cf. CASTRO, 1999). Segundo Luiz Tatit (2004), a Bossa Nova representou um momento de triagem de ordem estética da canção popular brasileira, ao retirar os seus excessos, tanto no que tange aos arranjos, quanto à própria interpretação. Basta pensarmos na diferença das interpretações de Lupicínio Rodrigues, importante sambista da década de 1940, e a contenção interpretativa de João Gilberto:

A bossa nova de João Gilberto neutralizou as técnicas persuasivas do sambacantão, reduzindo o campo de inflexão vocal em proveito das formas temáticas, mais percussivas, de condução melódica. Neutralizou a potência de voz até então exibida pelos intérpretes, já que sua estética dispensava a intensidade e tudo o ar pudesse significar exorbitância das paixões. Neutralizou o efeito de batucada que, por trás da harmonia, configurava o gênero samba em boa parte das canções dos anos trinta e quarenta, eliminando a marcação do tempo forte na batida do violão. Desfez a relação direta entre ritmo instrumental e dança que caracterizava as rodas de samba. (TATIT, 2004, p.49-50).

Dorival Caymmi, como registra Francisco Bosco (2006), afirma que gostaria de ter gravado suas canções tal qual João Gilberto as cantou: “aquela maneira à meia-voz, quase como um instrumento [...] é um tipo de canto sem artificios.” (CAYMMI apud BOSCO, 2006, p. 44). A obra de Caymmi é fundamental para a Bossa Nova e João Gilberto soube captar essa contribuição e canalizá-la.

Em maior ou em menor medida, direta ou indiretamente, a obra de Dorival Caymmi perpassa e contamina os caminhos que nos levam aos afro-sambas. O mar das canções praieiras de Caymmi está bem mais próximo do mar dos afro-sambas do que o mar da bossa nova. Poderíamos dizer, e vamos nos deter nisso na análise das canções “Bocoché” e “Canto de Iemanjá”, que o mar dos afro-sambas dialoga diretamente com o mar de Caymmi.

Além disso, é muito interessante o estudo de Francisco Bosco (2006) sobre o cantor e compositor baiano por nos fazer perceber o quanto a produção caymmiana²⁶ abriu caminhos para a própria Bossa Nova, seja através das “harmonias imprevisíveis” e/ou as “letras concisas” dos seus sambas canções, ou ainda pela “prosa coloquial” dos seus “sambas sacudidos”. Roberto Menescal, importante compositor do movimento, confessa ter ficado “louco” com as harmonias de Caymmi (BOSCO, 2006, p. 73). Por outro lado, o próprio tom coloquial sugerido pelas letras de Dorival Caymmi seria contemplado em toda a sua potência na interpretação concisa do bossanovista João Gilberto. Francisco Bosco explica:

se o texto de Caymmi é coloquial e sua prosódia também, o canto talvez não seja tanto assim: seu timbre muito grave, certa extensão que dá às notas, os prolongamentos das frases melódicas são procedimentos que não radicalizam a oralidade já presente nas canções. É talvez dessa pequena defasagem em Caymmi entre a composição – coloquialíssima, simples, suingada, natural – e o canto – ligeiramente empostado – que surge a forte relação de João Gilberto com a obra de seu conterrâneo. Com efeito João Gilberto viria a dizer que ‘uma das músicas que despertaram, que me mostraram que eu podia tentar uma coisa diferente foi “Rosa Morena”, do Caymmi’ [...]. (BOSCO, 2006, p. 43-44)

Essa peculiaridade da interpretação do João Gilberto merece ser destacada enfaticamente, pois o processo de contenção e decantação por que a música brasileira passou durante a bossa nova possibilitou novas possibilidades, criando um novo modo de interpretar. A liberação do canto popular dos excessos permitiu que vozes como a de Nara Leão, pequenas e doces, sem potência vocal, pudessem ser possíveis no campo da música popular. Santuza Cambraia Naves discutindo os processos de contenção e excesso na música popular (2000) traz o depoimento de Chico Buarque sobre uma contribuição de João Gilberto que extrapola o processo de composição: a relação com o palco, com a apresentação, a cena:

Se ampliarmos, entretanto, o tema discutido para além do processo de composição, podemos analisar outros aspectos da bossa nova que influenciaram Chico Buarque, como, por exemplo, a maneira intimista de lidar com o palco, ao estilo de João Gilberto, recorrendo apenas ao “banquinho e violão”. Chico admite que este tipo de estética se adequava à sua visão de artista, já que ele nunca se viu como um “artista de palco”, “com fantasias, máscaras, figurinos e movimentação de palco”, mas apenas como um “autor de músicas no palco”. Assim, ao entrar no palco com a

²⁶ Francisco Bosco propõe o entendimento da obra de Dorival Caymmi composta por três séries fundamentais: os sambas “sacudidos”, as canções praieiras e os sambas-canção.

roupa que usa normalmente no cotidiano e ao cantar como se estivesse em casa, Chico registra a sua recusa de criar uma persona. Esta atitude, segundo ele, seria uma “reação de oposição absoluta à estética anterior, que era a estética do auditório de rádio, dos brilhos, do Cauby Peixoto, das grandes estrelas”. A bossa nova, ao contrariar este tipo de extroversão, criou um cenário diferente, com “artistas que não eram artistas e cantores que não eram cantores”. (NAVES, 2000, s/p)

Dentre esses artistas que não eram artistas e cantores que não eram cantores está o próprio Vinicius de Moraes. A contenção vocal bossanovista permitiu a Vinicius poder cantar diante de um cenário até então protagonizado por grandes vozes cheias de impostações e eloquentes interpretações. Basta comparar a própria interpretação de Vinicius de Moraes e de Dorival Caymmi, ao lado de quem Vinicius ingressou definitivamente nos palcos. O show “Vinicius e Caymmi” ficou em cartaz durante cinco meses no Zum Zum, RJ, entre 1965 e 1966. O registro do show foi lançado em LP em 1967, pela gravadora *Elenco*. Vinicius de Moraes havia se oferecido para fazer algumas vinhetas no novo show de Caymmi, mas o baiano gostou da ideia e decidiu que eles iriam compartilhar o show, com Vinicius não apenas como poeta, mas também como cantor. Aloysio de Oliveira produziu o show que contou também com o grupo Oscar Castro Neves e o Quarteto em Cy, as quatro cantoras baianas que estariam presentes na gravação dos afro-sambas.

A canção engajada: o encontro de Vinicius de Moraes e Carlos Lyra

Segundo Reginaldo Prandi (2005, p.199), “numa época em que o movimento da Bossa Nova já derivara para uma fase de contestação social, tendo abandonado seu característico romantismo intimista, os orixás começam a aparecer nas letras de ‘música de protesto’”, como na canção de Sérgio Ricardo, “Esse Mundo é Meu” e “Maria Moita” de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, ambas gravadas por Nara Leão em 1964. Mais novo do que o poeta 26 anos, Carlos Lyra foi um dos mais jovens expoentes do movimento do qual emerge a Bossa Nova. Era amigo de Ronaldo Bôscoli, importante letrista do movimento, além de Roberto Menescal, Nara Leão, dentre outros.

Quando conhece Vinicius de Moraes na década de 1960, Carlos Lyra já havia rompido com seus antigos parceiros – principalmente com Ronaldo Bôscoli – devido à visão social e política de esquerda que adotara. Para ele, a Bossa Nova nasce do ímpeto desenvolvimentista de Juscelino Kubistchek de Oliveira e estava “alienada” das grandes questões do país, não estava ligada ao povo-nação. Criador em 1961 do Centro Popular de Cultura, ao lado de Oduvaldo Viana Filho, Ferreira Gullar, dentre outros, Carlos Lyra acabou por se vincular à

uma corrente mais nacionalista da Bossa Nova, o que o levou a criar o termo “Sambalanço” para designar suas composições em contraponto a Bossa Nova (em que pese dizer, o termo de fato representa mais uma postura ideológica do que uma definição formal). Carlos Lyra foi um dos poucos a destacar que o movimento de renovação da música brasileira, conhecido por Bossa Nova, teve a influência não apenas do jazz, mas também dos ritmos latino-americanos.

A trajetória de Carlos Lyra reflete “o momento mais rico da arte engajada da esquerda do Brasil”, como define Marcos Napolitano (2007). Segundo ele, neste momento percebe-se “o rico entrecruzamento de muitas tradições culturais e estéticas, ao contrário da opinião consagrada na memória social e em parte da literatura acadêmica que vê nesse tipo de arte a expressão de uma estética simplista, xenófoba e populista.” (NAPOLITANO, 2007, p. 593).

Vinicius de Moraes não se absteve deste período de engajamento. Em 1962 publica o conhecido poema “Operário em Construção” na primeira edição de *Violão de Rua*, do projeto *Cadernos do Povo Brasileiro*, do Centro Popular de Cultura, vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE), cujo hino fora composto por Carlos Lyra em parceria com Vinicius de Moraes.

O diálogo da parceria Vinicius e Lyra com a cultura afro-brasileira está imersa no engajamento político da década de 1960. Muitas vezes os elementos que remetem a tal cultura figuram apenas como secundários diante do cerne do conteúdo da música que é a crítica à exploração capitalista, as mazelas sociais. Um exemplo é a canção “Maria Moita” (1962), composta para o musical *Pobre Menina Rica*. Reginaldo Prandi resume a música da seguinte forma:

fala da exploração do pobre pelo rico e da mulher pelo homem. Uma canção feminista bem antes dos movimentos pelos direitos da mulher. Gravada por Nara Leão e depois por Elis Regina e outros, “Maria Moita” recorre a Xangô, através do babalorixá, o pai-de-santo, para resolver as injustiças sociais, eliminando as diferenças entre rico e pobre e entre homem e mulher, uma vez que homem e rico não trabalham. A protagonista da letra é uma mulata, pois se diz filha de escrava com feitor, o capataz branco. Xangô é orixá do trovão e da justiça. (PRANDI, 2005, p. 200)

Como já fora dito, a centralidade temática da canção não é o orixá. Xangô é evocado enquanto rei e orixá da justiça, para intervir por aqueles que sofrem a injustiça social, no caso dessa canção, a exploração e opressão da condição tríplice de mulher, trabalhadora e negra.

Ainda que os afro-sambas figurem ainda dentro do contexto ideopolítico do nacional e popular, da arte engajada frente à ditadura civil-militar, partindo de uma perspectiva materialista mesclada aos valores ou simplesmente fazendo menção aos símbolos-alegorias populares, a centralidade dada à linguagem afro é de fato algo inovador, seja na pegada do violão de Baden, seja no lirismo viniciano, inédito à sua própria obra, até então, seja pela proposta em si de criar um álbum conceitual dentro dessa perspectiva. Mais que conteúdo, uma forma.

Basta pensarmos na diferença temática de “Maria Moita” (1962) e o afro-samba “Canto de Xangô”. Nesta segunda, Xangô é de fato o senhor do seu canto. A canção é uma louvação ao orixá ainda que marcada pela singularidade do discurso de Vinicius sobre o amor e a dor – a dialética viniciano – e a uma projeção perspectiva sócio-histórica do negro brasileiro. A maior diferença entre as canções, entretanto, está na própria batida. A percussão de “Canto de Xangô” está inscrita no compasso composto de 6/16, numa síntese do compasso binário 2/4 e o terciário 3/4, em que cada tempo do 2/4, cabe um compasso do 3/4, numa batida que se avizinha ao jongo.

Entre engajamento, festivais e orixás: nasce a MPB

É conhecida a afirmação de Roberto Schwarz de que o Brasil “estava irreconhecivelmente inteligente” (1978, p. 69) na década de 1960 na sua análise “Cultura e Política, 1964-1969”, no qual chega a afirmar que a “*apesar da ditadura da direita*” havia “*relativa hegemonia cultural da esquerda do país*”. (grifos nossos). Segundo o autor, o movimento cultural que vinha se forjando no período democrático pós-ditadura Vargas, vai aos poucos se consolidando para amadurecer em plena ditadura civil-militar. A recepção difusa do conceito de hegemonia – oriundo dos *Quaderni del Carcere*, de Antonio Gramsci – vai dar lugar a uma série de apropriações “culturalistas” e “superestruturalistas” da categoria. A forma dialética com que se dá a relação entre hegemonia e coerção – ou entre, por exemplo, direção e dominação – explicaria melhor as relações entre Estado e sociedade civil do momento histórico e a possibilidade posta de resistir, pressionar e subverter a “hegemonia” da autocracia burguesa constituída pela ditadura civil-militar. O fato é que em pleno regime militar – Estado de exceção – a produção cultural teve um momento de intenso florescimento.

De fato, é um tanto difícil conceber nos nossos tempos como produtos culturais que contestam a ordem social vigente e podem estar intimamente ligados à reformulação do mercado e consolidação da indústria cultural do país, ou como definiu Marcos Napolitano

(2007): a arte engajada do Brasil (1956-1968) forjava a revolução e remodelava o mercado. A televisão surgida na década de 1950 ainda estava imersa no amadorismo. A música popular na década de 1960 seria fundamental para a consolidação da TV: desde programas que lançavam músicas toda semana, como o *Cancioníssima 63* da TV Excelsior que “a cada domingo, no horário nobre das 20h” apresentava “seis músicas inéditas e trimestralmente eram selecionadas as dez mais votadas que concorriam o *Brasil-63*” (VILARINO, 2006, p. 28). Aliás, foi a TV Excelsior a pioneira na criação dos festivais. Em 1965, o produtor Solano Ribeiro lançou o I Festival Nacional da Música Popular Brasileira. Segundo Hugo Sukman (2011), oficialmente a MPB nasceu na noite de 06 de abril de 1965:

(...) a MPB nasceu no *Opinião* ou nos afro-sambas de Baden Powell e Vinicius de Moraes. No entanto, apenas ganharia sua versão clássica, plenamente reconhecida e reconhecível, quando Elis Regina subiu ao palco do acanhado cine-teatro e, multiplicada pela TV, girando os braços como se fossem hélices numa coreografia criada por Leni Dale, incendiou a plateia, os jurados e a música brasileira como um todo, ao cantar “Arrastão”, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, e ganhar o primeiro Festival de Música Popular Brasileira.

“Arrastão”, com Elis, era o protótipo da MPB: canção grandiloquente (e não mais intimista, como na bossa nova), de tema notadamente brasileiro, folclórico e atual, extremamente elaborada do ponto de vista musical e poético, e feita para levantar plateias (a desdobrada, que retoma no final a melodia original de forma mais lenta provocando um desfecho épico, é irresistível; só se consegue levantar e aplaudir). (SUKMAN, 2011, p. 73, grifos nossos)

Como bem lembra Ramón Casas Vilarino (2006), “Arrastão” apresenta uma inovação nas imagens-síntese recorrentes da Bossa Nova: “o mar não é mais objeto de contemplação, elemento passivo na paisagem e sim espaço de trabalho, de onde são retirados os peixes que garantem a subsistência, além de local de culto, morada de Iemanjá” (p. 24) De fato, o mar aqui é outro porque a canção é inspirada nas canções praieiras de Dorival Caymmi²⁷. A letra da canção se comparada às letras dessa leva de canções de Caymmi já revelaria tal semelhança. O caso é que além desse fato (que na verdade pode estar atrelado a este) é que Edu Lobo compôs a música a partir de uma variação, um improviso feito sobre a terceira parte da “História de Pescadores” de Caymmi, chamada “Temporal”: ao improvisar um contracanto para o nome de cada um dos pescadores [...], Edu percebeu que estava nascendo uma música

²⁷ Uma das seções mais singulares da obra de Dorival Caymmi, cujas canções compõem os álbuns “Canções Praieiras” (1954) e “Caymmi e seu violão” (1959), ambos da gravadora ODEON.

sob inspiração de Dorival Caymmi. Guardou a ideia e completou a música depois, mostrando a Vinicius de Moraes [...]” (MELLO, 2003, p.67). E essa relação entre um certo mar de Vinicius de Moraes inspirado no mar de Caymmi nos será fundamental para a análise de algumas das canções dos afro-sambas.

Aliás, queremos chamar atenção aqui para dois fatos. O primeiro é a menção de Hugo Sukman, um pouco acima, sobre a gênese da MPB. Assim como “Chega de Saudade” na interpretação de João Gilberto foi uma síntese, e assim, o marco oficial de um movimento que vinha ecoando nos apartamentos e boates da Zona Sul carioca, “Arrastão” sintetiza uma série de transformações pós-bossa nova. Dentre elas, o próprio Hugo Sukman cita, os afro-sambas de Vinicius e Baden Powell. A possível confusão temporal que pode haver na afirmação é o fato do LP “Os Afro-sambas de Baden e Vinicius” ter sido lançado em 1966, posteriormente à explosão de “Arrastão”. Há um hiato, entretanto, entre a composição dos afro-sambas e a sua reunião em um álbum conceitual. A composição dos primeiros afro-sambas data de 1962, durante um trabalho “intensivo” da dupla no apartamento da então esposa de Vinicius no Parque Guinle. No texto da contracapa dos afro-sambas, Vinicius comenta sobre tal processo de composição logo no primeiro parágrafo:

Quando, há quatro anos atrás, Baden Powell e eu começamos a compor para valer (ficamos praticamente sem sair durante três meses, “Samba em Prelúdio”, “Só por Amor”, “Bom dia, amigo”, “Labareda” e o “Astronauta” são dessa safra), uma das coisas que mais o fascinava era ouvir um disco que meu amigo Carlos Coquejo me trouxera da Bahia: uma gravação ao vivo de sambas-de-roda e cantos de candomblé, com várias exhibições de berimbau em suas diversas modalidades rítmicas. Nesse meio tempo, Baden deu um pulo a Salvador, onde teve oportunidade de ver e ouvir candomblé e conviver com gente “por dentro do assunto”. A Bahia fez-lhe uma impressão enorme. Foi quando saiu nosso samba “Berimbau” (que só por ser demais conhecido não consta desta série, embora a ela pertença) e o “Samba da Bênção”, de “balanço” nitidamente baiano. (MORAES, 1966, s/p).

Hugo Sukman ao falar “afro-sambas” se referia, muito possivelmente, a estes dois últimos a que Vinicius se refere, “Berimbau” e “Samba da Bênção”. Ele inicia o capítulo “MPB: A arte de fazer canções” (SUKMAN, 2011, p. 57-75) contando um episódio ocorrido numa típica “festinha de bossa nova”, em 1963, onde “um sujeito pegou o violão e bateu mais forte nas suas cordas, em vez de dedilhá-las. A harmonia era um pouco mais despojada (...), a batida era mais firme e menos balançada, a letra cantada em brados mais altos” (SUKMAN, 2011, p. 57). Hugo Sukman refere-se à Berimbau e conta que ao ouvir os versos “Quem de dentro de si/ não sai/ vai morrer sem amar ninguém/ O dinheiro de quem/ não dá/ é o trabalho

de quem/ não tem/ Capoeira que é bom/ não cai/ e se um dia ele cai/ cai bem” alguém teria ficado abismado com o fato de um samba falar sobre dinheiro. Algo mudara profundamente na música brasileira.

Mudança que ficaria clara no LP de Nara Leão, paradoxalmente conhecida como Musa da Bossa Nova, já que seu primeiro disco “Nara” lançado pela gravadora Elenco, figurava canções de compositores “do morro” (Zé Keti, Elton Medeiros e Cartola), além das canções engajadas de Edu Lobo, Carlos Lyra, Vinicius de Moraes. E, é claro, ali estava, “Berimbau”, cuja batida do violão de Baden, inspirada na capoeira, causava estranheza aos ouvidos bossanovistas mais puros além de falar de dinheiro. “Berimbau” é um marco da música popular brasileira e, segundo Hugo Sukman (2011), é um dos primeiros sintomas do nascimento daquilo que seria sintetizado na sigla MPB. O diálogo com a cultura popular, neste caso com a cultura popular afro-brasileira, o tom engajado da canção, o samba que fala sobre dinheiro. A canção é marcada pelo violão de Baden Powell, que reproduz com perfeição o som do berimbau. A batida é mais forte e dobrada do que a da Bossa Nova, bem mais enérgica.

Jorge Luiz Schroeder (2010) trabalha a noção de corporalidade na *performance* de Baden Powell, usando entre outros conceitos, a noção de carnavalização, emprestada do pensador russo Mikhail Bakhtin. Para este autor a característica carnavalesca se deve, entre outros fatores, à “inclusão de citações de vários outros gêneros musicais dentro do samba, e também do samba dentro desses outros gêneros que pronunciava” (SCHROEDER, 2010, p. 174). Ademais, em analogia ao grotesco carnavalesco estudado por Bakhtin na obra de Rabelais, Schroeder percebe um rebaixamento por parte de Baden Powell do universo da sonoridade erudita na inclusão de ruídos, na aceleração dos andamentos, deformando a regularidade das músicas, principalmente nas execuções das canções em versões instrumentais. Schroeder explica que esse excesso é uma espécie de procedimento grotesco fazendo ressonâncias às considerações bakhtinianas, no qual Baden:

utiliza desse processo de deformação da regularidade das músicas para “sujar” a limpeza exigida pelas regras oficiais de execução, às quais ele, apesar de tudo, parece querer continuar atrelado. A sonoridade de seu violão, na aceleração desmedida do andamento, fica distorcida pela inclusão inevitável dos ruídos de raspagem das unhas nas cordas e na madeira do violão, indo muito além do limite de sonoridade consensualmente aceita para o instrumento (esses ruídos de excesso os violonistas chamam de trastejamento). Limite a partir do qual os vários sons que o violão emite, voluntária e involuntariamente, se avolumam e quase se igualam numa espécie indistinta de percussão violonística, em que o ataque das notas passa a valer mais do que a ressonância; o barulho se equipara ao som. Assim temos uma inversão da regra, o contrário da limpidez, o ruído; o contrário da

linha melódica, a percussão rítmica; o contrário da previsão, o inusitado. O tema do berimbau, que não deixa de ser um instrumento meio melódico e meio percussivo, vem bem a calhar como pretexto que justifica o excesso, que permite a “grosseria” (que, no entanto, ganha um toque de virtuosismo com Baden) e a inversão tolerável da hierarquia tradicional da música popular. Baden troca o alto (o som musical) pelo baixo (o barulho) (SCHROEDER, 2010, p. 172-173).

Gostaríamos de chamar atenção à inspiração da cultura afro-brasileira nesses três momentos: seja o sambista negro dos morros cariocas em “Orfeu da Conceição”, seja na constituição da MPB, com os afro-sambas, seja com a oficialização da MPB, com Iemanjá na letra de “Arrastão”. Nos dois últimos casos, mais que cultura afro-brasileira, a afro-baiana. E é nesse sentido que vamos procurar entender um pouco mais que universo afro é esse, seja do ponto de vista histórico, seja do ponto de vista simbólico a que essa vertente da música popular recorre ou simplesmente menciona, inserindo-se num diálogo de grande ressonância-reverberação tanto no tempo quanto no espaço.

4. ÁFRICA(S) NO BRASIL: ETNIAS, RELIGIÕES E MEMÓRIAS

Sudaneses e Bantos

Tem-se o costume de se referir à África como um lugar idealizado, longínquo, indefinido, muitas vezes sem ter a dimensão de que não se trata de um país, mas sim de um imenso continente. Há poucos anos o Estado brasileiro tomou uma atitude diante de tal fato, que ainda está longe de estar sendo efetivamente praticada em sua plenitude, que foi a promulgação da Lei 10.639/03, que define enquanto obrigatório o ensino de História da África e da cultura afro-brasileira e seus povos.

Diferentes grupos de diferentes lugares do continente africano foram trazidos para o Brasil. Há ainda hoje uma grande dificuldade em saber a origem dos negros africanos por diversos motivos: o primeiro deles é o fato deles chegarem ao Brasil conhecidos não pela região de onde saíram, mas pelo porto do qual deixaram a África. Mais que isso, a chegarem ao Brasil indivíduos do mesmo grupo eram separados, as etnias fragmentadas, negros inimigos em África reunidos no mesmo cativeiro de forma a dificultar a criação de laços que possibilitassem conspirações, revoltas e motins. Enfim, condições materiais do processo de escravização. Consequência do processo é a dificuldade de edificar uma memória social, uma manutenção das tradições vigentes em África em solo brasileiro, acentuada, evidentemente, pela forte repressão sofrida. Dos grupos que desembarcaram nas costas brasileiras, destacaram-se dois: os sudaneses (africanos ocidentais) e os bantos²⁸ (centro africanos).

São chamados *bantos* as populações vindas das regiões localizadas no atual Congo, Angola e Moçambique, sendo eles os “angolas”, “caçanjes”, “bengalas” etc. A vinda dos bantos iniciou-se no século XVI perdurando até o século XIX. Espalharam-se por quase toda a costa litorânea brasileira, além de adentrarem o interior, principalmente em Minas Gerais e Goiás. Segundo Vagner Gonçalves da Silva, calcula-se que em relação aos escravizados africanos como um todo os bantos tenham vindo um maior número. “Foi também o que maior influência exerceu sobre a cultura brasileira, tendo deixado marcas na música, na língua, na culinária, etc.” (GONÇALVES DA SILVA, 2000, p. 28) Já os *sudaneses* englobam grupos originários da África Ocidental, na atual Nigéria, Benin (ex-Daomé) e Togo. São eles, dentre outros, os iorubás ou nagôs (subdivididos em keto, ijexá, egbá, etc.), os jejes (ewe ou fon) e os fanti-achantis, como nos informa Vagner Gonçalves da Silva (2000, p. 26-28). Dentre os

²⁸ Bantu, nome é comumente pronunciado e conhecido no continente africano. O seu termo foi aporuguesado/abrasileirado para Banto

sudaneses estão também algumas nações islamizadas como os hassuás, tapas/nupes, peuls, fulas e mandingas. Os sudaneses chegaram ao Brasil majoritariamente entre os séculos XVII e XIX, concentrando-se principalmente na Bahia e em Pernambuco.

Os povos nagô-iorubá chegaram principalmente entre o final do século XVIII e XIX, encontrando um ambiente menos inóspito que os bantos. Não sofreram tão fortemente a segregação dos grupos, estabelecendo uma maior integração e possibilidade de manutenção dos cultos vindos d'além-mar. Tal conjuntura possibilitou uma capacidade organizativa distinta. A conjuntura histórica na qual chegam ao Brasil, a forma como os contatos eram feitos diretamente entre a Bahia e o Golfo do Benin, são fatores que permitem entender melhor a configuração peculiar dos povos sudaneses no Brasil.

Antônio Risério nos conta que houve uma “ostensiva presença nagô” na Cidade da Bahia (atual Salvador), em contraste com o restante do país – ainda que, e é sempre bom lembrar, que relevante presença dos bantos em toda a Bahia, principalmente no Recôncavo e também na atual capital, evidentes, dentre outras manifestações, nos sambas de roda e na própria capoeira. Risério retoma a obra de Pierre Verger “O Fumo da Bahia e o Tráfico dos Escravos do Golfo de Benin” para explicar tal fato: as autoridades colonialistas em África tinham preferência pelo fumo baiano, que fez com que, enquanto as outras áreas brasileiras permaneciam na rota Congo e Angola, a Bahia enviasse seus navios direto ao Benin (cf. RISÉRIO, 2007, p. 160).

Essa condição sócio-histórica concreta da chegada e organização dos povos sudaneses no Brasil foi entendida por outro viés e teve consequências sérias na historiografia a respeito das populações africanas no Brasil. O pesquisador sociocultural Spirito Santo (2011) chama atenção para aquilo que ficou conhecido como “supremacia nagô” – ou “prestígio nagô” – que teria as suas origens nos primeiros escritos sobre os negros brasileiros do médico Nina Rodrigues. Fazendo eco às políticas eugenistas vigentes à época em todo o mundo, ao discorrer sobre as etnias dos negros no Brasil, Nina Rodrigues rebate a argumentação da superioridade numérica dos negros banto entre nós com a seguinte passagem:

(...) por maior que tenha sido a importação de negros do Sul da África, do grande grupo étnico de negros de língua *tu* ou banto (e seu número foi imenso), a verdade é que a vantagem numérica não conseguiu (sic) levar a dos negros sudaneses, aos quais cabe a primazia em todos os feitos nos quais, da parte do negro, houve na história uma afirmação de sua ação ou dos seus sentimentos de raça (RODRIGUES *apud* MENDES).

O médico legista maranhense se valia de “escalas antropométricas, muito em voga na época, tentando comprovar ‘cientificamente’, portanto” que os sudaneses seriam “biotipicamente *mais próximos* dos brancos caucasianos”, considerados o “suprassumo da espécie humana” (SPIRITO SANTO, 2011, p. 43-44). A consequência desta “constatação” de Nina Rodrigues foi um aprofundamento das pesquisas no campo da religiosidade de matriz afro dos sudaneses, especificamente, os nagô-iorubás. Segundo Andrea Mendes, apenas na década de 1930, Edison Carneiro fará o primeiro estudo sistematizado dos negros bantos, ainda que fazendo eco à supremacia nagô. Os estudos mais sistemáticos da religiosidade banto e suas influências no Brasil datam de muito mais tarde, se iniciando efetivamente a partir da década de 1970.

É factível que as condições sócio-históricas nas quais os nagôs chegam ao Brasil e tem a possibilidade de se organizarem permite que a capacidade de recriação de seus cultos vinculados à origem africana tenha se dado de forma mais contundente. O que não nos impede de pensar – e ao contrário, deveria nos motivar – no quanto a etnia banto contribuiu na nossa plural formação religiosa, devido à sua superioridade numérica e as relações sociais nas quais esteve inserida, se “diluindo” no corpo social da formação daquilo que virá a ser entendido por sociedade brasileira. É a partir daí que devemos ler as afirmações entusiasmadas de Antônio Risério (2007), importante pesquisador da cultura nagô-iorubá, quando afirma: “os nagôs fizeram de seu candomblé (...) da sua cultura, o código hegemônico das manifestações culturais de raiz negroafricana no Brasil – e marcaram a configuração cultural brasileira”.

Apesar de bastante distintas, as formas de religiosidade africanas tem alguns elementos comuns ou no mínimo análogos. Elementos esses que são, majoritariamente, um tanto quanto distintos das formas religiosas cristãs, cujo entendimento se faz necessário para melhor compreender as peculiaridades dessas formas religiosas e sua contribuição no panorama brasileiro. Trata-se apenas de uma introdução das cosmogonias nagô (sudanesa, africana ocidental) e bakongo (banto, centro-africana).

Um mundo dos homens e dos deuses

Há uma grande dificuldade de se pensar em termos de religião nas chamadas sociedades tradicionais africanas. Antônio Risério (1996), estudioso e tradutor dos orikis²⁹ de

29. Oriki é o canto para chamar a si um deus iorubano (o orixá) através de uma síntese “ideogramática” de seus atributos.

orixás, levanta essa questão ao dizer que a religião ali não é apenas um departamento da vida, mas o próprio universo é religioso. Não há uma linha divisória entre o reino da matéria e o domínio do espírito, assim como no Ocidente, já que o ser humano se encontra imerso numa ambiência sagrada. Risério cita John S. Mbiti que sintetiza: “onde o africano está, aí está sua religião. (...) Viver é ser colhido num drama religioso” (RISÉRIO, 1996, p. 59). A religião permeia todos os instantes e todas as instâncias da vida, seja individual seja coletiva. Assim sendo, Risério (1996) argumenta que dificilmente um iorubano falaria em sua “religião”, mas sim da sua vida iorubana. E este também parece ser o caso dos centro-africanos.

A cosmogonia iorubá não é universalista, ou seja, há uma relação, um nexos entre religião-grupo étnico, o que a afasta do problema da conversão; há, no máximo, uma política do mito: “uma região conquistada pode ter os seus mitos submetidos a processos de reelaboração, ou subvertida a hierarquia de seu panteão, em função dos propósitos do dominador. A ordenação sistema religioso iorubano, tal como hoje o conhecemos, é basicamente um produto do imperialismo de Oió” (RISÉRIO, 1996, p. 62).

Ligada a uma tradição oral, a religião é flexível, aberta às mudanças internas e às importações externas. Não há um corpo doutrinário sistemático, como nas religiões de tradição escrita. “As pessoas simplesmente vão assimilando ideias e práticas observadas no círculo familiar” (RISÉRIO, 1996, p. 63). Andrea Mendes (2011) aponta esta mesma característica de flexibilidade entre os centro-africanos a adoção de elementos religiosos de outros grupos eram prática comum entre estes povos:

o complexo ventura-desventura, sistema de valores que unia vários grupos culturais, orientava o surgimento de movimentos religiosos em momentos de crise política ou quando fosse necessário neutralizar os infortúnios e desventuras (...) as crenças antigas eram revitalizadas com uma nova roupagem, dialogando e recombinao mitos e rituais externos e internos ao grupo, dando origem a um novo culto, mas que mantinha as bases de sua cosmologia. (MENDES, 2011, p. 33)

Este caráter “não-conservador” entre os bantos, atrelado às condições históricas-sociais nas quais chegaram no Brasil, na qual, durante o processo colonial-escravista, o processo de sincretismo era praticamente inevitável, nos permite entender o diálogo constante com as outras tradições religiosas. Como, por exemplo, será justamente o candomblé angola, de origem banto, que irá incorporar o elemento do caboclo nos seus ritos. Esta flexibilidade nagô inserida nas estratégias políticas em território brasileiro serão de certa forma

amenizadas. No período pré e pós-abolição, os negros nagô percebem ser um valioso capital simbólico uma instituição que consiga agregar o máximo dos valores mais “genuinamente africanos”. Desta forma, ainda que tenha acontecido um processo de negociação do panteão, e trocas mútuas entre as diversas etnias – basta pensar que a própria origem do termo candomblé é banto – a tradição dos candomblés jeje e ketu (sudaneses) vai priorizar uma estratégia mais voltada à cristalização e revitalização dos elementos africanos.

Os bantos por sua vez não verão problemas, muitas vezes, em usar a denominação iorubana para o cultos seus inquices. A concepção de tempo entre os “africanos tradicionais” é cíclica e está ligada aos eventos experimentados e reconhecidos por toda a comunidade: o dia começa com o nascer do sol e termina quando as pessoas se recolhem. Não há datações, o relógio não controla o dia:

Para os africanos tradicionais, o tempo é uma composição dos eventos que já aconteceram ou que estão para acontecer imediatamente. É a reunião daquilo que já experimentamos como realizado, sendo que o passado imediato está intimamente ligado ao presente, do qual é parte, enquanto o futuro nada mais é que a continuação daquilo que já começou a acontecer no presente. Desse modo, não faz nenhum sentido a ideia do futuro como acontecimento remoto desligado da realidade imediata. (...) Se o futuro é aquilo que não foi experimentado, ele não faz sentido nem pode ser controlado, pois o tempo é o tempo vivido, o tempo acumulado, o tempo acontecido. Mais que isso, o futuro é simples retorno do passado ao presente, logo, não existe (PRANDI, 2005, p. 31).

Bakhtin (1998), no estudo “Fundamentos folclóricos do cronotopo Rabelais”, reflete como a dimensão do tempo-espço está atrelada à atividade do homem, de forma bastante próxima ao movimento descrito por Prandi (2005) acima. A repetição dos ciclos da natureza é a repetição do próprio homem, na qual o homem se percebe a partir de uma relação de alteridade com natureza, percebendo em si os seus movimentos. Tal qual Bakhtin salienta no estudo, antes de uma fragmentação e complexificação das sociedades as séries da vida estavam todas ligadas, numa intensa proximidade: a relação com a reprodução com a própria fecundação da terra, a morte com a semeadura. Pensando nesse tipo de vizinhança entre o ser humano singular e o movimento da natureza, do cosmos, fica mais fácil conceber a religião como algo não-apartado da vida como um todo, algo não-destacado.

O passado remoto está aqui vivo nas narrativas míticas. Tais narrativas explicam o tempo presente, têm autonomia entre si e podem até mesmo chegar a se contradizer. Suas

narrativas são parciais e não compõem uma totalidade. O tempo cíclico é também o tempo da memória: o passado mítico é transmitido pela oralidade

é ele [tempo cíclico] que dá o sentido geral da vida para todos e fornece a identidade grupal, os valores e as normas essenciais para a ação naquela sociedade, confundindo-se plenamente com a religião. O tempo cíclico é o tempo da natureza, o tempo reversível, e também o tempo da memória, que não se perde, mas se repõe (PRANDI, 2005, p. 32).

Desta forma, a religião ritualiza essa memória, esse tempo cíclico, de forma a garantir a identidade grupal, reiterando-a no cotidiano. A este processo está ligado ao transe religioso: cada um tem dentro de si um orixá, dentre as muitas almas que formam uma pessoa. Durante o transe, o orixá se manifesta no corpo do iniciado, e através da dança lembra as suas narrativas míticas, aflorando no presente, mostrando-se vivo.

Entre o presente e o passado mítico, há um passado próximo em nível da experiência individual e que depende de sua memória pessoal. Para que os mortos possam reencarnar, é necessário que sejam lembrados por seus parentes vivos, participando de suas experiências, sendo louvados e alimentados (cf. PRANDI, 2005, p. 34). A reencarnação reitera o tempo cíclico: o homem se repete, tal qual as estações do ano e as fases da lua.

É possível que a memória do morto extravase os limites de sua família, sendo lembrado por toda uma comunidade, incorporando-se a sua memória. Assim ele não precisa mais reencarnar, pois ele vai para o *orum*, no caso dos iorubanos. É o que acontece com os heróis, grandes reis e líderes. É desta forma que existem homens que se tornaram orixás, como é o próprio caso de Xangô, personagem histórico, rei do reino de Oió.

O monoteísmo e o politeísmo entre os iorubanos não são valores antitéticos, ao contrário. Os africanos são ao mesmo tempo monoteístas e politeístas, numa fusão passível de ser detectada com Oludumarê, senhor de toda a criação, aos demais orixás. Antônio Risério (1996) apresenta uma tríade que marca todo o pensamento religioso clássico da África: antropocentrismo, geocentrismo, pragmatismo. Há um ditado iorubano que diz “Ibiti enià kò si, kò si imalè”, ou seja, “onde não há ser humano, não há divindade³⁰”:

Os deuses são uma criação humana. Karin Barber abordou diretamente a questão: “O conceito de que os deuses são criados pelos homens e não os homens pelos deuses é um truismo sociológico. Pertence obviamente a uma

³⁰ Conferir RISÉRIO (1996).

tradição distanciada e crítica, incompatível com a fé naqueles deuses. No entanto, a religião tradicional iorubá apresenta uma concepção muito semelhante que, longe de indicar ceticismo ou declínio de crença, parece constituir um impulso vigoroso em direção à devoção”. Os iorubanos criam um segredo, investem uma entidade de poder, alimentam tal poder e glorificam tal entidade, beneficiando-se então da grandeza que forjaram. Passam a depender de um poder que depende deles. Uma relação de reciprocidade, portanto. Enfim, quando o que está em foco é a África, podemos dizer que, no sistema solar da religião, o ser humano é o sol. (RISÉRIO, 2007, p. 162).

O prestígio de um orixá depende de seus adeptos, são os homens que os tornam importantes. E o domínio dos homens é a Terra. Não há a dimensão salvacionista nesta cosmogonia. O que importa é uma vida boa *na terra*: colheita farta, chuvas, boas caças, muitos filhos e saúde. “A ideia de uma finalidade exterior à humanidade é completamente estranha a esse universo; ele existe para ele mesmo e carrega dentro de si mesmo a justificativa de sua existência”. (RISÉRIO, 1996, p. 65).

A importância da Terra é tal que mesmo separados, os humanos no *aiê*, período da vida, do mundo e do concreto, e os orixás no *orum*, no além, no infinito, no espaço sobrenatural, há a intervenção constante dos orixás no *aiê*, afinal de contas é na terra que Xangô luta, que Oxóssi caça, que Exu incendeia as savanas, Oxum coleciona joias... São deuses comprometidos com o terrestre. “A Terra é um teatro para as proezas dos deuses” (RISÉRIO, 1996, p. 68).

Essa relação pragmática na religiosidade também se dá, de certa forma, entre os centro-africanos, que mantinham uma certa unidade política e ideológica e não só linguística, em toda a África Central, conforme pontua Andrea Mendes. A pesquisa sintetiza da seguinte forma a cosmologia dos bakongo:

A cosmologia bakongo baseia-se na ideia da divisão do mundo entre os vivos e os mortos, que permanecem em constante contato. Os vivos habitam a linha do horizonte, enquanto os mortos, bem como deuses tutelares e espíritos da natureza, habitam a linha abaixo do horizonte. O equilíbrio desses mundos é responsável direto pelo equilíbrio da comunidade, dentro da noção de complexo cultural “ventura-desventura”, comum a vários povos da África Central: **o bem-estar, a saúde, as boas colheitas, a fartura, entre outros valores, são constantemente influenciados pelos habitantes do mundo dos espíritos, que podem causar tanto a ventura, se estiverem satisfeitos, como a desventura, se por algum motivo estiverem descontentes.** Assim, esses espíritos são constantemente evocados, tanto para auxiliar nas mais diversas questões, quanto para serem apaziguados, e aí se incluem os *bisimbi* (plural de *simbi*), espíritos tutelares relacionados a

ancestrais distantes, ou eles mesmos considerados ancestrais longínquos dos quais se esqueceram os nomes (...). (MENDES, 2011, p.38, grifos em itálicos da autora; grifos em negrito nossos).

Risério (1996) apresenta inclusive um paralelo entre o panteão iorubá e os deuses gregos, seja para descrever a proximidade dos homens com os deuses, seja para argumentar sobre a ambivalência dos deuses. Tantos os gregos quanto os iorubanos experimentam sentimentos vivos, jogam com a sorte, realizam gestos e operações tipicamente humanos, “negam, enfim, que a paixão e a dor sejam apanágio dos mortais” (RISÉRIO, 1996, p. 68). Esses deuses legitimam e representam a complexidade da condição humana, com suas contradições, anomalias e paradoxos. Todos os deuses são ambivalentes, afastam-se da noção judaico-cristã na qual Deus e os santos encarnam um bem supremo e o mal, por outro lado, concentra-se na figura do diabo.

A proximidade entre os iorubás e os humanos chega ainda ser maior do que a dos gregos: falam a mesma língua, comem da mesma comida. “Como se não bastasse, é comum que um deus seja visto na cultura iorubana como ancestral divinizado.” (RISÉRIO, 1996, p. 69).

Da(s) África(s) para o Brasil: a criação do candomblé

A relação do tempo e do espaço das assim chamadas sociedades tradicionais africanas é bastante distinta da cosmogonia judaico-cristã. Na terminologia bakhtiniana, trata-se de dois cronotopos³¹ distintos, onde tempo e espaço são percebidos e vividos de forma socialmente diversas: enquanto a centralidade da cosmogonia africana está na materialidade, na terra, homem e no tempo presente (que reitera o passado), a cosmogonia judaico-cristã vinculada ao ideal salvacionista, está ligada a um tempo pós-túmulo, à vida eterna, no qual a passagem pela terra é apenas uma mediação para o tempo que virá. É conhecida, inclusive, a comparação que os padres católicos faziam do flagelo bíblico de Jesus Cristo e o sofrimento real dos africanos escravizados, de forma a “consolá-los”, já que o sofrimento da carne e dos ossos os levaria à redenção eterna. Nas palavras de Padre Antônio Vieira: “Não há trabalho nem gênero de vida no mundo mais parecido à cruz e à paixão de Cristo do que o vosso”.

³¹ Bakhtin cunha o conceito de *cronotopo* a fim de identificar na literatura as relações temporais e espaciais “esteticamente assimiladas”. Ainda que considere, assim como Kant, como formas indispensáveis ao conhecimento, Bakhtin considera tempo e espaço não como categorias “transcendentais”, mas sim formas da própria realidade efetiva. (cf. BAKHTIN, 1998, p. 211-212).

Fato é que na constituição das formas religiosas brasileiras, inclusive a própria predominância cristã, esteve marcada pelo diálogo constante entre as diferentes cosmogonias que aqui conviveram, se encontraram e se confrontaram:

A enorme separação social entre brancos, negros e índios não significou que suas tradições culturais se mantivessem impermeáveis umas às outras. O que se verificou no universo religioso do Brasil colonial é que as religiões que o compunham romperam seus limites e se traduziram mutuamente, dando origem às novas formas, mistas, afro-brasileiras. (GONÇALVES da SILVA, 2000, p. 42)

O candomblé nasce justamente a partir das confrarias e irmandades católicas. Graças aos diversos santos católicos, foi possível um sincretismo com os orixás. É daí, por exemplo, que vem a família-de-santo: pai-de-santo, mãe-de-santo, filho-de-santo. Reginaldo Prandi sintetiza:

O candomblé formou-se e transformou-se no contexto social e cultural católico do Brasil do século XIX. Firmou-se como religião subalterna – e tributária – do catolicismo, do qual ainda hoje tem grande dificuldade de se libertar para se constituir como religião autônoma. O sincretismo dotou a religião dos orixás de valores e noções completamente estranhos ao pensamento africano, impôs aos seguidores dos orixás a obrigação de ritos próprios da igreja e transformou profundamente divindades centrais do culto africano. (PRANDI, 2005, p. 67-68).

Seguindo a argumentação, Prandi fala sobre o caso do orixá Exu, sincretizado com a imagem do Diabo cristão. Há uma grande dificuldade da cosmogonia cristã em compreender o orixá do movimento e é justamente pela dificuldade em compreender a ambivalência dos orixás, sua proximidade com a própria personalidade humana, caracterizada por paixões, virtudes, vícios, excessos. Por exemplo, Ogum, que, ao mesmo tempo em que destrói, encarna em si o espírito de processo civilizatório, sendo o orixá da metalurgia, das construções e etc.

Ainda que sob a influência do catolicismo, o nascimento das casas e posteriormente terreiros e roçados de culto aos orixás no Século XIX na Bahia dá-se num movimento de uma preservação das heranças africano-brasileiras, sob as condições que lhes fossem possíveis. O candomblé nasce como uma religião étnica e despossuída, que apenas posteriormente se abrirá para outros grupos sociais e etnias da formação social brasileira.

O candomblé não resultou de um processo de “hibridização” cultural apenas entre os elementos negros e os católicos, mas também entre os diversos grupos negroafricanos. O

candomblé jeje-nagô partilhou da junção de elementos de diversas cidades iorubá. A própria constituição do panteão dos orixás demonstra tal fato. Como já dissemos, os cultos aos orixás eram restritos a territórios e etnias: Oxóssi era cultuado em Ketu, Xangô em Oiô, Oxum em Oxogbô etc. Ademais, alguns voduns jejes como Nanã-Buruku, Obaluaiê e Oxumarê foram incorporados ao panteão tornando-se, aí então, orixás.

A criação do Candomblé está relacionada ao ambiente urbano. Os nagô-iorubá já conheciam a vida cidadina e deixaram seus territórios num momento de florescimento cultural e econômico e aportaram numa das cidades mais industrial-urbanizadas da costa brasileira, a então Cidade da Bahia, atual Salvador. Os nagôs souberam criar laços comunitários urbanos:

Na Bahia, em ambiente urbano, esses negros iorubanos se sentiram à vontade. Souberam se imiscuir e proliferar no aglomerado urbano. Circular por esquinas e praças de algazarra e vozearia, mas também de posturas panfletárias e tramas insinuantes da sobrevivência grupal (RISÉRIO, 2007, p. 168).

Além da característica urbana, outro fator que merece destaque na constituição do Candomblé é o processo a que Risério chama de “classemedianização-negromestiça”. Segundo ele, os iorubanos e seus descendentes ocuparam postos importantes nos seus lugares de origem e também “participaram da formação da classe média negro-mestiça que principiava a se configurar, então, na Cidade da Bahia e seu Recôncavo”. (RISÉRIO, 2007, p. 176). E de fato era necessário um mínimo de poder aquisitivo para a conquista de terrenos e casas e o cumprimento diligente das obrigações rituais. Os primeiros terreiros de culto surgem no espaço urbano e apenas em decorrência da perseguição policial é que eles vão migrando para as periferias, algo em parte benéfico para o próprio ritual, que passa a gozar de maior proximidade com a natureza, preservando a forma básica de algumas atividades-fim do *cultus*.

Seguindo a argumentação de Muniz Sodré em “O Terreiro e a Cidade” (1988) – que pensa nos terreiros dentro de um movimento de “reterritorialização étnica dentro do espaço nacional brasileiro” – Antônio Risério sintetiza:

Inscrito no corpo da terra, o terreiro é o espaço-lugar de uma potência sagrada, mas também, marco tópico de uma *diferença*. É um espaço diferente do espaço da classe-etnia dominante. Um lugar que se fez imantar por outros signos. Que por isso mesmo, possui uma identidade distinta da dos lugares comuns da cidade e de sua periferia. Ali está o ponto onde o

escravo já não é escravo, mas filho de um deus ou de uma deusa, de uma entidade sagrada africana, de um orixá. (RISÉRIO, 2007, p. 174).

O Candomblé, inserido nessa sociabilidade urbana, esteve em contato com outras esferas da vida social e política, também por prestar serviços aos não-iniciados. Desta forma, foi frequente a ligação entre os membros do terreiro e uma certa classe média, frações da elite, do poder e da intelectualidade. Basta pensarmos na proximidade do intelectual comunista Edson Carneiro na década de 1930 com o Candomblé baiano, ou mesmo a casa de Tia Ciata e o trânsito de diversos grupos sociais.³²

As religiões de matriz africana não se resumem ao Candomblé jeje-nagô e ketu. As próprias práticas sudanesas se diferenciam ao longo dos diversos países. Ademais temos também as inúmeras práticas banto. Ainda que o Candomblé de Angola tenha aderido também ao panteão dos orixás iorubanos, seu culto volta-se principalmente aos voduns, inquices, além da presença dos caboclos. Uma das formas de compreender o trânsito entre as influências sudanesas e banto na construção dos cultos do candomblé, religião tipicamente brasileira, é o caso da relação do inquice Tempo e do orixá Iroco. Andrea Mendes é quem nos conta como se deu essa mescla:

O termo Tempo é derivado da palavra tembo, do kikongo “vento violento”, “tempestade”, ou “furacão”, e também a denominação do nkisi relacionado à árvore nsanda (*Ficus dusenni*), espécie de figueira que forma raízes altas de modo que, entre elas, se encerrem espaços semelhante a nichos. Trazidos para o Brasil, os centro africanos passaram a cultuar Tempo junto à gameleira branca, outra espécie de ficus (*Ficus dolaria martius*), que tem características muito semelhantes à nsanda. Os nagô, por sua vez, ao chegarem no Brasil encontraram nessa solução um meio para cultuar a sua divindade também relacionada a uma árvore (*Chlolophora excelsa*), o orixá Iroko que na África Ocidental é cultuado através da árvore de mesmo nome, e muito diferente das árvores existentes na América do Sul. As gameleiras brancas nos candomblés, não importando a nação, assim como os assentamentos das divindades, tambores e altares, são comumente amarradas com faixa de tecido, o que reflete um importante conceito da religiosidade kongo, amarrar kanga, carregado de significados rituais (...). (MENDES, 2011, p. 46).

Quando o canto também é reza

Reginaldo Prandi (2005) afirma que na África Ancestral – e o candomblé dá continuidade a esse processo – o canto permeia todas as esferas da vida:

(...) canta-se para a vida e para a morte, para os vivos e para os mortos. Canta-se para o trabalho e a comida que vencem a fome. Canta-se para reafirmar a fé, porque cantar é celebração, é reiteração da identidade. Mas também se canta pelos simples ócio. Canta-se pela liberdade. E por isso merece sempre ser cantado, canta-se para que se mantenha sempre vivo o sonho. (PRANDI, 2005, p. 180).

Os deuses são louvados através do canto. O transe, mediato e possibilitado pela música, na força dos atabaques, permite que os deuses desçam à Terra, dançando através dos corpos de seus iniciados. Cantar é, portanto, evocar os deuses:

A união dos homens com os deuses se realiza ritualmente numa assembleia de confraternização presidida pelos toques dos tambores, em que ritmos, melodias e letras, sobretudo ritmos, servem para chamar as divindades e fazer com que elas possam ao menos momentaneamente conviver com os homens e as mulheres, dos quais foram separados desde os tempos primordiais da Criação. (PRANDI, 2005, p. 177).

As religiosidades de matriz afro todas são marcadas por uma intensa relação com a música:

A música ritual do candomblé, tanto em cerimônias públicas quanto privadas, ultrapassa o valor meramente estético, ou mesmo de elemento propiciador à atmosfera religiosa, para exercer a função de elemento constitutivo em todas as instâncias do culto. Além disso, ela tem funções de ordenação bastante claras, sendo também um dos elementos através dos quais as identidades dos adeptos e dos terreiros e “nações” são construídas e se expressam (AMARAL e SILVA, 1992, p. 3).

A percepção da música como elemento fundamental dos cultos de origem foi desde cedo percebido e fora ela mesma um dos álibis para os perseguidores das religiões “incomodados” com os “estrondosos ruídos dos atabaques”, que atrapalhavam e perturbavam, supostamente, o “sossego” e o “silêncio público”. Entretanto, Rita Amaral e Vagner Gonçalves tecem um paralelo interessante ao perceberem que ao lado da perseguição gradativamente a música de matriz afro “profana” ganhava espaço social, cultural e político:

Assim, aos tempos de perseguição religiosa, quando a música do candomblé era tida como “estrondosos ruídos”, seguiu-se um tempo de tolerância e de

³² Cf. RISÉRIO, 2007.

valorização da musicalidade de origem africana em geral (jazz, blues, reggae, samba, gospel, spirituals) que, num processo dialético, contribuiu para a melhor compreensão tanto do candomblé quanto sua estética musical (AMARAL e SILVA, 1992, p.3).

Está inscrita na letra do “primeiro samba gravado” – o polêmico “Pelo Telefone” – a presença da polícia, repressora, disciplinadora, à ordem do dia. O samba transita entre o universo da repressão para figurar como elemento de autenticidade nacional-popular típico numa construção ideopolítica gradativa, processual e muito bem-sucedida de cima para baixo.

A música enquanto mediadora do universo religioso com a sociabilidade brasileira será fundamental para a própria legitimação e assimilação dos símbolos afro-brasileiros no conjunto da cultura brasileira. Não à toa e não apenas em termos de Brasil, mas em termos de diáspora. A música é o elemento que une, associa, como demonstra Paul Gilroy (2001) o atlântico negro, na constituição de uma identidade não-essencializada em comum. Justamente pelo seu caráter mutável, mas extremamente importante e constituinte no interior das comunidades negras diversificadas entre si a música é o elemento de conexão vital entre elas.

Há, entretanto, diferenças na maneira como os sudaneses e os bantos faziam uso da música em suas respectivas sociedades conforme nos explica Spirito Santo:

Na música dos bantu seriam elementos linguísticos abstratos – como, por exemplo, a improvisação de cruzamentos rítmicos e melódicos sobre uma base fixa ou tradicional – as entidades “mágicas” responsáveis pela integração entre homem e divindade, não existindo necessariamente um limite claro, determinado, entre o que seria música religiosa (litúrgica) ou profana (mundana).

A música do sudanês, ao contrário, sendo essencialmente litúrgica, composta por melodia e ritmo integrados, nela estratificados, seria, portanto, uma linguagem codificada, de funcionalidade rígida, a única forma considerada eficiente para conectar os homens às suas divindades.

Os chamados “toques de Candomblé”, estruturas musicais peculiares, codificadas de forma muito específica a fim de cumprirem funções como células artísticas propiciatórias da assunção de entidades (“orixás”) no corpo dos iniciados, são, portanto a marca fundamental da música que nos trazem esses escravos ioruba e jêje para a Corte. (...)

Essa função da música como entidade linguística, emocionalmente propiciatória, é, como se sabe, comum em várias culturas. O que ocorre aqui, no entanto, é que nos chamados toques de candomblé a codificação das células rítmicas é tão rigorosa que os *toques* acabaram por se perpetuar como uma espécie de escrita “hieroglífica” de natureza acústica. (SPIRITO SANTO, 2011, p.80-81.)

As músicas ritualísticas dos candomblés de origem banto, diferentemente das músicas dos rituais jeje-nagô cantadas quase que exclusivamente em iorubá, também são entoadas em

português. Segundo Rita Amaral e Vagner Gonçalves (2006) a origem do samba está ligada à religiosidade dos povos banto, praticantes, principalmente, do Candomblé de Angola. Spirito Santo em “Do Samba ao Funk do Jorjão” está preocupado em “desmistificar” o que ele considera alguns graves desvios de rota na historiografia social do samba e para poder compreender melhor o chamado “purismo” conservador, com o qual teve que lidar ao ser júri do desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro de 1997, na querela da inclusão do ritmo *funk* durante a apresentação da Unidos do Viradouro, pelo Mestre Jorjão – a “paradinha” *funk* da bateria – complexifica um pouco mais a questão da “origem étnica” do samba. Segundo ele:

Os gêneros de música negra urbana do Rio de Janeiro – fundamentais para a gestação do samba praticado antes da década de 1930, por exemplo –, se estruturaram a partir de uma sólida base de ritmos predominantemente bantu, mesclados a formas musicais lusitanas trazidas do Nordeste, principalmente da Bahia e de Pernambuco, e a ritmos de origem sudanesa, oriundos da Bahia, em sua maior parte restritos à liturgia do Candomblé. (SPIRITO SANTO, 2011, p. 82-83).

O autor chama ainda atenção para os processos análogos entre o Rio de Janeiro e Salvador, ambos centros urbanos importantes na segunda metade do século XIX, nos quais diversos elementos culturais e políticos conviviam. Desta forma ele retoma a famosa querela sobre o nascimento do samba. Terá nascido na Bahia? Ou seria ele carioca?

Fazer a avaliação mais correta possível sobre em que medida e de que maneira as culturas bantu e sudanesa se amalgamaram na Bahia é de todo modo muito importante, porque existem alguns registros, até hoje não inteiramente comprovados, dando conta de ocorrências do samba em Salvador na mesma época em que começava a ser criado na Corte do Rio de Janeiro – embora vagos e imprecisos, andaram servindo para alimentar a controvertida tese de que o samba carioca teria de fato nascido na Bahia. (SPIRITO SANTO, 2011, p. 83).

Essa ligação forte do samba com os negros, pensando na relação estreita entre música e religiosidade, principalmente da forma como os bantos a concebia, se reflete na chamada “primeira geração de sambistas”, que trazia para as suas composições temas do cotidiano. Não à toa, apareciam ali temas como:

a pobreza, os amores, traições, a malandragem, a comida, o jogo, a política, e, permeando tudo isso, frequentemente, o *papel da macumba e do feitiço*

como instrumentos de interferência em favor próprio nas vicissitudes do dia-a-dia (AMARAL e SILVA, 2006, p. 193, grifos nossos).

O famoso disco que inspira Baden Powell na composição das canções a que Vinicius de Moraes viria a batizar de “afro-sambas” – dado ao poeta por Carlos Coqueijo – era “Sambas de Roda e Candomblés da Bahia (Mestre Bimba e Olga de Alaketu)” (196?)³³, gravado pelo pequeno selo baiano JS Discos. Tanto pela procedência de Carlos Coqueijo quanto pelo nome do disco fica evidente a inspiração do Candomblé Baiano, além das manifestações cariocas.

O lado A do disco é de “Olga de Alaketu³⁴ e Coro”: 1-Saudação a Exú; 2-Saudação a Ogum; 3-Saudação a Oxóssi; 4-Saudação a Omulu (Abaluaê); 5-Saudação a Yrá (Xango); 6-Saudação a Yansã; 7-Saudação a Oxum (Igê-xa); 8-Saudação a Povo de Ketu. Olga de Alaketu foi ialorixá do Terreiro Ile Mariolaje da nação Ketu (ou seja, de origem sudanesa, vinculada à tradição iorubá).

O lado B é de “Mestre Bimba e Coro”: 1-Quero ver rolar; 2-Flor de mangueira; 3-Lemba do barro vermelho; 4-Ê canoeiro; 5-Sábia cantou; 6-Sereiá; 7-O trem corre; 8-Fogo na sabiá; 9-Le-le a turma de Bimba chegou. Mestre Bimba foi o criador da Luta Regional Baiana – mais tarde chamada de capoeira regional – que misturava elementos da capoeira com o batuque.³⁵

Baden Powell pouco depois da descoberta do disco faz uma viagem à Bahia na qual pode conhecer de perto a Capoeira e o Candomblé Baiano³⁶. A formação de Baden Powell como sambista no subúrbio carioca (fruto da influência predominantemente banto, como vimos, mas também sudanesa), na Zona Norte e se mescla com a escuta analítica dos pontos de candomblé de origem sudanesa; como é o caso, por exemplo, do disco que ganharam de Carlos Coqueijo, cujos pontos cantados são advindos de uma nação Ketu, sudanesa e nagô. Entretanto, os cantos de capoeira que tanto influenciaram Baden Powell, vide tanto a famosa

³³ Cf. o blog de Acervo Tambor: <<http://acervotambor.blogspot.com.br/2011/02/sambas-de-roda-e-candombles-da.html>>. O disco está disponível para a escuta no CD de Anexo, em MP3.

³⁴ Anos mais tarde, Vinicius de Moraes viria a conhecer Olga de Aleketu, quando já residia na Bahia. Cf. CASTELLO, 1997, p. 342.

³⁵ Cf. FARIAS, Bruno disponível em Mestre Bimba: <<http://revistadehistoria.com.br/secao/artigos/mestre-bimba>>

³⁶ Não dispomos, infelizmente, e este é um dos limites do nosso trabalho – que desde já convida à continuidade –, de meios de através de uma escuta analítica das diversas fontes dizer qual é o movimento específico dos afro-sambas enquanto “síntese”. Ou quiçá seja um exercício desnecessário saber quais elementos musicais de fato Baden Powell moveu para o toque do violão nas composições da série. Isso faria eco e ressoaria tradições historiográficas – “puristas” – preocupadas em com “as verdadeiras origens”. Samba é movimento, seja a sua gênese pré-indústria fonográfica, registrando em seu próprio corpo os encontros das matrizes africanas, além das

canção “Berimbau” quanto a faixa “Variações sobre Berimbau”, do seu álbum 1990, são predominantemente banto, angolanas, centro-africanas. Por sua vez, Spirito Santo, em entrevista,³⁷ afirmou, sem maiores mediações, que as escalas usadas por Baden Powell nos afro-sambas, tais quais as usadas por Moacir Santos em “Coisas”, sobre o qual falaremos mais adiante, são escalas de origem sudanesa...

Pela impossibilidade de uma escuta analítica por conta da peculiaridade dessas células rítmicas, decantando cada uma das batidas de Baden Powell num diagnóstico preciso, nos contentamos (por ora?) com estas especulações. Mais do que saber a origem étnica “exata”, essa reflexão sobre as etnias, suas percepções de mundo, suas religiosidades e as formas como concebiam a relação com a música, nos permite compreender melhor os elementos que os afro-sambas, numa intensidade maior ou menor, mobilizam, fazendo eco, repercutindo, ressoando e reverberando.

INSERIR TEXTO S. SANTO

heranças europeias, seja após sua imersão no mundo do mercado fonográfico, com o diálogo intenso com os mais diversos gêneros, estilos, modos e linguagens musicais e também extramusicais.

³⁷ Tratou-se mais propriamente de uma conversa, de um bate-papo informal durante o II Congresso do Samba, no Rio de Janeiro, dia 02 de dezembro de 2012.

5. OS AFRO-SAMBAS DE BADEN E VINICIUS

O encontro dele com o Baden acho que é tão forte quanto o encontro dele com o Tom. Assim, porque foi um outro universo que ele explorou que talvez... os dois assim tenham explorado de maneira mais profunda na nossa música, né? Porque sempre era uma coisa assim meio de ladinho, essa coisa de africano... e eles fizeram pra valer! Bom, com a qualidade... insuperável dos dois, o talento... (Maria Bethânia, depoimento para o filme “Vinicius”)

O *longplay* “Os Afro-sambas de Baden e Vinicius” pode ser considerado uma espécie de álbum-manifesto. Pensado em sua totalidade estético-política, o texto da contracapa de Vinicius de Moraes não deve ser desprezado ao pensarmos nos sentidos produzidos pela obra:

Essas antenas que Baden tem ligadas para a Bahia e, em última instância, para a África, permitiram-lhe realizar um nôvo sincretismo: carioquizar, dentro do espírito do samba moderno, o candomblé afro-brasileiro, dando-lhe ao mesmo tempo uma dimensão mais universal. Tirante algumas experiências camarísticas – como fêz, por exemplo, meu querido e saudoso amigo Jayme Ovalle com os “Três Pontos de Santo” – nunca os temas negros de candomblé tinham sido tratados com tanta beleza, profundidade e riqueza rítmica como por exemplo êsse “duende da floresta afro-brasileira de sons”, como eu disse de Baden numa frase feliz. É esta, sem dúvida, a nova música brasileira e a última resposta que dá ao Brasil – esmagadora – à mediocridade musical em que se atola o mundo. E não o digo na vaidade de ser letrista dos mesmos: digo-o em consideração à sua extraordinária qualidade artística, à misteriosa trama que os envolve: um tal encantamento em alguns, que não há como sucumbir à sua sedução, partir em direção ao seu patético apêlo. (MORAES, 1966, s/p)

Vinicius de Moraes destaca aí a inovação do álbum ao se propor a organizar algo difuso na música popular do país: o universo da cultura popular afro-brasileira num fio condutor como conceito fundamental que perpassa todo o disco. Percebendo a profundidade do movimento formal de Baden e interessando-se, como bom ouvinte, admirador, mas, sobretudo musicólogo, no contexto da música mundial e brasileira, Vinicius de Moraes sabia que dentro daquele encarte havia um marco, no mínimo, da música-canção popular brasileira.

A eventicidade da escuta

Ouvir o álbum “Os Afro-Sambas de Baden e Vinicius” em 2007 (como fora o nosso primeiro contato com a obra), em MP3, num computador pessoal, é uma experiência estética completamente diferente de ouvi-lo numa vitrola, num vinil em 1966, quando do seu lançamento. Assim como entrar num estúdio alagado em janeiro de 1966 com músicos

profissionais e alguns amigos e namoradas, é bem diferente de gravar um CD em 1990. Os aparatos tecnológicos mudaram muito de lá para cá. O tipo de sonoridade que é possível de obter, de perfeição e limpidez que a gravação digital pode proporcionar – perto dos ruídos analógicos do nostálgico vinil – é bem diferente. E por detrás dos fatos técnicos, como sempre, há relações sociais.

De maneira bem simplificada, a “aura”, sobre a qual Benjamin reflete, é “o aqui agora” de algum evento. O “aqui-agora” da obra de arte está vinculado ao lugar social em que acontece. Este “aqui-agora” é o que podemos chamar de eventicidade, chamando para a conversa o conceito presente na arquitetura bakhtiniana. A música cantada no cabaré, ou no terreiro, no chuveiro, ou no gravador, ou no salão, ou no estádio de futebol, já não é a mesma música. Um novo meio de comunicação de massas, um novo jeito de transmitir um enunciado, de enunciar qualquer coisa, um novo formato (mecânico, elétrico, vinil, compact discs, bites digitais...) altera de alguma maneira tal saber-fazer estético-social, porque altera o seu acontecer em ato. Tais alterações transformam também a própria experiência estética, demandando uma nova percepção, relacionada a um novo *sensorium*, de novos seres sociais.

A experiência estética da canção popular no Brasil mudou muito. Não de maneira uniforme e nem ao mesmo tempo, porque o Brasil é um país continental de tempos históricos distintos. E muda tudo: como você faz a canção, para quem, onde você a executa, como e para quem. Muda também como você ouve a canção, com quem e onde. Uma vez iniciada a pesquisa sobre “os afro-sambas”, julgamos ser inaceitável não ouvi-los no vinil, ou seja, como eles foram “ouvidos” pela primeira vez. Ainda que não consigamos *estar* em 1966, ouvir o vinil é toda uma outra experiência estética. Percebemos com muito mais clareza as falhas na mixagem dos volumes. Percebe-se que no refrão da primeira faixa, do Lado A, “Canto de Ossanha”, o volume dos vocais abaixa o volume drasticamente. Algo bastante estranho para ouvidos acostumados com a versão de “Canto de Ossanha” gravada por Baden Powell, nos anos 1990, no formato de CD.

Há uma dinâmica na sequência das músicas e na composição dos lados do vinil que dificilmente se percebe, ou se atenta para, na audição em CD ou em MP3. Os Lados são construídos numa dinâmica análoga, se iniciando com uma faixa mais rápida, animada e terminando com uma música mais lenta e introspectiva. O Lado A começa com “Canto de Ossanha” que conta com a presença do “Coro da Amizade” no refrão, com suas vozes dissonantes no momento em que a música sai da primeira parte em tom menor e explode no samba. Em seguida temos “Canto de Xangô” e “Bocoché”, a primeira em compasso composto e percussão típica dos trabalhos para Xangô, e então a última música do Lado A, “Canto de

Iemanjá”, música mais lenta, com frases melódicas mais longas e líricas. O Lado B inicia-se com “Tempo de Amor”, samba em compasso binário, acelerado e que conta também com a participação do “Coro da Amizade”, seguida do samba “Canto do Caboclo Pedra Preta”, seguida da melancólica “Tristeza e Solidão” e terminando com o “Lamento de Exu”, solo de violão e de voz. Os dois lados do disco são compostos por quatro faixas cada, distribuídas numa dinâmica bem parecida:

Lado A	Lado B
1 – Canto de Ossanha	1 – Tempo de Amor
(Ambas canções explosivas, com a presença do “coro da amizade”)	
2 – Canto de Xangô	2 – Canto do Caboclo Pedra Preta
3 – Bocoché	3 – Tristeza e Solidão
4 – Canto de Iemanjá	4 – Lamento de Exu
(ambas canções marcadas por um andamento mais lento)	

O Lado A traz uma influência marcadamente baiana: o canto aos orixás do panteão nagô-iorubá, que, como também já vimos aqui, tiveram presença marcante na Bahia, além da própria menção a Salvador em “Canto de Iemanjá”: *“se você quiser amar, se você quiser amor, vem comigo a Salvador para ouvir Iemanjá”*.

Além da menção explícita à Bahia, temos a influência temática importante das Canções Praieiras do baiano Dorival Caymmi em “Bocoché”, canção responsiva, cuja estrutura formal das frases melódicas nos remete ao balanço das ondas no seu vai e vem “nhem nhem nhem/é a onda que vai/nhem nhem nhem/é a onda que vem...”. Ali trata-se da “menina bonita” que quer ir para o mar procurar “seu lindo amor”. Podemos pensar na loucura de Rosinha de Chica, personagem de Caymmi, em “O Mar” (1954), que enlouquece na beira da praia depois que Pedro, seu marido, morre no mar. A música introduz o tema de Iemanjá, um dos orixás mais importantes e conhecidos do Brasil, conhecida por seu domínio do mar, mas que é também, segundo alguns mitos, a orixá que cuida das cabeças e da loucura. O Lado A se encerra justamente no clima sombrio e misterioso do “Canto de Iemanjá”, da deusa-mãe dos orixás, mas também amante mortal dos pescadores, possessiva e solitária, tanto no fundo do mar quanto no seu brilho, de Lua cheia, no céu de estrelas³⁸.

³⁸ Certa vez um querido amigo meu, Evandro Leal, ao voltar da Bahia me disse: “Isa, vendo aquele mar da Bahia, eu entendi o que o Baden quis mostrar – com seu violão – em ‘Canto de Iemanjá’”.

O Lado B é, digamos assim, mais carioca. A primeira canção “Tempo de Amor”, marcada pela dialética viniciano tão explorada seja em “Canto de Ossanha”, seja em “Canto de Xangô”, é também conhecida como “Samba do Veloso”, pois fora composta, conforme nos conta Vinicius na contracapa “no famoso “Bar Montenegro”, também chamado o “Veloso”, ali na esquina da Prudente de Moraes e Montenegro [hoje rua Vinicius de Moraes], em Ipanema”. (MORAES, 1966, s/p).

Além da menção ao importante reduto da boemia carioca, temos também o Rio de Janeiro presente na figura do polêmico pai-de-santo Joãozinho da Goméia, o homenageado do “Canto do Caboclo Pedra Preta”, nome da entidade que o Joãozinho recebia. Ainda que baiano, Joãozinho da Goméia muda-se para o Rio de Janeiro onde amplia a sua visibilidade na imprensa brasileira nos desfiles de escola de samba, aparições públicas e festas de gala. O samba dialoga com a própria música do terreiro, no contraponto entre viola e pandeiro, o que nos leva à importância da música e da dança nesses rituais, mas também na própria trajetória de Joãozinho, como veremos com mais cuidado posteriormente.

“Tristeza e Solidão”, a última canção do álbum, faz menção à “linha de Umbanda”, que pode ser tanto uma das linhas do candomblé de Angola, no Rio de Janeiro, como a própria religião, Umbanda. A temática da música nos remete a um procedimento recorrente no universo das religiões de matriz afro que oferece serviços aos não-iniciados: a procura da religião para a resolução de problemas amorosos. A canção cita a figura do babalaô, que aqui também pode ser a abreviação de “babalorixá” ou à propriamente “babalaô”, sacerdote responsável pelo oráculo de Ifá e o jogo de Búzios. (Quem nunca se deparou com um cartaz de poste com os dizeres: “Jogo Búzios” ou “Trago a pessoa amada de volta em três dias”?...).

O disco então termina com o “Lamento de Exu” com instrumental e vocalização para o orixá mais controverso das entidades de matriz afro no Brasil, questão sobre a qual também nos demoraremos adiante. As frases melódicas dos afro-sambas abrangem uma tessitura muito grande, transitando entre regiões muito graves, baixas, até notas muito agudas, o que dificulta bastante a interpretação. Não à toa, as canções foram regravadas por duas cantoras líricas, que dominam técnicas vocais do mundo erudito: Mônica Salmaso e Virgínia Rodrigues. Encontramos no arquivo de Vinicius de Moraes³⁹ rascunhos de uma entrevista em que ele fala sobre a dificuldade das canções, que não poderiam ser bem interpretadas por qualquer cantor. Menciona um show que Baden Powell realizou com Elis Regina no Canecão, no qual a cantora teria dado conta do recado.

³⁹ Disponível na Fundação Casa de Rui Barbosa.

Os baixos do violão são também bastante marcados e coadunam com uma característica que perpassa toda a obra de Baden Powell, amplamente discutida por Alain Magalhães (2000), o “baixo cantante” (procedimento corresponde à prática do “baixo” contínuo na música barroca), “que conduz ou enriquece a harmonia e pode estar presente até no próprio tema” (MAGALHAES, 2000, s/p). Baixos cantantes estes que, conforme explica Alain a partir do testemunho do próprio Baden, vem da decisiva influência do choro e seus violões de sete cordas na formação de Baden, via Meira, sobre quem também já falamos aqui. Ainda que perceptíveis na gravação de 1966, eles ficam mais intensamente marcados na regravação de Baden na década de 1990, tanto pela melhor qualidade da gravação em si, quanto por ali estarem contidas versões que dão maior destaque à interpretação e a seu violão.

O encontro: Baden Powell e Vinicius de Moraes

Jairo Severiano (2008) afirma que a parceria com Baden Powell foi a mais importante da carreira de Vinicius de Moraes. Quando começaram a compor juntos no início da década de 1960, Baden Powell já era um músico conhecido em meio à cena cultural da Zona Sul carioca. Instrumentista de algumas gravadoras, tocando em famosas boates, já tinha uma composição sua bastante conhecida em parceria com Billy Blanco, “Samba Triste”. A formação musical de Baden se inicia muito cedo. Seu pai lhe ensinara os primeiros acordes no violão e com apenas oito anos de idade começou a ter aulas com Jaime Florence, conhecido como “Meira”. Após cinco anos de aulas, o professor encerra as aulas dizendo que não havia mais o que ensinar ao menino e ingressa-o então na Escola Nacional de Música do Rio, onde toma contato com matérias teóricas além da obra de compositores eruditos tal Bach e Chopin.

Começou a trabalhar na Rádio Nacional acompanhando os calouros no violão e com uma autorização do juizado de menores inicia aos quinze anos de idade sua carreira profissional, tocando nas boates do Rio de Janeiro. Ele tinha dezesseis anos quando conheceu João Gilberto na porta de uma boate. Baden Powell teve uma trajetória bastante singular, experimentando desde cedo as mais diferentes sociabilidades musicais: sua casa era ponto das rodas de choro; seu pai tocava violino; estudou desde muito cedo violão clássico; tocava Bach, nas missas, e Dilermano Reis, nos programas de rádio; aos 11 anos já acompanhara Cyro Monteiro; antes de chegar à adolescência já conhecia Pixinguinha, Ismael Silva, João da Baiana, Donga, etc; na juventude era guitarrista de jazz nos bailes de subúrbio e moleque das rodas de samba nos morros. Na síntese de sua biógrafa Dominique Dreyfus, Baden foi “clássico pela formação musical, sambista e chorão por suas raízes profundas, jazzista por

geração, enfim: um coquetel muito brasileiro, como o foram também Villa-Lobos ou Tom Jobim, entre tantos outros” (DREYFUS, 1999, p. 32).

Baden inicia sua incursão nas gravadoras substituindo músicos, aos poucos sua fama de excelente violonista foi aumentando e passava a ser cada vez mais solicitado pelos estúdios de gravação. No final da década de 1950, ele é contratado pela Philips para atuar como músico de estúdio e é durante a gravação de um desses trabalhos que a gravadora decidira que ele deveria ter um trabalho solo, pois já estava se “tornando famoso demais” (cf. MAGALHÃES, 2000). Em 1959 lança o *longplay* “Apresentando Baden Powell e seu violão” (Philips).

A formação eclética de Baden se reflete na escolha do repertório de seus álbuns, como afirma Alain Magalhães (2000) que realizou um importante trabalho sobre o perfil de Baden através da escuta e análise de sua discografia. A biógrafa de Baden Powell, Dominique Dreyfus sintetiza de maneira enfática (e apaixonada):

Baden Powell nunca pertenceu a nenhum movimento, a nenhuma congregação. Ele nunca se ajustou a nenhum molde, nunca seguiu nenhuma orientação e, sobretudo, nunca se limitou a um gênero. Quando a marca registrada da bossa-nova era aquela famosa batida, a qual todos os músicos da década de 60 se amarraram, Baden continuava percorrendo todos os ritmos, inclusive o da bossa-nova, com um sotaque infinitamente pessoal e original. (...) Baden é um caso à parte. Isso porque a principal característica de Baden Powell é ser Baden Powell, e ponto final. E, disso, ele jamais abriu mão em toda sua carreira (DREYFUS, 1999, p. 67).

Este ecletismo de Baden Powell combinou com aquilo que Edu Lobo chamou de característica “camaleônica” de Vinicius. A dupla compôs músicas tão diversas entre si desde baladas e sambas-canção fartos de lirismo como “Apelo”, “Samba em Prelúdio”, os sambas “Formosa”, “Deixa”, quanto os afro-sambas como “Bocochê” e “Canto de Xangô”, marcados pelos ritmos do Candomblé.

A propósito não é à toa que no filme de Miguel Faria Jr. “*Vinicius*” (2005), além de Maria Bethânia, que possui importantes trabalhos ligados à manifestação religiosa afro-brasileira, como o recente álbum “*Encanteria*” (2009), e belíssimas interpretações de poesia e música vinicianiana, tenha sido Edu Lobo o músico responsável por comentar a série dos afro-sambas. Paulo José de Siqueira Tiné (2008) aproxima os dois compositores a partir de um

procedimento estético que marcou a década de 1960: o uso do modalismo,⁴⁰ seja de viés harmônico, seja de viés melódico:

coube à música popular dos anos 1960, mais especificamente aquela dos festivais, dar continuidade ou pelo menos seguir com os mesmos passos da apropriação do folclore e a transposição não mais para o plano da erudição, mas para o plano da cultura de massa, o plano das músicas difundidas pelos rádios, disco e televisão, o qual cada vez mais define apropriadamente o conceito de “música popular” em termos contemporâneos. (TINÉ, 2008, p.23).

Ou seja, o procedimento estético que marca o nacionalismo ideopolítico no campo da música erudita, expresso em Heitor Villa-Lobos, num uso das formas folclóricas para suas construções musicais, ecoará agora no campo da canção popular, no contexto da canção engajada, da busca do contato com “o povo”, como no já mencionado CPC. Tais expressões marcam não apenas a temática, mas a forma composicional – vide a análise de Canto de Xangô. Ainda que dentro da sua singularidade, o movimento de aproximação, apropriação e intergenericidade com formas advindas do folclore nordestino, principalmente, é a marca de um tempo, de um contexto, signo de época. O trabalho de Tiné (2008) faz a análise de canções de Baden Powell (“Consolação”, “Berimbau” e “Canto de Ossanha”), Edu Lobo e Milton Nascimento, e afirma a influência dos afro-sambas nas canções de Edu e dessas nas de Milton.

Não estamos afirmando aqui que Baden tenha tido uma postura análoga a de Villa-Lobos, um pesquisador, com planejamento de fins político-ideológicos claros no diálogo crítico com o modalismo ou quaisquer outras influências musicais. Mas julgamos importante salientar que seu procedimento não está descolado do seu momento histórico, de sua conjuntura político-ideológica. Ademais, nunca é demais insistir que Baden Powell possui uma trajetória ampla, rica e diversificada, que os afro-sambas são um ponto fundamental e marcante de sua obra, mas é em si uma exceção. Fora o único disco conceitual do violonista, cuja maior parte da obra é de interpretações instrumentais. E recorreremos novamente a Alain Magalhães quando este diz que:

⁴⁰ “O modalismo é um importante instrumento de caracterização de uma identidade esteja ela ligada ao Brasil de maneira geral ou ao Nordeste brasileiro, a detecção desse procedimento e, principalmente, suas diversas apropriações, são de fundamental importância para o entendimento do período histórico ressaltado e de como suas bases podem, juntamente com outros processos, ter alicerçado boa parte do que chamamos hoje de música popular brasileira.” TINÉ, 2008, p. 29.

Baden não é um típico “chorão” ou um autêntico sambista do morro; tampouco é o criador da bossa nova ou um especialista em música barroca e jazz. Ele é um músico que deixou-se impregnar por diversas características que, misturadas produziram um amálgama sonoro inconfundível. Sua marca pode ser percebida em suas composições, mas indiscutivelmente elas aparecem com mais evidência nas suas interpretações. (MAGALHAES, 2000, s/p)

“Dois imensos artistas profundamente marginais, sem preconceitos, arredios às regras preestabelecidas, aos moldes, às modas” (DREYFUS, 1999, p.76), Baden Powell e Vinicius de Moraes se identificam nessa singularidade, na peculiaridade de suas trajetórias, que perpassaram muitos movimentos, colhendo o melhor deles, ainda que não coubessem em nenhum.

De 1962 a 1966: tirando *Coisas da gaveta* e tomando *Forma*

Há um hiato entre a composição de grande parte dos afro-sambas e a sua reunião em *longplay* conceitual. Vinicius de Moraes foi convidado pelo produtor Roberto Quartin, do pequeno selo Forma, para reunir as canções num álbum. Entre os anos de 1963 e 1968, a gravadora *Forma* lançou 18 discos. O pouco tempo de duração do selo, posteriormente comprado pela Philips, deve-se muito provavelmente por sua ousadia. Lançamento de álbuns pioneiros como a estreia de Eumir Deodato “Inútil Paisagem” (1964), ou o primeiro disco de Victor Assis Brasil “Desenhos” (1966); capas de luxo ilustradas por pintura a óleo, com o intuito de ser, nas palavras de Ronaldo Evangelista,⁴¹ “a maior, melhor, mais chique, mais caprichosa e mais elegante gravadora de sua época”.

João Marcelo Zanoni Gomes (2008) no seu trabalho sobre o álbum “Coisas” (1965) de Moacir Santos, também lançado pela gravadora Forma, faz uma aproximação entre o selo *Forma* e outras gravadoras de pequeno porte como *Festa*, *Copacabana Records* e *Elenco*, do produtor Aloysio de Oliveira ao argumentar que elas representavam um enfoque diferente das grandes gravadoras estrangeiras ao lançar discos sofisticados, buscando “lançar artistas ainda não conhecidos do público ou simplesmente com menos visibilidade no mercado musical” (GOMES, 2008, p.59). O autor chega a sugerir que entre o maniqueísmo do “amor, sorriso e flor”, de um lado, e da canção “autêntica”, “política” e “engajada”, de outro, figuravam os discos da gravadora *Forma*, preocupados, antes de mais nada, com “a excelência musical.”

⁴¹ Cf. EVANGELISTA, Ronaldo. Capas deram imagem à revolução da Bossa Nova. Disponível em:

É interessante notar a ligação entre Moacir Santos, o maestro e arranjador estudado por Gomes (2008), e os afro-sambas. O pernambucano autodidata iniciou seus estudos eruditos depois de já há muito envolvido no cenário musical. Tornou-se o primeiro regente negro da orquestra da Rádio Nacional e, posteriormente, como arranjador de algumas das gravadoras anteriormente citadas. Foi professor de nomes consagrados da MPB, como, por exemplo, Baden Powell. Fora durante os estudos com Moacir Santos que Baden Powell percebeu a similaridade entre os sete modos gregos, os modos litúrgicos dos cantos gregorianos e os cantos africanos, a partir de onde seriam compostos os afro-sambas.⁴² Moacir Santos também fora arranjador tanto do disco de Vinicius de Moraes e Odette Lara “Vincius & Odette Lara” (1963), primeiro longplay lançado pela gravadora *Elenco* – cujas canções são todas em parceria com Baden Powell e figuram ali, os afro-sambas Berimbau, Samba da Bênção e Labareda⁴³; quanto do disco “Baden Powell Swings with Jimmy Pratt”, no qual estão duas das “Coisas⁴⁴” de Moacir Santos.

João Marcelo Zanoni Gomes (2008) salienta uma frequente relação entre os álbuns “Coisas” e “Os Afro-sambas”, como pertencentes a um mesmo momento de valorização da cultura negra, presente em ambos. O autor da dissertação chega a apresentar o depoimento de Laércio de Freitas: “Acho que o Moacir Santos foi a grande cabeça na história dos afro-sambas, a tentativa de estabelecer um link entre a música africana, dos escravos, e a música popular brasileira.” (FREITAS, apud GOMES, 2008, p.43). A importância de Moacir Santos nesse momento da trajetória de Baden Powell e Vinicius de Moraes ficou registrada na reza de “Samba da Bênção”: “A bênção, maestro Moacir Santos, que não és um só, mas tantos”.

Se considerarmos a argumentação de Gomes (2008) sobre a gravadora *Forma*, chegamos à conclusão de que “Os afro-sambas de Baden e Vinicius” não foram lançados por um grande selo, com forte peso, ao contrário. Na própria contracapa do disco, Vinicius de Moraes falara sobre o interesse de não fazer um disco comercial e para tal não convocara

<<http://musica.uol.com.br/ultnot/2008/06/10/ult5955u14.jhtm>>.

⁴² Posteriormente Baden Powell iria contradizer essa informação: “Nesta época, eu estava estudando os cantos gregorianos, os modos litúrgicos. Fazia composições em cima deles, quando estudava com Guerra Peixe (arranjador e regente do LP Os Afro-Sambas, de 1966). Os cantos africanos [quer dizer afro-baianos] são idênticos aos gregorianos, é impressionante. (Folha de São Paulo, Caderno “Ilustrada”, 1999, p. 4 apud MAGALHÃES).

⁴³ “Labareda” apesar de não ter sido incluída no álbum de 1966 e nem citada por Vinicius, tal como “Berimbau” e “Samba da Bênção”, foi gravada no álbum de 1990 de Baden Powell.

⁴⁴ O título “Coisas” e suas numerações é uma referência ao erudito “Opus”. Nas palavras de Moacir Santos: “Sempre tive o anseio em produzir músicas com a catalogação erudita, como por exemplo Opus 3, no 1. Quando o Baden Powell foi estudar comigo e me convidou para participar do disco com o baterista americano Jimmy Pratt, na antiga Phillips, o engenheiro de gravação perguntou o nome da música e eu respondi: ‘isso é uma coisa’... Aí me ocorreu a idéia de numerá-las” (SANTOS apud GOMES, 2008, p. 13).

grandes cantores, além das músicas com duração pouco convencional, como “Canto de Xangô”, com seis minutos e meio (6’30’’):

Quando Roberto Quartin nos procurou interessado em gravar esta série, combinamos com o jovem e talentoso produtor que o disco seria feito com um máximo de liberdade criadora e um mínimo de interesse comercial. Não nos interessava fazer um disco “bem-feito” do ponto-de-vista artesanal, mas sim espontâneo, buscando a transmissão simples do que queriam nossos sambas dizer. Gravaríamos, inclusive, faixas mais longas do que gostam os homens de rádio e, conseqüentemente, a maior parte dos nossos intérpretes. E embora não sejamos cantores no sentido profissional da palavra, preferimos gravá-las nós mesmo a entregá-las a cantores e cantoras que realmente distorcem a melodia e o ritmo das canções em benefício de seu modo comercial de cantar, ou de suas deformações profissionais adquiridas no sucesso efêmero junto a um público menos exigente. Assim estamos certos de que, pelo menos, gravamos uma matriz simples e correta, sem “modismos” nem sofisticações. (MORAES, 1966, s/p).

A intenção de Vinicius de Moraes de produzir um disco-manifesto, alternativo aos modos comerciais vigentes faz eco à proposta da gravadora *Forma*.

A gravação

Entre os dias 03 e 06 de janeiro, “sob a supervisão direta de Roberto Quartin”, Vinicius de Moraes e Baden Powell gravaram os afro-sambas. Os arranjos e a regência foram do maestro Guerra Peixe, nacionalista, folclorista e importante pesquisador dos elementos africanos na música popular brasileira.

A gravação dos afro-sambas misturou instrumentos modernos como o saxofone e a bateria com instrumentos de percussão rústicos como bongôs, afoxés, atabaques, agogôs, que não eram usados desde a gravação de “Na pavuna” (com Almirante em 1930) (cf. XAVIER, 2010). Eis a ficha artística:

Vocais – Vinicius de Moraes, Quarteto em Cy e Coro Misto. Sax-tenor – Pedro Luiz de Assis. Sax-barítono – Aurino Ferreira. Flauta – Nicolino Cópia. Violão – Baden Powell. Contrabaixo – Jorge Marinho. Bateria – Rezinho. Atabaque – Alfredo Bessa. Atabaque pequeno – Nelson Luiz. Bongô – Alexandre Martins. Pandeiro – Gilson de Freitas. Agogô – Mineirinho. Afoché – Adyr Raymundo.

O “coro misto” é descrito por Vinicius de Moraes na contracapa do disco como o “Coro da Amizade” e talvez seja ele um dos aspectos que mais diferencie o *longplay* de 1966 de todas as outras gravações e regravações dos afro-sambas tais como aqui concebidos:

Para “desprofissionalizar” ao máximo a gravação, criamos mesmo o que passou a ser chamado o “Coro da Amizade”: amigas e amigos nossos escolhidos a dedo que vinham à gravação e, sob a orientação e regência do maestro Guerra Peixe – criador de todos estes notáveis arranjos que aqui estão – “mandavam a sua brasa” no coro. Para se ter uma ideia do critério adotado, havia uma jovem tabelioa, um broto, bonito e inteligente que é, além do mais, filha de meu amigo Fernando Sabino: Eliana Sabino; a dançarina e estrela de teatro e cinema Betty Faria, cuja voz em solo sensual se ouve dando-me as respostas na primeira faixa, o “Canto de Ossanha”; minha amiga Tereza Drummond estará “engolindo o violão”, minha mulher Nelita, que embora tenha um fio de voz, compareceu com a sua graça e entusiasmo; o Dr. Cesar Augusto Parga Rodrigues, psiquiatra, que toca um bom pianinho em casa, quando arranja uma batina toca órgão nas Igrejas, figura de grande simpatia mas a quem depois de um convívio maior no calor humano, alcoólico e atmosférico dos dias da gravação (ela realizou-se na canícula de janeiro) ei não sei se entregaria a minha “cuca” para analisar, mormente depois de vê-lo regendo o coro metido no avental médico com que chegara do plantão; e finalmente Otto Gonçalves Filho, o popular Gaúcho, figura “velosiana”, como o chamei, que também faz suas coisinhas no violão e tem na algibeira uns sambas que irão correr mundo (MORAES, 1966, s/p).

O coro de fato “desprofissionalizou” o disco. Para os ouvidos mais exigentes, o coro chega a incomodar, porque é de fato um coro espontâneo, um coro desafinado. Basta pensar num show musical ou num luau entre amigos no qual as pessoas cantam não por um apuro formal e estético, por serem afinadas, mas porque estão se divertindo. Ou, num outro exemplo que nos interessa aqui, basta pensar no coro dos fiéis num ritual religioso. As pessoas cantam para louvar, para orar – no caso da religião dos orixás também para invocá-los e propiciar o transe. Essa espontaneidade que nos é cotidianamente conhecida nos causa estranhamento ao ser inserida numa gravação, cujo apuro formal e estético prima pela afinação e a perfeição.

O coro participa de duas faixas do disco. Não à toa são as faixas de abertura do Lado A e B: “Canto de Ossanha” e “Tempo de Amor”, ambas as canções aceleradas. A espontaneidade do coro traz um clima de coletividade que perpassa o álbum todo, seja nas canções responsivas como “Bocochê”, seja em canções mais introspectivas como “Tristeza e Solidão”, compondo a singularidade do álbum. Os afro-sambas carregam em si toda uma atmosfera de coletividade (cf. NAVES, 2000). Tal atmosfera é típica das batucadas festivas e

rodas de samba, os pagodes, festas profanas que seguiam os rituais dos terreiros de Macumba Carioca e de Candomblé.

Se o disco consegue nos transmitir essa atmosfera, uma das razões importantes para tal são os arranjos de Guerra Peixe. Vale aqui reiterar o fato de que o maestro foi um importante pesquisador das sonoridades nordestinas, devido ao período em que residiu em Recife, trabalhando como arranjador na Rádio Jornal. Tanto sua obra musical quanto a sua bibliografia refletem essa postura de pesquisador. Esse conhecimento de Guerra Peixe dessas paisagens sonoras será fundamental para o tipo de arranjo que ele compõe para as canções, para o tipo de sonoridade que os instrumentos percussivos emitem.

Vale lembrar o grande apreço que Guerra Peixe tem por Baden Powell, tendo-o conhecido ainda no início de sua carreira. Trabalharam e se apresentaram juntos diversas vezes. Guerra Peixe afirmava veementemente que Baden Powell deveria registrar em um método de violão a maneira como ele tocava: “você tem uma escola que você criou e precisa passar isso para alguém, senão de repente você morre não fica nada.” (DREYFUS, 2002, p. 338).

Os próximos passos são a análise e interpretação de cada uma das canções do LP. Na abertura do Lado A do vinil começamos a escuta melódico-frasal com “Canto de Ossanha”. Esta é a canção cartão-de-visitas do álbum, tendo sido apresentada ao vivo na TV por Elis Regina, e, também, é a letra que dá título à presente dissertação de mestrado. Acreditamos que a *dialética viniciana* – bem como a ética e a estética afro-sambistas – se apresentam com força nestes versos a seguir. Trata-se da primeira canção que analisamos e dá bem o tom das variações poético-políticas das análises e interpretações contidas nos ensaios subsequentes. Cada uma das canções do Lado A será exposta a seguir e na sequência e, após a virada do disco, cada uma das canções do Lado B.

A.1 Canto de Ossanha

Dialética

*É claro que a vida é boa
E a alegria, a única indizível emoção
É claro que te acho linda
Em ti bendigo o amor das coisas simples
É claro que te amo
E tenho tudo para ser feliz*

*Mas acontece que eu sou triste...
(Vinicius de Moraes)*

“Canto de Ossanha” é, ao lado de “Berimbau”, o afro samba mais conhecido e regravado da série. Só em 1966 ele foi lançado também por Elis Regina tanto no *longplay* “Os dois na bossa” (CBD/Philips, 1966), gravado ao vivo no show com Jair Rodrigues, quanto no Compacto Simples (Philips, 1966) do mesmo ano que conta com ela e “Rosa Morena” de Dorival Caymmi; no *longplay* do grupo Tamba Trio “Tamba trio” (CBD/Philips, 1966), e a versão instrumental do grupo Som/3 no *longplay* “Som/3” (Discos Som/Maior, 1966). Uma das interpretações mais conhecidas é a de Elis Regina, já citada aqui, no álbum “Elis, como e porquê” (CBD-Philips, 1969).

Difícil missão escrever sobre Canto de Ossanha. A primeira canção do álbum é a mais misteriosa, a mais complexa e também a mais conhecida. A lírica viniciiana aqui é misteriosa e obscura. Toda a afirmação é negada e não há o que resista à impermanência do existir. Não há coincidência do ser. Obscuridade da lírica viniciiana combinada ao tom menor da harmonia que o forte violão de Baden conduz. Obscuro tal qual Heráclito, “pai da dialética”. Fora esse o epíteto dado ao filósofo que afirmou como princípio ordenador do universo a impermanência. Impossível é entrar duas vezes no mesmo rio, pois nem o rio é o mesmo, nem se é o mesmo ao fazê-lo. Segundo Souza (2007), a obscuridade de Heráclito, advinda da sua maneira enigmática de explicitar as ideias, coaduna com a ambiguidade mesma do próprio princípio que tudo rege:

o caráter obscuro da fala de Heráclito se deve ao fato dessa fala evidenciar o próprio princípio. Não se trata simplesmente de discorrer sobre ele, mas de mostrá-lo na e como linguagem, isto é, como *lógos*. Nessa linguagem originária, a palavra traz consigo o que se pensa. E Heráclito enquanto pensa o princípio ordenador do mundo (*Κοσμος*), pensa o ser. Ser este que do ponto de vista ontológico é o que confere à realidade a sua origem e a sua ordem. Desta forma, este não pode, por sua condição ontológica, ser determinado. Por conseguinte, o ser enquanto dito pela linguagem originária

é então des-velado; mas des-velado aqui não é, e não se deve aproximar de determinado. (SOUZA, 2007, p. 6).

De forma análoga Vinicius de Moraes trabalha na letra de “Canto de Ossanha”. As orações são simples, “o homem que diz dou não dá, porque quem dá mesmo não diz”. “O homem que diz vou, não vai, porque quando foi já não quis”. Mas mais que orações, enunciados: cantados, entoados. A ordenação delas nos angustia, nos intriga. O sentido ali inscrito transcende a mera afirmação ou negação de fazer ou não fazer. E é na própria simplicidade que se encontra a complexidade da letra. Negação da afirmação que se revela na afirmação da outra negação. Ali em movimento está inscrito o próprio movimento dialético da vida, do tempo que tudo transforma.

Uma dialética presente muito além da filosofia ocidental que viria reelaborar as ideias de Heráclito, seja no idealismo hegeliano, ou o materialismo histórico de Marx, mas também e fundamentalmente presente nas mais diversas tradições. Pensando no continente africano, adentrando ao epíteto dos nossos sambas daqui, “afro”. Dentre os símbolos africanos adinkra, conjunto ideográfico presente entre os povos asante, que habitavam o território da atual Gana, há dois que contemplam esse princípio ordenador: o MMERE DANE: “Símbolo da mudança e da dinâmica da vida. Ensina a aceitar a vida fluir e a deixar de pensar que somos vítimas. Da expressão Twi que significa “O tempo muda”.

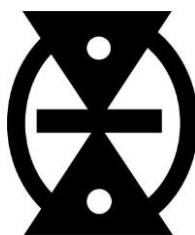


Figura 1: Mmere Dane

e o SESA WO SUBAN :

Mude ou transforme seu caráter. Símbolo da transformação da vida. Este símbolo combina dois adinkra separados. A “estrela da manhã” pode significar um novo começo para o dia, e a roda que representa o movimento independente. Assim, o símbolo da dialética, na dinâmica da vida, entre a influência dos fenômenos da natureza e aqueles fabricados ou provocados pelo ser humano – entre o destino e o livre-arbítrio (NASCIMENTO e GÁ, 2009, p. 130).



Figura 2: Sesa Wo Suban

A forma ascendente da canção transmite a sensação da transformação que gera o novo a partir do que já existe: a frase melódica da segunda estrofe é um desenvolvimento da primeira, como veremos adiante, e dela surge o coro que alerta sobre o canto do orixá. “Porque ninguém tá quando quer! Coitado do homem que cai no canto de ossanha, traidor!”

Ossanha, como também veremos mais detalhadamente a seguir, é o senhor do axé. Não há “trabalho” que possa ser realizado sem a sua evocação, sendo ele conhecedor de todas as ervas. Como todos os orixás, ele é ambivalente. Aqui na canção, ele aparece como traidor, mediador das mandingas, aquele de quem Xangô desconfia, mas sendo ele o possuidor do axé ele é também aquele que incita ao movimento, que provoca.

Alias é dessa provocação que surge o refrão da música. A voz de Vinicius encarna o orixá que afirma e provoca “vai, vai, vai, vai!” e o coro nega “não vou!”. Afirmação, negação. Tese e antítese. O movimento se repete, se repete... até que da negação da negação surge o novo ascendente e inesperado, o refrão: “Não vou que eu não sou ninguém de ir em conversa de esquecer a tristeza de um amor que passou”. É a dialética em forma de canção.

“Não, eu só vou se for pra ver uma estrela aparecer na manhã de um novo amor!” Seria a “estrela da manhã” adinkra? Que traz o novo? Não se cai no Canto de Ossanha, na mandinga, para esquecer o que passou, mas sim parar encarar o novo. Nega-se a não encarar a vida, nega-se o “(en)canto” de ossanha enquanto fuga, mas o afirma enquanto enfrentamento.

O devir heraclítico está ligado ao movimento dos opostos, uma alternância de contrários: a existência se desenrola no embate das valências que são elas constituintes da mesma realidade, na sua transformação contínua. Aqui entrelaçados devir e ambivalência. A dialética viniciniana segue o mesmo caminho. “Pergunte pro seu orixá: amor só é bom se doar”. A vida real é dialética e processual. Desejar que as coisas venham somente através do benefício e do prazer é negar o próprio movimento da vida.

E após o aprendizado do amor que só é bom se dói, a provocação agora é respondida com ações: “vai, vai, vai, vai” “amar”, “sofrer”, “chorar”, e reafirmar a recusa a esquecer e fugir. E coro canta tão forte, tão forte que cria do novo, algo ainda maior com a modulação.

*No “Canto de Ossanha”,
Baden a meu ver atingiu o máximo de profundidade
em sua carreira de compositor.
(Vinicius de Moraes, 1966).*

O disco começa com o violão de Baden introduzindo “Canto de Ossanha”. Compasso após compasso entram as percussões, a flauta, a bateria e, enfim, a voz de Vinicius de Moraes em tom grave. A música começa em tom menor: “a primeira parte da composição se desenvolve basicamente com base em uma linha cromática de baixo descendente marcante: Fá-Mi-Mib-Ré, com seu encadeamento harmônico cromático descendente: Dm/F – E7 – EbM7 – Dm” (KUEHN, 2012, p.9).

O tom menor e a linha cromática descendente, que se repetindo por toda a primeira parte, criam uma sensação de seriedade e tensão na música, evidenciada pela letra.

Nas primeiras estrofes da canção Vinicius de Moraes e Betty Faria dividem o canto responsivo. Vale dizer que o canto responsivo é bastante característico de canções folclóricas e rituais e estará presente não apenas nessa canção do álbum. Os versos da primeira estrofe se referem a um tipo de comportamento que contrapõe a promessa e a ação efetiva, uma não coincidência entre discurso e ato. Rita Amaral e Vagner Gonçalves da Silva (2006) sugerem que estes versos estejam atrelados ao espírito engajado dos anos 1960, como uma “advertência contra os vários discursos e promessas pelos quais não se deve deixar seduzir” (AMARAL e SILVA, 2006, p. 206):

Canto de Ossanha Estrofe 1

fa#	
fa	
mi	
re#	
re	homem diz dou que quem mesmo
do#	
do	
si	
sib	
la	o que não diz
sol#	dá por dá não
sol	
fa#	

Destacamos no quadro acima dois versos: “não dá” e “não diz”, ambos cantados por Betty Faria em resposta aos versos de Vinicius de Moraes. Note que ao cantar que o homem

“não dá” o que promete há uma descida de meio tom de lá para sol sustenido, nota a partir da qual Vinicius retoma os versos, explicando que quem de fato dá “não diz”, verso que conclui a frase melódica e também a sentença e ensinamento do cantor; conclusão essa que retoma a primeira nota, num movimento ascendente de sol sustenido para lá. Esta estrutura melódica se repete também nos versos seguintes “o homem que diz vou/**não vai [lá sol#]/**porque quando foi já/**não quis [sol# lá]**”, ou seja, a problematização inscrita no verso “não vai” e na resolução “não quis”.

A estrofe seguinte está inscrita numa frase melódica parecida, entretanto a nota que era a mais aguda (mais alta) na estrofe anterior se torna a nota mais grave dessa estrofe. O intervalo entre as notas diminui: de lá para ré, na primeira estrofe tínhamos um intervalo de 5 semitons. Aqui, temos um intervalo de três semitons entre ré e fá. As respostas de Betty Faria “não é” e “não sou” se mantêm na mesma nota:

Canto de Ossanha Estrofe 2

sol#	
sol	
fa#	
fa	homem diz sou que quem mesmo é
mi	
re#	
re	o que não é por é não sou
do#	
do	
si	
sib	
la	não
sol#	quis
sol	
fa#	

A ascendência da frase melódica da segunda estrofe é acompanhada de frases cromáticas descendentes dos saxofones tenor e barítono. No final do segundo verso “o homem que diz ‘tô’/não tá/porque ninguém tá/quando quer” o “coro da amizade” canta junto com Betty Faria o último verso “quando quer”. Parece-nos que a diferença da frase melódica e sua ascensão indicam também uma mudança semântica: aqui trata-se menos de uma contradição entre dizer e fazer, mas o próprio movimento do devir do homem, a não coincidência de si. Tudo muda a todo o tempo. No instante em que afirmo o que sou, eu já sou diferente. Essa dimensão do tempo que tudo transforma a despeito da própria vontade do homem fica explícita quando ele afirma “ninguém está quando quer”.

O coro da amizade então canta: “*Coitado do homem que cai no canto de Ossanha traidor!*” E Vinicius conclui: “*Coitado do homem que vai atrás de mandinga de amor!*”.

Ossanha aqui é o orixá Ossain, senhor das ervas, conhecedor de todas elas, dos seus segredos e poderes. Alguns mitos contam que ele aprendeu tudo com Aroni, o gnomo de uma perna só, enquanto vivia pelas matas e florestas. Noutros, Aroni é seu criado. Orunmilá, orixá do oráculo, ao se dar conta dos conhecimentos de Ossain, passa a contar com a sua presença diante nos momentos de consulta ao oráculo de Ifá. Desta forma, o babalaô que era muito procurado por doentes poderia contar com os conhecimentos de Ossaim sobre as ervas para ajudá-los na cura.

Assim não há trabalho que possa ser realizado sem a mediação de Ossain, pois é ele quem possui o segredo das ervas. Mais do que conhecer as plantas, é necessário o poder da fala. Pierre Verger reuniu no livro “⁴⁵Ewé: o uso das plantas na sociedade Iorubá” (2009) 447 receitas, detalhadas cuidadosamente, distribuídas em seis categorias: a) uso medicinal (no conceito de medicina ocidental); b) relativas à gravidez e ao nascimento; c) relativas à adoração dos orixás; d) de uso benéfico; e) de uso maléfico; f) de proteção contra as de uso maléfico.

Mais do que o conhecimento científico das plantas, o principal é o conhecimento dos *ofô*: encantações transmitidas oralmente, sem as quais o trabalho não funciona, que são pronunciadas no momento de preparação e aplicação das receitas medicinais (*oògùn*).

Desta forma “o homem que cai na mandinga de amor”, cai no canto de Ossaim, pois não é possível fazer qualquer encantamento, receita de cura, trabalho de toda espécie sem a mediação do conhecimento do orixá. E não basta apenas conhecer as ervas, mas saber como en-cantá-las.

Mas a expressão “canto de Ossanha” nos remete também a outra passagem da mitologia que envolve o orixá:

*Um rei decidiu casar a sua filha mais velha.
Dá-la-ia em casamento ao pretendente
que adivinhasse o nome de suas três filhas.
Ossaim aceitou o desafio.
À tarde, Ossaim saiu sorrateiro por trás do palácio.
Subiu no pé de obi e se escondeu entre seus galhos.*

⁴⁵ Ewé significa folha, erva em iorubá e se pronuncia “euê”. A capa do livro de Pierre Verger retrata o símbolo de Ossaim: “O símbolo de Ossain é uma haste de ferro, tendo, na extremidade superior, um pássaro em ferro forjado; esta mesma haste é cercada por seis outras dirigidas em leque para o alto.” (VERGER, 2002, s/p – versão online). Cf. figura 1



Figura 3: símbolo de Ossaim

*Quando as três princesinhas saíram para brincar,
Foram surpreendidas por um canto que vinha daquela árvore.
Era o canto de pássaro irresistível,
de um passarinho das matas de Ossaim.
Mas o canto era de Ossaim, imitando o pássaro.
O passarinho brincou com as três princesas
e conseguiu assim saber o nome delas.
Aió Delê, Omi Delê e Onã Inã,
eram estes os nomes das filhas do rei.
Sua esperteza havia dado certo.
No dia seguinte Ossaim foi ao rei
e declamou a ele o nome das princesas.
Ossaim então casou-se com a mais velha.
Sua esperteza havia dado certo.
Ossaim desde então é identificado com o pássaro.
(PRANDI, 2011, p. 156).*

Desta forma, “Canto de Ossanha” nos remete também ao canto do orixá que se passa por pássaro para trapacear na disputa pelas filhas do rei. Outros mitos versam também sobre essa característica do orixá de usar dos poderes das ervas para se dar bem, como no mito “Ossaim vinga-se dos pais por deixarem nu” (PRANDI, 2011, p. 156-157) ou “Ossaim é mutilado por Orunmilá” (PRANDI, 2011, p. 160-161).

A advertência do coro e de Vinicius de Moraes, numa tessitura mais alta, seguindo a frase melódica anterior é procedida por uma volta ao registro mais grave, uma súbita contenção da música que ia em ritmo ascendente quando Vinicius de Moraes instiga: “vai, vai, vai” e o coro responde “não vou!”. Todos se mantêm na mesma nota. O canto responsivo se repete quatro vezes. Na quarta vez, Vinicius introduz o refrão explosivo em tom maior homônimo. Tal é a explosão que há a diferença de uma oitava entre “não” e “vou” como podemos ver no quadro a seguir:

Canto de Ossanha bridge 1	
ré	vou!
do#	
do	
si	
sib	
la	
sol#	
sol	
fa#	
fa	
mi	
re#	
re	vai vai vai vai não vou vai vai vai vai não
do#	

Vinicius de Moraes definiu “Canto de Ossanha” na contracapa do disco como um samba “‘advertente’ e muito revolucionário em seu contexto. Um samba positivo, que não se recusa a enfrentar os problemas do amor e da vida” (MORAES, 1966, s/p). Essa característica fica bem marcada nos versos do refrão, no qual o coro afirma com convicção:

Canto de Ossanha refrão 1	
mi	
re#	
ré	vou
do#	qu'eu
do	
si	não ir
si#	
la	sou em cer
sol#	
sol	a
fa#	nin de com tris mor
fa	
mi	ver te que sou!
re#	
re	não guém as que za a pas
do#	
do	
si	d'es d'um
si#	
la	
sol#	
sol	

Reparem no quadro como a frase melódica se torna mais complexa do que as da primeira parte da música, em movimentos que vão gradativamente de uma tessitura mais aguda até uma região mais grave. Luiz Tatit (2008) descreve dois movimentos na semiótica da canção: um de aceleração, em que há uma relação de proximidade, uma relação positiva entre o locutor e seu objeto e o movimento de desaceleração, no qual há uma distância entre o locutor e o objeto desejado. No refrão temos esses dois movimentos intercalados. As palavras mais agudas estão prolongadas: “não vou” e então a explicação de “por que não vai” segue mais rapidamente até prolongar de novo na última sílaba da palavra “esquecer”; a explicação do que não se esquece também acelera até prolongar novamente na palavra “amor” e concluir num registro médio (não tão agudo quanto começara e nem na nota mais grave que fora atingida “que passou”).

A música retorna à primeira parte da música. Dessa vez Vinicius de Moraes não alterna os cantos com Betty Faria. Canta sozinho: “*Amigo Senhor, Saravá! Xangô me mandou lhe dizer/ se é canto de Ossanha/ não vá/ que muito vai se arrepender!*”.

Há uma passagem nos mitos sobre Ossaim que indica conflito entre o orixá e Xangô, que justificaria o fato do orixá da justiça nos alertar para não irmos no canto do orixá das

folhas. Uma delas é contada de duas formas diferentes. Segundo Pierre Verger (1997, p. 24), temperamento “impaciente, guerreiro e imperioso” de Xangô se irritou com sua desvantagem diante do conhecimento de Ossaim sobre o segredo das folhas. Ele então procura sua esposa Iansã para ajudá-lo: a senhora dos ventos deveria desencadear uma tempestade bem forte no dia em que Ossaim pendura num galho de *Iroko* uma cabaça com suas folhas mais poderosas.

Iansã aceita a missão. A cabaça então rola para longe e os orixás se apoderam de todas e tornam-se donos de algumas, mas Ossaim continua detendo o segredo de suas virtudes, sendo seu senhor absoluto, possuindo seu axé.

Na versão compilada por Reginaldo Prandi (2011, p. 151-152), é o espírito de justiça do orixá do trovão que julga que todos os orixás deveriam compartilhar do poder de Ossaim, que nega dividir as suas folhas. Daí então procura Iansã para derrubar as folhas do orixá que então gritou “Euê uassá!” “As folhas funcionam”, ordenando que as folhas voltassem para ele. As que não voltaram perderam seu axé. Xangô então admite a vitória de Ossaim, que continuou senhor dos segredos das folhas, porém deu de bom grado uma folha para os orixás para que esses não o invejassem sendo, por isso, reverenciado toda vez que alguma delas é utilizada.

Seja como for, conta-se que houve entre Xangô e Ossaim uma querela em torno do poder deste sobre as folhas. Sendo também o orixá da justiça, rei e de grande prestígio e influência no Brasil sendo, talvez, ao lado de Iemanjá, o orixá mais conhecido, faz sentido que ele seja evocado como aquele que alerta seus filhos para não caírem no canto de Ossanha, para que não se arrependam de cair em feitiços e trabalhos, para que não se arrependam em acreditar em promessas que não são cumpridas.

Vinicius de Moraes então, seguindo a estrutura melódica ascendente já descrita na primeira parte, entoia “Pergunte pro seu orixá/ amor só é bom se doer” e o coro repete a oração. Estamos aqui diante do que podemos chamar de dialética viniciano: “amor só é bom se doer” ou, como ele cantaria noutra canção em parceria com Baden Powell, “Formosa”: “ninguém tem nada de bom sem sofrer!”. Esse tema será reiterado e trabalhado na primeira faixa do lado B “Tempo de Amor” que, coincidentemente ou não, também conta com o coro da amizade.

Esse movimento viniciano de que é necessário sofrer para amar, vai ser enfatizado nos versos seguintes na resposta do coro que agora não é mais “não vou”, mas sim “vai vai vai vai, amar”, “vai... sofrer”, “chorar” e por fim a quarta resposta, que tal qual na primeira *bridge* também introduz ao refrão “di-zer” (“di” – ré e “zer” – ré uma oitava acima).

Interessante notar como Vinicius de Moraes se utiliza da ambivalência dos orixás, já mencionada no capítulo 3, já que eles, por serem ambivalentes, dotados de paixões e paradoxos humanos, confirmam a sua afirmação de que é necessária a dor para viver um “bom” amor.

O segundo refrão além da diferença entre “não vou” e “dizer” “que eu não sou ninguém de ir” apresenta uma modulação da primeira para a segunda estrofe. De uma para a outra, a música sobre um tom ficando ainda mais aguda e enfática. Vejamos:

Canto de Ossanha Modulação	
fa	Não
mi	eu
re#	
ré	zer só ver
do#	qu'eu
do	vou u cer
si	não ir
la#	
la	sou em se pra maes na ma
sol#	(...)
sol	tre nhã
fa#	nin de
fa	for la re d'um vo amo
mi	passou oo
re#	
re	di guém pa no or.
do#	
do	
si	

Note que a primeira parte do refrão começa no intervalo de uma oitava do ré para o ré. Já a segunda parte ascende do mi de “passou” para o fá, modulando em um tom e meio toda a estrutura melódica da segunda parte do refrão.

Após esse refrão há um solo de flauta e então retoma a segunda *bridge* e repete o refrão nessa estrutura. O final da música é novamente a *bridge* com Vinicius de Moraes cantando incitando “vai, vai, vai, vai!” e o coro respondendo a sequência “amar” “sofrer” “chorar” “dizer”. Na repetição da *bridge* o coro ao invés de dizer “dizer” responde “viver” encerrando a música de modo ascendente e brilhante com o salto de uma oitava, anunciando ali no final da primeira música do que se trata o disco todo: “Viver!”.

Uma característica de Vinicius de Moraes que vem desde a primeira fase de sua poesia é a capacidade de dessacralizar o metafísico, criando uma “física extremamente humana e comunicativa” (CANDIDO, 2004, p. 104). Em diversos momentos a obra de Vinicius de Moraes tangencia a metafísica e a religião para tratar de temas da vida cotidiana, como faz em

“O dia da criação”, mas também no famoso poema “Operário em construção”, ambos com epígrafes da Bíblia. As letras dos afro-sambas se utilizam do mesmo artifício: ainda que remetam aos orixás, divindades e cultos afro-brasileiros, o tema das músicas se refere ao movimento da vida e às relações dos homens.

É como se houvesse em Vinicius de Moraes uma espécie de movimento no qual ele mistifica e enche de mistério a malandragem que (en)forma o samba carioca, mas também trouxesse para um plano mais profano a religiosidade do samba baiano, como na receita de samba presente em “Samba da Bênção”, no qual o gênero é visto como “uma forma de oração”, ou ainda no tom obscuro e misterioso da dialética tanto de “Canto de Ossanha”, quanto de “Berimbau”.

Há uma proximidade formal entre “Berimbau” e “Canto de Ossanha”, mas Túlio Peci Villaça (2012) nos chama atenção para uma proximidade, ou mais que isso, uma complementaridade entre as canções e seus temas.

*Quem é homem de bem / Não trai
O amor que lhe quer / Seu bem
Quem diz muito que vai / Não vai
Assim como não vai / Não vem*

*O homem que diz “dou” / Não dá
Porque quem dá mesmo / Não diz
O homem que diz “vou” / Não vai
Porque quando foi / Já não quis
O homem que diz “sou” / Não é
Porque quem é mesmo “é” / Não sou
O homem que diz “tô” / Não tá
Porque ninguém tá / Quando quer*

Villaça (2012) sugere a partir da correlação desses trechos a definição do que é um homem, um conceito de *hombridade*, correlato ao que chamamos aqui de dialética viniciano e também paralelo ao próprio universo afro a que evoca. Essa hombridade para Villaça, e concordamos com ele, é uma afro ética, estranha à moralidade europeia. Uma ética muito mais próxima de uma cosmogonia antropocentrada, como demonstramos a respeito da cosmogonia das sociedades africanas tradicionais das quais descendem os nossos elementos afro-brasileiros, muito mais próxima de seu caráter pragmático e contingente, adaptável, atento e esperto. Uma ética da mandinga e do axé ambivalentes não só como ocorre com Ossanha, mas do capoeira que luta sorrindo, brincando, que quando cai, cai bem.

Afro ética do “jogo de cintura”, daquele sabe se adaptar ao movimento do outro, calcada no tempo presente. Da capoeira que atravessou os séculos, que lutou na guerra, que

resistiu à proibição e hoje é patrimônio cultural. Da religião que se adaptou aos santos cristãos, que articulou deuses de panteões diferentes, que mesclou os marginais caboclos e pretos velhos para continuar existindo: “apoderar-se desta dor e redirecioná-la de forma a construir uma identidade e lutar por esta constituição exige, literalmente, jogo de cintura.” (VILLAÇA, 2012, s/p).

Um jogo de cintura que se opõe a mediocridade e ao medo, que tece nos meandros dos seus passos e jogadas seus caminhos. Essas canções constroem a partir da singularidade do estilo viniciano uma ética combativa, mas ao menos tempo sensível, na qual ecoa a ambivalência e o devir da cultura popular africana da qual descendem nossos elementos afro-brasileiros.

A.2 Canto de Xangô

Abordamos no decorrer do trabalho o que Schroeder (op. cit.) chama de “processo de carnavalização no violão de Baden Powell”, citando diferentes gêneros musicais na construção de suas composições, ainda que o centro no qual gira a sua obra, ou seja, o samba. Falamos também sobre os estudos que Baden realizava à época da composição dos Afro-sambas dos cantos gregorianos e a semelhança que este encontrava com as escalas afrobaianas, como ele mesmo chamava.

Estes dois processos se manifestam na composição da segunda faixa do álbum: “Canto de Xangô”. Nela manifesta-se o entrelaçamento de elementos modais – de uso ritualístico encontrada em quase todas as culturas espalhadas pelos cinco continentes, construídas em escalas pentatônicas, com a influência do modo gregoriano, cuja escala diatônica advém do processo de construção semelhante ao da escala pentatônica, como demonstraremos a seguir, gestando uma canção popular, que dialoga desde o título, passando pela sua narrativa, com os cantos e pontos para orixás.

Para um melhor entendimento dos elementos que compõem “Canto de Xangô”, vamos nos valer amplamente das reflexões e sínteses de José Miguel Wisnik, desenvolvidas em *O som e o sentido* (1999):

Todas as melodias existentes são compostas com um número limitado de notas. Assim como a língua compõe suas muitas palavras e infinitas frases com alguns poucos fonemas, a música também constrói sua grande e interminável frase com um repertório limitado de sons melódicos (...). Aquele conjunto mínimo de notas com as quais se forma uma frase melódica costuma ser chamado de “escala” (ou “modo”, ou “gama”). (...) A escala é um estoque simultâneo de intervalos, *unidades distintivas* que serão combinadas para formar *sucessões* melódicas. A escala é uma reserva mínima de notas, enquanto as melodias são combinações que atualizam discursivamente as possibilidades intervalares reunidas na escala como pura virtualidade. As escalas variam muito de um contexto cultural para outro e mesmo no interior de cada sistema (...). As escalas são paradigmas construídos artificialmente pelas culturas, e das quais se impregnam fortemente, ganhando acentos técnicos típicos. Ouvindo certos trechos melódicos, dos quais identificamos não-conscientemente o modo escalar, reconhecemos frequentemente um *território*, uma *paisagem* sonora, seja ela nordestina, eslava, japonesa, napolitana, ou outra. (...) o paradigma natural subjacente à ordem dos intervalos melódicos é a *série harmônica*. É com base no paradigma harmônico que as associações melódicas se investem de diferentes graus de afinidade e atrito, formando polarizações estáveis e antipolarizações. (WISNIK, 1999, 65-66, grifos do autor).

Dentro destas possibilidades de organização dos sons em escalas e modos, interessamos aqui compreender a escala pentatônica, “muito comum na música folclórica de diversas regiões do mundo”, segundo o *Dicionário de termos e expressões da música* (2004). Como o próprio nome já indica, trata-se de uma escala de cinco sons, cuja organização e intervalo entre si obedecem a uma determinada lógica. Novamente, recorremos Wisnik (1999):

Os intervalos básicos da série harmônica dão as *referências* para balizar o campo sonoro e delimitar nele um território. A *oitava* (que é o primeiro intervalo da série, e o mais simples numericamente) não oferece, como já disse antes, mais do que um espaço de ação neutro e ainda vazio. A relação entre uma nota e sua oitava é puramente especular, sem desdobramento dialético. Só com oitavas é impossível produzir frases: temos apenas uma pontuação estática do campo das alturas. Já a *quinta*, o segundo intervalo da escala harmônica, que sucede a oitava e a dinamiza, gerando movimento e diferença, é a base para a construção das escalas mais conhecidas e usadas no mundo todo: a *pentatônica* (escala de cinco notas encontrável seja na China, na Indonésia, na África ou na América), e a *diatônica* (escala de sete notas que, desde os gregos, passando pelo cantochão, é o modo escalar da tradição musical no Ocidente). Essas escalas são geradas a parte de uma série de quintas sucessivas e encadeadas. (WISNIK, 1999)

José Miguel Winsik faz a sua demonstração a partir da nota fá, mas, pensando já na análise que faremos a seguir da construção melódica de “Canto de Xangô”, nós o faremos a partir da nota sol.

Pensemos na conhecida escala Do Ré Mi Fá Sol Lá Si e a partir dela vamos construir uma escala pentatônica a partir do Sol. A quinta nota em relação ao Sol é Ré (Sol[1]- Lá[2]- Si[3]-Dó[4]-Ré[5]). A quinta nota em relação ao Ré é Lá (Ré[1]- Mi[2]- Fá[3]- Sol[4]- Lá[5]). Seguindo essa mesma lógica, a quinta de Lá é Mi, cuja quinta é o Si. Temos então as cinco notas que compõe a pentatônica criada tendo a nota Sol como referência: SOL – RÉ – LÁ – MI – SI. Outra forma de compreender os intervalos entre estes sons é pensá-los, como Wisnik nos mostra, como “uma costura em que se projeta uma quinta ascendente seguida de uma quarta descendente” (WISNIK, 1999, p.67), já que Sol é a quarta de Ré [ré mi fá sol], que é a quarta de Lá, e assim sucessivamente. Colocando-as em ordem de proximidade temos então: Sol Lá Si Ré Mi.

Pois bem, são exatamente estas cinco notas que compõem as frases melódicas das estrofes de “Canto de Xangô”.

:

Canto de Xangô Estrofe 1		
si		si
sib		sib
la	lon	rei
sol#		sol#
sol	bem g'eu	de mui
fa#		fa#
fa		fa
mi	de vim	lho to
re#		re#
re	vim	on fi ser
do#		do#
do		do
si	Eu	nem de d'é Sou lu pra o
sib		sib
la		sei tei
sol#		sol#
sol		qu'eu que
fa#		fa#
fa		fa
mi		vim sou
re#		re#
re		re

Canto de Xangô Estrofe 2		
si		si
sib		sib
la		la
sol#		sol#
sol		sol
fa#		fa#
fa		fa
mi	sou	dô
re#		re#
re	ne	tu d'é gô go
do#		do#
do		do
si	Eu	gro mas d'é a em Tu só ra Xan A
sib		sib
la		cor só pa
sol#		sol#
sol		de mor a
fa#		fa#
fa		fa
mi		mim mor mim
re#		re#
re		re

Canto de Xangô Estrofe 3		
sol		sol
fa#		fa#
fa		fa
mi	a	dô
re#		re#
re	mar	a gô gô go
do#		do#
do		do
si	Mas é	Mas mar mor de Xan meu ra Xan A
sib		sib
la		frer é Sa
sol#		sol#
sol		so rer se
fa#		fa#
fa		fa
mi		dor nhor vá
re#		re#
re		re

Observe-se que todas as sílabas das palavras entoadas nas três estrofes da canção estão nas linhas das notas da escala pentatônica que formamos anteriormente.

As escalas pentatônicas caracterizam em parte o chamado mundo modal. José Miguel Wisnik (1999) aponta duas importantes características quanto este a modo de composição musical, que nos é fundamental no estabelecimento de diálogos a partir da construção de “Canto de Xangô”: a primeira é a identificação da escala com uma propriedade semântica e dinâmica, em última instância dinamogênica, ou seja, “ela corresponde a um movimento ou a um estado de corpo e de espírito” (WISNIK, 1999, p. 68). Já nesta primeira característica encontramos uma ligação forte com a própria função ritualística da música nas religiões de matriz africana, sendo ela parte fundamental para o transe. Ou, dito de outro modo, é próprio da música modal, da sua construção em escalas pentatônicas, a sua capacidade de estimular e/ou propiciar a alteração do estado físico daquele que é envolvido por ela. A música ritual do candomblé exerce exatamente essa função.

Ainda que a escala pentatônica esteja nas mais diversas culturas, conforme dito acima, e o processo de sua formação seja de certa forma análogo entre si, não significa que elas tenham o mesmo valor semântico em todos os lugares nos quais estão inseridas. Como José Miguel Wisnik (1999) mesmo assinala, num dos excertos citados acima, “o modo escalar, reconhecemos frequentemente um *território*, uma *paisagem sonora*”. Neste sentido, Guerra Peixe em sua fala no III Congresso Afro-Brasileiro, em Recife, que aconteceu em setembro de 1982, nomeada “A Influência Africana na Música do Brasil”, ao falar da contribuição negra para a nossa musicalidade ele afirma que os modos escalares trazidos pelos negros se distinguem de outras paisagens sonoras. Ele afirma: “é uma escala pentatônica, mas que nada, absolutamente nada, tem a ver com a tradicional escala pentatônica chinesa. A disposição dos tons é absolutamente diversa.” (GUERRA PEIXE, 1985, s/p)⁴⁶.

⁴⁶ O músico e pesquisador Spirito Santo, em conversa conosco durante o II Congresso Nacional do Samba, dia 02 de dezembro de 2012, afirmou que as escalas utilizadas nos afro-sambas são em sua maioria de origem sudanesa, ou seja, ligada às culturas nagô-iorubá. Após a defesa deste trabalho, o pesquisador publicou o seguinte artigo no seu blog “MPB “Afro Sambas”, “Reduccionismo Nagô” e escalas musicais africanas na nossa MPB”, em resposta a questão que eu havia feito durante o congresso nacional do samba. Eis alguns trechos da postagem: “No caso da inserção destas escalas modais características na música popular ‘moderna’, urbana do Brasil, vagamente representada como vimos pelas composições de Baden Powell e Moacir Santos – para ficar nos exemplos mais notórios – optou-se pela utilização preferencial de modos ou escalas deste ramo yorubano, de forte conteúdo épico, livremente baseado em pontos tradicionais de certos orixás (como Xangô e Nanã). Estes orixás, entre outros, como se sabe, são evocados por meio destas melodias e padrões rítmicos de forte apelo emocional, psicoativo, muito estimulante à catarse coletiva e as chamadas ‘possessões espirituais’, tão estudadas por Bastide. (Observe-se que estas escalas são também usadas, com seu leve acento árabe muçulmano, na música negra dos EUA, como é o caso do jazz mais clássico do final dos anos 50 – como trilha dramática para filmes ‘noir’ - em última análise, aliás, fonte direta de inspiração destas correntes neo modernistas de nossa MPB.)

A segunda característica nos remete a outro ponto também já abordado a respeito das religiões tradicionais africanas que é a dimensão do tempo enquanto circular, cíclico. O caráter circular “de que se investem as estruturas rítmicas e melódico-harmônicas da música modal” se traduz e revela na própria experiência de tempo que (re)produz.

“Canto de Xangô” é em sua estrutura uma música de duração longa para os padrões de música comercial da época, mais de seis minutos; as estrofes se repetem várias vezes. Outros aspectos como vamos descrever mais adiante também salientam essa característica circular que é o próprio tempo circular vivido e sentido em ato. Nas palavras de Wisnik:

As melodias [de caráter modal] participam de um tempo circular, recorrente, que encaminha para a experiência de um não-tempo ou de um “tempo virtual”, que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social comum. Essa experiência de produção comunal do tempo (estranha à pragmática cotidiana no mundo da propriedade privada capitalista) faz a música parecer monótona, se estamos fora dela, ou intensamente sedutora e envolvente, se entramos na sua sintonia (WISNIK, 1999, p.71).

Entretanto, “Canto de Xangô”, assim como todas as canções do álbum e também como a música ocidental de maneira geral, é composta no modo tonal. A base das escalas tonais são escalas diatônicas, heptatônicas, formadas por sete notas, também deduzidas de intervalos de quinta, dentre as quais encontraremos intervalos de tons e semitons, aumentando as suas possibilidades de tensões e resoluções.

Os modos gregos são produzidos por escalas diatônicas e cada um deles recebe um nome a partir da nota da cabeça. Se continuarmos a nossa escala pentatônica formada a partir da nota Sol teremos a seguinte escala heptatônica: Sol – Ré – Lá – Mi – Si – Fá – Dó (deduzidas dos intervalos de quinta). Colocando em ordem, destacando o intervalo de tom/semitom, temos: Sol(tom)-Lá(tom)-Si(semitom)-Dó(tom)-Ré(tom)-Mi(semitom)-Fá(tom)-Sol. Esta escala iniciada a partir do sol, com esta estrutura, tom-tom-semitom-tom-tom-semitom-tom-tom é conhecido por Mixolídio.

A música tonal partiu da escala diatônica para se formar, mas dentre os modos gregorianos, Dórico (nota da cabeça Ré), Frígio (Mi), Lídio (Fá) etc., o escolhido foi o Jônico

Grosso modo, inserida que podem estar no âmbito do chamado sistema modal clássico, estas escalas africanas podem ser relacionadas aos modos gregos ou plagais conhecidos como Lídio e Mixolídio, ambos com um (em termos europeus) ‘acidente menor’ (o rebaixamento da ‘terça’) o que lhes dá este peculiar caráter épico, emocionalmente perturbador (embora um tanto melodramático, grandiloquente ou kitsch demais para o gosto de alguns.) SANTO 2013, s/p.

cuja nota da cabeça é Dó. É importante se debruçar sobre a formação da escala de diatônica de Dó, pois a sua sequência de intervalos de tom e semitom será a base para a transposição e criação das demais escalas do sistema tonal, que mais que um modo melódico, é essencialmente um modo harmônico.

Temos a seguinte escala, separada pelos seguintes intervalos de tom e semitom: Dó(tom) - Ré(tom) – Mi(semitom) - Fá(tom) - Sol(tom) - Lá(tom) - Si(semitom) -Dó.

Diferentemente do Mixolídio (Sol) em que tínhamos: tom tom semitom tom tom *semitom tom*, no modo Jônico (Dó) temos: tom tom semitom tom tom *tom semitom*. A partir deste modelo serão formadas as outras escalas. Deste modo, se pensarmos que a nota de referência da melodia de “Canto de Xangô” é Sol, vamos montar a sequência de Sol a partir do modelo Jônico: Sol(tom) - Lá(tom) – Si(semitom) - Dó(tom) - Ré(tom) - **Mi(tom) - Fá#(semitom) - (Sol)**.

A escala tonal de Sol maior, diferentemente do modo Mixolídio, possui o Fá sustenido, que é por sinal a única nota que aparece em toda a melodia de “Canto de Xangô”, que não as outras cinco notas, da escala pentatônica, como podemos conferir no próximo quadro:

Canto de Xangô Refrão		
mi		mi
re#		re#
re	ri	re
do#		do#
do		do
si	Sal meu Sal xá Tem res	si
sib		sib
la	ve gô ve o se co	la
sol#		sol#
sol	Xan rei meu te tu di	sol
fa#		fa#
fa		fa
mi	se a Se pa	mi
re#		re#
re		re
do#		do#
do		do
si	nhor cor gen	si
sib		sib
la		la
sol#		sol#
sol		t'a sol
fa#		fa#
fa		fa
mi		mar mi
re#		re#
re		re

Sobre o sistema tonal, reiteramos aqui as seguintes considerações de José Miguel Wisnik:

A tonalidade redimensiona o espaço da escala diatônica segundo uma hierarquia funcional baseada na triangulação entre o primeiro, o quarto e o

quinto grau da escala, cuja convergência sobre a tônica configura uma relação “ultrapolarizante”(…). **A escala tonal não é fixa mas móvel, através das modulações.** Na verdade, ela está pendente sob uma verdadeira cascata de quintas que faz de cada tônica uma candidata forte a dominante, e de cada dominante uma tônica em potencial. A tônica está sempre a ponto de migrar para outro lugar, carregando consigo as demais funções tonais, transpostas e recompostas a partir de um novo tom (que corresponde a uma nova tônica). Esse caráter migratório e conseqüentemente relativístico da tonalidade está fundado nas oscilações e ambiguidades do ciclo de quintas, comparável a um jogo de dominós, que pode estar sempre se abrindo. Essa abertura às modulações faz, enfim, que a tonalidade se mova não apenas no campo diatônico (como ocorria com o modalismo gregoriano) mas no **campo cromático, formado dos doze semitons em que o temperamento igualado divide a oitava (sendo que qualquer uma dessas notas pode ser tomada como tônica e ponto de partida da escala tonal, em suas doze transposições possíveis, com direito ao modo maior e menor)** (WISNIK, 1999, p. 128-130, grifos nossos).

Baden Powell, entretanto, subverte esta característica da estrutura tonal sempre progressiva, a partir das possibilidades cromáticas (intervalos contínuos de semitons), ao mesclá-la com o baixo cantante, característica de seu violão, influência do choro, com o tema e tempo circulares da canção, que se quer ritualística. No refrão, os acordes que compõem a harmonia da canção a partir do verso “Tem sete cores sua cor/sete dias para a gente amar/” e retomar novamente o refrão, há uma caída de baixo em escala cromática a partir da nota Mi: **Em7 – B7/D# – Em/D – C#m7(5b) – C7+ – B7 – Bb° – Am7** (as notas em negrito correspondem aos baixos e estão em sequência decrescente cromática: Mi-Ré sustenido-Ré-Dó sustenido – Dó – Si – Si bemol – Lá). Ou seja, este efeito do baixo que reitera a característica do tempo circular, próprio da música modal, é feito a partir dos recursos da música tonal que possibilitam sua característica de progressividade.

No que diz respeito à harmonia, comparada a outras composições de Baden, “Canto de Xangô”, tal como os demais afro-sambas, são considerados pouco elaborados do ponto de vista harmônico, muito possivelmente pela primazia dos aspectos ritualísticos e modais.

Alan Pierre (2000) na sua tese sobre o perfil do violão de Baden Powell analisa duas versões instrumentais de “Canto de Xangô”, compostas a partir da versão de 1966, aqui analisada. Ainda que tirando suas conclusões de duas versões distintas da que analisamos, Pierre detecta em sua escuta referências genéricas a quatro origens distintas, segundo ele, na interpretação de Baden: candomblé, jazz, choro e samba. (PIERRE, 2000, p.78).

Na versão de 1966, a canção começa apenas com a percussão, característica do candomblé. Os instrumentos percussivos usados na faixa estão entre aquele que Pessoa de Barros chama de Orquestra Ritual: o agogô, os atabaques, além dos chocalhos, que se

parecem com o xeres, detalhadamente descritos pelo autor (cf. PESSOA DE BARROS, 2009, 69-77), com destaque ao agogô, cujo som é predominante durante toda a canção.

Ainda que no tange à característica rítmica, sabe-se que os pontos entoados aos orixás além de entoá-los em louvor em suas letras, também os contemplam a partir da parte rítmica, de seus toques. Pessoa de Barros (2009) afirma que há quatro ritmos que formam a base da maior parte das produções musicais dedicadas a Xangô: *batá*, *àlujá*, *tonibobé* e *kakaka-umbó* ou *batá-coto*. Ao ouvir os ritmos presentes no CD que integra o trabalho de Pessoa de Barros, podemos identificar uma semelhança entre o andamento de “Canto de Xangô” e o ritmo *Àlujá*: “toque rápido com características guerreiras, que significa em iorubá *àlujá*, perfuração, orifício” (PESSOA DE BARROS, 2009, p. 91) que remete à mitologia de Xangô quando ele faz o orifício na Terra, por ele entrando, deixando de ser rei e tornando-se orixá. A diferença é que o ritmo *àlujá* é tocado em três andamentos, ao passo que “Canto de Xangô” mantém o andamento durante o seu tempo nada comercial de 6’30”.

Xangô foi o quarto rei de Oió, conforme assegura a maior parte dos pesquisadores da história africana. Ainda que a maioria dos mitos coletados no Brasil⁴⁷ corrobora a tese de Maestri (1988 apud Pessoa de Barros) de que as raízes do reino de Oió estejam centradas na sua fundação por Oraniã, pai de Xangô, oriundo de Ifé e filho de Odudua, há alguns pesquisadores que discutem tal versão (cf. Pessoa de Barros, 2009, p. 39).

Xangô torna-se o quarto rei de Oió
*Odudua, um guerreiro que vinha de uma cidade do Leste,
 Invadiu com seu exército a capital do povo chamado ifé.
 Essa cidade depois se chamou Ifé, ou Ilé-Ifé,
 quando Odudua se tornou seu governante.
 Ali Odudua conheceu um homem chamdo Setilu,
 também chamado Adimu,
 que foi o primeiro sacerdote de Ifá.
 Adimu era filho duma mulher sacrificada a Obatalá
 quando dos funerais do rei.
 Era conhecido como Oni,
 que significa “o filho da mulher sacrificada”.
 Ele se tornou tão importante em Ifé
 Que seu título, Oni, foi mais tarde usado pelos reis de Ifé.
 Durante uma difícil guerra contra o Leste,*

⁴⁷ Aqui referimo-nos às nossas fontes bibliográficas Prandi (2011) e Verger (1981 e 1997).

*Adimu deu sábios conselhos ao rei,
mandando que ele sacrificasse nove de seus homens.*

*Odudua seguiu todos os conselhos
e venceu seu poderosíssimo inimigo.
Odudua determinou então que um sacerdote de Ifá
deveria sempre fazer parte do conselho do rei.*

*Odudua tinha um filho chamado Acambi
e Acambi teve sete filhos
e seus filhos ou netos foram reis de cidades importantes.
A primeira filha deu-lhe um neto que governou Egbá,
a segunda foi mãe do Alaqueto, o rei de Queto,
o terceiro filho foi coroado rei da cidade de Benim,
o quarto foi Orungã, que veio a ser rei de Ifé,
o quinto filho foi soberano de Xabes,
o sexto, rei de Popôs,
e o sétimo foi Oraniã, rei de Oió.
Esses príncipes eram vassallos do rei de Ifé,
Que então se transformou no centro de um grande império,
cujo nome era Oió.
Odudua era o grande rei de Oió.
Ele unificou as mais importantes cidades daquela região,
mais tarde conhecida como terra dos iorubás.
Em cada cidade ele pôs no trono um parente seu.
Ele foi o grande suserano dos reinos iorubás.
Ele foi chamado o primeiro Alafim,
o rei de Oió.*

*Quando Odudua morreu,
os príncipes fizeram a partilha dos bens do rei entre si
e Acambi ficou como regente do império até sua morte,
nunca tendo sido, contudo, coroado rei do império.
Nunca lhe foi atribuído o título de Alafim.
Com a morte de Acambi, foi feito rei Oraniã,
o mais jovem dos príncipes do império,
que tinha se tornado um homem rico e poderoso.
A ancestral Ifé era a capital dessa vasta região conhecida como Oió.
O Alafim Oraniã foi um grande conquistador
e solidificou o poderio de Oió.
Um dia Oraniã levou seus exércitos para combater
o povo que habitava uma região a leste de seu império.
Era uma guerra muito difícil,
mas, antes de ganhar a guerra,
o oráculo o aconselhou a estacionar com os seus homens,
pois ali ele haveria de muito prosperar.
Assim foi feito
e aquele acampamento a leste de Ifé
tornou-se uma cidade poderosa.
Essa próspera povoação foi chamada de cidade de Oió
e veio a ser a grande capital do império fundado por Odudua.*

*Com a morte de Oraniã, seu filho Ajacá
foi coroado terceiro Alafim de Oió.
Ajacá, que tinha o apelido de Dadá
por causa de seu cabelo*

*era um homem pacato e sensível,
com pouca habilidade e nenhum tino para governar.
Dadá-Ajacá tinha um irmão que fora criado na terra dos nupes,
um povo vizinho dos iorubás,
filho de Oraniã com a princesa Iamassê,
embora haja quem diga que a mãe dele foi Torossi,
filha de Elempê, o rei dos nupes, também chamado de tapas.
Esse filho de Oraniã era Xangô, grande guerreiro,
que fundara uma pequena cidade chamada Cossô,
nas cercanias da capital Oió.*

*Xangô, que era o rei de Cossô,
uma cidade tributária de Oió,
um dia destronou o irmão Acajá-Dadá
e o exilou como rei de uma pequena cidade,
onde usava uma pequena coroa de búzios,
chamada coroa de Baiani.,
Xangô foi assim coroado o quarto Alafim de Oió,
Governando o império de Odudua e Oraniã por sete anos.
Quando Xangô deixou o trono,
Ajacá-Dadá voltou a reinar em Oió.
(PRANDI, 2011, p. 281-283).*

O apogeu de *Oiô* teria se dado no século XV quando

os territórios submetidos à sua influência política estendiam-se desde o vale do Níger até as atuais fronteiras do Benin, limitada ao norte pelo território dos *nupês* e ao noroeste pelos *baribás*, até a costa do Oceano Atlântico, ao sul. (MAESTRI apud PESSOA DE BARROS, 2009, p. 41)

Xangô fora um destemido guerreiro que conseguiu afirmar sua autoridade de ampliar os territórios do seu reino, expandindo o domínio de *Oiô*, com lutas e alianças com as cidades vizinhas. Tal dominação de *Oiô* permitiu uma grande difusão do culto a Xangô, uma vez que a força militar da cidade-Estado protegeu por muito tempo os iorubás de invasões inimigas, impedindo que seu povo fosse caçado e vendido para o tráfico de escravo destinado à América. (cf. PRANDI e VALLADO, 2010, p. 145).



Mapa do Reino de Oiô. Reprodução do mapa disponível no livro de PESSOA DE BARROS, 2009, p. 45.

O período de declínio do poderio de *Oiô*, no final do século XVIII, aproximadamente em 1780, torna os iorubás presas fáceis para o mercado de escravos. E é justamente nesse momento que os iorubanos chegam à América. “Vinham de diferentes cidades, traziam diferentes deuses, falavam dialetos distintos, mas tinham todos algo em comum: o culto ao deus do trovão, obá de Oiô, o orixá Xangô”. (PRANDI e VALLADO, 2010, p. 145)

A partir deste fato torna-se mais clara a compreensão da importância do culto de Xangô por toda a América, aonde quer que tenha surgido uma religião que descendesse da matriz africana, seja a santeria cubana, o xangô caribenho, o candomblé, o batuque, o tambor-de-mina, o xangô de Pernambuco. A chegada dos iorubás no Brasil, particularmente, deu-se num momento em que não eram mais destinados ao trabalho nas plantações, mas sim nas cidades e não sendo separados entre si, podendo gozar de maior liberdade para o cultivo de suas tradições vindas da África, podendo recriar aqui sua religião.

Não à toa, o primeiro templo iorubá da Bahia foi, conforme nos conta Reginaldo Prandi e Armando Vallado (2010, p. 146) emblematicamente dedicado a Xangô, a irmandade religiosa na igreja da Barroquinha. A notável importância de Xangô na constituição do candomblé brasileiro também é identificada nas estruturas hierárquicas e na organização dos papéis sacerdotais do candomblé em comparação com o ordenamento dos cargos da própria corte de *Oió*, cidade de Xangô. No artigo “Xangô, Rei de Oió”, Reginaldo Prandi e Armando Vallado (2010) se debruçam detalhadamente nesta explicação (p. 148-150).

Os mitos relacionados a Xangô relatam sua vaidade, seus numerosos casamentos, suas qualidades enquanto guerreiro e rei generoso para com o seus súditos. Orixá da justiça, detentor dos conhecimentos do fogo, senhor dos raios e do trovão. A importância da memória e da transmissão do conhecimento oral nas tradições africanas fica clara na própria transformação do homem e personagem histórico Xangô em orixá. Os ancestrais eram lembrados após sua morte. Se eram protagonistas de atos notáveis eram ainda mais venerados e conforme sua memória se expandia no tempo e no espaço, eram cada vez mais lembrados. Foi este o processo com Xangô, que passou a ser lembrado em todo o reino de Oió e por toda a parte onde houvesse seus súditos ou descendentes.

Há distintas versões para a morte e transformação em orixá vividas por Xangô. Uma delas conta que Xangô teria sido rejeitado por seu povo e daí então teria se enforcado numa árvore. Seu corpo, porém, não fora encontrado. Seus sacerdotes proclamaram que ele havia partido por vontade própria e estava presente nos relâmpagos, raios e trovões e era saudado “Oba ko so! Obá Kossô!”, que podia significar tanto “o rei não se enforcou” como “o Rei de Cossô”.

O mito a seguir narra outra versão da transformação de Xangô em orixá:

Xangô e suas esposas transformam-se em orixás
*Xangô era um rei muito poderoso.
 Vivia com suas esposas Iansã, Obá e Oxum.
 Sempre preocupado em fazer a guerra,
 estava à procura de uma nova magia para derrotar os inimigos.*

*Um dia, pensando ter descoberto finalmente
 uma fórmula muito poderosa,
 Xangô subiu numa colina e lançou seu experimento.
 Era o raio, que maravilha, que poder!
 Mas foi muito grande sua decepção.
 Com rumor terrível, a invenção precipitou-se sobre seu palácio e o destruiu,
 incendiando também a cidade e matando grande parte de seus súditos.
 Desesperado, Xangô fugiu para a terra dos vizinhos tapas,
 seguido por Iansã.
 Refugiou-se depois na cidade de Cossô.
 Mas a dor não o deixava em paz.
 Não suportando mais a tristeza que sentia pelo ato impensado,
 Xangô bateu fortemente os pés no chão
 desaparecendo terra adentro.
 Foi para Orum.
 Iansã o acompanhou e fez o mesmo na cidade de Irá,
 sendo seguida por Oxum e Obá.
 Desde então Xangô está vivo no trovão,
 enquanto Iansã, Oxum e Obá correm como rios.
 Assim surgiram novos orixás.
 (PRANDI, 2011, p.260-261)*

Segundo Pessoa de Barros, a terra, local dos ancestrais, sagrada por excelência, é o lugar onde habitam os homens. Há além de Xangô, mitos de Ogum, que narram que após uma explosão de raiva e decepção, eles penetram na terra e transformam-se em *orixás*. “Quando estes transpõem este umbral, passam à categoria de *orixá* e de ancestral. A terra delimita a fronteira entre a existência humana e divina” (PESSOA DE BARROS, 2009, p. 91).

A letra de Vinicius de Moraes também dialoga tanto enquanto forma quanto em conteúdo com a cosmologia de Xangô. Ainda segundo Pessoa de Barros, as tradições orais, conservadas geracionalmente, na África Ocidental tem uma forte relação com o canto e música instrumental. Existem “profissionais do canto e da música que relatam tanto a vida cotidiana das sociedades decantadas, como a história dos reis” (PESSOA DE BARROS, 2009, p. 89).

A letra de Vinicius além do caráter de louvação do orixá, explícito no refrão cantando em coro feminino “Salve Xangô, meu rei, senhor/ Salve meu orixá!”, traz em si essa capacidade de memória e reflexão.

Não podemos esquecer aqui da arquitetônica do sentido construído na canção popular. Ainda que dialogue com o canto ritualístico, ela está inserida num contexto secular, num contexto social em que a canção popular funciona, não só, mas também, enquanto elemento de memória social, crítica e reflexão a respeito da história do país. Quando o sujeito de “Canto de Xangô” inicia dizendo: “Eu vim de bem longe/ eu vim nem sei/ mais de onde é que eu vim”, em que o caráter entoativo mais agudo das primeiras frases afirmam uma sensação

de certeza que se esvai na incerteza da frase cantada num registro mais grave “não mais de onde é que eu vim”, não podemos deixar de lembrar que a população negra foi tirada de sua terra de origem à força e trazida para o Brasil, onde, segundo o regime escravocrata, houve uma grande dificuldade de se manter suas tradições e costumes. As gerações de negros escravizados que nasceram já aqui no Brasil muitas vezes estão certos de que vieram de longe, mas realmente não sabem ao certo de onde.

“Sou filho de Rei/Muito lutei/Pra ser o que sou”. Este verso remete ao mito de Xangô, que segundo consta, teria sido rei da cidade de Oió. O verbo lutei é polissêmico uma vez que além do sentido de lutar enquanto enfrentamento das dificuldades da vida, há o sentido de batalha, confronto que remete à característica guerreira do orixá da justiça, do trovão e do fogo.

Na letra da música está presente o lirismo característico de Vinicius de Moraes e sua poética sobre o amor. Poética esta que pode nos remeter à própria vida do orixá que teve três esposas: Oiá-Iansã, Oxum e Obá (cf. VERGER, 1997). A letra menciona ainda um avatar⁴⁸ de Xangô: Agodô. Segundo Prandi e Vallado, Agodô é sincretizado com São Jerônimo. “Gente de Agodô é do tipo guerreira, violenta, brutal, imperiosa, aventureira, amante da ordem e da justiça, mesmo que isso implique uma justiça pautada em seu próprio benefício”. Neste sentido a letra de Vinicius destoa um pouco da cosmologia, uma vez que a brutalidade dos filhos de Agodô contrastam um pouco com o discurso do seu sujeito que afirma “Eu sou negro de cor/ mas tudo é só amor/ em mim./ Tudo é só o amor/ para mim/ Xangô Agodô!”

A menção ao mito segundo o qual Xangô após uma explosão de raiva e fúria abre um orifício na terra, entrando nele e tornando-se um orixá está presente não apenas no ritmo *àlujá*, mas no próprio desenho das frases melódicas. Voltemos aos quadros acima das frases melódicas. Reparem que as estrofes sempre terminam, ou se estabilizam na nota mais grave, no caso o Mi. “Eu vim de bem longe/eu vim nem sei/mas de onde é que eu **vim (Mi)**/ Sou filho de rei, muito lutei pra ser o que **sou (Mi)**/ Eu sou negro de cor, mas tudo é só amor em **mim (Mi)**/Tudo é só o amor para **mim (Mi)**”. As frases melódicas do eu-lírico *homem-humano*, que no caso são cantadas por Vinicius de Moraes, que fala sobre si, suas dificuldades, suas lutas, seu caráter terminam no registro grave, pensando de forma análoga, terminam no chão, na terra, lugar de transição entre o mundo dos homens, os ancestrais e os

⁴⁸ “Qualidade é o termo usado no candomblé para designar as múltiplas invocações ou avatares dos orixás. Assim como no cristianismo, no caso de Nossa Senhora e Jesus Cristo, as qualidades referem-se a cultos específicos do orixá, em que são invocados aspectos diversos de sua biografia mítica, o que inclui diferentes idades, suas lutas e aventuras, sua glorificação e deificação etc”. (PRANDI e VALLADO, 2010, p. 152). Ainda

orixás. A frase de transição da estrofe para o refrão é a louvação de Xangô em seu avatar Agodô, “Xangô Agodô!”, terminando num registro médio, um pouco mais agudo que o grave do chão, anunciando a ascensão do orixá.

O canto do refrão muda o registro da canção. É entoado não mais por Vinicius de Moraes, mas pelo Quarteto em Cy. Diferentemente das estrofes, ele está num registro muito mais agudo. Ou seja, Xangô adentra a terra e se eleva a Orum, o céu, onde habitam os orixás e então é louvado e lembrado por seus súditos. O canto do refrão é uma louvação ao orixá. “Salve Xangô, meu rei, senhor!” Note, no quadro acima do refrão que é justamente a palavra *orixá*, mais especificamente a sílaba *ri* que está na nota mais aguda da tessitura de toda a canção, na nota Ré. “Salve meu *orixá!*”.

As quatro vozes femininas nos remetem às quatro mulheres importantes da vida de Xangô, segundo as narrativas míticas: suas três esposas, Iansã, Oxum e Obá e em alguns mitos sua mãe, com quem chega muitas vezes a ter envolvimento amorosos, Iemanjá, que ao lado de Xangô é uma das personagens do panteão iorubá mais conhecidas no imaginário brasileiro.

Tem sete cores sua cor,
sete dias para gente amar!

O sete é um número importante na temporalidade ritualística da tradição iorubá, mas não só nelas, é um número bastante recorrente⁴⁹ em outras tradições espirituais e religiões como número de conclusão e fechamento de ciclos. Segundo alguns mitos, o reinado de Xangô durou sete anos.

O final do refrão novamente remete ao chão, ao grave. Aliás, é interessante notar que durante o refrão a extensa tessitura da melodia da canção é abrangida, aparecendo a nota mais aguda (mais próxima ao céu, *orum*) a sílaba “ri” de orixá (nota ré) e também a mais grave, o mi, quase duas oitavas abaixo, na última sílaba do refrão da palavra “amar”.

Não à toa, “amar” está no registro mais grave, mais próximo à terra e faz a transição para a última estrofe, na qual Vinicius de Moraes retoma o canto. Retomando aqui a já mencionada dialética viniciano do amor e da dor, a última estrofe de “Canto de Xangô” trabalha com a ambivalência presente não apenas no mundo dos homens, mas também entre os orixás.

segundo estes dois autores, os avatares de Xangô são: Agodô, Obacossô, Jacutá, Afonjá, Baru, Airá, Airá Intilé, Airá Ibonã, Airá Osi.

Segundo o mito no qual Xangô incendia acidentalmente o próprio palácio, ele o faz na busca de aperfeiçoar maneiras para melhor combater e lutar pelo seu reino. A dor de ter proporcionado sofrimento para os seus é a razão pela qual Xangô morre. Por sua morte ser injusta ele é elevado a Orixá. Xangô morre de dor e sente dor por amar. Tal como narram os versos da última estrofe: “Mas amar é sofrer, mas amar é morrer de dor”. O eu-lírico, filho de santo, filho de Xangô, pede a seu orixá que faça do seu caminho tal qual o dele “Xangô meu senhor, Saravá!/ Me faça sofrer, mas me faça morrer/ Me faça morrer de amar/ Xangô meu senhor, Saravá!/ Xangô Agodô!”.

E a canção se repete, num movimento cíclico de mais de seis minutos, num movimento envolvente tal qual a música ritual. E termina com o canto hipnotizante da flauta e a percussão em destaque, tal como havia começado.

No decorrer da pesquisa, nos encontros, apresentações de trabalho, conversas descontraídas sobre o tema, o fato de Vinicius de Moraes ser branco, classe média alta, de formação erudita sempre é lembrado como fator que não deve ser esquecido ou subjugado nas análises sobre os Afro-sambas. Segundo Bakhtin, entretanto, a intencionalidade do autor, sua biografia ainda que não devam ser esquecidas ou ignoradas, não são o elemento primeiro do qual se deve partir uma análise. Ainda que pensador da cultura, ou como ele mesmo coloca, alguém que faz antropologia filosófica, ou semiótica das ideologias, Bakhtin parte do signo, do texto, do dado para então ir ao mundo concreto e real e daí fazer suas conexões. Se o fato de Vinicius de Moraes não ser negro e, no momento da composição desta série aqui analisada, não ser devoto ou vinculado a nenhuma casa de Santo, é relevante para as nossas análises, é o próprio texto quem deve nos remeter a tal raciocínio e não o contrário. É necessário estar atento.

Nos chama atenção um verso em especial de “Canto de Xangô”. Na verdade, não apenas o verso, mas uma palavra em especial, o advérbio adversativo “mas”. Logo nas primeiras estrofes da canção, a letra diz o seguinte “Sou filho de rei muito lutei pra ser o que sou. Eu sou negro de cor, **mas** tudo é só amor em mim. Tudo é só amor para mim”. Note bem, “eu sou negro de cor, **mas** tudo é só amor em mim”. Dito de outro modo, a adversativa pode

⁴⁹ Sobre o número sete, conferir o artigo de Antônio Zago “Mistérios do Número Sete”, disponível em <http://www.frenteirasul.org.br/sete.htm>.

ser relida como uma concessão: ainda que eu seja negro, tudo é só amor em mim. Sou negro, entretanto, ou apesar disso, tudo é só amor em mim.

Eu sou negro de cor, mas? Mas tudo é só amor em mim?

Caso não houvesse a adversativa “mas”, não encontraríamos muitas razões para problematizar este verso. “Sou negro de cor, tudo é só amor em mim”. O fato é que a adversativa está presente e não nos é permitido passar despercebido por ela. Mais do que uma explicação exaustiva, sobre o significado deste verso, vamos especular a respeito, e para isso vamos nos valer do ambiente sócio-histórico no qual está inserida a composição e também da posição do autor tanto em relação a este ambiente quanto em relação ao conteúdo sobre o qual fala.

Podemos ler esse “mas tudo é só amor” na chave de entendimento de um eu lírico negro, brasileiro, que apesar de ter muitos motivos para viver no ódio e no rancor, devido a todo o processo de escravidão sofrido e do qual é herdeiro, ele viva no amor. Apesar de todo o peso simbólico de séculos de opressão que a cor de sua pele carrega, o negro é só amor.

Na narrativa construída pelo filme “Vinicius” (2005), é abordado envolvimento de Vinicius de Moraes com o universo simbólico negro. A abordagem começa com os depoimentos de Maria Bethânia e Edu Lobo falando sobre os afro-sambas, seguida de um trecho em vídeo que registra Vinicius de Moraes, Baden Powell e um “coro da amizade” cantando “Canto de Ossanha”.

A filha de Vinicius de Moraes, Suzana de Moraes, dá um depoimento sobre a sua vivência ao lado do pai nos Estados Unidos, o primeiro posto de embaixador, ainda na década de 1940. Relata como a sua experiência no ambiente norte-americano, do racismo, dos linchamentos, da Ku Klux Klan, dos locais segregados e como aquilo ainda lhe é vivo na memória em decorrência das passionais discussões que havia no ambiente familiar, dentro da sua casa a respeito.

O documentário traz como ilustração o episódio do jovem negro Emitte Louis Till, morto a tiros por ter assoviado para uma mulher branca numa cidade do Mississipi e a adaptação dos rappers e do ator Ricardo Blat do poema que Vinicius de Moraes fez sobre este episódio.

Fechando essa sequência da narrativa do filme, temos o depoimento de Gilberto Gil. Possivelmente, pela fala do cantor e compositor baiano, ele respondia se era legítimo esse envolvimento de Vinicius de Moraes com o legado afro-brasileiro. É sintomático que a pergunta tenha sido respondida por um negro. Reproduzimos aqui o depoimento de Gil:

Vinicius trabalhava no cerne do afeto. Nessa coisa que Vinicius trabalhava. Nessas intersecções entre esses... esses... pólos... quer dizer... No centro do diálogo. Onde o diálogo se pode, onde o diálogo se faz entre todas as divergências, entre todas as polaridades, enfim. Ele era assim. Vinicius era assim. Não à toa ele dizia: ‘sou o branco mais negro’. É que ele era. Ele sentia isso. Ele queria que fosse assim. Queria os brancos fossem negros, queria que os negros fossem brancos, queria que... enfim, a compreensão existisse entre todos. Ele era um homem de afeto, um homem de harmonia. ***Era absolutamente legítimo.*** Além disso ele era tocado mesmo... esteticamente. (VINICIUS, 2005, Rio de Janeiro – grifos nossos).

Se partimos do depoimento de Gilberto Gil e nos voltamos à questão do verso “mas tudo é só amor”, temos um sentido de construção de harmonia, de diálogo. E não apenas por parte do eu-lírico negro, mas de entender a postura de Vinicius de Moraes, que tinha a dimensão da visibilidade de sua obra naquele momento em termos de Brasil, como alguém disposto a positivar os negros e suas matrizes culturais.

Há outros sentidos possíveis, entretanto.

Franz Fanon no livro “Pele Negra, Máscaras Brancas” tenta determinar as tendências do que, na introdução da obra, chamou de duplo narcisismo, o do branco fechado em sua brancura e do negro na sua negrura, as motivações que ele implica. No livro o autor deixa claro que suas observações e conclusões do estudo clínico, delineado por repertório que vai da literatura à psicanálise, passando pela filosofia e ciências sociais como um todo, são válidas apenas para as Antilhas, por ser antilhano de origem. Entretanto, nas reflexões do capítulo 5 “A experiência vivida do negro” intuimos encontrar ecos e reverberações deste verso de “Canto de Xangô”. Construído como um testemunho em primeira pessoa, o capítulo, como o próprio Fanon esclarece na introdução, “mostra o preto diante de sua raça”. Assiste-se neste capítulo “aos esforços desesperados de um preto que luta para descobrir o sentido da identidade negra”. (FANON, 2008, p. 30).

Em diversos momentos de tal capítulo, a situação do preto é comparada à do judeu. Fanon chega a citar a advertência que lhe fora feita: “Quando você ouvir falar mal dos judeus, preste bem atenção, estão falando de você” (FANON, 2008, p. 112). Ou seja, um anti-semita é seguramente um negrófobo. Entretanto, conforme argumenta Fanon, o judeu pode ser ignorado na sua judeidade:

Ele não está integralmente naquilo que é (...). O judeu só não é amado a partir do momento em que é detectado. Mas comigo tudo toma um aspecto

novo. Nenhuma chance me é oferecida. Sou sobredeterminado pelo exterior. Não sou escravo da “ideia” que os outros fazem de mim, mas da minha aparição (FANON, 2008, p. 108).

Ou seja: a aparição do homem de cor. Não é necessário um ato, mas o simples fato de existir e exibir a cor. O que o subjuga é algo externo e ao mesmo tempo inerente.

_ Veja, meu caro, eu não tenho preconceitos de cor...Ora, essa, entre monsieur, em nossa casa o preconceito de cor não existe!... Perfeitamente, o preto é um homem como nós...Não é por ser negro que é menos inteligente que nós... Tive um colega senegalês no regimento que era muito refinado... (FANON, 2008, p. 106)

Olhe o preto!... Mamãe, um preto! Cale a boca, menino, ele vai se aborrecer! Não ligue, monsieur, ele não sabe que o senhor é tão civilizado quanto nós... (FANON, 2008, p. 106)

Como assim? No momento em que eu esquecia, perdoava e desejava apenas amar, devolviam-me, como uma bofetada em pleno rosto, minha mensagem! O mundo branco, o único honesto, rejeitava minha participação. De um homem exige-se uma conduta de homem; de mim, uma conduta de homem negro – ou pelo menos uma conduta de preto. Eu acenava para o mundo e o mundo amputava meu entusiasmo. Exigiam que eu me confinasse, que encolhesse. (FANON, 2008, p. 107)

A vergonha. A vergonha e o desprezo de si. A náusea. Quando me amam, dizem que o fazem apesar de minha cor. Quando me detestam, acrescentam que não é pela minha cor... Aqui ou ali, sou prisioneiro do círculo infernal. (FANON, 2008, p. 109)

Os pretos são selvagens, estúpidos, analfabetos. Mas eu sabia que, no meu caso, essas afirmações eram falsas. Havia um mito do negro que era preciso, antes de mais nada, demolir. Não estávamos mais no tempo em que as pessoas se impressionavam diante de um padre preto. Tínhamos médicos, professores, estadistas... Sim, mas em todos esses casos algo de insólito persistia. “Nós temos um professor de história senegalês. Ele é muito inteligente... Nosso médico é um negro. Ele é muito cordial.” (FANON, 2008, p. 109)

A letra de Vinicius de Moraes faz ecoar essa concessividade, na qual é possível ser bom, amar e ser amado **apesar** da cor. Essa concessão da cor, que é um fardo. Fardo histórico dos trezentos anos de escravidão. A adversativa na frase do eu lírico que se afirma negro de cor pode ser entendida como um pedido de reflexão, afastamento da atitude de preconceito arraigada no imaginário dos não negros. “Sim, sou negro! Minha cor, entretanto não é um

estigma de negação.” Quem entoia este canto, por sua vez, é o branco que se intitula o mais preto do país. Há poucos anos, Vinicius havia montado a peça “Orfeu da Conceição” em homenagem ao negro carioca, tendo plena consciência de que seu sucesso devia-se ao fato de sua inserção nos meios de comunicação, devido a seu prestígio de poeta, já que não havia romantismo nenhum em seus escritos em admitir que o Brasil era um país racista, e que dificilmente subiriam ao palco gloriosos o elenco inteiramente negro no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, não fosse por ele.

A adversativa de “Canto de Xangô” é sintomática.

Por mais bem intencionada que possa ter sido, e a trajetória de Vinicius, assim como o conceito dos afro-sambas como um todo reflete isso, a frase é problemática. Ela é desconfortável, destoa. Faz refletir sobre um país na década de 1960 no qual era preciso lembrar aos ouvintes que *apesar da pele*, aquele sujeito era bom. E destacamos aqui o fato de Vinicius de Moraes ser branco. A música *Black*, a *soul music* e sua incursão no país mais pesadamente na década de 1970 mostraram eu-líricos negros, entoados por negros numa atitude afirmativa não apenas de seu ethos, *apesar da cor*, mas ao contrário, valorizando justamente os traços fenotípicos.

A.3 Bocoché

Iemanjá afoga seus amantes no mar

*Iemanjá é dona de rara beleza
e, como tal, mulher caprichosa e de apetites extravagantes.
Certa vez saiu de sua morada nas profundezas do mar
e veio à terra em busca do prazer da carne.
Encontrou um pescador jovem e bonito
e o levou para seu líquido leito de amor.
Seus corpos conheceram todas as delícias do encontro,
mas o pescador era apenas um humano
e morreu afogado nos braços da amante.
Quando amanheceu, Iemanjá devolveu o corpo à praia.
E assim acontece sempre, toda noite,
quando Iemanjá Conlá se encanta com os pescadores
que saem em seus barcos e jangadas para trabalhar.
Ela leva o escolhido para o fundo do mar e se deixa possuir
e depois o traz de novo, sem vida, para a areia.
As noivas e as esposas correm cedo para praia
esperando pela volta de seus homens que foram para o mar,
implorando a Iemanjá que os deixe voltar vivos.
Ela levam para o mar muitos presentes,
flores, espelhos e perfumes,
para que Iemanjá mande sempre muitos peixes
e deixe viver os pescadores.
(PRANDI, 2011, p. 390-391)*

Desde que iniciamos nossa pesquisa procuramos nas mais diversas fontes, qual seria o significado da palavra que dá nome a terceira faixa do lado A do álbum “Os Afro-Sambas de Baden e Vinicius”: Bocoché. A busca apresentou alguns resultados a partir de contribuições de alguns amigos e colaboradores. Humberto Carlos⁵⁰, pesquisador e tradutor do idioma iorubá, não encontrou o vocábulo “bocoché” na língua iorubana. Entretanto, propondo uma tradução, *kò che* quer dizer “não fazer”, logo “*b'ò kò che*” que poderia ser traduzido por “como você não faz...” ou “como você não fez...”.

Murilo Viana, integrante conjunto de música instrumental “Trio Bocoché” nos apresentou uma outra leitura do termo. Murilo conta que uma entidade da Umbanda, o Boiadeiro da Serra (ou João Firmino) teria dito a ele que o termo era usado por diversos povos, significando “caminhos abertos” ou “algo (segredo) que abre os caminhos”. O

⁵⁰ Humberto Carlos é filho de santo da Casa de Adelode, neto de Bobó, desde 1985. Formado no curso de “Língua e Cultura Yorubá” pela USP São Paulo e pesquisador e tradutor do Ifá. Quanto ao vocábulo “bocoché”, além das pesquisas próprias, Humberto relata que procurou amigos na Nigéria para pesquisar a respeito e que todos eles foram unânimes em afirmar que esta palavra não existe no vocabulário iorubá. As conversas com Humberto foram feitas através de e-mail e rede social. O primeiro contato foi feito por intermédio de um amigo comum, Lucas Oliveira. Os contatos datam de setembro de 2012 a janeiro de 2013.

significado de bocoché atrelado a caminhos seria confirmada por uma versão de Baden Powell ao violão tocando a mesma base harmônica com as frases melódicas na mesma estrutura da canção lançada no álbum de 1966, porém com uma letra em iorubá que faz referência e louvação a Exu⁵¹, sob o mesmo título⁵².

Na contracapa do álbum, por sua vez, Vinicius de Moraes diz: “Em ‘Bocoché’ (Segredo), volta o tema de Iemanjá, já aqui tratado ritmicamente à maneira do candomblé.” (MORAES, 1966, s/p).

Bem sugestivo. Se bocoché significa mesmo, literalmente, segredo, ou se o seu próprio significado é um segredo. Segredo se conta, se revela ou se guarda. Seja como for, trata-se de falar ou não falar. A terceira faixa do lado A é literalmente uma colagem de diálogos, na qual a alternância de vozes de Vinicius de Moraes e Quarteto em Cy mais do que um mero arranjo musical, é de fato uma alternância de sujeitos, de interlocuções.

Já nos demoramos aqui no fato de que o canto é a fala potencializada. Como Luiz Tatit (2008) insiste em toda a sua semiótica da canção, a fala espontânea é carregada de melodia, que por seu caráter imediato e corriqueiro, se perde. O cancionista, no frigidar dos ovos, não faria mais que organizar esse material vivo no cotidiano e estabilizá-lo através da música. Se para Bakhtin o caráter volitivo-emocional, a intenção, é expressada pela entoação, é possível depreender sentido das frases melódicas de um canto, justamente por elas organizarem a fala, o dizer, de forma mais potente, salientando justamente o caráter entoativo. E no caso da música tonal, como pudemos observar no capítulo sobre “Canto de Xangô”, é literalmente

⁵¹ Segundo Humberto Carlos, a cantiga cantada por Baden Powell é na verdade uma conhecida cantiga de louvor ao orixá Exu. Ouvindo o canto de Baden, Humberto afirmou que a pronúncia se afasta um pouco do idioma original. Ele fez uma compilação do texto da maneira que ficasse o mais próximo possível da forma como se canta hoje, porém, sem nada que indique que esta seja a forma original: Cantiga de Èṣù

Ẹlẹ̀bàrà gbõ, Baba mo júbá
 Nlẹ̀ ba k’ó yẹ
 Ẹlẹ̀bàrà gbõ, Baba mo júbá
 Ẹ máà gbé èpó òtò
 Ẹlẹ̀bàrà gbõ, Baba mo juba
 L’àgbàrà, Èṣù l’óná

Elegbára me escute, Pai eu te saúdo
 Eu me prostro ao chão para te saudar
 Elegára me escute, Pai eu te saúdo
 Você que transporta o dendê sem entornar
 Elegbára me escute, Pai eu te saúdo
 Poderoso Exú dos caminhos

⁵² Murilo Viana nos enviou tal versão pelo seguinte link: http://www.youtube.com/watch?v=9FHqq0_A5TQ. Vídeo disponível no cd de anexo.

falar/cantar dizer em um determinado tom. As frases melódicas podem ser transpostas, moduladas, a partir da forma de intervalos de tom e semitom do sistema tonal.

Tudo isso para dizer que não nos passa despercebida a forma como se inicia Bocoché. A faixa se inicia com a voz de Vinicius de Moraes interrompendo o silêncio, perguntando: “Menina bonita, pr’ond’ é que ‘ocê vai?”. Ele então reitera a pergunta, subindo em meio à mesma frase melódica. A resposta vem em tom grave, através de um coro uníssono do Quarteto em Cy, como quem de fato conta um segredo, fala aquilo que não deve ser revelado: “Vou procurar o meu lindo amor no fundo do mar!”.

Bocoché I		
do		do
si		si
sib	Me ni na bo ni ta	sib
la	Me ni na bo ni ta	la
sol#		sol#
sol		sol
fa#		fa#
fa	pr'on cê	fa
mi	pr'on cê	mi
re#		re#
re	d'é que o	re
do#	d'é que o	do#
do		do
si		si
sib		vai sib
la	vai	la
sol#		sol#
sol		sol
fa#		fa#

Essas oscilações de tons na frase melódica de Vinicius de Moraes fica ainda mais explícita, e ao nosso ver, com maior sentido formal e conteudístico, quando o agogô anuncia o final do prólogo e Vinicius de Moraes que havia cantado a frase em Lá e Sib, sobe 4 semitons (dois tons) e canta agora o verso em Ré. A mudança da frase e o aumento da tonalidade se conjugam na formulação do sentido, é como se Vinicius de Moraes ciente agora do segredo da interlocutora, tentasse impedi-la do intento, e para tanto aumenta o tom de voz: “Menina bonita, não vá para o mar!”. Obstinada, a resposta conjuga com o tom duas vezes mais agudo que o segredo da introdução anunciando também em uníssono, como será em toda a canção: “Vou me casar com meu lindo amor no fundo do mar”. Nessa estrofe é expressada o significado de bocoché apresentado por Humberto Carlos, ou seja “não fazer”.

Bocoché II		
re		Me ni na bo ni ta
do#		
do		
si		
sib	Me ni na bo ni ta	
la		não
sol#		
sol		
fa#		vá para o
fa	pr'on cê	mor do
mi		
re#		no
re	d'é que o	fun
do#		
do	Vou	o meu lin do a do
si		
sib	vai	cu rar mar
la		
sol#		
sol		pro
fa#		

O mar aqui parece ser o próprio acompanhamento instrumental da canção. A sensação que nos toma é de que no momento da introdução, ambos, eu-lírico de Vinicius de Moraes e eu-lírico de Quarteto em Cy estão ainda na areia, observando o mar. O agogô anuncia a entrada da menina no mar. Mais que procurar, a menina bonita já está no mar, com a certeza de que irá se casar com o seu lindo amor no fundo do mar. A sensação do próprio balanço do mar a partir da instrumentação se potencializa nos versos seguintes, com a própria vocalização das ondas do mar: *nhem nhem nhem*, canta o Quarteto em Cy, numa melodia ascendente, como uma onda que se ergue. A que Vinicius de Moraes responde: “é a onda que vai”, “é a onda que vem”, “é a vida que vai”, “não volta ninguém”, todas as frases em movimento descendente, formando o movimento cíclico das ondas, que é o próprio movimento cíclico da vida, da vida que emerge e também se esvai.

Bocoché 3		
sol#		sol#
sol		sol
fa#		fa#
fa		fa
mi	nhem	nhem
re#		
re	nhem nhem	nhem nhem
do#		
do		
si		
sib		
la	é que	é que
sol#		
sol	on da	on da
fa#		
fa		
mi	vai	vem
re#		
re		

A estrofe seguinte apresenta um procedimento sobre o qual Luiz Tatit também trabalha no seu método de semiótica da canção, já abordado aqui na análise de “Canto de Ossanha”. No canto de Quarteto em Cy “Foi e nunca mais voltou” e “Triste, triste me deixou” há o alongamento das sílabas *foi* e *tris*. A distensão denota, segundo Tatit, lamento e tristeza, característico de momentos em que o sujeito da canção está distante, longe do objeto de desejo, longe do ser amado, no caso. Este alongamento, entretanto, se contrasta com o restante do verso que, tal qual o contraponto de Vinicius de Moraes cantando “nunca mais, nunca mais, nunca mais”, é em ritmo acelerado, sugerindo movimento, uma ambientação agitada, como um mar violento, uma pesca difícil, quem sabe.

Bocoché 4		
mi		mi
ré#		ré#
ré	Fooo oooi	Triii iiii
dó#	e	te
do		
si	nun	tris
sib		
la	ca vol	te dei
sol#		
sol		
fa#	mais	me
fa		
mi	tou	xou
re#		
re		
do#		
do		
si		
sib		
la	nun ca mais nun ca mais	
sol#		

Ao final dessa desta sequência é Vinicius de Moraes quem canta a onopatopeia do mar: “nhem, nhem, nhem”, enquanto o Quarteto em Cy responde da onda que vai e vem, da vida que vai e não volta ninguém. Aqui há a sugestão do eu-lírico de Vinicius entrando no mar e da compreensão da “menina bonita” do processo de nascer e morrer em seu movimento cíclico, anunciando a sua partida definitiva junto aos braços do amado.

O coro uníssono do Quarteto em Cy, após da constatação de Vinicius de Moraes da menina bonita que fora para o mar, é “Dorme, meu bem, que você também é Iemanjá”. A sensação é de que seja a própria Iemanjá, ou seja, o próprio mar, acolhendo o corpo da menina bonita.

Os instrumentos de sopro no interlúdio para a volta das estrofes cantadas, retomadas com o balanço do mar, trabalham na mesma chave do canto responsivo levado durante toda a canção por Vinicius de Moraes e Quarteto em Cy, com o saxfone propondo uma frase a que a flauta transversal responde.

Da repetição das estrofes há apenas uma modificação, que é Vinicius de Moraes integrando o coro final de “Dorme, meu bem, que você também é Iemanjá.”. O sentido a que

poderíamos atribuir aqui seria agora não mais do mar a recebendo, mas do entorno, os amigos, acolhendo o corpo morto ou desacordado da menina bonita.

Na última repetição, cessam os instrumentos harmônicos e melódicos em *rallentando*⁵³, como se estivéssemos pouco a pouco saindo da água; as percussões continuam, enquanto a voz de Vinicius de Moraes nos conta “Menina bonita que foi para o mar”. E como uma verdadeira canção de ninar, envolta pelo encanto da rainha das águas, o coro feminino acalenta solo “Dorme meu bem, que você também é Iemanjá”.

O canto responsivo de Vinicius de Moraes e Quarteto em Cy e suas significações possíveis certamente dialogam, tematicamente, com o mito de Iemanjá que serve de epígrafe para esta análise. A menina bonita vai ao fundo do mar procurar se casar com seu lindo amor, porque ele não voltara de lá. Se era ou não o “lindo amor” um pescador, não há marcas linguísticas na canção que nos revelam tal fato, mas o imaginário do ouvinte de música popular gravada no Brasil a esta época já estava habituado com a narrativa do pescador que se perde nos braços amantes de Iemanjá, assim como já conhecia a namorada/noiva/esposa que ficava na beira da praia observando as ondas do mar até enlouquecer de tanto esperar. Como também já havíamos salientado, essas narrativas são conhecidas principalmente devido às “canções praieiras” de Dorival Caymmi.

Segundo Antônio Risério (1993), Dorival Caymmi é um dos precursores de Iemanjá no imaginário brasileiro, dentro do processo de “transformações e difusão dos signos” a que Risério, com razão, atribui à música popular. Da mesma forma que ao longo dos anos 1950 a cultura engajada forjou suas figuras típicas, representantes de uma determinada brasilidade (NAPOLITANO, 2007), e a figura do pescador estava entre elas.

A argumentação de André Domingues (2009), entretanto, demonstra que essa familiaridade do público consumidor de canções de rádio com a temática de sambas baianos data já dos anos 1930 e 1940. De forma que Dorival Caymmi ao lançar suas canções praieiras no Rio de Janeiro contava com um ambiente favorável para a imersão tanto da temática da saudação à Bahia, quanto dos seus motivos regionalistas, ou seja, os sambas de tema baiano, quanto as praieiras. Fugindo da tendência da historiografia de atrelar Dorival Caymmi a uma composição de temas tipicamente folclóricos ou ainda de relegar as canções praieiras a uma espécie de genialidade e originalidade do autor, André Domingues demonstra que o mundo que Caymmi retrata nas suas canções praieiras, da vida comunitária dos pescadores, não era necessariamente o mundo de convivência de Caymmi. Ademais, durante os anos de 1930

⁵³ Rallentando, segundo o Dicionário de Expressões e Termos da Música, significa “redução gradual de andamento”. Verbetes está na página 272.

houve uma onda de discursos regionalistas na cidade de Salvador, exemplificado pelo Segundo Congresso Afro-Brasileiro, realizado por Edson Carneiro.

Feitos estes esclarecimentos, podemos nos deter de forma mais crítica à argumentação de Antônio Risério a respeito da marina caymmiana. Apesar dos iorubás não serem um povo litorâneo, Risério (2009, p. 78-81) argumenta que a marina de Caymmi tem uma forte presença africana. Os povos nagô-iorubá teriam se adaptado ao chegar à Bahia com o ambiente marítimo. O que explicaria, por exemplo, que a orixá Iemanjá que era correspondente a um rio, em solo africano, passasse a ter domínios do Mar, que então era domínio de Olocum (orixá feminino, em Ifé, ou masculino, em Benim (VERGER, 1981). Evidentemente essa transformação de domínio do rio para o mar não é exclusividade dos nagô-iorubá baianos, visto que é algo que ocorreu em todo Novo Mundo.

O registro numa determinada safra de canções de uma vida comunitária, uma espécie de vivência pré-capitalista, de tempo circular (tal qual o tempo do candomblé, como já vimos neste trabalho) não é necessariamente uma coletânea de temas folclóricos, que registram a vida à beira do mar e suas vicissitudes. É antes, tal como afirma e demonstra André Domingues (2009, p. 57) um processo de recriação estética, seja nos aspectos rítmicos, sejam os poéticos. Nas palavras de Domingues, “mais viável seria pensar as canções praieiras como estratégias de tradução de experiências exóticas para um entendimento urbano, moderno” (DOMINGUES, 2009, p. 58), na qual perpassa também uma preocupação documentarista, tal qual o registro de personagens reais, como Chico Ferreira e Bento, as paisagens e mitos locais, como as lendas em torno da Lagoa do Abaeté.

Se observarmos as narrativas presentes em dois LPs de Dorival Caymmi que concentram a maior parte de suas canções praieiras “Canções Praieiras” (1954) e “Caymmi e seu violão” (1959), notaremos a presença constante de acontecimentos decorrentes da nossa epígrafe, o mito “Iemanjá afoga seus amantes no mar”. “O Bem do Mar” discorre sobre os dois amores do pescador: “O bem de terra é aquela que fica na beira da praia quando a gente sai. É aquela que chora, mas faz que não chora, quando a gente sai.” e o bem do mar que é o próprio mar. Vejamos a letra da canção “É doce morrer no mar”:

*É doce morrer no mar,
nas ondas verdes do mar*

*A noite que ele não veio
Foi, foi de tristeza pra mim.
Saveiro voltou sozinho,
Triste noite foi pra mim*

*Saveiro partiu de noite e foi
Madrugada não voltou
O marinheiro bonito
Sereia do mar levou.*

*Nas ondas verdes do mar
Ele se foi afogado
Fez sua cama de noivo
No colo de Iemanjá.*

O pescador que não volta da pesca também é tema de “A Jangada voltou só”. Entretanto, a canção com a qual fazemos um vínculo direto com os sentidos possíveis de interpretação de “Bocoché” é “O Mar”⁵⁴:

*O Mar
quando quebra na praia
É bonito, é bonito.
O mar
Pescador quando sai
Nunca sabe se volta
Nem sabe se fica
Quanta gente perdeu seus maridos, seus filhos
Nas ondas do mar
O Mar
Quando quebra na praia
É bonito, é bonito.*

*Pedro vivia da pesca
Saía no barco
Seis horas da tarde
Só vinha na hora do sol raiar*

*Todos gostavam de Pedro
Mais do que todos
Rosinha de Chica
A mais bonitinha
E a mais bem feitinha
De todas mocinha
lá do arraiá.*

*Pedro saiu no seu barco
Seis horas da tarde
Passou toda noite
Não veio na hora do sol raiá*

Deram com o corpo de Pedro

⁵⁴ Uma brilhante análise dessa canção é feita no artigo “O sublime Mar de Caymmi”, de João de Carvalho (2012), publicado na Revista Brasileira de Estudos da Canção, disponível em http://www.rbec.ect.ufrn.br/index.php/O_Sublime_Mar_de_Caymmi

*Jogado na praia
Ruído de peixe
Sem barco, sem nada
Num canto bem longe
Lá do arraiá.*

*Pobre Rosinha de Chica
Que era bonita
agora parece que endoideceu.
Vive na beira da praia
Olhando pras ondas
Cantando
Rondando
Dizendo baixinho
Morreu, morreu.*

Nossa “menina bonita” de “Bocoché” é a própria loucura de Rosinha de Chica, da mulher que perde seu amado e enlouquece à beira do mar. Diferente, entretanto das personagens de Caymmi, como Francisco Bosco (2006, p. 58) sabiamente nota, que são pessoas próximas, identificáveis, com nomes próprios, indivíduos singulares na comunidade mítica, utópica, quase épica, em “Bocoché” a “menina bonita” não é alguém identificável, singular, como as personagens de Caymmi nas canções praieiras, daí o canto em uníssono do Quarteto em Cy, que dá a sensação de uma personagem-típica, mais do que uma individualidade singular. Numa cultura na qual a palavra tem poder, evocou, seja lá onde seu nome é entoado ali ele se faz presente. A força viva e presente da memória e da lembrança. Recordar é viver. Recordar e viver. Recordar faz viver.

Tanto a loucura de Rosinha de Chica quanto o delírio da “menina bonita” são não apenas ocasionados por Iemanjá, devido ao fato concreto da morte de seus companheiros em alto mar, mas também porque Iemanjá é aquela que rege o equilíbrio emocional e a loucura (PRANDI, 2011, p. 22). No caso da “menina bonita”, quando o verso entoa “você também é Iemanjá”, poderíamos ler neste ser também a orixá como a menina sendo “filha” dela. O mundo dos orixás tem seus mistérios, ou ao menos tornou-se (senso) comum acreditar que há segredos guardados a serem revelados, descobertos e desvendados – tanto é assim que é daí que surge o nome do livro de Reginaldo Prandi sobre “os orixás na alma brasileira” (2005). Os filhos-de-santo em geral mantêm muita descrição sobre quem é seu orixá de cabeça, quase como um segredo. O segredo da menina bonita é ser filha de Iemanjá, que lhe abre os caminhos rumo ao mar. É a loucura que lhe faz ter coragem para simplesmente romper com o conformismo da espera na areia, para adentrar no misterioso mar. Bocoché.

A.4 Canto de Iemanjá

Numa construção de sentido interno muito bem elaborado, o álbum introduz após o último verso de “Bocoché” (cuja última palavra é Iemanjá) o canto de Dulce Nunes, acompanhado pela condução da mesma melodia feita pelo violão de Baden Powell. Trata-se literalmente do Canto de Iemanjá.

“Canto de Iemanjá”, a última faixa do lado A, trabalha com a polissemia já no seu título que tanto pode ser referir a um canto em louvor à orixá mais popular do Brasil, ao lado de Xangô, como pode se referir ao próprio canto da orixá, numa aproximação com outra simbologia que ao longo das releituras, apropriações e sincretismos feitos da divindade africana no Novo Mundo foram feitas: a Iemanjá como *sereia*.

Vejamos o texto de Vinicius sobre a canção na contracapa do álbum:

O canto inicial, com que a rainha do mar anuncia a sua presença e através da qual cativa e atrai os homens para a *boda sem sexo* (pois Iemanjá, neta de Oxum, sendo sereia tem corpo de peixe dos quadris para baixo) possui um tal mistério que até hoje não posso ouvi-lo sem me perturbar fundamente. Dulce Nunes interpretou-o a perfeição, com uma voz abstrata, como que vinda de fora do além, do mágico mundo marítimo de Iemanjá. (MORAES, 1966, s/p – grifos do autor)

O letrista também faz sua leitura da imagem de Iemanjá como a sereia, cujo corpo é metade humano, metade peixe. Aliás, “peixe” está na própria grafia do nome “original” da orixá africana. Segundo Pierre Verger (1981, p. 190), nome deriva de Yèyè omo ejá , que significa “Mãe cujos filhos são peixe”.

Entretanto, como já mencionamos aqui, estes filhos peixes eram filhos de uma mãe que era rio e torna-se mar aqui na América. Leituras e releituras da orixá serão abordadas adiante de forma a demonstrar como diferentes aspectos de sua mitologia são salientados, conforme a versão.

A leitura da deusa como sereia, para além do fato evidente de ambas viverem (no caso de Iemanjá mais profundamente ser) no mar, dá-se também através de outro aspecto semelhante entre elas: mitologias várias atribuem ao canto da sereia um caráter quase mágico, poderoso, hipnótico, e, porque não, perigoso; Iemanjá, como apontamos há pouco, é a orixá “das cabeças”, aquela capaz de curar ou enlouquecer. A capacidade de enlouquecer aproxima as duas figuras. O caráter hipnótico do canto da sereia Iemanjá perpassa toda a estrutura da canção.

Dois mitos registrados por Reginaldo Prandi em “Mitologia dos Orixás” explicam de que forma Iemanjá passou a ser a orixá das cabeças. O primeiro deles “Iemanjá é nomeada protetora das cabeças” (PRANDI, 2011, p. 388) conta que Olodumare teria a nomeado senhora de todas as cabeças após receber dela uma cabeça de carneiro como oferenda. O segundo deles, “Iemanjá cura Oxalá e ganha o poder sobre as cabeças”, nos interessa transcrever aqui por demonstrar o aspecto paradoxal da entidade; Olodumare havia dado a cada orixá um reino, um posto de trabalho:

(...)

*Para Iemanjá, Olodumare destinou os cuidados de Oxalá.
Para a casa de Oxalá, foi Iemanjá cuidar de tudo:
da casa, dos filhos, da comida, do marido, enfim.
Iemanjá nada mais fazia que trabalhar e reclamar.
Se todos tinham algum poder no mundo,
um posto pelo qual recebiam sacrifícios e homenagens,
por que ela deveria ficar ali em casa feito escrava?
Iemanjá não se conformou.
Ela falou, falou e falou nos ouvidos de Oxalá.
Falou tanto que Oxalá enlouqueceu.
Seu ori, sua cabeça, não aguentou o falatório de Iemanjá.
Iemanjá deu-se então conta do mal que provocara
e tratou de Oxalá até restabelecê-lo.
Cuidou de seu ori enlouquecido,
oferecendo-lhe água fresca,
obis deliciosos, apetitosos pombos brancos, frutas dulcíssimas.
E Oxalá ficou curado.
Então, com o consentimento de Olodumare,
Oxalá encarregou Iemanjá de cuidar do ori de todos os mortais.
Iemanjá ganhara enfim a missão tão desejada.
Agora ela era a senhora das cabeças.
(PRANDI, 2011, p. 399).*

Iemanjá ganhou seu poder sobre a cabeça dos mortais por ter curado Oxalá, entretanto fora ela mesma quem o havia deixado mal. Ela o enlouquecera e por isso ela o cura. Esse é um dos paradoxos da orixá.

Ela é a grande mãe dos orixás, o grande instinto maternal, o grande seio que amamenta, mas, ao mesmo tempo, ela é dona de suas vontades, sua fúria faz com que ela avance sobre a terra. Ela proporciona os peixes, o alimento, a fartura. Mitos falam sobre seu ventre de onde nasceram as estrelas, as nuvens e os próprios orixás (ver PRANDI, 2011, p. 385); ou o seu próprio corpo que se desfaz após ser violentada e daí a criação de toda a terra (ver PRANDI, 2011, p. 382). Os filhos, orixás que controlam as forças da natureza e as potências criativas dos homens, detém na verdade, os poderes de sua mãe Iemanjá. Mas Iemanjá é também a tormenta do mar. É aquela que para a defesa de um filho, é capaz de

castigar toda a humanidade. Através da satisfação dos seus prazeres, sacrifica a vida dos pescadores.

O corpo da Iemanjá africana de seios volumosos e ventre descomunal transforma-se muito com a vinda para a América, tal qual a sua sexualidade, mais explícita e constituinte de suas narrativas. Seja o esbelto corpo da sereia, metade mulher, metade peixe, seja o corpo casto, de curvas sutis da Iemanjá que vai sendo sincretizada com Nossa Senhora, a grande Mãe. Mãe de todos orixás, mãe de Deus, mãe de Jesus, Maria. Maria que segundo a narrativa bíblica era virgem, algo extremamente alheio ao que Iemanjá representa(va) em África. Os devotos de Iemanjá que vivenciam sua simbologia atrelada à Nossa Senhora possivelmente estranhariam o teor sexual da interpretação de Vinicius da letra da canção.

André Rocha L. Haudenschild (2010) no seu trabalho a respeito da pética dos orixás nos Afro-Sambas comenta sobre “Canto de Iemanjá” em que é:

notável como essa força [força maternal, a fonte ancestral de alimento e de vida] está impregnada na melodia e no ritmo da canção. O vocal feminino tece a melodia em um acentuado movimento ondulatório: Iemanjá, Iemanjá, gerando uma explícita isomorfia entre significantes e significados. Afinal, a canção inteira nos embala no balanço das ondas do mar, nos seduzindo de início ao fim, e nos conduzindo “bem mais além do que o fim do mar” (HAUDENSCHILD, 2010).

O mar de “Canto de Iemanjá” é diferente do mar de “Bocoché”, que nos soa mais solar, mais diurno, expresso inclusive pela tonalidade, Ré maior, que, como já dissemos na análise de “Canto de Ossanha” denota algo de alegria, de expansão. O mar da quarta faixa do álbum vela a tristeza do mar, mas também a tristeza da Lua no céu em Ré menor, que ajuda a criar o clima de introspecção.

Enquanto o naipe de sopros de “Bocoché”, que, segundo Frank Kuehn (2012), “remetem ocasionalmente a elementos do jazz, em particular a timbre e modo de execução *westcoast*, estilo oriundo da costa oeste dos EUA”; o rufo dos pratos na introdução de “Canto de Iemanjá” e os sopros que a perpassam constroem a sensação de mistério. Nas palavras de Frank Kuehn, o “arranjo e instrumentação suscitam a imagem mítica da sereia, cujo canto tem o poder de hipnotizar” (KUEHN, 2012, p. 13).

“Bocoché” e “Canto de Iemanjá” são canções em compasso composto (6/8). Entretanto, as ondas não são agitadas como a loucura de “Bocoché”, mas hipnóticas, tais como o atravessar o canto das sereias.

A hipnose começa com o repetir do nome da orixá, em registro grave e quase sussurrado:

*Iemanjá,
Iemanjá,
Iemanjá,
É Dona Janáína que vem!
Iemanjá,
Iemanjá,
Iemanjá,
É muita tristeza que vem!*

Se em “Bocoché” percebemos o diálogo com a obra de Dorival Caymmi a partir da temática da canção, em “Canto de Iemanjá”, o diálogo é de outra ordem. Para a execução dessa música, o violão de Baden Powell é afinado com a corda mais grave não na nota Mi, conforme a afinação mais convencional, mas sim em Ré – procedimento já utilizado em “Canto de Ossanha” e que se repete também em “Tristeza e Solidão”. As notas nas quais são cantadas “Iemanjá” na abertura da música são respectivamente Ré-Do-Lá.

O procedimento do baixo afinado violão afinado em Ré, numa canção com clima misterioso em Ré menor, é o mesmo do qual se serve Dorival Caymmi na canção “A Lenda do Abaeté”⁵⁵, faixa de número 07 do álbum “Canções Praieiras”. Os primeiros versos da canção também são cantados, embora em frases melódicas distintas, com as mesmas notas “No Abaeté tem uma lagoa escura” também é cantado com a mesma sequência de notas de “Iemanjá”: “Ré-Dó-Lá”.

A isoformia citada por Haudenschild (2010) entre o canto e sua significação revela-se de fato no segundo movimento da canção:

⁵⁵ Vale dizer que Baden Powell frequentemente tocava “A Lenda do Abaeté” em apresentações e a gravou em três álbuns: “27 Horas de Estúdio” (LP, 1968, Rio de Janeiro, Forma); “Canto on Guitar” (LP, 1970, Willingen, MPS) e “The Frankfurt Opera Concert” (CD, 1992, Frankfurt [1975], Tropical).

Canto de Iemanjá 1	
re#	
ré	no meu
dó#	
do	
si	ar céu flor bem
sib	
la	lu de
sol#	
sol	Vem de
fa#	
fa	do to
mi	do No le
re#	
re	Vem ar mar ber já
do#	
do	lu co man

Canto de Iemanjá 2	
re#	
ré	o a meu
dó#	
do	
si	tar mor céu bem
sib	
la	can no
sol#	
sol	E a Tris
fa#	
fa	a te
mi	De se Na te
re#	
re	le já rar Lu tris mar
do#	
do	man mi a no

Destacamos o final da estrofe, a partir verso “Na Lua triste no céu, meu bem, triste no mar”. A frase melódica de “Lua” está no registro mais grave da estrofe que vai gradativamente ascendendo ao “céu”, atingindo o auge em “meu bem” e em seguida no movimento decrescente ao contemplar o “mar”, no registro grave.

Além de entidade do mar, no imaginário brasileiro, a mitologia registra a relação de Iemanjá com o astro noturno. O mito “Iemanjá salva o sol de extinguir-se” conta sobre a criação da Lua pela orixá:

*Orum, o Sol, andava exausto.
Desde a criação do mundo ele não tinha dormido nunca.
Brilhava sobre a Terra dia e noite.
Orum já estava a ponto de exaurir-se, de apagar-se.*

*Com seu brilho eterno, Orum maltrava a Terra.
Ele queimava a Terra dia após dia.
Já quase tudo estava calcinado
e os humanos já morriam todos.*

*Os orixás estavam preocupados
e reuniram-se para encontrar uma saída.
Foi Iemanjá quem trouxe a solução.
Ela guardara sob as saias alguns raios de Sol.
Ela projetou sobre a Terra os raios que guardara
e mandou que o Sol fosse descansar,
para depois brilhar de novo.
Os fracos raios de luz formaram um outro astro.
O sol descansaria para recuperar suas forças
e enquanto isso reinaria Oxu, a Lua.
Sua luz fria refrescaria a Terra
e os seres humanos não pereceriam no calor.
Assim, graças a Iemanjá, o Sol pode dormir.
À noite, as estrelas velam por seu sono,
até que a madrugada traga outro dia.
(PRANDI, 2011, p. 391-392)*

Tal como as outras melodias dos afro-sambas, a tessitura⁵⁶ de “Canto de Iemanjá” também é bastante grande, sendo que na referida estrofe, como pudemos observar no quadro acima, a frase melódica varia em um intervalo de mais de uma oitava (do Dó mais grave ao Ré mais agudo). O próprio canto da introdução feito por Dulce Nunes abrange a tessitura do Lá mais grave ao Ré mais agudo, num intervalo de 17 semitons.

Também é de grande tessitura o canto de Vinicius de Moraes que interrompe o canto hipnótico e ondular do Quarteto em Cy, cantando a seguinte estrofe:

Canto de Iemanjá 3									
mi									
re#									
re		qui					g ¹ a		
do#									
do									
si									
sib									
la		cê	ser	mar		qui		mi	Sal dor l
sol#									
sol			a			ser		va	e
fa#									
fa		vo		cê		co			vir
mi				vo		a			r'ou man
re#									
re	Se		Se			mor Vem		Pa	já
do#									

⁵⁶ Na música vocal ou instrumental, a extensão do conjunto de notas entre a mais aguda e a mais grave em uma peça ou trecho. (verbete Tessitura, do “Dicionário de termos e expressões da música”, de Henrique Autran Dourado, Ed. 34, 2008, p. 330).

Ouvir Iemanjá na cidade de Salvador poderia referir-se especificamente à famosa festa em sua celebração que ocorre na Praia Vermelha, todo dia 02 de fevereiro⁵⁷. A menção a Salvador, como já discutimos anteriormente, reforça a ideia de que lá seria o berço do mais puro e autêntico Candomblé. Ironia do destino, alguns anos após o lançamento do álbum, Vinicius de Moraes viria a se casar com uma baiana devota do Candomblé, Gesse Gessy, através de quem seus laços com a religião se estreitam. Ademais, Vinicius de Moraes segue o próprio conselho que dá: foi até Salvador ouvir Iemanjá.

Após o interlúdio de Vinicius de Moraes, Quarteto em Cy retoma o canto ondulatório. Iemanjá cantando o movimento da maré.

Canto de Iemanjá 4	
ré	Que do Do
dó#	
do	
si	ré vai fim mar fim mar
sib	
la	ma do qu'o
sol#	
sol	E Bem Bem
fa#	
fa	na mas do
mi A	na que mais Bem mais
re#	
re	tar ré vem fim lém mais lém lém
do#	
do	can ma do a a a

Notem que nas palavras “*Que vai*”, na região aguda, temos auge do movimento ascendente, e que em na maré “*que vem*” temos a estabilização do movimento decrescente, na região grave.

O tempo forte da canção (registrado no quadro acima como as sílabas em negrito – “can”, “ré”, “e”, “fim”, “bem”, “lém”) não está centrado nem nas notas mais agudas e nem nas mais graves, como se o ápice do movimento tanto crescente como decrescente fosse de fato brusco e instável, a constante está no equilíbrio, no intervalo entre os extremos do ir e vir, que é onde a força hipnótica da canção se concentra. A repetição das palavras é como se fosse o próprio impulso da onda, do movimento do ir e vir.

A flauta que faz a transição entre as repetições da canção, fim da primeira vez em que ela é cantada para a sua repetição, executa a mesma frase melódica três vezes, mantendo e reforçando o clima de hipnose. O violão, após essa transição, torna-se mais forte, agudo e

⁵⁷ Lembrando que a data de celebração da orixá varia. Em Santos – SP, Rio de Janeiro – RJ e Porto Alegre a festa acontece no dia 31 de dezembro, por exemplo.

repetitivo. A música cresce em intensidade, mas sem desordenar seus centros de estabilidade, numa tensão que tenta expandi-los.

A canção se repete então por completo agora com essa tensão explícita. Frank Kuehn ao falar do efeito que a canção produz o compara ao efeito de “um poderoso sonífero, capaz de vencer os simples mortais, como ocorre no épico de Homero” (KUEHN, 2012, p. 13).

A tensão crescente da primeira para a segunda repetição, com a força do violão e maior agressividade da percussão e dos graves dos sopros, nos rememora imagetivamente a essa resistência, ao debater-se de Ulisses, na *Odisseia*, narrativa compilada por Homero, ao atravessar o mar perto do domínio das sereias, cujo poder do canto seria capaz de levá-lo a morte. O sopro grave da canção mantendo as notas ré e lá, intervalo de quinta, durante grande parte da música, funciona como o barulho de uma embarcação que rema em movimento compassado e contínuo. O astuto herói para garantir a passagem da embarcação pede que os remadores tampem seus ouvidos com cera, para que não ouçam o cantar hipnótico das sereias. Ele, entretanto, desafia a si próprio a ouvir o poderoso canto. Pede então que o amarrem no mastro para que seja incapaz de ceder ao chamado das sereias:

Ulisses não tenta tomar um caminho diverso do que passa pela ilha das Sereias. Tampouco tenta, por exemplo, alardear a superioridade de seu saber e escutar livremente as sedutoras, na presunção de que sua liberdade constitua proteção suficiente. Ele se apequena, o navio toma sua rota predeterminada e fatal, e ele se dá conta de que continua ouvindo entregue à natureza, por mais que se distancie conscientemente dela. Ele cumpre o contrato de sua servidão e se debate amarrado ao mastro para se precipitar nos braços das corruptoras. (...) O ouvinte amarrado quer ir ter com as Sereias como qualquer outro. Só que ele arranjou um modo de, entregando-se, não ficar entregue a elas. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 56-57)

Jeanne Marie Gagnebin (2010) discorre sobre o episódio a partir da leitura que Adorno e Horkheimer fazem da trajetória de Ulisses, cerne da argumentação da famosa obra “Dialética do Esclarecimento”, no capítulo “Excurso I: Ulisses ou Mito e Esclarecimento” (1985, p. 47-70). Seu artigo se chama “Resistir às Sereias” e partir das analogias possíveis advindas do episódio relacionando ao interesse teórico de Adorno e Horkheimer, de maneira bastante autoral, Jeanne Marie Gagnebin nos provoca algumas reflexões, relevantes na análise dos sentidos possíveis da canção, tal como das próprias condições e consequências sociológicas da criação e reverberação dos afro-sambas.

A resistência ao poder do encantamento é o grande nó dialético que liga a travessia de Ulisses às reflexões adornianas. Na estrutura argumentativa de Gagnebin, o primeiro motivo

da alegoria é justamente a interpretação “do triunfo de Ulisses sobre as Sereias como o de uma forma emergente de racionalidade sobre o mito, mais precisamente, como a transformação da magia em arte” (GAGNEBIN, 2010, s/p – versão online):

Ulisses resiste às Sereias, mas não abdica do gozo (incompleto) de escutar seu canto: reconhece o encanto, mas não cede ao encantamento. Neste gesto, os poderes da magia são condenados à ineficácia e, simultaneamente, reconhecidos e mantidos como expressão da beleza e da transcendência: **são transformados em expressão artística**. Se a arte surge, então, da magia como sua forma mais racional e mais pura, ela também emerge como beleza impotente, sem eficácia, uma expressão sem conseqüências práticas, uma mera forma separada da ação. Adorno e Horkheimer enfatizam tanto a beleza quanto a impotência da arte. (...) Assinala também uma tristeza infinita na origem da possibilidade mesma da experiência artística: Ulisses “escuta, mas amarrado impotente ao mastro”, “o que ele escuta não tem conseqüências para ele”, “amarrado, Ulisses assiste a um concerto, a escutar imóvel como os futuros freqüentadores de concertos, e seu brado de libertação cheio de entusiasmo já ecoa como um aplauso. (GAGNEBIN, 2010, s/p – versão online – grifos nossos).

Esta passagem que salienta a passagem da magia para a arte nos remete imediatamente ao próprio movimento dos afro-sambas, a saber, a introdução de elementos da religiosidade, tanto narrativos, quanto a própria inspiração e ritmos da música ritual, no processo de (re)criação estética da canção popular brasileira. De certa forma, o próprio Vinicius de Moraes flerta com essa ideia de afastamento dessas duas matrizes quando fala do caráter de universalidade que Baden Powell insere no candomblé, no trecho mais conhecido (ou no mínimo mais citado) do texto da contracapa do álbum:

Essas antenas que Baden tem ligadas para a Bahia e, em última instância para a África, permitiram-lhe realizar um novo sincretismo: carioquizar dentro do espírito do samba moderno, o candomblé afro brasileiro **dando-lhe ao mesmo tempo uma dimensão mais universal**. (MORAES, 1966, s/p).

A despeito de Baden Powell ter de fato realizado tal intento de “universalização”, ou ainda, a despeito dele ter sido original a esse ponto, uma vez que há precedente aos afro-sambas já esse transito do canto ritual para a canção popular (e posteriormente, de forma bastante acentuada, inclusive), como pensar esse trânsito, essa relação.

Há o discurso da ineficácia do poder mágico sobre Ulisses como ponto de transição da magia para a arte. Tornam-se artísticos os pontos de orixás inclusos na poética da canção popular? Os ritmos devotados aos orixás imersos noutra canções são dessacralizados? Já

argumentamos, com o auxílio de outro membro da escola de Frankfurt, Walter Benjamin, sobre as consequências da perda da aura: o deslocamento do canto ritual de seu lugar social de origem tem consequências tanto para os cantos, quanto para o próprio ritual.

Mas cabe aqui a lembrança de um fato: mitológica ou não, a história de que os afro-sambas teriam sua origem na escuta e apreciação de um LP nos permite pensar essa relação entre magia e arte através da medição não do “artista”, mas do próprio “mágico”.

O poder do canto de Iemanjá é a sua evocação, sua louvação e o transe, transe esse que acontece num cronotopo bem determinado, o momento e o lugar do ritual. A mãe-de-santo Olga de Alaketu ao permitir gravar as louvações que compõem o lado A do LP “Sambas de Roda e Candomblés da Bahia” cria ela mesma a ponte da magia para a arte. A possibilidade de ouvir os cantos a partir do vinil, de forma distanciada, é ouvi-los protegido do “encantamento”, da possibilidade do transe.

Nesse sentido, nos parece que quem proporciona a Vinicius de Moraes e Baden Powell, além de Guerra Peixe e todos os outros instrumentistas e cantores que constroem a faixa de “Canto de Iemanjá”, quem proporciona as cordas para que se amarrem no mastro e fiquem a salvo do encantamento do canto seria, em última instância, a gravação de Olga de Alaketu (para ficarmos circunscritos apenas a essa relação direta da escuta dos pontos através do LP. Igualmente toda uma tradição da canção popular até então contribui de forma significativa para esse processo).

A capacidade de dialogar com os orixás para fora do seu universo de encantamento, seu trânsito pelo imaginário brasileiro através das canções não é, necessariamente, um triunfo da razão sobre o mito, mas uma decodificação dos seus símbolos para aqueles que não os conhecem, ou ainda uma positivação da tradição que sofre inúmeros preconceitos no seio da sociedade brasileira. Não à toa, Reginaldo Prandi (2004) atribui grande importância à música popular brasileira para a expansão do candomblé em São Paulo a partir da década de 1970.

Gagnebin apresenta um aspecto, porém, que a nosso ver, aproxima a postura de Ulisses (Homero) a do eu-lírico e do autor Vinicius de Moraes:

Entre o poder das Sereias e o poder da narração parece haver uma relação tão íntima e recíproca que um se nutre do outro até o infinito de todas as releituras e retransmissões futuras, como se contar mais uma vez a vitória de Ulisses sobre as Sereias manifestasse, paradoxalmente, o quanto elas continuam a nos subjugar. (GAGNEBIN, 2010, s/p).

E conclui o artigo dialogando com a leitura de Todorov que:

nota com razão que se Ulisses não tivesse vencido as Sereias, isto é, se tivesse cedido a seus encantos e, portanto, morrido, nunca poderia ter delas falado: não haveria nem Odisséia nem narração poética. E nós não saberíamos nem da existência das Sereias nem da beleza do seu canto. Vencedor das Sereias, Ulisses também delas é herdeiro. Na corte do Rei Alcino, ao tomar a palavra e narrar suas aventuras, o herói se transforma em poeta: naquele que evoca, simultaneamente, a beleza do canto e a perda do seu poder. (GAGNEBIN, 2010, s/p).

O interlúdio na canção “Canto de Iemanjá”, numa breve interrupção do canto feminino e o movimento ondulatório e hipnotizante da instrumentação, cantado por Vinicius de Moraes com os dizeres que remetem a ir a Salvador para ouvir Iemanjá, nos parece o testemunho e a narração de alguém que passou por seus encantos, que sabe de sua potência. O interlúdio dá à canção uma dimensão de narrativa, de memória. Como numa tomada cinematográfica em que deixamos de ver o narrador para assistirmos àquilo que ele conta. Vinicius (eu-lírico) está nos contando do canto de Iemanjá, tanto como a memória do pescador que passa “ileso” por seu canto, tanto quanto o filho-de-santo que já testemunhou seu transe.

Mais do que a perda do poder, a ode à beleza da magia lembra-nos de que ela é capaz de encantar, que não ali na escuta confortável do LP. O interlúdio de Vinicius é a mensagem de que a magia está noutro lugar e é possível de ser encontrada. Não está ali, na escuta daquele vinil.

No final da canção, a lembrança do canto é evocada por Dulce. O inebriar que a construção melódica, rítmica e harmônica nos causa é finito.

O lado A do vinil acabou e é preciso virar o disco.

B.1 Tempo de Amor

*“Eu e Vinicius tínhamos esse lado de paixão,
de tristeza, de sofrimento, de alegria.
Pensávamos igual,
compartilhávamos o mesmo sentimento da vida.
Éramos parceiros em tudo.”*

Baden Powell

O lado B do vinil “Os afro-sambas de Baden e Vinicius” começa com a percussão e o violão ritmado anunciando um samba ligeiro. Aos poucos vai surgindo o cantarolar repetitivo do coro da amizade, presente também na primeira faixa do lado A, “Canto de Ossanha”. O violão de Baden Powell durante esse cantarolar executa uma descida cromática nos baixos da canção para então ouvirmos o lamento de Vinicius de Moraes: *“Ah! Bem melhor seria poder viver em paz...”*.

É o próprio Vinicius de Moraes quem adverte na contracapa: de todos os sambas, “Tempo de Amor”, a faixa de abertura do lado B, é o que “menos se relaciona com o ritmo e a temática do candomblé”, mas justifica a inclusão do mesmo na série devido à sua estrutura: “autenticamente negra” (MORAES, 1966, s/p).

Colocamo-nos, entretanto, o desafio de pensar se essa inclusão de “Tempo de Amor” no *longplay* se justificaria apenas pelo caráter “autenticamente negro” da estrutura do samba ou se sua poética não nos oferecia elementos para relacioná-lo às demais canções do álbum.

Por mais que as letras de Vinicius de Moraes nas faixas precedentes aqui já analisadas façam menção às narrativas mitológicas dos orixás, elas o fazem de forma bastante autoral, bastante peculiar. Há nessas letras (e nas que seguem a composição do lado B também, sobre as quais discorreremos a seguir) uma espécie de fio condutor, aquilo a que já chamamos atenção neste trabalho e que, numa extravagância de nossa parte, nomeamos de dialética viniciana.

Se fizermos um apanhado geral das letras até agora notaremos que tanto em “Canto de Ossanha” quanto em “Canto de Xangô” há o incentivo da superação do medo de amar, da necessidade de atravessar a dor, da vivência das experiências da vida, com a dimensão de que o próprio sofrimento faz parte do amor: “vai amar, vai sofrer, vai chorar, vai viver!”, é entoado em coro em “Canto de Ossanha”. Em “Canto de Xangô” aprendemos que “amar é sofrer, amar é morrer de dor!”. A leitura que o próprio Vinicius faz de sua letra é a seguinte:

Xangô agodô, o orixá velho, ao mesmo tempo que canta parece advertir
Xangô jovem sobre a necessidade de amar sem medo, pois o jovem, após o

primeiro fracasso amoroso, começa a adquirir uma certa reserva com relação ao amor. (MORAES, 1966, s/p).

A tristeza e o amor estão juntos também nas duas narrativas em torno de Iemanjá, cujo contraponto fica evidente em “Canto de Iemanjá” no qual as vozes femininas, seja Dulce, seja o coro do Quarteto em Cy, insistem na tristeza no céu e o mar, enquanto Vinicius de Moraes faz o convite a amar em Salvador. Amar aqui pressupõe a tristeza e melancolia em torno de Iemanjá.

A letra de “Tempo de Amor” mais do que destoar da série, a reafirma. Funciona como a letra-manifesto, a que conjuga o sentido de todas as outras, naquilo que as une.

Há nisso que chamamos de dialética viniciano uma compreensão da vida em movimento, em constante devir e, sobretudo, de forma ambivalente. Ou seja, os aspectos “positivos” da vida não estão radicalmente separados dos ditos aspectos negativos. Quando não são faces da mesma moeda, valências “opostas” e juntas são justamente aquilo que proporciona o movimento da vida, o crescimento frente ao viver. “Pra que rimar amor e dor?”⁵⁸ Porque segundo a concepção de Vinicius de Moraes, eles estão em constante relação, no movimento de viver. No seu excelente artigo a respeito dos afro-sambas, Túlio Villaça (2012) chega a afirmar que o álbum poderia se chamar simplesmente “Amor e Dor”.

Mas “Tempo de Amor” não é apenas uma chave de compreensão das outras canções, condensando suas mensagens. Este é o aspecto que salientamos para “justificar” a sua entrada na série, no *longplay*. Se comparada a outras obras de Vinicius de Moraes (e aqui estamos extrapolando o campo da canção popular), “Tempo de Amor” revela ainda com mais força a sua forma peculiar de compreensão do tempo, partindo da premissa de Mikhail Bakhtin de que tempo e espaço são não categorias apriorísticas, mas sim enraizadas socialmente. Este é o centro fundamental de um conceito chave de sua arquitetura teórica: o cronotopo.

A comparação arbitrária que faremos aqui entre criações estéticas pertencentes a diferentes gêneros e estéticas verbais (crônica, poesia e canção popular) visa compreender a peculiaridade da dimensão de tempo dada em cada um deles, para que possamos salientar a peculiaridade de “Tempo de Amor”. Não será algo que esgota as possibilidades de análises desses textos e que tampouco se furtará ao diálogo com outros textos de outros autores. Tentaremos aqui também enraizar historicamente esta perspectiva de valoração do que Vinicius de Moraes chama de tempo de amor e, sobretudo, sua desconstrução do valor necessariamente positivo da paz.

⁵⁸ Trecho do samba “Mora na Filosofia” de Monsueto.

Começamos então pela crônica de maio de 1944 “Depois da Guerra”⁵⁹, publicada na coletânea “Para uma menina com uma flor”, cuja primeira edição data do mesmo ano de lançamento do álbum, 1966. Este texto mereceria para si uma longa e detalhada análise, o que extrapolaria os interesses específicos dessa reflexão. Salientaremos alguns aspectos suficientes para o exercício de comparação a que nos propomos.

A Segunda Guerra Mundial deixou marcas na obra de Vinicius de Moraes. Ainda em “Para uma menina com uma flor” há mais de um texto a esse respeito. Sem contarmos os poemas que versam sobre a bomba de Hiroshima, cujo um deles viria a ser musicado, décadas depois, e interpretado pelo grupo de rock “Secos & Molhados”, a canção “Rosa de Hiroshima”⁶⁰.

Vinicius de Moraes em “Depois da Guerra” parece conjugar na sua prosa poética⁶¹ toda a sua utopia, todos os seus desejos, dos mais grandiloquentes aos mais simples e banais. É como se ao final da Guerra, viesse a findar não apenas a agonia e o sofrimento que ela ocasiona, mas também todo e qualquer outro sofrimento e injustiça. Mais que isso, os desejos mais ínfimos seriam, então, realizados. Desejos estes característicos daquela memória mitológica que se constrói sobre o poeta: o álcool em abundância, a liberdade da relação com as mulheres, o samba em praça pública, a ausência da gravata⁶² e de tudo o que ela representa, o bem estar dos amigos.

O texto é todo ele devotado ao desejo do que há por vir, baseado numa situação presente sobre a qual não se fala explicitamente. Sabemos que o presente não é como as situações que Vinicius de Moraes descreve. Diretamente sobre o agora, a crônica diz o seguinte:

Ah, quem me dera que essa Guerra logo acabe e os homens criem juízo e aprendam a viver a vida. No meio tempo, vamos dando tempo ao tempo, tomando nosso chopinho, trabalhando pra família. Se cada um ficar quieto no seu canto, fazendo as coisas certinho, sem aturar desaforo; se cada um tomar vergonha na cara, for pra guerra, for pra fila com vontade e paciência - não é possível! Esse negócio melhora, porque ou muito me engano, ou tudo

⁵⁹ Disponível da íntegra no Anexo .

⁶⁰ O poema foi musicado por Gerson Conrad.

⁶¹ É bom lembrar que Vinicius de Moraes se considerava um cronista de ocasião, por necessidade financeira – fato que nos ajuda a compreender a constância do ritmo e das aliterações de sua escrita em prosa – caso evidente e inquestionável de “Depois da Guerra”.

⁶² A gravata na biografia de Vinicius de Moraes está relacionada com o período de trabalho no Itamaraty e seu uso sempre esteve atrelado ao desconforto. O poeta enquanto era diplomata era inclusive obrigado a cantar trajando a mesma. Na canção “Testamento”, já no final de sua vida/carreira um dos versos do poema recitado durante a música, Vinicius de Moraes usa a seguinte expressão “E tome gravata!”. Não pudemos deixar de notar na leitura de um texto de 1944 que esse desconforto já vinha de longa data.

isso não passa, de um grande, de um doloroso, de um atroz mal-entendido!
(MORAES, 1998, p. 953)

A expectativa de um “tempo de paz” aqui é associada ao final do sofrimento, a melhoria da vida, não apenas do eu-lírico, mas de toda a humanidade. Neste texto a centralidade é, pois, a expectativa do depois. Sobre o presente vivido, resta vivê-lo “dando tempo ao tempo”, até que os homens resolvam o grande, doloroso e atroz “mal-entendido”. Diante da luminosidade e grandeza do futuro esperado e do caráter miúdo da conclusão da crônica “dar tempo ao tempo”, tem-se a impressão de que não está calcada no presente imediato a potência criativa que levará ao utópico futuro. Há um descolamento do presente com o futuro esperado para “Depois da Guerra”.

Como contraponto, temos o poema “Mensagem à Poesia”⁶³, publicado pela primeira vez em 1954, no livro “Antologia Poética”. O eu-lírico do longo poema, de ritmo acelerado e urgente, nos pede que deixemos sua mensagem à poesia, sua musa, que a expliquemos e justifiquemos a razão de sua ausência, o seu “não ir”. “Não posso”: eis a sentença que abre e fecha o poema - a impossibilidade de ir até ela. Diferentemente do discurso sobre o tempo que há de vir de “Depois da Guerra”, “Mensagem à Poesia” versa sobre o agora, sobre os sofrimentos do mundo vivido, do presente. São injustiças sociais e sofrimentos diversos que o impedem de se debruçar no simples deleite da poesia, impelindo-o ao seu “invencível dever”, fazendo com que ele abra mão do presente, na esperança do por vir.

Tal qual na crônica, há aqui a esperança no tempo que virá, que é o que justifica, inclusive, o sacrifício do hoje. Se na crônica a palavra “paz” fica subentendida, como pano de fundo de todas as utopias, aqui ela aparece claramente:

*“Vivo do desejo de revê-la
Num mundo em paz”* (MORAES, 2009, p. 204)

O peso das amarguras do presente é tanto que parece sugar o eu-lírico para a sua densidade; como se seus atos, mesmos que guiados por uma paz sonhada, futura em mente, estivessem descolados deste mesmo futuro, perplexos pela agonia do tempo presente. Com o agigantamento, desta vez, do tempo presente, sendo o futuro uma luz clara, terna e bastante distante, também em “Mensagem à Poesia”, o tempo presente está descolado do futuro.

⁶³ MORAES, 2009, p.202-205. É possível ouvir o próprio Vinicius de Moraes recitando este poema, com as intervenções ao fundo do piano de Frances Hime. O vídeo está disponível no CD de anexo.

O início da canção “Tempo de Amor”, que vem a público com o lançamento do álbum, em 1966, reitera a esperada e sonhada “paz”, dos textos anteriores. Porém ela será colocada em questão, a tal ponto que o coro da canção conclui e canta em determinado momento: “Não existe coisa mais triste que ter paz!”. Uma análise mais minuciosa será feita a seguir, de toda a letra e seus aspectos entoativos e suas significações.

Salientamos aqui a desconstrução do conceito de paz feita por Vinicius de Moraes na letra dessa canção. O texto é construído de forma a aliar o tempo de paz com a inação, com a indiferença. A música ao afirmar “mundo enganador, paz não quer mais dizer amor”, está dissociando o conceito de paz como algo necessariamente “bom” e, mais que isso, está se afastando das perspectivas anteriores que abriam mão do momento presente na espera ou busca por um momento de paz, de tranquilidade. A música é o avesso do estático e do tranquilo. Ela é agitada. A letra alia o tempo de paz como aquele não cria nada, não constrói.

É como se a esperança que Vinicius de Moraes nutria de um porvir “sem problemas” viesse abaixo; o mundo pós-sofrimento de “Mensagem à Poesia” no qual ele poderia viver “em paz”. A questão é que de alguma forma a paz “aconteceu” e não cumpriu suas promessas. Vinicius de Moraes compõe “Tempo de Amor” no Brasil dos anos de 1960, país “sem guerra”, mas vivendo sob um regime ditatorial. Vinicius, cidadão do mundo, era testemunha da Guerra Fria, a tensão armada, na qual a paz era apenas o silenciar de um conflito armado que poderia vir à tona a qualquer momento. O conceito de paz devia ser ressignificado, pois dizer que se vive em um mundo em paz, não é necessariamente estar livre das injustiças: paz não quer mais dizer amor.

Em suma, viver em paz seria proteger-se de um amor a mais. Seria interessante, então, pensarmos sobre o que poderia ser esse “amor”, dentro desse contexto da obra de Vinicius de Moraes e para isso vamos nos valer de dois outros textos da trajetória do autor: um excerto do texto da peça “Pois é”, de 1966, tal qual o lançamento da canção, e o trecho de uma entrevista de meados da década de 1970.

Não tivemos acesso ao texto integral do espetáculo, idealizado por Suzana de Moraes, escrito por Caetano Veloso, Torquato Neto e Capinam, apenas a um excerto publicado no jornal *Tribuna da Imprensa*⁶⁴, de forma que não podemos dar um balanço geral sobre a obra.

⁶⁴ Durante a pesquisa feita nos periódicos cariocas durante o ano de 1966, no acervo da Biblioteca Nacional, encontramos na seção de Teatro, do Segundo Caderno da *Tribuna da Imprensa* o seguinte texto de Fausto Wolff: “Está prevista para o dia 20 a estreia de *Pois É*, no Teatro Grupo Opinião que funciona na arena da rua Siqueira Campos. *Pois É* apresenta pela primeira vez, em teatro, o compositor, poeta e diplomata Vinicius de Moraes (sic), o que poderá ser bom para o poeta e bom para o teatro, ou mau para o poeta, mau para o teatro e mau para o público. *Pois é* traz, também, Maria Bethânia e Gilberto Gil, num texto de Caetano Veloso (sic), José Carlos Capinam e Torquato Neto que partira de uma idealização de Suzana de Moraes. A direção geral do espetáculo é

A partir do excerto, que colocamos aqui na íntegra, devido ao seu pouco conhecimento, daremos prosseguimento à nossa argumentação. Trata-se de um diálogo entre Vinicius de Moraes, Maria Bethânia e Gilberto Gil, que integravam o elenco:

Vinicius: – Todo brasileiro é habitado por um nordestino, da mesma forma que não creio em Deus, mas o Deus dos outros me habita. Por isto, meu companheiro, não temeria revelar tudo; claramente, na minha mais viciosa intimidade, porque sei que esta revelação nos revelaria a nós todos a nossa época, o nosso mundo, o nosso Brasil. Não teria nenhum temor, meus companheiros, de nenhuma pergunta sobre a minha culpa e responsabilidade na vida, no amor, porque a única vergonha que me restaria é de que a felicidade ou tristeza obtida com isso não fosse coletiva, não fosse inteiramente nossa.

Gilberto: – Vinicius, o que você fez quando passou o cometa Halley?

Vinicius: - Eu falei de amor.

Maria Betânia: - E quando o padre disse que era pecado?

Vinicius: - Eu falei de amor.

Gilberto: E quando a morte o assuntou e conheceu a injustiça pela primeira vez?

Vinicius: - Eu falei de amor.

Betânia: - E quando o leite subiu, o Presidente caiu e a guerra estourou?

Vinicius: - Eu falei de amor.

Gilberto: e quando tudo esteve difícil, e se reclama dizer ou fazer alguma coisa que modificasse o curso dos acontecimentos?

Vinicius: - Eu falei de amor.

Betânia: - E quando se tornou necessário ser mais claro, ser nitidamente brasileiro?

Vinicius: - Eu falei de amor com sinceridade.

Betânia: Sem dúvida sabemos que é preciso ser brasileiro com intensidade e que cantar um samba com sincero amor já se constitui uma manifestação de consciência; mas sabemos também que isso não é fácil e temos medo. Temos medo de ser ufanistas, um medo que às vezes no vem por desconfiar de que a terra que cantamos talvez não seja tão nossa...

Numa entrevista em meados da década de 1970 para Carlos Coqueijo⁶⁵, o poeta é interrogado sobre engajamento nas questões sociais, sobre a música e canção engajada. Ele responde então: “Para mim, nada mais social que o amor”.

Diante do quadro apresentado aqui e se voltarmos atenção ao próprio texto de “Mensagem à Poesia” veremos que a noção de “amor” de Vinicius de Moraes não se resume

de um rapaz que, de um modo geral não dá vexame: Nelson Xavier. Aguardo.” O texto foi publicado no exato dia do lançamento do álbum “O afro-sambas de Baden e Vinicius”, dia 06 de setembro de 1966, na página dois. No dia 19 de setembro de 1966, também no Segundo Caderno do mesmo Jornal, a coluna de Fernando Lopes “A noite é nossa” publica o seguinte comentário sob o seguinte título: “Um pedacinho de “pois é” em primeira mão aqui” – “Na próxima quinta-feira teremos a estreia, no teatro do Grupo Opinião, o espetáculo “Pois é”; reunindo Vinicius de Moraes (sic), Maria Betânia e Gilberto Gil, com direção de Suzana Moraes, filha de Vinicius e texto de José Carlos Capinam, Caetano Veloso e Torquato Neto. Damos abaixo, um pequeno trecho do “show” que certamente será sucesso”.

ao amor romântico, à paixão pela musa, estritamente ao amor carnal. O sentido é bastante amplo. O amor aqui é o contrário da indiferença, é bem próximo do que Bakhtin, por exemplo, na obra “Para uma filosofia do ato responsável” (2010) vai salientar como atitude de ouvir “amorosamente” a palavra do outro, ou seja, através de uma ação de empatia, de interesse pelo ponto de vista do outro, colocar-se no seu lugar, numa atitude ativa de compreensão. Amor é princípio de alteridade (e, para o pensamento bakhtiniano, a alteridade é, por sua vez, princípio de identidade). Estar com o outro, não ser indiferente. É não se recusar ao contato com o outro. Nas palavras de Bakhtin (2003, p.388): “Encarnar-se. (...) Não ficar na tangente, mergulhar na vida.” Paz seria, então, justamente o contrário, o proteger-se do contato com o outro, proteger-se de um amor a mais – que no limite seria proteger-se de si próprio⁶⁶.

Amar o outro não é necessariamente não estar em conflito, ao contrário. Até porque, só há atrito onde há contato. Neste entendimento do amor numa chave ambivalente, no qual está inserida a própria noção de dor, há a revalorização da noção de paz, atrelando-a ao não-amor, Vinicius de Moraes abre precedente para pensarmos que nem sempre “estar bem” é “estar em paz”, que nem sempre “estar feliz” é “estar bem”, que nem sempre a dor é apenas sofrimento, que nem sempre chorar faz mal há alguém⁶⁷. Na verdade, não se trata de ou amor ou dor, mas de ambas as coisas ao mesmo tempo. “O tempo de amor é o tempo de dor!”.

A visão maniqueísta típica da visão fragmentária e estanque do mundo burguês⁶⁸ nos impede muitas vezes de compreender o infortúnio como momento necessário, muitas vezes nos dopando com a necessidade de estar feliz a qualquer custo, uma espécie de otimismo oficial⁶⁹. Sobre isto, há uma excelente reflexão de Tom Zé no texto da contracapa de seu primeiro *longplay* de 1968:

Somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade. O sorriso deve ser muito velho, apenas ganhou novas atribuições. Hoje, industrializado,

⁶⁵ Arquivo disponível no acervo de Vinicius na Fundação Casa de Rui Barbosa

⁶⁶ Outras canções de Vinicius de Moraes versam sobre esse tema. Destacamos aqui “Como dizia o poeta” e “Testamento”, ambas em parceria com Toquinho. Conferir no anexo.

⁶⁷ Basta lembrarmos os primeiros versos de seu conhecido “Samba da Bênção”: “É melhor ser alegre que ser triste/ alegria é a melhor coisa que existe/ é assim como a luz do coração/ Mas pra fazer um samba com beleza/ é preciso um bocado de tristeza/ é preciso um bocado de tristeza/ senão não se faz um samba não!”

⁶⁸ Ver Bakhtin (2008)

⁶⁹ Tomamos emprestado essa expressão dos escritos de Bakhtin, mais especificamente dos “Apontamentos de 1970-1971”, capítulo do livro “Estética da Criação Verbal”, que é um conjunto de notas preparatórias para uma obra que não fora realizada. A expressão aparece sem maiores desdobramentos – ainda que no contexto de discussão sobre o sentimentalismo. De forma que não a fazemos uso dela enquanto conceito de Bakhtin, por este não tê-lo desenvolvido, mas apenas nos utilizamos da expressão que parece contemplar o que intencionamos dizer.

procurado, fotografado, caro (às vezes), o sorriso vende. Vende creme dental, passagens, analgésicos, fraldas, etc. E como a realidade sempre se confundiu com os gestos, a televisão prova diariamente, que ninguém mais pode ser infeliz. Entretanto, quando os sorrisos descuidam, os noticiários mostram muita miséria. Enfim, somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade. (As vezes por outras coisas também). (TOM ZÉ, 1968, s/p)

A planta que precisa do atrito do vento pra crescer. A borboleta que precisa vencer seu casulo, sozinha, para ter forças para voar. Reconhecer os problemas do hoje e enfrentá-los no agora. O eu-lírico de “Tempo de Amor” não está disposto a abrir mão do presente de sofrimento, para viver as benesses de um futuro sem conflito. O eu-lírico de “Tempo de Amor” está disposto a viver o agora, o sofrimento necessário, a dor que edifica, o amor que não é indiferença. O tempo presente não é abdicado e, por isso mesmo, ele é entendido como a força criativa conectada ao tempo futuro. Entendido dessa forma, é como se o tema de “Tempo de Amor” antecipasse em dez anos a ideia que seria cantada de forma leve, bem-humorada e direta pelos Novos Baianos⁷⁰:

*Por que não viver?
Não viver nesse mundo?
Se não há outro mundo?
E pra ter outro mundo
é preci-necessário:
viver.*

Noutro momento da nossa apresentação do álbum, dissemos que o lado A tenderia a ser “mais baiano” que o lado B, que seria “mais carioca”. “Tempo de Amor” sem dúvida contribui para que pensemos desta forma.

No seu artigo sobre os afro-sambas, Frank Kuehn (2012, p. 13-14) enumera elementos utilizados na canção que classifica como advindos do samba carioca: o compasso binário; a levada de samba no violão, executada com muita destreza e que reproduz a marcação rítmica do tamborim; a modulação harmônica com bordões de samba-choro no acompanhamento; o canto diafônico, responsivo (refrão), executado pelo solista e o coro feminino; a marcação rítmica fortemente sincopada; breques típicos do samba carioca; além da batucada final e nas palavras do próprio autor: “(ou seja, tudo termina em samba)”.

Vinicius de Moraes na contracapa relaciona a canção a um importante reduto carioca:

⁷⁰ “Besta é tu” (Galvão / Pepeu Gomes / Moraes Moreira) é uma faixa do antológico disco “Acabou Chorare” de 1972, do grupo “Novos Baianos”.

O samba “Tempo de Amor” está sendo popularmente chamado de “Samba do Veloso”. A razão é simples; é que Baden compôs no já famoso Bar Montenegro, também chamado o “Veloso”, ali na esquina da Prudente de Moraes e Montenegro, em Copacabana. O mesmo, aliás, onde há uns cinco anos atrás, Antônio Carlos Jobim e eu vimos passar toda linda e cheia de graça a “Garota de Ipanema”. (MORAES, 1966, s/p).

Kuehn (2012) salienta um elemento na estrutura formal da canção que já apareceu em outras canções da série, a modulação. Após a repetição da estrofe final, a música toda é cantada novamente só que em um tom acima, num registro ainda mais agudo. Se já conseguimos perceber a dificuldade do coro da amizade em manter a afinação na sustentação do agudo Dó, quando a música modula para Ré menor, a dificuldade aumenta. Entretanto, num movimento análogo ao da modulação de “Canto de Ossanha”, há uma explosão de energia, por ser um “samba ligeiro”, como bem pontua Kuehn. Para termos uma ideia sobre do quão alto é este tom para a interpretação da canção, o registro da música no songbook de Vincius de Moraes, organizado por Almir Chediak⁷¹, está na tonalidade de Si menor. A regravação de Baden Powell com o Quarteto em Cy começa em Ré maior, mas modula em um tom e meio abaixo, terminando a canção em Si menor. A regravação de Mônica Salmaso e Paulo Bellinati está em Lá menor e a de Virgínia Rodrigues no tom mais grave de todos, em Sol menor.

Outro fator que já apareceu nas demais canções que também aumenta a dificuldade de execução, é a extensa tessitura da canção, indo de regiões bastante agudas para outras mais graves em curtos intervalos.

Tempo de Amor 1	
mi	
mib	lhor
re	se
do#	
do	Ah! me ri
si	
sib	Bem a
la	
lab	po
sol	der Sem Sem Sem Sem
fa#	
fa	vi ter ter ter ter
mi	
mib	ver que que que que
re	em so cho que se
do#	
do	paz frer rar rer dar
si	
sib	
la	

“Tempo de Amor” começa com uma interjeição longa, um lamento em “Ah!”, no agudo Dó, tônica do acorde menor que inicia a canção. O poeta canta: “*Bem melhor seria poder viver em paz*” e, então, enumera aquilo que consistiria essa vida de paz:

*sem ter que sofrer,
sem ter que chorar,
sem ter que querer,
sem ter que dá.*

O coro da amizade repete, com toda a sua espontaneidade, em alto e bom tom, o lamento entoado pelo poeta.

Podemos notar durante a audição deste verso o prolongamento da interjeição “Ah!”, repetindo também o artifício que também já fora utilizado e explicado via semiótica da canção de Luiz Tatit (2008), que é alongar as notas em momentos de lamentação, de ausência do objeto desejado pelo sujeito cantante. A tessitura dessa estrofe é imensa, se analisarmos a distância da nota mais aguda com a mais grave. A repetição das frases melódicas na sequência final da estrofe reforça o sentido da forma falada de enumerar e enfatizar algo.

Em seguida, toda a instrumentação para e ele então diz num registro bem mais grave, como quem dá conselhos, como quem conta um segredo, diz algo de muito importante:

Tempo de Amor 2	
si	
sib	
la	
lab	
sol	tem mar
fa#	
fa	frer rer po a
mi	
mib	tem so mas tem que pra der
re	
do#	
do	mas que que cho rar mas que
si	
sib	
la	

Após a volta apoteótica da instrumentação, o coro reclama:

⁷¹ CHEDIAK, Almir. Songbook Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Editora Lumiar. 1994. Volume 1. p. 140-141

*Ah! Mundo enganador:
paz não quer mais dizer amor!*

Interessante notar como a centralidade do “amor” fica expressa nas duas estrofes acima não apenas no conteúdo da letra, mas na própria entoação. No verso cantado por Vinicius “amar” aparece no registro mais agudo e destacado, como resolução do verso. Resolução que ao mesmo tempo é a ponte que prepara para o canto indignado do coro “paz não quer mais dizer amor”. E novamente “amor” aqui aparece em destaque, sendo a parte mais aguda do verso.

Após o canto de indignação, a conclusão que se tira vem em seguida na canção cantada em coro, repetindo a estrutura da frase melódica da primeira estrofe:

*Ah! Não existe coisa mais triste que ter paz!
E se arrepender,
E se conformar,
E se proteger
De um amor a mais.*

Da mesma forma acontecerá com o resto da letra que é cantada sobre as mesmas frases melódicas da primeira parte. Após esse canto do coro, novamente a instrumentação para e temos o canto solo de Vinicius de Moraes que, funcionando na narrativa da canção quase como um mestre, diz novamente em tom grave, conferindo seriedade ao discurso:

*O tempo de amor
É o tempo de dor
O tempo de paz
Não faz nem desfaz!*

Na mesma melodia que o coro havia cantando sobre o mundo enganador, o coro, após o ensinamento do eu-lírico de Vinicius de Moraes, agora entoa como forma de prece e pedido:

*Ah! Que não seja meu
O mundo onde o amor morreu!*

A letra então se encerra com a reiteração da primeira frase melódica, nos versos “Não existe coisa mais triste que ter paz...”. Dessa vez entretanto, a sequência das frases de enumeração se repetem:

*E se arrepender
E se conformar
E se proteger
De um amor a mais.*

A partir daí então, a canção modula em tom, ou seja, ela é tocada inteira novamente, só que dessa vez não mais em Dó menor, mas sim, em Ré menor.

Em “Tempo de Amor” há reiteração do tempo cíclico, bastante desenvolvida em “Canto de Xangô”. A estrutura de frases melódicas ilustrada neste é repetida na canção com versos diferentes em outros momentos. Sempre que essas frases aparecem, o baixo do violão de Baden Powell executa uma caída cromática, ou seja, de meio em meio tom, conferindo essa sensação cíclica sobre a qual já abordamos. Isto se intensifica nos momentos finais da canção, no qual a caída cromática é ainda maior, na seguinte descida de baixo: Ré-Dó#-Dó-Si-Sib-Lá-Sol#-Sol-Fá# -Fá-Mi.

Devido à baixa qualidade da mixagem do álbum de 1966, esse movimento do baixo do violão de Baden Powell é de difícil audição. Entretanto, na versão do álbum gravado pelo violonista em 1990, conseguimos perceber tal caída de maneira mais nítida, sendo, inclusive, na parte final da música acompanhada pela flauta transversal.

Fizemos menção acima da versão de Baden Powell e do Quarteto em Cy no álbum de 1990. O movimento no qual nos colocamos agora é justamente de pensar as outras leituras de “Tempo de Amor”. A nossa opção metodológica ao longo deste trabalho foi fazer uma análise, um exercício de compreensão das canções que compõem o álbum de 1966, nas versões que ali aparecem. É necessário dizer que, conforme a noção de que cada enunciado é único no tempo e no espaço, e suscita diferentes sentidos a cada vez que é reiterado, relido, ressignificado, os sentidos apreendidos dessas versões não são universalmente aplicáveis às demais releituras destas canções.

Cada enunciado tem uma unicidade, aquilo que lhe confere singularidade. Retomá-lo é inserir novos sentidos, ou, ainda, salientar, enfatizar, radicalizar alguns dos sentidos já inscritos na primeira versão. Outras vezes, como salienta Tatit (2008), é possível que sentidos inéditos possam ser revelados numa nova interpretação.

Faremos uma breve leitura de outras interpretações de “Tempo de Amor”, não com o mesmo rigor das outras análises empreendidas até aqui, evidentemente, mas de forma a demonstrar como elas se relacionam (ou não) com a versão original.

A versão do álbum de Baden Powell é a única, das que vamos analisar aqui, que é tocada num andamento mais acelerado que a versão de 1966. A mixagem é claramente melhor que a versão anterior. Também a única versão que mantém a modulação, mas em movimento inverso, ao invés de subir um tom, ela desce de Ré para Si. Ela também mantém a relação de canto responsivo da versão com Vinicius de Moraes, intercalando o canto de Baden Powell com o coro do Quarteto em Cy. A instrumentação é também bem próxima, ainda que alguns elementos variem, mas a centralidade do samba ligeiro é mantida, tal qual a estruturação dos versos.

“Tempo de Amor” é a oitava faixa do CD de Mônica Salmaso e Paulo Bellinati “Os Afro-sambas de Baden Powell e Vinicius de Moraes” (1996), cujas faixas todas são exclusivamente interpretadas pelo canto de Salmaso e o violão de Bellinati. A canção é cantada em tom mais baixo que o original e algo que chama bastante atenção é a forma como ela começa: Mônica canta a primeira estrofe *a capella*, ou seja, sem o acompanhamento do violão. Este canto inicial com o prolongamento das sílabas mais agudas e de forma *rallentada* reforça a sensação de lamento, mencionada na versão de 1966. A centralidade do argumento dessa versão é o lamento de não poder mais viver em paz. Tanto o é que o canto termina com menção aos versos iniciais: o prolongamento do “Ah! Bem melhor seria poder viver...”, não cantando o complemento original do verso “em paz” e, em seguida, cantando de forma mais espaçada os versos “sem ter que sofrer/ sem ter que chorar/ sem ter que se dar!”.

É uma pena, pois, que se deva sofrer e chorar, já que “Bem melhor seria poder viver sem ter que sofrer, sem ter que chorar, sem ter que querer, sem ter que se dar”.

A versão de Virgínia Rodrigues, registrada no álbum “Mares Profundos” (2003), não conta com violão em sua instrumentação, mas sim um piano conduzindo a harmonia. Há também a presença de um trompete e uma percussão. A introdução não nos remete às frases melódicas da canção, como acontece na versão de 1966, sendo algo neste sentido bastante original diante dessa versão.

Apesar da sugestão do samba que a percussão faz, o andamento é bem mais lento, o que confere mais melancolia à canção – o mesmo que acontece com a versão de Salmaso e Bellinati. Desta forma, esta versão valoriza a tensão sugerida pelo fato dela ser composta em tom menor.

Se a introdução é bem distante do tema, o final da música, no qual a interpretação de Virgínia destaca, cantando em uma oitava acima, o verso “de um amor a mais”, (o que compreendemos aqui como uma forma de salientar o amor), a instrumentação vai *rallentando* até restar apenas a percussão, dialogando com o final da versão de 1966, que termina apenas com os instrumentos percussivos.

As versões de Baden Powell, Salmaso&Bellinati e Virgínia Rodrigues estão inseridas em discos que fazem, claramente, tributo do álbum de 1966, regravando todas as faixas, além de outras canções da dupla que julgam ser afro-sambas e/ou que cabem no conceito do disco. Vamos dialogar agora com versões encontradas numa pesquisa feita na internet de vídeos⁷² com interpretações de “Tempo de Amor”.

A primeira delas é do cantor Seu Jorge com a banda Almaz⁷³. A ambientação do vídeo, juntamente com a audição da regulação da voz de Seu Jorge, com bastante *reverbe*⁷⁴, sugerem que se trate do excerto de um *show*. A banda é composta por Lúcio Maia, na guitarra, Pupilo, na bateria (ambos integrantes do “Nação Zumbi”) e Antonio Pinto, contra-baixo elétrico. O andamento é bastante lento em relação à versão de 1966, mas ainda assim o caráter percussivo da música se mantém, em ritmo próximo ao groove. A música está em Ré menor, tom da música original, pós-modulação. Entretanto, Seu Jorge canta toda a canção em uma oitava mais baixa, se utilizando do seu timbre grave. A interpretação aparentemente contida de Seu Jorge se mescla com seus gestos, que ajudam a formar o sentido que ele confere a música.

Não apenas por se tratar de um homem cantando, mas a interpretação de Seu Jorge nos lembra das intervenções solo de Vinicius de Moraes na versão de 1966, em que o registro grave de sua voz parece se aliar a uma entoação de gravidade, de seriedade daquilo que está sendo dado, de conselho. Tal como um sábio falando aos seus discípulos. Essa dimensão da sabedoria também se dá pela ausência da sugestão de melancolia nessa versão, apesar do ritmo mais desacelerado.

⁷² Os vídeos estão disponíveis no CD de anexo.

⁷³ Com a descoberta do vídeo, tivemos acesso à versão de estúdio da canção, que compõe o álbum “Seu Jorge and Almaz” (2010). A banda foi formada após o encontro dos músicos para a trilha sonora do filme “Linha de Passe” (dir. Walter Salles e Daniela Thomas), gravando a música “Juízo final”, de Nelson Cavaquinho. Segundo a crítica de Pedro Nakano (2011), o conceito do álbum em versões “esfumaçadas”, misturando samba, rock, funk e soul.

⁷⁴ Efeito ocasionado por um dispositivo presente em mesas de som que permite simular eletronicamente o efeito de reverberação natural, seja da voz ou de algum instrumento, sendo a reverberação, segundo o verbete do Dicionário de Termos e Expressões da Música, “permanência de um som em um ambiente, após o término de sua emissão”. (p. 280).

O famoso pianista de jazz Herbie Hancock no projeto “Imagine Project”⁷⁵ (2010) convidou a cantora brasileira Céu para a versão de “Tempo de Amor”. Na internet encontramos o vídeo com a gravação em estúdio da canção. Desta forma temos vídeo com o registro “ao vivo” daquilo que servirá de gravação de estúdio. A versão da canção está em Fá menor. A interpretação de Céu é mais intimista, se comparado não apenas com a versão de 1966, mas também com as das demais intérpretes. Há um forte destaque para a parte instrumental, justamente por se tratar do pianista Herbie Hancock, que executa um solo de mais de dois minutos de improvisação no piano. Ouvimos mais do que vemos: assistimos Herbie tocando um teclado, antes de solar ao piano, uma bateria e um contrabaixo elétrico, mas ouvimos já na base uma mixagem eletrônica e a sugestão de *riffies* de guitarra.

Não há nenhuma alteração nas estruturas dos versos, a não ser a eliminação da repetição dos versos finais “e se arrepender/ e se conformar/ e se proteger/ de um amor a mais”, algo que se relaciona, possivelmente à interpretação intimista da cantora.

A última versão sobre a qual falaremos antes de retomarmos a versão de 1966 leva ao extremo a parte instrumental, fugindo, até mesmo, do formato canção. Trata-se da versão executada pelo “Kolosko Dimow Duo”⁷⁶. Trata-se de dois músicos eruditos, Nathan Kolosko, ao violão e Carl Dimow, na flauta, com vestimentas sociais em preto, no palco de um teatro vazio, executando para o vídeo e dois microfones de captação de estúdio, “Tempo de Amor”, no violão e na flauta transversal.

Como instrumento melódico, a flauta transversal toca as frases melódicas da versão original, o que nos familiariza com a canção. O andamento é próximo ao da versão de Baden Powell. O violonista traz para a sua interpretação os elementos característicos de Baden Powell, violão percussivo, com um aparato técnico grande, transitando com grande velocidade entre as diversas regiões do braço do instrumento, com o baixo solto em ré, bastante marcado. Esta versão valoriza a riqueza da composição harmônica e melódica, a despeito da canção e a partir daí realizando belíssimos improvisos, se aproveitando da ampla tessitura dos instrumentos. É necessário lembrar também que é do violão de Baden Powell

⁷⁵ O “Imagine Project” (2010) consiste na gravação de um álbum e de um filme no qual Herbie Hancock reúne artistas de diversos cantos do mundo, como include Dave Matthews, Anoushka Shankar, Jeff Beck, The Chieftains, John Legend, India Arie, Seal, Pink, Juanes, Derek Trucks, Susan Tedeschi, Chaka Khan, K'Naan, Wayne Shorter, James Morrison, cantando músicas também de compositores diversos, como Bob Dylan e The Beatles. Maiores informações no site: <http://www.herbiehancock.com/theimagineproject/>

⁷⁶ No site de Nathan Kolosko (<http://www.nathankolosko.com/>) temos acesso a maiores informações sobre o duo. Além de “Tempo de Amor”, eles tem vídeos de execuções de “Canto de Ossanha”, “Canto de Xangô” e “Tristeza e Solidão”, todos eles disponíveis no site. A dupla se propõe a estreitar as relações entre a música erudita e a música popular.

que surgem os afro-sambas e que o naipe de sopros regidos por Guerra Peixe é um dos elementos mais marcantes do álbum.

A interpretação vívida dos dois instrumentistas nos traz novamente para a versão de 1966. Como vimos, é possível criar as mais diversas versões de uma mesma música, com instrumentações, tonalidades e andamentos diversos, suscitando e salientando assim sensações, emoções, em suma, sentidos os mais variados.

A interpretação de 1966 é a única faixa do lado B que conta com a presença do “coro da amizade” e o fato deste coro aparecer apenas em dois momentos do álbum, sempre na abertura, deve nos dizer algo. A presença do coro dá outra coloração à canção. O “coro da amizade”, composto por não-cantores, torna esse um canto público, como se a letra pudesse ser entoada por toda e qualquer pessoa. O clima da canção é coletivo. O seu *ethos* é coletivo. A tonalidade menor geralmente sugere melancolia, tristeza, introspecção. Entretanto, em “Tempo de Amor”, da forma como se apresenta nesta versão, aliada ao ritmo acelerado do samba ligeiro e ao canto aberto e espontâneo do “coro da amizade”, essa característica do tom menor fica atenuada.

Da mesma forma que a letra da canção pode soar, conforme a interpretação, mais melancólica, na interpretação do “coro da amizade” ela ganha colorações mais positivas. Não é com pesar que ouvimos a frase “Ah! Bem melhor seria poder viver em paz” ser entoada. Canta-se que “paz não quer mais dizer amor” em tom festivo.

É conhecida a importância a que a arquitetura teórica de Bakhtin dá para o riso, principalmente a partir do estudo do riso coletivo e popular no seu estudo sobre o literato francês François Rabelais. É de autoria do pensador russo a seguinte afirmação: “A seriedade deixa mais pesadas as situações sem saída, o riso eleva-se acima delas. O riso não entrava o homem, libera-o.” (BAKHTIN, 2003, 374).

Cantar de forma alegre e coletiva a letra de “Tempo de Amor” é superar o tom sério e o peso das “situações sem saídas”, como o fato da dor ser algo inescapável.

Se nos permitirmos ao exercício inverso e imaginar como as narrativas da religiosidade afrobrasileira faria a leitura da trajetória de Vinicius e seu modo de interpretar Tempo de Amor. Na seriedade dos cantos solos de Vinicius de Moraes poderia estar encarnada a figura do homem sábio, que tanto na estética quanto na arte, vivenciam essa forma de entender o mundo. O homem sábio, filho do orixá mais velho do panteão, Oxalufã, o Oxalá Velho⁷⁷, que entra em transe com as costas curvas, por carregar todo o peso do mundo,

⁷⁷ É Mãe Menininha do Gantois quem revela a Vinicius de Moraes que seu pai é Oxalufã, no primeiro encontro de ambos. José Castello (1994) na biografia que escreve sobre o poeta registra o episódio: “A mãe-de-santo lhe

cuja concepção de amor, para muito além dos jargões, preconceitos e do entendimento mais imediato e difundido da sua obra, como amor coletivo, como meio de construção social de um mundo mais justo, conforme reiteramos aqui sua fala no espetáculo “Pois é”:

Não teria nenhum temor, meus companheiros, de nenhuma pergunta sobre a minha culpa e responsabilidade na vida, no amor, porque a única vergonha que me restaria é de que a felicidade ou tristeza obtida com isso não fosse coletiva, não fosse inteiramente nossa.

Não nos espanta que tal percepção de mundo, em constante movimento, com a perspectiva de ambivalência e devir, seja o fio condutor, no limite, o *ethos*, de um álbum que dialoga com vertentes de uma herança cultural cuja população de origem é marginalizada no Brasil, que tem seus ecos mais remotos nas tradições da cultura popular milenar.

explica que ele é filho de Oxalá, o pai dos orixás, que, no sincretismo, se transformou em Senhor do Bonfim. ‘Isso significa muito poder’, descreve, ‘mas significa também que você carrega todas as mágoas, todo o sofrimento do mundo.’ É por suportar tanto peso que Oxalá, no ritual do candomblé, dança todo curvado. ‘Com você é ainda pior, porque você na verdade é Oxalufã.’ Explique-se: Oxalufã é o Oxalá velho, que suporta por conta da idade um sofrimento ainda maior, e que dança ainda mais curvado.” (CASTELLO, 1994, p. 342).

B.2 Canto do Caboclo Pedra Preta

*“Olô Pandeiro,
Olô Viola”*

A cantiga do caboclo origina e dá início à música. Segundo o depoimento de Vinicius de Moraes no texto de contra-capá, talvez o mais controverso de todos eles, “Canto do Caboclo Pedra Preta” foi composta antes mesmo de Berimbau, quando Baden Powell o “catalisara” para tal intento. Conforme nos conta o letrista, a partir dos versos originais, eles compuseram a “segunda parte”, num samba “feito na hora”.

Muito possivelmente, conforme nos relata a biógrafa de Baden Powell, Dominique Dreyfus (1999, p.83), o canto que inspira a canção tenha sido (re)colhido no famoso terreiro do pai-de-santo baiano, então radicado em Duque de Caxias, Joãozinho da Goméia, sobre quem falaremos mais adiante. “Canto de Caboclo Pedra Preta” conta então com uma letra que derivaria diretamente do terreiro, cujos versos complementares foram compostos à maneira de Vinicius de Moraes.

A canção começa com a voz de Vinicius de Moraes cantando solo “Olô Pandeiro”, e então ouvimos o soar dos atabaques, e então “Olô Viola”, quando ouvimos o dedilhar do violão de Baden, numa relação direta entre a evocação do instrumento percussivo e som do atabaque, e do instrumento de cordas, e o violão de Baden.

A menção aos dois instrumentos logo no início da canção nos remete à importância deles no âmbito da cultura popular brasileira. A viola, por exemplo, é um instrumento que pode ser encontrado em quase todo o interior do país. De estrutura que varia entre 8 a 12 cordas, mas comumente usada em 10, com pares uníssonos e oitavados, as afinações das violas também variam ao longo do território brasileiro. Por estar vinculada desde o cururu paulista, passando pelo samba de roda do recôncavo, ou ainda o samba de caboclo carioca, existem muitas histórias que relacionam o instrumento com elementos mágicos e fantásticos.

Vagner Gonçalves da Silva (2000) ao falar sobre os calundus, primeiras formas religiosas afro-brasileiras, de origem banto, durante o período colonial, registra que já em 1777, “em Itapecerica, os negros Roque Angola e Brígida Maria faziam calundus ao som das violas” (p. 44).

No livro publicado pelo IPHAN, com o Dossiê 4 “Samba de Roda do Recôncavo Baiano”, sobre o tombamento desta manifestação como patrimônio imaterial da humanidade, cujo processo data de 2004, consta um capítulo exclusivo sobre a viola e o samba de viola. O responsável pela pesquisa é Carlos Sandroni que salienta a viola como elemento importante

não apenas para o samba de roda do recôncavo, mas também vinculado a outras práticas, como o culto aos caboclos:

O samba de roda também é parte fundamental do culto aos caboclos, entidades espirituais cultuadas no contexto afro-brasileiro, mas com forte referência ao universo ameríndio. Acredita-se que os caboclos gostem de samba, e em particular das modalidades que incluem viola. Nos festejos públicos de culto aos caboclos, denominados toques, a presença de um samba de viola é fundamental⁷⁸. (SANDRONI, 2004, p.19)

E é justamente o caso deste samba que cultua e homenageia o caboclo Pedra Preta.

Ainda no dossiê sobre o Samba de Roda do Recôncavo, é possível ler a seguinte passagem:

Os violeiros pesam cuidadosamente as conseqüências de tocar os seus instrumentos em certos lugares, ocasiões e afinações. Nas florestas, especialmente se afinada em rio-abaixo e manejada entre a meia-noite e às seis da manhã, a viola atrai “bichos do chão”, os “encantes” da floresta (os caboclos) e, o que lhe seja talvez mais característico, “o Homem”, isto é, Satanás. (SANDRONI, 2004, p.111)

O mesmo dossiê aponta também a relação do pandeiro como elemento constante nas formações juntamente a viola, como também aponta o canto responsorial como parte da estrutura dos sambas – o que ocorre também em Canto do Caboclo Pedra Preta, nos cantos alternados de Vinicius de Moraes ora com o canto em uníssono o Quarteto em Cy, ora do coro composto por Dulce Nunes, Quarteto em Cy e mais uma voz masculina (possivelmente pela qualidade vocal, Otto Gonçalves Filho, único músico dentre aqueles que compõe o “coro da amizade”).

Ao falar da nomeação das violas com nomes de mulher, no recôncavo – prática muito recorrente também ao longo do país – Sandroni afirma:

a viola é efetivamente mulher, e as suas qualidades e formas femininas são realçadas pela ornamentação e nome que o dono lhe dá. A viola deve ser seduzida pela executante e tornar-se sedutora em suas mãos (SANDRONI, 2004, p.110)

⁷⁸ Sandroni indica a leitura dos trabalhos de Raul Lody (1977) e Sônia Maria Chada Garcia (1995) a respeito.

A relação da mulher com os instrumentos é descrita várias vezes, no qual no próprio ato de sambar, ela passa um por um e onde fica evidente para cada um deles se o tocar está no agrado dos presentes: “a mulher que dança se apresenta diante de cada instrumento, especialmente diante do viola-guia ou do músico que oferece o ritmo mais atraente.” (SANDRONI, 2004, p.121).

Essa relação entre o feminino e a viola é salientada de modo excessivamente sexualizado por Vinicius de Moraes no texto de com\tra-capá. Vejamos:

Pois quando o “caboclo” Pedra Preta nos dizia que o “pandeiro não quer que eu sambe aqui, viola não quer que eu vá embora”, parecia nos querer ele dar as coordenadas desse eterno conflito do amor e do sexo, cujo bandarilheiro e o ciúme em que o elemento “macho” (o pandeiro) repudia vivamente a entrada em cena do “caboclo” Pedra Preta (o “outro”), mas já aqui com a conotação também da divindade, de Pai-de-Santo, capaz de arrastar o elemento fêmea (a viola) para o mundo subterrâneo da magia negra e do sexo místico. Mas Pedra Preta não os concilia a não fugirem ao próprio destino - pandeiro tem que “pandeirar”, viola tem que “violiar”. E quando na hora mágica do “caboclo”, o galo canta fora de hora, o pandeiro parte, perdida que está para ele a partida.

A viola se integrará na missa negra e, doravante, também ela será sacerdotisa do culto. Esta é uma das interpretações que, uma vez terminado, o samba nos provocou. Mas a medida que ele se impunha pelo mistério do seu contexto, outros foram aparecendo. Pedra Preta seria, ao mesmo tempo, o elemento perturbador do eterno casal em conflito, cujo conflito é a essência mesma da vida em sua dinâmica. Só sei que me deixei completamente envolver pela sábia magia do candomblé baiano e durante meses vivemos em contato com o seu grave e obscuro mundo. (MORAES, 1966, s/p).

Há na “leitura” de Vinicius de Moraes a aproximação, ainda que por outra perspectiva, tanto do caráter feminino vinculado à viola, quanto o poder de atração que ela exerce nos caboclos: “viola não quer que eu vá embora”.

Corroborando também com o que vínhamos argumentado sobre uma espécie de conceito que perpassa todo o álbum, sintetizado em “Tempo de Amor” e também em “Canto de Ossanha”, Vinicius de Moraes pontua que Pedra Preta não permite que fuçamos do destino, daquilo que devemos fazer, “pandeiro tem que pandeirar” e “viola tem que violiar”. Não é permitido o silêncio, não é permitida a indiferença e a omissão. Por fim, ao interpretar Pedra Preta como elemento de perturbação do casal, salienta que o conflito “é a essência mesma da vida em sua dinâmica”. Só há atrito onde há contato e é este atrito quem propicia o movimento.

Ademais, as menções de Vinicius de Moraes sobre “magia negra”, “sexo místico”, “missa negra”, mundo “grave e obscuro” confirmam o (des)conhecimento superficial e intuitivo do poeta e diplomata a respeito das nuances e detalhes dos cultos religiosos afro-brasileiros, algo que se modificaria dali a alguns anos, ainda que o poeta não tenha chegado a uma “conversão” de fato. Dentro do contexto do texto, tais expressões guardam um paradoxo: ao mesmo tempo em que há a “boa intenção” do poeta, em “valorizar” a cultura afrobrasileira – movimento que já vinha desde a peça “Orfeu da Conceição” – elas ressoam e reverberam o caráter pejorativo com o qual são usadas para caracterizarem de forma preconceituosa as religiosidades de matriz afro ainda hoje.

Essa dinâmica do conflito entre viola e pandeiro sugeridas na letra da canção, também aparece e/ou é reforçada pela harmonia e a frase melódica da música. A estrofe

“Pandeiro não quer que eu sambe aqui” está em Mi Bemol (Eb), o acorde maior que rege a tonalidade da música, no paradoxo instaurado mais uma vez de um acorde aberto, maior e tocado na região aguda do violão por Baden juntamente com uma frase de negação “não quer que eu sambe”.

Canto do Caboclo Pedra Preta 1	
mib	dei ro não
re	quer qu'eu
do#	<i>o la</i> não
do	quer qu'eu
si	
sib	Pan sambe a
la	
lab	vá em
sol	qui <i>Vi</i>
fa#	
fa	bo
mi	
mib	
re	ra
do#	
do	

Após este verso entoado apenas com o acompanhamento do violão, ouvimos notas agudas do violão cantarem uma frase melódica descendente (Bb – Lab – Sol – Fá- Mi) que prepara o inesperado acorde de Mi Diminuto (E°). A dissonância criada pelo acorde diminuto possibilita que a frase melódica que canta “Viola não quer que eu vá embora” contenha uma nota ausente na escala de Mi Bemol Maior, tonalidade da música. O efeito ocasionado é um destaque para a palavra “viola”, cuja sílaba “o” é cantada na nota Dó Sustenido (Dó#).

Este efeito produz apenas pela entoação a sensação de estar entre duas escolhas difíceis. É como se o acorde diminuto e a introdução da nota Dó# deixassem implícito um advérbio adversativo: “Pandeiro não quer que eu sambe aqui”, *entretanto, porém*, “Viola não quer que eu vá-me embora”.

Encerrando a introdução, toda ela cantada de modo a valorizar o canto, o violão e em momentos bem específicos os atabaques, o coro do Quarteto em Cy reitera em uníssono o verso: “Olo Pandeiro! Olo Viola”, agora como quem está entre um conflito dos seus desejos.

Então o sopro grave, anuncia o início do samba ligeiro, em compasso binário (2/4), que inicia em ritmo acelerado com toda a orquestra de percussão, o naipe de sopros e a bateria.

Inicia então nova estrofe de canto responsorial, com Vinicius de Moraes como “puxador” e o coro, agora maior, fazendo as respostas, construídas sempre em oposição de pandeiro e viola. São frases melódicas muito parecidas e que se repetem, como veremos nos quadros logo abaixo da letra, de forma que iremos nomeá-las A e B:

Canto do Caboclo Pedra Preta A	
re	
do#	
do	Pan Vi
si	
sib	dei o
la	
lab	
sol	ro faz la faz
fa#	
fa	Quan Pe Quan Pe
mi	
mib	do ca dra do ca dra
re	
do#	
do	to Pre Chegar to Pre Can
si	
sib	ta ta
la	
lab	
sol	
fa#	tar

Canto do Caboclo Pedra Preta B	
si	
lab	
sol	Pre Pre
fa#	
fa	dra ta dra ta
mi	
mib	dei Pe não o Pe não
re	
do#	
do	pan ro Sam qui não vi la Sai qui
si	
sib	O diz b'a A diz d'a
la	
lab	
sol	
fa	não

Canto do Caboclo Pedra Preta B2	
si	
sib	lar
la	
lab	
sol	ro la o
fa#	
fa	dei tem o tem vi
mi	
mib	Pre Pan que Pre Vi que
re	
do#	
do	dra ta Pan dra ta
si	
sib	Pe diz deirar Pe diz
la	

Canto do Caboclo Pedra Preta A2	
re	
do#	
do	o Pan
si	
sib	ga dei tou!
la	
lab	
sol	lo Fo ro e gri
fa#	
fa	no ra foi Pe
mi	
mib	ter ro de s'em ra dra ta
re	
do#	
do	rei ho cantou bo Pre
si	
sib	ra
la	
lab	
sol	
fa	

O que distingue as frases A e B das frases B2 e A2 é que o final das estrofes “2” ao invés de irem para o registro grave (inclusive atingindo a nota mais grave de toda a tessitura da música, Fá), terminam de modo ascendente preparando para o refrão que explodirá a seguir com a reiteração de “Olo Pandeiro! Olo Viola”.

Outro elemento repleto de simbologia que aparece na letra da canção é o galo. “O galo no terreiro fora de hora cantou”. Aqui o cantar do galo indica a sua relação com os ciclos temporais: o canto que anuncia o início do dia; o canto que anuncia o final do trabalho, do ritual. “Em muitas tradições religiosas de diferentes países do planeta o Galo é uma criatura celestial e votiva. Simboliza a ressurreição solar e espiritual e com seu canto anuncia isto mesmo: a entrada do novo dia após um período de trevas⁷⁹.”

O galo é usado em sacrifício para muitos rituais, como parte dos ingredientes das comidas oferecidas a vários orixás. No artigo “O Galo e sua simbologia mundo afora⁸⁰”,

⁷⁹ Cf. o artigo “O Galo E Sua Simbologia Mundo Afora”, disponível no blog: <http://xaverarp.org.br/galo/>

⁸⁰ <http://xaverarp.org.br/galo/>

registra uma narrativa mitológica iorubá no qual ele teria auxiliado Obatalá na criação da Terra. Nos mitos registrados por Reginaldo Prandi⁸¹, a galinha, e não o galo, teria auxiliado Oraniã⁸² na criação da Terra.

Em seu artigo, Frank Kuehn (2012) dá um destaque para a bateria dessa canção, dizendo:

Na bateria, o acompanhamento é de jazz-samba, ou seja, uma forma de acompanhamento que mescla o ritmo de samba na base da bateria com um toque de jazz no prato de condução, uma criação do baterista carioca Edison Machado, nos anos sessenta. (KUEHN, 2012, p. 14).

Essa “pegada” jazz-samba aparece com destaque durante a parada que a instrumentação faz, na segunda parte da música, começando pelo verso “pandeiro quando toca faz Pedra Preta chegar (...)”, quando a bateria faz um ataque de pratos no quebra tempo bem característico do jazz, enfatizando a dicotomia do verso do pandeiro e da viola.

As paradas cessam e é retomado o samba ligeiro de forma contínua a partir do verso “o galo no terreiro...”. Novamente é reiterado conflito, que encaminha o final da música: pandeiro continua não querendo que Pedra Preta samba ali e a viola continua não querendo que ele vá embora. Sem uma conclusão e deixando o conflito em aberto, a canção termina em coro *a capella*, *rallentando*: “Olo Pandeiro! Olo Viola!”.

Em meio ao conflito entre viola e pandeiro, Pedra Preta samba e canta. A dança e música exercem uma forte influência na biografia do pai de Santo homenageado pelo samba, Joãozinho da Goméia. Ele é incontestavelmente um dos personagens mais conhecidos e, também, mais controversos da história do candomblé brasileiro, cuja paixão pela dança sempre fora uma característica salientada nos relatos sobre o baiano.

A controvérsia em torno do nome de Joãozinho da Goméia vem de muitos elementos: a pouca idade com que se tornou chefe de uma casa de santo, o caráter sincrético de seu culto, sua homossexualidade, o luxo das vestimentas que usava, a relação intensa com os meios de comunicação, seu gosto pelo carnaval, além dos muitos e muitos filhos e frequentadores de sua casa, dentre personalidades políticas e do meio artístico.

⁸¹ Cf. “Oraniã cria a Terra” (PRANDI, 2011, p. 433).

⁸² Na canção do grupo Metá Metá, “Oraniã” (Douglas Germano e Kiko Dinucci), cuja narrativa é muito parecida com os mitos disponíveis no livro de Reginaldo Prandi, quem auxilia o orixá é o galo e não a galinha: “Galo cisou e espalhou/Pairou, boiou/A terra se multiplica no mar/Okê navega/Sobre o véu de olokum”.

Nascido em Inhambupe, a 153 quilômetros de Salvador, João Alves Torre Filho se muda ainda muito jovem para a capital da Bahia. Já na infância seu interesse pelos aspectos religiosos se manifestava como coroinha na Igreja católica, tendo aversão às coisas do mundo do candomblé⁸³. Ainda na infância tem suas primeiras experiências mediúnicas, fato que o assusta e mobiliza sua mudança da casa dos pais, pra dos avós e de lá para Salvador.

Em Salvador uma senhora octogenária o conhece e torna-se sua madrinha, sendo a mediadora do primeiro contato de Joãozinho com o candomblé. Ele foi ao terreiro de Severiano, também conhecido como Jubiabá⁸⁴, nome do caboclo que recebia. Após seis meses de reclusão “Joãozinho foi apresentado à comunidade religiosa como Londirá, em 21 de dezembro de 1930; Silvina de Nanã foi sua mãe pequena e Jubiabá, seu pai de santo” (MENDES, 2012, p. 55).

Seu pai de santo, Jubiabá não gostava de ter seu nome relacionado com o candomblé, muito provavelmente devido aos atos de repressão. Com o passar dos anos ele foi se afastando dessa narrativa e defendendo um culto ligado à doutrina espírita codificada por Alan Kardec, preferindo ser designado como espírita. Enfatizamos aqui que as práticas já no pai-santo Severiano, classificadas, nesse caso específico, como candomblé de caboclo, são bastante sincréticas, fato importante para entendermos a própria multiplicidade que o culto de Joãozinho também viria a ter.

Em um ambiente de forte influência do candomblé de origem jeje-nagô, no qual prevalecia o discurso de “pureza” e “fidelidade às práticas rituais”, Joãozinho da Goméia causava comentários dos mais diversos por ter assumido o terreiro de sua madrinha entre os 15 e 16 anos de idade, onde pela primeira vez seu caboclo se manifestou, o Pedra Preta, louvado na canção. Um dos questionamentos era de que Joãozinho não teria “feito sua cabeça”, conforme os princípios vigentes no candomblé. Quanto a isso, Andreia Mendes (2012) transcreve o depoimento de Tata Altamiro, a respeito da estrutura do candomblé de caboclo:

Caboclo não tem feitura de orixá. Não tem. Se alguém é ‘feito no caboclo como orixá’ me perdoe e me desculpe, mas eu conheço. O que eu conheço no caboclo é ‘preparar’. Tosar cabelo e preparar a pessoa no caboclo. Ele não tem ‘saída de muzenza’ e nem djina. Caboclo tem nome. Ele dá o nome dele. No dia dele, ou da ‘saída’, vamos admitir, porque ele não tem ‘saída’,

⁸³ Conferir MENDES, 2012.

⁸⁴ Jubiabá dá nome ao romance de Jorge Amado lançado em 1935. Severiano não gostou do livro do romancista começando uma longa querela na imprensa local a respeito. Jorge Amado afirma que não se inspirara em Severiano para compor seu personagem. Para maiores detalhes, conferir MENDES (2012).

ele não é iaô pra ter ‘saída’, ele não vai se pintar, nem nada. (...) (ALTAMIRO *apud* MENDES, 2012, p. 59).

Foi justamente por conta de seu caboclo Pedra Preta que Joãozinho passou a ser cada vez mais procurado por pessoas carentes de cura física e espiritual. E fora justamente esta demanda que o fez se deslocar para a Goméia, cuja casa torna-se tão famosa, que as constantes viagens de Joãozinho o levariam a mudar-se para a baixa fluminense, tamanho era seu prestígio.

Andreia Mendes (2012) chama atenção para o fato de que com apenas 24 anos ele se sobressaía em meio a um ambiente tão conservador quando o candomblé soteropolitano dos anos 1930. Nessa mesma década, ele foi convidado por Edison Carneiro para participar do II Congresso Afro-Brasileiro. Inclusive, fora Joãozinho da Goméia o primeiro contato do pesquisador com o candomblé de origem banto, um que daria origem ao livro “Negros bantos”, uma das pioneiras no país a tratarem dos descendentes centro-africanos.

Edison Carneiro, nem por isso, o tratava com o mesmo respeito que às mães-de-santo jeje-nagô. Inclusive há um, sempre citado, registro no livro de Ruth Landes, “A cidade das mulheres” (2002), no qual ela registra um diálogo com Carneiro, além, Manoel Amor (ogã) e Zezé (ambos filhos de Mãe Menininha) sobre Joãozinho. Nas passagens, fala-se sobre sua homossexualidade, sobre “espichar o cabelo”, além da sua dança e zelo nas vestimentas de suas filhas.

No Rio de Janeiro, estes dois últimos aspectos também marcaram as lembranças de Joãozinho. Lody e Gonçalves Silva (2002) afirmam que foi:

Sobretudo no Rio de Janeiro que esta entidade veio a tornar-se seu mais famoso guia espiritual. Aproveitando as qualidades de Joãozinho como exímio ‘pé de dança’ as *performances* do caboclo Pedra Preta eram muito concorridas e esta entidade era muito procurada na resolução de problemas dos filhos e clientes da casa. (LODY E GONÇALVES, 2002, p. 160).

A biógrafa de Baden Powell, Dominique Dreyfus, constrói sua argumentação ao longo do livro ao falar dos aspectos relacionados aos afro-sambas no sentido de enfatizar a maior familiaridade que o violonista teria com a religiosidade afro-brasileiro do que Vinicius de Moraes. Um dos seus argumentos é em relação ao Canto do Caboclo Pedra Preta, quando diz que:

Baden só fez após ter ido até o terreiro de Joãozinho Goméia (conhecido por receber esse santo), em Caxias, pedir autorização para fazer uma música sobre ele, o que prova um certo envolvimento que o violonista, apesar de tudo, tinha com o culto. (DREYFUS, 2002, p. 83).

Entretanto, não era necessário se esforçar muito para ter notícias e acesso a Joãozinho da Goméia nos anos 1960. A essa altura ele já era, senão o mais, um dos pais-de-santo mais conhecido da época. Lody e Gonçalves Silva (2002) chegam a chamá-lo de *promoter* do candomblé; segundo eles, as atividades religiosas de seu terreiro eram divulgadas na imprensa, desde, no mínimo, 1949, reportagem da *Folha Carioca* que os autores transcrevem no artigo, ou ainda uma no *Diário da Noite*, de 1952. Joãozinho da Goméia era frequentemente visitado por artistas e políticos, o que não o impediria de receber Baden Powell, ainda mais interessado em fazer uma canção sobre ele – o que deve ter acontecido no momento próximo de seus estudos sobre a musicalidade afro-brasileiro, mais do que, propriamente, uma relação com o culto.

A dança de Joãozinho ultrapassava o espaço do terreiro chegando até mesmo ao palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Sua paixão pelo carnaval também foi motivo de maus comentários a seu respeito por autoridades religiosas. Joãozinho frequentemente participava de desfiles das escolas de samba de sua preferência, Império Serrano e Imperatriz Leopoldinense, cujas cores verde e branco, remetem às cores dos seus orixás, Oxóssi (verde) e Iansã (branco):

como filho de Iansã – orixá que comanda os espíritos dos mortos (eguns), dona dos ventos e das tempestades, divindade ágil associada à sensualidade, volúpia, alegria, aos prazeres corpo -, Joãozinho viveu plenamente os arquétipos e atributos dessa divindade. (LODY e GONÇALVES DIAS, 2002, p. 160).

Em certo sentido, o caráter sexual atribuído à canção por Vinicius de Moraes pode se relacionar, ainda que fugindo de sua intenção primeira, a um aspecto relacionado ao pai-de-santo homenageado e que perpassa, em maior ou menor medida, à relação entre corpo, sexualidade e religiosidade no âmbito das religiões de matriz afro. A relação entre as divindades e os seus devotos passa pelo próprio corpo, num movimento de vizinhança estreita que nos remonta aos rituais sacro-profano mais antigos da humanidade, no qual fora a natureza mitificada o primeiro princípio de alteridade do homem com a sua própria condição humana. Desta forma, compreende-se o corpo como parte e extensão do mundo. Se os deuses

são livres, os corpos dos quais se apoderam para vir dançar na terra, também o são, ou deveriam ser:

Nesse sistema de representações do corpo, as mais diversas expressões e práticas da sexualidade são vistas como possíveis e encontram seu lugar no sistema mítico que o referenda. Os orixás podem ser simultaneamente masculinos e femininos, possuir entre seus atributos uma sensualidade acentuada, estar associados aos órgãos sexuais, ao ato sexual, à fecundidade, etc. Assim, entre o povo de santo, orientações sexuais como o homossexualismo ou o bissexualismo, a busca por prazer sexual, licenciosidade, a jocosidade, entre outros aspectos, não são vistas sob um prisma exclusivo da moralidade cristã. O que não significa dizer que não existam conflitos entre as diversas esferas morais e éticas que entram em contato no universo das religiões afro-brasileiras. (LODY e GONÇALVES SILVA, 2002, p. 168).

Não à toa, as religiões de matriz afro tem sido procuradas massivamente por indivíduos cuja opção sexual, ou relação com o corpo em geral, seja questionada pelos cânones cristãos. A homossexualidade de Joãozinho da Goméia era questionada menos pela sua ilegitimidade perante os princípios de sua crença do que pelos preconceitos vigentes à época (e, infelizmente, mesmo que de outras formas, vigentes ainda hoje). Segundo Reginaldo Prandi (1996), “os cultos dos orixás no Brasil (...) têm sido, pelo menos desde os anos 30, e ininterruptamente, verdadeiros redutos homossexuais, de homossexuais de classe social inferior” (PRANDI, 1996, p. 32). Para o sociólogo, o que diferencia o candomblé, fazendo-o tão singular “é o fato de que todos os seus adeptos devem exercer necessariamente algum tipo de cargo sacerdotal” e, para tanto, não é necessário “esconder ou disfarçar suas preferências sexuais”. (PRANDI, 1996, p. 34)

As indumentárias de Joãozinho da Goméia e de suas filhas-de-santo eram tão luxuosas, que em setembro de 1967, foi publicada pela famosa revista “O Cruzeiro”, uma fotorreportagem sobre elas. Estas fotos são uma das principais fontes do trabalho de Andreia Mendes (2012) “Vestidos de realeza: contribuições centro-africanas no candomblé de Joãozinho da Goméia”, que como o próprio nome indica, investiga as contribuições de origem banto, seguindo a perspectiva da historiografia brasileira africanista pós anos 1970 que visam desconstruir a suposta “hegemonia nagô”, fazendo pesquisas sobre as contribuições centro-africanas para as religiosidades afro brasileiras.

Em sua dissertação, Mendes questiona a afirmação de Lody e Gonçalves Silva (2002) de que Joãozinho da Goméia teria sido um representante daquilo, que Rita Amaral (1992)

chamara de “ethos festivo do povo de santo”, ou seja, a “inseparabilidade da estética e da festa em relação ao sagrado na prática das religiões de matrizes africanas” (AMARAL *apud* MENDES, 2002, 75). Andreia Mendes acredita, entretanto, que “o ritual enquanto experiência estética” teria suas raízes já nos fundamentos religiosos de origem do próprio candomblé e, não necessariamente, deve às festas populares coletivas, como o carnaval, seu entrelaçamento e aparição na religião.

Segundo ela, a estética elaborada no candomblé, em cujo Joãozinho da Gomeia se destaque, teria a ver com o “complexo traje+música+dança, elementos indissociáveis do culto aos *minkisi*”, da cosmologia bakongo, centro-africana, detalhadamente explicada pela autora em seu trabalho. E que, ademais, a acusação de que Joãozinho da Gomeia teria transgredido princípios do candomblé com a sua superexposição midiática é também questionado por Mendes (2012), uma vez que “durante sua trajetória Joãozinho habitualmente expôs elementos que faziam parte do caráter público do candomblé, ou seja, as danças, os cantos e as vestimentas” (MENDES, 2012, p. 76).

Se recorrermos ao trabalho de Spirito Santo (2011), podemos especular ainda mais sobre a contribuição centro-africana na relação entre ritual-estética-festa. Dentre muitos dos aspectos tratados pelo músico e pesquisador, também preocupado em sua obra, com o que chama de “apagamento cultural banto”, ele afirma que a ideia de “cortejo animado por música, principalmente percussão e com algum sentido teatral”, a qual tem origem angolana. (SANTO, 2011, p. 72). E basta lembrarmos também da distinção que Spirito Santo faz sobre a “sutil diferença na maneira como sudaneses e bantu faziam uso da música em suas sociedades”, quando explica que “na música dos bantu (...)” não existe “necessariamente um limite claro, determinado, entre o que seria música religiosa (litúrgica) ou profana (mundana)” (SANTO, 2011, p. 80).

Propomos, então, um entendimento da relação ritual-estética-festa de maneira dialética, no qual as origens étnico-culturais são análogas entre si, quando não as mesmas, porém suas objetivações ao longo da formação social brasileira são múltiplas e, justamente por terem caracteres de “origem” tão próxima, podem dialogar de maneira tão profícua, seja na estética do candomblé influenciando o carnaval, seja o carnaval influenciando a estética do candomblé.

B.3 Tristeza e Solidão

O lado A se iniciou com a explosiva “Canto de Ossanha” até terminar no mistério melancólico de “Canto de Iemanjá”. Seguindo a mesma dinâmica, o lado B traz a sequência de sambas ligeiros, “Tempo de Amor” e “Canto do Caboclo Pedra Preta”, para então desembocar em “Tristeza e Solidão”. A “balada, em ritmo de samba-canção” (FRANK, 2012, p. 14) é uma das mais belas canções do disco, no qual o violão de Baden Powell, motivo criador da série, está em destaque. Em algumas faixas, com uma instrumentação maior, o violão de Baden Powell fica praticamente inaudível, isso é agravado às condições de gravação da época e especificamente do disco. Aqui ele soa com brilho, junto com as vozes de Vinicius de Moraes e dos arranjos vocais do Quarteto em Cy, explorados pela primeira vez em todo o disco e também da bateria em ritmo de *cooljazz*.

O clima de festa coletiva dá lugar aqui ao lamento melancólico e solitário da canção em tom menor, mesmo com o canto intercalado. A letra, como o título já anuncia, versa sobre a dor do abandono amoroso. Mais ainda, sobre a atitude do sujeito frente à insuportável dor da tristeza e da solidão: procurar um babalaô, pedir auxílio espiritual. Esse auxílio aparece de forma destacada na canção, devido à entoação na qual se insere. Vejamos o primeiro quadro:

Tristeza e Solidão 1	
mi	
mib	
re	ô
do#	
do	ô
si	
sib	
la	Sou Vou
lab	
sol	
fa#	
fa	ban
mi	
mib	
re	da li nha de Um no Ba ba la
do#	
do	
si	da
sib	

Destacamos em negrito as palavras Umbanda e Babalaô. A primeira está no registro mais grave da estrofe e vem dentro de uma afirmação contundente, com o verbo “sou” em

destaque. A última sílaba de Umbanda está na nota mais grave do verso, e a forma marcada com a qual a palavra é cantada, com uma proximidade forte com a expressão falada, ou seja, umbanda é uma paroxítona, ou seja, a sílaba mais forte é “ban”, que das três que compõe a palavra, corresponde à nota mais aguda.

Babalaô por sua vez encerra o verso atingindo a nota mais aguda e também partindo da própria entoação falada da palavra oxítona. As primeiras sílabas, parecidas, por estarem com a mesma vogal, estão todas na mesma nota – “Ré”, sobre a qual falaremos a seguir. A única vogal que se altera é a tônica, o “ô”, que além de ser destaca com o salto de uma oitava, entre a vogal “La” e o “ô”, do “Ré” mais grave ao “Ré” mais agudo, ela ainda dura mais tempos, declinando para a nota dó.

Os versos seguintes nos explicam porque ir ao babalaô:

para pedir pra ela voltar pra mim,
porque assim eu sei que vou morrer de dor

As palavras “para pedir” são cantadas de forma mais rápida, num movimento descendente gradual, ou seja, sem uma mudança brusca de altura de uma sílaba para outra, num tom de fato explicativo. Já “pra ela voltar pra mim” contam com intervalos maiores entre as sílabas, destacando justamente o desejo do eu-lírico “*ela voltar pra mim*”, como podemos observar no quadro:

Tristeza e Solidão 2	
mi	
mib	
re	
do#	
do	
si	
sib	Pa
la	ra Vol pra
lab	mim
sol	pe la
fa#	
fa	dir
mi	
mib	
re	pr'e tar
do#	
do	
si	
sib	

Após a pausa, ao final do verso, que se encerra com “pra mim”, um terceiro movimento acontece para concluir o que virá a ser o refrão da canção.

Porque assim eu sei que vou
Morrer
de dor

É preciso tomar uma providência diante da partida da mulher amada, pedir que ela volte. A entoação dos últimos versos implica uma urgência, se dá com um rápido arpejo⁸⁵ ascendente em Ré menor (Dm), culminando na palavra *assim* no registro mais agudo; ou seja, desta forma, como está, é impossível, é insuportável e fim é “morrer de dor”. E a dor aqui não está no registro ambivalente das canções anteriores, morrer de dor é, de fato, grave.

Tristeza e Solidão 3	
mi	
mib	
re	sim
do#	
do	Eu
si	
sib	sei
la	as que
lab	
sol	vou
fa#	
fa	que mor
mi	
mib	
re	Por rer
do#	
do	
si	
sib	de dor

Se no primeiro quadro, observamos a maior parte das sílabas cantadas numa mesma nota, Ré(grave), com destaque seja grave ou agudo, para duas palavras e no segundo quadro observamos um movimento mais gradual na escalada das alturas, no qual também o ponto de apoio foi a nota Ré(grave), no terceiro movimento o ponto de apoio na nota Ré é apenas em um sílaba de longa duração que, coincidentemente, é “rer”, concluindo na nota ainda mais grave, Si bemol.

⁸⁵ “Arpejo: notas de um acorde executadas em sequência, não simultaneamente” (verbete do Dicionário de termos e expressões da música, p.31). Neste caso é o arpejo de Ré menor (Dm), como pode-se observar no quadro, “porque assim” é cantado nas seguintes notas Ré-Fa-La-Ré, que constituem o acorde, sendo respectivamente, a tônica, a terça menor, a quinta e a oitava.

O tom grave do final da introdução/refrão se mantém no início da estrofe seguinte. “Ela não sabe” começa na nota ainda mais grave que o Si bemol de “dor”, um Lá. Entretanto, o canto não se mantém nesse registro, mas vai ascendendo gradativamente com o primeiro destaque para a palavra “tristeza”, que tem um procedimento parecido com o que vimos em “umbanda”, com a sílaba tônica “te” em destaque na nota mais aguda e o segundo destaque na outra palavra que compõe o título da canção: solidão. Entretanto, o destaque acontece de forma distinta.

O verso “numa solidão” é cantado num arpejo em Ré menor (Dm) que culmina num dissonante e inesperado acorde diminuto, Sol suspenso diminuto (G°). De forma que mesmo que a sílaba mais aguda não seja a tônica, mas sim, “li”, a tônica “dão” fica destacada por ser cantada em Sol suspenso, no momento do acorde dissonante. A nota se prolonga por todo um compasso, ou seja, tem a duração de quatro tempos. E essa tensão só se resolve com o acorde seguinte, Sol menor (Gm) e a sílaba descida de meio tom na palavra seguinte, “Eu”, cantada em Sol.

Tristeza e Solidão 4	
re	
do#	
do	<i>Dói</i>
si	
sib	Quan no
la	<i>li</i> t'a in ren co
lab	<i>dão</i> sei
sol	Eu qu'e di ra
fa#	
fa	te nu la pen fe
mi	tris be so
mib	
re	ta ca ma não sa ça ção
do#	
do	não
si	
sib	la sa
la	E be quan za

A estrofe seguinte intercala descidas gradativas, com saltos ascendentes, tendo ainda como ponto de apoio a nota Ré. Nessa primeira vez em que essa estrofe é cantada por Vinicius de Moraes, ainda anteriormente à modulação de um tom no qual o Quarteto em Cy irá repeti-la, depois do refrão, a palavra “dói”, a mais aguda, tal como um grito de dor, é cantada justamente na nota dó.

Daí então a continuação da letra seguinte repete as mesmas frases melódicas. Desta vez a dissonância acontece na palavra “assim”, que já havia sido destacada na

introdução/refrão e a “resolução” acontece, paradoxalmente, no advérbio adversativo “mas” e a palavra que atinge o ápice é o “não”.

O argumento do amante solitário é que sua amada desconhece sua dor, é indiferente a ela. Por condená-lo, ela *não* pensa que sua indiferença lhe dói o coração, ela *não* sente pena, ela *não* tem dó, *não* tem compaixão.

Diante de tal quadro, ele reafirma sua decisão de ir procurar ajuda.

Após a repetição da introdução/refrão que Vinicius de Moraes faz, o Quarteto em Cy que vinha fazendo pequenas (e belas) intervenções vocais, canta a primeira estrofe em uníssono, fazendo uma abertura vocal justamente no momento do acorde diminuto, no qual cada uma das integrantes canta uma nota diferente (Sol# - Si - Ré - Fa), enfatizando e aumentando o efeito da dissonância. Vinicius de Moraes retoma o canto a partir de “*se ela soubesse...*”, e novamente no acorde diminuto, quando o poeta canta “assim”, ouvimos o arranjo vocal reforçando novamente o efeito dissonante.

O refrão desta vez, no entanto, é o Quarteto em Cy que canta em uníssono. Elas não cantam, porém, a última frase “porque assim eu sei que vou morrer de dor”, cuja frase melódica é tocada apenas pelo violão de Baden. Este é o momento preparatório para a modulação. A música sobe um tom, indo para Mi menor (Em). Frank Kuehn (2012) ao referir-se a esta modulação diz que ela é “contrastante, conferindo brilho e certa dinâmica à *performance* da gravação” (KUEHN, 2012, p.15).

Na volta para o refrão final, que encerra a canção, a canção volta para Ré menor (Dm) numa passagem em que o Quarteto em Cy, para tal, prolonga a palavra “mim” que ascende da nota Mi para a nota Lá que é a nota em que Vinicius de Moraes começa o refrão. Ele canta até “pedir pra ela voltar pra mim” e então o Quarteto em Cy canta a parte do refrão que havia silenciado, para a entrada da modulação e finaliza fazendo uma abertura vocal do acorde de Ré menor (Dm).

Como apontamos ao longo da análise, a nota Ré constitui para o canto um apoio, é de onde partem e também se estabilizam as frases melódicas (no caso da estrofe cantada pós modulação, é a nota Mi). Para tocar esta música em Ré (menor), Baden Powell alterou a afinação do violão. A afinação mais comum é, das cordas mais graves para as mais agudas, Mi(E), Lá(A), Ré(D), Sol(G), Si(B), Mi(E – uma oitava acima). Baden Powell afinou a nota mais grave não em Mi, mas sim, em Ré. Desta forma é possível soar a corda solta para fazer um baixo grave, na tonalidade da música.

É interessante pensar como a melodia foi construída de modo que essa nota grave, que o Ré, a tônica da canção, trabalhasse como ponto de apoio, como suporte, como o baixo de violão, que dá essa sensação de base para toda a instrumentação.

As duas palavras destacadas acima que remetem aos elementos religiosos, diferentemente de algumas notas da canção que encontraram sua correspondência inequívoca (Ré ser cantada em “rer”, Dó em “dói” e Mi em “mim”). A expressão “linha de Umbanda” refere-se, à primeira vista, à religião Umbanda. A religião, com os cotornos tais como os conhecemos hoje, se consolida entre as décadas de 1920 e 1930. Ela é muitas vezes chamada de religião tipicamente brasileira, ou “à moda brasileira”, por ter se formado da síntese de muitas formas de religiosidades presentes no país, quanto por sua formação se dar num importante período de construção/consolidação de um projeto de Estado-nação. A descrição do sociólogo Reginaldo Prandi, a seguir, em tom irônico, e nem por isso pouco verdadeiro, demonstra os elementos que corroboram com a ideia “religião nacional”:

A umbanda é a religião brasileira – agora sim somos todos iguais, sem distinção de origem, sem distinção de marca. Somos todos europeus, africanos, indígenas, turcos, ciganos. Somos cristãos e espíritas. Acreditamos nos santos católicos e nos orixás. Atendemos aos sacramentos da Igreja e consultamos com os caboclos. Somos instruídos, porque agora sim lemos e escrevemos muito sobre a religião, e não nos importamos em deixar um outro ego apropriar-se temporariamente de nossa consciência na vivência do transe. Na luta pela vida, construímos uma religião que nos dará sempre o impulso para vencer a contenda do dia-a-dia, o apelo constante à vitória e o alento permanente à realização pessoal. Não é só: com a magia legitimada por sua institucionalização religiosa se pode avançar mais e mais. (PRANDI, 1996, p. 63).

Conforme aponta Vagner Gonçalves da Silva (2000), as origens afro-brasileiras da umbanda remontam “às entidades africanas, aos caboclos (espíritos ameríndios), aos santos do catolicismo popular e (...) às outras entidades que a esse panteão foram sendo acrescentadas pela influência do kardecismo” (GONÇALVES DA SILVA, 2000, p. 107).

Há na codificação umbandista um movimento em ambas que acabou por fazer alterações em todas as religiosidades com as quais dialoga. Os primeiros terreiros de umbanda estão ligados a devotos do kardecismo “insatisfeitos” e que começavam a receber e “dar passagem” a espíritos “ditos” menos evoluídos, como pretos velhos e caboclos. Do mesmo modo, a “lei do carma” presente no kardecismo, a concepção de evolução dos espíritos acabou também por trazer transformações na relação entre os praticantes e os orixás:

Na umbanda, as entidades situam-se a meio caminho entre a concepção dos deuses africanos do candomblé e os espíritos mortos dos kardecistas. Os orixás, por exemplo, são entendidos e cultuados com outras características. Sendo considerados espíritos muito evoluídos, de luz, tornaram-se uma categoria mítica muito distante dos homens, só ocasionalmente descem à Terra e mesmo assim apenas na forma de ‘vibração’. (GONCALVES DA SILVA, 2000, p.120)

Ao fazer referência à “linha de umbanda”, a letra pode nos remeter tanto às linhas que organizam e classificam a variedade dos cultos, como Linha de Ogum, Linha de Oxóssi, Linha dos Pretos velhos, etc, como também pode se referir a uma importante das mais fortes linhas da Macumba Carioca⁸⁶ – culto de origem bantu, a linha de umbanda.

O termo “babalaô” também pode remeter a dois significados. Babalaô é um cargo específico dentro da organização do candomblé no qual o termo, que desce do iorubá, significa adivinho, o sacerdote de Orunmilá, também chamado de Ifá. Os babalaôs são os “pais do segredo”, responsáveis pelo oráculo de Ifá, a quem teria sido dado o “conhecimento necessário para o desvendamento dos mistérios sobre a origem e o governo do mundo dos homens e da natureza” (PRANDI, 2011, p. 17). Tal conhecimento teria sido recolhido pelo orixá mensageiro Exu, sobre quem falaremos mais adiante. São a partir das histórias colhidas por Exu, que os mitos foram sendo “organizados em dezesseis capítulos, cada um subdividido em dezesseis partes”, constituindo o chamado *odu*. O oráculo de Ifá consistia, pois, em “identificar no passado mítico o acontecimento que ocorre no presente” (PRANDI, 2011, p. 18) através da chave oracular. Os babalaôs, durante a iniciação, devem aprender essas histórias primordiais, saber sua ordem, os capítulos e partes.

Assim, quando o consulente lhe procura, são jogados os búzios – ou outros instrumentos de adivinhação – para indicar qual é o *odu* na qual se encontra a resposta e solução ao problema colocado.

Segundo Reginaldo Prandi (2011), a figura do babalaô na instituição oracular desapareceu no Brasil. Ele relaciona o fato ao “papel centralizador (...) desenvolvido pelas

⁸⁶ “Na macumba as entidades como os orixás, inquices, caboclos e os santos católicos eram agrupadas por falanges ou linhas como a linha da Costa, de Umbanda, de Quimbanda, de Mina, de Cabinda, do Congo, do Mar, de Caboclo, linha Cruzada, etc. (cf. Ramos, 1940, p. 124). Nas sessões de macumba procurava-se cultivar o maior número de linhas possível, pois quanto mais conhecimento de pai-de-santo tivesse sobre elas, mais poderoso era considerado. A abrangência dos cultos que sob o termo *macumba* eram conhecidos parece ter sido um dos motivos de sua popularidade e de seu uso indiscriminado para se designar as religiões afro-brasileiras em geral” (GONÇALVES DA SILVA, 2000, p. 86-87).

mães e pais-de-santo, chefes dos terreiros que agregam os devotos dos orixás” (PRANDI, 2011, p. 25).

A polissemia possível do termo “babalaô” vem justamente do fato de que pai-de-santo também é chamado de babalorixá. Uma vez que babalorixá também passou a exercer as funções oraculares, “babalaô” pode ser entendido como uma abreviação do termo, ou ainda mantendo seu sentido ligado estritamente ao oráculo, que também é exercido por uma mãe ou pai-de-santo.

A tradição oracular, a adivinhação com búzios, está presente no Brasil desde os tempos coloniais, não apenas na tradição iorubá, mas também na tradição banto, no mínimo desde o século XVIII, no quais se tem registro dos cultos calundus, organizados em torno de seus sacerdotes:

Eram cultos que englobavam uma grande variedade de cerimônias misturando os elementos africanos (atabaques, transe por possessão, *adivinhação por meio de búzio*, trajes rituais, sacrifício de animais, banhos de ervas, ídolos de pedra, etc.) aos elementos católicos (crucifixos, anjos católicos – o Anjo Angélico –, sacramentos como casamentos) e ao espiritismo e supertições populares de origem europeia (adivinhação por meio de espelhos, almas que falam através dos objetos ou incorporadas nos vivos, etc.). (GONÇALVES DA SILVA, 2000, p. 45-46, grifos nossos).

No candomblé, o oráculo preside, além das questões ritualísticas, todas as decisões cotidianas. Para Reginaldo Prandi (1996), a grande popularidade alcançada hoje em dia pelo candomblé pode ser atribuída aos búzios. Segundo o sociólogo, o uso feito dos búzios na vida cotidiana o aproxima da população não devota, os clientes, “em busca de solução para as suas aflições: doenças, paixões, dificuldades materiais e humanas de toda sorte”:

O candomblé atende a uma grande demanda por serviços mágico-religiosos de uma larga clientela que não necessariamente toma parte em qualquer aspecto das atividades do culto. Os clientes procuram a mãe ou pai-de-santo para o jogo de búzios, o oráculo do candomblé, por meio do qual problemas são desvendados e oferendas são prescritas para sua solução. O cliente paga pelo jogo de búzios e pelo sacrifício propiciatório (ebó) eventualmente recomendado. O cliente em geral fica sabendo qual é o orixá dono de sua cabeça e pode mesmo comparecer às festas em que se faz a celebração de seu orixá, podendo colaborar com algum dinheiro no preparo das festividades, embora não sele nenhum compromisso com a religião. O cliente sabe quase nada sobre o processo iniciático e nunca toma parte dele. Entretanto, ele tem uma dupla importância: antes de mais nada, sua demanda por serviços ajuda a legitimar o terreiro e o grupo religioso em termos sociais. Segundo, é da clientela que provém, na maioria dos terreiros, uma

substancial parte dos fundos necessários para as despesas com as atividades sacrificiais. (PRANDI, 1996, p. 21-22).

As reflexões de Reginaldo Prandi, registradas no capítulo “As Artes da Adivinhação”, publicado em “Herdeiras do Axé” (1996), são resultado de suas pesquisas em sessenta terreiros de candomblé na Grande São Paulo e conta com depoimentos dos pais e mães de santo a respeito de quem são os clientes que procuram o jogo de búzios e com quais questões (cf. PRANDI, 1996, p. 94-98). Em geral, são os tipos mais diversos, variando de terreiro para terreiro as questões vão desde as profissionais, passando por doenças até as decepções amorosas, caso do eu-lírico da canção.

Por ser uma prática arraigada na religiosidade popular brasileira desde os tempos coloniais, a adivinhação através dos búzios é feita não somente vinculada a terreiros de candomblé e umbanda, mas também por outros profissionais (ou não). São conhecidos do imaginário brasileiro cartazes pregados em postes e muros das cidades anunciando a prestação de serviços com búzios, além de outras práticas oraculares, como o tarô, a quiromancia, etc.

O eu-lírico de “Tristeza e Solidão” afirma ser pertencente a uma religião afro-brasileira (seja ela a linha de umbanda da Macumba carioca, ou ainda alguma linha da própria umbanda). Mas a música acaba por nos remeter, à relação de serviços prestados seja o candomblé, seja a umbanda, ou ainda sacerdotes de cultos divulgados pelos cartazes cidade afora, aos não devotos, aos clientes. As motivações são várias, mas, correspondendo a toda temática do álbum, no qual os orixás transitam entre o amor e a dor, o tema da busca do eu-lírico não poderia ser outro, senão a volta da mulher amada.

B.4 Lamento de Exu

Exu tem a qualidade de seus defeitos.
Pierre Verger

A última faixa do álbum não é uma canção. Não há letra. É um lamento. O violão de Baden Powell inicia a música, que é também, a menor de todo o álbum. A construção da música é feita com os cantos instrumentais ora do violão solo, ora com a voz de Dulce Nunes dobrando a melodia, ou seja, cantando a mesma frase melódica junto a Baden; é composta também por efeitos percussivos e as intervenções do atabaque.

A música está em tom menor e vários de seus elementos ajudam a construir a semântica do lamento: “o andamento é rastejante e possui algo místico, melancólico, com trechos em rubato e com efeitos percussivos que reforçam o caráter lamentoso” (KUEHN, 2012, p. 15). A respeito da “chamada introdutória”, Frank Kuehn a caracteriza como “árida e solitária”, cuja melodia pentatônica ora lembra uma modinha, ora uma toada.

O ponto de partida das análises feitas das sete canções anteriores foram suas letras. A partir do texto, da sua forma entoativa, suas inflexões melódicas, vinculando-a a maneira como foi executada, sua instrumentação, velocidade, à harmonia, depreendemos sentido, partindo dos elementos sugeridos nessa leitura para o contato com aquilo que lhe é externo. Procuramos entender os elementos a que remetem as letras, numa temporalidade que as ultrapassa, mas que elas evocam. Evocam a partir de um lugar no tempo e no espaço. Tal como o nosso olhar, situado no tempo e no espaço.

Em “Lamento de Exu” não temos uma letra de onde partir. Além do que a sonoridade nos sugere – como salientamos há pouco, propriamente um lamento, um canto misterioso e profundamente melancólico e misterioso; temos o título. Esta forma instrumental foi nomeada e seu nome, por mais ocasional que possa ter sido a escolha desse título, ele se insere à música no momento em que nos debruçamos sobre os seus sentidos possíveis.

“Lamento de Exu”.

No Dicionário de Termos e Expressões da Música (2008), encontramos o verbete “Lamento”: “Genericamente, refere-se a uma infinidade de formas musicais simples, direta ou indiretamente associadas a certo tipo de celebrações fúnebres” (p. 180). O lamento, portanto, não teria necessariamente uma “forma”, uma “estrutura” preestabelecida, mas de alguma forma está vinculado às celebrações de lamentação, de tristeza, de melancolia.

Alex Ross no artigo “Chacona, lamento, *walking blues*: linhas de baixo da história da música”, no seu instigante livro *Escuta só: do clássico ao pop* (2011), diz o seguinte ao refletir sobre o que chama de “lamento folclórico”:

A música de abatimento e tristeza, em especial, é difícil de não ser identificada. Quando alguém chora, em geral faz um ruído que desliza para baixo, depois salta para um tom ainda mais alto, para em seguida descer novamente. Não surpreende que algo semelhante aconteça nos lamentos musicais de todo o mundo. Aquelas figuras em queda gradual sugerem não somente os sons que emitimos quando sofremos, mas também o descaimento compassivo de nosso rosto e ombros. Num sentido mais amplo, elas implicam uma descida espiritual, até mesmo uma viagem ao mundo subterrâneo. (ROSS, 2011, p.44)

Como o próprio subtítulo do artigo anuncia, o aspecto formal de análise para comparar e entender os três gêneros musicais, chacona, lamento e *walking blues*, são as linhas de baixo. Em determinado momento, ao falar da chacona⁸⁷, Alex Ross menciona o *basso lamento*:

Trata-se de uma linha de baixo repetitiva que desce o intervalo de quarta, às vezes seguindo os intervalos do modo menor (pense no *riff* do piano de Ray Charles em “Hit the Road Jack”) e outras vezes descendo lentamente a **escala cromática** (pense no “Crucifixus” da Missa em Sol Menor de Bach, ou, se preferir, em “Simple twist of fate”, de Bob Dylan) (ROSS, 2011, p.43 – grifos nossos).

Ou ainda se preferirmos, o baixo de “Canto de Xangô”, durante o refrão, como demonstramos na análise da canção. Salientamos aqui em outras canções como o “baixo cantante” é um procedimento formal importante, tanto na composição dos afro-sambas, quanto no conjunto da obra de Baden Powell.

Do ponto de vista da escolha formal, o *lamento* contempla o que para Baden Powell tem de mais africano e está presente, como percebemos, não apenas em “Lamento de Exu”, mas perpassa todo o álbum. Vejamos o seu depoimento no documentário “O universo musical de Baden Powell”:

Os afro-brasileiros quem começou a criar foi até eu que dei uma levantada num tipo de samba... que tem um samba, ele tem um... é um samba mais escuro, mais negro, entendeu? Que tem raízes mais negras. Tem um tipo de

⁸⁷ Chacona ou chaconne [verbetes do Dicionário de Termos e Expressões da Música]: dança barroca em compasso ternário lento. Peça instrumental semelhante à passacaglia italiana, consiste em variações sobre uma linha de baixo ou sobre uma progressão harmônica definida. É muito conhecida a *Chaconne para Violino Solo*, de Bach, peça de extrema dificuldade para o instrumento. (p. 75).

samba que é um **samba-lamento, tem um lamento muito profundo**. Esse samba que tem as raízes mais próximas ao afro por causa do estilo do cântico que é... que vem dos cantos gregorianos. Os cantos gregorianos, quem trouxe para o Brasil, foram os jesuítas, quando vieram catequizar os índios aqui. Então isso tudo tem uma ligação muito grande. (O universo musical de Baden Powell, 2003 – grifos nossos)

Sem entrarmos no mérito do que Baden Powell chama de “raízes”, a partir do conceito que o violonista cria do que seja o “africano”, o **lamento** é que mais caracterizaria esta africanidade. O *basso lamento* é um procedimento que perpassa as mais diversas formas musicais que Baden Powell praticou durante a sua formação musical. Está presente, por exemplo, nas composições de Bach, cujas peças Baden Powell já executava com primor desde a adolescência. São as diversas influências musicais na formação dialógica de Baden Powell se refletindo na construção dos afro-sambas.

O lamento está inserido naquilo que de mais “afro” havia para Baden Powell. Não à toa, há um *lamento* no álbum. Lamento de negro que nos remete ao banzo, saudade do negro de sua terra. Banzo e lamentos estes que geram o blues no hemisfério norte.

Lamento pode nos sugerir a forma do instrumental, mas, tal como em alguns outros momentos, o termo “canto” nos sugeria não apenas o “canto” de louvor a/para determinada entidade, mas também o próprio canto daquela entidade, como em “Canto de Iemanjá”, o lamento aqui, mais do que o título da forma meramente instrumental, pode nos remeter ao próprio lamento de Exu, Exu se lamentando.

Exceto em “Tempo de Amor”, que não há menção a nenhuma entidade, e “Tristeza e Solidão”, que mencionam o nome de um determinado culto e uma de suas funções sacerdotais, todas as outras faixas entoam, versam, falam sobre outros orixás. Xangô e Iemanjá são os orixás mais populares do panteão iorubano no Brasil. Ossanha, que teve sua pronúncia e grafia alteradas, não é tão popular. Ademais, se nos lembrarmos da letra, o orixá a quem é dada a razão é Xangô e não o senhor das folhas e do axé.

Caboclo Pedra Preta pode hoje em dia não gozar de tanta popularidade mais. Entretanto, em Salvador, nas capitais do Rio de Janeiro e de São Paulo, durante os anos 1960, quando foram compostas e gravadas as canções que compõem o álbum, Joãozinho da Goméia era extremamente conhecido, não apenas pelo público devoto. A sua aparição constante na imprensa da época tornou seu Caboclo Pedra Preta muito conhecido.

De alguma maneira, os afro-sambas mobilizaram elementos já conhecidos e presentes no horizonte de parte da sociedade brasileira de sua época que não necessariamente era devota

e/ou simpatizava com a religiosidade de matriz africana. E de alguma maneira a menção a Exu também integra esse quadro.

Propositalmente ou não, a ele na versão de 1966, não coube a palavra. Apenas o lamento.

Exu é o orixá mais próximo dos homens, segundo narram os pesquisadores e praticantes das narrativas oriundas do panteão iorubano. Por isso talvez, a história de sua apreensão, apropriação, ressignificação desde que se integra ao ambiente de “conquista” e “construção” do “Novo Mundo” nos elucide as conjunturas e lutas político-ideológicas que envolvem a história da escravidão no Brasil e o como a herança da matriz africana é (re)trabalhada constantemente.

A atual conjuntura de Exu é tão paradoxal como sempre fora, mas a singularidade é a seguinte: há um aumento expressivo de estudos acadêmicos, publicações e criações estéticas que trabalham no intuito de “dessincretizar” Exu, associando e evidenciando suas características ao que eram “de fato” em solo iorubano. Movimento que pode (e deve) ser relacionado aos frequentes, e cada vez mais violentos, ataques das igrejas neopentecostais às religiosidades de matriz africana. As formas de ser dessas igrejas lidam de forma ainda mais radical com a concepção do demônio como causadora de todas as infelicidades humanas e as religiosidades de matriz africana, para elas, encarnam quase como um tipo ideal o modo de manifestar-se e ser do demônio.

Exu está mais uma vez na encruzilhada. Ele, que ao ter contato com a ideologia judaico-cristã fora sincretizado ao demônio, é novamente atacado, com ainda mais fôlego. E se a reação de outrora fora uma certa política do mito, aliada aos limites das relações coloniais e de escravidão, agora é de uma defesa que tem como principal arma a descoberta de um “verdadeiro Exu”.

Antônio Risério (1996 e 2007), nos estudos sobre o panteão iorubano, tem o costume de traçar paralelos e aproximações entre ele e o panteão da mitologia grega, como inclusive já falamos aqui. Interessante pensar na forma análoga com que tanto Exu quanto Pan, deus grego, foram apropriados e ressignificados dentro da cosmogonia judaico-cristã.

Segundo a mitologia⁸⁸, Pan era filho de Hermes e da ninfa Dríope e nascera muito feio, com chifres, barba, cauda e patas de bode. Desde cedo seu pai o levou para entreter os deuses, salientando seu caráter brincalhão que se divertia, por exemplo, assustando viajantes solitários. Não à toa a palavra *pânico* deriva de seu nome. Pan personificava o espírito fértil e fálico da natureza selvagem e indomada e estava sempre próximo tanto dos deuses como dos homens.

Com o advento da Era Cristã, o deus Pan “foi estabelecido como a figura do Diabo, completo com seus chifres e trejeito irônico”, segundo Sharman-Burke e Greene (2011). Ele passou a ser desprezado

pelas pessoas “espirituais”, como Apolo o desprezou, na Mitologia Grega. Plutarco conta que, durante o domínio do imperador Tibério, um marinheiro que passava perto das Ilhas Equinades, no Mar Egeu, ouviu uma voz misteriosa chamando-o três vezes, dizendo: “Quando chegar a Palodes, proclame que o deus Pan está morto”. Isso ocorria no exato momento em que o Cristianismo nascia na Judeia. (SHARMAN-BURKE e GREENE, 2011, p. 84).

Não é a toa que a figura do diabo cristão incorpora, muitas vezes, as características físicas de Pan, associando-o ao bode.

Após muitos séculos dessa apropriação do deus grego ao imaginário cristão, europeus católicos e ocidentais desembarcam na costa africana e se defrontam com uma figura mitológica de características muito semelhantes a Pan, no caso então, ao que se havia convencionado entender por diabo e encarnação do mal. Essa figura era Exu:

Exu: É o grande *trickster* do imaginário iorubá, para usar a gíria antropológica. Seu lugar é a encruzilhada, o ponto de passagem, a abertura, o umbral. Sua figura é o paradoxo. Exu é jovem e velho, alto e baixo, alegre e raivoso. Personificação da luxúria, da contradição, do jogo, da oralidade insaciável. Sabe, como ninguém, semear a confusão e a discórdia – assim como é incomparável em sua habilidade para recompor a harmonia que ele mesmo fraturou. Tem a inocência da criança e a licença do ancião em suas rupturas da norma estabelecida. Induz ao erro e à maravilha. Sua representação visual é duplamente fálica: os cabelos arrumados sobre a cabeça como um ícone do pênis; o pau – enorme e duro. (...) Margem, zona de fronteira, interstícios. E seu movimento é sempre duplo: mensageiro que leva aos mortais signos dos deuses, e aos deuses, signos dos mortais. Rei da Astúcia, Soberano dos Ardis, Senhor das Armadilhas. Larioê! (RISÉRIO, 1996, p. 111-112).

⁸⁸ (SHARMAN-BURKE e GREENE, 2011, p. 83-86).

Essa descrição entusiasmada de Antônio Risério é próxima do que o imaginário europeu encontrou de Exu na África à época do comércio de escravos. Exu então é imediatamente associado ao diabo.

Interessante salientar a proximidade entre as características de Pan e Exu, criaturas que simbolizavam a fertilidade e o caráter fálico da natureza, sempre em movimento e trânsito entre homens e deuses, brincalhões e causadores de confusões.

É conhecida e inquestionável a violência tanto física quanto simbólica que os negros que foram escravizados durante o período colonial sofreram no Brasil. Os negros trazem consigo seus símbolos e religiosidade. Diante das condições inóspitas, as formas encontradas pelos negros de manifestação de suas crenças serão, principalmente, nas brechas entre o sincretismo das manifestações católicas. Sincretismo esse que relega à figura de Exu sua associação ao diabo.

No etnodocumentário “A boca do Mundo” (2010, dir. Eliane Coster), Adailton Moreira – Baba Egbe do Ilê Axé Omi Ogu Arô, faz o seguinte comentário que nos chama bastante atenção:

Mas em dado momento foi preciso que nós disséssemos que Exu também simbolizava o mal, ou o próprio demônio, que era uma forma da gente, de nos preservarmos contra os abusos, né? Da senzala, do chicote. Pudessemos fazer com que feitor tivesse medo da magia de Exu e do poder de Exu. Então se em dado momento Exu era o mal, Exu devia nos proteger contra o mal do outro. (A Boca do Mundo, 2010).

A partir da fala de Adailton, podemos perceber que o processo de associação de Exu ao mal, ainda que tenha partido do contato com a cosmogonia judaico-cristã, passa a ser apropriado pelos próprios negros escravizados como forma de luta e resistência: tornara-se uma arma.

Sob perspectivas e interesses diferentes, a (re)significação de Exu no Brasil vai levando-o a uma certa obscuridade e controvérsia, análoga ao processo por que passa Pan, cujo aspecto animalesco, material, sexual e sátiro vai sendo relegado no imaginário cristão ao subconsciente da formação humana, algo a ser reprimido, escondido e recalçado.

Mais que um recalque, no caso da formação das religiosidades brasileiras no período já entre a abolição e o advento da República, Exu é marginalizado. É bastante interessante refletir como o escritor Eduardo Galeano fala da figura de Exu no livro “O Século do Vento”, volume 3 da obra “Memória do Fogo”, no qual registra passagens importantes da história das

Américas. Eduardo Galeano fala sobre Exu depois do texto sobre as mulheres baianas e sua religiosidade, a partir da visita de Ruth e situa os textos no livro no ano de 1939:

O terremoto de tambores perturba o sono do Rio de Janeiro. Dos matagais, à luz das fogueiras, Exu despreza os ricos e contra eles lança seus malefícios mortais. Pírfido vingador dos sem-nada, ele ilumina a noite e escurece o dia. Se joga uma pedra na floresta, a floresta sangra.

O **deus dos pobres é também diabo**. Tem duas cabeças: uma de Jesus de Nazaré, a outra de Satanás dos Infernos. Na Bahia é tido por malandro mensageiro de outro mundo, deuzinho de segunda, mas nas favelas do Rio é o poderoso dono da meia-noite. Exu, capaz de carícia e de crime, pode salvar e pode matar.

Ele vem do fundo da terra. Entre, violento, arrebatador, pelas solas dos pés descalços. Emprestam a ele corpo e voz os homens e mulheres que vivem com os ratos, entre quatro tapumes dependurados nos morros, e que em Exu se redimem e se divertem até rolar de rir. (GALEANO, 2010, p. 168-169).

A descrição literária e exotópica do escritor uruguaio enfatiza a proximidade de Exu como um deus dos excluídos e dos marginalizados. Nos ajuda a compreender a forma como essa relegação de Exu a um campo mal-quistado e marginal na própria cosmologia judaico-cristã torna-se uma arma àqueles que são marginalizados na sociedade baseada nesta cosmologia, um jogo dialético de relações e significações. Jogo este nada estático, como é próprio de Exu, senhor do movimento.

Pierre Verger salienta nos seus estudos sobre os orixás no “Novo Mundo” como o sincretismo com o Diabo acabou por influenciar nos processos religiosos do candomblé, no fato de que “poucas pessoas lhe são abertamente consagradas” (VERGER, 1981, p. 79). Se pensarmos que Galeano está partindo em seu texto principalmente dos estudos feitos na Bahia em candomblé iorubanos - vide a citação a Ruth Landes no texto sobre as mulheres baianas – ditos mais puros, Exu seria um “deuzinho de segunda” devido ao fato de não ter muitos filhos com a cabeça consagrada, ainda que nenhuma cerimônia e nenhum trabalho possa ser feito sem que se louve o orixá mensageiro.

O Rio de Janeiro é um dos berços da gênese da religião sincrética umbanda. Trabalhando com os elementos da matriz africana, a partir da noção de evolução dos espíritos codificada pela doutrina de Alan Kardec, dialogando, também por isso, com uma moralidade cristã, a umbanda também ressignifica Exu.

De orixá, entidade ligada às forças da natureza, Exu torna-se sinônimo de um espírito cuja vida terrena fora ligada a vícios e corrupções. Exu se aproxima ainda mais do mundo dos homens sendo ele mesmo o espírito de um homem. Parafraseando o sociólogo Reginaldo

Prandi, no documentário “Dança das Cabeças” (2007/2008), na umbanda Exu torna-se uma espécie de diabo domesticado, amigo. A partir das noções de evolução do espírito e de caridade, os Exus são “trabalhados” e “ajudados” como forma de auxílio na sua evolução.

Por outro lado existem cultos específicos “ditos” de esquerda, no qual não apenas a figura masculina de Exu, mas seu “arquetipo” feminino, conhecido como Pombagira, dentre outras denominações, são recebidos em trabalhos, nos quais bebem, se divertem, gargalham, fazendo eco com a descrição de Eduardo Galeano dos exus “cariocas”.

Entre trânsitos tão conturbados e diversos, indo de força fálica da natureza, deus mensageiro e brincalhão, a Diabo e espírito obsessivo, Exu se transforma no imaginário brasileiro. Seria toda essa leitura motivo para um lamento?

A Iya Sandra Medeiros Epega, do Ilé Leuiwyato, em Guararema-SP, dá o seguinte depoimento, no documentário “Dança das Cabeças” (2007/2008):

Aqui no Brasil convencionou-se de dar uma figura demoníaca. Ele é cultuado numa imagem de metal, que tem um imenso pênis. Ele é cultuado com um garfo simbolizando, é..., o lado demoníaco dele. Mas Exu não se importa com isso. Desde que ele seja cultuado... Aonde que vão cultuar e como vão cultuar, não se importa. (Dança das Cabeças, 2007/2008).

Visto a partir de onde olha Sandra Epega, mesmo com todos esses “motivos”, Exu não se lamentaria.

Se na versão de 1966 d’os afro-sambas, Exu se lamenta sem palavras, na faixa de encerramento do álbum, no início do século XXI ele tem, literalmente, aberto trabalhos, em canções que se distanciam muito de qualquer lamento.

Entre 2007-2008 é lançado o primeiro trabalho em parceria da cantora Juçara Marçal e do compositor e violonista Kiko Dinucci, o álbum “Padê”. O título do trabalho remete diretamente – para iniciados – a Exu. Padê, que significa em iorubá “encontro”, é o rito que abre os trabalhos, no qual Exu é:

chamado, saudado, cumprimentado e enviado ao além com uma dupla intenção: convocar os outros deuses para a festa e, ao mesmo tempo, afastá-lo para que não perturbe a boa ordem da cerimônia com seus golpes de mau gosto (VERGER, 1981, p. 79).

Padê não é apenas o nome do álbum, mas é também a abertura do trabalho, é a evocação de Exu, é nome da faixa de abertura na qual Juçara Marçal canta:

*Abre o caminho
Sentinela está na porta!
Abre o caminho
Pro mensageiro passar!*

O álbum assinado pela dupla Marçal & Dinucci dialoga com o samba e os demais ritmos populares brasileiros que descendem do legado africano, como o jongo. Não há menção a nenhum orixá, especificamente, o nome de Exu não chega a ser dito, mas a segunda faixa é dedicada a “São Jorge”, com o qual o orixá Ogum foi sincretizado, ou ainda a canção que versa sobre o mito da Cabocla Jurema.

Em 2011, os dois parceiros mais o saxofonista Thiago França lançam o álbum “Metá Metá”. Lançado primeiramente na internet foi lá mesmo que o disco foi distribuído e divulgado, até ganhar os palcos e então a venda física do CD. Ele foi aclamado pela crítica como um dos melhores discos daquele ano, e a menção aos afro-sambas era recorrente na maior parte das críticas e das resenhas.

A lembrança não é de todo descabida. Os elementos são muitos: a agressividade precisa do violão que não é só afro; a menção ao universo dos orixás; os metais costurando casamento das frases melódicas da voz com o violão imponente e a força dos batuques.

Mas se num primeiro momento a semelhança se mostra, as diferenças são também evidentes, a começar pelo óbvio, a própria conjuntura sócio-histórica de ambos. Certamente um projeto como *Metá Metá* é herdeiro do movimento iniciado pelos afro-sambas, mas seu chão histórico é outro, que não a indústria fonográfica carioca e o prestígio do letrista, poeta consagrado e então diplomata, mas sim o cenário, também fértil, da música independente paulistana. Mais que Baden Powell, Kiko Dinucci afirma ter ouvido muito mais Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini. A lírica de Dinucci está mais próxima da crônica da vida paulistana do que do samba carioca. Rafael Galante (2011) chega a situar Dinucci na tradição de Cornélio Pires e seu trabalho como cronista:

Entendo que a diferença do tipo de música que aqui chamamos de crônica urbana para as outras seja justamente o fato dela surgir a partir dos conflitos provocados pela modernidade, suas contradições, angústias, traumas, a violência do progresso, ainda que o eu-lírico não seja necessariamente urbano, como no caso das composições de Cornélio. [...] É impressionante pensar como a música de São Paulo é marcada pela crônica da modernidade, isso nos diferencia muito da música do Rio de Janeiro, ainda que essas questões também tenham tido eco por lá. Basta pensar, por exemplo, no

nosso símbolo maior: João Rubinato, mais conhecido pelo pseudônimo Adoniran Barbosa. Quase todo o cancioneiro de Adoniran é cortado transversalmente por uma crônica da cidade e do progresso. O humor e a ironia sublimados pela sagacidade de Adoniran já eram a tônica de boa parte da obra de Cornélio Pires, assim como foi de todos os sucessores discípulos de Adoniran, como Paulo Vanzolini, Carlinhos Vergueiro, Eduardo Gudín e, mais recentemente, Itamar Assunção e as músicas do Premeditando o Breque, com “São Paulo São Paulo” e o irresistivelmente irônico verso “É sempre lindo andar na cidade de São Paulo”. Quando Kiko Dinucci constrói seu cancioneiro a partir de um vasto repertório aprendido das culturas tradicionais de São Paulo e o transforma em belas crônicas para nos dar mostras de suas angústias que surgem na megalópole paulistana, ele não está apenas demonstrando a criatividade da nova geração e sua capacidade de ler os dilemas contemporâneos, ele está se conectando diretamente a uma vastíssima tradição crítica formada por Cornélio Pires, Adoniran Barbosa (...). (GALANTE, 2011).

Em *Metá Metá*, o cronista Kiko Dinucci aparece na primeira canção de sua autoria, com Rodrigo Campos, “Samuel”⁸⁹. Ironicamente, esta é uma música a que os críticos sempre remetem aos afro-sambas. Os orixás aí não figuram, logo podemos já compreender tal “conceito” num sentido mais amplo, muito possivelmente relacionado à batida do violão de Baden. A canção mais próxima das composições conceituais de Vinicius e Baden é, indiscutivelmente, “Obá Iná”⁹⁰, de Douglas Germano. Ali estão concentrados todos os elementos: desde a narrativa sobre Xangô, os metais, os tambores. A narrativa desta canção preza por enfatizar os temas presentes na narrativa mitológica de Xangô, orixá da justiça, do fogo e do trovão, mas ao mesmo tempo num tom de desafiar e questionar uma submissão cega à autoridade do orixá.

Fato novo que “Metá Metá” traz é a presença de narrativas de orixás não tão populares e/ou cantados nas canções de “Metá Metá”, como a canção “Oranian” (Kiko Dinucci e Douglas Germano), menção ao pai de Xangô, e o instrumental “Obatalá”, uma das denominações de Oxalá (Kiko Dinucci).

Douglas Germano autor de “Obá Iná” lançou neste mesmo ano o álbum “Orí” que significa cabeça em iorubá. Com maiores influências do samba e suas sonoridades do que propriamente o “Metá Metá”, o disco também foi em muitas resenhas associado aos afro-sambas de Baden e Vinicius.

É interessante notar nesses trabalhos de Dinucci, Germano, Marçal e França o uso de expressões em iorubá: *Metá Metá* tem dois significados correntes, um é usado para designar as divindades “metade-metade”, como é o caso de Ogum Xoroquê, ou ainda orixás que

⁸⁹ Letra disponível no anexo

⁹⁰ Letra disponível no anexo.

misturam parte masculina e feminina, ou ainda são metade divindade e metade humanos. Entretanto, e é este o sentido do título do álbum, cuja autoria é de fato dos três:

o termo *metá metá*, na língua Iorubá, falada pelo grupo étnico africano que habita a Nigéria, faz referência à ideia da tríade. De acordo com o pesquisador Nei Lopes, no livro *“Logunedé: Santo menino que velho respeita”*, a palavra *metá* significa três. Assim, *metá-metá* pode ser traduzido, em um sentido mais próximo à tradição africana, como a síntese de três elementos em um. (DESMONTA, 2011, s/p)

Uma das explicações possíveis para as distinções entre estas obras recentes e os afro-sambas seria o fato de que tanto Kiko Dinucci quanto Douglas Germano tem uma relação de devoção, são praticantes e conhecedores das religiões dos orixás.

O documentário citado há pouco *“Dança das Cabaças – Exu no Brasil”* foi idealizado e dirigido por Kiko Dinucci. O filme é fruto das inquietações do compositor em relação a uma compreensão confusa e difusa do(e) que(m) seria e significaria Exu durante as pesquisas musicais que o violonista realizava nos terreiros de São Paulo.

O documentário é, segundo seu diretor, uma investigação poética, de caráter autoral, feita com recursos escassos. A alcunha *“Exu no Brasil”* é um tanto exagerada, e é o próprio Kiko Dinucci quem admite isso no blog oficial do projeto, já que todo o material foi recolhido no estado de São Paulo, principalmente na Grande São Paulo. Entre os entrevistados estão membros de *“diversas vertentes das religiões afro-descendentes, dos candomblés (de tradição Nagô, Gege, Bantu), Tambor de Mina, passando pela Umbanda e Quimbanda”* (DINUCCI, 2008, s/p), além da participação de dois estudiosos.

O filme começa com as paisagens urbanas da Grande São Paulo e com o áudio de depoimentos que falavam e/ou se recusavam a dizer o que elas entendiam por Exu. As respostas eram as mais diversas, mas em sua maioria associando-o ao *“coisa ruim”*.

Ao longo do documentário as características de Exu, tal como foram sintetizadas acima por Antônio Risério (1996), vão sendo confirmadas, tal como contexto histórico no qual seus *“atributos originais”* passam a ser *“ocultados”*, indo de princípio da vida à personificação do mal.

A diferença da perspectiva de tratamento de Exu em *“Padê”* em *“Lamento de Exu”* pode ser explicada, aparentemente, por um maior conhecimento de Dinucci sobre o orixá do que de Baden Powell (e Vinicius de Moraes). Olhemos, entretanto, mais de perto a questão.

Durante a década de 1960 vivia-se um momento específico da história da sociedade brasileira e sua relação com as religiosidades afro-brasileiras: o candomblé, se deslocando gradativamente da sua Bahia mitologicamente fundadora para ganhar, principalmente a partir

dos anos 1960, a metrópole paulistana (ver PRANDI, 1996, p. 15-64), mas com seus símbolos sendo ainda “positivados” (justificados) perante a sociedade, dentro da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária sobre a qual já nos demoramos aqui. Essa perspectiva de busca e ida ao *povo* (e aos elementos que constituíssem as “raízes brasileiras”), muitas vezes idealizado, visto de fora, tem os seus limites e marcam suas canções. Pudemos vislumbrar como isso aparece na própria poética de “Canto de Xangô”.

Reginaldo Prandi (2005) discorrendo sobre a relação entre música ritual e a música popular menciona a importância da divulgação através da música popular na inserção do candomblé em São Paulo e em demais regiões do país em que era pouco (ou nada) conhecido (PRANDI, 2005, p. 214). E neste sentido, lamentando-se ou não, a obra de Baden Powell e Vinicius de Moraes contribui para tal processo.

No espaço de tempo entre os afro-sambas e os trabalhos de Dinucci, ocorre uma série de acontecimentos que fazem com que os lugares no tempo e no espaço de produção sejam muito distintos. Entre as décadas de 1970 e 1980 é gestado o Movimento Negro Unificado, principalmente por uma juventude negra escolarizada, com uma perspectiva combativa, colocando em questão o mito da democracia racial, a ideologia da mestiçagem e, sobretudo, do embranquecimento. Antônio Risério (2007) pontua que para o MNU “a emergência de um Brasil Negro deveria estar assentada em dois supersignos da história e da cultura negras em nosso país: o quilombo e o candomblé. Zumbi e Xangô.” (RISÉRIO, 2007, p. 60). Zumbi era o sinônimo da resistência, do combate e Xangô reforçando a imagem combativa do orixá guerreiro e um dos mais populares do imaginário brasileiro, ao lado de Iemanjá.

Para se ter uma noção do impacto dessa nova perspectiva do movimento negro na virada dos anos 1970 para os anos 1980, é neste contexto que nascem as primeiras comemorações do Dia da Consciência Negra, comemorado no dia 20 de novembro, aniversário de morte de Zumbi, rei dos Palmares. A data da abolição da escravatura, o 13 de maio, passava a ser questionada, visto que a liberdade concedida não havia de fato livrado a população negra das injustiças sociais causadas pela escravidão. A questão era combater a perspectiva da concessão e salientar a capacidade de luta, organização e resistência da população negra, que o Quilombo dos Palmares representava.

Data também dos anos 1970 os ecos, reverberações e manifestações do movimento *Black* no Brasil. O *Black Power*⁹¹ impactava a juventude negra brasileira, assim como as

⁹¹ O *Black Power* é usualmente associado apenas a um modo de vestir, um estilo de vida ou um simples penteado (de extensão) afro. Tratava-se, contudo, de algo mais do que tão-só a afirmação dos cabelos crespos de um rockstar, jogador de basquete ou qualquer personalidade em particular. “Black Power” (“Poder Negro”), assim como

palavras de Luther King. Ocorreram nesse momento também as independências dos países africanos de língua portuguesa: Guiné-Bissau, Moçambique e Angola. Na zona norte do Rio de Janeiro aconteciam os bailes à base de *soul music*. Os bailes que também estarão presentes em São Paulo e na Bahia.

Salvador nesse período passava por um “criativo processo de reafrikanização carnavalesca, com o renascimento dos afoxés e o surgimento de um novo elemento estético-cultural na folia, o chamado ‘bloco afro’” (RISÉRIO, 2007, p. 373), cujos exemplos são o Ilê Ayê e o Olodum. Tal reafrikanização ultrapassa o plano puramente musical, ganhando os corpos dos jovens, transformando seus cabelos, vestimentas, suas danças, sua atitude.

É também no começo dos anos 1980 que acontece o “Manifesto das ialorixás baianas contra o sincretismo”, publicizado logo após a II Conferência Mundial da Tradição Orixá e Cultura (Controc). O candomblé sempre teve uma estreita ligação com o catolicismo e o movimento, que envolvia principalmente as nações jeje-nagô, sinalizava um processo de reafrikanização do candomblé que ultrapassaria as questões baianas, cujo sincretismo católico estava por demais arraigado na trajetória das mais famosas e prestigiadas ialorixás, indo ecoar em São Paulo, cidade que, como já apontamos anteriormente, teve um crescimento vertiginoso da religião durante os anos 1960. Segundo Josildeth Gomes Consorte (2010), que problematiza essa questão: o “antissincretismo permanece como um signo de luta do negro contra a exclusão e, sem dúvida, tem contribuído muito para a sua auto-estima, para a afirmação de uma identidade mais fortemente alicerçada em raízes africanas” (CONSORTE, 2010, p. 233). Vale lembrar que com a expansão do candomblé para o sul e o sudeste, a religião deixa de ter um caráter de resistência étnica, mas vai tornando-se cada vez mais universal.

De alguma forma, esse processo de reafrikanização do candomblé vai ecoar no próprio meio acadêmico. Se por um lado temos a partir da década de 1970 uma crescente investigação das contribuições religiosas centro-africanas, por outro lado tem-se um aprofundamento das pesquisas do panteão iorubano.

“Power to the People” (“Poder ao Povo”) era uma palavra-de-ordem do “Black Panther’s Party for Selfdefense” (“Partido dos Panteras negras para a Autodefesa”), movimento armado de autodeterminação negra nos Estados Unidos muito atuante nos grandes centros urbanos e industriais dos anos 60 e 70 durante o movimento antiguerra, o movimento de liberação sexual e o movimento de direitos civis, fazendo parte da mesma estrutura de sentimento romântico-revolucionária da vaga mundial de florescimento cultural e político da qual dá conta Marcelo Ridenti em seus estudos e pesquisas sobre cultura e política de esquerdas no Brasil e no mundo. Um dos ícones do movimento que imortalizou a imagem-síntese da afirmação dos cabelos crespos como marca indelével do movimento negro mais combativo (e, posteriormente, “festivo”) é a ativista Angela Davis, porta-voz Black Panther.

Um exemplo claro desse movimento que atrela conhecimento acadêmico e a própria prática religiosa é a coletânea publicada pela EDUSP em 2010, “Dos Yorùbá ao Candomblé Kétu: origens, tradições e continuidades”, organizada por Aula Barreti Filho. Os vocábulos iorubanos são todos escritos com a grafia iorubá (yorùbá) e não em português, tais como *Òsòòsì* (Oxóssi), *Èṣù* (Exu), *Òrìṣà* (Orixá). Há uma nota introdutória explicando o caráter tonal da língua “sendo necessário ‘cantar’ suas palavras corretamente para se expressar por meio dela” (VERGER *apud* BARRETI, 2010, p. 21). Uma mesma palavra entoada de formas diferentes tem significados completamente distintos entre si.

O artigo de Luiz L. Martins, que abre a coletânea, trata justamente sobre Exu, ou melhor dizendo, *Èṣù*. Na nota de rodapé do nome de cada um dos autores dos artigos da coletânea é informado não apenas a formação acadêmica, mas também se ele é um iniciado e em qual casa. Na caso, Luiz L. Martins se apresenta como “pesquisador da religião dos Orixás e da afro-brasileira; iniciado no rito do batuque Rio Grande do Sul. O título do artigo é: “*Èṣù Òta Òrìṣà: Um estudo de Oríkì*” (MARTINS, 2010, p. 25-74). Sua proposta, tal qual o nome indica, é problematizar as traduções e interpretações do polêmico oriki sobre Exu, traduzido do iorubá para o inglês e daí para o português como “Exu, o inimigo dos Orixás”. Tal oriki teria servido como base para o livro de Peter Ade Dopamu “Exu, o Inimigo Invisível do Homem” (1990).

A partir das análises cuidadosas das traduções e a observância entre a semelhança aparente entre os vocábulos *ota* (pedra), *òta* (um campeão do jogo de ayó) e *òtá* (inimigo), Martins propõe a interpretação do oriki não como inimigo, mas sim como “Orixá Vencedor”.

A postura do livro de assumir o cuidado com os vocábulos iorubanos, de identificação dos autores não apenas como intelectuais, mas sobretudo como praticantes (lembrando que o texto de contracapa é de Mãe Stella de *Òsòòsì*, Sacerdotisa do *Ilé Àse Òpó Àfònjá*) é uma postura de engajamento e uma clara postura política salientada por um dos trechos da conclusão do artigo de Martins:

Quero sugerir nesta conclusão que a dessincretização de *Èṣù* da figura mitológica do diabo deve começar pelos sacerdotes das religiões afrobrasileiras, eliminando de seus templos toda representação visual e instrumentos de culto que lembrem sua figura, passando pelos editores que devem evitar editar livros que falem de *Èṣù* quando nessas obras ele estiver associado ao demônio cristão. (MARTINS, 2010, p. 70).

A obra de Kiko Dinucci está inserida nesse momento histórico e é herdeira de uma postura mais combativa tanto do movimento negro em geral, quanto do candomblé. Sua obra

não está dialogando com o clima nacional-popular da década de 1960, no qual são gestados os afro-sambas.

A estrutura de sentimento na qual estava envolto Vinicius de Moraes pensava-agia-sentia em termos de grandes projetos de Brasil, era futuro de um momento no qual havia a perspectiva de uma iminente revolução brasileira, que sofre suas derrotas com a ditadura militar. Pensar em termos de obras autenticamente brasileiras, representativas de uma brasilidade como princípio era algo comum a uma determinada camada de intelectuais e artistas à época. Não à toa Vinicius de Moraes na própria confecção do álbum faz suas afirmações grandiloquentes, considerando-o um marco não só na música brasileira, mas da música popular mundial.

Essa estrutura de sentimento sofre seu esgotamento na década de 1970 e projetos de nação, as perspectivas de criações estéticas que dessem conta de um sentido de brasilidade, de um projeto de futuro para o Brasil passa a ficar cada vez mais escassa.

De fato não está no horizonte da música independente paulistana essa perspectiva de nação. É um movimento ainda em processo, o que de fato perpassa essa geração de músicos no qual estão inclusos Dinucci, Douglas Germano, Juçara Marçal e Thiago França é uma estrutura de sentimento diversa e que não conseguimos nesse momento ainda de *vivência* e sentir-pensar captar e fixar em algum tipo de generalidade.

Dinucci e Douglas Germano tiveram sua formação musical vinculada à pesquisa e à prática da música na periferia paulista. Não à toa, mesmo que sem um grande projeto de revolução social no horizonte, as canções dessa geração, no qual podemos inserir nomes como Rodrigo Campos, como o próprio *rapper* Criolo, que tem uma parceria com Dinucci num dos álbuns mais bem criticados de 2011, o “Nó na orelha”, estão sintonizadas com as narrativas da periferia paulistana, o abismo da diferença social que perpassa a vivência dos espaços na metrópole.

Há dentro dessa geração diferentes posturas em relação aos nomes da MPB dos anos 1960. Muitos deles os reivindicam como referências importantes. Outros traçaram percursos outros, atravessando a chamada geração dos malditos e da vanguarda paulistana e chegam a ter uma certa postura de “combate” ao endeusamento da geração dos anos 1960. O próprio trio “Metá Metá” se esforça todo o tempo nas entrevistas sobre o álbum de 2011 para diferenciar-se dos afro-sambas e muitas vezes afastar-se dos afro-sambas.

O fato é que por mais que não tenha bebido diretamente dos afro-sambas, o álbum de Baden Powell e Vinicius de Moraes foi um dos primeiros e de maior impacto da época de um trabalho que desse centralidade à influência das religiosidades de matriz africana. Com um

ambiente de sentir-pensar propício a essa confluência entre canção popular e busca de materiais “populares” na construção de algo “autenticamente brasileiro”, fazendo a ponte do “passado” a uma construção de modernidade genuinamente brasileira, a partir de interesses não apenas de conteúdo, mas de forma, de trabalho e recriação estética, principalmente por parte de Baden Powell, os afro-sambas deram um primeiro passo. Em meio à tentativa e ao erro, a intensidade da experiência de seus compositores no cotejo com o que chamaram de *afro* criou um álbum *ensaístico*, mais do que um tratado sistêmico, quase-científico, inquestionável sobre o universo com que conversaram.

O álbum que lidou todo o tempo com o paradoxo de ser e não ser ao mesmo tempo, o “é, não sou”, de “Canto de Ossanha”, completa o ciclo deixando-o em aberto. Como antevira muito sabiamente o crítico Juvenal Portella⁹². Enquanto Vinicius de Moraes bradava entusiasmado na contracapa do disco que o álbum era a “última resposta avassaladora à mediocridade musical que assolava o mundo”, o crítico do Caderno B do Jornal do Brasil, concordava com o gosto de novidade do álbum, mas advertia que aquele era na verdade “o ponto inicial”.

De alguma maneira, a visão de Portella apontava para o caráter ambivalente que havia no próprio paradoxo de Exu encerrar aquele álbum: ele não era propriamente um fim, mas a abertura de um caminho...

⁹² PORTELLA, Juvenal. *Os caminhos do Afro-Samba*. In Jornal do Brasil, Caderno B, 30 de setembro de 1966, página 2.

6. ECOS, RESSONÂNCIAS E REVERBERAÇÕES

Os afro-sambas na imprensa carioca

Apesar da escassa bibliografia específica sobre os afro-sambas, ele é mencionado em livros sobre a história da música popular brasileira e também sobre o trânsito e troca da música de terreiro e a canção popular sempre em lugar de destaque. Na maior parte das vezes ele é lembrado como álbum antológico. Não é possível ouvirmos o disco no ambiente em que foi lançado, o Brasil – mais especificamente o Rio de Janeiro – dos anos 1960. A nossa distância no tempo e no espaço não nos possibilita experienciar o que deve ter sido a escuta do álbum pela primeira vez, seu impacto naquele ambiente musical.

Quase cinquenta anos depois é relativamente fácil dizer que ele é um “marco”, um “divisor de águas”, mas como terá sido a recepção do disco à época?

Em busca de respostas a essas perguntas, fizemos uma pesquisa na Biblioteca Nacional com os periódicos disponíveis à época, no Rio de Janeiro e cujo acervo está microfilmado na referida instituição. Foram feitas duas visitas. Na primeira delas, a única informação de que dispúnhamos era o ano de lançamento, 1966, mas não o dia e o mês. Começamos então a pesquisa nas revistas “Cruzeiro” e na então recém-lançada “Realidade”. Não encontramos nenhuma matéria específica sobre os afro-sambas. Houve entretanto, uma edição até hoje muito conhecida, da revista “Realidade” em cuja capa estavam Nara Leão, Rubinho do Zimbo Trio, Paulinho da Viola, Chico Buarque, Gilberto Gil, Toquinho, Caetano Veloso e Magro do MPB4. Nela vários músicos da época foram entrevistados e dentre eles estava Baden Powell⁹³.

Passamos então para o “Jornal do Brasil”. Percorrendo as reportagens desde o primeiro dia de janeiro, pudemos ler as reportagens que contavam sobre as fortes chuvas que assolaram o Rio de Janeiro naquele verão, que são mencionadas, inclusive, no depoimento de Baden Powell sobre as gravações, que ocorreram entre os dias 03 e 06, quando o violonista fala do estúdio alagado.

Aos poucos nos familiarizamos com o formato do jornal e já pudemos otimizar nossa busca, indo direto às colunas sociais e às seções sobre música. Foi quando nos deparamos com a divisão – que iríamos encontrar nos demais jornais – entre uma coluna sobre “Música” e outra para “Discos Populares”, no Segundo Caderno do Jornal do Brasil.

⁹³ O depoimento de Baden Powell à reportagem está disponível na íntegra no Anexo 4.

O ambiente musical da época se dividia entre o sucesso estrondoso que o chamado “iê-iê-iê” vinha fazendo e como a chamada moderna música popular brasileira, formada principalmente pelos seguidores da bossa nova, os cantores engajados e de protesto e culminando na “música de festival”, estavam se organizando a respeito.

A percepção do sucesso dos Beatles era ambígua. O filme “Help!” acabara de ser lançado e ler uma notinha na coluna social contando que Tom Jobim assistira o filme e havia gostado “dos rapazes” continha um significado amplo. Os Beatles eram a principal influência da jovem guarda, batizada de “iê-iê-iê” (menção ao trecho da canção do conjunto inglês “She loves you”). Tom Jobim ainda era reverenciado pela tal “evolução” e “modernização” que a bossa nova havia operado na música popular brasileira. Daí então a perplexidade de ver símbolos de perspectivas tão distintas num no mesmo enunciado e de forma positiva.

Foi através de uma nota de coluna social que descobrimos que o coquetel de lançamento do novo disco da gravadora *Forma* seria no dia 06 de setembro de 1966. Mais tarde, na segunda parte da pesquisa, pudemos perceber que esta notícia não figurava apenas entre os colunistas do “Jornal do Brasil”, mas também do “Correio da Manhã”, “Tribuna da Imprensa” e mensalista “Jornal das Letras”.

A segunda parte da visita então foi mais pragmática. Já dispúnhamos da data e procuramos então a partir de poucos antes de 06 de setembro até janeiro de 1967, quando, por exemplo, o “Jornal das Letras” fazia um balanço da produção cultural do ano anterior.

Encontramos ao todo cinco críticas ao disco em quatro jornais: “Jornal do Brasil”, “Correio da Manhã”, “O Globo” e “Tribuna da Imprensa”. Além das críticas específicas sobre o álbum, nos atentamos para os comentários a respeito de seus compositores.

Sylvio Tullio Cardoso escreveu no dia do lançamento do disco em “O Globo” uma crítica bastante positiva ao disco, fazendo eco, chegando inclusive a citar trechos da contracapa, ao discurso de Vinicius de Moraes de que aquela era “a última resposta à mediocridade musical que assolava o mundo”. Para que se tenha uma noção do tom do texto de Sylvio segue o primeiro parágrafo:

É realmente titânico, quase desesperado, o esforço que um grupo de músicos, cantores e compositores vem fazendo no sentido de salvar a música popular brasileira da mediocridade, do primarismo, da boçalidade, da grosseria, da insensibilidade, aos quais uma legião enorme insiste em arrastá-la. É verdadeiramente admirável o trabalho desta minoria que não apenas tem a perspectiva exata das manifestações musicais essencialmente brasileiras, como ainda acredita incondicionalmente no talento, na musicalidade e no espírito criador do artista brasileiro. Por maior que seja o maremoto da mediocridade, nele jamais submergirão os que estão lutando

arrojada e continuamente para que não morra a expressão musical caracteristicamente brasileira, para que nossa música popular não se desfigure totalmente, não vire monstruoso hibridismo em que milhares de embrutecidos e gananciosos estão dispostos a transformá-la. Há dezenas de nomes a destacar nesse movimento. Para não omitir involuntariamente este ou aquele, nada mais adequado e oportuno que citar como representantes de todo o grupo os integrantes deste LP violonista e compositor Baden Powell e letrista e cantor Vinicius de Moraes. (CARDOSO, 1966, p.6).

Sylvio não chega a analisar as canções. Menciona, assim como a todas as outras críticas, a influência do candomblé baiano. Ele encara com positividade a atitude de Vinicius de Moraes assumir os vocais, mesmo não sendo “propriamente um cantor” e vê isso como algo que confere ao álbum um caráter de “documentário”.

Três dias depois, o jornal faria uma nota não assinada intitulada “Um Baden Afro” que comentava sobre o disco sem grandes detalhes, mencionando a ida a Salvador, os temas afros e anunciando que algumas das canções estariam no espetáculo “Pois é”, idealizado pela filha de Vinicius, Suzana de Moraes, no Teatro Arena. A respeito desse espetáculo, vamos nos demorar na análise de “Tempo de Amor”. Vale registrar que só soubemos da existência desse espetáculo através das notícias dos jornais.

A “Tribuna da Imprensa” de 30 de setembro de 1966 trazia em seu Segundo Caderno, na seção “DISCOS” uma nota sobre o que chamou de “um grande disco”. Salienta o fato de Vinicius de Moraes cantar, mesmo não sendo profissional e sobre Baden afirma: “toca o violão o que dá um grande cunho de autenticidade ao programa”. Como todo disco comentado na coluna, ele também é classificado. Recebe a nota máxima: “Cotação *****”.

A edição de setembro do “Jornal das Letras” trouxe na página 06 uma crítica sobre o álbum, que já era considerado “sob o ponto de vista artístico musical” o disco mais importante daquela temporada. O pequeno artigo termina com uma seleção das músicas, “em plano de relevo”: “<<Canto de Assanha>> (sic) - <<Tempo de Amor>> - <<Canto de Iemanjá>> - <<Lamento de Exu>> - <<Canto de Xangô>>”. O disco também teve boa “pontuação”: “Cotação: ÓTIMO”.

Mas esta não era a única opinião vigente entre os colunistas do Jornal das Letras. A colunista Maria Helena Dutra, responsável pela coluna “Música Popular Brasileira” não chegou a escrever uma crítica exaustiva sobre o disco. Em abril daquele ano, após comentar sobre o disco de Nara Leão “Pede Passagem” e afirmar que Chico Buarque era o melhor compositor daquele ano, ele fala o seguinte sobre Vinicius de Moraes e Baden Powell:

Vinicius de Moraes e Baden Powell (a dupla da moda, *com seu folclore feito em casa*, autora das duas melhores composições do início do ano Canto de Ossanha, gravação de Norma Benguell e Tempo Feliz). (DUTRA, 1966a)

Enquanto seus colegas viam com bons olhos, quase entusiastas, a postura de Baden Powell indo à Bahia, ouvindo temas do candomblé e da capoeira, Maria Helena demonstrava certa reserva ao movimento, expressa na irônica frase “folclore feito em casa”.

Na edição de setembro do “Jornal das Letras”, Maria Dutra Helena ao tecer o panorama musical daquele momento diz a certa altura:

(...) Vinicius de Moraes, fora da música com Edú [Lobo] (sic), demonstra sinais inegáveis de exaustão. Uma pausa agora é melhor que o poeta pode fazer para salvar tudo o que já fez em música, seu disco afro-sambas é outro grave sinal desse *[ilegível]* e o show “Pois é” também. (DUTRA, 1966b)

Infelizmente o microfilme estava defeituoso justamente nessa parte da reportagem e não conseguimos, mesmo com auxílio de lente, decifrar a palavra usada pela colunista ao se referir aos afro-sambas. Pelo aparente desenho, pareceu-nos se tratar da palavra “declínio”. A colunista não entra em maiores detalhes do que considera exaustão, tampouco porque não gostara nem do álbum e nem do espetáculo “Pois é”. Seus comentários nos mostram, por sua vez, que nem todos os críticos eram entusiastas dos projetos de Vinicius de Moraes.

Entre comentários positivos, entusiastas e este quase hostil ao álbum, coincidentemente ou não, a “melhor” crítica que encontramos foi ainda na primeira parte da pesquisa, a de Juvenal Portella, no dia 30 de setembro, no “Jornal do Brasil”, em sua coluna “Discos Populares”. E aqui quando dizemos “melhor”, o fazemos por uma certa lucidez que o texto transmite a nossos olhos, de cronotopo tão distinto. Juvenal Portella começa a crítica, mais que parafrazeando, conversando com o texto de contracapa de Vinicius de Moraes. Ele faz coro à vontade de ver aniquilada a mediocridade musical, mas discorda do compositor de que os afro-sambas seriam um ponto final, definitivo, mas sim um “ponto inicial”:

Considero inicialmente, apressada a afirmação do poeta, embora me situe no grupo que deseja ver sufocada a tal mediocridade existente de que fala Vinicius. Apressada, porque a fórmula buscada por Baden em contatos com grupos baianos, que estão por dentro da temática utilizada por ele e Vinicius no Afro-sambas, ainda está no laboratório, ainda é experiência, ainda não se solidificou. (PORTELLA, 1966, p.2).

O crítico afirma que há a necessidade de difundir e ampliar tal movimento e que até então “pouco ou quase nada tem sido mostrado”.

Fora a ordenação das músicas feitas pela crítica já mencionada, Juvenal Portella foi o único que analisou cuidadosamente as canções em relação ao conceito do álbum, entendendo-as como um desdobramento de um movimento que já se mostrava em “Berimbau”, lançada quatro anos antes. Para o crítico ainda que tenha ótimas melodias, o grande destaque do álbum é a parte rítmica e por isso ele enxerga não apenas “Tempo de Amor” como destoante do conceito, mas também “Tristeza e Solidão”.

Um dos pontos altos da crítica, a nosso ver, é quando menciona a experiência da escuta de “Canto do Caboclo Pedra Preta”, que reproduzimos aqui:

Por outro lado, dão-me a ouvir uma linha poética entremeada do lirismo – que eu acho tão a nu em Vinicius – e do impacto, numa união que a gente não sabe se fere ou se acarecia. O **Canto do Caboclo Pedra Preta**, por exemplo, produz um choque no ouvinte, não só pela voz de Vinicius – estranha em certos momentos – mas também pela fôrça de cada palavra empregada, somadas em frases que, a mim pelo menos, deram a impressão de estar dentro de um terreiro, cercado de mulheres vestidas de branco, e homens de peitos nus, batucando, rodopiando, cantando em meio a uma fumaça muito azul. E aí, meus caros, que me pergunto: isto é obra de arte ou método para impressionar e daí obter resultados promocionais? Eu, por crer na honestidade de Vinicius, fico com a primeira. (PORTELLA, 1966, p. 2).

O “coro da amizade” também lhe causa estranhamento e perplexidade. Condena o que chama de “radicalismo” de Vinicius de Moraes em se recusar a chamar cantores profissionais e alega que o coro “peca”.

O crítico termina o artigo deixando-nos curiosos. Reitera que é um projeto que deve ser continuado, aceitando-o como um álbum “honesto” e “bem intencionado”, mas que guarda algumas reservas, apesar de recomendar o disco. Ele promete um outro artigo, que, ao menos no ano de 1966, não chegou a ser publicado a respeito.

A partir da leitura de outros artigos de Portella, especulamos que talvez o colunista fosse falar da (falta) qualidade da gravação, das falhas de mixagem dos volumes que se alteram bruscamente; ou ainda, pelo cuidado que tem no exame das canções, pontuar as falhas do coro, por exemplo.

O que mais nos chama atenção na postura de Portella foi enxergar nos afro-sambas um começo, um ponto inicial, de partida, algo a ser explorado. Ter conseguido dialogar com o álbum para além do entusiasmo conjuntural da “modernização da música popular brasileira”

em “guerra contra o iê-iê-iê”, vislumbrando aquilo que ele tinha de novo, de promessa, de inovador a médio e longo prazo, sem, com isso, deixar de ser rigoroso na sua escuta.

O álbum “Os Afro-Sambas de Baden e Vinicius” dez dias depois de seu lançamento estava em oitavo lugar na lista semanal do Jornal “Tribuna da Imprensa” dos “Discos populares mais procurados”. Na lista figuravam desde a “Trilha sonora de Dr. Jivago”, passando por “As tears Go by” dos Rolling Stones, “Dois na Bossa” a “Você me acende” de Erasmo Carlos. Naquela semana “os afro-sambas” eram mais procurados do que Rubber Soul, dos Beatles. Na semana seguinte, o disco passa para a terceira posição. Entretanto, no dia 30 de setembro ele já não estava mais entre os dez mais procurados.

França e Brasil, *Saravá!*

É notável a ligação constante entre a França e de alguns de seus franceses e a elaboração da memória social da cultura afro-brasileira brasileira. A capital francesa é uma das cidades mais importantes da carreira de Baden Powell e Vinicius, ainda diplomata, atuou por lá durante anos.

Baden Powell deixa o Brasil rumo a Paris em novembro de 1963. Evidentemente, Vinicius de Moraes foi de fato a primeira referência de Baden por lá, mediando seu contato com pessoas que lhe seriam fundamentais. Mas não tardaria para que o talento de Baden começasse a ser reconhecido como o próprio Vinicius atesta na carta, que depois de um ano todo dedicado ao parceiro, o “tremendão aconteceu mesmo” e a Europa “teve que curvar-se”. A temporada durou 15 meses, no quais Baden Powell gravou o longplay *Le Monde Musical de Baden Powell* que lhe renderia um disco de ouro francês (100.000 cópias) em 1967, e um longplay em parceria com Billy Nencioli, ambos pela gravadora Barclay. Após quatro anos no Brasil, Baden voltaria a viver no exterior, novamente na França e posteriormente na Alemanha, voltando ao Brasil no final dos anos 1980. É de fato no exterior que é lançada parte significativa da sua produção, sendo que ainda hoje maior parte dos trabalhos e partituras da obra de Baden estejam disponíveis em sites estrangeiros.

Hermano Vianna (1995) detalha a relação entre a primeira geração de sambistas e a França na temporada que o grupo Os Oito Batutas, composto por, entre outros, Pixinguinha, passou por lá na década de 1920.

Duas das principais referências bibliográficas sobre o candomblé e o universo dos orixás no Brasil são os franceses: Roger Bastide e o Pierre Verger. A importância da obra de ambos é incontestável. O primeiro veio ocupar a cátedra de Sociologia na Universidade de São

Paulo em 1938. Estudou durante muitos anos as religiões afro-brasileiras, principalmente o candomblé da Bahia, no qual acabou se iniciando. O segundo, que viria a se tornar amigo do primeiro, chegou à Bahia em 1946, atraído pela leitura de “Jubiabá” de Jorge Amado⁹⁴. O francês desembarca em uma Salvador que vinha de uma década de 1930 de renascimento da cultura negra e expansão do candomblé. Em 1948, Verger iniciou-se no culto de Xangô no Axé Opô Afonjá, na Bahia e também no culto em Ifanhin e Sakete, no Daomé. Devido à iniciação em ambos os cultos, Pierre Verger, que se tornaria Fatumbi (aquele que renasceu graças a Ifá), foi uma ponte de conhecimentos e trocas entre Brasil e África. Foram ao todo 25 anos de pesquisas no universo da religião africana, afroplatina e afrobrasileira.

Fora na França de Verger e Bastide que Vinicius de Moraes desengavetou a sua peça “Orfeu da Conceição”, que viria ser um marco do teatro brasileiro e importante impulso para a música popular: a ideia de sua montagem nasceu do interesse do produtor francês Sacha Gordine, sobre alguma obra que contemplasse seu interesse de retratar o Brasil. É a partir da ideia de Gordine que nasce o projeto do filme que seria concluído posteriormente pelo diretor Marcel Camus, Orfeu Negro, inspirado na peça do poeta, que seria montada em 1956, no Rio de Janeiro. É nesse trânsito que se entende que a estatueta do Oscar de Melhor Filme estrangeiro que “Orfeu Negro” recebeu da Academia fora para França e não para o Brasil.

Mas é também a paixão de outro francês pela música brasileira que irá produzir um dos mais importantes registros em vídeo da música popular brasileira, do documentário “Saravah” (2005).

Pierre Barouh conheceu Sivuca em Lisboa em 1959 e através dele a música brasileira. Reza a lenda que apaixonado pela música brasileira, Pierre ingressa na marinha apenas para poder vir ao Brasil procurar os músicos que tanto encantavam. Não conseguiu nada nas suas duas primeiras viagens. Ironia do destino ao não, fora convidado numa mesa de bar em Paris a ir numa festa na qual teria alguns “brasileiros”, depois de passar horas falando sobre sua paixão por nossa música. Na festa encontrou ninguém menos que o baladeiro Vinicius de Moraes acompanhado pelo recém-chegado à capital francesa Baden Powell. Tornaram-se amigos de imediato. Pierre foi muito importante para o ingresso de Baden Powell na cena musical parisiense. (cf. Dreyfus, 1999).

Pierre Barouh traduziu e gravou junto com Baden “Samba da Bênção” da dupla, intitulada “Saravah”⁹⁵ e que integrou a trilha sonora do filme de Claude Lelouch “Un homme et une femme” (1966). “Saravah” é também o nome da produtora de Pierre e do documentário

⁹⁴ Sobre Verger conferir LEPINE (2010)

⁹⁵ Sobre o filme conferir OLIVEIRA (s/d) e GIRON (s/d)

que ele gravou no Brasil em pleno fevereiro de 1969, no Rio de Janeiro. As imagens que abrem “experimento” de Barouh são do desfile da Mangueira.

Baden Powell é figura central do documentário. O documentário é um registro importante do impacto dos afro-sambas na carreira do violonista. Ele é entrevistado por Pierre a respeito das canções. A execução de “Canto de Iemanjá” é o ponto de partida. As cenas que se alternam à visão de Baden interpretando a canção com sua voz miúda e seu violão grave e forte são de pescadores negros na beira do mar de Itaipu, no litoral fluminense, que era então uma vila de pescadores. Homens esses que poderiam ter posado para uma foto de Verger, ou ainda os homens descritos pelo mundo das praieiras de Caymmi.

Baden é solicitado por Bauroh para falar sobre a influência da África na música brasileira, para falar das religiões afro brasileiras, da diferença entre a macumba e o candomblé. O documentário faz de Baden uma pequena autoridade a respeito. Mas ele recorre à velha e primeira geração do samba para poder explicar melhor a influência africana que ressoa de seu violão. Pierre Bauroh foi um dos únicos a fazer registro em vídeo colorido de Pixinguinha e João da Baiana. Na tentativa de distinguir macumba do candomblé, João da Baiana faz samba de prato, sapateando e tocando “Quequerequequê”, de sua autoria, e “Yaô” de Pixinguinha.

Baden Powell é a ponte que une a geração dos primeiros sambistas a dois nomes então incipientes e promissores da música popular: Maria Bethânia e Paulinho da Viola, ambos muito jovens. Ela que estourara há pouco na cena carioca na interpretação explosiva de Carcará no espetáculo “Opinião” apresenta canções ao lado do violonista de Paulinho que se orgulha em dizer e filosofar sobre ser “músico de escola de samba”. Maria Bethânia menciona o exílio de Caetano e toca canções de autoria, revisita Antônio Maria e fecha a cena tocando ela própria ao violão “Pra dizer adeus” de Torquato Neto e Edu Lobo.

O documentário registra também Baden Powell acompanhando Pixinguinha no saxofone entoando seu choro “Lamentos” e em seguida ainda Baden com seu quarteto, numa roda de samba, junto com a cantora Márcia executando o mesmo choro agora com a letra de Vinicius de Moraes. Eles também entoam o samba de Vina e Baden “Formosa” e o afro samba “Tempo de Amor”.

O documentário retomando a versão francesa de “Samba da Bênção” termina mostrando Baden Powell acompanhando no violão Pierre Barouh em seus “Saravah”s à música brasileira. A centralidade de Baden Powell fica explícita ao ligar o talento do violonista que se prolonga no tempo até seus filhos o violonista Marcel Powell e o pianista Philippe Powell.

As imagens registradas em 1969 vieram à tona ao público mais de trinta anos depois: em 2005, depois de já vistas pelos japoneses, franceses e norte-americanos, o Brasil teve acesso a esse importante registro da sua história. O DVD “Saravah” lançado pelo selo Biscoito Fino conta ainda com um extra gravado por Pierre Barouh e o cinegrafista Walter Salles Jr. entre 1996 e 1998 no morro do Cantagalo com o artista Adão de Xalebaradã⁹⁶ (que mereceria só para si um trabalho de grande envergadura).

A importância do documentário se traduz no registro ao calor da hora, na espontaneidade de três dias de registro, momento de constituição da própria MPB, contexto no qual os afro-sambas foram gerados, numa ligação entre os sambistas da primeira geração, influência direta na trajetória e formação musical de Baden Powell e o que de mais novo acontecia na música popular, traduzidos na figuras de Bethânia e Paulinho da Viola. Vem à tona um Baden Powell referência ao francês apaixonado, tendo que apresentar seu país e explicar seu violão.

Seu melindre em explicar as influências africanas vem, possivelmente do fato, de que mais que um pesquisador, um folclorista, Baden fora sobretudo um apaixonado pelo violão e pela música, absorvendo todas as influências possíveis para a sua pegada no instrumento, num movimento intuitivo, de estudo, mas, mais que pesquisa teórica, de experimentação na própria execução. Seu encantamento pelo mundo afro vem muito mais das possibilidades harmônicas, melódicas e rítmicas do que pela cosmogonia e/ou crença nas religiões. Mas sua música ao tangenciar tal universo, o evoca e é difícil para o próprio criador fugir à força de sua criação.

Vinicius de Moraes pós-afro-sambas

Em 1969 Vinicius de Moraes é exonerado do Itamaraty. As queixas que vinham desde seus shows ao lado de Dorival Caymmi, por parte do ministro interino das Relações Exteriores Manoel Pio Corrêa⁹⁷, se acentuam conforme o regime vai se tornando cada vez mais autoritário.

Com a exoneração, Vinicius de Moraes passa a se dedicar inteiramente à carreira de compositor popular. É neste mesmo ano que inicia a parceria com Toquinho, seu companheiro

⁹⁶ Conferir o curta metragem “Adão ou Somos todos filhos da terra” de Daniela Thomas e Walter Salles (1999).

⁹⁷ A temporada de shows ao lado de Caymmi incomodou bastante o Itamaraty, mais especificamente o embaixador e então ministro interino das Relações Exteriores Manoel Pio Corrêa. Quando da sua primeira apresentação oficial em público, em 1962, no show “O Encontro”, no Au Bon Gourmet, ao lado de João Gilberto, Tom Jobim e os Cariocas, Vinicius de Moraes teve que se apresentar de terno e gravata, figurino de diplomata. Agora Pio estava exercendo uma severa vigilância sobre o poeta, já que seu conservadorismo considera inadmissível o casamento entre a diplomacia e a música. Durante os shows Vinicius faz piada com o ministro Pio, como constam as notas de coluna social do Jornal do Brasil, demonstrando o incômodo da situação.

e derradeiro parceiro, com quem passa fazer muitos shows por todo mundo, grava muitos discos. Em dez anos de parceria, foram mais de mil shows. O trabalho com a poesia não é abandonado, mas vai ficando cada vez menos intenso.

A postura do Itamaraty reflete, na verdade, o pensamento de outras camadas da sociedade brasileira que não apoiaram muito a transição do poeta para o compositor. No documentário “Vinicius” (2005), Chico Buarque dá o seguinte depoimento:

Ele passou um tempo sendo muito esculhambado por uma certa crítica. E aí voltava essa coisa sempre do poetinha, como sendo um poeta menor. E o poeta que ele poderia ter sido que não foi...Isso magoava ele... (VINICIUS, 2005, Rio de Janeiro).

O biógrafo José Castello (1994) de Vinicius de Moraes sintetiza bem o momento pós-Itamaraty, enumerando, de certa forma, as razões pelas quais ele era “esculhambado”:

Vinicius desarruma todos os clichês a respeito da arte de envelhecer. Serenidade, introspecção, ponderação, equilíbrio, prudência, bom senso, enfim, atributos clássicos de um envelhecimento saudável, não o seduzem. Mais do que nunca, ele deseja agarrar a vida, enfrentá-la, e isso significa optar pelo inesperado, pelo estranho, pelo descabido. Isso choca – e muitos amigos conservadores se melindram. Gesse é estranha, aquele menino magrelo chamado Toquinho, montado num violão e posto ao seu lado, é estranhíssimo, aquela nova vida metida numa bata branca e envolvida por cordões místicos, sessões espíritas no candomblé de Mãe Menininha, a companhia de garotos mal saídos da adolescência, shows em diretórios acadêmicos perseguidos pela ditadura, e descaso, quase desprezo pela poesia erudita, tudo isso é extravagante e muito, muito estranho. (CASTELLO, 1994, p. 321)

Sobre essas críticas e a reação a elas, encontramos no acervo pessoal de Vinicius na Fundação Casa de Rui Barbosa um texto⁹⁸ no qual fala da sua parceria com Toquinho e do qual destacamos dois excertos:

Acho que 90% das pessoas gostariam de me ver novamente de gravata atravessando a Avenida Rio Branco apressado e com uma pasta de James Bond na mão. É mais das pessoas que gostam de me chamar de “poetinha”, mas num tom onde há sempre algo de pejorativo, condescendente, ou pretensamente íntimo. É mais das pessoas que não tem com os jovens - os filhos especialmente! - o tipo de relação que eu tenho, nem com os amigos e muito menos com as mulheres, sobretudo a própria. (MORAES, s/d)

⁹⁸ A identificação do texto no acervo na Fundação é [VINICIUS e Toquinho] VMpi 139.

E ainda:

Sou um homem que tem a idade que tem: 60 anos, e não vejo em que eu possa estar querendo bancar o garotão pelo fato de ter tido o peito de tirar a gravata e me vestir à vontade, de blue *jeans* ou macacão. É inútil querer me envelhecer antes do tempo. (MORAES, s/d)

É na década de 1970, o casamento com a baiana Gesse Gessy, filha-de-santo, que ampliou a influência afro-brasileira na vida de Vinicius de Moraes. Nos anos em que viveu na Bahia, sela a amizade com Mãe Menininha de Gantois, que será muito importante para o poeta até sua morte em 09 de julho de 1980.

Nos registros de shows de Vinicius e Toquinho, estão sempre presentes músicas em parceria com Baden Powell e invariavelmente algum afro-samba, seja “Canto de Ossanha”, seja “Berimbau”, os dois mais populares. O estreitamento das relações com o candomblé na Bahia se refletem em diversas composições em parceria com o Toquinho, tais como “A tonga da mironga do kabuletê”, “Tatamirô”, “Canto de Oxum”, “Maria vai com as outras”, “Meu pai oxalá”.

Sua última entrevista, concedida ao jornalista Narceu de Almeida Filho, em 1979, e publicada depois de sua morte⁹⁹, Vinicius de Moraes, já casado com Gilda Mattoso, sua última mulher, fala do ritmo frenético dos shows e seu cansaço. Está tirando férias para voltar a escrever e finalizar dois projetos: um sobre o Rio de Janeiro (publicado postumamente como “Roteiro Lírico e Sentimental da Cidade do Rio de Janeiro”) e um de poesias com a seleção escrita a partir de 1960, cujo título seria “O dever e o haver” – remete a um de seus últimos poemas, “O Haver”, que tem três versões.

Vinicius de Moraes falece em 1980 sem concluir os projetos. Ao fazer uma reflexão sobre Vinicius de Moraes hoje, muito dificilmente se leva em conta o mal estar pelo qual ele passou durante a década de 1970. A imagem que se forja é do homem importante, poeta e compositor de *Garota de Ipanema*. A incursão por outros mundos, a vontade de se tornar um poeta cada vez mais comunicativo e popular, como outro texto seu disponível em seu acervo revela, é sempre visto como um deslize, uma conversão, a curva de uma trajetória tão majestosa.

⁹⁹ A entrevista foi publicada no livro “As Entrevistas de Ele Ela”, editora Bloch. Tivemos acesso a ela, entretanto, pelo site do “Jornal Opção” na edição “Entrevistas Clássicas”, disponível em <http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/a-ultima-entrevista-de-vinicius-de-moraes>

Entretanto, entre os seus, aqueles que lhe eram próximos, Vinicius de Moraes foi celebrado, homenageado, louvado ainda em vida. Tal como o ancestral lembrado, cultuado, que ganha para si cantos de louvor, foi ainda em vida que Vinicius de Moraes ganhou a homenagem de Chico Buarque e Toquinho. Um samba só pra ele.

Samba pra Vinicius

*Poeta, meu poeta camarada.
Poeta da pesada, do pagode e do perdão
Perdoa essa canção improvisada
Em tua inspiração
De todo o coração
Da moça e do violão
Do fundo
Poeta, poetinha
Vagabundo
Quem dera todo mundo fosse assim como você
Que a vida não gosta de esperar
A vida é pra valer
A vida é pra levar
Vinicius, velho, Saravá!*

Baden Powell pós-afro-sambas

Baden Powell por sua vez fez sua trajetória na Europa. Os capítulos de sua biografia são o título dos lugares por onde passou, o que diz muito sobre sua carreira: da Zona Norte à Zona Sul do Rio de Janeiro. A primeira temporada no exterior, em Paris. A volta ao Rio de Janeiro, período da gravação de “Os Afro-Sambas de Baden e Vinicius”.

É desse período também o início das composições ao lado daquele que será, ao lado de Vinicius, um dos seus principais parceiros: Paulo César Pinheiro. Foi com Paulo César Pinheiro que Baden Powell compõe um dos mais importantes ecos da famosa viagem de Baden Powell a Bahia, em seu contato com os capoeiristas: o samba “Lapinha”. A canção é inspirada na história do famoso capoeirista Besouro. Baden aproveitou o canto ouvido na Bahia “Quando eu morrer/ me enterre na Lapinha/ Calça-culote/ Paletó, almofadinha” e compôs uma segunda parte, cuja letra foi composta por Paulo César Pinheiro. Em depoimento no filme “O universo musical de Baden Powell” (2003), o letrista conta que Baden lhe pediu que fizesse uma letra em tom de lamento, como se o próprio Besouro estivesse cantando. A música ficou famosa ao vencer a Primeira Bienal do Samba da TV Record, em São Paulo, sendo defendida por Elis Regina.

A menção ao universo capoeirista, o ritmo do samba ligeiro possivelmente foram os fatores que levaram Virgínia Rodrigues a inserir “Lapinha” na sua regravação dos afro-sambas.

Foi em Paris que o violonista passou grande parte da sua carreira como violonista, ora em trabalhos solo, sendo acompanhado por outros músicos, ora acompanhando projetos de outros cantores ou instrumentistas. A importância da França em sua carreira é tal que o documentário feito em sua homenagem foi produzido por franceses, mesma nacionalidade de sua biógrafa. Ele mesmo salienta o apreço pela cidade, no qual fez grande parte da sua carreira, esteve próximo de Vinicius de Moraes, onde seus filhos nasceram. Sua temporada no exterior, entretanto, chega ao fim após a temporada morando na Alemanha, em Baden-Baden.

O violonista foi durante cerca de vinte cinco anos um dos mais conhecidos prestigiados músicos brasileiros em toda a Europa, se apresentando em diversos países. Durante esses anos todos viu sua carreira ascender de forma extraordinária, mas também amargou a mudança no cenário musical tanto europeu quanto brasileiro.

Ainda em Paris, se reencontra com Vinicius ao lado de sua última esposa, Gilda, que morava na capital francesa. Chegam inclusive a compor juntos novamente, mas nada perto como fora a temporada de 1962 a 1966.

Um importante encontro de Vinicius de Moraes e Baden Powell nos palcos aconteceu em 1978, em Olympia, quando a turnê dirigida por Aloysio de Oliveira “Tom, Vinicius, Toquinho e Miúcha”¹⁰⁰ chegou à capital francesa. Baden Powell subiu ao palco tocando sozinho, com Vinicius de Moraes, com Toquinho e fechou sua participação tocando com todo o grupo “Samba da Bênção”. Toquinho salienta tanto na biografia quanto no documentário sobre o violonista a importância de Baden na sua carreira e como o encontro no Olympia, além de ser emocionante, por ter dividido o palco com o ídolo, também serviu como uma mediação para a relação dos dois, que se estreitou.

Baden Powell tem uma discografia grande e muito confusa, conforme afirma a sua biógrafa, Dominique Dreyfus que faz um levantamento na conclusão do livro. Podemos observar nas canções que compõe seus discos, uma presença constante de canções dos afro-sambas, além de composições outras que remetem ao universo religioso, como “Iemanjá”, “Três Temas da Fé Afro-Brasileira: Pai-Filho-Espírito”, “Xangô”.

¹⁰⁰ Cabe dizer que na verdade se tratava do encontro dos projetos de Tom Jobim e Miúcha e de Toquinho e Vinicius de Moraes. Mesmo grandes amigos, Tom Jobim e Vinicius de Moraes deixaram de compor juntos ainda em 1962, ano de “Garota de Ipanema”. O produtor Aloysio de Oliveira, entretanto, não deixaria de aproveitar para aproximar o nome dos dois, tidos como base fundamental de constituição da Bossa Nova.

A regravação dos afro-sambas acontece em 1990, depois de sua volta definitiva ao Brasil. Segundo Dominique Dreyfus, a regravação dos afro-sambas “punha um ponto final em 24 anos de frustração” (2002, p.322). Vinicius de Moraes não teria percebido a “importância dos afro-sambas” na obra de Baden, obra que inegavelmente marcou a música brasileira e a trajetória do violonista. A qualidade da gravação de 1966 não teria dado conta de registrar a grandiosidade da obra. De fato, o disco tem problemas de mixagem e volumes, mas parece que a grande queixa da gravação fora justamente a participação do “coro da amizade”:

Infelizmente, apesar dos arranjos de Guerra Peixe, da produção de Roberto Quartim, dona da Forma, a gravadora pela qual foi lançado o disco, e da participação do recém-criado Quarteto em Cy e da cantora Dulce Nunes, o disco conta também com um “coro da amizade”, que por ser composto de amigos de toda sorte, é absolutamente “desprofissional” para usar o neologismo de Vinicius de Moraes. O qual, num longo texto publicado na contracapa do disco, explica: “Não nos interessava fazer um disco ‘bem-feito’ do ponto de vista artesanal, mas sim espontâneo, buscando a transmissão simples do que queriam nossos sambas dizer”. Ninguém contradirá o poeta: o disco está perfeitamente mal-feito. (DREYFUS, 2002, p. 153-154).

A biógrafa transcreve o depoimento de Baden Powell numa entrevista a Carlos Calado:

A gravação feita em 1966 era de péssima qualidade sonora, pois na época só existiam dois canais estéreo. Além do mais, no dia em que gravamos teve um tremendo temporal, a chuva inundou o estúdio. Os músicos tocavam sentados em caixas de cerveja e uísque que nós tínhamos bebido. Estávamos bastante inspirados, mas também muito bêbados. Pouco profissionais, a bem dizer. Mas a gravação tinha que sair naquele dia. Todo mundo participou do disco, esposas, namoradas, amigos... (POWELL *apud* DREYFUS, 2002, p. 322).

Baden Powell assumiu toda a direção artística e a regência, reescreveu todos os arranjos, participou da gravação até das percussões. O violonista não mudou a estrutura das músicas, mantendo os cantos responsivos contando com a participação do Quarteto em Cy, novamente.

Gravado no estúdio Sinth, no Rio de Janeiro, a qualidade de captação do áudio, dos meios de produção, mixagem eram muito mais avançados que os da década de 1960, num estúdio alagado. A sonoridade dos discos é gritantemente diferente. Ao nosso ver - a análise das canções pode demonstrar isso - o disco ganha em qualidade técnica, mas perde na

capacidade de nos remeter a uma verdadeira atmosfera de coletividade. A mixagem influenciada por Guerra Peixe com bastante *reverb* em muitos momentos foram cruciais na construção de sentido da canção.

Se os meios técnicos, o tempo corrido, que alega Baden Powell, as falhas na mixagem foram aspectos que atrapalharam o álbum de 1966, a intenção de Vinicius de Moraes, longe de ser a de não compreensão desse trabalho na carreira de Baden Powell, foi justamente outra. Tanto o é que ele não poupa elogios ao parceiro no texto de contracapa. Ao intitulá-los “afro-sambas” Vinicius de Moraes parece ter vislumbrado um conceito, que juntamente aos arranjos de Guerra Peixe, tentou levar para dentro do estúdio. Um conceito que estava vinculado com a alegria e as festas. Acreditamos que não tenha sido de fato um “erro” como Dominique Dreyfus vai chamar na biografia.

Na versão de Baden Powell, evidentemente o violão ganha mais destaque. Se em algumas faixas ele é ouvido com muita dificuldade, aqui ele aparece em primeiro plano.

Baden Powell grava já no formato de *compact disc* e a disposição das faixas no disco não é a mesma da versão de 1966, além de conter faixas a mais:

1. Abertura
2. Canto de Ossanha
3. Labareda
4. Tristeza e Solidão
5. Canto do Caboclo Pedra Preta
6. Canto de Xangô
7. Bocoché
8. Canto de Iemanjá
9. Variações sobre Berimbau
10. Tempo de Amor (Samba do Veloso)
11. Lamento de Exu

A “Abertura” consiste num solo de violão que perpassa por quase todos os temas das canções. “Variações sobre Berimbau” não se trata do famoso afro-samba “Berimbau”, mas de improvisos – variações – sobre cantigas típicas de capoeira com a presença do instrumento. “Lamento de Exu” não é apenas o lamento instrumental da versão de 1966. Nessa versão,

Baden Powell canta uma cantiga de Exu em iorubá, além da percussão ter um ritmo mais marcado, mais ritmado, que as breves incursões na versão de 1966.

Outra canção que não consta na versão de 1966 é “Labareda”. Composta por Vinicius de Moraes e Baden Powell ainda na temporada de 1962, a canção já havia sido gravada tanto por Vinicius de Moraes, no disco com Odette Lara, de 1963, quanto por Baden. Voltaremos a falar dessa canção.

O fato da carreira de Baden Powell ter se passado no exterior se reflete no fato de que o melhor site na internet hoje que reúne informações sobre os trabalhos de Baden, com partituras de suas composições e as suas interpretações não é brasileiro. Apenas recentemente o site Brazil On Guitar passou a contar com a colaboração dos filhos de Baden Powell.

A qualidade do violão de Baden Powell, de sua interpretação, forte e única, muito além de mera execução da técnica que dominava faz com que sua obra reverbere e ressoe em todo o mundo. Não à toa temos o registro, já mencionado aqui, do constituído por um violonista polaco interpretando suas canções. Ou o próprio depoimento do violonista alemão Frank Kuehn que, em entrevista, nos revelou que foi o contato com a música brasileira, principalmente com os afro-sambas que fez com que, decido a deixar a Alemanha, no auge da Guerra Fria, viesse para o Brasil.

Ao final da vida, Baden se converte ao Centro Evangélico Unido (CEU) e renega toda a influência africana, joga fora tudo que tinha relacionado ao candomblé. Deixa de lado as vestes brancas. Nunca mais pronunciou a palavra “saravá”, quando tocava “Samba da Bênção” substituindo a saudação banto por “a benção”.

Entretanto se no plano do discurso, da crença, da atitude, vestimenta as relações com as religiões africanas são cortadas, ela está presente de maneira constitutiva na sua *performance* ao violão.

A conversão de Baden Powell pode ser lida na chave de sua singularidade e as questões que levam o violonista a tal processo de conversão. De personalidade forte, o violonista teve ao longo de sua carreira sérios problemas com alcoolismo, chegando a ficar agressivo. Nas suas piores fases, seu humor era muito difícil e lidar profissionalmente com o violonista era praticamente um martírio, conforme nos conta sua biógrafa. Ao que parece, pelo que é dito no livro, o encontro com o evangelho teria surgido na vida do violonista como

um “possível caminho para paz” encontrando “certa serenidade na leitura da Bíblia. (DREYFUS, 2002, p. 356).

Podemos, entretanto, encarar a sua conversão numa chave mais genérica. É considerável em todo o território brasileiro o crescimento das religiões neopentecostais e sua política de combate às religiões de matriz afro:

Entre os pentecostais o mal é sempre visto como obra do demônio, adotando por isso as igrejas de formação mais recente o exercício recorrente de vexação e expulsão dos demônios, que identificam com divindades e espíritos das religiões afro-brasileiras. (PRANDI, 1996, p. 70).

Nas palavras de Antônio Risério: “a campanha neopentecostalista contra a umbanda e o candomblé não é simplesmente hostil. É agressiva”. (RISÉRIO, 2007, p. 204).

Mas se a conversão de Baden Powell é sintomática de um processo de crescimento das religiões neopentecostais, o envolvimento de Vinicius de Moraes no terreiro de Mãe Menininha do Gantois também é sintomático de outro movimento. O candomblé desde a década de 1960, com sua ampliação, vai deixando de ser uma religião étnica, para agregar cada vez mais devotos não negros. Conforme argumentam Reginaldo Prandi (1996) e Antônio Risério (2007), o candomblé passa a contar com uma população de classe média, escolarizada e branca, com muitos políticos, empresários, artistas, e músicos como devotos. “Enquanto isso, os negros engrossam cada vez mais as fileiras das religiões não-negras, das quais algumas mais agressivas modelam sua identidade mostrando-se numa guerra santa contra a religiosidade um dia trazida da África” (PRANDI, 1996, p. 77).

A relação entre etnia e religiosidade desta forma vai se transformando. Ser negro não é necessariamente ter que professar sua fé na religiosidade afro-brasileira, ao passo que a população branca vai aderindo a essa forma de devoção. Tal quadro não denota de forma alguma que o preconceito com relação à cor da pele tivesse sido superada devido à conversão para religiões “europeias”, tampouco que os ritos de origem afro-brasileira gozassem de maior prestígio no seio da sociedade brasileira por ter devotos da classe média. O problema é um tanto mais profundo e deve ser cuidadosamente olhado.

Parece-nos, ao longo da nossa investigação, das conversas e encontros realizados, que há que se ter em mente que são duas formas de preconceitos, o da cor e da cultura de origem africana, que se misturam, mas não são idênticos.

À época da composição dos afro-sambas, o candomblé era visto como religião exótica, misteriosa, étnica e marginal, ainda que fosse justamente nessa época que as coisas

começariam a mudar. Não à toa Baden Powell vai argumentar que seu maior conhecimento e proximidade com “essa coisa do candomblé” vinha do fato dele ser do “subúrbio”. A distinção de classe e etnia entre o violonista e o poeta se refletia nas formas diferentes de trânsito entre as religiões. No documentário “O universo musical de Baden Powell”, o violonista diz o seguinte a respeito do processo de criação dos afro-sambas:

Eu e o Vinicius nós conversávamos muito sobre assombração, alma doutro mundo, esse tipo de conversa. Nós adorávamos conversar sobre isso. E daí nós fomos falando sobre a Bahia, que eu também já conhecia essa coisa do candomblé, Vinicius também. Eu por outro lado era mais... eu tinha mais acesso a isso porque era do subúrbio, tal... Vinicius era diplomata. Eu sabia desses negócio de candomblé. Conversamos sobre isso. Eu compus junto com o Vinicius assim, batendo um papo. Quando terminou a série de... das nove músicas, Vinicius gritou, falou assim: Poxa, Baden! Esse aqui são os afro-sambas! (O Universo Musical de Baden Powell, 2003).

As marcas de classe que diferem os parceiros refletem tipos, ao analisarmos as relações classes-etnias-religiões: o Baden Powell que cresceu no subúrbio, mais próximo do candomblé entre a juventude e a década de 1960, quando compõe os temas. Vinicius de Moraes de família classe média, formação erudita, intelectual, poeta e diplomata, se aproxima efetivamente do candomblé já na década de 1970, década de expansão da religião no sudeste e período em que deixa de ser uma religião étnica, para tornar-se mais “universal”. O poeta é levado por amigos à casa de uma das ialorixás mais famosas do Brasil, Mãe Menininha do Gantois e depois disso recebe em sua casa grandes babalorixás e ialorixás, como Olga de Alaketu.

O candomblé se aproximando da classe média, dos artistas e intelectuais no correr das décadas e o subúrbio, tal como fez Baden Powell, se convertendo ao neopentecostalismo.

Do terreiro para a sala de concerto

Os afro-sambas são a síntese de muitas influências que marcaram a formação de Vinicius de Moraes e Baden Powell. O apuro formal do violonista, sua técnica inquestionável, a escola de violão que ele funda – e que, para alguns, se encerra nele mesmo – com elementos da complexidade harmônica e melódica do choro, mais o vigor da interpretação, o ritmo do sambista trazido para o toque do violão, a influência dos ritos e cultos de origem africana como uma das marcas da singularidade de seu violão.

Por mais que Vinicius de Moraes tenha preferido cantar ele mesmo os afro-sambas para não “descaracterizar” a mensagem simples que seus sambas queriam passar, contando com um coro “desprofissional”, remetendo aos coros espontâneos sejam de festas e encontros em torno de um violão, seja dos pagodes, sambas de roda, seja ainda o coro dos devotos no canto em louvor às suas entidades. Ainda assim, a grande tessitura das frases melódicas dos sambas permitem uma exploração no campo da interpretação seja vocal seja instrumental imensa, que é muitas vezes feita pelo campo da música erudita, ou ainda, da formação erudita trabalhando no campo da canção popular.

Este é o caso do projeto de Mônica Salmaso e Paulo Bellinati. O álbum de estreia da cantora é o lançamento de um disco com regravações dos afro-sambas no aniversário de trinta anos do álbum, 1996. As versões consistem na valorização do vocal da cantora e os arranjos do violonista para o violão, inspirados na “pegada” de Baden. Na releitura do álbum de Virgínia Rodrigues, por sua vez, o violão não tem tanta centralidade, chegando a nem figurar em certas canções. Por outro, há casos em que a parte estritamente musical é que motiva as releituras, como no caso do projeto do violonista polaco Nathan Kolosko com Carl Dimow, nos sopros.

Interpretações de cantores solo não abrem a possibilidade para o diálogo com o canto responsivo que grande parte das canções da série abre. Uma versão nos chama atenção, entretanto, levando às últimas consequências o caráter falado da canção. Em 2007 a Rede Globo de Televisão reestreiou o programa *Som Brasil*, que homenageou importantes nomes da música popular brasileira, convidando diversos grupos musicais e intérpretes para fazer versões das canções do homenageado em questão. O primeiro programa era uma homenagem a Vinicius de Moraes.

Um dos palcos montados era protagonizado por Marcel Powell, violonista filho de Baden, e três *rappers* Criolo Doido, Rael da Rima e Terra Preta. Eles executaram três canções: “O morro não tem vez”, “Canto de Ossanha” e “Samba da Bênção” – a primeira, parceria do poeta com Tom Jobim e as outras duas, afro-sambas famosos compostos com Baden.

O *rap* tem como uma de suas características levar ao extremo o caráter entoativo da fala na canção. Os *rappers* nas versões que fizeram das canções cantaram as melodias mais próximas da entoação do rap, chegando a transformar as frases melódicas de alguns versos, como em “O morro não tem vez”, e fizeram, ainda, rimas em cada uma delas conforme a leitura da temática de cada uma delas. Cada um deles assumiu o papel de solista em diferentes

músicas, mas todos estavam presentes no palco em todas elas e cantaram em coro em todas as canções. Desta forma o caráter responsivo das músicas é enfatizado.

Analisando todo programa¹⁰¹, percebemos algo bem sintomático. Os afro-sambas “Samba da Bênção” e “Canto de Ossanha” já remetem, pelo próprio conceito no qual estão inseridos, ao universo negro brasileiro. “O morro não tem vez” é um samba com ares de canção de protesto, muito mais próxima daquilo que se convencionou chamar de Bossa Nova nacionalista, canção engajada. O morro e o negro, universos e símbolos marginalizados na história brasileira, são relidos, reinterpretados por representantes de um gênero musical também marginalizado hoje em dia, tanto pelo preconceito ao gênero quanto pela crítica social e o lugar social ao qual está associado no Brasil. Ademais, o grande destaque das releituras do programa foram para a versão “Bossa Nova” de Vinicius de Moraes, o que reflete o que já pontuamos aqui, outrora: no imaginário brasileiro a imagem hegemônica que se criou de Vinicius de Moraes como compositor é aquela que o relaciona diretamente com a figura de Tom Jobim. Enfatizamos isso não por acreditar que a Bossa Nova não mereça ser lembrada, mas porque, assim como Tom Jobim, Vinicius de Moraes foi muito mais que um compositor de Bossa Nova. Neste ano de comemoração do centenário do poeta é sempre bom lembrar as suas faces mais esquecidas: o branco que se queria o mais negro do Brasil, compositor de afro-sambas, com uma perspectiva crítica e engajada sobre a situação brasileira. O diálogo entre os *rappers* e os afro-sambas enfatizam tanto a face marginalizada de ambos, mas também e, sobretudo, seu caráter de luta e o porquê de sua marginalização.

Além das interpretações, versões e releituras que já comentamos aqui, alguns outros trabalhos foram feitos a partir dos afro-sambas, como o álbum de Mário Adnet e o pianista Philippe Powell, filho do violonista, o “Afro Samba Jazz”, com versões instrumentais que incluem, além das conhecidas, músicas inéditas de Baden Powell; há também o espetáculo musical “Os AfroSambas de Baden Powell e Vinicius de Moraes” do Coral da Unifesp, regido por Eduardo Fernandes e dirigido por Marcelo Lazzaratto.

Muitos violonistas servem-se da obra de Baden Powell como inspiração para a interpretação e criação ao violão. O violonista Gabriel Improta tem uma peça chamada “Afro-samba para Baden”, por exemplo. Dominique Dreyfus destaca João Bosco como um dos maiores continuadores dos afro-sambas no campo da música popular brasileira. Um dos exemplos do envolvimento de João Bosco com este universo foram os temas e canções compostas e rearranjadas por ele para o espetáculo “Benguelê”, de 1998.

¹⁰¹ E fizemos isso demoradamente no artigo “A vez do rap no morro: Os rappers relendo os sambas de Vinicius de Moraes” (2012), que compõe o anexo.

As possibilidades semânticas da interpretação de uma música ultrapassam os aspectos formais em si. Não é apenas a alteração de frases melódicas, instrumentação, interpretação que alteram, enfatizam ou constroem novos sentidos. O sentido de um enunciado está ligado também a onde, quando, como, por quê, para quem e por quem ele é expressado, toda a sua arquitetônica.

A canção “Labareda” foi considerada por Baden Powell um afro-samba, integrando a série regravada pelo violonista. Tal feito, fez com que ela fosse inserida nos álbuns de Salmaso & Bellinati e Virgínia Rodrigues. Mas é curioso perceber como essa mesma canção pode figurar em meio a ambientes sociais tão distintos.

Mariana Leal de Barros obteve o título de doutora em Ciências na área de Psicologia pela USP de Ribeirão Preto, no ano de 2010, apresentando uma tese etnopsicológica do feminino à luz de pombagiras. No XI Conlab (Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais) de 2011, realizado em Salvador, tivemos a oportunidade de assistir a uma apresentação de trabalho de Mariana, contando sobre sua tese. O nome da tese nos chama muita atenção: “Labareda, teu nome é mulher”. A pesquisadora nos conta que escolheu esse título em referência à música de Vinicius de Moraes e Baden Powell que ela conta, em relato de campo, que ouvira as mulheres cantando esta canção para realizar o transe no terreiro, que é um dos momentos cruciais de seu trabalho registrado na seguinte passagem:

Curiosamente, quando cantaram o ponto “Labareda”, ela veio na minha direção e disse: Pra que você tá aqui? O que você quer? Respondi “o que eu quero...com meu trabalho?”, ela disse que sim, com um ar de obviedade, e respondi “pelas pombagiras, eu quero conhecer as mulheres”. “Conhecer as mulheres?!”, disse me encarando e com um ar de deboche. (...) Então, ela olhou pra mim e perguntou: Você conhece a tua mulher?”, respondi que não. Perguntou se eu queria conhecer”, e eu disse que sim. Então, Solange me mandou abaixar a cabeça, passou a mão com força em meus cabelos, abaixei o pescoço até a altura dos joelhos. Ela colocou todo o meu cabelo pra baixo, segurou minha cabeça com firmeza e disse que quando ela tirasse a mão, eu deveria levantar a cabeça com toda a minha força.(...) Pra falar a verdade, não senti medo, ergui a cabeça com toda a minha força. Quando levantei, ela olhou pra mim, levantou as sobrancelhas, sorriu e disse: Ah, saiu a menina e veio a mulher!. Agora você pode conversar com as mulheres. (...)No final, Solange pegou no meu queixo e me disse: “Não seja mais menina, seja mulher!” (BARROS, 2010, p. 159)

Os “mesmos” versos “Oh Labareda te enconstou! Labareda te queimou! Labareda te matou! Oh te matou de tanto amor” foram cantados pela cantora *mezzo-soprano* Julie

Nesrallah acompanhada pelo violonista Daniel Bolshoy, a partir do arranjo Paulo Bellinati e Mônica Salmaso num concerto realizado numa igreja. O vídeo disponível na internet mostra um cenário bem diferente de um terreiro de umbanda. A arquitetura clássica, a disposição dos bancos, a mobília em pedra, a imagem à esquerda e ao fundo de Cristo crucificado nos remetem a uma igreja – local, geralmente, com uma acústica favorável para a execução de peças clássicas e concertos. O público assiste em silêncio a *performance* da dupla: o violonista aplicado, de cabelos longos aparenta ser bastante jovem; a bela cantora de pele morena, cabelos presos, grandes brincos, num elegante vestido de gala. A cor, intencionalmente ou não, era vermelha. O vermelho vivo da cor do agrado das pombagira, figura a quem a canção homenageia, louva, cultua e evoca. Por mais que o ambiente e o sotaque causem certo estranhamento, a cantora em sua postura lírica não consegue se conter totalmente, e seu tronco mexe no ritmo do violão e do canto.

Nos terreiros, nas salas de concerto... os afro-sambas ressoam e reverberam.

ENSAIO GERAL: É, não sou

*Mesmo porque Exu é capaz de,
atirando uma pedra hoje,
acertar um pássaro ontem.*
(Antônio Risério,
citando um oriqui de Exu)

[afro-samba: *Grosso modo*, gênero que trouxe certa revitalização das raízes negras ao samba da classe média carioca dos anos 1960. Um exemplo é a popular composição *Berimbau*, de Baden-Powell (sic) e Vinicius de Moraes (sic).]

Este é o verbete do *Dicionário de Expressões e Termos da Música*, utilizado amplamente durante essa pesquisa. Como todo dicionário, é um modo de sistematizar e fixar conceitos, palavras, termos e expressões de uma língua(gem) viva e em movimento e não está suspenso dessa mesma movimentação, estando inserido num determinado momento histórico e situado no tempo e no espaço.

A esta altura já nos torna possível dialogar com esse verbete, avançando assim, rumo, ao nosso balanço final. O verbete acima fixa no afro-samba o ambiente histórico no qual ele foi gestado e seus personagens, embora, Baden Powell tenha passado boa parte da vida no subúrbio.

A revitalização das “raízes negras” no verbete afro-samba se refere a uma revitalização ao *samba da classe média*, ou seja, um samba praticado e criado por uma determinada classe. Classe média essa a maior produtora e ideóloga daquilo que vamos vir a conhecer por MPB.

Ainda que pareça um pequeno detalhe, salientar que essa “revitalização” era relacionada ao samba da classe média, que passou, desde a geração de Noel Rosa, por um processo de *branqueamento*. Samba ligado ao mercado fonográfico, que desenvolve ao longo de sua história vinculada aos meios de comunicação de massa e reprodutibilidade técnica, cuja história não se confunde com o samba, praticado nas comunidades, nos terreiros, onde não se trata se “revitalizar raízes”, mas de vivê-las e transformá-las cotidianamente. Este “samba de classe média” é também fruto de transformações, relações e trânsitos culturais dos mais diversos.

Segundo o verbete, o *samba* de afro-*samba* é o samba da classe média. É como se o hífen que liga o afro ao samba lembrasse ao samba fonográfico da origem étnica de sua principal matriz de criação. A construção ideológica por que passa o samba como legítimo gênero e produção de um país mestiço liga o samba à ideia de conciliação de classes.

A produção dos afro-sambas é contemporânea, testemunha e ao mesmo tempo criadora da MPB, sigla que sintetiza uma série de transformações da música popular brasileira após o advento da Bossa Nova. Essa forma de produção cultural está ligada a um determinado modo de sentir-pensar entre os artistas e intelectuais da época. Uma grande efervescência cultural de esquerda, que vislumbrava uma revolução social brasileira, a partir do diálogo com suas matrizes populares, reunidas na *estrutura de sentimento brasilidade-romântico-revolucionária*. Um ideal de revolução social pensada em termos de Brasil a partir de uma perspectiva temporal que olha para o passado para preparar e edificar o futuro, vivendo nas tensões entre tradicional e moderno, brasilidade e mundo.

As canções engajadas compostas em meio a essa estrutura de sentimento buscavam atrelar a denúncia social aos elementos populares. Como “O morro não tem vez”, de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, que cantava que quando *dessem* “vez ao morro” toda cidade iria cantar. Não à toa, os orixás também figuram ali, em meio a pescadores, morros e nordestinos. Em “Maria Moita”, de Vinicius de Moraes e Carlos Lyra, Xangô é evocado a “por pra trabalhar gente que nunca trabalhou” ou Ogum, louvado em “Este mundo é meu”, de Sérgio Ricardo.

Mesmo que dentro da singularidade da poética de Vinicius de Moraes, a centralidade dos orixás nos afro-sambas é um fato novo em meio ao ambiente de produção da *estrutura de sentimento brasilidade romântico-revolucionária*. Esse sutil deslocar temático em relação às canções engajadas da década de 1960 é uma mudança na forma que reflete e refrata processos sociais ali sintetizados, mas que avançam em relação a eles.

Esse destaque *afro*, mesmo que num primeiro momento ligado a uma atitude folclorista, romântica, de resgate, de “universalizar” o “tradicional”, é o irromper de um movimento dentro do cenário da canção popular brasileira. A atitude sincrética de Baden Powell, cuja formação musical mesclou um estudo profundo do choro, formação clássica, passando pelo samba de morro, de comunidade, guitarrista *de jazz*, à música das boates da zona sul, à época da formação da bossa nova, de “carioquizar dentro do espírito do samba moderno, o candomblé afro brasileiro dando-lhe ao mesmo tempo uma dimensão mais universal” foi fruto de uma inquietação, de um trabalho estético.

Salientar a formação de Baden Powell ajuda a entender como os afro-sambas mobilizam processos formais os mais diversos, como o uso frequente de escalas pentatônicas e composições melódico-harmônicas que sugerem elementos de modalismo, aliados ao cromatismo. Os afro-sambas são inspirados em cantos populares e responsivos, pontos cantados majoritariamente em coro espontâneo, porém construindo frases melódicas de grande tessitura, difíceis de serem interpretadas. A *performance* do violão de Baden Powell incorpora a riqueza rítmica dos instrumentos percussivos.

A centralidade que os orixás ocupam ali – de modo muito mais evidente do que nas canções engajadas – está atrelada à poética de Vinicius de Moraes.

Vinicius de Moraes desenvolve nos afro-sambas o que chamamos de *dialética viniciana*, que perpassa todo o álbum. Ali está inscrita uma percepção da vida enquanto movimento ambivalente, no qual amor e dor não são vistos como pertencentes a diferentes momentos, mas que são vividos *ao mesmo tempo*, sendo um a força motriz do outro. Essa *dialética viniciana* está presente em outros momentos da poética de Vinicius de Moraes, mas não é a única maneira com a qual o poeta refletiu sobre o *tempo* em sua obra.

“Tempo de Amor”, mesmo sem fazer menção alguma a nenhum orixá, é uma canção importante na construção do conceito que perpassa o álbum. Procuramos apontar como o eu-lírico de Vinicius de Moraes na crônica “Depois da Guerra” constrói uma visão grandiloquente do futuro, a partir da quase completa negação do presente. Na crônica, o laço entre o presente e o futuro é pequeno. As atitudes previstas pro agora não nos permitem vislumbrar como elas vão construir o imenso futuro esperado. Em “Mensagem à Poesia”, o peso da dor do presente é tal que a própria poesia é negada. É necessário primeiro superar, enfrentar e lutar contra as mazelas e injustiças do agora para depois, só então, fruir da poesia em *paz*.

Em “Tempo de Amor”, não há um momento de dor e outro momento de alegria, um *agora* que seja somente *dor*, ou um *depois* que seja somente *alegria*: o tempo presente é o tempo de amor e de dor. Não se permite mais abster-se da poesia, do amor, no presente, onde há dor. Não é permitido “se conformar”, “se proteger”. “*Paz não quer mais dizer amor*”. “Tempo de Amor” é cantada em coro, em samba ligeiro afirmando que é preciso se dar para amar. Essa atitude que positiva o presente, o agora, mas sem deixar de percebê-lo como ambivalente, é mais um ponto que destaca os afro-sambas da *estrutura de sentimento brasilidade romântico-revolucionária*. Por mais que o movimento de “ida” aos orixás ressoe esse *romantismo*, essa atitude em relação ao tempo, encarnado no agora, aponta para uma

nova percepção e modo de construção e luta. Não se canta “o dia que virá”, mas sim o dia que é e que, *sendo*, virá a ser o próprio depois.

Nos chama atenção que essa concepção de tempo esteja vinculada a um diálogo com uma cosmogonia que cultua deuses ambivalentes, que tem em si *as qualidades de seus defeitos*. Pudemos observar no capítulo sobre as religiões tradicionais africanas que originam as religiões afro-brasileiras como são vivências religiosas pautadas por elementos diversos da ética judaico-cristã. Religiões não salvacionistas, nas quais o homem é o próprio meio de existência das entidades. Os deuses comem com os homens, dançam em seus corpos e os ajudam a viver melhor *o presente*.

As letras dos afro-sambas não são fruto de um estudo profundo do letrista sobre os elementos da religiosidade afro-brasileira ali invocados. Ainda assim, o disco está repleto de referências que nos servem de ponto de partida para a aprofundarmos em aspectos da religiosidade afro-brasileira. A partir delas, nos aprofundamos na mitologia que envolve Ossain, que realmente tem um *canto* mitológico, sua relação com o *axé* e conhecimento das ervas, pelo poder de sua *palavra* – “o homem que *diz*”.

A questão da memória é visitada em “Canto de Xangô”, o rei do Oiô cuja memória se expandiu para além do seu reino, transformando em orixá e atravessando o Oceano, sendo louvado no novo mundo.

“Bocoché” nos leva à marina caymmiana, através do canto da menina bonita que quer se casar com o seu amor no fundo do mar de Iemanjá, rainha não só do Mar e da Lua, mas também Senhora das Cabeças, da saúde mental e da loucura. “Canto de Iemanjá” é o próprio canto da sereia, uma das leituras da orixá no Novo mundo, com seu caráter hipnótico e melancólico.

“Canto do Caboclo Pedra Preta” destaca a própria música, com seu louvor ao pandeiro e à viola, além de louvar o caboclo do pai-de-santo mais controverso da história do candomblé brasileiro, Joãozinho da Goméia, com seu culto sincrético, sua relação com a dança, o carnaval e as vestimentas luxuosas. A homossexualidade de Joãozinho nos ajuda a refletir na maneira peculiar com a qual as religiões afro-brasileiras lidam com o corpo. “Tristeza e Solidão” com sua menção ao babalaô nos faz refletir sobre a característica relação nas religiosidades afro-brasileiras de serviços prestados não-devotos.

As resenhas críticas dos afro-sambas publicadas na imprensa carioca no ano de seu lançamento, 1966, lembram do trabalho de Baden Powell e Vinicius de Moraes com o material do “candomblé baiano”. De fato, acontecia justamente na década de 1960 o início da

expansão do candomblé no sudeste, cujo principal reduto, ou, ao menos, o seu reduto mitológico, era de fato a Bahia.

Esse destaque à Bahia no álbum e nas resenhas sobre ele, e também à tão comentada viagem de Baden Powell a Salvador, nos levaram, num primeiro momento, a enxergar o álbum vinculado a um movimento, desencadeado por Nina Rodrigues, de supremacia nagô, etnia que, em tese, seria a de maior influência na capital baiana. Olhando mais de perto, entretanto, pudemos perceber como os elementos afro-brasileiros inseridos e com o quais dialogam os afro-sambas são tanto de origem sudanesa quanto de origem banto. A capoeira louvada em “Berimbau”, o candomblé de Angola de Joãozinho da Goméia de origem banto, os orixás de origem sudanesa.

O movimento de criar todo um álbum conceitual com centralidade nos orixás prenuncia uma espécie de *pedagogia dos orixás* na década de 1970, cantada por vozes como Clara Nunes e Martinho da Vila. Pedagogia esta responsável pela divulgação dos orixás e suas religiões, contribuindo para a sua expansão. Prenuncia a própria aproximação de Vinicius Moraes com o candomblé baiano de Mãe Menininha do Gantois quando se muda para Itapoã, nos anos 1970. Fato este que nos lembra como a própria relação dos compositores, de diferentes origens sociais, com as religiões afro-brasileiras acabam por sintetizar *tipos*. Baden Powell que cresceu no subúrbio e tinha mais contato com “as coisas do candomblé” no final da vida, já na segunda metade da década de 1990, se converte, assim como o subúrbio, para o neopentecostalismo; ao passo que cada vez mais a classe média escolarizada, intelectuais e artistas vão se aproximando do candomblé.

Tendo como referência direta ou não os afro-sambas, a canção popular que faz menção ao universo dos afro-sambas (seja fazendo menção aos orixás, seja ao universo afro-brasileiro em geral, seja por uma determinada forma de *performance* ao violão, que remeta à força e vigor do violão de Baden Powell) vai sendo associada ao imaginário conceitual como um afro-samba.

Ao longo desses anos em que nos debruçamos no exercício de pensar, compreender os afro-sambas, testemunhar as mais diversas associações das pessoas com o conceito que vão desde a relação com a obra de “Os Tingoás”, na década de 1970; passando pelo trabalho de João Bosco, no álbum “Benguelê”, trilha sonora do espetáculo de dança homônimo ou a sua canção composta em parceria com Chico Buarque, “Sinhá”, que versa a partir do ponto de vista de um negro escravizado. A crítica nos surpreendeu com a menção à canção “Samuel”, de Rodrigo Campos e Kiko Dinucci, em que a relação mais plausível entre a música que versa sobre uma crônica tipicamente paulista de um menino da periferia e o afro-samba seria a

centralidade e a singularidade do violão de Dinucci, que ainda assim é de uma escola bem diferente da de Baden Powell.

Há ressonâncias que são mesmo como aqueles ruídos indesejados: nem sempre agrada àqueles que não querem ter sua obra diretamente relacionada com as composições de Vinicius de Moraes e Baden Powell.

A música é fundamental às religiosidades afro-brasileiras, tanto pela louvação, quanto pela capacidade de evocar, conduzir e mediar o transe. Através da música as entidades se aproximam dos homens, dançam com eles. Mesmo em um exercício puramente estético, os afro-sambas possibilitam que os orixás sejam lembrados e evocados a cada vez que uma canção é cantada. As apropriações, versões, regravações, execuções dos afro-sambas de Baden e Vinicius tem levado os orixás aos mais diversos lugares sociais, desde a execução em salas de concerto por violonista erudito e cantora lírica, até mesmo o transe de pombagiras em terreiro de Umbanda.

A “falta de pesquisa” dos afro-sambas das religiões africanas levaram, para além da corriqueira acusação de “chamar Ossanha de traidor”, a um paradoxo sintomático daquilo que ele é (*não sou*). Exu, que sempre abre os caminhos, foi o último orixá a ser lembrado e, ainda por cima, em um lamento.

Paradoxal porque aquele que abre o caminho está no fim. E neste ponto concordamos com o crítico Juvenal Portella e discordamos de Vinicius de Moraes: os afro-sambas são um começo e não um ponto final. A intenção do autor é atropelada pela força da obra.

O próprio conceito criado por Vinicius de Moraes, aparentemente, de modo espontâneo e sem grandes pretensões ao gritar para Baden: “*Poxa, Badinho, esses são os afro-sambas!*”, se visto a partir de onde olhamos, extrapola as intenções do letrista. A cisão do hífen e a sua aparente redundância: *Afro* e o *Samba*. Uma cisão que é inclusiva. Ao separar, amplia-se o movimento. O hífen aponta para o destaque do samba – o gênero debatido, defendido, autêntico, mas também para fora dele. O samba pode ser mais que os orixás. Afro pode ser mais que o samba.

Por um lado há o destacamento do *samba* do afro. Salientar que o samba é “mais” do que a influências africanas, o papel da classe média (branca) urbana na construção do samba como um representante legítimo da brasilidade mestiça. Do samba que vira samba-canção, bossa nova.

Mas há que destacar que o *afro* do samba é também uma possibilidade de libertar o afro da ideologia de conciliação de classes que foi construída concomitantemente à afirmação do samba como símbolo nacional de um país mestiço.

Desta forma, destacar o *afro* é um movimento que ultrapassa a própria intenção da criação do conceito, fazendo eco com os processos de reafirmação e valorização das narrativas afrodescendentes. É o anúncio de que um afro começa a questionar a ideologia da mestiçagem.

Um afro que fala a partir de sua própria voz, uma voz que quer fazer ecoar as vozes de seus ancestrais míticos. A música é um dos elementos mais fortes de laços entre essa imensa nação filha da diáspora negra. As sonoridades da diáspora africana costurando uma forma de identidade pan-americana.

São os orixás cantados hoje não apenas ao som do samba, mas do *rap* e do *afrobeat*. É como ouvir Criolo e Kiko Dinucci cantando “Mariô” - um *rap sampleado*, com atabaque, cuíca e cavaquinho. O refrão é cantado em iorubá, como o título, “mariô” – folha nova da palmeira de dendê, presente na mitologia do orixá homenageado, Ogum, que constrói e destrói, mas preserva os lugares marcados com mariô. O rap de Criolo vai da roda viva de Chico Buarque à louvação deste movimento afro, que é mais que samba, e mais que Brasil: “*Atitudes de amor devemos samplear/ Mulatu Astake e Fela Kuti escutar*”.

O descompasso de tempos, com temporalidades em contraponto, Vinicius de Moraes quis que os afro-sambas fossem a resposta definitiva e, entretanto, construiu um álbum ensaístico, muito mais do que ponto final, um ponto de abertura às mais diversas (e inimaginadas) possibilidades.

A ética e a estética dos afro-sambas expressos na lírica dilacerada de Vinicius de Moraes e no trastejo violonístico de Baden Powell, reverberam-ressoando formas e sentidos *em aberto* e coam no tempo que insiste, *porque existe um tempo que há de vir*.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- ADORNO, Theodor, W. **O ensaio como forma** In: ADORNO, W. T., Notas de Literatura I. Tradução de Jorge de Almeida, Editora 34, Coleção Espírito Crítico, 2003. (p. 15-45).
- AMARAL, Rita e SILVA, Vagner Gonçalves da. **Cantar para subir**: Um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista. In. *Religião e Sociedade*, vol. 16, nº 1-2 (1992), pp. 160-84. Disponível em <<http://www.n-a-u.org/Amaral&Silva1.html>> Acesso em 10/07/2012.
- _____. **Foi conta para todo canto**: As religiões brasileiras nas letras do repertório musical brasileiro. In. Revista Afro-Ásia. Bahia: Centro de Estudos Afro Orientais - UFBA, nº 34, p.189-235, 2006. Disponível em <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia34_pp189_235_Amaral_Vagner.pdf> Acesso em 10/07/2012
- ANDRADE, Mário. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Martins, 1962.
- _____. *Música de Feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo-Brasília: Ed.HUCITEC - Ed. UNB, 2008.
- _____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Discurso na vida e discurso na arte*. Texto publicado em russo, em 1926, sob o título “Slovo v zhizni i slovo v poesie” na revista Zvezda nº 6, e assinado por V. N. Voloshinov. A tradução feita por Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, para uso didático, tomou como base a tradução inglesa de I. R. Titunik (“Discourse in life and discourse in art concerning sociological poetics, publicada em V. N. Voloshinov, *Freudism*, New York: Academic Press, 1976).
- _____. (VOLOCHINOV) *Marxismo e Filosofia da Linguagem* problemas fundamentais do método sociológico na ciência da *linguagem*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.
- _____. *O Freudismo*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998
- BARROS, Mariana Leal de. “*Labareda, teu nome é mulher*”: análise etnopsicológica do feminino à luz de pombagiras. Ribeirão Preto, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/59/59137/tde-18012011-111738/pt-br.php>>
- BARROS, José Flávio Pessoa de. *A fogueira de Xangô, o orixá do fogo*: uma introdução à música sacra afro-brasileira. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política* Ensaio sobre literatura e História da Cultura - Obras Escolhidas Vol 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.
- BRAIT Beth (org). *Bakhtin conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. *Bakhtin outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- BOSCO, Franciso. *Dorival Caymmi*. São Paulo: Ed. Publifolha, 2006.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba*. São Paulo. Mameluco. 2007
- CALDEIRA, Jorge. *A voz: samba como padrão de música popular brasileira (1917/ 1939)*. Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo: Ática, 1989.

- _____. Dialética da Malandragem. In. O discurso e a cidade. São Paulo. Duas Cidades, 1993.
- _____. **Vinicius**. In. *O Observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão*. Uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade - a História e as Histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CONSORTE, Josildeth Gomes. **Sincretismo ou antissincretismo?** In. BARRETTI FILHO, Aulo (org.) *Dos Yorùbá ao Candomblé Kétu: Origens, Tradições e Continuidade*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2010. p. 195-236
- DINIZ, Júlio. **Música popular e literatura em diálogo** – Mário de Andrade e as poéticas da palavra escrita e cantada. In. *Alea Estudos Neolatinos*, vol.12, nº2. Rio de Janeiro: Jul/Dez, 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-06X2010000200008&script=sci_arttext>
- DOMINGUES, André. *Caymmi sem folclore*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2009.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- DREYFUS, Dominique. *O violão vadio de Baden Powell*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2011a.
- _____. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011b.
- FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FARACO Carlos Alberto, TEZZA Cristóvão, CASTRO Gilberto de, BRAIT Beth (org). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora UFPR, 2007.
- FARACO Carlos Alberto, TEZZA Cristóvão, CASTRO Gilberto de (org). *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade, as transformações do samba e a indústria cultural. 1920/45*. São Paulo, 2002. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-28052003-160547/en.php>
Acesso em 10/07/2012
- FERRAZ, Eucanaã (Org.). *Poesia completa e prosa - Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- FERRAZ, Eucanaã. *Vinicius de Moraes*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- FREITAS, Almir. *A sombra de Vinicius*. In Bravo!, p.27, São Paulo, janeiro/2009.
- HAUDENSCHILD, André Rocha L. *Poética dos orixás nos Afro-Sambas de Baden e Vinicius: por uma pedagogia da canção popular*. Universidade Estadual de Maringá – UEM Maringá-PR, 9, 10 e 11 de junho de 2010 – ANAIS - ISSN 2177-6350. Disponível em: <http://anais.cielli.com.br/artigos_literarios> Acesso em 10/07/2012
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Resistir às sereias**. In. Revista Cult, Dossiê Escola de Frankfurt, 2010, versão online, Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/resistir-as-sereias/>
- GALANTE, Rafael. **De Cornélio Pires a Kiko Dinucci: a vocação cronística da música de São Paulo**. Artigo reproduzido no post “Quase tudo o que eu queria ter dito do Dinucci e não consegui...” do blog Circus Produções. Disponível em <http://www.circusproducoes.com.br/blog/?p=1506>
- GALEANO, Eduardo. *Memórias do Fogo*. Vol 3 - O século do Vento. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas* - Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GILROY, Paul. *O atlântico negro*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GIRON, Luís Antônio. **Para lembrar a magia**. In *Revista Época*, versão online. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,,EPT992465-1661,00.html>> Acesso em

10/07/2012.

- GOMES, João Marcelo Zanoni. “*Coisas*” de Moacir Santos. Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós Graduação em Música, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, sob orientação de Prof. Dr. Norton Dudeque. Curitiba, 2008. Disponível em <<http://www.artes.ufpr.br/mestrado/dissertacoes/2009/JO%C3OMARCELO.pdf>>
- KEHL, Maria Rita. **Da lama ao caos: a invasão da privacidade na música do grupo Nação Zumbi**. In. CAVALCANTE, B., STARLING, H. M. M. e EISENBERG, J. *Decantando a República*, v. 3: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- KONDER, Leandro. *O que é dialética*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- KUEHN, Frank M. C. *Estudo acerca dos elementos afro-brasileiros do candomblé nas letras e músicas de Vinicius de Moraes e de seu parceiro Baden Powell: os Afro-Sambas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. Disponível em < http://unirio-br.academia.edu/fmc/Papers/698929/Estudo_acerca_dos_elementos_afro-brasileiros_do_candomble_nas_letras_e_musicas_de_Vinicius_de_Moraes_e_de_seu_parceiro_Baden_Powell_os_Afro-Sambas>
- LEPINE, Claude. **Pierre Verger e Fatumbi**: Uma dupla identidade. In *Dos Yorùbá ao Candomblé Kétu: Origens, Tradições e Continuidade*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2010. p. 237-272
- LODY, Raul e GONÇALVES DA SILVA, Vagner. **Joãozinho da Goméia: o lúdico e o sagrado na exaltação ao candomblé**. In. *Candomblé e umbanda - caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Ática, 2000, p. 153-181.
- LUKÁCS, György. *Ontologia do Ser Social: Os princípios ontológicos fundamentais de Marx*. [Trad. Carlos Nelson Colinho] São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.
- MAGALHÃES, Alain Pierre Ribeiro de. *O perfil de Baden Powell através de sua discografia*. Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2000. mimeo.
- MARTINS, Luiz L. **Èṣù Òta Òrìṣà: Um estudo de Oríkì**. In *Dos Yorùbá ao Candomblé Kétu: Origens, Tradições e Continuidade*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2010. p. 25-74.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. Crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas. 1845-1846. São Paulo: Boitempo, 2007
- _____. *Sobre Literatura e Arte*. São Paulo: Global Editora, 1980
- MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MENDES, Andrea Luciane Rodrigues. *Vestidos de realeza: Contribuições centro-africanas no candomblé de Joãozinho da Goméia (1937-1967)*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em História. Campinas, 2012, mimeo.
- MORAES, Vinicius. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1998.
- _____. *Samba falado*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- _____. *Querido Poeta: Correspondência de Vinicius de Moraes*. CASTRO, Ruy (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. (Texto de contracapa.) In POWELL, Baden; MORAES, Vinicius de. (LP – Long

- Play) *Os Afro-sambas* de Baden e Vinicius. Rio de Janeiro; FORMA, 1966. 8 faixas.
- _____. www.viniciusdemoraes.com.br Site oficial de Vinicius de Moraes, onde estão disponíveis suas obras em poesia e prosa, discografia, letras de músicas, além de textos e demais informações. Sob a responsabilidade de *VM Produções*, vinculada aos familiares de Vinicius de Moraes. Acesso em 22/01/2013.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª Edição. Rio de Janeiro. Coleção Biblioteca Carioca. 1995.
- NAPOLITANO, Marcos. *Forjando a revolução, remodelando o mercado: a arte engajada no Brasil (1956-1968)* In FERREIRA, Jorge e REIS, Daniel Aarão (org). *Nacionalismo e Reformismo radical (1945-1964)* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. (As esquerdas no Brasil; v.2)
- NAPOLITANO, Marcos. WASSERMAN, Maria Clara. **Desde que o samba samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira**. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p.167-189. 2000. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2985.pdf>. Acesso em 22/09/2010.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte. Autêntica, 2002.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin e GÁ, Luiz Carlos (org.). *Adinkra* Sabedoria em símbolos africanos. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção Popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. – (Coleção contemporânea: Filosofia, literatura e artes).
- _____. **Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular**. In *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 15, nº43. São Paulo: Junho, 2000. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092000000200003&lng=en&nrm=iso#not6> Acesso em 10/07/2012.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. **Saravah**. In *Ilha Revista de Antropologia*. s/d versão online. p. 279-284. Disponível em: <http://journal.ufsc.br/index.php/ilha/article/download/1606/1346>. Acesso em 10/07/2012
- OLIVEIRA, Maria Claudete de Souza. *Presenças de Orfeu*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Alcides Celso de Oliveira Villaça. São Paulo, 2006. Disponível em http://www.orfeunegro.net/doutorado_files/tese%20claudete.pdf . Acesso em 22/09/2010.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- _____. *A morte branca do feiticeiro negro*. Umbanda: Integração de uma religião numa sociedade de classes. Petrópolis: Vozes, 1978.
- PECCI, João Carlos. *Toquinho 30 Anos de Música*. São Paulo: Editora Maltese, 1996.
- PEIXE, Guerra. **A Influência Africana Na Música Do Brasil**. In “*Os Afro-Brasileiros*”. Fundação Joaquim Nabuco. Editora Massangana, 1985. Versão online, disponível em <http://www.guerrapeixe.com/index2>.
- PORTELLA, Juvenal. **Os caminhos do Afro-Samba**. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 30 de setembro de 1966. Caderno 2, coluno Discos Populares, p. 2. Disponível em http://news.google.com/newspapers?id=k6IpAAAAIBAJ&sjid=G_EDAAAAIBAJ&hl=pt-BR&pg=7264%2C3744096>. Acesso em 22/09/2010
- PRANDI, Reginaldo e VALLADO, Armando. **Xangô, rei de Oiô**. In. *Dos Yorùbá ao Candomblé Kétu: Origens, Tradições e Continuidade*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2010. p. 25-74.

- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Herdeiras do axé*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.
- _____. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo. Companhia das Letras. 2005.
- RANGEL, Lúcio. **Uma dupla**. In. “O mundo ilustrado”. Rio de Janeiro, 1958. Disponível em <<http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/9173/pim063.pdf?sequence=6>>. Acesso em 10/07/2012.
- REALIDADE. (revista) *Esquerda, volver!* Julho de 1966, volume 4.
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- _____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC era da TV Rio de Janeiro*: Record, 2000.
- _____. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- RISÉRIO, Antônio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- _____. *Caymmi: Uma Utopia de Lugar*. São Paulo/Salvador: Perspectiva/Copene, 1993
- _____. *Oriki Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004.
- SANTO, Spirito. *MPB “Afro Sambas”, “Reduccionismo Nagô” e escalas musicais africanas na nossa MPB*. Postagem no blog oficial do autor. Disponível em: <<http://spiritosanto.wordpress.com/2013/04/15/afromelodrama-a-africa-redundante-que-afrosamba-em-nos/>>.
- _____. *Do Samba ao Funk do Jorjão*. Rio de Janeiro: KBR, 2011.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed/Ed. UFRJ, 2001.
- _____. **Viola de Samba e Samba de Viola no Recôncavo Baiano**. In. IPHAN, *Dossiê 4: Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. 2004. p. 102-153. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723>
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros escritos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- SCHROEDER, Jorge Luiz. **Corporalidade musical na música popular: uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti**. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.167-180. Disponível em: <www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/22/num22_cap_13.pdf.pdf> Acesso em 10/07/2012.
- SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo*. (vol.1 e 2). São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. *Uma história da música popular brasileira: das origens modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- SHARMAN-BURKE, Juliet e GREENE, Liz. **O diabo**. In. *O Tarô Mitológico*. São Paulo: Madras, 2011, p. 83-86.
- SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- STAM, Robert. *Bakhtin*. Da teoria literária cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. **Bakhtin e a crítica midiática**. In. RIBEIRO, Ana Paula Goulart e SACRAMENTO, Igor. *Mikhail Bakhtin: Linguagem, cultura e mídia*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- SUKMAN, Hugo. *Histórias Paralelas: 50 anos de Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume 2008
- _____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

- _____. *Cancionistas invisíveis*. In. Revista Cult. Ed. 105 versão online. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/cancionistas-invisiveis/>
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na Música Brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música, Área de Concentração Musicologia, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo sob a orientação do prof. Dr. Marcos Branda Lacerda. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/File/dissertacoes/2009/2009-do-tine_paulo.pdf>. Acesso em 10/07/2012
- TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990.
- TORRES, Roberto. *Sambas de Roda e Candomblés da Bahia - O disco que inspirou os Afro-Sambas em Baden e Vinicius*. In Jornal A Tarde, de Salvador, Bahia, em 06/12/2003.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas Africanas dos Orixás*. [ilustrações] Carybé. Salvador: Corrupio, 1997.
- _____. *Orixás*. Salvador: Corrupio, 1981.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 1995.
- VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura*. São Paulo: Olho d'água, 5ª Ed. 2006.
- VILLAÇA, Túlio Ceci. **Berimbau, Berimbau**. In. *Sobre a canção*. 02/07/2012 Disponível em <<http://tuliovillaca.wordpress.com/2012/07/02/berimbau-berimbau/>>. Acesso em 10/07/2012.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura é de todos (Culture is ordinary - 1958)*. Tradução para uso didático feita por Maria Elisa Cevasco. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/68474445/A-Cultura-e-Ordinaria1>
- _____. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011a.
- _____. *Cultura e Sociedade: 1780-1950*. São Paulo: Editora Nacional, 1969.
- _____. *Políticas do Modernismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011b.
- WISNIK, José Miguel. **Algumas questões de música e política no Brasil**. in. BOSI, Alfredo (org). *Cultura Brasileira* Temas e situações. São Paulo: Ática, 2002.
- _____. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Música*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- XAVIER, Marcelo. **Vinicius, Baden, Haig & Haig** In. *Vitrola, Minha Vitrola*. 07 de junho de 2010. Disponível em <<http://vitrolaminhavitrola.blogspot.com.br/2010/06/vinicius-baden-haig-haig.html>>
- TOM ZÉ, 1968. ZÉ, Tom. [Texto de contracapa] (*longplay*) *A grande liquidação*. Gravadora Rozemblit.

FILMOGRAFIA:

A BOCA DO MUNDO. Direção Eliane Coster (etnodocumentário) 2010. (25 min).

DANÇA DAS CABAÇAS. Direção Kiko Dinucci (documentário). 2007/2008 (56 min).

PALAVRA ENCANTADA. Direção Helena Solberg. (documentário) 2008, DVD (86 min).

SARAVAH. Direção: Pierre Barouh. (documentário) (Lançamento no Brasil 2009, pela Biscoito Fino), DVD (62 min).

O UNIVERSO MUSICAL DE BADEN POWELL. Direção Jean-Claude Guiter. 2003, (55min).

VINICIUS. Direção: Miguel Faria Jr. (documentário) 2005, DVD (121 min).

ANEXO 1

Texto de Vinicius de Moraes publicado na contracapa do álbum “Os afro-sambas de Baden e Vinicius”.

Quando há quatro anos atrás, Baden Powell e eu começamos a compor pra valer (ficamos praticamente sem sair durante três meses. “Samba em Prelúdio”, “Só por amor”, “Bom dia, Amigo”, “Labareda” e “O Astronauta” são dessa safra), uma das coisas que mais o fascinava era ouvir um disco que meu amigo Carlos Coquejo me trouxera da Bahia, uma gravação ao vivo de sambas de roda e cultos de candomblé com várias exhibições de berimbau em suas diversas modalidades rítmicas. Nesse meio tempo, Baden deu um pulo a Salvador, onde teve a oportunidade de ver e ouvir candomblé e conviver com gente “por dentro” do assunto. A Bahia fez-lhe impressão enorme. Foi quando saiu nosso samba “Berimbau”, que só por ser demais conhecido não consta desta série, embora a ela pertença, e o “Samba da Benção”, de balanço nitidamente baiano.

Mas mesmo antes de “Berimbau”, já Baden me catalisara para compor o “Canto do Caboclo Pedra Preta” aqui representado. O samba foi feito na hora, como se diz - a música e a letra da segunda parte buscando dar sentido ao canto original do “caboclo” – “Olô, pandeiro, olô viola”, assim mesmo, com a vogal e no grave. Pois quando o “caboclo” Pedra Preta nos dizia que o “pandeiro não quer que eu sambe aqui, viola não quer que eu vá embora”, parecia nos querer ele dar as coordenadas desse eterno conflito do amor e do sexo, cujo bandarilheiro e o ciúme em que o elemento “macho” (o pandeiro) repudia vivamente a entrada em cena do “caboclo” Pedra Preta (o “outro”), mas já aqui com a conotação também da divindade, de Pai-de-Santo, capaz de arrastar o elemento fêmea (a viola) para o mundo subterrâneo da magia negra e do sexo místico. Mas Pedra Preta não os concilia a não fugirem ao próprio destino - pandeiro tem que “pandear”, viola tem que “violar”. E quando na hora mágica do “caboclo”, o galo canta fora de hora, o pandeiro parte, perdida que está para ele a partida.

A viola se integrará na missa negra e, doravante, também ela será sacerdotisa do culto. Esta é uma das interpretações que, uma vez terminado, o samba nos provocou. Mas à medida que ele se impunha pelo mistério do seu contexto, outros foram aparecendo. Pedra Preta seria, ao mesmo tempo, o elemento perturbador do eterno casal em conflito, cujo conflito é a essência mesma da vida em sua dinâmica. Só sei que me deixei completamente envolver pela sábia magia do candomblé baiano e durante meses vivemos em contato com o seu grave e obscuro mundo.

Data de então, também, o “Canto de Yemanjá” em que, parece, Baden atingiu uma beleza poucas vezes alcançada. O canto inicial, com que a rainha do mar anuncia a sua presença e através da qual cativa e atrai os homens para a *boda sem sexo* (pois Iemanjá, neta

de Oxum, sendo sereia tem corpo de peixe dos quadris para baixo) possui um tal mistério que até hoje não posso ouvi-lo sem me perturbar fundamente. Dulce Nunes interpretou-o à perfeição, com uma voz abstrata, como que vinda de fora do além, do mágico mundo marítimo de Iemanjá.

Essas antenas que Baden tem ligadas para a Bahia e, em última instância para a África, permitiram-lhe realizar um novo sincretismo: carioquizar dentro do espírito do samba moderno, o candomblé afro brasileiro dando-lhe ao mesmo tempo uma dimensão mais universal. Tirante algumas experiências características - como fez, por exemplo, meu querido e saudoso amigo Jayme Ovalle com os “Três Pontos de Santo” - nunca os temas negros de candomblé tinham sido tratados com tanta beleza, profundidade e riqueza rítmica como por exemplo esse “duende da floresta afro-brasileira de sons” como eu disse de Baden Powell numa frase feliz. É esta, sem dúvida, a nova música brasileira e a última resposta que dá o Brasil - esmagadora - à mediocridade musical em que se atola o mundo. E não digo na vaidade de ser letrista dos mesmos; digo-o em consideração a sua extraordinária qualidade artística, à misteriosa trama que os envolve: um tal encantamento em alguns que não há como sucumbir à sua sedução, partir em direção ao seu patético apelo.

Notem também a estrutura rítmica puramente candomblé do “Canto de Xangô”, em que Xangô agodô, o orixá velho, ao mesmo tempo que canta parece advertir Xangô jovem sobre a necessidade de amar sem medo, pois o jovem, após o primeiro fracasso amoroso, começa a adquirir uma certa reserva com relação ao amor. Em “Bocoché” (Segredo), volta ao tema de Iemanjá, já aqui tratado ritmicamente à maneira do Candomblé. No “Canto de Ossanha”, Baden, ao meu ver, atingiu o máximo de profundidade em sua carreira de compositor. É um samba “advertente” e muito revolucionário em seu contexto. Um samba positivo, que não se recusa a enfrentar os problemas do amor e da vida. Em “Tempo de Amor”, que é de todos o que menos se relaciona com o ritmo e a temática do candomblé, a estrutura do samba e sem embargo, autenticamente negra - o que justifica sua inclusão neste LP.

Quando Roberto Quartin nos procurou, interessado em gravar esta série, combinamos com o jovem e talentoso produtor que o disco seria feito com um máximo de liberdade criadora e um mínimo de interesse comercial. Não nos interessava fazer um disco “bem feito” do ponto de vista artesanal, mas sim espontâneo, buscando uma transmissão simples do que queriam nossos sambas dizer. Gravaríamos, inclusive, faixas mais longas do que gostam os homens de rádio e, conseqüentemente, a maior parte dos nossos intérpretes. E embora não sejamos cantores no sentido profissional da palavra, preferimos gravá-las nós mesmos a

entregá-las a cantores e cantoras que realmente distorcem a melodia e o ritmo das canções em benefício de seu modo comercial de cantar ou de suas deformações profissionais adquiridas no sucesso efêmero junto a um público menos exigente. Assim estamos certos de que pelo menos gravamos uma matriz simples e correta, sem modismos nem sofisticações. E não foi outra razão pela qual escolhemos uma equipe onde - apesar de haver um conjunto vocal profissional da qualidade do “Quarteto em Cy” e uma cantora que se vai firmando cada vez mais como Dulce Nunes - (ouçam o “Lamento de Exu”) a obediência a esse princípio foi absoluta. Nem as Baianinhas nem Dulce são “botadoras de banca” e cooperaram com toda a dedicação na feitura deste LP dentro do espírito que desejávamos Baden, Roberto Quartin e eu. Para desprofissionalizar ao máximo a gravação criamos mesmo o que passou a ser chamado o “Coro da Amizade”; amigas e amigos nossos escolhidos a dedo que vinham à gravação e sob a orientação e regência do maestro Guerra Peixe - criador de todos estes notáveis arranjos que aqui estão - mandavam a sua brasa no coro. Para se ter uma idéia do critério adotado, havia uma jovem tabelioa, um broto, bonito e inteligente que é, além do mais, filha do meu amigo Fernando Sabino, Eliana Sabino; a dançarina e estrela de teatro e cinema Betty Faria, cuja voz em solo sensual se ouve dando-me as respostas na primeira faixa, o “Canto de Ossanha”; minha amiga Tereza Drummond estará “engolindo o violão”; minha mulher Nelita, que embora tenha um fio de voz, compareceu com a sua graça e entusiasmo; o Dr. Cesar Augusto Parga Rodrigues, psiquiatra que toca um bom pianinho em casa, quando arranja uma batina, toca órgão nas Igrejas, figura de grande simpatia, mas a quem depois de um convívio maior no calor humano, alcoólico e atmosférico dos dias de gravação (ela realizou-se na canícula de janeiro), eu não sei se entregaria a minha “cuca” para analisar mormente depois de vê-lo regendo o coro metido no avental médico com que chegara do plantão; e finalmente Otto Gonçalves Filho, o popular Gaúcho, figura “velosiana”, como o chamei, que também faz as suas coisinhas no violão e tem na algibeira uns sambas que irão correr mundo.

Por falar em figura velosiana, cumpre-me explicar uma coisa: O samba “Tempo de Amor” está sendo popularmente chamado de “Samba do Veloso”. A razão é simples; é que Baden compôs no já famoso Bar Montenegro, também chamado o “Veloso”, ali na esquina da Prudente de Moraes e Montenegro, em Copacabana.

O mesmo, aliás, onde há uns cinco anos atrás, Antônio Carlos Jobim e eu vimos passar toda linda e cheia de graça a “Garota de Ipanema”.

Rio, fevereiro de 1966.

Vinicius de Moraes.



FORMA

LUSO STEREO CO.
P.O. BOX 1031 MT. VERNON, N.Y. 10551FM 16
FE 1016

PHCA-4205

os afro-sambas de Baden e Vinícius

Arranjos e Regência do Guerra Peixe
com a participação do Quarteto em Cy

Quando há quatro anos atrás, Baden Powell e eu começamos a compor para sair ficamos, praticamente sem sair durante três meses. "Samba em Fregidillo", "So por Amor", "Bom dia, amigo", "Labareda" e o "Astronauta" são dessa safra; uma das coisas que mais o fascinava era ouvir um disco que meu amigo Carlos Coqueiro me trouxera da Bahia, uma gravação ao vivo de sambas-de-roda e cantos de candomblé, com várias exibições de berimbau em suas diversas modalidades rítmicas. Nesse meio tempo, Baden deu um pulo a Salvador, onde teve oportunidade de ver e ouvir candomblé e conviver com gente "por dentro" do assunto. A Bahia fez-lhe uma impressão enorme. Foi quando saiu nosso samba "Berimbau" que só por ser de mais conhecido não consta desta série, embora a ela pertença, e o "Samba da Bênção" de "Baiano" nitidamente baiano.

Mas mesmo antes de "Berimbau", já Baden me catalizara para compor o "Canto do Caboclo Pedra Preta" aqui representado. O samba foi feito na hora, como se diz — a música e a letra da 2ª parte buscando dar sentido ao canto original do "caboclo". O pandeiro (do violão), assim mesmo com a vogal o no grave. Pois quando o caboclo "Pedra Preta" não dizia que pandeiro não quer que eu samba aqui, violão não quer que eu vá embora, parecia-lhe querer ele dar as coordenadas desse eterno conflito, do amor e do sexo, cujo bandalheiro e o ritmo, em que o elemento "macho" (o pandeiro) repudia vivamente a entrada em cena do "caboclo" "Pedra Preta" (o outro), mas já aqui com a conotação também da divindade, de Pai-de-Santo capaz de arrastar o elemento "fêmea" (a viola) para o mundo subterrâneo da magia negra e do sexo místico. Mas Pedra Preta os concilia e não fugiram ao próprio destino... pandeiro tem que pandear, viola tem que violar! E quando, na hora mágica do "caboclo", o galo canta fora de hora, o pandeiro parte, perdida que está para ele a partida.

A viola se integrará na missa negra e, doravante, também ela será sacerdotisa do culto. Esta é uma das interpretações que, uma vez terminado, o samba nos provocou. Mas a medida que ele se impunha pelo mistério do seu contexto, outras foram aparecendo. Pedra Preta sentia, ao mesmo tempo, o elemento perturbador do eterno casal em conflito, cujo conflito é a essência mesma da vida em sua dinâmica. Se sei que me deixei completamente envolver pela sábia magia de candomblé baiano, e durante meses vivemos em contato com o seu grave e obscuro mundo. Data de então, também, o "Canto de Iemanjá" em que, me pa-

rece, Baden atingiu uma beleza poucas vezes alcançada. O canto inicial, com que a Rainha do Mar anuncia sua presença e atraves do qual rativa e atrai os homens para a água, sem ser o ipso Iemanjá, neto de Oxum, sendo serira tem corpo de peixe dos quadris para baixo, possui um tal mistério que até hoje não posso ouvi-lo sem me perturbar profundamente. Dulce Nunes interpretou-a a perfeição, com uma voz abstrata, como que vinda de fora, do além, do mágico mundo marítimo de Iemanjá.

Essas antenas que Baden tem ligadas para a Bahia e, em última instância para a África, permitiram-lhe realizar um novo sincretismo: cartografar dentro do estroto do samba moderno, o candomblé afro-brasileiro, dando-lhe ao mesmo tempo uma dimensão mais universal. Tivemos algumas experiências camaráticas — como fez, por exemplo, meu querido e saudoso amigo Jayme Ovalle com os "Três Pontos de São" — nua os temas negros de candomblé tinham sido tratados com tanta beleza, profundidade e figura rítmica como por exemplo esse "Quarteto de floresta afro-brasileira de sons", como eu disse de Baden numa frase feliz. E esta, sem dúvida, a nova música brasileira e a última resposta que dá o Brasil — esmagadora — a mediocridade musical em que se atola o mundo. E não o digo na validade de ser letrista dos mesmos, digo-o em consideração a sua extraordinária qualidade artística, a misteriosa trama que os envolve, um tal encantamento em alguns, que não há como sucumbir a sua sedução, partir em direção ao seu patético apriso.

Nofem, também a estrutura rítmica, puramente candomblé, do "Canto de Xangô" em que Xangô agudo, o orixá velho, ao mesmo tempo que canta parece advertir Xangô jovem sobre a necessidade de amar sem medo, pois o jovem, após o primeiro fracasso amoroso, começa a adquirir uma certa reserva com relação ao amor. Em "Bocheche" ("Segredo"), volta o tema de Iemanjá, já aqui tratado rítmicamente a maneira do candomblé. No "Canto de Osanha", Baden a meu vez atingiu o máximo de profundidade em sua carreira de compositor. É um samba "advertente" e muito revolucionário em seu contexto. Um samba positivo, que não se recusa a enfrentar os problemas do amor e da vida. Em "Tempo de Amor", que é de todos, o que menos se relaciona com o ritmo e a temática do candomblé, a estrutura do samba é, sem embargo, autenticamente negra e o que justifica sua inclusão neste LP.

LADO A	LADO B
1 - Canto de Osanha (Baden - Vinícius)	1 - Tempo de Amor (Baden - Vinícius)
2 - Canto de Xangô (Baden - Vinícius)	2 - Canto do Caboclo Pedra Preta (Baden - Vinícius)
3 - Bocheche (Baden - Vinícius)	3 - Tristeza e Solidão (Baden - Vinícius)
4 - Canto de Iemanjá (Baden - Vinícius)	4 - Lamento de Exu (Baden - Vinícius)

Quando Roberto Quartim nos procurou interessado em gravar esta série, combinamos com o jovem e talentoso produtor que o disco seria feito com um máximo de liberdade criadora e um mínimo de interesse comercial. Não nos interessava fazer um disco "bem feito" do ponto-de-vista artesanal, mas sim espontâneo, buscando a transmissão simples do que queriam nossos sambas dizer. Gravávamos inclusive, faixas mais longas do que gostam os homens de rádio e consequentemente a maior parte dos nossos intérpretes. E embora não sejamos cantores, no sentido profissional da palavra, preferimos gravá-las nos mesmos a entregá-las a cantores e cantoras que raramente distorcem a melodia e o ritmo das canções em benefício de seu modo comercial de cantar, ou de suas deformações profissionais adquiridas no sucesso efêmero junto a um público menos exigente. Assim, estamos certos de que, pelo menos gravamos uma matriz simples e correta, sem "modismos nem sofisticções". E não foi outra a razão pela qual escolhemos uma equipe onde — apesar de haver um conjunto vocal profissional da qualidade do "Quarteto em Cy" e uma cantora que se vai firmando cada vez mais como Dulce Nunes — ouçam o "Lamento de Exu" e a obediência a esse princípio foi absoluta. Nem as Balaninhas nem Dulce são "botadoras de banca" e cooperaram com toda a dedicação na feitura deste LP dentro do espírito que desejávamos. Baden, Roberto Quartim e eu, para "desprofissionalizar" ao máximo a gravação criamos mesmo o que passou a ser chamado o "Coro da Amizade" amigos e amigas nossos escolhidos a dedo que tinham a gravação e sob a orientação e regência do maestro Guerra Peixe — criador de todos estes notáveis arranjos que aqui estão — mandavam a sua brasa no corpo. Para se ter uma ideia do critério adotado, havia uma jovem, tabelião, um broto, bonito e inteligente que e além do mais, filha de meu amigo Fernando Sabino, Eliana Sabino, a dançarina e estrela de teatro e cinema Betty Faria, cuja voz em solo sensual se ouvia dando-me as respostas na primeira faixa, o "Canto de Osanha" minha amiga Teresa Drummond estará "engolindo o violão", minha mulher Nelita que embora tenha um fio de voz com papereira com a sua graça e entusiasmo o Dr. Cesar Augusto Parga Rodrigues, pianista, que toca um bom pianinho em casa, quando arranja uma batina toca órgão nas Igrejas, figura de grande simpatia mas a quem depois de um convívio maior no calor humano, alcoólico e atmosférico dos dias de gravação, via realizava-se na canchala de janelas, eu não sei se entregaria a minha "cura" para analisar, mormente depois de ve-lo

regendo o coro metido no avental metido com que regera do pianão, e finalmente Otto Gonçalves Filho, o popular Gaúcho figura "veloniana", como o chamet que também faz suas coisinhas no violão e tem na algaribra uns sambas que não correm mundo.

Por falar em figura veloniana, cumprir-me explicar uma coisa: o samba "Tempo de Amor" está sendo popularmente chamado de "Samba do Veloso". A razão é simples e que Baden o compôs no já famoso Bar Montenegro, também chamado de "Veloso", ali na esquina de Prudente de Moraes e Monte-negro, em Ipanema.

O mesmo alias onde na um cinco anos atrás, Antônio Carlos Jobim e eu vimos passar toda linda e cheia de graça a "Garota de Ipanema".

Rio fevereiro de 1966
Vinícius de Moraes



COMPANHIA
BRASILEIRA
DE DISCOS

FICHA TÉCNICA

Produção e direção artística — Roberto Quartim e Wadi Gebara
Técnico de gravação — Ademar Rocha
Contratado — Vinícius de Moraes
Fotos — Pedro de Moraes
Capa — Gabriel Wayne

FICHA ARTÍSTICA

Vocal — Vinícius de Moraes, Quarteto em Cy e Coro Mist
Sax-tenor — Pedro Luis de Assis
Sax-barítono — Aurino Fátima
Flauta — Modesto Coppi
Viola — Baden Powell
Contrabaixo — Jorge Marinho
Bateria — Raulinho
Atabaque — Alfredo Brás
Atabaque peruano — Nelson Lúcio
Bombo — Alexander Silva Martins
Pandeiro — Gilson de Freitas
Agogo — Mineirinho
Chôche — Adyr José Raymundo

Gravado nos dias 3, 4, 5 e 6 de janeiro de 1966, sob a supervisão direta de Roberto Quartim.

ANEXO 2

Matérias de 1966 transcritas de periódicos cariocas a partir da pesquisa feita na seção de periódicos da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

Jornal “O GLOBO” – 06 de setembro de 1966, página 6

DISCOS POPULARES - Sylvio Tullio Cardoso

Baden Powell – Vinicius de Moraes (sic) – “Os Afro-Sambas de Baden e Vinicius”.

É realmente titânico, quase desesperado, o esforço que um grupo de músicos, cantores e compositores vêm fazendo no sentido de salvar a música popular brasileira da mediocridade, do primarismo, da boçalidade, da grosseria, da insensibilidade, aos quais uma legião enorme insiste em arrastá-la. É verdadeiramente admirável o trabalho desta minoria que não apenas tem a perspectiva exata das manifestações musicais essencialmente brasileiras, como ainda acredita incondicionalmente no talento, na musicalidade e no espírito criador do artista brasileiro. Por maior que seja o maremoto da mediocridade, nele jamais submergirão os que estão lutando arrojada e continuamente para que não morra a expressão musical caracteristicamente brasileira, para que nossa música popular não se desfigure totalmente, não vire monstruoso hibridismo em que milhares de embrutecidos e gananciosos estão dispostos a transformá-la. Há dezenas de nomes a destacar nesse movimento. Para não omitir involuntariamente este ou aquele, nada mais adequado e oportuno que citar como representantes de todo o grupo os integrantes deste LP violonista e compositor Baden Powell e letrista e cantor Vinicius de Moraes.

O disco que foi gravado em fevereiro último, sob a supervisão direta de Roberto Quartin reúne as composições mais expressivas da dupla pertencentes ao chamado “ciclo baiano de Baden e Vinicius”. São oito sambas inspirados melódica e literariamente em temas afro-brasileiros, ou mais precisamente, em cantos do candomblé baiano. É – como diz Vinicius na contracapa – “um disco em que houve o máximo de liberdade criadora e um mínimo de interesse comercial. Um disco espontâneo, buscando a transmissão simples do que queriam os sambas dizer” – Para maior autenticidade e fidelidade ao espírito das composições, Vinicius – que não é rigorosamente um cantor – preferiu, ele mesmo interpretar os sambas, a entregá-los a cantor(es) que se preocupam preliminarmente em dar o toque pessoal aos números e não se integrar *in totum* na atmosfera e no espírito da peça. Andou certíssimo “Poetinha”, pois não somente o disco teve sua importância como documentário aumentada, com Vinicius cantando ele mesmo os afro-sambas, mas também porque seria uma temeridade entregar os “vocals” a quem não estivesse integralmente sintonizado com o mundo musical de Baden e Vinicius. Antítese do disco comercial, antípoda do micro feito para *vender*, o LP ficou realmente uma beleza. Não apenas no aspecto documental –

repetimos – mas sobretudo no que se refere à poesia, ao lirismo, ao profundo sentido artístico com que Baden e Vinicius recolheram os temas do folclore baiano. Conseguiram eles estar coisa aparentemente impossível que é dar um tratamento completamente MPM a temas folclóricos, sem em nenhum momento abalar suas características, sem em nenhum instante trair as raízes de onde cresceram as composições. Um resultado sob todos os ângulos admirável para o qual contribuíram o regente e arranjador Guerra Peixe, o Quarteto em Cy e o próprio Baden Powell, cujo violão é sempre um *show* dentro do show. LP importantíssimo – musical e historicamente – merece a atenção e o aplauso de todos os estudiosos da música popular brasileira autêntica e legitimamente representativa. Recomendamo-lo como um dos maiores momentos artísticos da temporada de 1966. Cotação *****

Jornal “O GLOBO” – 09 de setembro de 1966, página 7

UM BADEN AFRO

O disco já foi lançado pela Forma. Este aí na foto pensativo, é Baden Powell, que de parceria com Vinicius de Moraes compôs 8 afro-sambas, todos inspirados em temas que ele ouviu em recente viagem à Bahia. Lá, Baden pode assistir a candomblés e a ideia dos afro-sambas nasceu, brilhando. Juntou-se, uma vez mais a Vinicius e o trabalho se fez. Nas faixas, além de um acompanhamento característico, aparece um coro formado por Vinicius e Baden, ensaiado de acordo com o que violonista ouviu em Salvador, durante as “sessões”. Alguns desses afro-sambas da dupla serão inseridos no próximo “show” que se apresentará, no Arena sob produção de Suzana de Moraes, com o título de “Pois é”.

JORNAL DAS LETRAS – Abril 1966
MÚSICA POPULAR BRASILEIRA
Alguns maiores e outros menores: Tópicos
Maria Helena Dutra

[a colunista menciona Chico Buarque como melhor compositor do ano]

[Ao comentar sobre o álbum “Pede Passagem” de Nara Leão, Maria Helena Dutra diz:]

“Vinicius de Moraes e Baden Powell (a dupla da moda, com seu folclore feito em casa, autora das duas melhores composições do início do ano Canto de Ossanha, gravação de Norma Benguell e Tempo Feliz)”.

JORNAL DAS LETRAS – Setembro 1966, página 06.

Os Afro-Sambas de Baden e Vinicius (FORMA) é LP que reúne além dos autores o novo quarteto vocal já famoso – Quarteto em Cy – com acompanhamento instrumental, arranjos e regência do maestro Guerra Peixe. Sob o ponto de vista artístico musical o disco é o mais importante desta temporada. Ademais para satisfação dos admiradores dessa inspirada dupla de compositores, a seleção aqui reunida justifica aplausos e nela aparecem sete composições inéditas. Em plano de relevo: <<Canto de Assanha>> (sic) - <<Tempo de Amor>> - <<Canto de Iemanjá>> - <<Lamento de Exu>> - <<Canto de Xangô>>.

Cotação: ÓTIMO.

JORNAL DAS LETRAS – Setembro de 1966, página. 6.

MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.

Maria Helena Dutra p.9

[texto com um panorama da música naquele momento. Quanto a Vinicius de Moraes a colunista menciona o seguinte:]

(...) Vinicius de Moraes, fora da música com Edú [Lobo] (sic), demonstra sinais inegáveis de exaustão. Uma pausa agora é melhor que o poeta pode fazer para salvar tudo o que já fez em música, seu disco afro-sambas é outro grave sinal desse **[ilegível]* e o show “Pois é” também.

**Há um defeito no microfilme justamente nesta parte da reportagem. Tentamos de todas as formas tentar decifrar qual seria essa palavra. Pelo tamanho dela, suponhamos que seja “declínio”.*

Jornal TRIBUNA DA IMPRENSA - 30 de setembro de 1966 – Segundo Caderno -
DISCOS

OS AFRO-SAMBAS DE BADEN E VINICIUS – FORMA 16 – Roberto Quartin e Wadi Gebara produziram um grande disco, em que Baden Powell e Vinicius de Moraes apresentam oito dos seus sambas, em que a Bahia, seus candomblés, seus mistérios e ritmos importados da África, serviram de inspiração. Vinicius canta, apesar de não ser cantor profissional, e Baden toca o violão o que dá um grande cunho de autenticidade ao programa.

Acompanhando-os, além do bom conjunto regido por Guerra Peixe, temos o excelente Quarteto em Cy e a cantora Dulce Nunes. Os sambas apresentados são o produto do interesse que Baden Powell tem demonstrado, nos últimos anos, pela Bahia. Como diz Vinicius, na contracapa, “As antenas que Baden tem ligada para a Bahia e, em última instância para a África, permitiram-lhe realizar um novo sincretismo: carioquizar, dentro do espírito do samba moderno, o candomblé afro-brasileiro, dando-lhe ao mesmo tempo uma dimensão universal”. Todos esses temas de candomblé foram admiravelmente integrados no puro espírito da música popular moderna, resultado num dos mais importantes discos de 1966.

No Lp estão: Canto de Ossanha, Canto de Xangô, Bocoché, Canto de Iemanjá, Tempo de Amor, Canto do Cabôclo Pedra Preta, Tristeza e Solidão, e Lamento de Exu.

Cotação *****

JORNAL DO BRASIL, Caderno B, sexta-feira, 30 de setembro de 1966, página 2.
(http://news.google.com/newspapers?id=k6IpAAAAIIBAJ&sjid=G_EDAAAAIIBAJ&hl=pt-BR&pg=7264%2C3744096)

DISCOS POPULARES – Juvenal Portella

Os caminhos do Afro-Samba

O letrista Vinicius de Moraes (sic) deixou bastante claro na contracapa do elepê Afro-sambas, dele e de Baden Powell, que estamos diante da nova música brasileira. Disse também, que ela é a última resposta que dá o Brasil – esmagadora – à mediocridade musical em que se atola o mundo. Considero inicialmente, apressada a afirmação do poeta, embora me situe no grupo que deseja ver sufocada a tal mediocridade existente de que fala Vinicius. Apressada, porque a fórmula buscada por Baden em contatos com grupos baianos, que estão por dentro da temática utilizada por ele e Vinicius no Afro-sambas, ainda está no laboratório, ainda é experiência, ainda não se solidificou.

Admitamos que exista um movimento musical na Bahia buscando no candomblé o motivo para suas criações. Admitamos que seus participantes estejam, há bastante tempo, experimentando o método. Admitamos que os resultados – e não fala em repercussão – tenham sido os melhores. Ora, se tudo isso é válido, precisa ser difundido, ampliado, mestrado e ensinado. E isso não está ocorrendo. Para os que pesquisam ou divulgam pouco ou quase nada tem sido mostrado. Talvez – e disso estou quase certo – o LP que a Forma em tão boa hora lança seja o ponto inicial, mas nunca pode representar a conclusão.

Desde **Berimbau** todos sentiram que Baden procurava outras raízes, tentava outro caminho, esforçava-se por achar um campo de onde poderia extrair muita coisa original que resultasse num trabalho capaz de reavivar a sadia música brasileira. E seria, então a hora de por contra desta ridícula submúsica jovem algo realmente capaz de vencer um duelo não só no Brasil mas em todas as partes do mundo.

Não posso ainda, afirmar que tenha chegado essa hora com o aparecimento do bem feito Afro-sambas, um elepê que, como disse, pode ser o começo da reação. Mas, e é nisso que todos devem se deter, não é possível que se saia gritando por aí que temos -eu, os leitores, os autores, os músicos, os estudiosos, os sadios – a tal arma que falta para liquidar com as besteiras que ganham as massas. Ainda não podemos abrir o peito e fazer isso, infelizmente.

Considero que os afro-sambas podem ser os pioneiros, desde que ganhem não só adeptos, mas que sejam também impulsionados, mostrados, debatidos, analisados e, principalmente, divulgados. Afirmo que se temos conforme pensamento de Vinicius a nova música disposta a tentar o mercado mundial a brigar com a música jovem, que a usemos. Mas advirto que se impõe um estudo sobre os seus efeitos. Não podemos – e falo de todos – nos iludir, sonhar, imaginar. É preciso que todos tenham os olhos bem abertos, para não lamentar depois um possível revés.

Encarando o LP da Forma – FM16 e FE1016 – como um disco, sem as suas implicações, aliás mais ou menos dissecadas antes, vejo-me diante de um quadro bem complexo. De um lado me dão a analisar oito músicas rotuladas de afro-sambas, das quais duas me parecem não estar dentro da temática: **Tempo de Amor** e **Tristeza e Solidão**. O próprio Vinicius, autor da letra, confessa que **Tempo de Amor** é o que menos se relaciona com a temática do candomblé, mas a estrutura do samba é, sem embargo, autenticamente negra, o que justifica sua inclusão no LP. Realmente a estrutura rítmica, de certo modo, identifica-se com o balanço de terreiro. **Tristeza e Solidão** é que, ao meu ver, está ainda mais longe do que **Tempo de Amor** daquela roupagem dada a tôdas as demais faixas do disco.

No meu entender a riqueza do elepê está exatamente na vestimenta rítmica dada aos afro-sambas. Impressionantes os arranjos de Guerra Peixe, dando uma exata dimensão do conteúdo melódico pretendido pelos autores, inspirados, evidentemente, no candomblé, ponto de origem, afinal, segundo muitos homens da velha guarda, por tudo o que está aí em matéria de música popular. Guerra Peixe soube muito bem selecionar os instrumentos, provocar o destaque quando necessário – e a flauta de Cópia é a vedeta, ainda que atuando com simplicidade – e fazer com que a harmonia marcasse tão alto.

Evidencia-se, pois, a melodia, embora eu considere esse ponto como alto apenas dentro da esfera do disco. Por outro lado, dão-me a ouvir uma linha poética entremeada do lirismo – que eu acho tão a nu em Vinicius – e do impacto, numa união que a gente não sabe se fere ou se acarecia. O **Canto do Caboclo Pedra Preta**, por exemplo, produz um choque no ouvinte, não só pela voz de Vinicius – estranha em certos momentos – mas também pela fôrça de cada palavra empregada, somadas em frases que, a mim pelo menos, deram a impressão de estar dentro de um terreiro, cercado de mulheres vestidas de branco, e homens de peitos nus, batucando, rodopiando, cantando em meio a uma fumaça muito azul. E aí, meus caros, que me pergunto: isto é obra de arte ou método para impressionar e daí obter resultados promocionais? Eu, por crer na honestidade de Vinicius, fico com a primeira.

Tão complexo é o que me dão a comentar que mais me angustio quando me encontro com o vocal formado pelo afinadíssimo Quarteto em Ci (sic) e mais as vozes de Eliana Sabino (filha de Fernando), Beti Faria (sic), Teresa (sic) Drummond, Nelita (mulher de Vinicius), o psiquiatra César Augusto Parga Rodrigues e Oto Gonçalves Filho, além de Dulce Nunes. O Quarteto não merece a menor restrição, mas o coro peca bastante. A voz de Beti Faria não me parece ideal.

Pedro Luís de Assis, sax-tenor; A-Ferreira, sax-barítono; Nicolino Cópia, flauta; Baden, violão; Jorge Marinho, baixo; Rezinho, bateria; Alfredo Bessa, atabaque; Nelson Luís, atabaque pequeno; Alexandre Silva Martins, bongô; Gelson de Freitas, pandeiro; Mineirinho, agogô e Adir José Raimundo, afochê, formam a estrutura rítmica onde pontificam a serenidade da flauta de Cópia, os bons momentos do coro e instrumentos mais negros, além do equilíbrio do sopro e a magia de Baden.

Sendo um disco onde o comercial tem a dose mínima e o crítico, a máxima, segundo desejo de Baden e Vinicius, entendo-o como uma tentativa que deve ser continuada, um trabalho experimental que merece mais atenção e uma fórmula que pode produzir efeitos bem maiores do que agora. Não aceito o disco como sendo definitivo, nem como sendo o seu contexto a forma maior ou melhor. Aceito-o como uma honesta e bem planejada intenção. Não concordo, apenas com o radicalismos de Vinicius – que pode ser compreendido, de um certo modo – quando evitou pôr intérprete profissional, a fim de não ver desvirtuada a intenção meramente artística, a finalidade de dar com toda autenticidade à receita do afro-samba, que poderia sofrer desvirtuamentos dada a maneira algo comercial com que cantores e cantoras exploram a voz.

De qualquer maneira eu me coloco entre os que recomendam este disco; embora censure alguns pontos, motivos que serão do outro artigo*.

Lado 1

Lado 2

**Pesquisamos as colunas seguintes do autor daquele mesmo ano e não encontramos o prometido “outro artigo”.*

Jornal TRIBUNA DA IMPRENSA - 16 de setembro de 1966 – Segundo Caderno - página 03

DISCOS

Discos populares mais procurados esta semana:

- 1 – Trilha sonora do Dr. Jivago – MGM (1)
- 2 – The Rolling Stones – As tears GO by – Oden (5)
- 3 – Dois na Bossa – Philips (9)
- 4 – Lafaiete apresenta o sucesso – CBS (2)
- 5 – Chris Montez – Fermata (3)
- 6 – Erasmo Carlos – Você me acende – RGE
- 7 – Moacir Franco – Somente sucessos – Copacabana
- 8 – Os afro-sambas de Baden e Vinicius – Forma*
- 9 – As 14 mais – CBS
- 10 – The Beatles – Rubber Soul – Oden.

Colocação na semana anterior

L. P Braconnot

**[Na semana seguinte, dia 23 de setembro, o disco subiu para a terceira posição. Na semana do dia 30, o disco já não figurava mais entre os 10 mais procurados].*

ANEXO 3
Letras de Canções

A Ordem é Samba

Arrastão

Berimbau

Bocoché

Canto do Caboclo Pedra Preta

Canto de Iemanjá

Canto de Ossanha

Canto de Xangô

Influência do Jazz

Labareda

Lapinha

Maria Moita

Mariô

Mora na filosofia

Não tem tradução

Obá Iná

Quero sambar, meu bem

Samba da Bênção

Samuel

Tristeza e Solidão

Tempo de Amor

A ORDEM É SAMBA
(Jackson do Pandeiro e Severino Ramos)

É samba que eles querem
Eu tenho!
É samba que eles querem
Lá vai!
É samba que eles querem
Eu canto!
É samba que eles querem
Nada mais...

No Rio de Janeiro
Todo mundo vai de samba
A pedida é sempre samba
E eu também vou castigar

Lá vai
Lá vou eu de samba
Somente samba
A ordem é samba
E nada mais

ARRASTÃO
(Vinicius de Moraes e Edu Lobo)

Ê, tem jangada no mar
Ê, hoje tem arrastão
Ê, todo mundo pescar
Chega de sombra, João

J'ouviu?
Olha o arrastão entrando no mar sem fim
Ê, meu irmão, me traz Iemanjá prá mim

Minha Santa Bárbara
Me abençoi
Quero me casar com Janaína

Ê, puxa bem devagar
Ê, ê, ê, já vem vindo o arrastão
Ê, é a rainha do mar
Vem, vem na rede João

Prá mim
Valha-me meu Nosso Senhor do Bonfim
Nunca jamais se viu tanto peixe assim

BERIMBAU
(Vinicius de Moraes e Baden Powell)

Quem é homem de bem
Não trai!
O amor que lhe quer
Seu bem!
Quem diz muito que vai
Não vai!
Assim como não vai
Não vem!

Quem de dentro de si
Não sai!
Vai morrer sem amar
Ninguém!
O dinheiro de quem
Não dá!
É o trabalho de quem
Não tem!
Capoeira que é bom
Não cai!
E se um dia ele cai
Cai bem.

Capoeira me mandou
Dizer que já chegou
Chegou para lutar
Berimbau me confirmou
Vai ter briga de amor
Tristeza camará...

BOCOCHÉ
(Vinicius de Moraes e Baden Powell)

Menina bonita, pra onde é “qu'ocê” vai
 Menina bonita, pra onde é “qu'ocê” vai
 Vou procurar o meu lindo amor
 No fundo do mar
 Vou procurar o meu lindo amor
 No fundo do mar

Nhem, nhem, nhem
 É onda que vai
 Nhem, nhem, nhem
 É onda que vem
 Nhem, nhem, nhem
 Tristeza que vai
 Nhem, nhem, nhem
 Tristeza que vem

Foi e nunca mais voltou
 Nunca mais! Nunca mais
 Triste, triste me deixou

Nhem, nhem, nhem
 É onda que vai
 Nhem, nhem, nhem
 É a vida que vem
 Nhem, nhem, nhem
 É a vida que vai
 Nhem, nhem, nhem
 Não volta ninguém

Menina bonita, não vá para o mar
 Menina bonita, não vá para o mar
 Vou me casar com o meu lindo amor
 No fundo do mar
 Vou me casar com o meu lindo amor
 No fundo do mar

Nhem, nhem, nhem
 É onda que vai
 Nhem, nhem, nhem
 É onda que vem
 Nhem, nhem, nhem
 É a vida que vai
 Nhem, nhem, nhem
 Não volta ninguém

Menina bonita que foi para o mar
 Menina bonita que foi para o mar
 Dorme, meu bem
 Que você também é Iemanjá
 Dorme, meu bem
 Que você também é Iemanjá

CANTO DO CABOCLO PEDRA PRETA
(Vinicius de Moraes e Baden Powell)

Pandeiro não quer que eu sambe aqui
Viola não quer que eu vá embora
Olô pandeiro, Olô viola
Olô pandeiro, Olô viola

Pandeiro quando toca faz Pedra-Preta chegar
Viola quando toca faz Pedra-Preta sambar
O pandeiro diz: Pedra-Preta não samba aqui, não
A viola diz: Pedra-Preta não sai daqui, não
Pedra-Preta diz: Pandeiro tem que pandeiar
Pedra-Preta diz: Viola tem que violar

O galo no terreiro fora de hora cantou
Pandeiro foi-se embora e Pedra-Preta gritou:
Olô pandeiro, Olô viola
Olô pandeiro, Olô viola

CANTO DE IEMANJÁ
(Vinicius de Moraes e Baden Powell)

Iemanjá, Iemanjá
Iemanjá é dona Janaína que vem
Iemanjá, Iemanjá
Iemanjá é muita tristeza que vem

Vem do luar no céu
Vem do luar
No mar coberto de flor, meu bem
De Iemanjá
De Iemanjá a cantar o amor
E a se mirar
Na lua triste no céu, meu bem
Triste no mar

Se você quiser amar
Se você quiser amor
Vem comigo a Salvador
Para ouvir Iemanjá

A cantar, na maré que vai
E na maré que vem
Do fim, mais do fim, do mar
Bem mais além
Bem mais além
Do que o fim do mar
Bem mais além

CANTO DE OSSANHA
(Vinicius de Moraes e Baden Powell)

O homem que diz “dou”
Não dá!
Porque quem dá mesmo
Não diz!
O homem que diz “vou”
Não vai!
Porque quando foi
Já não quis!

O homem que diz “sou”
Não é!
Porque quem é mesmo “é”
Não sou!
O homem que diz “tou”
Não tá
Porque ninguém tá
Quando quer
Coitado do homem que cai
No canto de Ossanha
Traidor!
Coitado do homem que vai
Atrás de mandinga de amor...

Vai! Vai! Vai! Vai!
Não Vou!
Vai! Vai! Vai! Vai!
Não Vou!
Vai! Vai! Vai! Vai!
Não Vou!
Vai! Vai! Vai! Vai!

Não Vou!...
Que eu não sou ninguém de ir
Em conversa de esquecer
A tristeza de um amor
Que passou

Não!
Eu só vou se for prá ver
Uma estrela aparecer
Na manhã de um novo amor...

Amigo sinhô
Saravá
Xangô me mandou lhe dizer
Se é canto de Ossanha
Não vá!
Que muito vai se arrepender

Pergunte pr'o seu Orixá
O amor só é bom se doer
Pergunte pr'o seu Orixá
O amor só é bom se doer...

Vai! Vai! Vai! Vai!
Amar!
Vai! Vai! Vai! Vai!
Sofrer!
Vai! Vai! Vai! Vai!
Chorar!
Vai! Vai! Vai! Vai!

Dizer!...
Que eu não sou ninguém de ir
Em conversa de esquecer
A tristeza de um amor
Que passou

Não!
Eu só vou se for prá ver
Uma estrela aparecer
Na manhã de um novo amor...

CANTO DE XANGÔ
(Vinicius de Moraes e Baden Powell)

Eu vim de bem longe
Eu vim, nem sei mais de onde é que eu vim

Sou filho de Rei
Muito lutei pra ser o que eu sou

Eu sou negro de cor
Mas tudo é só o amor em mim
Tudo é só o amor para mim

Xangô Agodô
Hoje é tempo de amor
Hoje é tempo de dor, em mim
Xangô Agodô

Salve, Xangô, meu Rei Senhor
Salve, meu Orixá
Tem sete cores sua cor
Sete dias para gente amar

Mas amar é sofrer
Mas amar é morrer de dor
Xangô meu Senhor, saravá!
Me faça sofrer
Ah, me faça morrer
Ah, me faça morrer de amar
Xangô, meu Senhor, saravá
Xangô Agodô

INFLUÊNCIA DO JAZZ
(Carlos Lyra)

Pobre samba meu
Foi se misturando se modernizando, e se perdeu
E o rebolado cadê? não tem mais
Cadê o tal gingado que mexe com a gente
Coitado do meu samba mudou de repente
Influência do jazz

Quase que morreu
E acaba morrendo, está quase morrendo, não percebeu
Que o samba balança de um lado pro outro
O jazz é diferente, pra frente pra trás
E o samba meio morto ficou meio torto
Influência do jazz

No afro-cubano, vai complicando
Vai pelo cano, vai
Vai entortando, vai sem descanso
Vai, sai, cai... no balanço!

Pobre samba meu
Volta lá pro morro e pede socorro onde nasceu
Pra não ser um samba com notas demais
Não ser um samba torto pra frente pra trás
Vai ter que se virar pra poder se livrar
Da influência do jazz

LABAREDA
(Vinicius de Moraes e Baden Powell)

Labareda te encostou
Lá vai, lá vai labareda
Labareda te queimou
Lá vai, lá vai, labareda
Labareda te matou
Lá vai, lá vai, labareda
Te matou de tanto amor
Lá vai, lá vai, labareda

Labareda
O teu nome é mulher
Quem te quer
Quer perder o coração
Rosa ardente
Bailarina da ilusão
Mata a gente
Mata de paixão

Labareda
Fogo que parece amor
Tua dança
É a chama de uma flor
Labareda
Quem te vê assim dançar
Em teus braços
Logo quer queimar

LAPINHA
(Baden Powell e Paulo César Pinheiro)

Quando eu morrer
Me enterre na Lapinha (bis)
Calca, culote, paletó, almofadinha

Vai, meu lamento vai contar
Toda a amargura de viver
Ai, a verdade sempre dói
E às vezes traz
Um mal a mais
Ai, só me faz dilacerar
Ver tanta gente se entregar
Mas não me conformei
Indo contra a lei
Sei que não me arrependi
Tenho um pedido só
Último talvez
Antes de partir

Quando eu morrer
Me enterre na Lapinha (bis)
Calca, culote, paletó, almofadinha

Sai, minha mágoa, sai de mim
Há tanto coração ruim
Ai, é tão desesperador
O amor perder
Pro desamor
Ah! Tanto erro vá – lutei
E como perdedor gritei:
Que sou um só
Sem poder mudar
Nunca mais vou lastimar
Tenho um pedido só
Último talvez
Antes de partir

Quando eu morrer
Me enterre na Lapinha (bis)
Calca, culote, paletó, almofadinha

Adeus Bahia, zum zum zum, cordão de ouro
Eu vou partir porque mataram meu besouro

Zum zum zum ê Besouro
Zum zum zum cordão de ouro

MARIA MOITA
(Vinicius de Moraes e Carlos Lyra)

Nasci lá na Bahia
De mucama com feitor
Meu pai dormia em cama
Minha mãe no pisador
Meu pai só dizia assim
Venha cá
Minha mãe dizia “sim”
Sem falar
Mulher que fala muito
Perde logo o seu amor
Mulher que fala muito
Perde logo o seu amor

Deus fez primeiro o homem
A mulher nasceu depois
Por isso é que a mulher
Trabalha sempre pelos dois
Homem acaba de chegar
Tá com fome
A mulher tem que olhar
Pelo homem
E é deitada e em pé
Mulher tem é que trabalhar
E é deitada e em pé
Mulher tem é que trabalhar

O rico acorda tarde
Já começa a rezingar
O pobre acorda cedo
Já começa a trabalhar
Vou pedir a meu babalorixá
Pra fazer uma oração pra Xangô
Pra por pra trabalhar
Gente que nunca trabalhou

MARIÔ
(Criolo e Kiko Dinucci)

Ogum adjo, ê mariô
(Ôgún laka aye)
Ogum adjo, ê mariô
(Ôgún laka aye) (8x)

Antes de Sabota escrever “Um Bom Lugar”
A gente já dançava o “Shimmy Shimmy Ya”
Chico avisara “a roda não vai parar”
E quem se julga a nata cuidado pra não quaiar

Atitudes de amor devemos samplear
Mulatu Astake e Fela Kuti escutar
Pregar a paz, sim, é questão de honra
Pois o mundo real não é o Rancho da Pamonha

E pode crer, mais que quinhentos mil manos
Pode crer também é um dialeto suburbano
Pode crer a fé em você que depositamos
E fia, eu odeio explicar gíria

Tenho pra você uma caixa de lama
Um lençol de fel pra forrar a sua cama
Na força do verso a rima que espanca
A hipocrisia doce que alicia nossas crianças

Eu não preciso de óculos pra enxergar
O que acontece ao meu redor
Eles dão o doce pra depois tomar
Hoje vão ter o meu melhor

Eles pensam que eu vou moscar
Mente pequena... eu tenho dó!
Eu não preciso de Mãe Diná
Pra saber que é o seu pior

MORA NA FILOSOFIA
(Monsueto e Arnaldo Passos)

Eu vou te dar a decisão
Botei na balança
E você não pesou
Botei na peneira
E você não passou

Mora na filosofia
Pra que rimar amor e dor

Se seu corpo ficasse marcado
Por lábios ou mãos carinhosas
Eu saberia, ora vai mulher,
A quantos você pertencia
Não vou me preocupar em ver
Seu caso não é de ver pra crer
Tá na cara

NÃO TEM TRADUÇÃO
(Noel Rosa)

O cinema falado é o grande culpado da transformação
Dessa gente que sente que um barracão prende mais que o xadrez
Lá no morro, seu eu fizer uma falseta
A Risoleta desiste logo do francês e do Inglês

A gíria que o nosso morro criou
Bem cedo a cidade aceitou e usou
Mais tarde o malandro deixou de sambar, dando pinote
Na gafieira dançar o Fox-Trote

Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição
Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês

Tudo aquilo que o malandro pronuncia
Com voz macia é brasileiro, já passou de português

Amor lá no morro é amor pra chuchu
As rimas do samba não são I love you
E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny
Só pode ser conversa de telefone...

OBÁ INÁ
(Douglas Germano e Kiko Dinucci)

Abram caminho para o rei
sorriam em vez de se curvar
ele é justiça, ele é a lei
que fez pra nos levantar
pra nos por de pé, nos erguer
e lançar pra Orum nosso olhar
não há justiça se há sofrer
não há justiça se há temor
e se a gente sempre se curvar

Kaô Kabieilé
Xangô Obá Iná

Abram caminho para o rei
que se anuncia em um trovão
e bravo escreve o que errei
cuspindo fogo pro chão
labareda pra me consertar
fogo pra me aquecer de perdão
não há justiça sem ceder
não há justiça sem amor
e se a gente nunca se entregar

Kaô Kabieilé
Xangô Obá Iná

QUERO SAMBAR, MEU BEM
(Tom Zé)

Quero sambar,
Meu bem
Quero sambar
Também
Não quero é vender
Flores
Nem saudade
Perfumada
Quero sambar,
Meu bem
Quero sambar
Também
Mas eu não quero
Andar na fossa
Cultivando tradição
Embalsamada

Meu sangue é de
Gasolina
Correndo, não tenho
Mágoa
Meu peito é de
Sal de fruta
Fervendo no copo
D'água

SAMBA DA BÊNÇÃO
(Vinicius de Moraes e Baden Powell)

(Cantado)

É melhor ser alegre que ser triste
Alegria é a melhor coisa que existe
É assim como a luz no coração
Mas pra fazer um samba com beleza
É preciso um bocado de tristeza
É preciso um bocado de tristeza
Senão, não se faz um samba não
(Falado)
Senão é como amar uma mulher só linda
E daí? Uma mulher tem que ter
Qualquer coisa além de beleza
Qualquer coisa de triste
Qualquer coisa que chora
Qualquer coisa que sente saudade
Um molejo de amor machucado
Uma beleza que vem da tristeza
De se saber mulher
Feita apenas para amar
Para sofrer pelo seu amor
E pra ser só perdão

(Cantado)

Fazer samba não é contar piada
E quem faz samba assim não é de nada
O bom samba é uma forma de oração
Porque o samba é a tristeza que balança
E a tristeza tem sempre uma esperança
A tristeza tem sempre uma esperança
De um dia não ser mais triste não
(Falado)
Feito essa gente que anda por aí
Brincando com a vida
Cuidado, companheiro!
A vida é pra valer
E não se engane não, tem uma só
Duas mesmo que é bom
Ninguém vai me dizer que tem
Sem provar muito bem provado
Com certidão passada em cartório do céu
E assinado embaixo: Deus
E com firma reconhecida!
A vida não é brincadeira, amigo
A vida é arte do encontro
Embora haja tanto desencontro pela vida
Há sempre uma mulher à sua espera
Com os olhos cheios de carinho
E as mãos cheias de perdão
Ponha um pouco de amor na sua vida
Como no seu samba

(Cantado)

Ponha um pouco de amor numa cadência

E vai ver que ninguém no mundo vence
A beleza que tem um samba, não
Porque o samba nasceu lá na Bahia
E se hoje ele é branco na poesia
Se hoje ele é branco na poesia
Ele é negro demais no coração
(Falado)

Eu, por exemplo, o capitão do mato
Vinicius de Moraes
Poeta e diplomata
O branco mais preto do Brasil
Na linha direta de Xangô, saravá!
A bênção, Senhora
A maior ialorixá da Bahia
Terra de Caymmi e João Gilberto
A bênção, Pixinguinha
Tu que choraste na flauta
Todas as minhas mágoas de amor
A bênção, Sinhô, a bênção, Cartola
A bênção, Ismael Silva
Sua bênção, Heitor dos Prazeres
A bênção, Nelson Cavaquinho
A bênção, Geraldo Pereira
A bênção, meu bom Cyro Monteiro
Você, sobrinho de Nonô
A bênção, Noel, sua bênção, Ary
A bênção, todos os grandes
Sambistas do Brasil
Branco, preto, mulato
Lindo como a pele macia de Oxum
A bênção, maestro Antonio Carlos Jobim
Parceiro e amigo querido
Que já viajaste tantas canções comigo
E ainda há tantas por viajar
A bênção, Carlinhos Lyra
Parceiro cem por cento
Você que une a ação ao sentimento
E ao pensamento
A bênção, a bênção, Baden Powell
Amigo novo, parceiro novo
Que fizeste este samba comigo
A bênção, amigo
A bênção, maestro Moacir Santos
Não és um só, és tantos como
O meu Brasil de todos os santos
Inclusive meu São Sebastião
Saravá! A bênção, que eu vou partir
Eu vou ter que dizer adeus
(Cantado)

Ponha um pouco de amor numa cadência...

TEMPO DE AMOR
(Vinicius de Moraes e Baden Powell)

Ah, bem melhor seria
Poder viver em paz
Sem ter que sofrer
Sem ter que chorar
Sem ter que querer
Sem ter que se dar

Mas tem que sofrer
Mas tem que chorar
Mas tem que querer
Pra poder amar

Ah, mundo enganador
Paz não quer mais dizer amor
Ah, não existe coisa mais triste que ter paz
E se arrepender, e se conformar
E se proteger de um amor a mais

O tempo de amor
É tempo de dor
O tempo de paz
Não faz nem desfaz

Ah, que não seja meu
O mundo onde o amor morreu

SAMUEL
(Rodrigo Campos e Kiko Dinucci)

Diz, Samuel
Que que cê pensou?
Nem é longe de casa aqui
Vim uma vez
Acho que há um mês
Eu e o Deto da 16

O Deto é doido pra caralho
Zuou o guardinha daquele conjunto quadrado
Depois roubou moeda do homem estátua de lata

Diz, Samuel
Que que cê pensou?
Nem é tão diferente assim
Vim da outra vez
Chamei vocês
Com o Nikimba do 23

Mas o Nikimba é cabuloso
Desceu a Augusta montado atrás do busão
Com a coxinha do bar deu perdido
E saiu sem pagar

Diz, Samuel como é que foi?
Por que cê nunca veio aqui?
Quem te prendeu, quem te impediu?
Qual o foi o muro que subiu?
Por que não atravessou
Nunca pro lado de cá?
Ó lá o metrô
Já vai fechar

Diz Samuel que que cê pensou? Nem é tão diferente assim.
Diz Samuel que que cê pensou? Nem é longe de casa aqui.

TRISTEZA E SOLIDÃO
(Vinicius de Moraes e Baden Powell)

Sou da linha de umbanda
Vou no babalaô
Para pedir pra ela voltar pra mim
Porque assim eu sei que vou morrer de dor
Ela não sabe
Quanta tristeza cabe numa solidão
Eu sei que ela não pensa
Quanto a indiferença
Dói num coração
Se ela soubesse
O que acontece quando estou tão triste assim
Mas ela me condena
Ela não tem pena
Não tem dó de mim

ANEXO 4

Textos de Vinicius de Moraes

Depois da Guerra

Mensagem à Poesia

O dia da criação

DEPOIS DA GUERRA

Vinicius de Moraes

Depois da Guerra vão nascer lírios nas pedras, grandes lírios cor de sangue, belas rosas desmaiadas. Depois da Guerra vai haver fertilidade, vai haver natalidade, vai haver felicidade. Depois da Guerra, ah meu Deus, depois da Guerra, como eu vou tirar a forra de um jejum longo de farra! Depois da Guerra vai-se andar só de automóvel, atulhado de morenas todas vestidas de short. Depois da Guerra, que porção de preconceitos vão se acabar de repente com respeito à castidade! Moças saudáveis serão vistas pelas praias, mães de futuros gêmeos, futuros gênios da pátria. Depois da Guerra, ninguém bebe mais bebida que não tenha um bocadinho de matéria alcoolizante. A coca-cola será relegada ao olvido, cachaça e cerveja muita, que é bom pra alegrar a vida! Depois da Guerra não se fará mais a barba, gravata só pra museu, pés descalços, braços nus. Depois da Guerra, acabou burocracia, não haverá mais despachos, não se assina mais o ponto. Branco no preto, preto e branco no amarelo, no meio uma fita de ouro gravada com o nome dela. Depois da Guerra ninguém corta mais as unhas, que elas já nascem cortadas para o resto da existência. Depois da Guerra não se vai mais ao dentista, nunca mais motor no nervo, nunca mais dente postiço. Vai haver cálcio, vitamina e extrato hepático correndo nos chafarizes pelas ruas da Cidade. Depois da Guerra não haverá mais Cassinos, não haverá mais Lídices, não haverá mais Guernicas. Depois da Guerra vão voltar os bons tempinhos do carnaval carioca com muito confete, entrudo e briga. Depois da Guerra, pirulim, depois da Guerra, vai surgir um sociólogo de espantar Gilberto Freyre. Vai se estudar cada coisa mais gozada, por exemplo, a relação entre o Cosmos e a mulata. Grandes poetas farão grandes epopéias, que deixarão no chinelo Camões, Dante e Itararé. Depois da Guerra, meu amigo Graciliano pode tirar os chinelos e ir dormir a sua sesta. Os romancistas viverão só de estipêndios, trabalhando sossegados numa casa na montanha. Depois da Guerra vai-se tirar muito mofo de homens padronizados pra fazer penicilina. Depois da Guerra não haverá mais tristeza: todo o mundo se abraçando num geral desarmamento. Chega francês, bate nas costas do inglês, que convida o italiano para um chope no Alemão. Depois da Guerra, pirulim, depois da Guerra, as mulheres andarão perfeitamente à vontade. Ninguém dirá a expressão “mulher perdida”, que serão todas achadas sem mais banca, sem mais briga. Depois da Guerra vão se abrir todas as burras, quem estiver mal de cintura, faz logo um requerimento. Os operários irão ao Bife de Ouro, comerão somente o bife, que ouro não é comestível. Gentes vestindo macacões de fecho zíper dançarão seu *jiterburgue* em plena Copacabana. Bandas de música voltarão para os coretos, o povo se divertindo no remelexo do samba. E

quanto samba, quanta doce melodia, para a alegria da massa comendo cachorro-quente! O poeta Schmidt voltará à poesia, de que anda desencantado e escreverá grandes livros. Quem quiser ver o poeta Carlos criando, ligará a televisão, lá está ele, que homem magro! Manuel Bandeira dará aula em praça pública, sua voz seca soando num bruto de um megafone. Murilo Mendes ganhará um autogiro, trará mensagens de Vênus, ensinando o povo a amar. Aníbal Machado estará são como um *perro*, numa tal atividade que Einstein rasga seu livro. Lá no planalto os negros nossos irmãos voltarão para os seus clubes de que foram escorraçados por lojistas da Direita (rua). Ah, quem me dera que essa Guerra logo acabe e os homens criem juízo e aprendam a viver a vida. No meio tempo, vamos dando tempo ao tempo, tomando nosso chopinho, trabalhando pra família. Se cada um ficar quieto no seu canto, fazendo as coisas certinho, sem aturar desaforo; se cada um tomar vergonha na cara, for pra guerra, for pra fila com vontade e paciência — não é possível! esse negócio melhora, porque ou muito me engano, ou tudo isso não passa de um grande, de um doloroso, de um atroz mal-entendido!

(Maio de 1944)

MENSAGEM À POESIA

Vinicius de Moraes

Não posso
Não é possível
Digam-lhe que é totalmente impossível
Agora não pode ser
É impossível
Não posso.
Digam-lhe que estou tristíssimo, mas não posso ir esta noite ao seu encontro.
Contem-lhe que há milhões de corpos a enterrar
Muitas cidades a reerguer, muita pobreza pelo mundo.
Contem-lhe que há uma criança chorando em alguma parte do mundo
E as mulheres estão ficando loucas, e há legiões delas carpindo
A saudade de seus homens; contem-lhe que há um vácuo
Nos olhos dos párias, e sua magreza é extrema; contem-lhe
Que a vergonha, a desonra, o suicídio rondam os lares, e é preciso
reconquistar a vida
Façam-lhe ver que é preciso eu estar alerta, voltado para todos os caminhos
Pronto a socorrer, a amar, a mentir, a morrer se for preciso.
Ponderem-lhe, com cuidado – não a magoem... – que se não vou
Não é porque não queira: ela sabe; é porque há um herói num cárcere
Há um lavrador que foi agredido, há um poça de sangue numa praça.
Contem-lhe, bem em segredo, que eu devo estar prestes, que meus
Ombros não se devem curvar, que meus olhos não se devem
Deixar intimidar, que eu levo nas costas a desgraça dos homens
E não é o momento de parar agora; digam-lhe, no entanto
Que sofro muito, mas não posso mostrar meu sofrimento
Aos homens perplexos; digam-lhe que me foi dada
A terrível participação, e que possivelmente
Deverei enganar, fingir, falar com palavras alheias
Porque sei que há, longínqua, a claridade de uma aurora.
Se ela não compreender, oh procurem convencê-la
Desse invencível dever que é o meu; mas digam-lhe
Que, no fundo, tudo o que estou dando é dela, e que me
Dói ter de despojá-la assim, neste poema; que por outro lado
Não devo usá-la em seu mistério: a hora é de esclarecimento
Nem debruçar-me sobre mim quando a meu lado
Há fome e mentira; e um pranto de criança sozinha numa estrada
Junto a um cadáver de mãe: digam-lhe que há
Um naufrago no meio do oceano, um tirano no poder, um homem
Arrependido; digam-lhe que há uma casa vazia
Com um relógio batendo horas; digam-lhe que há um grande
Aumento de abismos na terra, há súplicas, há vociferações
Há fantasmas que me visitam de noite
E que me cumpre receber, contem a ela da minha certeza
No amanhã
Que sinto um sorriso no rosto invisível da noite

Vivo em tensão ante a expectativa do milagre; por isso
Peçam-lhe que tenha paciência, que não me chame agora
Com a sua voz de sombra; que não me faça sentir covarde
De ter de abandoná-la neste instante, em sua imensurável
Solidão, peçam-lhe, oh peçam-lhe que se cale
Por um momento, que não me chame
Porque não posso ir
Não posso ir
Não posso.
Mas não a traí. Em meu coração
Vive a sua imagem pertencida, e nada direi que possa
Envergonhá-la. A minha ausência.
É também um sortilégio
Do seu amor por mim. Vivo do desejo de revê-la
Num mundo em paz. Minha paixão de homem
Resta comigo; minha solidão resta comigo; minha
Loucura resta comigo. Talvez eu deva
Morrer sem vê-la mais, sem sentir mais
O gosto de suas lágrimas, olhá-la correr
Livre e nua nas praias e nos céus
E nas ruas da minha insônia. Digam-lhe que é esse
O meu martírio; que às vezes
Pesa-me sobre a cabeça o tampo da eternidade e as poderosas
Forças da tragédia abastecem-se sobre mim, e me impelem para a treva
Mas que eu devo resistir, que é preciso...
Mas que a amo com toda a pureza da minha passada adolescência
Com toda a violência das antigas horas de contemplação extática
Num amor cheio de renúncia. Oh, peçam a ela
Que me perdoe, ao seu triste e inconstante amigo
A quem foi dado se perder de amor pelo seu semelhante
A quem foi dado se perder de amor por uma pequena casa
Por um jardim de frente, por uma menininha de vermelho
A quem foi dado se perder de amor pelo direito
De todos terem um pequena casa, um jardim de frente
E uma menininha de vermelho; e se perdendo
Ser-lhe doce perder-se...
Por isso convençam a ela, expliquem-lhe que é terrível
Peçam-lhe de joelhos que não me esqueça, que me ame
Que me espere, porque sou seu, apenas seu; mas que agora
É mais forte do que eu, não posso ir
Não é possível
Me é totalmente impossível
Não pode ser não
É impossível
Não posso.

O dia da Criação - Vinicius de Moraes

Macho e fêmea os criou.

Bíblia: Gênesis, 1, 27

I

Hoje é sábado, amanhã é domingo
A vida vem em ondas como o mar
Em bondes andam em cima dos trilhos
E Nosso Senhor Jesus Cristo morreu na cruz para nos salvar.

Hoje é sábado, amanhã é domingo
Não há nada como o tempo para passar
Foi muita bondade de Nosso Senhor Jesus Cristo
Mas por vias das dúvidas livrai-nos meu Deus de todo o mal.

Hoje é sábado, amanhã é domingo
Amanhã não gosta de ver ninguém bem
Hoje é que é o dia do presente
O dia é sábado.

Impossível fugir a essa dura realidade
Neste momento todos os bares estão repletos de homens vazios
Todos os namorados estão de mãos entrelaçadas
Todos os maridos estão funcionando regularmente
Todas as mulheres estão atentas
Porque hoje é sábado.

II

Neste momento há um casamento
Porque hoje é sábado
Há um divórcio e um violamento
Porque hoje é sábado
Há um homem rico que se mata
Porque hoje é sábado
Há um incesto e uma regata
Porque hoje é sábado
Há um espetáculo de gala
Porque hoje é sábado
Há uma mulher que apanha e cala
Porque hoje é sábado
Há um renovar-se de esperanças
Porque hoje é sábado
Há uma profunda discordância
Porque hoje é sábado
Há um sedutor que tomba morto
Porque hoje é sábado
Há um grande espírito de porco

Porque hoje é sábado
Há uma mulher que vira homem
Porque hoje é sábado
Há crianças que não comem
Porque hoje é sábado
Há um piquenique de políticos
Porque hoje é sábado
Há um grande acréscimo de sífilis
Porque hoje é sábado
Há um ariano e uma mulata
Porque hoje é sábado
Há uma tensão inusitada
Porque hoje é sábado
Há adolescências seminuas
Porque hoje é sábado
Há um vampiro pelas ruas
Porque hoje é sábado
Há um grande aumento no consumo
Porque hoje é sábado
Há um noivo louco de ciúmes
Porque hoje é sábado
Há um gardem-party na cadeia
Porque hoje é sábado
Há uma impassível lua cheia
Porque hoje é sábado
Há damas de todas as classes
Porque hoje é sábado
Há umas difíceis outras fáceis
Porque hoje é sábado
Há um beber e um dar sem conta
Porque hoje é sábado
Há uma infeliz que vai de tonta
Porque hoje é sábado
Há um padre passeando à paisana
Porque hoje é sábado
Há um frenesi de dar banana
Porque hoje é sábado
Há a sensação angustiante
Porque hoje é sábado
De uma mulher dentro de um homem
Porque hoje é sábado
Há a comemoração fantástica
Porque hoje é sábado
Da primeira cirurgia plástica
Porque hoje é sábado
E dando os trâmites por findos
Porque hoje é sábado
Há a perspectiva de domingo
Porque hoje é sábado

III

Por todas essas razões deverias ter sido riscado do Livro das Origens, ó Sexto Dia da Criação.
 De fato, depois da *Overture* do *Fiat* e da divisão de luzes e trevas
 E, depois, da separação das águas, e depois, da fecundação da terra
 E, depois, da gênese dos peixes e das aves e dos animais da terra
 Melhor fora que o Senhor das Esferas tivesse descansado.

Na verdade, o homem não era necessário

Nem tu, mulher, ser vegetal, dona do abismo, que queres como as plantas, imóvelmente e
 nunca saciada

Tu carregas no meio de ti o vórtice supremo da paixão.

Mal procedeu o Senhor em não descansar durante os dois últimos dias

Trinta séculos lutou a humanidade pela semana inglesa

Descansasse o Senhor e simplesmente não existiríamos

Seríamos talvez polos infinitamente pequenos de partículas cósmicas em queda invisível na
 terra

Não viveríamos da degola dos animais e da asfixia dos peixes

Não seríamos paridos em dor nem suaríamos o pão nosso de cada dia

Não teríamos escola, serviço militar, casamento civil, imposto sobre a renda e missa de
 sétimo dia

Seria a indizível beleza e harmonia do plano verde das terras e das águas em núpcias

A paz e o poder maior das plantas e dos astros em colóquio

A pureza maior do instinto dos peixes, das aves e dos animais em cópula.

Ao revés, precisamos ser lógicos, frequentemente dogmáticos

Precisamos encarar o problema das colocações morais e estéticas

Ser sociais, cultivar hábitos, rir sem vontade e até praticar amor sem vontade

Tudo isso porque o Senhor cismou em não descansar no Sexto Dia e sim no Sétimo

E para não ficar com as vastas mãos abanando

Resolveu fazer o homem à sua imagem e semelhança

Possivelmente, isto é, muito possivelmente

Porque era sábado.

ANEXO 5

Artigo “A vez do *rap* no morro: os *rappers* relendo as canções de Vinicius de Moraes”