

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E SOCIAIS**

THIAGO DE OLIVEIRA VIEIRA

**ENTRE A GIRA E A VITROLA:
Afro-religiosidade na obra musical de Vinícius de Moraes**

**FRANCA
2016**

THIAGO DE OLIVEIRA VIEIRA

ENTRE A GIRA E A VITROLA:

Afro-religiosidade na obra musical de Vinícius de Moraes

**Dissertação de mestrado apresentado à
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais,
Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, como pré-requisito para
obtenção do Título de Mestre em História.
Área de Concentração: História e Cultura
Social.**

**Orientador: Prof. Dr. José Adriano
Fenerick**

**FRANCA
11/2016**

Vieira, Thiago de Oliveira.

Entre a gira e a vitrola : afro-religiosidade na obra musical de
Vinícius de Moraes) / Thiago de Oliveira Vieira
– Franca : [s.n.], 2016.

125 f.

Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual
Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

Orientador: José Adriano Fenerick

1. Música - História - Século XX. 2. Cultura - Brasil.
3. Literatura brasileira - História e crítica. I. Título.

CDD – 780.981

THIAGO DE OLIVEIRA VIEIRA

ENTRE A GIRA E A VITROLA: afro-religiosidade na obra musical de Vinícius de Moraes

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do título de Mestre em História

BANCA EXAMINADORA

Presidente: _____

Prof. Dr. José Adriano Fenerick

1º Examinador: _____

Prof. Dr. Dagoberto José Fonseca

2º Examinador: _____

Prof. Dr. Marcos Sorrilha Pinheiro

Franca, 01 de Novembro de 2016.

*Dedico à Cecília por compartilhar comigo
sua vida, emoções e sonhos.*

*Ao Vinícius, meu filho, por todo amor
contido em um sorriso.*

AGRADECIMENTOS

Quero iniciar esses agradecimentos fazendo jus a tudo que significaram em minha vida Dora e Antônio, que foram muito mais do que avós, pessoas especiais demais que com tanto carinho me educaram a partir do respeito, do cumprimento das obrigações, sempre atentos à necessidade da alegria no cotidiano.

Do mesmo modo, agradeço à Valéria, minha tia, por todo incentivo, preocupação e por ter em diversos momentos dado as garantias da continuidade de meus sonhos e anseios.

Agradeço a José Adriano Fenerick, orientador deste trabalho. Seu exemplo fica registrado pela amizade com que sempre conduziu o aprendizado, de um modo horizontal e comprometido, mostrando que o rigor da pesquisa nasce também do grau de humanidade da convivência.

Agradeço aos Professores Marcos Sorrilha e Gustavo Pedroso que na banca de qualificação foram fundamentais para uma sólida continuidade da pesquisa. Do mesmo modo agradeço ao Professor Dagoberto José Fonseca por seus apontamentos durante a banca de defesa deste trabalho mostrando-me caminhos interessantes e interessados para um maior aprofundamento na pesquisa.

Ao meu amigo Danilo Ávila de quem sou tão devedor desde os tempos da graduação, sempre mostrando ideias, leituras, compartilhando boas risadas e sonhos em comum.

Ao querido Vitor Terassi, amigo de sempre, ouvinte assíduo de minhas ideias e projetos, ritual quase sempre acompanhado de boas cervejas ou da tensão de que no futuro as coisas melhorassem.

Ao Carlos Manoel, o Biscoito, por ter sido um grande amigo durante o mestrado, fosse nas conversas, na preparação de seminários ou nas viagens memoráveis.

À Nicole, hoje mais que amiga, minha comadre, pessoa de um coração imenso, sempre tão preocupada com todos e também comigo, o seu carinho alenta.

À Nayara, desde os tempos da graduação um exemplo de determinação e militância em busca de um mundo melhor.

À Raquel e a Helô, por terem sido tão fundamentais em determinados momentos de minha vida, sempre portadoras de imenso carinho pela família que formei.

À Joyce ao Jonas, por serem presença garantida em minha casa e por representarem o melhor que se pode ganhar quando se adentra uma outra família.

Ao Raul, amigo tão constante, portador de uma habilidade ímpar com o violão, com quem a risada é garantida e também a boa música.

À Christiane, amiga de todas as horas e ocasiões, tão importante desde sempre, por ser daquelas pessoas em quem se pode confiar inteiramente.

À Letícia, amiga querida e confiável, com quem tão bons momentos passei e que tanto me ensinou sobre os segredos de sua religião.

Agradeço ao amigo e mesmo tempo ao músico Ricardo Osório que de uma brincadeira descompromissada fez eu me interessar verdadeiramente pela canção e pela felicidade de tocar um instrumento. Do mesmo modo, agradeço a Wilson Pereira, grande incentivador das rodas de samba aos sábados à tarde e por toda amizade nesses quase seis anos na Franca do Imperador.

Agradeço às “Amandas” (Branca e Preta), que são garantia de alegria nos lugares onde estão, que sempre levam junto um exemplo de amizade.

Agradeço ao Gecu (Grupo de Estudos Culturais) e seus membros pelas reuniões tão importantes para formação teórica e pelo aprofundamento do entendimento do que de fato deveria ser uma pesquisa que tomasse por tema a canção popular.

Agradeço à Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior) pela concessão da bolsa de mestrado durante um ano e meio, incentivo fundamental para realização da pesquisa.

Agradeço à E.E Abrão Lincoln, em Passos, Minas Gerais, onde leciono todas as manhãs e compartilho parte de minhas visões de mundo na construção de um mundo melhor. Por todo o incentivo, muito obrigado.

Agradeço ao Vinícius, esse bebê tão lindo, tão alegre a quem eu dedico meu amor e minha vida, que com seus sorrisos faz todos os problemas parecerem pequenos demais.

Finalizo esses agradecimentos com toda a gratidão do mundo e todo amor à Cecília, ela que junto de nosso filho, Vinícius, tornaram-se em minha vida as maiores motivações para finalização deste trabalho. Ela que sempre soma, que tem tanto carinho junto de si que é sempre fonte de inspiração e paixão, obrigado por toda a transformação e por ter redefinido os sentidos de minha vida. Te amo.

Salve todos os santos, orixás e entidades mencionadas neste trabalho. Saravá!

“Mas uma cultura é um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de instrumentos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa – por exemplo, o nacionalismo, a consciência de classe ou a ortodoxia religiosa predominante – assume a forma de um —sistema. E na verdade o próprio termo —cultura, com sua invocação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto.”

(E. P. Thompson)

“Minha gente era triste amargurada, inventou a batucada pra deixar de padecer, salve o prazer, salve prazer(...)”

(Assis Valente)

VIEIRA, Thiago de O. **Entre a gira e a vitrola:** afro-religiosidade na obra musical de Vinícius de Moraes. 2016. 125f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2016.

RESUMO

Vinícius de Moraes consagrou-se ainda na primeira metade do século XX como um importante nome da literatura nacional ao lado de uma segunda leva de escritores modernistas como Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Clarice Lispector entre outros. Embora seja valorosamente reconhecido por suas poesias, sua trajetória nunca se estancou apenas como escritor, Vinícius fez carreira na diplomacia brasileira e também como teatrólogo. Surge dessa última atividade seu interesse pela canção popular, após estreitar sua aproximação com o compositor Antonio Carlos Jobim durante os preparativos de sua peça “Orfeu da Conceição” o poeta garimpa seu espaço como compositor e ao lado de jovens músicos compõe importantes canções que conferem novidades a cultura brasileira por meio da Bossa Nova. Ainda timidamente, Vinícius, passa a atuar também como cantor e no decorrer da década de 1960 torna-se uma importante referência em frentes musicais que postulavam transformações no cancionário popular que, paulatinamente, balizaram o que conhecemos por MPB. Dentre as características notadas na obra musical de Vinícius nos chama atenção suas constantes incursões ao universo afro-religioso, desse modo, essa dissertação objetiva-se tratar de tais elementos em sua obra e como o artista se relaciona com a indústria fonográfica a partir dos anos 1960, a partir de sua mirada a respeito da cultura afro-brasileira pela chave da *bahianidade*.

Palavras-chave: Vinícius de Moraes. Música Popular Brasileira. Afro-religiosidade. Bahianidade

VIEIRA, Thiago de O. **Between the ritual and the phonograph: african religiosity in musics of Vinícius de Moraes**. 2016. 125f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2016.

ABSTRACT

Vinicius de Moraes was consecrated in the first half of the twentieth century as an important name of national literature alongside a second wave of modernist writers such as Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Clarice Lispector and others. Although valiantly recognized for his poetry, his career never halted only as a writer, Vinicius made a career in Brazilian diplomacy and also as a playwright. Emerges from this last activity his interest in popular song, after narrowing its approach with the composer Antonio Carlos Jobim during the preparations of his play "Orfeu da Conceição" the poet pans your space as a composer and alongside young musicians compose important songs that give news Brazilian culture through the Bossa Nova. timidly still, Vinicius, now operates also as a singer and during the 1960s became an important reference in musical fronts that postulated transformations in popular music that gradually guided the we know by MPB. Among the characteristics noted in Vinicius musicals strikes us their constant incursions to african-religious universe, thus, this thesis aims to deal with such elements in his work and how the artist relates to the recording industry from the years 1960 from his gaze about the african-Brazilian culture by key bahianidade.

Keywords: Vinicius de Moraes. Popular Brazilian Music. African-religiosity. Bahianidade

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: NA LINHA DIRETA DE XANGÔ, VINÍCIUS DE MORAES	16
1.1 Dois “Orfeus”: do teatro ao cinema	17
1.2 A novidade na canção e as bossas de Vinícius.....	26
1.3 E o operário disse não: Vinícius de Moraes em busca do povo brasileiro	31
1.4 Descobrir a Bahia, chamar os Orixás	39
CAPÍTULO 2: HÁ MUITA “CONTA” PRA SER CONTADA	50
2.1 Um mercado cantando para subir	56
2.2 A (re) invenção do candomblé	60
2.3 Mudanças no mercado musical: a influência do Tropicalismo na formação da MPB.....	63
2.4 Essa tal de <i>soul</i> na terra do carnaval	68
2.5 Sobre o negrinho que ousou assoviar para uma mulher branca.....	71
CAPÍTULO 3: A “BAHIANIDADE” NAS CANÇÕES DE VINÍCIUS DE MORAES ...	77
3.1 O lugar do poeta-cantor	79
3.2 Como dizia o poeta...música nova (1970)	82
3.2.1 À benção, Bahia – a contemplação como forma	86
3.3 Toquinho e Vinícius (1971)	90
3.3.1 A herança de Dorival Caymmi em “Maria vai com as outras”	91
3.3.2 A pedagogia das religiões a partir da história dos Orixás	97
3.4 São demais os perigos desta vida (1972)	105
CONCLUSÃO	110
Referências bibliográficas	112
Anexos	119

INTRODUÇÃO

“Rua Nascimento Silva, cento e sete
 Você ensinando pra Elizeth
 As canções de “Canção do amor demais”
 Lembra que tempo feliz, ai, que saudade
 Ipanema era só felicidade,
 Era como se o amor doesse em paz”
 (Carta ao Tom 74 – Toquinho e Vinícius)

Em 1974, Vinícius de Moraes distanciava-se quinze anos das lembranças encantadas da Bossa Nova. Naquele tempo, segundo o compositor, havia um Rio de Janeiro sorridente de belas paisagens e adocicado pela beleza das moças que compunham a classe-média carioca e enfeitavam os postais da Praia de Copacabana. A Bossa Nova teria impulsionado as canções para frente, um movimento musical que emprestou seu nome para ser sinônimo do que havia de mais moderno em terras tupiniquins, de eletrodomésticos a presidentes da república. O poeta e diplomata, Vinícius de Moraes, também intérprete e compositor de música popular com razão sentia saudade daquele passado que feneceu, pois o que se seguiu a esse período foi verdadeiramente a necessidade de encarar a dura e fria realidade solapada por um governo militar retrógrado e disposto a castrar as dimensões criativas do que de melhor havia no Brasil, fosse em solo musical, teatral, nas reuniões dos diretórios acadêmicos das universidades, nas mesas dos bares, nos sindicatos, etc. Ainda que tenha havido a censura, o exílio, a tortura e todas as formas de controle das ideias a respeito da cultura, o golpe foi driblado, ora pelo lirismo, ora pelo enfrentamento direto, criando um contexto transformador e redimensionando os sentidos do moderno, isso, entretanto não eximiu as mentes empenhadas nessa peleja de sofrer lampejos nostálgicos, tal como fizera, Vinícius, na homenagem a Antonio Carlos Jobim.

Mas será meramente nostalgia? Há que se levar em conta nesta indagação que “Vininha” foi um dos responsáveis pela renovação da Bossa Nova, ao atinar para o fato que o endurecimento promovido pelos militares precisava de um antídoto mais crítico, mais pungente, capaz de “unir ação ao sentimento e ao pensamento”, e desconstruir, sem esquecer os ganhos harmônicos, o *ethos* elitizado que a Zona Sul carioca e seus bares e apartamentos caros legaram as canções, através de uma forma onde o amor, do anunciante e do destinatário, se resolviam em um clima de perdão e apaziguamento. Foi precisa a revisão de Vinícius a

esse momento e suas canções feitas sob a égide de combate ao regime possuem qualidade suficiente para crermos que a “Carta ao Tom” não possua caráter de desquite com a arte mais preocupada. Todavia, também é preciso considerar que a possível nostalgia conferida a “Carta ao Tom” seja um desentendimento do compositor com os tempos que estava vivendo, em um cenário onde ele já não mais se encontrava com sua obra, tampouco com os meandros de sua produção, como se houvesse um estancamento da forma que deu origem aos “Afro-sambas” e seu desdobramento que perseguia a religiosidade afro-brasileira e que caracterizou sua parceria com Toquinho.

É por isso que este estudo toma como objeto a construção da trajetória musical de Vinícius de Moraes, entre o período que antecede o golpe de 1964 e os dez anos seguintes que culminaram no lançamento da “Carta ao Tom”. Pesa nessa dissertação, mais do que outros elementos, a tentativa de responder a indagação a partir da relação de Vinícius de Moraes com os temas afro-religiosos, pois eles estão presentes em todas as etapas da vida musical do poeta até 1973, ano que antecede a “Carta ao Tom” e revelam sua percepção a respeito da sociabilidade brasileira em curtos, porém, diferenciados recortes históricos. Como, entretanto, edificaremos a resposta? Partimos do pressuposto de que Vinícius de Moraes possuía um projeto a respeito da cultura negra brasileira, um projeto que variou de acordo com as tensões de seu tempo, mas que sempre quis expressar e valorizar aquilo que ele acreditava ser organicamente nacional, razão que preenche as suas canções. Temos a hipótese de que seria este projeto o responsável pela sua revisão a respeito da Bossa Nova e o modo artístico de fintar a Ditadura Militar. Acreditamos que se for esse sentimento de Vinícius resultado de uma rusga com seu tempo, é porque a concretização ou a aceitação de sua mirada sobre o nacional foi refutada.

Este trabalho, situado no campo da História da Música Popular teve como preocupação em seu embasamento e naquilo que o identifica como pertencente a tal historiografia – a análise musical propriamente dita – a consideração da experiência do vivido por parte do compositor das canções que são objeto de nosso estudo. Foi caro ao sujeito pesquisador observar as formações sociais que preenchiam o cotidiano político de Vinícius de Moraes e atribuir a ele (o cotidiano) suas formulações artísticas e seu projeto sobre o Brasil, por conta disso consideramos o contexto fundamental, não na condição de pano de fundo, mas como a História ativa, construída por sujeitos que não serão mencionados na redação, mas que

foram proeminentes no correr sincrônico e diacrônico do tempo histórico influenciando as características da obra artística, metodologia seminal para o fazer-se da História Social, pois como nos lembra E. P. Thompson (1981)

As pessoas não experimentam sua própria experiência apenas como ideias, no âmbito do pensamento e de seus procedimentos [...] Elas também experimentam sua experiência como sentimento e lidam com esse sentimento na cultura, como normas, obrigações familiares de parentesco, e reciprocidades, como valores ou (através de formas mais elaboradas) na arte e nas convicções religiosas [...] Os valores não são “pensados”, nem “chamados”; são vividos, e surgem dentro do mesmo vínculo com a vida material e as relações materiais em que surgem nossas ideias. (THOMPSON, 1981, p. 198-194)

Sendo assim o que se segue, com o objetivo de responder nossas indagações e comentar nossas impressões a respeito do poeta, diplomata, compositor e cantor de música popular Vinícius de Moraes, organiza-se do seguinte modo: o capítulo um intitulado “*Na linha direta de Xangô, Vinícius de Moraes*”, busca analisar a entrada de Vinícius de Moraes no campo da canção popular, suas composições que logo se destacaram vigorosamente no mercado da música e o delineamento, ou seja, a identidade que o artista apresenta a sua obra e aquela que a *Indústria Cultural* lhe impõe. É importante neste trecho do trabalho a observação de que Vinícius já adentra o campo da música popular com o prestígio que carregava da carreira literária, posto que existe uma aproximação entre a literatura e canção crítica no Brasil. Destacamos ainda no capítulo um, como a cultura negra vai se tornando um estandarte na trajetória musical de Vinícius, principalmente através dos temas afro-religiosos, e como seu “engajamento” diante de tais temas se transforma no decorrer das décadas de 1960 e 1970, os porquês de tais mudanças são objeto de nossa reflexão, exercício esse que culminou em nossa pesquisa no desenvolvimento da ideia de *bahianidade* como intenção de reunir a singularidade da obra de Vinícius de Moraes.

O capítulo dois – “*Há muita conta pra ser contada*” – estrutura-se a partir de dois momentos que condicionam a obra de Vinícius de Moraes a passar por mudanças profundas. Se concluímos ainda no primeiro capítulo que Vinícius possuía uma preocupação com a cultura negra e a partir dela constrói um projeto sobre o Brasil, alegando ser a Bahia o berço das tradições afro no país, a década de 1970 lhe lega um contexto de profundas mudanças que modifica o seu cancionário. Em primeiro lugar um novo modo de encarar a música popular brasileira, haja visto o contexto mais repressor, sobretudo pela presença assídua da censura sobre a arte e por novos paradigmas instalados pelo Tropicalismo – a valorização do *pop* e a

recusa por manifestações nacionalistas, mesmo com um viés de esquerda. Em segundo lugar, um novo modo de tratar a cultura negra no Brasil, em especial na canção popular, haja visto que a partir da década de 1970 a música negra passa a ser identificada com a *soul music* estadunidense, no Brasil capitaneada por artistas como Tim Maia, Jorge Ben, Wilson Simonal e outros, gerando valores antitéticos no caminhar da formação social brasileira, pois a medida que as classes médias intelectualizadas voltam seus interesses subjetivos para as religiões de matriz africana, a MPB a repele, deixando as canções e os artistas que tratam de tal material estabelecidos em nichos próprios.

O terceiro e último capítulo apresenta a análise musical das canções compostas por Vinícius de Moraes ao lado de Toquinho durante o início da década de 1970. A intenção desta etapa do trabalho é mostrar a partir de uma análise focada nos elementos da canção gravada, tais como arranjo, instrumentação, vocalização, entonação e letra o modo como o artista conduziu seu projeto a respeito da *bahianidade* e como ele é visualizado em um período de mudança no mercado musical e como toda a carga histórica residida na experiência de trabalhos com a cultura afro-brasileira reverberou nas canções da dupla. Os aspectos norteadores deste recorte imaginado seriam: a) a localização da Bahia como berço das tradições negras no Brasil; b) a afro-religiosidade como tônica de tal recorte; c) uma herança caymmianiana de canções praieiras, onde se ressalta a singularidade dos lugares, através de uma narrativa muito próxima a existência dos fatos e sua ação sobre o cotidiano. Certamente a reunião de todos os pontos criaram um lugar social diferenciado nas canções de Vinícius no início da década de 1970, pois a opção de se cantar as coisas do Brasil a partir da Bahia reviveu um projeto de nacionalidade já presente no cancioneiro popular desde Dorival Caymmi, e ajuda a consolidar no mercado fonográfico um nicho de canções que remetam ao regionalismo e às questões de devoção e fé, e ainda, de apresentar uma versão diferenciada da cultura negra que reside no Brasil, se distanciando de um som mais universal, mais pop, filiado *soul music*. Desse modo, nossa análise primará em desvelar nas canções os elementos que as ligam a esta experiência vinicianiana. Para que não haja prejuízo em nosso estudo não sobreporemos o dado técnico da composição sobre seus aspectos literários, tampouco o contrário, haja visto que a canção se resolve a partir da elaboração conjunta das duas esferas e que os objetos artísticos sempre são construídos a partir dos condicionamentos de seu tempo e guardam o espírito dialético da conformação das identidades. Temos em mãos quatro discos da dupla Toquinho & Vinícius, destes discos serão extraídas as canções que pretendemos analisar. Todavia, não deixaremos de observar os discos como objetos artísticos e que sua totalidade apresenta um discurso a respeito de algo, de modo que as canções que neles estão

contidas não possuem um lugar prosaico, todas, de algum modo, se unem aos sentidos discursivos presentes no álbum, apontando anseios históricos. A análise então apresentará um comentário a respeito do álbum onde a canção está inserida e em seguida a análise detida das músicas apontando os traços que as remetam a experiência da bahianidade conforme foi afirmado acima. Os álbuns e canções arroladas no trabalho são: “Como dizia o poeta...música nova” (1970) a canção escolhida será “A benção, Bahia”; do disco Toquinho e Vinícius (1971) serão estudadas as canções: “Maria vai com as outras” e “O canto de Oxum”, em “São demais os perigos desta vida” (1972), as canções serão “Tatamirô (Em louvor a mãe menininha do Gantois)” e “Canto de Oxulafã”, do long play “O Bem-Amado”(1973), trilha sonora da telenovela de mesmo nome a canção será “Meu pai Oxalá”. A escolha dos álbuns e das canções não foi feita de modo aleatório, ela persegue o objetivo central deste trabalho que é perceber a experiência da bahianidade na obra de Vinícius de Moraes, portanto, afirmaremos ao final que a completude dos álbuns do artista e sua reverberação em um mercado fonográfico que se abria a tantas tendências no começo da década de 1970 passava obrigatoriamente pela afirmação da referida experiência, sobretudo pelo lugar social que os artistas ocupavam e conseqüentemente o contexto sócio-histórico de sua produção o que designa a necessidade do mercado fonográfico em segmentar o público em direção a determinados bens culturais.

Em seguida, partimos então para as nossas considerações finais, onde acertamos as contas com a nossa pesquisa, estabelecemos um balanço do que foi produzido e discutimos a experiência da *bahianidade* na formação social brasileira, abrindo um diálogo com a literatura e com outros artistas brasileiros que se relacionam com os conteúdos apresentados nas canções de Vinícius e explorados nesta dissertação.

CAPÍTULO 1: NA LINHA DIRETA DE XANGÔ, VINÍCIUS DE MORAES

A história de Vinícius de Moraes é um pouco a história da modernidade brasileira. O poeta que se tornou cantor e compositor pertenceu a uma safra de escritores responsáveis pela renovação da literatura nacional em termos formais, buscando a distinção e a apuração estética por meio dos temas existenciais e regionais. Entre seus contemporâneos, seja na prosa ou na poesia figuram Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Érico Veríssimo, Jorge Amado e tantos outros importantes da língua portuguesa. Sua veia literária lhe proporcionou um lugar destacado quando de sua aproximação ao terreno da canção popular:

Não há dúvida de que a simples presença de um poeta largamente respeitado contribui para que a música popular passasse a ser mais levada em conta no cenário artístico tanto por parte dos produtores quanto por parte dos consumidores. Vinícius é uma figura de transição muito importante, uma ponte histórica, que consegue adaptar a música ao verso, traz nova sofisticação à arte da canção, estimula a reação do público à poesia tocada e cantada, e fornece modelos gerais de dicção e expressividade a serem imitados por outros letristas. Ele consegue criar uma junção entre as esferas da música e da literatura dos anos 60. Vinícius constrói um palco de comunicação músico-poética no Brasil contemporâneo em cima do qual muitas outras figuras iriam, mais tarde, criar. (PERRONE: 1988, p.28)

O destaque literário que Vinícius possuía foi sem dúvida o principal responsável por seu ingresso no mercado musical em um tempo em que a canção popular passava por uma franca renovação tanto em termos textuais como harmônicos, e embora a canção se resolva a partir da elaboração conjunta de tais componentes é possível afirmarmos que na História da Música Popular Brasileira a inquietação sobre quais temas a música popular deveria versar se sobrepôs a outros aspectos, principalmente pelos debates candentes em seu tempo. Vinícius que ingressara no campo musical com destaque ao longo da década de 1960 fez jus a sua posição, e contornou sua obra de um modo bastante singular, tornando-se uma importante referência na configuração da MPB em sentidos histórico e fonográfico. Elencamos no universo musical deste poeta/cantor aquilo que nos chama atenção tanto pela diferença como por ressonância na MPB que são, em nossa opinião, os temas afro-religiosos. Nossa intenção é compreender em que medida a incursão de Vinícius de Moraes pela atmosfera do candomblé e da umbanda está mediada pelas tensões de seu tempo e quais são suas sínteses transpostas para as canções.

1.1 Dois “Orfeus”: do teatro ao cinema

Anotar o universo ritualístico do candomblé e da umbanda como substrato das canções aponta, por parte de Vinícius, não apenas um estudo pontual, mas uma adesão e uma vontade de desvelamento de traços da cultura negra brasileira. Segundo autores como Maria Claudete de Souza Oliveira (2007) e Marina de Oliveira (2012) “Orfeu da Conceição” é um primeiro intento do poeta em vislumbrar os contornos e a herança dos negros. Originalmente o mito de Orfeu está fixado no imaginário ocidental da seguinte forma:

Orfeu teve desgraçado fim. Depois da expedição à Cólchida, fixou-se na Trácia e ali uniu-se à bela ninfa Eurídice. Um dia, como fugisse Eurídice à perseguição amorosa do pastor Aristeu, não viu uma serpente oculta na espessura da relva, e por ela foi picada. Eurídice morreu em conseqüência, e desde então Orfeu procurou em vão consolar sua pena enchendo as montanhas da Trácia com os sons da lira que lhe dera Apolo. Mas nada podia mitigar-lhe a dor e a lembrança de Eurídice perseguia-o em todas as horas. Não podendo viver sem ela, resolveu ir buscá-la nas sombrias paragens onde habitam os corações que não se enterneceram com os rogos humanos. Aos acentos melódicos de sua lira, os espectros dos que vivem sem luz acorreram para ouvi-lo, e o escutavam silenciosos como pássaros dentro da noite. As serpentes que formam a cabeceira das intratáveis Eríneas deixaram de silvar e o Cérbero aquietou o abismo de suas três bocas. Abordando finalmente o inexorável Rei das Sombras, Orfeu dele obteve o favor de retornar com Eurídice ao Sol. Porém seu rogo só foi atendido com a condição de que não olhasse para trás a ver se sua amada o seguia. Mas no justo instante em que iam ambos respirar o claro dia, a inquietude do amor perturbou o infeliz amante. Impaciente de ver Eurídice, Orfeu voltou-se, e com um só olhar que lhe dirigiu perdeu-a para sempre. As Bacantes, ofendidas com a fidelidade de Orfeu à amada desaparecida, a quem ele busca perdido em soluços de saudades, e vendo-se desdenhadas, atiram-se contra ele numa noite santa e esquartejam o seu corpo. Mas as Musas, a quem o músico tão fielmente servira, recolheram seus despojos e os sepultaram ao pé do Olimpo. Sua cabeça e sua lira, que haviam sido atiradas ao rio, a correnteza jogou-as na praia da Ilha de Lesbos, de onde foram piedosamente recolhidas e guardadas. (MEUNIER *apud* MORAES, 2015, *online*)¹

Em “Orfeu da Conceição”, Vinícius de Moraes reconta o mito a partir de um cenário suburbano, marcado pelas desigualdades social e racial. Orfeu vive em uma favela carioca junto com seus pais, Apolo e Clio. Nada é mágico na história, seus pais são pessoas simples que lhe devotam carinho e proteção. A distinção, mas ao mesmo tempo semelhança com o mito original, ao que tange Orfeu, é seu inato talento para música, por ser desocupado, não ter

¹O texto citado compreende o mito de Orfeu segundo o helenista francês Mario Meunier. O texto consta como uma pequena introdução antes da descrição dos atos da peça teatral, e está disponível em: <www.viniciusdemoraes.com.br/teatro/orfeudaconceicao>.

trabalho fixo e viver apenas de alguns biscates, Orfeu dedica-se exclusivamente ao seu violão, e dele tira sambas quase todos dedicados à Eurídice. Ela, assim como Orfeu também mora no morro e vive com ele um namoro escondido, mas sempre às custas de uma promessa de casamento o que causa receio em sua mãe.

Escuta, filho/Eu sei, tudo isso eu sei; minha conversa/É outra, Orfeu. Não é que eu seja contra Você gostar de Eurídice, meu filho/Não tem mesmo mulata mais bonita/Nem melhor, neste morro - uma menina/Que faz gosto, de tão mimosa... mas/Pra quê? Eu te conheço bem, Orfeu/Eu que sou tua mãe, e não Eurídice/Mãe é que sabe, mãe é que aconselha/Mãe é que vê! e então eu não estou vendo/Que descalabro, filho, que desgraça/Esse teu casamento a três por dois/Tu com essa pinta, tu com essa viola/Tu com esse gosto por mulher, meu filho?/Ouve o que eu estou dizendo antes que seja/Tarde... Não que eu me importe... Mãe é feita/Mesmo para servir e pôr no lixo.../Mas toma tento, filho; não provoca/A desunião com uma união; você/Tem usado de todas as mulheres/Eu sei que a culpa disso não é só tua/O feitiço entra nelas com tua música/Mas de uma coisa eu sei, meu filho: não/Provoca o ciúme alheio; atenta, Orfeu/Não joga fora o prato em que comeste...Você quer a menina? muito bem!/Fica com ela, filho... - mas não casa/Pelo amor de sua mãe. Pra que casar?/Quem casa é rico filho; casa não!/Quem casa quer ter casa e ter sustento/Casamento de pobre é amigação/Junta só com a menina; casa não! (MORAES, 1956, *online*).

Nota-se que na peça, Vinícius, tem a preocupação, de embora escrever o texto sob forma poética, adaptar a linguagem aos jargões e gírias comuns à época e ao lugar. Outra diferenciação ao mito original é o fato de o relacionamento de Orfeu e Eurídice ainda estar em vias de ocorrer, por outro lado como previne a própria mãe de Orfeu, Clio, sua música desperta a atenção de outras mulheres do morro, como Mira, que inveja Eurídice pelo fato da paixão de Orfeu ser dela. Mira² surge na história como uma figura sedutora, com quem Orfeu já esteve junto, mas apenas por diversão, outra atitude não repreendida por Clio. Fica entreaberto na peça qual realmente é o lugar que Mira ocupa no morro, pois em diversos trechos têm-se a impressão que Mira é uma prostituta, em outros apenas uma mulher que não se sintoniza a normas ou padrões. A peça ainda conta com o personagem Aristeu, no mito original o apicultor era o principal obstáculo entre o amor de Eurídice e Orfeu, fui numa fuga dele que Eurídice correndo pela relva foi picada por uma serpente e morreu em decorrência do

²Conforme foi afirmado, Mira, surge na peça movida por um desejo carnal por Orfeu e ao mesmo tempo invejando o relacionamento dele com Eurídice. Em certa passagem da peça Mira se encontra com Orfeu e tenta seduzi-lo, Orfeu irritado com a insistência da personagem lhe agride e a mesma vai embora. Achando graça da situação, Orfeu toca em seu violão o samba “Mulher, sempre mulher” de autoria de Vinícius e Antonio Carlos Jobim: Mulher, ai, ai, mulher/Sempre mulher/Dê no que der/Você me abraça, me beija, me xinga/Me bota mandinga/Depois faz a briga/Só pra ver quebrar/Mulher, seja leal/Você bota muita banca/Infelizmente eu não sou jornal/Mulher, martírio meu/O nosso amor/Deu no que deu/E sendo assim, não insista/Desista, vá fazendo a pista/Chore um bocadinho/E se esqueça de mim.(MORAES, 1956, *online*).

veneno. Na história criada por Vinícius, Aristeu assassina Eurídice com uma facada, de inconformado que estava com a consumação do amor de Eurídice e Orfeu. A morte de Eurídice fora prenunciada pela Dama Negra, uma espécie de entidade soturna que aparece no texto como intermediadora do amor de Orfeu e Eurídice, porém em outra dimensão do mundo. Como no mito original, supracitado, Orfeu de inconformado que está com a morte de Eurídice tenta resgatar seu corpo e sua vida “nas sombrias paragens”. Ocorre que na peça de Vinícius a localização sobrenatural não existe e a peregrinação do músico em busca de sua amada se dá de outro modo. Orfeu quase atônito pela perda de Eurídice desce o morro desconsolado e adentra um baile de carnaval, cujo grupo que organiza a festa se intitula “Os Maiores do Inferno”.

No interior do clube Os Maiores do Inferno, num fim de baile de terça-feira agorrida. Cenário e ambiente característicos do nome, com grande margem para a sugestão de um ballet, sem prejuízo, no entanto, do equilíbrio clássico que deve ser mantido no decorrer da ação. Pares e indivíduos isolados dançam pelo salão sem música, entre as sombras rubro-negras de refletores a insinuar a presença do fogo. Todas as figuras secundárias, homens e mulheres, vestem-se com o uniforme da sociedade carnavalesca, sendo que no caso destas últimas a indumentária faz lembrar vivamente Eurídice. Como nas orgias gregas, os homens perseguem as damas, que aceitam e refugam, ao sabor do movimento. Bebe-se fartamente, com unção, na boca das garrafas. Num trono diabólico, ao fundo, sentam-se Plutão e Prosérpina, com uma corte de mulheres à volta. Esse casal mefistofélico deve se caracterizar pelo tamanho e gordura, gente gigantesca, risonha, desperdiçada, a aproximar comparsas solitários, a gritar, a beber, insinuando, criando a festa. (MORAES, 1956, *online*).

Vinícius salienta na descrição desta passagem que inaugura o segundo ato o fato de ser uma terça-feira de carnaval, último dia da festa, antes do recolhimento moral à Missa de Cinzas que na ritualística católica inaugura a quaresma, período que Jesus Cristo vagou pelo deserto sofrendo das mais variadas tentações e provações para depois ser recebido por seu povo como Messias e ao fim da semana passar pelo martírio da via crucis e ressuscitar no domingo, subindo aos céus e inaugurando no imaginário cristão a festa de Páscoa. Como no mito original para que Orfeu adentre as sombrias paragens é necessário que Cérbero, o cão de três cabeças, seja dominado e na adaptação de Vinícius, o cão, que evidentemente é apenas raivoso, se deixa entreter pela música tocada por Orfeu em seu violão. Dentro do clube está estabelecido um clima libidinoso e de esbanjo de bebidas como uma festa pagã. Orfeu paranóico e infeliz com a perda de sua amada não se reconhece naquele lugar de tanta festa e euforia, mas em vão chama por Eurídice, e as mulheres que brincam o carnaval espantadas

com a beleza e sensualidade do protagonista lhe respondem com deboche que todas ali presentes são Eurídice. Por ter sido em vão a busca de Eurídice naquele baile de carnaval, Orfeu assiste a alvorada em uma tristeza que lhe toma por inteiro.

O terceiro e último ato da peça faz jus ao seu subtítulo – tragédia carioca – é certo que a tragédia designa a forma da peça que se pretende séria e envolve os desígnios morais da vida humana, entretanto, na peça de Vinícius a tragédia carioca, em nosso ponto de vista, ressalta a ideia de tristes acontecimentos na cidade do Rio de Janeiro isso porque Orfeu que era um tipo de alma da favela, um malandro jocosos que com seus sambas animava o dia-a-dia marcado pela pobreza e que com a perda de Eurídice se coloca isolado e à beira da loucura não apenas tem sua vida dilacerada como também a de sua família. Na última etapa da peça não se sabe do paradeiro de Orfeu, em razão disso sua mãe, Clio, desesperada pelo sumiço do filho não se contém e num súbito ataque de histeria, enquanto a vizinhança comenta a vida alheia, é levada de sua casa para um hospital para que recubra sua sanidade. No desenrolar do ato, Mira, que após os tais acontecimentos passa a viver com “outras rameiras, fazendo toda sorte de estrupício, bebendo e fazendo bruxaria” encontra Orfeu entre uma parte de mata que resiste no morro alucinado e completamente envolvido pela tristeza que lhe fora a perda de Eurídice. Orfeu ao perceber a presença de Mira e das outras mulheres lhes ofende e faz que partirá pra cima delas em busca de briga, Mira e as outras mulheres que lhe acompanham avançam na direção de Orfeu e munidas de facas e navalhas lhe desfiguram a face e seu corpo. Orfeu chamando por Eurídice, e talvez percebendo que a hora de sua morte seja a passagem para a vida eterna ao lado de sua amada cai no chão no morto. A Dama Negra ressurgue na história, lhe cobre o corpo e a peça termina.

Frente ao que foi exposto, indagamos: como “Orfeu da Conceição” se destaca na cena dramatúrgica brasileira e como a peça baliza a própria obra de Vinícius de Moraes? O autor adverte logo no início do texto teatral:

Todas as personagens da tragédia devem ser normalmente representadas por atores da raça negra, não importando isto em que não possa ser, eventualmente, encenada com atores brancos. Tratando-se de uma peça onde a gíria popular representa um papel muito importante, e como a linguagem do povo é extremamente mutável, em caso de representação deve ela ser adaptada às suas novas condições. As letras dos sambas constantes da peça, com música de Antônio Carlos Jobim, são necessariamente as que devem ser usadas em cena, procurando-se sempre atualizar a ação o mais possível.(MORAES, 1956, *online*).

Ainda que Vinícius de Moraes previna que os atores que protagonizarão a peça possam ser brancos, sua preferência se dá por atores negros. Na montagem da peça que originalmente estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1956, o grupo escolhido para tarefa foi o TEN (Teatro Experimental do Negro). Um grupo preocupado com os caminhos do movimento negro no Brasil que a partir de sua militância renovou a dramaturgia brasileira garimpando o espaço dos atores negros nos palcos nacionais. Segundo Marina de Oliveira (2012) a peça de Vinícius de Moraes tem o pioneirismo em retratar o subúrbio no teatro brasileiro, a peça que embora seja inspirada numa tragédia grega se estrutura a partir das contradições e improvisos do cotidiano de uma favela, lançando mão do linguajar, dos trejeitos e dos modos de vida de seus habitantes. O caminho aberto por “Orfeu da Conceição” foi trilhado também por Chico Buarque de Hollanda e Paulo Pontes, quando em 1975 adaptaram a tragédia grega Medeia, de Eurípedes, para os palcos brasileiros, ambientando a história também numa favela, a peça recebeu o título de “Gota d’água”.

Ainda que seja satisfatória a intenção de Vinícius de Moraes em perceber como o cerco teatral brasileiro estava fechado tanto para as temáticas suburbanas como para os atores negros, nos cabe destacar, que nessa primeira aproximação do poeta com aspectos da cultura negra, a análise do texto aponta que esta mesma cultura foi desvalorizada em detrimento de ideias eurocêntricas. Salientamos, por exemplo, a manutenção de estereótipos relativos à mulher negra. Eurídice e Mira, embora ocupem lugares diferentes na peça e expressem sentimentos que não se encontram, ambas exibem sinais de sexualidade afluída e são tratadas com violência pelos personagens masculinos. Nesta passagem do primeiro encontro de Orfeu e Eurídice depois dele proferir juras de amor, ela responde: *“Doçura do meu peito! fala mansa/Que toda me arrepia! Desgraçado/Que me matas de gosto! tentação!/ Ah não me fala assim tão doce não/Ainda não, ainda não, senão Eurídice/Vai ser tua antes de ser”*. A fala maliciosa de Eurídice atenta a um grande tabu da sociedade brasileira, demarcada por normas religiosas onde o sexo deva apenas ser praticado após o casamento, como modo de consumá-lo. Não apenas Eurídice surge tentada pela masculinidade de Orfeu como ocorre também o inverso e Orfeu, homem, pleno de seus vigores, se sente tentado pelo corpo de Eurídice, pois em diversos trechos do primeiro ato, Orfeu, sempre ressalta a cor, a pele, o cheiro e o desejo carnal por Eurídice. Na mesma esteira há o caso de Mira, uma mulher que vive pela favela, também exuberante, negra, com alto apelo sexual. Numa passagem em que Mira, enciumada pela cena de carinho que assistiu entre Orfeu e Eurídice os dois “batem boca”:

MIRA: Talvez você precise/De alguém para refrescar sua memória/Alguma suja, alguma descarada/Alguma vagabunda sem-vergonha/Alguma mulatinha de pedreira/Metida a branca!/ORFEU (voltando-se furioso): Mete o pé, ferida/Senão eu te arrebento de pancada/A boca carcomida!/MIRA (enfrentando-o):É? Arrebenta/Se ocê é homem!/ORFEU (chegando-se a ela): Vai-te embora, mulher, enquanto é tempo/Não me põe louco! faz o que eu te digo!/MIRA (rindo sarcástica): Bancando o seu abob'ra... Nem te ligo.../Quem sabe até não quer me convidar/Para madrinha?/ORFEU (como para si mesmo): Que é isso, Orfeu.../Muita calminha... Calma, homem, calma.../MIRA (olhando-o com desprezo): É./Vou buscar/O calmante, tá bom? Dizer que isso/Já foi o tal! Que é que te deu, Orfeu/Te puseram feitiço?/ORFEU: Vai levando.../Desaparece, Mira! Estou querendo/É paz, é muita paz. Não me chateia/Pelo amor de sua mãe, some!/MIRA (cuspiendo): Ferida!/Ferida és tu, seu mal-agradecido/Desprezar essa negra que te deu/Tudo o que tinha, tudo!/ORFEU: Calma, Orfeu/Muita calma.../MIRA: Vendido! Porcaria!/Filho duma cadela! Vai pro mato/Pegar a tua Eurídice!(MORAES, 1956, *online*).

As visões estereotipadas sobre a mulher negra que demarcam o imaginário brasileiro sempre envolveram as questões relativas à sexualidade, Eurídice e Mira, por serem negras, não estão eximidas de carregarem tais representações, que segundo Gilberto Freyre (2006) estavam compreendidas na formação cultural do Brasil:

Da escrava ou sinhá que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boba. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-devento, a primeira sensação completa de homem. (FREYRE, 2006, p. 83)

Além das próprias representações sexuais estereotipadas com relação à mulher negra, também nos chama atenção a própria violência com a qual são tratadas tais personagens, sem que necessariamente haja algum tipo de punição para o homem agressor. Eurídice é assassinada por Aristeu, que tinha por ela verdadeira obsessão, e de inconformado com a consumação do romance entre ela e Orfeu a mata brutalmente. Mira é agredida verbalmente e fisicamente em diversos momentos da peça, tanto por Orfeu como por outros homens que compõe o cenário.

Outro fato que atenta apenas a poetização do espaço urbano é a dicotomia entre paraíso e inferno. No mito original Orfeu necessita descer às sombrias paragens e na peça de Vinícius, o protagonista desce o morro e vai à cidade procurar Eurídice. Não é um interesse do texto valorizar a cultura negra, um exemplo é o modo como se opõe a música tocada por Orfeu e àquela executada ora no baile de Carnaval, ora diante da Dama Negra. As canções de

Orfeu, compostas por Antônio Carlos Jobim, quando dedicadas à Eurídice são bastante harmônicas, singelas e se aproximam idealmente da beleza da música presente no mito, ao passo que o batuque que se executa entre “Os Maiorais do Inferno” serve apenas para acentuar ainda mais o desespero de Orfeu pela perda de sua amada. Em outra passagem, quando da primeira aparição da Dama Negra Orfeu está executando um choro em seu violão, conforme a indicação do próprio Vinícius de Moraes no texto, mas de súbito estanca, e vertiginosamente, enquanto se estrutura o diálogo entre Orfeu e a Dama Negra, o ritmo do violão se altera, a Dama Negra lhe passa um presságio ruim, em razão de Aristeu ter jurado Eurídice de morte num diálogo entre ele e Mira, e Orfeu insiste pra que ela vá embora.

ORFEU: Vá embora/Senhora Dama! eu lhe digo: vá embora!/No morro manda Orfeu! Orfeu é a vida/No morro ninguém morre antes da hora!/Agora o morro é vida, o morro é Orfeu/É a música de Orfeu! Nada no morro/Existe sem Orfeu e a sua viola!/Cada homem no morro e sua mulher/Vivem só porque Orfeu os faz viver/Com sua música! Eu sou a harmonia/E a paz, e o castigo! Eu sou Orfeu/O músico!/A DAMA NEGRA: Orfeu, eu sou a Paz./Não sou de briga, Orfeu.../ORFEU: Orfeu é forte!/Vá embora, Senhora Dama!/A DAMA NEGRA: Não./Alguém chamou. Aqui esperarei./ORFEU: Orfeu é muito forte! Orfeu é rei!/Vá embora, Senhora!/(*Põe-se a tocar furiosamente em seu violão, em ritmos e batida violentos. Os sons, à medida que se avolumam, vão criando uma impressão formidável de magia negra, de macumba, de bruxedo.*)/E vá dançando!/(*A Dama Negra, ao ritmo que se desenvolve cada vez mais rapidamente, põe-se a dançar passos de macumba, a princípio lenta, depois vertiginosamente, na progressão da música.*)/Dança, Senhora Dama! Dança! Dança!/(*O movimento segue assim, num crescendo infinito, até que, exausto, Orfeu pára, com macabro e demoníaco som do violão. A cena escurece totalmente. Quando clareia, vê-se Eurídice no mesmo lugar onde se achava a Dama Negra, também com um ramo de rosas na mão.*)(MORAES, 1956, online).

O ritmo do violão se aproxima do som dos batuques de terreiro e assume na peça um tom sombrio, de medo, conformando a rítmica religiosa entre sons menos depurados e de menor valor melódico. Salientamos que a preocupação de Vinícius de Moraes em “Orfeu da Conceição” encerrou-se na poetização do espaço urbano – a favela – pois ao que tange a cultura negra e seus protagonistas, os afrodescendentes, naquele momento específico (por mais que tenham sido apresentados) ficaram por conta do estereótipo e das ideias já acabadas. Ainda sim, inscreveu-se um momento na história do teatro brasileiro importantíssimo, de valorização de outras temáticas e do ator negro, momento nodal nas experiências artísticas que se constituiriam ao longo da década 1960, inclusive as do próprio Vinícius de Moraes. Afinal, como afirma Stuart Hall:

Não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação. (HALL, 2013, p. 380).

Se em “Orfeu da Conceição” idealizado é apenas o espaço da favela, na versão cinematográfica do texto de Vinícius de Moraes celebra-se numa produção ítalo-franco-brasileira a democracia racial no país. Esse paradigma da cultura-política brasileira será examinado com mais detalhes adiante, *grosso modo*, a democracia racial postulava que o Brasil formara-se a partir de três matrizes culturais distintas: a portuguesa, a indígena e a negra. Essa explicação desenvolvida sob o objetivo de minimizar o racismo no Brasil, admitia que a força do povo brasileiro residia justamente em seu caráter mestiço e por isso todos os traços dessas culturas em confluência deveriam ser celebradas, pois indicavam o caminho do progresso e da harmonia social. Por ser a democracia racial um paradigma celebrativo, logo ocupou espaço nas dimensões criativas da música e do cinema, além de ser uma espécie de propaganda do Brasil a ser vendida no exterior. É justamente nesse caminho que “Orfeu Negro”, adaptação do texto de Vinícius de Moraes para o cinema ambienta o romance de Orfeu e Eurídice. O filme estreou em 1959, contava com direção geral de Marcel Camus e foi premiado com o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1960.

No filme os principais personagens são mantidos, mas a história se desenvolve de um modo diferente. Talvez pela não assimilação da figura do malandro total, aquele que de fato faz da desocupação sua principal ocupação, o Orfeu de Camus era motorneiro, usava uniforme, recebia salário e o duplo “carnaval/samba” era mero *hobby*. Mira, embora espalhafatosa, decotada e saliente, não era tão desvalida como a Mira que se encontra no texto dramatúrgico, e Eurídice chega na favela para viver com sua prima, pois fugira das garras de Aristeu, segundo as falas da própria personagem, tinha acabado de chegar no “Norte”. Jean Pierre-Vernant (1999) sustenta que o homem grego no período helenístico organizava sua vida a partir da crença indiscutível nos mitos, e que embora boa parte de seus ensinamentos tenham se transformado no tempo, são eles os responsáveis pela criação do Ocidente, sobretudo ao que confere seu arcabouço imaginário. No filme dirigido por Camus, dois moleques da “favela” organizam sua vida a partir de Orfeu, e talvez propositalmente sejam

exemplo da crença dos gregos em seus mitos. Estes meninos são por excelência seguidores e aprendizes de Orfeu, vivem acompanhados do violão e sempre estão juntos nos batuques do morro, ainda mais na época de carnaval. Os meninos acreditam piamente que a razão para a alvorada seja a música tocada por Orfeu, por conta disso são os principais incentivadores de seu romance com Eurídice, por acreditarem que de uma vez que o mulato tenha motivo para fazer música, o sol nascerá todas as manhãs. O enredo da história sofre alterações, embora o fato de Orfeu se apaixonar por Eurídice e consumarem a paixão se mantenha, assim como o caos da peregrinação pelo corpo de Eurídice também. Altera-se na verdade as circunstâncias da morte, durante o baile de carnaval, Orfeu nota que Eurídice está sendo perseguida por Aristeu, ele corre ao seu encontro, e quando percebe que sua amada se escondeu num galpão onde estão recolhidos os bondes da cidade liga a energia para melhor procura-la, não se dava conta, Orfeu, que Eurídice estava dependurada num fio de alta tensão e que foi ele o causador de sua morte, ainda que acidentalmente.

Por mais que seja fundamental a narrativa fílmica, não nos estenderemos, sobretudo por Vinícius de Moraes não ter participação direta no roteiro, nos importa na verdade como Orfeu Negro constrói um discurso sobre o Brasil e seu povo a partir das ideias cristalizadas pela democracia racial. Desde a primeira cena do filme ouve-se um batuque de tamborim que perpassa toda película, com síncope aumentada ou diminuída de acordo com a tensão da cena, as atrizes sempre são focalizadas pelas pernas, e não são propriamente negras e sim mulatas, como àquelas dos sambas de Lamartine Babo ou Ary Barroso, têm-se a impressão do começo ao fim que a favela, no filme nomeada como o Morro da Babilônia, lugar que de fato existe entre o bairro da Urca e Botafogo é uma constante felicidade e que seus habitantes essencialmente falam alto, sempre se engalfinham em brigas e que traições e relações descompromissadas são via de regra. O que se quer em Orfeu Negro é exaltar o exotismo e a falta de seriedade brasileira. Um exemplo seria o carnaval de rua, os foliões, carros alegóricos e escolas de samba possuírem maior importância do que o romance entre Orfeu e Eurídice, ou ainda após a morte da personagem, Orfeu conseguir se comunicar com ela apenas em um terreiro de umbanda numa cena que dura aproximadamente sete minutos ou ainda o próprio ator que interpreta Orfeu, Breno Mello, ser atacante do Fluminense. No mesmo sentido, a falta de seriedade do brasileiro é representada pela caótica peregrinação de Orfeu em busca do corpo de Eurídice, numa prédio gigantesco onde funciona uma delegacia, mas que na sessão de desaparecidos encontram-se apenas papéis acumulados, ou senão o desdém e escárnio do agente funerário que vive gripado por todo instante ter que entrar em uma sala refrigerada onde se encontram os corpos enviados para o Instituto Médico Legal.

Segundo reportagem do jornal “O Globo” em 16 de Março de 1959, Vinícius de Moraes não teria gostado do resultado de “Orfeu Negro”, segundo ele por ter faltado à alma do sambista de morro ao Orfeu protagonizado por Breno Mello e também por nenhuma canção original da peça ter sido aproveitada. Quanto às canções, embora tenha havido o desgosto de Vinícius é necessário que se ressalte que a canção que ele mesmo compôs ao lado de Antônio Carlos Jobim tornou-se um estrondoso sucesso, “A Felicidade”, é uma das canções mais executadas da dupla até os dias de hoje. Quanto ao resultado da obra, no nosso ponto de vista, Vinícius teve a intenção de desvelar em “Orfeu da Conceição” traços da cultura negra, muito embora tenham permanecido estereotipados, focalizou de modo mais acertado uma faceta do Brasil que não se unia às pretensões harmônicas da diversidade na unidade, mas que foi recortado e retratado no filme de Camus. Vinícius poetizou a favela em sua peça como lugar de inspiração, onde o samba fala alto e dá o tom da identidade, uma localização geográfica, espiritual e racial. Operando recortes singulares, a obra de Vinícius de Moraes vai se alinhando e cada vez mais deixando o campo isolado da literatura e permeando o da canção popular. A parceria construída entre ele e Antônio Carlos Jobim se consumou frutífera e unida a um projeto modernizante, onde se tentaria retroceder os aspectos exóticos e festivos da cultura brasileira – que foram celebrados no filme de Camus – colocaram-se diante da empreitada de inaugurar um movimento musical que faria frente à todo um passado artístico do país, a Bossa Nova.

1.2 A novidade na canção e as bossas de Vinícius

O início da década de 1960 foi marcado pela utopia de desencantar o subdesenvolvimento brasileiro, de encontrar matizes modernos para o ciclo de mudanças estruturais que prometia o governo de João Goulart. Modernidade tal, que se arrastava desde a década anterior sob os auspícios de Juscelino Kubitschek e a esperança de um Brasil industrializado e concorrente. Esse ideário progressista foi o pano de fundo para o despertar de manifestações culturais como a poesia concreta de Augusto e Haroldo de Campos, a arquitetura modernista que tem em Oscar Niemeyer seu principal representante e também da Bossa Nova. Vinícius de Moraes se fez presente nesse momento enquanto letrista que buscou exprimir a vontade de ruptura que teve o movimento musical, através da contenção, fugindo de melodramas e tentando dialogar com o violão rítmico/harmônico de João Gilberto. Ainda que Vinícius tenha sido fundamental na configuração da Bossa Nova por ter capturado o

espírito contido das relações amorosas, distante de grandes sofrimentos e dramas, é possível afirmarmos que sua adesão às propostas do movimento estão datadas. Analisaremos do ponto de vista verbal algumas canções com letra de Vinícius para melhor elucidarmos sua versatilidade e a parcimônia para selar vínculos com as tendências em questão. Em “Chega de Saudade”, por exemplo:

Vai minha tristeza/E diz a ela/Que sem ela não pode ser/Diz-lhe numa prece
que ela regresse/Porque eu não posso mais sofrer/Chega de saudade, a
realidade é que sem ela/Não há paz, não há beleza, é só tristeza/E a
melancolia que não sai de mim, não sai de mim, não sai/Mas se ela voltar, se
ela voltar/Que coisa linda, que coisa louca/Pois há menos peixinhos a nadar
no mar/Do que os beijinhos que eu darei na sua boca/Dentro dos meus
braços os abraços hão de ser milhões de abraços/Apertado assim, colado
assim, calado assim/Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim/Que é pra
acabar com esse negócio de viver longe de mim/Não quero mais esse
negócio de você viver assim/Vamos deixar desse negócio de você viver sem
mim (JOBIM; MORAES, 1959)

Quando em 1959, João Gilberto, lançou o LP “*Chega de Saudade*” a canção brasileira teve seus rumos definitivamente alterados. A contenção, segundo Santuza Cambraia Naves, foi a característica maior da Bossa Nova e trouxe novos paradigmas ao cancionário popular, delineando harmônica e melodicamente o que viria ser denominado Moderna Música Popular Brasileira. Na canção de Jobim e Vinícius de Moraes, têm-se uma espécie de inauguração do movimento, pois a canção é escrita para ser interpretada de uma forma intimista, de uma vez que o próprio modo como o amor é tratado revela que a tristeza da ausência não está desacompanhada da esperança da volta. A interpretação de João Gilberto valorizou o canto se aproximando da fala e um arranjo onde o violão além de ser interprete também se anima quando são cantados os versos que apontam a realização do amor a partir de passagens construídas com acordes em sétima, recurso valorizado para denotar a mudança melódica.

A canção brasileira que convivia durante as décadas de 1940 e 1950 com o exagero vocal e com potentes orquestras encontrou em João Gilberto um contraponto. Seu modo discreto, quase falado durante a execução da canção contrapunha a Bossa Nova a Era do Rádio, mas também por uma decisiva contribuição da “irregularidade do jazz, da regularidade do bolero e a não-regularidade rítmica do samba” (NAPOLITANO, 2007, p. 69).

Este elemento em questão é de curiosa interpretação, Santuza Cambraia Naves, em sua apreciação sobre a Bossa Nova, argumenta que o movimento musical pode ser considerado como ruptura com os elementos formadores da canção popular no Brasil, alega, por exemplo,

que a canção “Desafinado” denota elementos transgressores dentro da tradição em que a música brasileira se ancorava. Segundo ela:

Os elementos de transgressão da bossa nova encontram-se presentes sobretudo em “Desafinado”: no momento exato em que se pronuncia a sílaba tônica da palavra “desafino” ocorre, no plano da música, uma nota inesperada, que representa uma transgressão aos padrões harmônicos da música popular convencional. Outro procedimento que caracteriza as duas composições [Desafinado e Samba de uma nota só]...é a maneira *cool* de se lidar com a temática amorosa. Em “Desafinado”, por exemplo, a pretexto de uma arenga sentimental, discute-se na verdade, uma questão estética. (NAVES, 2000, p. 36).

Para Marcos Napolitano, a Bossa Nova apropria todo um passado musical no modo contido e moderno que vai dando ares a nova canção no Brasil. Isso, entretanto, não quer dizer que Santuza alegue que a Bossa Nova seja uma total ruptura com a tradição musical no Brasil, ela inclusive previne que a forma de apropriação do passado musical no Brasil varia de acordo com cada músico envolvido no projeto, o próprio Antônio Carlos Jobim possui composições que não dialogam exclusivamente com a Bossa Nova, mas por outro lado, João Gilberto seria, segundo ela, um músico de procedimentos excludentes, assimilando-o a figura do *engenheiro*, ou seja, um marco zero para recriação já que seus sambas se caracterizavam pela presença harmônica e rítmica do jazz.

Há dois procedimentos caros ao modernismo musical: o primeiro representado pelo rigor construtivista ao modo de Anton Webern identificado pelo mito de *engenheiro*; o segundo pela adesão à *bricolagem*, ao modo de Igor Stravinski ou Heitor Villa-Lobos.³ As duas categorias pensadas por Claude Levi-Strauss, sobretudo em “O pensamento selvagem” são objeto de discussão por parte de Santuza Cambraia Naves em “O violão azul: modernismo e música popular”. Ao discutir os passos do modernismo brasileiro a autora, em outro texto, sustenta que não houve na experiência moderna brasileira lugar ao mito do *engenheiro*,

[...] porque tanto os músicos quanto os poetas do movimento tenderam a assumir uma postura antropofágica – semelhante à preconizada por Oswald de Andrade em manifesto - , ajustando-se mais ao perfil do *bricoleur* delineado por Lévi-Strauss: um tipo de produtor que se define pela maneira incorporativa de realizar suas operações, utilizando sempre os instrumentos já disponíveis, ao contrário do *engenheiro*, que subordina cada tarefa específica “à obtenção de matérias primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto”. (NAVES, 2000, p. 37).

³Ver José Miguel Wisnik (2004).

Embora não seja pertencente ao mesmo movimento modernista, João Gilberto é a exceção sobre o mito de *engenheiro* no Brasil, pois seu estilo racional e excludente prevê a adoção de materiais distintos que encontrarão a harmonia dentro de seu projeto, ou melhor, nas cordas de seu violão. João Gilberto foi capaz de recriar sambas antigos, de reler a tradição a partir das inovações jazzísticas alterando o formato e a interpretação da canção popular no Brasil. Este fator de ruptura com o cânone anterior é um dos traços modernos da Bossa Nova, e será revisitado a exaustão durante os anos 1960. Todavia, concordando com Santuza Cambraia Naves, cabe dizer que a postura do engenheiro adotada por João Gilberto é uma exceção, e é atípica dentro da canção popular, pois dialoga com um momento específico da história brasileira de suplantando o atraso industrial do país na virada dos anos 1950, tal como afirma o próprio Vinícius de Moraes em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS) no Rio de Janeiro, em 1967:

(...) a verdade é que os caminhos descobertos estavam exauridos. E tinha que se partir para qualquer coisa de novo. Quer dizer, inclusive eu vejo isso dentro de um contexto bem maior que é o próprio fenômeno de Brasil, é o espírito desenvolvimentista, o negócio todo que apareceu naquela época, na arquitetura, em tudo! (...) De botar o país pra frente (...). (MORAES, 1967, *online*).

Na trajetória musical de Vinícius de Moraes a Bossa Nova é como uma ponte para que o poeta penetre em definitivo como compositor de música popular. Sua atuação como letrista proporcionou importantes diretrizes à Bossa Nova principalmente naquilo que diz respeito à sua temática, muito pela concepção de Vinícius sobre o amor surgir como sofrimento e por isso sempre estar em vias de se renovar ou se reconstruir. As oposições – a dialética *vinicianiana*⁴ – se apresentam já em suas estreias na canção popular, é que se nota em “A Felicidade”

Tristeza não tem fim/Felicidade sim/A felicidade é como a pluma/Que o vento vai levando pelo ar/Voa tão leve/Mas tem a vida breve/Precisa que haja vento sem parar/A felicidade do pobre parece/A grande ilusão do carnaval/A gente trabalha o ano inteiro/Por um momento de sonho/Pra fazer a fantasia/De rei ou de pirata ou jardineira/E tudo se acabar na quarta-

⁴ Segundo Isabela Moraes podemos identificar a *dialética vinicianiana* do seguinte modo: Há nisso que chamamos de dialética *vinicianiana* 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?” Porque segundo a concepção de Vinícius de Moraes, eles estão em constante relação, no movimento de viver. (MORAIS, 2013, p. 151).

feira/Tristeza não tem fim/Felicidade sim/Tristeza não tem fim/Felicidade sim/A felicidade é como a gota/De orvalho numa pétala de flor/Brilha tranquila/Depois de leve oscila/E cai como uma lágrima de amor/A minha felicidade está sonhando/Nos olhos da minha namorada/É como esta noite/Passando, passando/Em busca da madrugada/Falem baixo, por favor/Pra que ela acorde alegre como o dia/Oferecendo beijos de amor/Tristeza não tem fim/Tristeza não tem fim. (JOBIM; MORAES, 1959).

Nesta canção que se notabilizou no cancioneiro popular através da interpretação de Agostinho dos Santos, em 1956, para “Orfeu Negro”, Vinícius lança mão de construções poéticas a partir das oposições, nesta canção em específico, se sobressai a dicotomia entre felicidade e tristeza e sendo o primeiro sentimento razão fundamental para a existência e para o florescer de bons presságios, Vinicius previne que na vida comum ele se assemelha a festa de carnaval, onde o indivíduo se prepara por todo um ano para que toda fantasia dure apenas quatro dias e em seguida as amarguras retomem seu lugar. Entre as possíveis contribuições de Vinícius de Moraes para a Bossa Nova, além da poética a partir da oposição, a fuga de melodramas, o intimismo que João Gilberto procurou em seu modo de cantar também foi conferido por Vinícius a partir de composições onde o eu lírico se refere à pessoa amada sempre em segunda pessoa, denotando proximidade ou a sensação da canção ser verdadeiramente um diálogo. Fato esse que marcaria posteriormente a canção romântica e a MPB de um geral. Em “Insensatez”, por exemplo:

A insensatez que você fez/Coração mais sem cuidado/Fez chorar de dor /O seu amor /Um amor tão delicado/Ah, porque você foi fraco assim/ Assim tão desalmado/Ah, meu coração que nunca amou/Não merece ser amado/Vai meu coração ouve a razão/Usa só sinceridade/Quem semeia vento, diz a razão/Colhe sempre tempestade/Vai, meu coração pede perdão/Perdão apaixonado/Vai porque quem não/Pede perdão/ Não é nunca perdoado. (JOBIM; MORAES, 1962).

Na canção o eu lírico primeiramente acusa a pessoa amada de algum mal, de alguma situação que colocara o amor em risco, mas fala diretamente com ela, usando a segunda pessoa do singular para denotar um encontro mais intimista para em seguida se questionar sobre os rumos daquele caso que não se resolverá caso o perdão não seja aceito. A ideia do perdão surge como um valor universal na obra de Vinícius que a atravessa como o grande remissor dos inconvenientes da vida.

É certo que nem em “Orfeu da Conceição” nem nas “bossas” de Vinícius de Moraes o universo afro-religioso transpareça, ainda que em Orfeu o compositor contorne alguns elementos eles não se exibem como sentimento de devoção, fé e vislumbre como ocorrerá

posteriormente em suas canções, mas tanto sua passagem pelo teatro, como seu ingresso no campo musical a partir do movimento bossanovista delinearão aspectos formais de sua obra, como é o caso da dialética viniciano, recurso fundamental na composição d'Os Afro-sambas. A partir do início da década de 1960 a perspectiva de Vinícius sobre a canção popular sofre algumas alterações, em boa parte devido às profundas mudanças que o Brasil viveu num período de quatro anos anteriores ao Golpe de 1964. Vinícius nesse período consolidou sua posição na música popular e amadureceu sua obra do ponto de vista poético e musical.

1.3 E o operário disse não: Vinícius de Moraes em busca do povo brasileiro.

Foi no início da década de 1960 que a Bossa Nova passou por seu primeiro processo de renovação. Havia se cristalizado em torno do movimento um *ethos* intelectualizado e de classe média pouco atento às questões políticas que desmentiam o progresso prometido durante os anos de governo de Juscelino Kubitschek de Oliveira. É possível que afirmemos que nesse período a arte e a política se uniram para construção de propostas críticas de suplanto dos moldes em que se encontrava a sociedade brasileira. Um panorama que não se restringe à canção, mas que se erige entre o cinema, sobretudo pelo advento do Cinema Novo de Glauber Rocha ou no teatro pelas peças escritas por Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho e outros. Esse período é o embrião, é o que germina a MPB, que embora se torne uma sigla complexa, sem definições precisas, carrega consigo o tom da crítica e da denúncia. Erige-se no período, conforme anota a historiografia da música popular brasileira um paradigma nacional-popular. Este conceito, o *nacional-popular*, segundo Arnaldo Daraya Contier foi compreendido através de chaves de interpretação que muitas vezes não se coadunavam, é associado enquanto portador de célula folclórica, do mesmo modo foi lido como sinônimo de brasilidade ou ufanismo, não raro foi percebido como portador de um populismo de esquerda ou alavanca de um realismo socialista. Em si, tal conceito pode ser compreendido de todas as formas citadas, já que sua natureza indefinida permitiu que ele fosse amplamente tido como categoria analítica na historiografia brasileira. Segundo Antonio Candido (2004), a partir dos anos 1950, ainda sob a ressaca da Segunda Guerra Mundial, o termo *nacionalismo* no Brasil vai perdendo seu sentido de exaltação patriótica e, paulatinamente, se reconstrói no sentido de defender política e culturalmente as expressões engendradas no Brasil. Ainda de acordo com Candido é possível falarmos que a nova mirada sobre os temas nacionais ocupam lugar nas propostas da esquerda brasileira, sobretudo pela

possibilidade em refrear o imperialismo, em razão disso, Marcelo Ridenti, trabalha com a proposição de que se desenhou no Brasil dos anos 1960 uma *brasilidade (romântico)revolucionária*, no sentido de que o trabalho artístico partido dos elementos da cultura popular trariam em seu interior uma mensagem de superação do estágio em que se encontrava a sociedade brasileira. Tais propósitos situados nesta inefável *brasilidade* não eram, entretanto, hegemônicos, sob seus auspícios desenvolveram-se variados projetos desta modernidade brasileira. Se a idealização do amor soou confortável em canções da Bossa Nova, neste período, “o momento da canção engajada”, ele surgiria como fruto do sofrimento e contaria com outros elementos para sua realização além do romance não ser a única temática possível.

Na trajetória de Vinícius de Moraes o momento da canção engajada é de relevada importância, tanto por sua atividade de poeta se colorir de engajamento como por ele passar a atuar como cantor. Sobre sua produção e ao que é devedora de seu contexto de produção destacamos dois momentos fundamentais: “Maria Moita” e “Operário em Construção”.

Nasci lá na Bahia/De Mucama com feitor/Meu pai dormia em cama/Minha mãe no pisador/Meu pai só dizia assim, venha/Minha mãe dizia sim, sem falar/Mulher que fala muito perde logo 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, em pé, mulher tem é que trabalhar/O rico acorda tarde, já começa resmungar/O pobre acorda cedo, já começa trabalhar/Vou pedir ao meu Babalorixá/Pra fazer uma oração pra Xangô/Pra por pra trabalhar gente que nunca trabalhou. (LYRA;MORAES, 1964).

Esta canção gravada originalmente no LP “Pobre Menina Rica”⁵, de 1964 é uma parceria de Vinícius de Moraes com Carlos Lyra. O título que nomeia o álbum é retirado do show que estreou em 1963 no Rio de Janeiro que originalmente seria encenado como peça teatral, mas foi apenas roteirizado para manter a essência do espetáculo, que em si criticaria o excessivo apego às coisas materiais em detrimento do exercício da liberdade, representado, neste caso, pelo amor (proibido) entre uma moça pertencente à uma classe abastada e um morador de rua. Maria Moita seria então a história da mãe deste morador de rua por quem a “menina rica” se apaixona. Nesta canção Vinícius e Carlos Lyra narram, fundamentalmente, um conflito de classes, explicitando a pobreza já na origem do indivíduo e sua manutenção na

⁵ Maria Moita idealmente foi escrita como roteiro de uma peça de teatro, fato que não se realizou, porém, em 1983, o cineasta Miguel Faria Jr. retratou o texto de Vinícius de Moraes em um filme intitulado “Para Viver um Grande Amor”

vida adulta. É maximizada na canção a submissão feminina e a ausência da escolha de um caminho, a mulher em questão, uma mucama, deveria servir ao seu “dono” sem que reclamasse de suas condições, por piores que fossem. Os autores destacam a localidade geográfica, a Bahia, local místico e depositário das tradições negras no Brasil, aspecto esse na obra de Vinícius que será visitado recorrentemente em suas futuras canções. Certamente por envolver a localidade da fé no candomblé, é que se lança mão de figuras como o babalorixá, ou comumente pai-de-santo, e a interseção de Xangô, orixá da justiça, para que resolva o conflito material entre ricos e pobres, onde o descanso do patrão se vincula ao desgaste do operário.

A harmonia de “Maria Moita” busca dissonâncias e acordes alterados, ela é construída em cima de acordes iniciados em sextas que variam para sétimas e terminam em nonas, denotando mudanças melódicas em quase todos os versos, característica marcante da Bossa Nova, o que do ponto de vista histórico comporta a afirmação de que a harmonia desenvolvida por João Gilberto não era um problema a ser superado na canção engajada, senão pelos temas das canções que deveriam versar sobre a vida comum e o conflito político-econômico que é inerente à ela. Perseguindo o objetivo deste trabalho, que é, afinal, perceber qual a dimensão da cultura negra (representada pela afro-religiosidade) na obra de Vinícius de Moraes, notamos que diferentemente do que ocorre em “Orfeu da Conceição”, os temas ligados ao candomblé já recebem um outro tipo de tratamento na perspectiva do compositor, pois Vinícius percebe o potencial emancipatório que vive junto da religião, ou seja, ao invés do conformismo da situação de vida, muitas vezes acalentado pelo cristianismo, na mitologia dos orixás, o senso de justiça social pode ser encontrado junto de Xangô, fato que ocorre em “Maria Moita”.

Neste período que se estende entre 1960 e 1964, período áureo da canção engajada, a produção artística que reverenciava o universo religioso era bastante mal vista pela intelectualidade brasileira centrada no CPC (Centro Popular de Cultura). Esta organização que funcionava como um espaço de planejamento artístico do PCB (Partido Comunista Brasileiro) via com maus olhos o interesse pela religiosidade, sobretudo por ela existir, na percepção dos intelectuais do CPC, como braço para alienação. Na historiografia, a discussão referente ao CPC bastante cristalizada diz respeito à funcionalidade da arte e do artista, pois através de uma definição peculiar da cultura popular intentou-se balizar os desdobramentos da arte brasileira. De acordo com Renato Ortiz (1985), esta ideia de cultura popular adotada pelo CPC pouco tem a ver com manifestações folclóricas no sentido mais tradicional, ou seja, àquele ligado à manifestações do patrimônio tradicional, tampouco une-se a categoria

cunhada por Antonio Gramsci em seus *Cadernos do cárcere*, que implicaria pensar a cultura popular alinhada às expressões das classes subalternas. Dentro do CPC a cultura popular está diretamente ligada à ação, e deveria servir como elemento realizador de um projeto político de conscientização. Mas, conscientizar-se sobre o quê? Renato Ortiz afirma que prioritariamente sobre a adoção de um projeto de arte revolucionário que evidenciasse as falsas manifestações da cultura, pois dentro dos esquemas esboçados por Carlos Estevam Martins, a época um dos líderes do CPC, era possível distinguir três tipos de objetos artísticos populares: a arte do povo, a arte popular e a arte revolucionária do CPC. A preeminência do político nas opiniões divulgadas por Carlos Estevam relegava os dois primeiros objetos artísticos o grau de mera trivialidade, carente de apuração estética e de algum modo retardatária. A arte defendida pelo CPC, por sua vez, seria responsável em orientar o público para superação de suas questões existenciais, sem que caíssem em desgraça na condição de alienados. Esse revestimento político que deveria existir em tal hipotética arte, traria a noção da dependência brasileira e as formas de suplantá-la pelos caminhos da reforma, pois embora o CPC defendesse uma “arte revolucionária”, seu projeto não previa até o fim o desvelamento da realidade para uma possível transformação societária.⁶

Um ponto marcante na obra de Vinícius de Moraes que dialoga com os pressupostos construídos pelo CPC seria seu poema “Operário em Construção” que na época, 1962, foi publicado nos “Cadernos de Cultura”, jornal de média circulação produzido pelo grupo. “Operário em Construção” revela um desquite de Vinícius com o ideal desenvolvimentista construído com o advento da Bossa Nova, um progresso inexorável da forma artística e do país, despreocupado se as estruturas sociais permitiram que toda sociedade avançasse na mesma direção:

Já não vamos tentar “vender” o aspecto exótico do café e do carnaval. Já não vamos recorrer aos temas típicos do subdesenvolvimento. Vamos passar da fase da agricultura para a fase da indústria. Vamos aproveitar a nossa música popular com a convicção de que ela não só tem características próprias, como alto nível técnico. E acho que conseguiremos nos fazer ouvir e respeitar. (JOBIM, Tom *apud* TINHORÃO, 1969, p. 104)

No poema em questão, Vinícius não alude ao universo afro-religioso, tampouco imagina um lugar como depositário da fé, ele trata especificamente da questão social e seu ponto nodal que é a luta de classes, quase aos mesmos moldes do que ocorre em “Maria Moita”, mas desta vez organizando a narrativa no espaço urbano, lócus privilegiado da acumulação capitalista. Inicialmente, Vinícius cita um versículo bíblico retirado do Evangelho

⁶ Sobre o tema ver: ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Ed. Brasiliense. São Paulo: 1985.

de Lucas que narra a oferta de Satanás a Jesus caso ele passe a lhe adorar, em resposta Jesus responde que serve à Deus e Satanás desaparece. É por meio da alegoria embasada na fantasia religiosa que Vinícius constrói o poema, nele o operário se identifica com o bem e o patrão com o mal, respectivamente Jesus e Satanás.

Era ele que erguia casas/Onde antes só havia chão./Como um pássaro sem asas/Ele subia com as casas/Que lhe brotavam da mão./Mas tudo desconhecia/De sua grande missão:/Não sabia, por exemplo/Que a casa de um homem é um templo/Um templo sem religião/Como tampouco sabia/Que a casa que ele fazia/Sendo a sua liberdade/Era a sua escravidão./De fato, como podia/Um operário em construção/Compreender por que um tijolo/Valia mais do que um pão?/Tijolos ele empilhava/Com pá, cimento e esquadria/Quanto ao pão, ele o comia.../Mas fosse comer tijolo!/E assim o operário ia/Com suor e com cimento/Erguendo uma casa aqui/Adiante um apartamento/Além uma igreja, à frente/Um quartel e uma prisão:/Prisão de que sofreria/Não fosse, eventualmente/Um operário em construção. (MORAES, 1962, *online*).

Nas duas primeiras estrofes do poema, de um total de dezessete, o eu-lírico apresenta o operário e seu árduo cotidiano na construção dos recursos urbanos e a invisível prisão que o trabalho condiciona ao homem, mas que ao mesmo tempo é sua única salvação para que não termine numa prisão de fato, o que denota o peso da classe na estrutura social. Tal prisão invisível que o poeta apresenta na estrofe posterior:

Mas ele desconhecia/Esse fato extraordinário:/Que o operário faz a coisa/E a coisa faz o operário./De forma que, certo dia/À mesa, ao cortar o pão/O operário foi tomado/De uma súbita emoção/Ao constatar assombrado/Que tudo naquela mesa/- Garrafa, prato, facão -/Era ele quem os fazia/Ele, um humilde operário,/Um operário em construção./Olhou em torno: gamela/Banco, enxerga, caldeirão/Vidro, parede, janela/Casa, cidade, nação!/Tudo, tudo o que existia/Era ele quem o fazia/Ele, um humilde operário/Um operário que sabia/Exercer a profissão./Ah, homens de pensamento/Não sabereis nunca o quanto/Aquele humilde operário/Soube naquele momento!/Naquela casa vazia/Que ele mesmo levantara/Um mundo novo nascia/De que sequer suspeitava./O operário emocionado/Olhou sua própria mão/Sua rude mão de operário/De operário em construção/E olhando bem para ela/Teve um segundo a impressão/De que não havia no mundo/Coisa que fosse mais bela.(MORAES, 1962, *online*).

A reificação do operário expressa pelo fato de que “a coisa” o faz seria a inevitável prisão e passagem ao automatismo, a perda de autonomia do homem. Vinícius constrói as estrofes de um modo que o despertar do operário indica que ele assumiu uma identidade com todos os outros operários que “carregam o mundo nas costas” e que o fato que recai sobre ele de estar encarregado da edificação da sociedade não precisaria ser tão dolorido como enxergava.

Foi dentro da compreensão/Desse instante solitário/Que tal sua construção/Cresceu também o operário./Cresceu em alto e profundo/Em largo e no coração/E como tudo que cresce/Ele não cresceu em vão/Pois além do que sabia/- Exercer a profissão -/O operário adquiriu/Uma nova dimensão:/A dimensão da poesia./E um fato novo se viu/Que a todos admirava:/O que o operário dizia/Outro operário escutava./E foi assim que o operário/Do edifício em construção/Que sempre dizia sim/Começou a dizer não./E aprendeu a notar coisas/A que não dava atenção:/Notou que sua marmitta/Era o prato do patrão/Que sua cerveja preta/Era o uísque do patrão/Que seu macacão de zuarte/Era o terno do patrão/Que o casebre onde morava/Era a mansão do patrão/Que seus dois pés andarilhos/Eram as rodas do patrão/Que a dureza do seu dia/Era a noite do patrão/Que sua imensa fadiga/Era amiga do patrão.(MORAES, 1962, *online*).

Creemos que nessa passagem, em específico, a *estrutura de sentimento*⁷ que guia a produção artística dos anos 1960 possa ser entendida principalmente quando Vinícius alerta que o operário toma pra si a dimensão da poesia como responsável por esse processo de desvelamento da realidade, a poesia não enquanto mero objeto cultural, mas sim como uma dimensão sensível do homem, como sinônimo da arte capaz de atribuir noção de justiça social, incontestável postulação da arte engajada. E ainda que o poema tenha tido uma positiva recepção junto ao CPC é necessário dizer que sua forma não se deve às diretrizes geradas dentro do grupo, tratam-se, nesse caso, de ideias em circulação, de forte apelo junto às camadas intelectuais que pensavam a arte para fins progressistas, pois o CPC, ao contrário, lidava com a arte engajada de um modo bastante horizontal designando funções aos artistas, repudiando todas as formas de estrangeirismos ou qualquer manifestação cultural que não fosse ao encontro do comprometimento político. Essa relação hierarquizada não primava por uma espontaneidade das massas na exposição de manifestações culturais, o povo era idealizado enquanto refém do subdesenvolvimento, mas incapaz de agir dado seu grau de alienação. Por esse caminho, seria responsabilidade do próprio CPC cumprir o papel de instruí-los dentro da referida cultura popular. Como afirma Renato Ortiz, chega a ser patético o didatismo esquemático defendido em tal projeto de cultura, em uma relação que se estabelecia “de cima para baixo”, tornava-se secundário tudo que não soasse como revolucionário, desse modo os aspectos lúdicos, religiosos e estéticos, tão carão ao campo da arte (inclusive da arte engajada), são meramente percebidos como propulsores de alienação.

⁷ A estrutura de sentimento, em Raymond Williams, pôde resgatar o sentimento social que marcou determinada época. Seu objetivo era pensar como a literatura lidava com as vicissitudes de seu tempo, e em que medida alteravam-se os sentimentos do vivido de acordo com as experiências. Isso indica pensar não apenas a formação de um estilo literário e seus valores, mas também questões relativas à vida de modo geral. Em “Marxismo e Literatura” o autor afirma que sentimento pode ser uma palavra difícil, entretanto, se diferenciaria de conceitos fixos como ideologia ou visão de mundo. A ideia de sentimento, nesse caso permite notar a vivacidade com a qual os valores circularam. (WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1979)

As definições sobre arte expressas no “Anteprojeto do Manifesto do CPC”, escrito por Carlos Estevam Martins, foram sendo cada vez mais repudiadas por seu radicalismo e os artistas que se reuniam em torno do CPC aos poucos conquistaram outros espaços de expressão. Vinícius de Moraes embora tenha sido bastante próximo de Carlos Lyra – um dos fundadores do CPC - e ao seu lado se iniciado na canção e na arte engajada, não transpõe para sua obra tais pressupostos, de uma vez que nesse seu poema tão emblemático para o período constrói uma narrativa sem que necessariamente exista algum tipo de vanguarda responsável pela tomada de consciência dos problemas concretos, foi o próprio operário, que diante de sua indignação com as condições de vida e trabalho “passou a dizer não” e pagou com a vida o seu despertar.

Sentindo que a violência/Não dobraria o operário/Um dia tentou o patrão/Dobrá-lo de modo vário./De sorte que o foi levando/Ao alto da construção/E num momento de tempo/Mostrou-lhe toda a região/E apontando-a ao operário/Fez-lhe esta declaração:/- Dar-te-ei todo esse poder/E a sua satisfação/Porque a mim me foi entregue/E dou-o a quem bem quiser./Dou-te tempo de lazer/Dou-te tempo de mulher./Portanto, tudo o que vês/Será teu se me adorares/E, ainda mais, se abandonares/O que te faz dizer não./Disse, e fitou o operário/Que olhava e que refletia/Mas o que via o operário/O patrão nunca veria./O operário via as casas/E dentro das estruturas/Via coisas, objetos/Produtos, manufaturas./Via tudo o que fazia/O lucro do seu patrão/E em cada coisa que via/Misteriosamente havia/A marca de sua mão./E o operário disse: Não!/- Loucura! - gritou o patrão/Não vês o que te dou eu?/- Mentira! - disse o operário/Não podes dar-me o que é meu./E um grande silêncio fez-se/Dentro do seu coração/Um silêncio de martírios/Um silêncio de prisão./Um silêncio povoado/De pedidos de perdão/Um silêncio apavorado/Com o medo em solidão./Um silêncio de torturas/E gritos de maldição/Um silêncio de fraturas/A se arrastarem no chão./E o operário ouviu a voz/De todos os seus irmãos/Os seus irmãos que morreram/Por outros que viverão./Uma esperança sincera/Cresceu no seu coração/E dentro da tarde mansa/Agigantou-se a razão/De um homem pobre e esquecido/Razão porém que fizera/Em operário construído/O operário em construção.(MORAES, 1962, *online*).

Ainda que “Operário em Construção” não seja uma canção, tampouco remeta ao universo afro-religioso merece destaque neste trabalho, principalmente por Vinícius apresentar no poema uma mirada sobre a vida comum tendo como tônica o engajamento, expressões que serão visitadas posteriormente em suas obras, porém cada vez mais de um modo metafórico e se valendo da religiosidade afro-brasileira.

Os compositores que se envolveram na renovação da música popular a partir da década de 1960 empenharam-se em aproximá-la das questões sócio-políticas, dando novos ares ao seu conteúdo verbal a partir de criações que denunciassem a desigualdade social e o subdesenvolvimento brasileiro. Como afirmamos, o ganho estético da Bossa Nova não fora um problema, a ele foi somado toda uma tradição musical preocupada em conferir à música

moderna um pouco de história, esta renovação que se resolve a partir da letra e da incorporação da tradição teve como síntese uma retomada do samba de morro carioca, de um modo que a própria presença do gênero já conferisse um grau de engajamento, posto que o samba de morro possui uma identidade geográfica e étnica – o subúrbio carioca e a herança negra na cultura do Brasil - instâncias esquecidas com a consolidação do progresso e o consequente aumento das áreas periféricas e a manutenção das discriminações com o povo negro. Alimentou a ânsia compositiva de Carlos Lyra, por exemplo, as canções até então esquecidas de Nelson Cavaquinho e Cartola, que até os anos 1960 estiveram reclusos como compositores de escolas de samba. Esta renovação do nacionalismo, de encontrar no samba de morro o espírito do povo brasileiro foi bastante acalentada pela esquerda envolvida no meio artístico. Uniu-se a este projeto os ritmos interioranos e nordestinos como também verdadeiras expressões do povo brasileiro (CONTIER), ou seja, foi erigida diversas faces de um projeto *nacional-popular* preocupado em ter como essência os sentimentos e trejeitos das parcelas mais atingidas com a desigualdade social. Entretanto, como adverte Miliandre Garcia, não é possível reduzir todo este momento apenas às diretrizes político-ideológicas, pois em torno da canção engajada organizou-se todo um complexo de distribuição dos bens culturais responsáveis pela consolidação da *Indústria Cultural* brasileira.

No entendimento de Marcelo Ridenti a década de 1960 fez conviver diferentes projetos sob a égide da *brasilidade* que ele define como uma categoria sociológica capaz de refletir sobre um momento localizado da história recente do Brasil. Como ele mesmo nos previne, *brasilidade* já era um termo conhecido no debate político do Brasil dos anos 1920 e 1930, porém sua utilização era normal entre os grupos de direita de matiz ufanista. Na acepção construída pelo autor, o termo não perde seu sentido literal de propriedade singular do Brasil ou dos brasileiros, todavia, o autor percebe que a esquerda dos anos 1960 foi pioneira em duplicar o sentido da expressão, conotando-a com a possibilidade de se consumir “as potencialidades do povo e da nação do Brasil a partir de uma revolução brasileira calcada no nacionalismo-democrático ou no socialismo” (RIDENTI, 2010, pp. 09, 10). Ridenti rompe com uma crítica gerida nos anos 1980 de que a esquerda nacionalista teria sido a causadora de uma desagregação da classe operária, por demasiadamente levar em conta projetos progressistas que pensavam em primeiro plano o desenvolvimento da nação. Ao problematizar o desenvolvimento de tal *brasilidade* de modo positivo, o autor aponta que ela seria responsável pela formação de uma *estrutura de sentimento* que expande a ação da esquerda para além da militância, pois a partir de sua ação a cultura brasileira se redesenhou, indicando a formação de cânones artísticos e influenciando o pensamento social.

1.4 Descobrir a Bahia, chamar os Orixás

A partir do conceito de *brasilidade* desenvolvido por Marcelo Ridenti é que buscamos a compreensão da obra musical de Vinícius de Moraes que alude ao universo afro-religioso, de um modo que se evidencie que o poeta ao tomar o candomblé e a umbanda como elemento fundamental em parte de sua obra também se conecta a este projeto nacional de consumação das potencialidades do povo brasileiro. Vinícius de Moraes lança um novo modo de se olhar para cultura no Brasil ao tomar a cultura baiana como tônica do nacional em suas obras. Poderíamos certamente incorrer num equívoco, pois sempre fora a Bahia local imaginado, representação fidedigna do que é o Brasil e de fato a construção da unidade brasileira por meio da *democracia racial* sempre se escorou nos estereótipos da baiana e nas imagens de candomblé, reforçando até mesmo a vitalidade do mulato como parte constitutiva da beleza deste povo brasileiro. A singularidade na obra de Vinícius de Moraes ao imaginar a Bahia reside exatamente no contrário, pois o que o poeta apresenta são as diferenças da cultura baiana, seja na religião, no samba e na cultura negra preservada por lá, desse modo, duas bases são fundamentais para que compreendamos tais contornos em sua obra musical: acrítica à *democracia racial* e o interesse pela pesquisa folclórica no campo da canção popular. Ainda sim, devemos ter em conta que na obra de Vinícius de Moraes não há uma crítica explícita a *democracia racial*, o que ocorre com suas canções é que são construídas a partir da visão crítica sobre este paradigma, mais especificamente a partir da ruptura da unidade brasileira patrimonializada. Em sua obra ainda que houvesse a intenção de se retratar aspectos da cultura nacional, eles não seriam encarados como homogêneos, como unânimes para toda nação, seriam na verdade étnicos⁸.

A crítica à *democracia racial* ocorre em dois planos, primeiramente levada à cabo por intelectuais ligados à Universidade de São Paulo, principalmente Roger Bastide e Florestan Fernandes que em 1965 publicou *A integração do negro na sociedade de classes*. A obra que se tornou um clássico da sociologia brasileira é uma das pioneiras em denunciar a “democracia racial” como ideologia de dominação, de uma vez que, segundo o autor, é

⁸ Stuart Hall nos previne que conceitos como *identidade* ou *etnia* devem ser apreendidos por seu caráter discursivo, pois que seus valores se transformam no decorrer do processo histórico. Em mesma medida são fundacionais, posto que justificam sentimentos de pertencimento a uma nação ou um grupo. O mesmo autor indica que a *etnia* pode ser pensada a partir da partilha das mesmas “características culturais como religião, língua, costume, tradições e sentimento de lugar” (HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora. 2010).

permissiva com a manutenção das desigualdades entre brancos e negros no Brasil. Entre as elaborações construídas por Florestan, acreditamos que elucide nosso trabalho sua análise sobre a formação da Frente Negra Brasileira (FNB). De acordo com Antônio Sérgio A. Guimarães (2002), este movimento pode ser considerado como:

uma organização étnica, no sentido de que cultivava valores comunitários específicos, mas cuja forma de recrutamento e identificação era baseada na “cor” ou “raça” e não na “cultura” ou nas “tradições”. De fato, a FNB buscava justamente afirmar o negro como “brasileiro”, - renegando as tradições culturais afro-brasileiras, responsabilizadas pelos estereótipos que marcavam os negros – e denunciando o preconceito de cor que os alijava do mercado de trabalho em favor dos estrangeiros [...] Politicamente, apesar de conter alguns algumas dissidências socialistas, a FNB era majoritariamente de direita, de corte fascista, incluindo mesmo um grupamento paramilitar. (GUIMARÃES, 2002, p. 87).

Florestan acreditava que a formação da FNB em São Paulo, num período que remonta aos anos 20 do século passado era uma crítica lúcida e concreta a estrutura econômica e política do estado que havia sido generosa e integracionista com os imigrantes italianos, portugueses e sírio-libaneses (FERNANDES, 1965). O autor sustenta que com esse pressuposto, os militantes deste movimento social buscavam, antes de mais nada, serem percebidos também como brasileiros. A marginalização a qual estavam submetidos neste período fez com que algumas posições do grupo se atentassem demasiadamente a um estado de depreciação que permeava a comunidade negra em São Paulo, nesse sentido, não foi raro campanhas construídas pela FNB que enfatizavam o valor depreciativo da cultura negra e como se houvesse características intrínsecas ao homem negro como “o alcoolismo, a relação promíscua entre os sexos, o modo de vestir, a licenciosidade de linguagem, de gestos e modos” (GUIMARÃES, 2002, p. 92). As próprias lideranças do grupo acreditavam em tais postulações, algo que de certo modo, poderia ser normal à época, de uma vez que ainda estavam erigidas as “discriminações científicas” sobre os negros. Por esse caminho, a FNB ciente de que a recusa por inclusão na estrutura social paulista (e brasileira, *quiçá*) estava intimamente ligada ao preconceito e que este por sua vez só seria suplantado quando se obliterassem todos os traços de uma cultura negra, não admitia que a condição periférica a qual os negros estivessem expostos poderia ter suas raízes em uma questão de classe.⁹

As ciências sociais nos anos 1940 e 1950, entretanto, refutavam a postura da FNB, e

⁹A postura política adotada pela FNB e a explicação sobre a questão negra no Brasil estar apenas ligada à cor da pele tornou a política cultural varguista, calcada na mestiçagem, como uma forma de acalanto ao movimento negro, que integrou a população na unidade desenhada por Vargas.

discutiam o caráter “embranquecedor” do movimento. Roger Bastide, por exemplo, crente de que a democracia racial havia aberto uma ferida entre a população negra no Brasil, e em razão de tais diretrizes os negros buscaram abrir mão de sua herança africana não acreditava que tal absorção de valores “brancos” legaria ao povo negro um lugar na sociedade de classes brasileira, principalmente pelo antropólogo francês sustentar a necessidade de que as raízes africanas permanecessem vivas. Bastide percebia a questão negra do mesmo modo que Florestan Fernandes e por isso tornaram-se referência sobre o assunto até meados dos anos 1980. Em “A luta contra o preconceito de cor” artigo reunido na obra “Relações entre brancos e negros em São Paulo” (1955), Fernandes constrói seu argumento sobre o preconceito de cor, razão maior da subalternidade que os negros encontravam na estrutura social do Brasil. O autor alega que diferentemente do que ocorria nos Estados Unidos, onde os negros eram vítima de preconceito pelos brancos independentemente de sua classe, como forma da população branca não ter concorrência no mercado de trabalho e assegurar seus privilégios, o negro brasileiro era refém da elite branca (e não da população branca em geral). De acordo com seu texto a potencialidade primordial do homem negro no Brasil localizava-se justamente em sua condição, que seria, por fim, a do indivíduo que nem mesmo adentrou a estrutura de classes por receio da elite branca perder seus privilégios patrimoniais. Nesse raciocínio caberia ao negro não apenas libertar todos os seus iguais (em cor) como também o homem branco desprivilegiado na sociedade de classes. Sendo assim, Florestan considera que o preconceito situa-se mais na classe, do que propriamente na “raça”. Antonio Sérgio A. Guimarães comenta:

Florestan fará, portanto, do negro revoltado o revolucionário em potencial que poderá completar o serviço da revolução burguesa, deixado inacabado. Florestan possibilita, assim, a renovação da linha política dos movimentos negros, que deixarão, no futuro, de lutar apenas pela integração na vida nacional, preferindo a construção de uma sociedade mais justa e igualitária. O ideal socialista contaminará, durante a década de 1960 e seguintes, muitos militantes negros. (GUIMARÃES, 2002, p. 97).

A crítica nascida em ambientes intelectuais se expandiu fortemente em meio aos movimentos sociais que não postulavam mais apenas em favor do proletário ou da “população unitária e imaginada”, como destaca Carlos Eduardo Paiva (2015) ocorre um processo onde as minorias começam a se identificar na esfera pública em torno de bandeiras até então marginais como o movimento negro que passa a se reivindicar como filiado à diáspora africana alegando a herança presente em seu continente e espalhado pelo mundo ou ainda uma militância em torno da causa homossexual. Segundo o mesmo autor as críticas em torno desse

paradigma que identificava o povo brasileiro quando se encontrou com a reverberação da contracultura produziu toda uma nova rede de significados no campo musical que se sedimentou sob o rótulo da *soul music*.

Um segundo momento de crítica à *democracia racial* é na verdade o lamento pela sua ineficácia como relação social, esse ponto de vista defendido pela esquerda no Brasil de algum modo alicerça a produção cultural construída a partir da *brasilidade*. Não que houvesse uma depuração de traços da cultura negra como ocorrera nos anos 1940 e 1950 ¹⁰, muito pelo contrário, o que se quer nesse período é que se desvele o que não era conhecido, sem que se incorresse no erro de patrimonializar a cultura brasileira, pois ela deveria estar em ação, servindo como alavanca para o despertar da consciência de que era possível o Brasil consumir um Estado democrática a partir da justiça social.

O Brasil não seria ainda o país da integração entre as raças, da harmonia e da felicidade do povo, impedido pelo latifúndio, pelo imperialismo e no limite pelo capital. Mas poderia vir a sê-lo como consequência da revolução brasileira pelo que se chegava a pensar numa civilização brasileira, retomando à esquerda a utopia do período Vargas. (RIDENTI, 2000, p. 225).

Havia desse modo a intenção de se cantar aquilo que fosse pertencente ao Brasil que soasse como “nosso”, daí a busca por sonoridades que além de se alinharem a esse compromisso também exibissem fragmentos de um Brasil ainda desconhecido, ou seja, pensar a unidade a partir da diferença, construir a imagem do país longe de uma essência, pois no fundo elas são várias. É nesse sentido que encontramos a razão maior das obras de Vinícius de Moraes, entretanto, a *baianidade* que marca sua obra, só é possível pelo interesse similar de compositores próximos a ele, como Edu Lobo e principalmente Baden Powell. Edu, por exemplo, após uma viagem ao Recife, impressionou-se com a musicalidade dos pregões locais e dos cantadores de rua e, junto de Ruy Guerra, pôde transpor o universo da cultura popular para suas composições. Edu em suas canções atua por princípios técnico-estruturais influenciados por Tom Jobim – procura compor usando acordes em sétima e nona, com arranjos menos ornamentais e não enfatiza a rítmica do samba. Em questões de engajamento,

¹⁰ Operando de forma seletiva sobre alguns elementos da cultura afro-brasileira [o Estado Novo], promoveu-os ao status de valores nacionais. Esse projeto obteve ampla ressonância, dadas as condições do momento histórico em que os vários grupos sociais procuravam conquistar espaços de legitimidade; especialmente as camadas pobres, majoritariamente negras e mestiças. No campo das artes, em que a criatividade é o patrimônio principal, estes grupos obtiveram maior reconhecimento e souberam capitalizar seus talentos em proveito da mobilidade social. É nesse período que a cultura popular, permeada de elementos afro-brasileiros, começa a ser desestigmatizada, ainda que de forma contraditória. O carnaval, por exemplo, recebe apoio oficial, mas deve exaltar temas da história oficial em seus enredos; a capoeira se torna “esporte nacional”, mas de uma forma disciplinada. Também o papel social destas práticas culturais ganhou destaque no meio acadêmico brasileiro e estrangeiro. (AMARAL; SILVA. 2006. p. 199).

suas músicas não transmitem mensagens exaltadas ou exortativas, são líricas, quase impressionistas. Segundo Marcos Napolitano, o autor trabalha com uma “educação sentimental” vinda da bossa nova, mas alinhada a um tom político-ideológico, fugindo da relação vertical estampada nos princípios do CPC. Em Edu, o lirismo traria a mensagem política (NAPOLITANO, 2007, pp. 109-138). Baden Powell, por sua vez busca uma similaridade ao som do candomblé baiano, criando células harmônico-percutivas que sustentassem ritmo agressivo e expressionista, o que seria um suporte para frases curtas, escritas por Vinícius que soassem como um mantra de ares políticos calcados no popular (NAPOLITANO, 2007, pp. 109-138).

Em 1993 a Rádio Cultura AM de São Paulo, produziu um documentário intitulado “Vinícius: poesia, música e paixão”, esse programa de trinta episódios dedicara-se no de número vinte e oito a explorar a *baianidade* de Vinícius de Moraes, no programa ressalta-se, mediante pesquisa artística que tal aspecto de sua obra está diretamente ligado às suas parcerias com Baden Powell e Toquinho fato que também consideramos, todavia preferimos falar com distinção da parceria Toquinho (sem negar a importância de Baden Powell) durante a década de 1970, pelo seu resultado possuir distinções em relação a sua obra anterior e ser primordialmente nosso objeto de estudo. Como modo de problematizar todo o contexto comentado acima com as produções de Vinícius durante a década de 1960 destacamos as canções: “Arrastão” composta ao lado de Edu Lobo como um interesse pela sonoridade e cotidiano regionais, “Berimbau”, de Vinícius e Baden Powell, canção que evidencia o interesse dos dois compositores pelos costumes baianos, e uma pequena análise sobre os “Afro-sambas”.

Em primeiro lugar há que se destacar que “Arrastão” foi a canção que legou o estrelato àquela que se tornaria uma das maiores intérpretes brasileiras, Elis Regina. Sua atuação magistral no I Festival de Música Popular, em 1965, forneceu o movimento que a melodia de Edu Lobo busca. A letra trazia elementos ligados ao candomblé e demarcava, desse modo, um dos traços mais chamativos das músicas que Vinícius de Moraes colocaria letra.

Eh! tem jangada no mar/Eh! eh! eh! Hoje tem arrastão/Eh! Todo mundo pescar/Chega de sombra e João Jô viu/Olha o arrastão entrando no mar sem fim/É meu irmão me traz Iemanjá prá mim/Olha o arrastão entrando no mar sem fim/É meu irmão me traz Iemanjá prá mim/Minha Santa Bárbara me abençoi/Quero me casar com Janaína/Eh! Puxa bem devagar/Eh! eh! eh! Já vem vindo o arrastão/Eh! 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/Valha-me meu Nosso Senhor do Bonfim/Nunca, jamais se viu tanto peixe assim. (LOBO; MORAES, 1965).

“Arrastão” orbitou no centro-sul do país como uma canção que trazia à tona figuras que não eram recorrentes no cancioneiro popular, ou quando eram lembradas sempre apresentavam a contemplação como sua razão. O arrastão é uma prática comum no litoral, os pescadores se lançam ao mar e em determinado ponto lançam sua rede na esperança que ela venha farta de peixes, muitas vezes o único recurso gerador de renda entre a população caiçara. Na canção de Vinícius de Moraes e Edu Lobo o mar não é lugar edílico, sua existência na vida dos pescadores é, sobretudo, para o trabalho, todavia a prática da pescaria não está mecanizada, diferentemente da construção civil para o operário do poema de Vinícius, envolto ao “ganha-pão” reside os caprichos de Iemanjá, que satisfaz aos pescadores quando a fantasia da paixão que cultivam por ela surge. E é justamente pelo cotidiano regional ser diferente do espaço urbano que acreditamos que para além da descrição de uma prática profissional, onde apenas se explora seus aspectos antitéticos, “Arrastão” inaugura uma tradição de imaginar localidades geográficas, onde a fantasia não é braço para a alienação, pelo contrário, justifica toda a estrutura de um povo e de um lugar, até então desconhecido pelo resto do país. “Arrastão” soa como um tipo mais acabado da canção de protesto, a música chama atenção a um problema social, seus protagonistas são desfavorecidos na sociedade, sem necessariamente exibir o conflito de classes a canção tem a primazia em anunciar como parte da população os resolve a partir dos recursos possíveis, no caso, a fé. Vinícius de Moraes e Edu Lobo vão na contramão do que Glauber Rocha fez em seu filme “Barravento”, quando roteirizava um cenário bastante similar ao que é apresentado em “Arrastão”.

...fui com a equipe para a praia de Buraquinho, uns dez quilômetros depois de Itapôa na Bahia. É uma fazenda de pesca de xaréu, a prática mais comum dos negros baianos. Chegando em Buraquinho as coisas mudaram para mim (...) o exotismo da cultura negra, tão cantado pelos artistas baianos não passa de uma romântica e alienada posição frente grave problema de subdesenvolvimento, físico e mental. Os negros permanecem escravizados de todas as formas. Talvez a pior delas seja a religião, a crença nos deuses africanos, a eterna submissão a miséria, como se aquele destino de fome e analfabetismo fosse determinado por Iemanjá ou Xangô. Fatalismo puro.¹¹ (ROCHA, 1962).

Ou seja, ainda que a esquerda estivesse à frente de boa parte dos projetos artísticos, sua percepção sobre os problemas variavam e os impasses colocados pela questão política e

¹¹ LIMA JR, Walter. Barravento no cinema brasileiro. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro. 17 abr, 1962.

social no Brasil quando exibidos também. Sem que a denúncia se perdesse, Vinícius apela para o lirismo e sem infantilizar seus personagens os coloca como heróis que a partir de sua experiência lidam com a ausência dos recursos. “Arrastão” não apenas transforma o cancionário popular ao problematizar de modo diferente a relação fé e consciência, como apresenta uma localidade geográfica sem que necessariamente ela tenha que servir a contemplação. Do ponto de vista estrutural altera a distribuição dos bens culturais no Brasil, pois aglutina em torno da TV boa parte das produções musicais (NAPOLITANO, 2007) a partir do fenômeno dos Festivais de Música Popular ¹², e movimenta um mercado de bens simbólicos em torno das figuras religiosas, Renato Ortiz afirma que a comercialização de temas regionais a partir do período acarretaram uma “de-sacralização da autenticidade da arte popular” (ORTIZ, 1985, p. 76). O autor não defende que a arte deva ser *aurática*, sua crítica se faz por meio de ficar límpida a noção de padrões de comercialização via discos, televisão ou demais formas de distribuição dos bens culturais. Ou seja, ainda que seja singular a obra, que seja inovadora, por detrás de suas qualidades já desponta um mercado interessado na exploração de tais temas, objeto de nosso interesse no segundo capítulo deste trabalho. “Berimbau” foi composta anos antes de “Arrastão”, especificamente em 1962. Reza a lenda que Vinícius de Moraes ganhou de Carlos Coquejo, um disco com samba de rodas baianos, este disco que tivemos o privilégio de escutar transmite com sinceridade a atmosfera dum terreiro de candomblé, ficando bastante aparente a rítmica das giras e a entoação dos pontos dos Orixás. Em um momento que a Bossa Nova arrefecia-se no Brasil e ganhava espaço no exterior, principalmente nos Estados Unidos, com a ida do grupo a Nova Iorque para apresentação no *Carnegie Hall*, Vinícius se interessou pelos aspectos místicos e culturais que circundavam a gravação do disco dado por Coquejo, do mesmo modo, Baden Powell, violonista carioca estudado se concentrou nas possibilidades harmônicas que o disco forneceu. Ainda segundo a lenda, munidos de vinte caixas de uísque se trancaram no apartamento de Vinícius no Rio de Janeiro e ali permaneceram três meses compondo seus “Afro-sambas”, a parceria que ficou engavetada por quatro anos gerou um disco, mas “Berimbau” não foi incluída.

¹² Marcos Napolitano em seu livro “*Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*” aponta que os Festivais de Música Brasileira podem ser entendidos como lócus de desenvolvimento da MPB. A incorporação de tendências como a bossa nova, a canção de protesto, os regionalismos e o samba tradicional foram tragados por artistas que se sagraram nos eventos e consolidaram a sigla MPB, tais como Chico Buarque, Geraldo Vandré, Edu Lobo etc. Entretanto mostra também como os Festivais, sobretudo o “*III Festival de Música Popular Brasileira*” produzido pela TV Record inseriu a MPB definitivamente no mercado da música, além de ter propiciado, com as exposições de Caetano Veloso e Gilberto Gil ancorados no Tropicalismo uma crítica ao valor ideológico que a MPB assumia. Tendo sido sintomática a crítica que na década posterior definiu a MPB enquanto instituição.

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... (MORAES; POWELL. 1962).

“Berimbau” foi gravada em 1963 em um disco de Vinícius de Moraes com Odete Lara pelo selo “Elenco” e abre o lado A do álbum, interpretada apenas por ele, a canção tem uma introdução marcada pelo compasso do berimbau, estrutura que se mantém até o refrão, numa variação de apenas dois acordes. O sucesso que a canção atingiu fez com que não fosse gravada junto dos demais afro-sambas (MORAES, 1966), porém seu dinamismo, seu jogo de palavras expõe uma visão de mundo diferenciada, calcada na cultura da capoeira, um *ethos* desconhecido na canção popular. “Berimbau” é resultado duma experimentação harmônica de Baden Powell e do interesse cultural de Vinícius de Moraes por um *ethos* diferente daquele produzido pela moral cristã, seria o que Túlio Villaça (2012) nomeia de *Afro-ética*. Nesse sentido, “Berimbau” refere-se aquilo que identifica um homem de bem, uma dignidade que não passa pela resignação, tampouco pelo sacrifício, valores celebrados no Ocidente. Pelo contrário, na canção a luta é uma possibilidade de realização de algo, sem que antes se saiba das virtudes do adversário, pois como o mesmo autor sustenta, cabe lembrar da passagem de Nietzsche em “Para além do bem e do mal”: “*Falar muito de si mesmo pode ser um jeito de esconder aquilo que realmente é*”, em razão disso, Vinícius, previne que “quem diz muito que vai, não vai e nem vem”. A partir dessa *Afro-ética*, assumir os desígnios do destino também não é uma saída, e como previne a canção, se for para cair que se caia bem, assim como no jogo de capoeira. Toda a atmosfera captada em “Berimbau” tem um lugar de origem que é a Bahia, conforme o próprio Vinícius adverte na contracapa dos “Afro-sambas”, e embora tal canção não esteja inclusa no álbum, ela também é nascida de tal inspiração (MORAES, 1966). Desse modo, se relaciona com a intenção de buscar novas sonoridades e valores para o cancionário popular, pois disciplinadamente, Vinícius recorta fragmentos da *brasilidade*, contornando sua obra com singularidade e exibindo as potencialidades do povo. Os “Afro-sambas” não podem ser identificados como um tipo de patrimonialização da cultura brasileira, pois sua existência demanda ação, fato que comentaremos a seguir.

Os Afro-sambas são resultado do encontro entre Baden Powell e Vinícius de Moraes, trata-se de um álbum conceitual e inovador no campo da música popular brasileira. O disco foi lançado pelo selo “Forma” em 1966 e consuma-se por meio de um fio condutor: a cultura popular afro-brasileira. O disco possui oito faixas, quatro de cada lado, distribuídas

uniformemente. A primeira canção de cada lado apresenta um tom explosivo em relação às outras músicas, enquanto as últimas faixas de cada lado se caracterizam por um andamento mais lento. Em nossa pesquisa tomamos o álbum “Os Afro-sambas” como elemento decisivo na trajetória de Vinícius de Moraes. Nele, o universo ritualístico da umbanda e do candomblé é tratado de modo complexo, pois harmonicamente também busca tragar a influência religiosa. Como afirmamos o álbum apresenta oito canções - Lado A: “Canto de Ossanha”; “Canto de Xangô”; “Bocochê”; “Canto de Iemanjá” – Lado B: “Tempo de Amor”; “Canto do Caboclo Pedra Preta”; “Tristeza e Solidão”; “Lamento de Exu”. A partir da escuta e da análise do álbum, Isabela Morais elenca aspectos que se sobressaem mediante a totalidade do objeto, por exemplo, o andamento das canções se equiparam mediante sua organização no LP em ambos os lados, assim como é possível notar que a rítmica das canções são estruturadas de acordo com o orixá homenageado na música, o batuque que a acompanha é similar ao que é tocado nos terreiros no momento da incorporação de determinado orixá.

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 viniciiana – 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. (MORAIS, 2013, p. 68).

É possível perceber que no disco se sobressaem os orixás do panteão “nagô-iorubá”¹³ e a localização de Salvador, capital baiana, como local de fé. O cotidiano praieiro,

¹³ Do contingente escravo chegado ao Brasil entre os séculos XVI e XIX pode-se destacar dois grupos: os sudaneses, originários da África Ocidental; e os Bantos, vindos da África Central. Os Bantos em sua maioria chegaram de localizações como Angola, Congo e Moçambique e no Brasil espalharam-se pela costa litorânea e pelo interior do território, principalmente Goiás e Minas Gerais (MORAIS E SILVA, 2013, p. 73). Segundo Wagner Gonçalves da Silva (2000) foi o grupo que mais influenciou a formação cultural do Brasil dentre a população africana. Os sudaneses, por sua vez, originários da África Ocidental vieram de lugares como a Nigéria, Benin e Togo. Seus grupos são os iourubás ou nagôs (subdivididos em: keto, ijexá, egbá, etc), os jejes (ewe ou fon) e os (fanti-achantis) (SILVA, 2000, p. 26-28 *apud* MORAIS E SILVA, 2013, p. 73). O povo sudanês, majoritariamente, instalou-se em Pernambuco e na Bahia entre os séculos XVII e XIX, sua recepção por ter sido menos inóspita que a dos Bantos propiciou que os grupos não fossem segregados e que sua cultura se mantivesse viva. De algum modo, tais fatores relacionados aos “nagô-iourubás”, explicam a razão pela qual a afro-religiosidade na Bahia é diferente da prática em outras localidades do país. O candomblé baiano, bastante diferente da umbanda, mantém-se mais puro da influência cristã ou kardecista o que acarreta que nele não sejam cultuadas entidades e apenas os próprios Orixás além de possuir um batuque próprio e toda uma ordem cosmológica bastante peculiar. Nesse sentido, Vinícius de Moraes ao idealizar a Bahia como local de fé, indica que de fato ela pode ser pensada como um à parte da cultura nacional, pois sua matriz negra é mais original e

representado pelo movimento do mar e sua influência na vida da população, assim como os devaneios surgidos da ausência do regresso das atividades pesqueiras foram elementos trabalhados por Dorival Caymmi em sua obra, e segundo a autora são influências sobre alguns afro-sambas. Vinícius trabalha os elementos afro-religiosos a partir da contrariedade dos sentimentos, nos “Afro-sambas” amor, justiça, conquista, etc, são pensados sempre pela presença de seus antônimos, de modo que a religiosidade que se quer expressar, tal como ocorre no seio do candomblé nunca está distanciada da vida comum. É possível atestarmos que no álbum às menções ao candomblé são mais visíveis, mas há uma incursão ainda pela umbanda carioca.

Segundo Isabela Moraes, não era a intenção dos “Afro-sambas” ser um disco de padrões comerciais. Atesta este fator a própria escolha da gravadora, a “Forma” que não possuía um peso no mercado e nem mesmo era a gravadora de Vinícius. As músicas que em alguns casos ultrapassam os seis minutos de duração pouco tinham a ver com a padronização que se buscava em torno da canção dos anos 1960. Ou mesmo em termos harmônicos, uma elaboração bem trabalhada e conceitual nunca foi o mote da indústria fonográfica brasileira. Para ressaltar o aspecto pouco comercial, e legar-lhe uma eventicidade, foi escolhido para integrar o coro de apoio amigos dos dois artistas, escolhidos a dedo, muitas vezes sem nenhuma profissionalização, gerando de algum modo, uma dissonância na primeira escuta e legando o tom coletivo de criação buscado por Vinícius e Baden durante a gravação, regida por Guerra Peixe, maestro brasileiro que em seu repertório tratava sempre de ritmos e melodias regionais, peça fundamental na sonoridade expressa pelos “Afro-sambas”.

A receptividade positiva do álbum se expande a nível internacional, chegando Vinícius e Baden a serem convidados pelos Beatles para lhes ensinar sobre música brasileira com especial destaque à transposição do som do berimbau para o violão, conforme noticiado pelo jornal “O Estado de São Paulo”, em Julho de 1968. Peculiaridades à parte, neste álbum Vinícius se dedica exclusivamente a tratar da temática afro-religiosa. É certamente um marco em sua trajetória, não apenas pela qualidade musical, mas pelo destaque da pesquisa folclórica em sua construção.

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

mais próxima da África que a de outros cantos do país, de modo que a cultura negra que circulava em Salvador mantinha uma proximidade maior com a religião, posto que dela derivam seus principais indicativos. Não é aleatória a definição da *baianidade* de Vinícius de Moraes.

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. (MORAIS, 2013, p. 68).

O candomblé e a umbanda tornaram-se na carreira de Vinícius espaços sempre visitados e são uma característica importante em seu desenvolvimento musical, sempre trabalhados a partir da experiência da *bahianidade*, mas o projeto segue adiante em um mercado musical tão disposto a mudança a partir da década seguinte?

CAPÍTULO II: HÁ MUITA “CONTA” PRA SER CONTADA

No Brasil tornou-se popular o hábito de oferecer a São Benedito o primeiro café passado na casa, neste ato está envolvida uma simbologia que remete às raízes sincréticas da umbanda. São Benedito é santo negro, filho de escravos nasceu na Itália, e na atmosfera cristã suas atribuições e proteções destinam-se aos cozinheiros, em razão disso está presente nas cozinhas de diversos lares brasileiros. Quanto ao seu relacionamento com as entidades da umbanda, acredita-se que este santo seja o protetor das falanges dos pretos-velhos, ou seja, São Benedito guarda todos os segredos e ritos destinados aos espíritos sapientes de velhos escravos que baixam nas giras. Oferecer café a uma entidade como forma de agrada-la é característica das religiões africanas, que não veem separação entre o mundo material e o metafísico. Quando de uma oferenda a determinada entidade a forma de pedir sua interseção sempre se dá pela oferta de bebidas e tabaco, além de outros elementos humanos, mas que acalentam os sentidos das divindades. A oferta do café ao santo é uma transposição de um ato religioso africano para o campo cristão, desse híbrido surge a unidade da umbanda, caracterizada pela correspondência das duas culturas religiosas. Os adeptos da umbanda oferecem café todas as manhãs ao preto-velho protetor, e aqueles indivíduos interessados na fé de algum modo, agradam ao santo cristão da mesma maneira.

Este exemplo simplório soma-se a tantos outros hábitos e costumes que singularizam o cotidiano do povo brasileiro, através da herança e das tradições legadas pelos africanos que cá estiveram entre três séculos, de modo que foram decisivos na conformação do social e da cultura brasileira. Entretanto, por mais rica e vasta que seja a cultura religiosa umbandista, aliás, a única genuinamente brasileira, a assimilação do costume dos negros não se deu de modo natural e espontâneo, em cada ação criada pelo negro, e sem que se perceba assumida pelo branco, reside a clandestinidade do ato e a subversão em fazê-lo. Tomar a figura de São Benedito como próxima a entidade do preto-velho sinaliza para um traço da cultura negra em sempre contornar a adversidade para manter vivo o culto, delineando os traços de uma religião que nasce sob a tônica da resistência, como é o caso da umbanda. Muniz Sodré comenta:

A primeira coisa a ser dita é que a formação social brasileira é o caso patente, palpável, de coexistência e interpenetração multisseculares de duas ordens culturais, a branca e a negra, funcionando esta última como uma fonte permanente de resistência a dispositivos de dominação, e como mantenedora do equilíbrio efetivo do elemento negro no Brasil. Mas é

preciso deixar bem claro que não se trata jamais de uma cultura negra fundadora ou originária que tenha se instalado para, funcionalmente, servir de campo de resistência. Para cá vieram dispositivos culturais correspondentes às várias nações ou etnias dos escravos arrebatados à África entre os séculos XVI e XIX. Tais culturas já conheciam mudanças no próprio continente africano em função das reorganizações [...] precipitadas pelas estruturas de tráfico de escravo montadas pelos europeus. (SODRÉ, 1988, p.122-123).

Não se trata de essencialmente ser a cultura negra resistente, mas sim estar passível de se alterar e criar mecanismos de defesa para sua preservação. O processo histórico implica transformação de seus traços para que se mantenha erigida face às possíveis opressões, e certamente que essa capacidade da cultura em formar outros níveis de significação torna palpável e singular as expressões resultantes da expansão. De acordo com Sodré (1988) a resistência era necessária, sobretudo, pela insistência da norma que primava pelo conflito. Quando chegados ao Brasil, os negros não eram designados aos locais de trabalho mediante sua nação ou etnia de origem, em geral conviviam com povos diferentes e tinham em alguma medida, seus hábitos festivos e populares incentivados, ora como válvula de escape, ora para que se acentuassem as diferenças entre os negros e não fosse desenvolvida uma unidade. Porém, de acordo com o autor havia “aí a estratégia africana de jogar com o sistema, de agir nos interstícios da coerência ideológica. A cultura negro-brasileira emergia tanto de formas originárias quanto dos vazios suscitados pelo limite da ordem ideológica vigente.” (SODRÉ, 1988, p. 124). Esse quadro que enfatiza o contorno da adversidade para recriação da tradição entra em colapso no século XIX. O esforço intelectual da *intelligentsia* da época que se concentrava na elaboração de um projeto de nação para o Brasil aponta que os empecilhos para unidade nacional se localizam justamente entre a composição “racial” do povo brasileiro. A marca mestiça, originária da confluência entre o homem branco (ibérico) e as “raças” tidas como inferiores tal qual o negro e o indígena denotam a este povo que se desenvolveu no Brasil, no entendimento da época, péssimas características, que em momento algum apontam para o progresso e desenvolvimento que o Brasil pretendia alçar no fim do século XIX, numa incansável tarefa de solucionar o impasse da unidade brasileira, juristas e médicos de diferentes cantos do país concentram seus esforços numa “teoria do branqueamento”, pois apenas a reversão total dos modos mestiços seriam capazes de levar o Brasil ao futuro.

Lilia Moritz Schwarcz afirma que a tarefa de desenvolver postulações que versassem sobre o caráter negativo do povo mestiço pautou-se pelo uso de teorias deterministas, onde não apenas entrava em jogo a inferioridade da “raça”, mas também a localização geográfica do Brasil, de modo que o clima e a vegetação dos trópicos surgiam como um dos

condicionantes para a degeneração do povo mestiço. Segundo a mesma autora as teorias eugênicas desenvolvidas no Brasil buscaram similaridades entre o estudo da espécie humana e o estudo da botânica, pois de uma vez que a busca pelo progresso do país se daria através de sua população, num cenário em que o povo mestiço era apreendido como responsável pelo estanco da nação, estes *homens de ciencia* liam a realidade como faziam os cientistas com o reino vegetal, acusando pela não proliferação de uma cultura saudável as espécies daninhas que haviam cruzado com a boa espécie (SCHWARCZ, 1994, p. 140).

Entre a população africana residente no Brasil pesava no fim do século XIX e início do XX (período áureo da teoria do branqueamento) a noção de ser um “povo imoral, de língua inassimilável, de costumes estranhos ao povo brasileiro e praticante do suicídio e do ópio” (SCHWARCZ, p. 142, 1994 *apud* NOGUEIRA, 1984; HALL, 1976; MONTEIRO, 1992). Curioso notar que sob a luz de uma ciência positiva, que se imbuía da tarefa de desvelar o progresso, o povo negro que até então havia jogado com as instituições e negociado sua sobrevivência como aponta Muniz Sodré (1988) passa a ser um entrave, sobretudo por sua cor.

Ainda que se possa afirmar que o branqueamento da população brasileira tenha sido uma postulação que agregou diversos partidários, havia entre os intelectuais da época os que não assimilavam a ideia até o fim. Antônio Sérgio Guimarães (1995) aponta as teorias raciais que se desenvolveram no Brasil são devedoras de uma matriz, tal qual surgida na Europa e nos Estados Unidos, entretanto, foram modificadas para compreensão e exame da peculiaridade brasileira, de acordo com este autor, é possível salientar que foram modificadas em dois pontos: “1) questionava-se o caráter inato das diferenças raciais; 2) não se aceitava que a mistura racial levaria obrigatoriamente à degeneração das raças” (GUIMARÃES, 1995, p. 37 *apud* HOFBAUER, 2003, p. 69). As apreciações que contradizem a confluência das raças como total degeneração tem a ver com o momento histórico, este período que recua vinte anos antes de 1888 e vinte anos após tem no estudo da “raça” bases científicas como aquelas observadas por Cesare Lombroso onde tomava-se por “referência aspectos interiores e inferiores do corpo humano” (SCHWARCZ, 1994, p. 145) de homens e mulheres não brancos e a partir da comparação tracejava-se a diferença e a possibilidade de argumentar a degeneração. De todo modo, ainda que não fosse mal vista a mestiçagem por alguns intelectuais, como argumenta Antônio Sérgio Guimarães, permanecia nos ensaios dos autores a marca de que o povo negro, perante o branco, constituía-se como um ser inferior, seria exemplo deste debate o médico baiano Nina Rodrigues. De acordo com Andreas Hofbauer, não era preocupação de Rodrigues a mestiçagem, seu esforço concentrava-se em aferir que

negros, por exemplo, não poderiam perante a lei receber o mesmo tratamento que homens brancos, sobretudo por não possuírem o mesmo juízo mental e consciência relativa ao dever e o direito formal (HOFBAUER, 2003, p. 84). Nesse sentido, Nina Rodrigues, perseguindo a justificativa de sua tese sobre a inferioridade do povo negro, tornou-se um estudioso das religiões africanas procurando em tal sociabilidade os traços relativos às diferenças “raciais” do homem negro. Diferentemente de outros intelectuais engajados na construção da teoria do branqueamento, Nina Rodrigues ao analisar a construção do Estado-Nação expunha as diferenças raciais como entrave, mas em outro sentido, ao julgar o povo negro inferior discutia que deveriam ser os negros tutelados, e não marginalizados como afirmavam os partidários do branqueamento (HOFBAUER, 2003, p. 86).

A raça negra no Brasil, por maiores que tenham sido seus incontestáveis serviços à nossa civilização, por mais justificadas que sejam as simpatias de que a cercou o revoltante abuso da escravidão, por maiores que se revelem os generosos exageros dos seus turiferários, há de se constituir sempre um dos fatores da nossa inferioridade como povo [...] O que importa ao Brasil determinar é o quanto de inferioridade lhe advém da dificuldade de civilizar-se por parte da população negra que possui e se de todo fica essa inferioridade compensada pelo mestiçamento, processo natural por que os negros estão se integrando no povo brasileiro, para a grande massa da sua população de coro (Ibdem *apud* RODRIGUES, 1977, p. 264).

Do texto de Nina Rodrigues fica a impressão de que uma cisão foi criada em meados do século XX entre ser negro ou mestiço e ser brasileiro. Para parte da institucionalidade, os legisladores do Império e da República Velha, a saída para a construção do Brasil enquanto nação moderna residia na supressão da “raça inferior”, e por isso ligada ao branqueamento esteve a contratação de mão-de-obra estrangeira europeia para este novo ciclo econômico que se inaugurava no Brasil após a abolição da escravatura, e que foi amplamente incentivada pelos homens da lei, pois ao mesmo tempo que “clareava” a população brasileira a partir da mistura com o mestiço, também conformava o funcionamento deste modo-de-produção baseado no salário e no consumo. Estes traços revelam de acordo com Andreas Hofbauer (2003) que a ideologia (ou teoria) do branqueamento é originária da incerteza de quais seriam os rumos dessa nova ordem social, e em razão de sua peculiaridade, pode ser considerada genuinamente brasileira como afirmam Lilia Moritz Schwarcz e Antônio Sérgio Alfredo Guimarães.

Ao não considerarem a mestiçagem, tampouco os elementos oriundos da cultura negra na construção do Brasil moderno,¹⁴ os intelectuais do século XIX forneceram matrizes para a marginalização da população negra no Brasil, que no novo ciclo econômico inaugurado por uma incipiente industrialização e adoção da mão-de-obra europeia não encontraram espaço. Todavia, sua cultura se preservou e manifestações como a religião, a música e as danças adquiriram paulatinamente um espaço no caleidoscópio da identidade nacional. Como adverte Renato Ortiz (2013) não é possível afirmarmos que exista uma essência, uma tônica que fornece com exatidão aquilo que é a identidade brasileira. O mesmo autor constrói em “Cultura Brasileira e Identidade Nacional (1984) um argumento que revela essa afirmação, pois ao discutir os diferentes projetos de nação que estiveram em confronto durante o século XX, o autor aponta que todos estiveram circunscritos a seu tempo histórico e interessados em alguma finalidade, que se materializaria com rapidez ou se consumiria com o tempo. Quando falamos que a cultura negra paulatinamente assegurou seu espaço junto do caleidoscópio da identidade nacional levamos em conta que o patrimônio artístico e cultural dos negros e seus descendentes esteve em vias de ostracismo com a pujança de uma teoria do branqueamento. Não obstante, ainda na primeira metade do século XX as intenções institucionais de pensar o povo brasileiro e suas qualidades pela singularidade híbrida de sua formação, transforma o ideário nacional em torno do mestiço.

A subalternidade que até então era conferida ao mestiço não combinava com o governo de Getúlio Vargas, sobretudo porque a nova versão do progresso e da modernidade encontrava no povo uma unidade, de modo que diferenciações raciais não se coadunariam. Getúlio ao empenhar-se na construção de um Estado forte, ativo e competitivo viu na industrialização a partir da captação de recursos estrangeiros a tônica para superação do Brasil agrário e apático, seu governo ainda sim necessitou de uma ampla propaganda política¹⁵ capaz de evidenciar que o Brasil se modificaria e apontava os rumos para o futuro a partir de sua base – um povo mestiço, de qualidades inumeráveis e forte. Como aponta boa

¹⁴ Neste trabalho a expressão “Brasil moderno” não indicará apenas as postulações desenvolvidas no século XIX relativas à configuração do Estado-Nação, tampouco os projetos de identidade nacional localizados apenas neste período, nossa intenção, a exemplo do que faz Renato Ortiz (1984; 2013) é a partir da expressão indicar que em diferentes momentos da História do Brasil os projetos relativos a modernidade sempre se colocavam como antíteses de algum fragmento do passado. Em suma, “Brasil moderno” indicará os projetos de Estado-Nação do século XIX, a política cultural varguista e o corolário nacional-popular nos anos 1960. Em seu interior todos os projetos se imbuíam da tarefa de desvelar o progresso e apontar os rumos da modernidade brasileira de acordo com as tensões de seu tempo.

¹⁵ Sobre a consolidação da Era Vargas e sua cultura política populista ver: WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. São Paulo. Paz e Terra. 1978; e sobre a propaganda política do populismo ver CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena: propaganda política no Varguismo e no Peronismo*. São Paulo: Ed. Unesp. 2009.

parte da historiografia preocupada com a Era Vargas, foi Gilberto Freyre o responsável pelas bases que transformaram o mestiço em símbolo da nação. De acordo com Renato Ortiz (2013) a obra de Freyre confere aos brasileiros uma carteira de identidade (ORTIZ, 2013, p. 615). Entretanto, a carteira de identidade a qual se refere o autor está localizada nos pressupostos elaborados pelo governo Vargas. Localiza-se em *Casa-Grande & Senzala* uma reconstrução da história colonial do Brasil, que afirma que mesmo à despeito da dizimação de grupos indígenas e a perpetuação da escravidão, o Brasil teria construído uma unidade na diversidade, e sua essência compreendida pelo autor como uma possível “brasileiridade” era o encontro efetivo de três diferentes culturas. A primazia desse “ingrediente” peculiar do brasileiro reside no português, capaz de se adaptar a diferentes situações climáticas, de ser permissível com a miscigenação, ser empreendedor e móvel. Do contato com o árabe o português havia herdado o desejo pela mulher morena, tal como as mouras, e por isso encontrou na índia nativa do Brasil seu par. Dizia Freyre que do indígena o brasileiro ainda herdou a habilidade culinária, os hábitos de limpeza e estabilidade emocional. Dos negros o brasileiro herdou a sensualidade, a alegria e o “jogo de cintura”. Este mito da “democracia racial” ao administrar as diferenças existentes na população, e conjuga-las ainda sim como traços singulares do povo transformava o Brasil numa nação verdadeiramente mestiça, e seu povo dotado de formidáveis qualidades configurava-se como elemento de sustentação do governo de Getúlio Vargas. Segundo Sérgio Costa (2001), até meados dos anos 1970 a mestiçagem permaneceu como substrato da identidade nacional, assegurando algumas características onde:

- a) A intervenção estatal no campo da cultura baseia-se num conceito essencialista de brasilidade, através do qual algumas formas culturais são promovidas, enquanto outras manifestações, igualmente existentes, são sistematicamente desconsideradas.
- b) Brasilidade se apresenta como uma identidade mestiça não étnica, capaz de assimilar todas as outras representações étnicas.
- c) A ideia de raça é desqualificada enquanto instrumento dos discursos políticos públicos, ainda que continue orientando a ação e as hierarquizações estabelecidas pelos agentes sociais, cotidianamente. Assim, se constitui o mito da democracia racial, componente indispensável da ideologia da mestiçagem.

Destacamos ainda que um traço que permanece na composição dos projetos de Brasil moderno é a ação de idealizar a unidade do povo como motor da transformação social, ainda que sob diferentes propósitos este ranço gestado no populismo varguista permeia até os ideais marxistas desenvolvidos nos anos 1960 (CONTIER, 1998).

Contemporaneamente diversos autores que optam pelo estudo das questões étnicas e raciais no Brasil¹⁶ concordam que a obra de Freyre foi responsável pela criação de valores norteadores para parte da população brasileira, e ainda que este “mito da democracia racial” não corresponda à realidade, pois não suplanta até o fim o descaso com as populações indígena e negra, em algum ponto avança ao deslocar o debate da temática da raça para cultura. Do ponto de vista sociológico erigiu-se a partir dos anos 1950 um debate capaz de confrontar os ganhos da democracia racial. Tal debate encabeçado por autores como Roger Bastide e principalmente Florestan Fernandes coloca em xeque o projeto de Brasil moderno tecido a partir da obra de Gilberto Freyre. Os estudos de tais autores nos interessa à medida em que foram apropriados como indicadores para a construção de um novo projeto para o Brasil desenvolvido nos anos 1960, que levava em conta a construção de uma nova sociabilidade, distante de mazelas e desigualdades e no plano cultural contava com um aproveitamento da herança legada pelos negros.

2.1 Um mercado *cantando para subir*

Se examinarmos a discografia de importantes artistas da canção popular na primeira metade da década de 1970 perceberemos que em torno do repertório musical orbitavam valores ligados a religiosidade, no samba, por exemplo, encontraremos em Clara Nunes, Martinho da Vila, Antonio Carlos e Jofafi, Noriel Vilela entre outros, elementos comum à afro-religiosidade, enquanto que num segmento mais romântico, representando por Roberto Carlos ou Antônio Marcos o constante apelo a devoção e a moral cristã. Como então compreender o mercado musical que rivaliza tendências religiosas e como analisar os álbuns de Toquinho & Vinícius à luz de tal debate? Como sugere Wagner Gonçalves da Silva e Rita Amaral, o mais adequado é que tenha havido um ímpeto em construir uma *pedagogia das religiões*¹⁷, entretanto, diferentemente do que falam os autores, acreditamos que ela tenha servido para sedimentar a trajetória romântica de artistas saídos da Jovem Guarda, conotando

¹⁶ Entre esses autores podemos destacar os estudos de Roberto Damatta (1997), Peter Fry (2005), Lilia M. Schwarcz (1993), Kabenguele Munanga (2004; 2009) e Antonio Sérgio Alfredo Guimarães (2002) entre outros.

¹⁷ Na concepção de Wagner Gonçalves da Silva e Rita Amaral (2006) a *pedagogia das religiões* foi um fenômeno surgido: “No final da década de 1960, o considerável aumento do número de músicas que usavam de alguma forma termos do universo religiosoafro-brasileiro constituiu um amplo repertório que, visto em conjunto, pode ser entendido como uma forma de “pedagogia” das religiões afrobrasileiras. Esse processo, que se prolongou pelas décadas seguintes, estendeu para a sociedade — pelos meios de comunicação que também se expandiam rapidamente — signos, símbolos, valores, códigos, preceitos, enfim, termos da linguagem religiosa proveniente do mundo dos terreiros constituindo, desse modo, palavras-chaves para a compreensão destas crenças. (AMARAL; SILVA. 2006, p. 209).

de modo mais sério sua música e abrindo mão do despojamento “roquenrol” que os fez conhecidos na década anterior - por outro lado recolocou em cena o samba tradicional que em razão das transformações causadas pela MPB e pelo advento da *soulmusic* se perdeu e terminou rechaçado no mercado musical. Nesse sentido a *pedagogia das religiões* não apenas versou sobre o universo do candomblé e da umbanda, mas também sobre a moralidade católica. Essa *pedagogia das religiões* antes de ser um fenômeno na música é em si um recurso criado dentro das gravadoras, sem dúvida pautado por testes e experimentações, ora para elucidar a religião afro, ora a católica.

Pensemos no caso de Roberto Carlos e o impacto da canção “Jesus Cristo” no ano de 1970. No auge do “milagre econômico” brasileiro, período de maior repressão da Ditadura Militar, surge uma canção que acalenta, que soa como uma grande oração, preenchendo o corolário de esperança e desenvolvimento que já havia sido inflado na ocasião do retorno da seleção canarinho do México com a Taça Jules Rimet, consagrando o Brasil tricampeão mundial e que esconde “por debaixo dos panos” a presença da censura e dos desmandos dos militares.

Jesus Cristo! Jesus Cristo!/Jesus Cristo, eu estou aqui/Jesus Cristo! Jesus Cristo!/Jesus Cristo, eu estou aqui/Olho no céu e vejo/Uma nuvem branca/Que vai passando/Olho na terra e vejo/Uma multidão/Que vai caminhando/Como essa nuvem branca/Essa gente não sabe aonde vai/Quem poderá dizer o caminho certo/É você, meu Pai/Jesus Cristo! Jesus Cristo!/Jesus Cristo, eu estou aqui/Jesus Cristo! Jesus Cristo!/Jesus Cristo, eu estou aqui/Toda essa multidão/Tem no peito amor/E procura a paz/E apesar de tudo/A esperança não se desfaz/Olhando a flor que nasce/No chão daquele que tem amor/Olho no céu e sinto/Crescer a fé no meu Salvador/Jesus Cristo! Jesus Cristo!/Jesus Cristo, eu estou aqui/Jesus Cristo! Jesus Cristo!/Jesus Cristo, eu estou aqui/Em cada esquina vejo/O olhar perdido de um irmão/Em busca do mesmo bem/Nessa direção caminhando vem/É meu desejo ver/Aumentando sempre/Essa procissão/Para que todos cantem/Na mesma voz essa oração/Jesus Cristo! Jesus Cristo!/Jesus Cristo, eu estou aqui/Jesus Cristo! Jesus Cristo!/Jesus Cristo, eu estou aqui (ERASMO; ROBERTO, 1970)

Onde verdadeiramente mora o sucesso de “Jesus Cristo”? Primeiramente na insistência em repetir o nome “Jesus Cristo”, há cada duas estrofes da música é cantado o refrão que repete oito vezes o nome do “filho de Deus”, recurso que levaria qualquer “homem de fé” a cantá-la sem preocupação e pensando numa nação demasiadamente cristã como a era (e é) a brasileira, nada mais sintomático para canção fazer sucesso. Em segundo lugar sua essência messiânica, que não abre possibilidade para dúvida diante dos desígnios dos céus, postulação católica, que aponta para o conformismo e a resignação, pois a população citada na música

segue “a nuvem branca sem nem mesmo saber aonde vai dar”, mas por ser aquela nuvem um anúncio do Salvador, melhor segui-la. Por último a sonoridade gospel que tem a canção de Roberto, acompanhada por um teclado, uma percussão bastante rítmica e a valorização do coro no momento da estrofe. Indo em outra direção e levando em conta os aspectos comerciais que circundam a trajetória de Roberto, podemos pensar numa reportagem da *Revista Veja* de dezembro de 1970, mês de lançamento do LP que traz “Jesus Cristo” em uma das faixas. Segundo a coluna musical da revista, Roberto embora tenha se mantido nas “paradas de sucesso” em 1969 a vendagem de seus LP’s havia recuado 20% e isso porque seu álbum “*O inimitável Roberto Carlos*” de 1968, vendeu 513.203 cópias, enquanto o álbum seguinte 399.617, ao passo que o disco que traz “Jesus Cristo” com duas semanas de circulação já havia vendido 260.000 cópias. Supondo que o tino da produção musical de Roberto em apostar na religiosidade como alavanca fora bastante acertado, comentava-se na mesma edição da revista:

Este ano, em seu LP, lançado no início do mês, Roberto Carlos dá outra prova de seu sábio oportunismo na escolha dos temas...Com a calculada prudência de sua poesia simples lançou “Jesus Cristo”, de ruidosa orquestração, mas gritos comedidos. Segundo suas próprias palavras “uma oração que fizemos, a mensagem de paz e amor que há muito tempo queríamos enviar ao pessoal. (VEJA, 1970, p. 54).

O mercado musical ciente de que o tema abordado por Roberto seria extremamente lucrativo naquele seu momento de reorganização não hesitou em apostar nas canções que aludissem a uma pedagogia cristã das religiões, Roberto seguiu tal caminho e em quase todos os seus discos posteriores dedicou alguma faixa a “esta mensagem de fé”. E não apenas Roberto, mas outro artista saído da Jovem Guarda, Antonio Marcos, que para além “d’O Homem de Nazaré”, canção de 1973, que lhe rendeu dois milhões de cópias vendidas¹⁸ sustentou boa parte de sua carreira em torno de canções que aludissem a fé cristã. A incorporação da fé na trajetória dos dois artistas não foi sozinha o único recurso que amadureceu suas trajetórias musicais, pois envolta à mensagem de fé sempre esteve a incorporação de novos estilos musicais, instrumentos e ritmos que, de algum modo, legavam qualidade às gravações.

Se a *pedagogia das religiões* amadureceu a carreira de artistas da Jovem Guarda, qual seu papel, numa segunda versão, correspondente a busca pelo universo afro-religioso dentro do mercado musical? A recorrência das figuras do candomblé e da umbanda sempre se

¹⁸ Informação extraída do programa “Gente como a Gente” da Rádio Globo do Rio de Janeiro, na ocasião da entrevista com o compositor da canção Cláudio Fontana (27/11/2014).

restringiram a MPB e ao samba, no primeiro caso, certamente por ela trazer em sua gênese toda uma herança da década de 1960 preocupada com a captação da cultura nacional e além, cumprir um papel de construir crônicas da vida comum, nesse sentido valorizar as expressões do cotidiano como substrato das canções. Não obstante, para além da dimensão criativa, é necessário pensarmos na formação da figura do artista e seus níveis de significação dentro do mercado musical, recurso fundante para identificação do público com o intérprete. Lancemos mão sobre o caso de Maria Bethânia. A artista que em 1965 interpretou o “Cárcara” no show “Opinião” ingressou no campo musical com bastante distinção, Bethânia nunca foi presença recorrente na televisão, se manteve afastada dos holofotes dos Festivais de Música Popular e nem mesmo flertou com o Tropicalismo, muito embora sempre estivesse por dentro dos projetos construídos por seu irmão Caetano Veloso e seus conterrâneos da Bahia. Bethânia sempre foi uma intérprete e viu com desconfiança todos os projetos que visavam delimitar barreiras dentro da canção popular, muito provavelmente por sua criação musical ter sido ao lado do rádio e ter com muito carinho a figura de Dalva de Oliveira, Araci de Almeida, Nelson Gonçalves, etc. Ainda que Bethânia tenha sido muito viva na percepção de não se rotular diante de movimentos e perceber potencial musical na “Jovem Guarda”, demorou um bocado para gravar canções de artistas ligados a tal momento. O que nos importa, entretanto, são outros fatores. Bethânia, na virada pra década de 1970 deixou de lado a roupagem combativa, bastante ligada ao *nacional-popular* e assumiu uma imagem mais despojada, mais *hippie*, usando roupas decotadas brilhantes e enfatizando sua origem baiana, principalmente pela alusão freqüente ao candomblé. Entre 1970 e 1977 todos dos discos de Maria Bethânia visitam a afro-religiosidade, seja por meio de gravações de pontos de entidades, de canções contemplativas dos Orixás ou daquelas que descrevem o cotidiano dos terreiros. A artista seria desse modo, massivamente reconhecida por ser filha-de-santo e por ter imortalizado o Terreiro do Gantois numa canção ao lado de Gal Costa no ano de 1973¹⁹. Sem dúvida, a imagem que Bethânia construiu em torno das figuras do candomblé serviu para alimentar um mercado que se giraria em torno de tais elementos e que destacou, dentro da MPB, um campo criativo e rentável. O curioso nessa *pedagogia da afro-religiosidade* é que são bastante similares os momentos em que tanto Toquinho & Vinícius como Maria Bethânia assumem essa identidade no mercado musical. Nesse sentido, para além da dimensão criativa, o que significa a presença de figuras da umbanda e do candomblé é justamente o aproveitamento da

¹⁹ A canção foi gravada em um dueto por Maria Bethânia e Gal Costa, num show promovido pela Phonogran, intitulado “Phono 73”, no mês de Julho do mesmo ano. O show foi gravado no Anhembi em São Paulo e parte do espetáculo gravado num álbum com 3LP’s.

figura do artista. Bethânia era fiel do candomblé, Vinícius embora ateu, se converteu à religião e já possuía um passado musical ligado às tais tradições, em ambos artistas a figura assimilada “ao povo de santo” garantiria prestígio e seriedade à música, mesmo não necessariamente ela obedecendo um projeto guiado pela experimentação e pela valorização da linguagem, ou seja, diante da qualidade que o mercado musical atribuiu a MPB se tais artistas valorizassem esse universo, outra série de canções poderiam ser gravadas sem que a fé fosse sua razão maior, estariam esparsas em álbuns de diferentes artistas e se tornariam *hits*, pois ao universo afro-religioso foi atribuído um *ethos* qualitativo legado pelas segmentações do mercado musical. Desse modo, tantos artistas que não necessariamente estivessem ligados a um tipo de canção preocupado com a cultura popular enxergariam no candomblé e na umbanda um nicho de mercado de onde sairiam estrondosos sucessos, como foi o caso de Ronnie Von e seu “Cavaleiro de Aruanda”, em 1973, canção que atualmente chega a ser cantada em giras de umbanda. Por outro lado, para que isso não se tornasse homogêneo e desse o tom da diferença, as religiões se rivalizam, àquela próxima ao candomblé ou da umbanda seria de algum modo marginal seu público estaria mais aberto ao despojamento e a uma linha de canção mais alternativa que valorizasse outros significados da cultura, tudo isso somado ao fato de que no início da década de 1970 o interesse afro cresceria exponencialmente. E do outro lado estaria um público mais moralista, ligado à manutenção de valores tradicionais, onde mesmo sendo a canção pagã por natureza, levaria em sua letra uma mensagem cristã e de fé.

2.2 A (re)invenção do candomblé

A década de 1960 e todo o espírito de mudança que a época propiciou fez eco no Brasil sobre as postulações a respeito da cultura negra. A ampla migração do povo nordestino para o Sudeste no período fez com que as antenas que captam a gestação da cultura se sintonizassem aos valores trazidos por essa parcela que se assentou sobre o sul do país. Todo o conteúdo crítico que influenciou a arte durante a década de 1960 passou a ser mais sensível com as contradições da sociedade brasileira, haja visto a visibilidade a tais questões proporcionadas pelo crescimento urbano e a aparência de normalidade que já não dispunha de recursos para existir. As canções brasileiras que foram gestando a MPB constituídas a partir desse momento carregavam consigo a preocupação com o subúrbio, com grupos desfavorecidos e com as disputas de poder que faziam apenas a manutenção da ordem e do *status quo*. A religião afro-brasileira que sempre foi por excelência um potencial material no

cancioneiro popular, deixou de lado seu caráter de patrimônio da cultura nacional e passou a ser pensada como história viva dos negros do Brasil e resultado direto da herança do período escravagista, de modo que os artistas que envolviam a religiosidade afro-brasileira em sua obra a pensavam como inserida entre as camadas mais pobres do Brasil, observando sua ação sobre o cotidiano de tais grupos sociais sob a forma de crônica da vida comum, fazendo então jus, a canção crítica no Brasil.

Conforme dissemos ainda no primeiro capítulo, Vinícius de Moraes teve sua passagem na canção marcada por esse momento, e sua canção mais emblemática para representar o contexto comentado é “Maria Moita”. Ainda sim o artista que inicia um trabalho com os temas ligados a afro-religiosidade parte por outros caminhos e delineia sua obra a partir da *bahianidade*, experiência que diverge do que acontecia na MPB quando do trato com a cultura negra. Nos perguntamos: qual o motivo no entanto?

Um dos pontos mais marcantes da cultura negra no Brasil sempre foi a religiosidade e é sobre ela que os debates ganham corpo na década de 1960 e 1970, principalmente pela via da (re)africanização dos cultos. Para contextualizarmos esse fenômeno nos valem da ideia construída pelo sociólogo Reginaldo Prandi que atribui a esse momento de avaliação da cultura negra a forte migração nordestina para o Sudeste brasileiro. De acordo com o autor, nos idos da década de 1950 a umbanda já havia se estabelecido entre a população brasileira como religião aberta, não importando classe, etnia ou localidade geográfica, essa aceitação, entretanto, veio carregada por um forte apelo embranquecedor no seio da religião, pois o sincretismo, natureza da umbanda observada por Roger Bastide, obliterou os simbolismos presentes no culto negro. A mescla com o catolicismo e com o kardecismo francês, todavia, fez também nascer uma concepção muito forte entre a sociedade de que, diferentemente do que apregoa as duas religiões citadas, o mundo não deve ser encarado de uma perspectiva conformista, pelo contrário, para que ele seja gozado em plenitude, é necessário ser construído com empenho sem esperar a ação do *karma*. Do ponto de vista da formação social, a umbanda legava ao *ethos* religioso no Brasil seu emblema.

Talvez por essa filosofia do não conformismo é que a umbanda foi aceita como força progressista na década de 1960, deixando na arena política sua mensagem de superação, fato refutado pelos setores mais radicais da esquerda, mas logo deixados de lado pelo socialismo democrático desenhado dentro da *brasilidade*. Nesse sentido, havia positividade no trabalho artístico que se pautava pela umbanda, mas fatores externos fazem, ainda sim com que seja feita uma revisão a respeito dos valores. Como dissemos, Reginaldo Prandi atribui a forte migração para o Sudeste o retorno da umbanda a sua raiz negra, o candomblé. Segundo o

autor os adeptos dessa versão mais rigorosa do culto negro vão penetrando paulatinamente no universo umbandista, através do culto dos orixás e de outras entidades não aceitas na umbanda, por serem consideradas, comumente, como “baixo espiritismo”. A penetração social desses migrantes vai legando ao culto algo de mais original, embrionário e puro, se conectando, desse modo ao seu local de origem, a Bahia, principalmente.

Durante os anos 60, algo surpreendente começou a acontecer. Com a larga migração do Nordeste em busca das grandes cidades industrializadas no Sudeste, o candomblé começou a penetrar o bem estabelecido território da umbanda, e velhos umbandistas começaram a iniciar-se no candomblé, muitos deles abandonando os ritos da umbanda para se estabelecer como pais e mães-de-santo das modalidades mais tradicionais de culto aos orixás. Nesse movimento, a umbanda foi remetida de novo ao candomblé, sua velha e “verdadeira” raiz original, considerada pelos novos seguidores como sendo mais misteriosa, mais forte, mais poderosa que sua moderna e embranquecida descendente, a umbanda. Os anos durante os quais o candomblé instalou-se em São Paulo, entre os meados dos 60 e os primeiros anos dos 70, e que estamos habituados a chamar simplesmente de “os anos 60”, marcam um período de vital efervescência no plano da cultura e das mentalidades; profundas foram as mudanças em relação aos modos de vida e aos códigos intelectuais, quando a racionalidade foi posta sob suspeição, assim como a crença completa no conhecimento universitário e seus modelos fechados de explicação do mundo. Antevia-se o que viria mais tarde dar no chamado pós-moderno. O movimento de contestação dos anos 60, que se iniciou na Europa e nos Estados Unidos, logo chegou ao Brasil, sobremaneira ao Sudeste, às grandes cidades, ganhando adeptos entre intelectuais e estudantes secundaristas e universitários. (PRANDI, 2013, *online*).

Essa busca por uma religiosidade mais pura se dá em duas vias: primeiramente o forte contingente migrante para o Sudeste brasileiro; em segundo lugar uma busca por valores diferenciados e exóticos, eco da *contracultura* sobre o Brasil que na adaptação para o campo musical se deu pela busca de novas sonoridades, temas e conteúdos de um Brasil a ser (re)descoberto, que se acoplaria com conforto na definição da *brasilidade*. Tal postura diante desse depósito de tradições foi assumida pela classe média intelectualizada, que preocupada com os rumos da cultura e instigadas pela busca do exótico se empenham na tarefa de representar essa versão mais autêntica da cultura negra e penetrá-la mais a fundo no imaginário social do povo brasileiro. Reginaldo Prandi comenta:

Parcela importante da legitimidade social que a cultura negra do candomblé desfruta hoje foi gestada a partir de uma nova estética formulada pela classe média intelectualizada do Rio de Janeiro e de São Paulo nas décadas de 1960 e 1970, que adotou e valorizou mais do que nunca aspectos negros da cultura baiana, seus artistas e intelectuais. Começava o que chamei de processo de africanização do candomblé (Prandi, 1991), em que o retorno deliberado à

tradição significa o reaprendizado da língua, dos ritos e mitos que foram deturpados e perdidos na adversidade da Diáspora; voltar à África não para ser africano, nem para ser negro, mas para recuperar um patrimônio cuja presença no Brasil é agora motivo de orgulho, sabedoria e reconhecimento público, e assim ser o detentor de uma cultura que já é, ao mesmo tempo, negra e brasileira, porque o Brasil já se reconhece no orixá, o Brasil com axé. (PRANDI, 2004, p. 2).

Compreendemos que a obra de Vinícius de Moraes é muito devedora deste período, e que o compositor, amparado pelo espírito crítico que Satuzza Cambraia Naves afirma existir no Brasil durante a década de 1960 no campo da canção, adota a Bahia como local imaginado, onde se assenta o maior depositário da cultura negra no Brasil. Tomando a religião como forma de representação de tal cultura, Vinícius vai desenvolvendo sua interpretação do Brasil, no nosso entender, a *bahianidade*, muito bem elaborada nos “Afro-sambas”, conforme comentado no primeiro capítulo, e em outras experiências musicais suas durante a década de 1960. Tal atitude do compositor implica em um certo procedimento no entanto. Em nossas observações anotamos que o universo que o autor circunscreve prevê: a) a localização da Bahia como berço das tradições negras no Brasil; b) a afro-religiosidade como tônica de tal recorte; c) uma herança caymmianiana de canções praieiras, onde se ressalta a singularidade dos lugares, através de uma narrativa muito próxima a existência dos fatos e sua ação sobre o cotidiano. Em nossas análises durante o primeiro capítulo tentamos realçar esses elementos na tentativa de mostrar como se delineia em sua obra a experiência da *bahianidade*. A década de 1960 previa tais mudanças e experimentações, mas o mercado musical a partir da década de 1970, período que o compositor estabelece parceria com Toquinho, garimpa outros espaços para cultura negra e vai alocando Vinícius e seu projeto em um local mais solitário.

2.3 Mudanças no mercado musical: A influência do Tropicalismo na formação da MPB

No ano de 1966 foi organizada a passeata contra a guitarra elétrica, entre os participantes da “linha de frente” estavam Elis Regina, Edu Lobo, Jair Rodrigues e Gilberto Gil. Este acontecimento ampliou os muros entre os entusiastas da jovem guarda e os que se identificavam com a canção de protesto, base dos Festivais de Música Popular. A passeata que ocorreu em São Paulo teve início no Largo São Francisco e terminou em frente ao Teatro Paramount, cena cultural de São Paulo da canção pós-bossa nova. Segundo Valéria Guimarães a passeata se organizou mediante a recusa da importação do instrumento de origem anglo-saxã que não dialogava com a tradição *nacional-popular* que se estampava no

Brasil dos anos 1960 (GUIMARÃES, 2015). Indiscutivelmente houve tal recusa e ela estava diretamente ligada ao caráter ideológico que acompanhou o desenvolvimento da canção formatadora da MPB. Entretanto, a recusa ao elemento pop está delimitada no tempo e no espaço, e não se distancia, como afirma a mesma autora, das especulações em torno do mercado da música no Brasil que alimentava de uma disputa de ares políticos, mas que assegurava a audiência da TV Record em São Paulo, que organizou sua programação musical para (como diz o dito popular) “agradar gregos e troianos”.

O caso é que na segunda metade da década de 1960 os artistas vinculados à Moderna Música Popular Brasileira perceberam que a jovem guarda não era tão inofensiva, em termos de público, quanto parecia. Ainda que houvesse uma querela pela atenção do jovem brasileiro em torno da audiência e de seu gosto musical, a canção engajada possuía um público cativo e preocupado com os rumos políticos do país, e sob este aspecto reside o principal impasse da canção popular, pois o público cativo não se ampliava e a mensagem lírica, porém denunciante dos problemas nacionais não atingiam um segmento maior da população. À despeito do estancamento neste campo da música, crescia absurdamente a adesão à jovem guarda, Roberto e Erasmo Carlos eram ídolos da juventude e isso é inconteste. Os artistas preocupados com a influência estrangeira na música popular, idealizadores da passeata contra a guitarra elétrica se viram defrontados com um dilema de difícil resolução – qual caminho seguir na canção brasileira? A pergunta ressoava e foi parar nas páginas do prestigiado periódico de esquerda “Revista de Civilização Brasileira”, dirigida por Ênio da Silveira. Em 1966 foram convidados para responder a tal indagação Caetano Veloso, Nelson Lins e Barros, Nara Leão, Gustavo Dahl, Flávio Macedo Régis, José Carlos Capinam e Ferreira Gullar. Cada qual com sua singularidade, mas todos atentos e participantes da canção pós-bossa nova. Entre as respostas que primavam pela busca dos temas nacionais e reiteravam a redefinição harmônica da bossa nova e do samba de morro houve a exceção. Caetano agradeceu ao coro dos contrários e emitiu uma opinião polêmica diante do “fantasma” jovem guarda.

A questão da música popular brasileira vem sendo posta ultimamente em termos de fidelidade e comunicação com o povo brasileiro. Quer dizer, sempre se discute se o importante é ter uma visão ideológica dos problemas brasileiros, e se a música é boa, desde que exponha bem essa visão; ou se devemos retomar e ou apenas aceitar a música primitiva brasileira [...]. Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada [e entendida] da vivência e da compreensão da realidade brasileira [...] Para isso nós da música popular devemos partir creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música popular até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base da criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentre dela, não só temos

que senti-la, mas conhecê-la. É este conhecimento que vai nos dar possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da “linha evolutiva” pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação [...] Aliás João Gilberto, para mim, é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular [...](VELOSO *apud* NAPOLITANO, 2007, p. 101).

Caetano apostava numa saída que não necessariamente levasse em conta o engajamento como premissa, mas não refutava o trabalho com temas nacionais, aliás via em João Gilberto o ápice deste processo, pois João, segundo Caetano, era moderno porque seu trabalho partia de uma base tradicional, porém renovada, pois aglutinava outras tendências e dispunha de ferramentas para redescobrir a tradição. De acordo com a declaração de Caetano a base racional e emotiva estava no seguir da linha evolutiva e não na insistência da ruptura, pois em seu pensamento enquanto a moderna música popular brasileira mantivesse uma postura demagógica, xenófoba e folclorista ela estaria dando passos atrás. Por outro lado, a proposta tropicalista de contundir a estagnação dos cânones na canção brasileira propiciou a incorporação de elementos estrangeiros oriundos do pop (PAIANO, 1994, p. 145) De maneira sintética: era cara à Tropicália a chance de fazer conviver o “arcaico e o moderno [...] marcar os muros não significava derrubá-los, e sim por a nu sua existência; incorporá-los também.” (PAIANO, 1994, p. 148). Pelo mesmo caminho de Caetano, Augusto de Campos afirma que o sucesso da jovem guarda estava no despojamento de Erasmo ou de Roberto que agiam naturalmente e falavam mais próximos a juventude. Segundo o escritor, a excessiva teatralização (em nível de entendimento e interpretação) da moderna música popular brasileira fez com que os ganhos da bossa nova regredissem e o tom moderno se perdesse em seu desenvolvimento. As críticas de Caetano e sua recusa pela canção excessivamente nacionalista foi entre outros fatores um dos pilares do tropicalismo. Em 1967, Caetano se apresentou no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, alcançando o quarto lugar com “Alegria, alegria” e Gilberto Gil, que antes esteve ao lado de Elis na passeata contra a guitarra elétrica, parecia estar contemplado com as críticas de seu conterrâneo, e junto dos Mutantes (grupo liderado por Rita Lee) apresentou “Domingo no Parque”, ocupando o segundo lugar no Festival. Estavam lançadas as bases do tropicalismo.

Conforme aponta Marcos Napolitano, Caetano e Gil retrabalharam o engajamento que acompanhava as canções construídas a partir do *nacional-popular*, tentando evidenciar em suas canções que a brasilidade que se buscava na incursão pela cultura popular estava fragmentada. A música “Alegria, alegria”, por exemplo era narrada em primeira pessoa,

entretanto, o narrador não era um herói que perseguia a redenção coletiva, ele surgia numa realidade confusa onde convivia a cultura de massa, os anúncios, a autoridade e o erotismo. Como um *flâneur*, ele observava a vida urbana, mas sem aderir aos livros ou aos fuzis, e estava muito mais preocupado com a iminência de um casamento. A canção foi executada com o acompanhamento de um grupo de rock argentino chamado Beat Boys, e embora houvesse guitarras no arranjo da canção, o público a acolheu e entendeu que a canção colorida em detalhes desconexos tinha verdadeiramente a intenção de apenas expressar um país confuso e fragmentado, e mais nada. “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil tomava Salvador como cenário, e narrava em terceira pessoa um crime passionai, o conflito surge a partir do flerte entre João e Juliana na roda-gigante de um parque de diversão, a chegada de José, amigo de João e namorado de Juliana altera o espírito do ambiente, pois ele descontente com a traição do amigo e da companheira mata seu amigo feirante com uma faca. Segundo Christopher Dunn (2008), nessa canção a classe operária não é compreendida de forma heroica, mas como pessoas comuns vítimas de eventos trágicos.

O projeto tropicalista aconteceria dentro da indústria cultural, o que implicaria numa difusão por meio da tv e da indústria do disco, mas distanciado de seus ditames, os temas ligados ao popular seriam trabalhados por intermédio da colagem, um caro recurso às vanguardas modernas, além de suas bases dialogarem com a contracultura, mas sobretudo seria sua tônica a adesão ao som universal, ao pop. Nas palavras de Gil:

Música pop é a música que consegue se comunicar – dizer o que tem a dizer – de uma forma simples como um cartaz de rua, um outdoor, um sinal de trânsito, uma história em quadrinhos. É como se o autor estivesse procurando vender um produto ou fazendo uma reportagem com textos e fotos. A canção é apresentada de maneira tão objetiva que, em poucos versos e usando recursos musicais e montagens de sons, consegue dizer muito mais do que aparenta. (GIL *apud* DUNN, 2008, p. 90-91).

A postura pop do movimento tropicalista demarcou um espaço na canção brasileira, pois ela admitia a presença do traço estrangeiro e de sonoridades divergentes daquelas calcadas totalmente no som nacional. E o tropicalismo foi feliz em seu projeto de estar dentro das estruturas do mercado da música, posto que movimentou a indústria fonográfica assim como garimpou um espaço na televisão, chegando mesmo a ter um programa dedicado a si na TV Tupi, o “Divino Maravilhoso”. Seu entusiasmo, entretanto, arrefeceu-se diante da instauração do AI-5, em dezembro de 1968. Caetano e Gil foram presos e posteriormente exilados. Com o tempo o movimento sofreu com suas concessões e perdeu parte de seus propósitos, embora seja necessário admitir que Tom Zé, por exemplo, foi fiel ao

experimentalismo, a inovação e a colagem, o que conferiu ao artista o ostracismo a partir dos anos 1970, já que suas canções imperfeitas não adquiriram espaço no mercado musical brasileiro que se consolidou mais pela regra e menos pela exceção.

Após 1968, as tendências que se organizaram em torno da música brasileira se galvanizaram numa sigla, a MPB. Conviveram tanto o engajamento como a sonoridade estrangeira vinda da bagagem tropicalista, assim como se ampliaram os espaços para o som regional. Aos poucos a MPB tornou-se um filtro, e o *ethos* sofisticado que a canção brasileira adquiriu junto da bossa nova conferiu bom gosto aos artistas que se aglutinaram em seu entorno. Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Elis Regina, Milton Nascimento e Gal Costa entre outros passaram a ser assimilados como cantores de MPB, e embora suas canções se distanciem, seja em harmonia ou ritmo, seja em conteúdo há um padrão estabelecido sobre suas produções: o engajamento e o regionalismo.

A MPB era, preferencialmente, veiculada pelo formato LP. E dentro deste formato, representava um produto musical de alto valor agregado, voltado para uma “faixa de prestígio” do mercado, ou seja, direcionado ao público de maior poder aquisitivo. Portanto, ainda que vendesse menos do que a “faixa popular”, em números absolutos, a MPB agregava mais valor econômico aos produtos musicais ligados a ela, sobretudo no plano da gravação e da circulação social das músicas (músicos mais qualificados, orquestras maiores, técnicos mais requisitados, maior número de horas de estúdio, maior gasto com publicidade, estratégias de marketing mais sofisticadas etc...). Neste sentido, sua posição no mercado não era marginal nem alternativa, mas central para o sistema de canções, pois mobilizava todo o potencial organizacional e técnico da indústria fonográfica. (NAPOLITANO, 2002, p. 37).

A MPB tornou-se extremamente lucrativa para a indústria fonográfica, pois embora não obtivesse recordes de vendagem como os dos artistas saídos da jovem guarda, as vendas eram constantes e significativas.

[...] a MPB passou a ser vista cada vez menos como um gênero musical específico e mais como um complexo cultural plural, e se consagrou como uma sigla que funcionava como um filtro de organização do próprio mercado, propondo uma curiosa e problemática simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil. (NAPOLITANO, 2002, p. 49)

A formatação da “instituição MPB” definiu os rumos da canção brasileira ao longo dos anos 1970 e nessa redefinição do mercado fonográfico brasileiro qual foi o lugar que ocupou Vinícius de Moraes e seu projeto de *bahianidade*, considerando a influência da *soul music* no mercado musical e a aceitação do elemento *pop* na canção nacional?

2.4 Essa tal de *soul* na terra do Carnaval

Com o advento da Bossa Nova parte da tradição que vinha do samba passou a ser problematizada, não propriamente sua origem e seus temas, a revisão estava mais ligada às questões harmônicas e melódicas, de modo que no entendimento da nova geração “o fazer samba” deveria prezar pela novidade legada pela Bossa Nova no que diz respeito a sua irregularidade harmônica. Durante a década de 1960, o espaço relegado ao samba apontava para nostalgia, fosse por meio do “Bossaudade”, apresentado por Elizete Cardoso na TV Record, fosse por meio das assimilações entre a figura de Chico Buarque de Hollanda com antigos sambistas como Noel Rosa e Ismael Silva. É um aspecto interessante da História da Música Popular, pois a nova geração empenhava-se na composição de sambas, tal como exemplifica a trajetória de Carlos Lyra, Baden Powell, Edu Lobo e outros, e para isso lhes servia como inspiração às figuras emblemáticas de Cartola ou Nelson Cavaquinho, mas por outro lado tal samba deveria ter traços da modernidade bastante influenciados pelo violão de João Gilberto, pois como afirma Eric Hobsbawn “[...] a invenção das tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que pela imposição da repetição” (HOBSBAWN, 1997, p. 12).

Tudo correria bem não fosse a ideia por parte da esquerda nacionalista de que por detrás desse “samba renovado” houvesse um tipo de “entreguismo” que não valorizava a cultura nacional em sua totalidade, tampouco seus símbolos como era o caso do samba de morro. Ainda que nas disputas do mercado musical o amálgama de tendências que formou a MPB tenha saído vitorioso o samba não ficou muito tempo por fora da disputa. Havia em torno da crítica musical uma série de jornalistas e até mesmo de músicos saudosos da pragmática *nacional-popular* que a essa altura não mais direcionava a indústria fonográfica, isso em meados da década de 1970, entre eles pode-se destacar Sérgio Cabral e José Ramos Tinhorão, árdios defensores do samba tradicional.

Pensando o samba ainda em questões políticas, mas em uma outra direção, havia quem o defendesse como canção transformadora e como captador de nossa essência, mas em meio ao seu público já não existia uma identificação tão forte, principalmente se pensarmos na questão étnica que circunda o gênero musical e sua umbilical ligação com a cultura negra no Brasil, isso porque a sua defesa enquanto música nacional passara a identificar um culto ao exotismo e a diversidade nacional e menos a população negra que orbitava em sua história. Nesse sentido, a população que antes fazia e consumia o samba passa a se identificar bem mais com a música internacional. Segundo Hermano Vianna (1988) a medida em que

creciam os bailes de *soul* sobre o princípio de socialização dessa música estadunidense, também crescia sua conotação política, pois a juventude frequentadora desses espaços, também se identificava com a luta pelos direitos civis, combate ao racismo e afirmação da etnia negra (VIANNA, 1988, p. 25). José Roberto Zan comenta:

A imprensa não tardou em caracterizar esses acontecimentos como expressão de um movimento cultural, batizado de Black Rio, por meio do qual essa juventude manifestava sua admiração por artistas norte-americanos identificados com a afirmação e a exaltação da negritude. Porém, parte dos integrantes do Black Rio, especialmente os organizadores dos bailes, sentia-se incomodada com a conotação política atribuída ao movimento, temendo ações repressivas das forças policiais daqueles anos de ditadura militar. Por outro lado, críticos, músicos, jornalistas e intelectuais, ainda imbuídos de perspectivas ideológicas advindas do nacional-popular dos anos 60, associavam as práticas desse jovens ao processo de alienação resultante do colonialismo cultural. (ZAN, 2005, p. 188)

É nesse momento, aproximadamente 1970, como afirma Carlos Eduardo Paiva (2015) que a *soul music* adquire um espaço importantíssimo no cenário musical brasileiro por meio de Tim Maia e Jorge Ben. Ambos eram artistas cariocas que levavam consigo uma tradição da música brasileira, preocupados tanto com o samba como com ritmos nordestinos, mas acoplaram às suas criações toda uma ressonância da *contracultura* estadunidense sob o formato da música negra, *black* e *soul*. O cenário brasileiro que era propício a crítica, principalmente pela insistência na unidade nacional por meio da *democracia racial* foi calorosamente receptivo (por parte do público) com a nova linguagem musical e comportamental que foi selado com a estrondosa participação de Tony Tornado no V Festival Internacional da Canção e sua “BR-3”, uma canção que falava dos perigos da rodovia que liga a capital fluminense a Belo Horizonte, por meio de “*riffs* no estilo funk, presença de metais e um andamento 4/4 no refrão” (MELLO *apud* PAIVA).

A crítica ao paradigma da *democracia racial* fora muito sintomático a canção negra no Brasil. Os artistas que se engajaram em fazer uma música filiada a *soul music* se preocuparam em aludir a cultura negra africana tratando de temas ligados à religiosidade e a própria musicalidade, tal como faz Jorge Ben, que apresenta uma estilização do samba onde violão e baixo cumprem um “sobrepapel” de marcação rítmica, tornando-se ambos instrumentos de percussão, como afirma Santuza Cambraia Naves. A ligação com a *soul music*, dessa maneira, não era, como acreditavam parte dos artistas brasileiros embebidos dos valores da esquerda tradicional entreguista ou alienante, o que havia por detrás de tudo era uma militância fortíssima em torno da própria reivindicação da identidade negra. Segundo comenta a mesma autora, tais artistas se valiam do lema “*black is beautiful*” e isso envolvia uma atitude, que

perpassava o modo de arrumar o cabelo, o modo de se comunicar e se vestir, se valendo de tudo que o estilo *black power* havia legado a sociedade ocidental, o jeito despojado dos penteados, as camisas estampadas e o ritmo dançante em tais elementos e na alegria que transpassavam durante a performance é que residia o principal elemento de contestação, de um modo mais comportamental, do que efetivamente literário, tal como ocorria com os artistas ligados a canção engajada no Brasil, ação essa que se coaduna a perspectiva já trabalhada pelos tropicalistas e muito comum a década de 1960 após as reverberações da *contracultura*.

A adoção da identidade negra vinculada a *soul music* criou uma rusga no Brasil entre os setores que encontravam sua militância na “atitude negra” e aqueles insistentes no corolário *nacional-popular*. As consequências desse debate fizeram com que fosse (re) pensado o conceito de “autenticidade” e que do mesmo modo, entre as camadas mais pobres da população, sobretudo os negros que se identificavam com a luta pelos direitos civis, onde é possível afirmarmos um elo total com a atitude *black power*, tratar de temas autênticos da cultura negra significava aludir não a um recorte nacional, onde o negro brasileiro era acachapado pelo valor da miscigenação, a vez seria de pensar um recorte transnacional que levasse em conta a condição periférica do negro no Brasil, mas também no restante do planeta, fazendo valer a tomada de consciência diante da identidade que se reivindica através da cor da pele e do passado comum.

O quê, entretanto, todo esse cenário onde o *nacional-popular* perde força com o advento de novas formas musicais tem a ver com a obra de Vinícius de Moraes? A primeira vista absolutamente nada, não fosse o fato de que é contra esse cenário que Vinícius assenta sua obra musical. A sua defesa de um “som nosso” como será comentado adiante está intimamente ligada a reação à forma musical estrangeira e está filiada ainda ao corolário nacionalista da década de 1960, por isso a insistência no samba e nos temas de umbanda e candomblé²⁰ como algo particularmente brasileiro, ou baiano. Essa cena musical, entre 1970 e 1973, está intimamente ligada aos vínculos que a MPB quis estabelecer enquanto portadora de um discurso sério, mesmo que o despojamento comportamental tenha se alocado à ela em alguns momentos, pois mesmo *underground* sua mensagem seria política, ao passo que a vertente *soul* da música negra, era no entendimento de alguns setores bastante alienantes. Cobre o discurso sobre o samba e sobre os temas afro-religiosos a ideia de que são valores

²⁰ Dentro da lógica musical de Jorge Ben tais temas também foram trabalhados, é o que atesta seus álbuns *Ben* (1972) e *Solta o Pavão* (1975). (PAIVA, 2015, p. 83)

nacionais e por isso devem ser tratados com a maior distinção. É nesse período que o mercado musical aposta em dois artistas fundamentais para se pensar a cultura negra pela óptica brasileira, Martinho da Vila e Clara Nunes, e que se ainda apresentam diferenciações estéticas da obra de Vinícius de Moraes no entendimento sobre o papel do samba na cultura nacional é bastante similar. É por esse caminho que o samba reencontra seu lugar, satisfazendo (em um primeiro momento) os anseios da esquerda nacionalista e se tornando um dos principais chamarizes da indústria fonográfica ao longo da década de 1970.

2.5 Sobre o negrinho que ousou assoviar para uma mulher branca

A passagem da década de 1960 para 1970 é fundamental na trajetória de Vinícius de Moraes, isso porque seu tempo acumula um montante de informações que de algum modo precisam ser processadas musicalmente. Arrolamos aqui neste trabalho a canção “Blues para Emmett” na tentativa de compreender o período na vida musical do compositor:

Os assassinos de Emmet

– *Poor Mamma Till!*

Chegaram sem avisar

– *Poor Mamma Till!*

Mascando cacos de vidro

– *Poor Mamma Till!*

Com suas caras de cal.

Os assassinos de Emmet

– *Poor Mamma Till!*

Entraram sem dizer nada

– *Poor Mamma Till!*

Com seu hálito de couro

– *Poor Mamma Till!*

E seus olhos de punhal.

– *I hate to see that evenin' sun go down...*

Os assassinos de Emmet

– Poor Mamma Till!

Quando o viram ajoelhado

– Poor Mamma Till!

Descarregaram-lhe em cima

– Poor Mamma Till!

O fogo de suas armas.

Enquanto contendo o orgasmo

– Poor Mamma Till!

A mulher faz um guisado

– Poor Mamma Till!

Para esperar o marido

– Poor Mamma Till!

Que a seu mando foi vingá-la.

– Oh, how I hate to see that evenin' sun go down...

A canção revela uma parte menos óbvia das canções de Vinícius de Moraes. Lançada no ano de 1971, a música faz menção ao assassinato do jovem Emmett Louis Till. O personagem da canção tinha apenas 14 anos quando se mudou para o estado do Mississippi no sul dos Estados Unidos, quando dentro de uma loja na companhia de seu primo fez um sutil elogio a uma mulher branca que estava no mesmo estabelecimento. A mulher sentindo-se profundamente afrontada contou ao marido sobre o ocorrido e ele na companhia do cunhado resolveu “dar uma lição” no jovem Emmett. O resultado foi o assassinato brutal do rapaz, que teve seus olhos retirados, o rosto completamente desfigurado e o corpo jogado em rio sendo encontrado apenas três dias depois. Em seu funeral, sua mãe, “Mamma Till”, insistiu para que o caixão onde Emmett estava fosse aberto para que pela última vez ela pudesse ver seu filho, contrariando a advertência do serviço funerário que havia o lacrado pelas péssimas condições do corpo, as fotografias desse momento realmente são bastante difíceis de serem vistas pelo intensidade da mutilação e pelo grau de covardia do crime, covardia tal, que após denunciado pelo crime o marido terminou absolvido por um tribunal branco que alegou a legítima defesa do indivíduo.

O jovem Emmett, personagem da canção, faleceu em 1955 no Mississippi, um estado

americano sulista onde as leis segregacionistas eram rígidas, consequentemente o racismo com a população negra era institucionalizado. 55 foi também o ano em que a costureira negra Rosa Parks não se levantou de um assento de ônibus na cidade de Montgomery no estado racista do Alabama para dar lugar a uma pessoa branca, Parks, foi enquadrada e detida fazendo valer o Código Civil da cidade. Os dois casos foram propulsores do início da luta pelos Direitos Civis nos Estados Unidos que se desenrolou por aproximadamente vinte anos, mas pôs fim a política segregacionista, a partir de enfrentamentos, de gigantescas manifestações e criação de organizações que fizeram crescer cada vez mais a identidade em torno da causa negra.

Vinícius de Moraes escreveu a poesia “Blues para Emmet Louis Till” (o negrinho americano que ousou assoviar para uma mulher branca), em 1962, posteriormente a poesia seria a base da canção.

“Os assassinos de Emmet

- Poor Mamma Till!

Chegaram sem avisar

- Poor Mamma Till!

Mascando cacos de vidro

- Poor Mamma Till!

Com suas caras de cal.

Os assassinos de Emmet

- Poor Mamma Till!

Entraram sem dizer nada

- Poor Mamma Till!

Com seu hálito de couro

- Poor Mamma Till!

E seus olhos de punhal.

- I hate to see that evenin'sun go down...

Os assassinos de Emmet”

A sensibilidade de Vinícius de Moraes que o motivou a escrever a poesia pode ser explicada a partir da própria conjuntura da época (início da década de 1960) que previa um olhar mais crítico a respeito dos problemas sociais e uma tomada de posição diante dos fatos. Supomos que por ser nessa época também nos Estados Unidos um período de efervescência cultural e politicamente, sobretudo pela luta em torno dos direitos civis o poeta não se eximiu da tarefa de comentar a respeito de um momento tão marcante da história, se valendo do trágico caso de Emmett para sua poesia, sensibilidade essa que se iguala a postura que Vinícius teve quando em 1945 escreveu a “Rosa de Hiroshima”, comentando sobre a explosão das bombas atômicas, lançadas pelos americanos sobre os japoneses, nas cidades de Hiroshima e Nagasaki. Esta seria a razão da poesia, mas e da canção? Ou seja, o que motivaria Vinícius a tornar o “*Blues para Emmett*” uma canção?

Em primeiro lugar uma motivação advinda do mercado musical, ou seja, a tentativa de dialogar com as novas produções que já não encaravam a MPB como um lócus conservador, se apoiavam, desse modo, no elemento *pop* para composição e para o comportamento, isso retiraria a imagem de que a dupla apenas compunha sambas tradicionais e insistia em temas já bastante discutidos pelo cancionário popular desde a década anterior, como a religiosidade, a identidade nacional, o sentimento de *brasilidade* e a crença no dia que virá. Para além do próprio tema, o andamento da canção, seu arranjo musical e vocal e a letra propriamente dita. *Blues para Emmett* é uma canção executada no compasso quaternário 4/4, uma variação do compasso binário, amplamente utilizado no samba, no formato 2/4. Essa variação derivada do rock e da *soul music*, ganhou espaço no Brasil, após o lançamento do álbum “Samba: esquema novo”, lançado por Jorge Ben no ano de 1963. O violão executado por Toquinho persegue tal alteração para dar um *ethos* mais próximo da música negra que vinha sendo feita no Brasil à luz das discussões que propunham uma nova identidade as populações negras. Vale lembrar que Toquinho era um violonista muito próximo de Jorge Ben e que junto dele compôs e executou algumas músicas que perseguiam a temática e o ritmo, tal como “*Carolina, Carol bela*” e “*Que Maravilha*”, ambas com um mesmo esquema de arranjo notado em “*Blues para Emmett*”, como a presença da cuíca marcando o pulso da música e instrumentos de sopro como o saxofone nas frases melódicas.

Um segundo ponto marcante em “*Blues para Emmett*” é a própria letra, sobretudo um verso em especial – “*I hate to see that evenin’sun go down*” – a tradução mais plausível seria “Eu odeio ver o entardecer”, verso presente em “*St. Louis Blues*”, *blues* atribuído a W. C. Handy em 1914 e gravada pelos mais diversos artistas ligados à música negra americana durante o século XX, dentro as gravações mais famosas destacam-se as de Bessie Smith, em

1925 e a de Louis Armstrong, em 1956. A canção narra a história de uma mulher desiludida com o marido que sai a vagar pelas ruas da cidade de St. Louis, no estado americano do Missouri. Comentários à parte, a presença de um verso de *blues* é algo bastante sintomático a composição de Vinícius, principalmente se levarmos em conta o modo como tal verso é cantado na gravação de 1971. É certo que a Bossa Nova já havia diminuído as fronteiras que havia entre a música estadunidense e a brasileira ainda na década de 1950, mesmo que tenha existido uma crítica feroz a influência minimalista do jazz a esse estilo, que se deu menos pelo rigor musical e mais pelas questões políticas que envolviam o tema, ainda sim era uma novidade. O modo como o verso é executado, por um coro de *backing vocals* que o fazem soar muito próximo dos *work songs* que são uma das características do *blues* estadunidense, a partir do “*call-and-response*”, na gravação destaca-se na primeira parte um tom mais grave que afirma: “I hate too see”, a segunda parte do coro, quase todo formado por vozes femininas, responde: “I hate too see”, para que finalizem o verso o coro completo: “that sun’evenin go down”. A inovação presente no arranjo musical e de vozes foi algo até então nunca observado em nenhuma canção de Vinícius de Moraes, o recurso bem trabalhado expõe, em nosso ponto de vista, uma vontade de gravar uma música que realmente soasse diferente do que até então era o cancionero do compositor. A disposição da faixa no álbum, dessa maneira, não é inócua, pois embora ela feche o lado B do disco, o que poderia em um primeiro momento soar como algo irrelevante, haja visto que os discos apresentavam as canções de modo em que aquelas que o sucesso era apostado ocupassem as primeiras faixas, a intenção pode estar justamente para que o ouvinte, depois de ter apreciado quase todo o álbum e percebesse a continuidade do trabalho e dos projetos que Vinícius executava vinculados a canção popular brasileira se deparasse com uma canção muito próxima da sonoridade internacional e que trouxesse elementos menos óbvios, sem dúvida o “*Blues para Emmett*” é o ponto de inflexão do disco, que a propósito será um dos objetos de nossa análise no capítulo seguinte, e trabalha, qualitativamente, os temas que orbitavam o mercado musical e a formação social na década de 1970 com o despertar para novas identidades e novas formas de engajamento, mostrando sua preocupação com os novos valores que surgiam no raiar de uma década mais preocupada com as diferenças e com as mudanças comportamentais. Vinícius, neste álbum apresenta um ponto de vista mais suavizado com relação à música popular brasileira e seus rumos, um pouco mais distante dos conservadorismos e pronto a fazer certas concessões. O que o capítulo seguinte mostrará é que a adesão a sonoridade percebida em “*Blues para Emmett*” não surgiu ao acaso é uma exceção dentro da trajetória de Vinícius de Moraes, destacamos, dessa maneira que a referida canção não se coaduna a interpretação que

o artista possuía da realidade brasileira, tampouco da questão negra e reside justamente nesse ponto a novidade da canção, pois o trânsito do compositor por tal solo é definido: Vinícius se apresenta como sujeito atento às transformações do processo histórico, mas se retira de imediato e não lida mais com a cultura negra por essa temática, segue afinado com os pressupostos da “*bahianidade*” abrindo um entrelugar, por natureza difícil de ser definido, pois não se sabe se o compositor não acreditou naquilo que cantou ou se, por um momento, sucumbiu aos anseios do mercado musical.

CAPÍTULO III: A “*BAHIANIDADE*” NAS CANÇÕES DE VINÍCIUS E TOQUINHO

No ano de 1969 o cineasta francês Pierre Barouh esteve no Brasil documentando a cultura popular. Tomou parcelas desta cultura à medida em que surgiram diluídas nas canções de seus personagens. Protagonizam nesse filme nomes como Pixinguinha, Donga, Paulinho da Viola, Baden Powell e Maria Bethânia. A obra intitula-se “Saravah”, palavra inexistente no vocabulário francês, mas que acrescida de um “H” em seu final revela um fonema próprio à língua gaélica e serve como sinônimo ao sentido singular que Vinícius atribuiu à benção em sua canção. Digamos que talvez não seja assim tão singular, pois a benção indica proteção, e se há unicidade em alguma palavra ela se consoma em “saravá” já que esta indica sim a benção, mas a dos orixás do candomblé.

Barouh monta uma narrativa em seu filme que desemboca em uma localidade que é ao mesmo tempo geográfica e imaginária, terrena e mística – a Bahia. Vinícius de Moraes afirmou que o samba é baiano de nascença, e por isso ele possui “uma tristeza que balança”, mas de onde vem tal tristeza? Supomos que seja em função de seu ritmo ter haver com o som tocado pelos negros vindos da África, e que segundo os contos e cantos quer expressar uma simbiose entre o ser e a natureza, quer louvar à divindades panteístas, de modo que quando tocado remete às tradições que estiveram na iminência de se perder durante a travessia do Atlântico, mas que resistem através de seus batuques e suas rezas disfarçadas, sincréticas. No Brasil, o candomblé tornou-se umbanda ou “macumba” como diz João da Baiana durante o filme, que através de um prato revela-se exímio percussionista e mostra nele as diferenciações rítmicas de um canto de ambas religiões. Baden Powell destaca-se nestas cenas, pois em seu violão constrói harmonias que remetem ao som do berimbau e de outros instrumentos de uma gira. Acompanhando João da Baiana, explica para o francês maravilhado com as cores da cultura brasileira que o candomblé é mais puro quando pensando em comparação a religião praticada na África por lidar com entidades similares e por possuir costumes em comum.

Em “Samba da Benção”, Vinícius de Moraes canta a vontade do samba em não ser mais triste, em ser apenas alegria e beleza, não através de um tipo anedótico, piadista, mas de um samba que seja feito de amor, ou que se realiza através do amor. A dialética do poeta certamente não possui tradução literal para a língua do cineasta, pois misturar tristeza e felicidade na letra de uma canção está para os brasileiros, e é por isso que nesse elemento Pierre Barouh traça um limite da identidade do país. Reconhece-a no samba, e no samba baiano.

Podemos dizer que Pierre Barouh olha de modo distanciado para cultura brasileira, maravilhado e pouco preocupado com as tensões pelas quais a canção popular passava no Brasil pós AI-5. De todo modo não era sua preocupação revestir seu trabalho de uma conotação política ou engajada. Barouh em seu filme quer apresentar uma ideia de Brasil e outra de musicalidade brasileira, e ao realizar seu intento apresenta possibilidades de uma dada identidade nacional, calcada no samba, tendo por substrato o candomblé.

Identities são construções históricas, visões imaginadas, às vezes forjadas junto da institucionalização ou mesmo em ambientes dos mais prosaicos. Entretanto, por ser identidade assume compromisso de representar atores ou sujeitos históricos fincados a determinado propósito. Sua existência, não necessariamente garante o vínculo contínuo ao seu ponto de chegada, seus rumos se alteram, e paulatinamente pode representar outros tantos elementos que estavam distante de sua demarcação inicial. Em outros ambientes a identificação pode ser menos propositada, e quer apenas dar a tônica do que é diferente.

Em nosso caso específico elencamos um campo em constante transformação, em renovação de suas tradições, o samba. Notadamente a celebração das culturas brasileiras em confluência legou um perpétuo retorno ao gênero, e fez surtir seus efeitos, pois o Brasil já foi um país onde “quem não gosta de samba bom sujeito não é”. Não obstante, sua validação enquanto identidade nacional necessitou de uma localização, e nesse caleidoscópio de imagens pôde ser em algum momento o Rio de Janeiro e a figura jocosa do malandro ou mesmo a Bahia dos terreiros de candomblé. Na afirmação dos projetos de identidade nacional o regional muitas vezes torna-se universal. Seria talvez por esse propósito que identidades são tão contingentes?

No filme citado o samba é caracterizado como elemento principal da cultura popular brasileira, e por isso é levado às suas últimas conseqüências, o autor em uma espécie de construção da alteridade quer reconhecer-se através do outro, toma pra si a aura que percebeu na canção de Vinícius e afirma em sua versão: “Pourtants'il est une samba sans tristesse/ C'est un vin qui ne donnepasl'ivresse/ Unvinqui ne donnepasl'ivresse/ Non, ce n'est pasla samba que jeveux”²¹

Dentre as figuras enxergadas pelo francês no Brasil ficou retinta a de um samba dialógico entre alegria e tristeza construído a partir das tradições afro. Se é legítima a óptica do estrangeiro sobre a cultura nacional não podemos afirmar. Certamente ela foi transitória e é diferente de outras construções de Brasil, mas lança uma inquietação: será que a tristeza com

²¹“No entanto o samba sem tristeza/ É um vinho que não embriaga/ Um vinho que não embriaga/ Não é o samba que eu quero.(Tradução livre).

que ele se representou consubstanciar-se-ia à alegria que Vinícius e Baden exprimiram em seu samba?

3.1 O lugar do *poeta-cantor*

Em 1970 uma reportagem do jornal “O Estado de São Paulo”, que comentava a intenção de Ciro Monteiro parar de cantar, assimila Vinícius de Moraes como compositor pertencente à safra desenvolvida na década anterior junto de Edu Lobo, Baden Powell, Toquinho, etc. Entretanto, cinco anos antes, em 1965, Vinícius foi homenageado num espetáculo realizado no Teatro Municipal de São Paulo (resultando em dois LPs) por sua obra musical e todo seu legado já conferido à canção. O espetáculo “Vinícius – Poesia e Canção” realizou-se em dezembro de 1965 no Teatro Municipal de São Paulo, contou com Baden Powell, Edu Lobo e Francis Hime, o último como pianista e outros dois como violonistas. A parte da interpretação foi legada à Elizeth Cardoso e como declamadores, além do próprio Vinícius, figuraram os atores Paulo Autran e Suzana de Moraes, também filha do poeta. O espetáculo realizado pela Prefeitura de São Paulo, segundo a reportagem, teve por intenção oferecer a renda conseguida para os pobres da municipalidade. O espetáculo, segundo a reportagem do Estado de São Paulo, foi sucesso tanto de público como de qualidade e inegavelmente uma consagração ao poeta e compositor que tanto contribuiu para renovação da canção popular no Brasil. Comenta-se que Vinícius ocupou o palco, mas permaneceu sentado no que parecia uma tribuna, e dali recebia as homenagens que lhe ofereciam. A reportagem assinada por F. L. de Almeida Sales, terminava do seguinte modo: “Belo espetáculo, portanto, apoiado por um público de alto nível e significativo como consagração culta da música popular brasileira e como homenagem a um grande poeta, que se fez seresteiro e cantor para melhor se comunicar com o povo.”

A realização de um espetáculo com tais características geralmente são oferecidas a artistas que possuem tradição e reconhecimento. Era o caso de Vinícius, que mesmo em uma recente trajetória pela música, contava com uma obra literária prestigiada. Há predicados substanciais em sua obra musical, fato atestado por grande parte da historiografia da canção brasileira. Entretanto, é necessário que compreendamos que a inserção de Vinícius no mercado da música, talvez tenha sido facilitada pelo local que ocupava em outras áreas da cultura, além da própria reorganização do mercado fonográfico no Brasil. Segundo Henry Burnett, o aspecto poético da letra de uma canção é incontestavelmente importante no Brasil, se já houve um desequilíbrio entre letra e música, com o tempo ele sucumbiu. Após a bossa

nova essa característica tornou-se fundamental assim como outros aspectos. Segundo o autor, essa fase inaugurada a partir dos anos 1960 no mercado da música se diferenciou pela capacidade de forjar mitos, antes inexistentes na música brasileira. Segundo Burnett:

O que essa nova fase da música comercial tinha de mais diferenciado em relação ao passado, para além das diferenças de ordem musical e literária – mínimas – era a capacidade de forjar mitos, antes dela quase inexistentes. Tais artistas, entronizados pela grande mídia a partir de um refinado material musical, formaram-se sem normas objetivas. Sua permanência subsistiu até o tropicalismo, tendo arrefecido gradativamente depois. Esse mitos não se formavam apenas por uma determinação da indústria, antes, e em grande medida, pela qualidade de suas obras em aliança com as ações comerciais; uma união ímpar. O que se modificou foi o vínculo entre a indústria cultural e a música popular de qualidade; os novos mitos, frágeis, passaram a depender do tipo de padronização musical que estivesse em voga. Daí surgirem carreiras extremamente bem-sucedidas que desapareceriam da mesma forma que surgiram, furtivamente. (BURNETT, 2009, p. 149).

Existem elementos contundentes para se pensar a trajetória de Vinícius a partir dos anos 1960, e mais importante, sua adesão ao mercado da música no período. Em primeiro lugar um reconhecimento que parte da poesia; um material verbal trabalhado pela remodelagem da bossa nova e do samba tradicional; uma produção construída a partir da estrutura de sentimento de época; shows em boates e circuitos universitários, além de uma estabilização junto à gravadora “Elenco”. Mas, porque Vinícius tornara-se um mito, nos moldes do que foi apresentado por Burnett? Certamente suas parcerias também são responsáveis pela qualidade de sua obra, mas Vinícius distanciava-se de outros compositores porque nele residia o *a priori* poético que marca a canção deste período. Seu reconhecimento se dá por ser ele também “o homem das palavras humanas”, numa alusão ao pequeno texto de Otto Lara Resende²², um homem que está ao lado da juventude, mas que já possuía um passado em versos.

A partir deste momento trataremos como a experiência da “*bahianidade*” é encarada nas canções de Vinícius de Moraes a partir da década de 1970, levando em consideração todo o amadurecimento do artista durante a década anterior, todos os valores em disputa quando aproximados da cultura negra e como tais transformações se alocam no mercado musical, elementos estes discutidos durante o segundo capítulo. Nesse sentido, cabe salientar que a análise musical se concentre especificamente sobre as canções gravadas por Vinícius ao lado

²² O texto o qual nos referimos está presente na contra-capa do álbum “*Vinícius de Moraes – Poesias*”, lançado pela gravadora “Festa”, em 1959. Escrito por Otto Lara Resende, o texto discute a importância da poesia ser veiculada por este novo formato, e o quanto lhe confere prestígio quando quem se encarrega das declamações é o próprio autor, no caso do referido disco, o próprio Vinícius de Moraes.

de Toquinho, seu parceiro na vida e na música por aproximadamente dez anos, primeiramente em razão do recorte histórico e em segundo pelo fato de o universo religioso que Vinícius apresenta em suas canções não estar tão bem acabado como na década anterior ao lado da parceria com Baden Powell, isso, entretanto, não significa que a produção musical ao lado de Toquinho seja trivial ou óbvia, o que observamos é que: ao lado de Baden existe uma experimentação onde a captação da cultura baiana se revela diferente e misteriosa tanto em termos verbais como harmônicos; e ao lado de Edu Lobo o cotidiano regional não é contemplativo, ou seja, tanto a paisagem como a religiosidade fazem parte de uma forma de vida que se entrelaçam ao mundo do trabalho, nas canções ao lado de Toquinho a Bahia não é esquecida como tônica da *brasilidade*, mas não ocupa o lugar central do álbum, esse elemento aponta que as transformações relativas à cultura negra e ao mercado musical foram sintomáticas na conformação das canções da dupla, o que aponta também uma mudança no rigor que prometia a “*bahianidade*” do compositor. Desse modo, arrolamos para a análise os álbuns: *COMO DIZIA O POETA...música nova – RGE (1971)*; *TOQUINHO E VINÍCIUS – RGE (1971)*; *SÃO DEMAIS OS PERIGOS DESTA VIDA – RGE (1972)*; *O BEM AMADO (TRILHA SONORA DA NOVELA) – PHILLIPS/SOM LIVRE (1973)*.

O que os álbuns citados tem em comum? Para além de canções que apresentam a Bahia como local de tradições do Brasil principalmente pela incursão nos temas afro-religiosos, é sua produção ser amparada por um grande *major*, em quase todos os discos a RGE e no último a SOM LIVRE. Nos discos que Vinícius gravou junto a selos menores, como a Elenco ou a Forma a experimentação fazia parte de sua obra musical, era um período de franca renovação da música brasileira e as gravadoras orbitavam em torno daquilo que poderia se tornar tendência, e apostaram em Vinícius como chamariz da transformação da canção, atenta ao *nacional-popular* e a uma linguagem mais refinada. Mas diante do que Marcos Napolitano nomeia como *instituição MPB* todas as tendências desenvolvidas na década anterior (1960) se aglutinam em torno da sigla e no mercado musical adquirem um valor ligado ao prestígio dos artistas e à qualidade musical.

A MPB era, preferencialmente, veiculada pelo formato LP. E dentro deste formato, representava um produto musical de alto valor agregado, voltado para uma “faixa de prestígio” do mercado, ou seja, direcionado ao público de maior poder aquisitivo. Portanto, ainda que vendesse menos do que a “faixa popular”, em números absolutos, a MPB agregava mais valor econômico aos produtos musicais ligados a ela, sobretudo no plano da gravação e da circulação social das músicas (músicos mais qualificados, orquestras maiores, técnicos mais requisitados, maior número de horas de estúdio, maior gasto com publicidade, estratégias de marketing mais sofisticadas

etc...). Neste sentido, sua posição no mercado não era marginal nem alternativa, mas central para o sistema de canções, pois mobilizava todo o potencial organizacional e técnico da indústria fonográfica. (NAPOLITANO, 2002, p. 37).

Nesse sentido, é importante que ao analisarmos os discos de Vinícius ao lado de Toquinho tenhamos em conta esse novo momento do mercado musical brasileiro e o papel das gravadoras na configuração da MPB. A minúcia que circunda cada álbum será explicitada a medida que comentarmos cada um deles.

3.2 Como dizia o poeta...música nova (1971)

Antônio Pecci Filho, o Toquinho, era um conhecido violonista de São Paulo nos anos 1970 muito em razão de suas participações nos Festivais de Música Popular e suas parcerias com novos nomes da canção popular como Chico Buarque. O contato com Vinícius se deu após o exílio de Chico Buarque para Itália, em 1969. Chico cumpriria uma agenda de shows no país e convidou Vinícius para acompanhá-lo, assim como o jovem violonista. Após o retorno ao Brasil, Toquinho & Vinícius ingressaram numa parceria que duraria mais dez anos, terminada apenas pelo falecimento de Vinícius.

O primeiro álbum da dupla Toquinho & Vinícius foi resultado de um intensivo trabalho composicional dos dois artistas durante temporadas de show na Argentina. Entre a metade do ano de 1970 e o começo do ano seguinte, a dupla se apresentou na cidade de Buenos Aires em uma sequência de espetáculos que tiveram três fases e em cada uma delas um artista diferente os acompanhou, o primeiro foi Chico Buarque de Hollanda, em seguida, Maria Bethânia²³ e por último, Maria Creuza. O álbum possui doze faixas distribuídas do seguinte modo: Tarde em Itapuã; Como dizia o poeta; Tomara; Valsa para o ausente; Samba da Gésse; A tonga da mironga do kabuletê. E no lado B: A bênção, Bahia; Mais um adeus; A vez do dombe; O grande apelo; Samba da rosa; Melancia e coco verde. Neste álbum estão reunidos três dos grandes sucessos da dupla, “Tarde em Itapuã”, uma homenagem de Vinícius e Toquinho a Dorival Caymmi, “Como dizia o poeta”, samba composto por Toquinho a partir do famoso adágio em sol menor para violino, cordas e órgão de Tomaso Albinoni e “A tonga da mironga do kabuletê”, expressão em nagô para onde Toquinho e Vinícius mandavam todos

²³ A participação de Maria Bethânia nos espetáculos rendeu inclusive um LP intitulado “Vinícius + Bethânia + Toquinho”, de 1971, pelo selo argentino Trova.

aqueles que não vivem a vida com paixão e interesse. Nesse primeiro disco da dupla, algo de difer não parece que o universo afro-religioso tenha um destaque tão acentuado também. As canções que compõem o álbum estão interessadas de mesmo modo em questões relativas a vida comum e nos grandes impasses colocados pela paixão (que na percepção de Vinícius interessa a medida em que é construída também pelo sofrimento). A única canção que verdadeiramente versa sobre o universo afro-religioso é “A benção, Bahia”, canção composta pela dupla que analisaremos a seguir.

Como dizia o poeta...música nova. O jogo entre as palavras que nomeiam o álbum são de curiosa interpretação, muito embora “Como dizia o poeta” seja o nome de uma das canções que preenchem o disco, nos parece, entretanto, que a composição da frase quer remeter a uma opinião de Vinícius de Moraes, “poeta” (tal como ele era, de fato) tornou-se sua alcunha e o duplo “poeta e violão” consagrou metaforicamente uma expressão que remete até nos dias de hoje a parceira entre Vinícius e Toquinho, ou seja, o escritor Vinícius de Moraes não morre para dar lugar ao compositor de música popular, ele permanece tendo seu reconhecimento como literato, fato que o aproximou mais rapidamente do meio musical na década de 1960 como já dissemos anteriormente e que Toquinho, jovem violonista, herdeiro das mudanças estruturais e harmônicas da música brasileira pós-Bossa Nova, cumpra o papel de dar formato a canção, mas de uma canção que milite diante da realidade musical do Brasil após a explosão tropicalista, que seja uma “música nova”, para combater o elemento *pop*, e quando lemos o texto escrito pelo próprio Vinícius na contracapa do álbum, e ouvimos atentamente o álbum temos a percepção que os sentidos das canções que a dupla quer estacionar no meio fonográfico brasileiro possua um elemento inédito, que seria uma remodelagem do samba tradicional sem a interferência de estrangeirismos, nesse sentido a composição do título do álbum expressa algo como se Toquinho, Marília Medalha (intérprete que participa do disco), os músicos e produtores que circundam a sua conformação quisessem falar: - “como dizia Vinícius...música nova”. As informações a seguir, embora extensas, são importantes para delinearmos importantes traços na trajetória do compositor.

“Este LP se deve a um banho de banheira tomado na hora certa. De fato, nada me predispõe melhor para pensar. Instalo à minha volta o telefone, minha táboa de escrever, os cigarros, às vezes um gin-tônica bem gelado, e me deixo horas lendo, rabiscando ou simplesmente fazendo nada. E foi assim que uma manhã, há quatro meses atrás, meu pensamento se foi deixando levar para Bahia, onde não ia desde 1966, e perguntei a minha mulher, que é baiana e vidrada em sua terra, que tal passarmos uns dias em Salvador. Ela vibrou, por isso

que nunca havíamos estado juntos por lá. E que tal, propôs-me ela, se eu aproveitasse e fizesse um show no Teatro Castro Alves? Afinal de contas, nunca tinha me apresentado na Bahia.

Telefonamos para Salvador e pedimos pauta no Teatro para os dias 6, 7 e 8 de setembro, na ótima oportunidade de três feriados seguidos. Meia-hora depois eu acordava Toquinho em São Paulo que, estremunhado, topou o plano de saída e prometeu-me vir passar o fim-de-semana conosco, para acertarmos tudo. Consertamos em que a cantora que levaríamos seria nossa querida Marília Medalha, uma intérprete sem qualquer espécie de vedetismo e, além do mais, uma mulher fora-de-série, digna, leal e corajosa quanto as que mais o sejam. Marília começou como atriz no Teatro de Arena, em São Paulo: uma excelente escola de consciência e humildade profissional, e quando se apresentou no “Zum-Zum”, no Rio, ao lado de Edú Lobo, ou vira-e-mexe estava por lá, cativado pela naturalidade de sua emissão e pela graça modesta de sua presença no pequeno praticável da boate de meu amigo Paulinho Soledade. Marília não canta como uma cantora; canta como uma mulher que gosta de cantar. E tem, ademais, um notável senso de divisão rítmica.

O resto é só perguntar a qualquer baiano. O show foi um banho, e tivemos a prova de que a mocidade, por mais comprometida que esteja com a música beat e as novíssimas experiências com o som, nunca deixou de estar atenta ao que de melhor se fez da bossa nova para cá, no campo da canção. O recital do dia 7 de setembro, que dedicamos aos estudantes, mereceu uma ovação memorável. Era a resposta ao que nós queríamos saber. E na deliciosa copa da casa de Sônia e Édio Gantois, que nos hospedavam na Bahia, e onde nós sentávamos para biritar e receber a brisa que vem da Barra, a música começou a brotar do Violão de Toquinho e de Marília, depois que a cidade os bezuntou bem de dendê e pirão de leite, os surrou bem com carne de sol, os envolveu irremediavelmente em seus dengues e feitiços. Marília, por exemplo, nunca havia composto em sua vida. Ouçam sua primeira canção neste LP, a “Valsa para o ausente”: é linda. Eu, no dia seguinte a uma tarde em Itapoan, depois de um longo lapso de desinteresse, voltei a escrever canções ao sentir a beleza e o mistério daquele conúbio paradisíaco de coqueirais, areia, céu e mar: a praia que Caymmi imortalizou e a cuja pracinha dá nome, e onde, verdadeiramente, “com o olhar esquecido no encontro de céu e mar” a gente bem devagar vai sentindo a terra toda rodar... Foi tudo um tremendo barato, e quando chegamos os três a Buenos Aires, duas semanas depois, para atuar na boate “La Fusa”, o nosso moinho-de-canções estava em pleno trabalho. A curtição baiana foi definitiva, nesse particular, e do resto encarregou-se a paz e o bom-gosto do apartamentinho de Las Heras, de meu amigo Fred Sill, que nos hospedou. Ficávamos,

Marília, Toquinho e eu, estimulados pelo interesse de Fred Sill e minha mulher, muito baiana e muito amada, grudados, eles no violão, eu num grosso caderno escolar que, pouco a pouco, se foi escurecendo de sambas e canções; e até um dombe argentino fizemos, que incluímos neste LP não só com um abraço a Egle Martin, a grande vedeta portenha que nos ensinou o único ritmo de procedência africana existente na Argentina (e que está ela mesma pesquisando e cultuando, com vistas a um lançamento internacional em grande escala) como para marcar a importância que Buenos Aires teve nesse prosseguimento de nossa parceria. Foi minha mulher, Gesse quem nos pôs, também, de orelha em pé quanto à expressão africana songa da mironga do kabuletê, ouvida por ela na Bahia, e que, ao que parece, não quer propriamente dizer que os cabelos da mulher amada cheiram a jasmim-do-cabo. Substituímos, por uma questão de ênfase tonal, songa por tonga, e mandamos lenha, encantados pelo som insolente da expressão, que ecoa como um tremendo desabafo. Em dezembro, em São Paulo, na bela cobertura de Maria Alice Rufino, namorada de Toquinho, eu acabei de pôr letra nas canções, e ali passamos duas deliciosas semanas de trabalho e gravação, Toquinho a mil, dando tudo, orientando os play-backs rítmicos e até na mixagem pondo o dedinho, na gana de fazer um bom disco bem equalizado. O resto deve-se à primorosa cobertura orquestral do maestro Briamonte e aos bons ouvidos e infatigável colaboração do técnico de gravação Milton Rodrigues.

Estou contente porque fizemos, tirante o dombe, música brasileira com som brasileiro. Não tenho nada contra o som universal, nem qualquer outro; mas me parece que o que fizemos aqui tem melhores condições de permanência. É um problema de quintal. Ninguém pode ser universal fora do seu quintal. A palavra telúrico não é uma mera abstração.

A gleba está aí. A placenta existe. Quem disser ao contrário vai acabar mesmo é na tonga da mironga do kabuletê.

P.S. para Toquinho: Eu estou vidrado em você, ouviu, ô cara? Que tal sairmos rápido para outra, e botar o Chico nesta patota?”

“Como dizia o poeta” tem o espírito de um disco inaugural, tal com o era de fato. A exemplo dos álbuns lançados pelo selo Elenco durante os anos 1960 que traziam na contracapa as informações referentes ao estilo de música que fora gravada, a atmosfera da produção e a tentativa de garimpar um lugar social aos artistas gravadores, Vinícius de Moraes intenta o mesmo nesse álbum de estreia ao lado de Toquinho. Era necessário o registro histórico com a função de identifica-lo a determinado movimento musical ou mostrar porque ele não deveria ser rotulado. Fica patente o distanciamento que Vinícius de Moraes quer ter do formato que a MPB passa a apresentar após a explosão tropicalista. A recusa pelo

elemento *pop* e o distanciamento do som universal, que Vinícius nomeia de *música beat*, é apenas uma tentativa de manter erigidos os valores legados à canção popular ainda da década de 1960 que responde completamente ao corolário *nacional-popular* construído nos Festivais de Música Popular e junto da atmosfera socialista democrática que permeou a arte brasileira, sentimentos que no entender de Vinícius o movimento tropicalista tentou derrubar. Da mesma maneira percebe-se que Vinícius de Moraes assume uma ambiguidade diante da atmosfera de mudanças trazidas pela contracultura, pois assume o seu despojamento comportamental quando faz o uso de gírias e expressões distantes da norma culta, o que agrega um valor menos sério, mas não sem qualidade à produção musical, como quando nota a Bahia a partir de sentimentos edílicos e festivos, postura por nós comentada a respeito dos artistas que postularam a Bahia, a partir da década de 1960, na chave do exotismo, mas não adere a nova musicalidade buscada no período, pois insiste que o som que busca tem que estar situado no quintal brasileiro, o que o disco exhibe como exemplo da afirmação do compositor é a insistência no samba como gênero musical que define o país e que seja autêntica herança da cultura negra, motivo esse um dos responsáveis por afirmarmos no segundo capítulo o quão isolado é o momento de *Blues para Emmett* na trajetória de Vinícius de Moraes.

A ambiguidade do compositor solapa a *bahianidade* que desde os Afro-sambas ao lado de Baden Powell vinha sendo bem executada, a qualidade musical desse período perseguia o modelo de aliar a forma crítica da canção a pesquisa social a respeito dos temas negros, que remetiam a Bahia como depositário das tradições negras. A partir da década de 1970 a *bahianidade* do compositor perde seu rigor, pois tanto os seus preconceitos com o que se tornou a MPB, assim como a necessidade do mercado musical em apresentar temas mais acachapados sem tanto experimentalismo, tornaram a pesquisa social sobre a Bahia repetições à respeito do exotismo do lugar, tornando os temas referentes à *bahianidade* menos apurados, tal como ocorre em “À Benção, Bahia”.

3.2.1 À benção, Bahia – a contemplação como forma

À benção, Bahia é uma composição de Toquinho e Vinícius de Moraes. Está disposta como a primeira faixa do Lado B de “Como dizia o poeta”, uma canção marcante com rítmica bem acentuada que confere uma destacada abertura ao lado do disco consagrado às músicas de menor apelo comercial.

“Olorô, Bahia

Nós viemos pedir sua bênção, saravá!

Hepahê, meu guia

Nós viemos dormir no colinho de lemanjá!

Nanã Borokô fazer um Bulandê

Efó, caruru e aluá

Pimenta bastante pra fazer sofrer

Bastante mulata para amar

Fazer juntó

Meu guia, hê

Seu guia, hê

Bahia!

Saravá, senhor

Nossa mãe foi-se embora pra sempre do Afojá

A rainha agora

É Oxum, é a mãe Menininha do Gantois

Pedir à mãe Olga do Alakêto, hê

Chamar Iansã para dançar

Xangô, rei Xangô, Kabueci-elê

Meu pai! Oxalá, hepa babá!

A bênção, mãe

Senhora mãe

Menina mãe

Rainha!

Olorô, Bahia

Nós viemos pedir sua bênção, saravá!

Hepahê, meu guia

Nós viemos dormir no colinho de lemanjá!”

“À bênção, Bahia” é uma canção que apresenta um compasso binário 2/4, e acordes normais ao samba, talvez por ser uma característica do álbum em que ela se encontra, a canção persegue a reformulação do samba ocorrida após a Bossa Nova, isso demonstra a vontade de manutenção da tradição firmada na canção popular após a Bossa Nova de trabalhar códigos internos da canção a partir de um refinamento do samba em paralelo com temas ligados à vida comum. Em “À bênção, Bahia”, ocorre uma distanciamento de Vinícius de Moraes de suas canções que versavam sobre o universo afro-religioso, pois a linguagem musical não é trabalhada em função do conteúdo da letra, tal como ocorria nos “Afro-sambas”. Portanto, pode-se afirmar que a canção já está pautada por um novo conceito a respeito da composição, onde os experimentalismos perdem força para dar lugar a um formato de canção mais palatável, mais acessível, podemos dizer, aos ouvintes. Não fosse a presença marcante do atabaque determinado o pulso dos compassos da canção, “À bênção, Bahia” soaria com uma samba tradicional. Um arranjo que é marcante, como afirmamos, sobretudo pela destacada presença do atabaque, instrumento normal às giras de candomblé e umbanda, utilizado como recurso para invocar os cantos dos Orixás que descem às cerimônias, nesse sentido complementa o arranjo o violão de Toquinho que acompanha a percussão e o recurso estilístico dos instrumentos de sopro, principalmente a flauta que orna as frases melódicas e acentua a invocação aos Orixás descritos na canção. A canção quase toda é cantada por Toquinho e Vinícius, exceto no momento em que os verbos presentes na canção estão no infinitivo, alternam-se os cantores então, para afirmar aquilo que um devoto faz na Bahia e as obrigações que ele deve cumprir para ter seus pedidos atendidos pelos Orixás. Cabe destacar que os versos que acentuam o pedido de bênção a essa imaginada Bahia também são feitos pela dupla e repetidos em quase toda a canção, principalmente os versos: Olorô, Bahia/Nós viemos pedir sua bênção, saravá!/Hepahê, meu guia/Nós viemos dormir no colinho de lemanjá, ou seja, o refrão da música.

Destacamos nessa canção como ela revela um *ethos* contemplativo e destaca a Bahia como local de tradições dos valores afro-religiosos, principalmente pelo fato de o narrador antes de pedir proteção aos Orixás se reportar primeiramente a este local místico, ou seja, a Bahia torna-se também na canção uma entidade, isso acentua a ideia de como a partir da década de 1960 o Estado foi reconhecido na arte por seu exotismo, por sua cultura singular que ainda guardava valores já perdidos em outras áreas do país, e que era necessário que fosse construída uma pedagogia a seu respeito, pois vivia lá a matriz do afro-brasileiro.

Quando a dupla inicia a vocalização da canção com o verso: “Olorô, Bahia”, em tons altos e rompem com o minimalismo que fazia parte da Bossa Nova, onde o canto se aproximava da fala já resolvem de imediato a função da canção no álbum, ou seja, ser um canto de fé, que demanda exaltação, canto de fé que faz questão de deixar inscritos os ritos do candomblé em quase toda a música. “Olorô”, por exemplo que em iorubá remete a alguma festividade saúda a Bahia em uma grande comemoração que contará com a benção do guia, afirmada pela segunda expressão em iorubá “Hepahê”, saudação tradicional aos Orixás do candomblé. Essa festividade descrita em “À benção, Bahia” em homenagem ao local por ser berço das tradições negras se inscreve no que afirmamos ser a *bahianidade* de Vinícius de Moraes, um fragmento do Brasil diferente, mas que deve ser lembrado e cotejado por sua singularidade e por ser a tônica dos valores negros do país, integrando o projeto total na soma das forças progressistas. Complementa ainda a canção os versos: “Nanã Borokô fazer um Bulandê/Efó, caruru e aluá/Pimenta bastante pra fazer sofrer/Bastante mulata para amar. Nesse momento Vinícius e Toquinho penetram nos segredos de Nanã, orixá que segundo sua mitologia é responsável por saber o segredos das ervas e a cura de certas doenças:

Aqui no Brasil, os escravos africanos introduziram com muito êxito suas divindades, como a Deusa Nanã, Oya, entre outras, nas religiões como o candomblé, a umbanda e o batuque. Essas religiões incluem a possessão por parte dos deuses. Quando Nanã se manifesta numa de suas iniciadas é saudada pelos gritos de Salúba! Seus sacerdotes e sacerdotisas são experientes à prática da medicina através das ervas, pois Nanã é detentora do conhecimento do uso terapêutico delas (ervas). Mas a Deusa explica ainda, que além do uso terapêutico das folhas e de alguns produtos animais, as doenças podem ter origem espiritual e portanto, requer tratamento nesse sentido. Mas, qualquer que seja a origem da doença, se a pessoa enferma recorrer à Nanã, obterá o remédio curador. (online)²⁴

Desse modo, bulandê, efô, caruru e aluá, são substâncias medicinais receitas por Nanã para cura de diversas doenças e/ou problemas no amor. Tais afirmações representam no

²⁴ Disponível em: <<http://candombleeseusmisterios.blogspot.com.br/2015/11/nana-buruku-matriarca-africana-e-suma.html>>

plano da canção uma exposição dos ritos do candomblé que destacam a Bahia como local de fé. Outro ponto importante na canção seria a menção às babalorixás baianas: a Mãe Meninha do Gantois e Mãe Olga do Alaketô, sacerdotisas responsáveis por terreiros antigos da Bahia, hoje tombados pelo Patrimônio Histórico, mas que passaram a ser a partir da década de 1960 referências às classes intelectualizadas que percebiam a Bahia como berço das tradições negras no que nomeamos, perseguindo a ideia de Reginaldo Prandi como reinvenção do candomblé. A lembrança na canção das duas figuras tinge mais a fundo os valores baianos referentes à “*bahianidade*” que assume até mesmo um tom descritivo.

Destacamos que “À benção, Bahia” é uma variação da *bahianidade* de Vinícius de Moraes, mas que não apresenta nenhum elemento relativo à ética religiosa, nem a forma musical corresponde aos valores de sons e ritmos negros, tal como executou o compositor ao lado de Baden Powell nos Afro-sambas. O que queremos destacar é que a referida canção apresenta um caráter contemplativo e descritivo, que obedece a um critério: a) nomear a Bahia como berço das tradições negras que vivem no Brasil; b) ressaltar o exotismo do lugar e imaginá-lo edílico, distante de contradições ou paradoxos; c) ressaltar a religião como substância essencial da cultura negra, mas sem que seus valores sejam mencionados; d) patrimonializar a cultura a exemplo do que operavam os compositores brasileiros entre as décadas de 1940 e 1950. Supomos que “À benção, Bahia” esteja um pouco afastada da canção crítica até então construída por Vinícius de Moraes, pois sempre foi na essência religiosa que se percebia seu potencial na construção de novos valores para a sociedade, de modo que ainda que seja pertencente a uma mesma safra de canções interessadas na exposição da Bahia como fração de um Brasil ainda a ser conhecido, não cumpre efetivo papel em tal representação de nação, sobretudo pelo fato da canção estar mais pautada pela fé e pelo aspecto contemplativo do que pelo apelo moral para mudança. Estamos certos que as características de tal canção é devedora de uma necessidade do mercado musical em investir menos no experimentalismo para que os resultados relacionados à recepção fossem mais efetivos e Vinícius aposta ao lado de Toquinho em preencher seu álbum de estreia com apenas uma canção que remeta a afro-religiosidade, para exibir sua preocupação com o projeto que imagina a Bahia como local de fé e berço da tradição negra, mas sem o efetivo compromisso com os aspectos sociológicos que circundam essa própria redescoberta do local.

3.3 Toquinho e Vinícius (1971)

Nesse segundo álbum da dupla, lançado em 1971, pela RGE, prestigiada gravadora paulista desde a década de 1950, a dupla trabalha dilemas da vida ligados ao amor e a existência, além das expressões da cultura negra localizadas em âmbito religioso, mas também político, que parecem ocupar um segundo plano na organização do disco. O álbum é composto de treze faixas, em seu lado A: Essa menina; Maria vai com as Outras; Testamento; O poeta aprendiz; Eu não tenha nada a ver com isso; A terra prometida. E no lado B apresenta: Sei lá...a vida tem sempre razão, O Velho e a flor; O canto de Oxum; A rosa desfolhada; Morena flor; A flor da noite; Blues para Emmett (*O pretinho americano que ousou assoviar para uma mulher branca*). Ainda que a incursão pelo terreno religioso não fosse uma novidade na obra de Vinícius, neste segundo álbum ela possui peculiaridades, sobretudo pelo sentido que contemplação adquire nas canções. Destacamos o enredo de “Maria vai com as outras” que será agora analisada, em nossa opinião, aqui Vinícius se aproxima da herança de Dorival Caymmi ao olhar para sua cultura natal. Em um segundo momento trataremos de “O Canto de Oxum” e sua filiação à *pedagogia das religiões*. Cabe destacar que uma análise a respeito do álbum foi feita ainda no segundo capítulo quando discutimos a relação de Vinícius com os temas negros e a afirmação das identidades na década de 1970 a partir da canção “Blues para Emmett”.

3.3.1 A herança de Dorival Caymmi em “Maria vai com as outras”.

A canção “Maria vai com as outras” é a segunda faixa do lado A do álbum “Toquinho e Vinícius” de 1971. Nesse segundo disco da dupla, a experiência da *bahianidade* surge a partir de novos valores. Em “Maria vai com as outras”, Vinícius canta o cotidiano praieiro e ação da religiosidade sobre a vida comum.

Maria era uma boa moça

Pra turma lá do Gantois

Era a Maria vai com as outras

Maria de coser, Maria de casar

Porém o que ninguém sabia

É que tinha um particular
Além de coser, além de rezar
Também era Maria de pecar
Tumba-ê, caboclo, tumba lá e cá
Tumba-ê, guerreiro, tumba lá e cá
Tumba-ê, meu pai, tumba lá e cá
Não me deixe só, tumba lá e cá
Maria que não foi com as outras
Maria que não foi pro mar
No dia dois de fevereiro
Maria não brincou na festa de Iemanjá
Não foi jogar água-de-cheiro
Nem flores pra sua Orixá
Aí, Iemanjá pegou e levou
O moço de Maria para o mar
Tumba-ê, caboclo, tumba lá e cá
Tumba-ê, guerreiro, tumba lá e cá
Tumba-ê, meu pai, tumba lá e cá
Não me deixe só, tumba lá e cá.

A exemplo de “À benção, Bahia” a canção não apresenta grandes variações harmônicas, nem rítmicas. A canção apresenta duas estrofes (que não são repetidas) e o refrão, cantado quatro vezes. A vocalização é simples, não ressalta metáforas, momentos de ação ou valores religiosos. É, por assim dizer, uma interpretação minimalista, sem muitos ornamentos, persegue o modo normal de se a narrar uma história, haja visto que é essa a

natureza da canção. Pela audição da canção é possível concluirmos que sua mensagem é de preservação, nos “chama a tomar cuidado” com os desígnios da vida, principalmente quando ela está pautada na ética religiosa do candomblé, pois de uma vez que isso ocorre é necessário ter-se em conta as obrigações necessárias com o mundo espiritual e com as vontades dos Orixás. O arranjo de “Maria vai com as outras” é marcado novamente pela presença do atabaque executado no compasso binário 2/4, característica da maior parte das canções de Vinícius de Moraes e Toquinho, apresenta curiosamente uma orquestra de cordas: violinos e violoncelos executam as frases melódicas da canção, mas legam na combinação com violão percussivo de Toquinho e com a marcação do atabaque uma simbiose que delineia ainda mais a mensagem da canção, envolta de mistérios, os quais são inacessíveis ao homem, pois ainda que os Orixás respondam aos sentimentos comuns dos homens suas vontades e vaidades são segredos. Ainda mais por ser tratar de Iemanjá, orixá dos mares, esposa de Oxalá e consequentemente mãe de todos nós.

Na canção, Maria, parecia ser uma moça simples, tinha como dote ser costureira e religiosa, por isso despertava a atenção dos homens como um bom partido para o casamento. Ainda sim, possivelmente era dona de uma personalidade flexível, já que “ia com os outros”, ou seja, era influenciável. O arquétipo de Maria é bem diferente daquele apresentado pelas orixás do candomblé, pois estas quase sempre são mulheres fortes, determinadas, vingativas em sua medida e nunca medem esforços para alcançar seus desejos. No dia em que Maria resolve tomar uma atitude por conta própria sofre com a ira de Iemanjá. Nota-se nesse momento o caráter narrativo da advertência que é a canção. A letra afirma: “No dia dois de fevereiro/ Maria não brincou/Na festa de Iemanjá/Não vou jogar água de cheiro/Nem flores para a sua Orixá/Aí Iemanjá/Pegou e levou/O moço de Maria para o mar”. A necessidade da letra de expor a data está, em nossa opinião, para além do simples fato de ser nesse dia que se comemora a Orixá dos mares, no fundo a canção quer revelar uma história, quer estar próxima da existência dos fatos e por isso atribui o recurso de dizer a data do episódio como exemplo de veracidade. Fato atestado pela execução da música, pois no momento em a dupla canta os versos referentes ao episódio percebe-se um crescente da orquestra de cordas, proporcionando um ar solene, de espanto, mas apenas na orquestra, a entonação da voz dos artistas permanece a mesma, tons mais baixos, sem exigência dos limites da tessitura vocal. É importante notar o refrão da canção: “Tumba-ê, caboclo, tumba lá e cá/Tumba-ê, guerreiro, tumba lá e cá/Tumba-ê, meu pai, tumba lá e cá/Não me deixe só, tumba lá e cá”. Os versos que compõem esse momento da música são um dos mais famosos pontos de Oxóssi, orixá das matas, das florestas e regente da natureza. Em sentido nenhum se relaciona com o restante da

canção, a não ser pelo fato de ser pertencente a um mesmo *ethos* religioso que preenche a atmosfera da música, afinal de contas a história de Maria é praieira e Oxóssi é um orixá que está mais ligado ao campo a outros ambientes da vida social. Isso expõe de certa maneira a preocupação com a *pedagogia das religiões* e a difusão de temas relativos a afro-religiosidade, assunto que será comentado na análise da próxima canção. Antes é necessário estabelecermos uma ligação entre a obra de Dorival Caymmi com os sentidos que “Maria vai com as outras” carrega.

Talvez nenhum outro artista tenha sido tão sagaz na interpretação da vida à beira do mar como Dorival Caymmi. O compositor de voz grave, violão bem empunhado e gestos simples fez canções absurdamente próximas da realidade praieira. Caymmi atuava de maneira tal ao compor que conseguia captar o movimento das ondas e o efeito cíclico que ele provocava sobre seus personagens que se alocavam próximo do mar. Um cotidiano marcado pelas incertezas da pesca, da presença da religiosidade e do fato de sobre a vida comum a morte estar sempre a espreita, já que o mar é uma entidade misteriosa e ninguém sabe de seus desígnios, tampouco daqueles que habitam suas águas, principalmente Iemanjá. Caymmi captava a veracidade da vida e os elementos fantasiosos que a acompanhava, recurso necessário entre a população praieira para suportar o peso de ser uma parcela esquecida da sociedade. O compositor percebeu em suas observações que o homem da praia que faz do mar o seu sustento possui “dois bens”, um bem de terra “que chora, mas faz que não chora” quando ele sai para pescar e outro bem que seria o próprio mar, pois mesmo sendo ele seu trabalho e *mesmo sendo* tão indefinível os elementos mágicos que o compõe fascinam essa figura que transita entre a dúvida da vida e a certeza da morte. Em outra canção, Caymmi narra as desventuras de uma moça, Rosinha de Chica que “endoidece” ao ver seu marido regurgitado para a beira da praia após morrer no mar:

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

Saia no barco

Seis horas da tarde

Só vinha na hora do sol raiá

Todos gostavam de Pedro

E mais do que todas

Rosinha de Chica

A mais bonitinha

E mais bem feitinha

De todas as mocinha lá do arraiá

Pedro saiu no seu barco

Seis horas da tarde

Passou toda a noite

Não veio na hora do sol raiá

Deram com o corpo de Pedro

Jogado na praia

Roído 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
Andando rondando
Dizendo baixinho
Morreu, morreu, morreu, oh...

O mar quando quebra na praia

Segundo Juliana Gonçalves é possível notar na canção a preocupação do próprio personagem com seu destino quando os versos afirmam que o pescador que sai não sabe se volta, de modo que não apenas aqueles que o cercam tomam pra si a apreensão dessa dialética entre a vida e a morte, mas também o próprio personagem, que no entanto parece se resignar diante de seu destino, pois afinal, mesmo a despeito do triste fim de sua esposa, Rosinha de Chica, que adentra a sensação cíclica que o mar transmite, fazendo de sua vida uma repetição do lamento, o narrador que conta a história da morte de Pedro termina afirmando que o mar quando quebra na praia é bonito, não há alternativa. A referida autora reflete e indaga:

E é com essas palavras contemplativas que Caymmi finaliza a sua canção, que acabara de relatar a morte de um pescador e o consecutivo enlouquecimento de sua admiradora. São esses versos que criam uma expectativa inicial, a qual é desfeita durante a narração, e que ao final circunscrevem o ouvinte numa zona de estranhamento. Por que é bonito, se mata? Ora, os pescadores descritos por Caymmi estão, como já dito aqui, intimamente relacionados com a natureza. O mar inspira-lhes, ao mesmo tempo, fascínio e assombro: “O mar que tudo lhes dá, tudo lhes toma” (AMADO, 1965, p. 150), inclusive a vida. Daí essa espécie de morte pelo avesso que, embora pareça desdizer o que é narrado, acaba na verdade complementando o sentido da canção. (GONÇALVES, 2013, p. 46).

A experiência da *bahianidade* em Vinícius de Moraes naquilo que corresponde e que é devedora a Dorival Caymmi diz respeito a observação do cotidiano e a influência do contexto praieiro na vida dos personagens, desse modo, o traço que mais se acentua é a religiosidade,

pois a fé, naquilo que secularmente pode ser compreendido na chave da fantasia, é a escora da cultura local, peculiarmente baiana e fração do Brasil. Podemos aproximar a canção de Caymmi “O mar” com a narrativa de “Maria vai com as outras”, nas duas canções estão presentes a implacável ação do mar sobre a vida do pescador, do mesmo modo as vítimas são “os bens de terra”, já que Caymmi inaugura na canção que no imaginário referente à Iemanjá, muitas vezes os homens que trabalham no mar são atraídos e consentem com o encontro com a Orixá dos mares e Vinícius persegue a temática. Ademais, é necessário pesar que uma outra contribuição de Caymmi na obra de Vinícius é a própria forma da canção construída para ser uma história, uma narrativa à respeito de um fato ligado a vida praieira, a peculiaridade desse tipo de canção reside com os dois, é necessário que seja verificado no futuro se outros artistas se valem de tal recurso para problematizar a relação entre o homem e o mar.

3.3.2 *A pedagogia das religiões a partir da história dos Orixás*

Trabalharemos nesse tópico três canções em conjunto: Canto de Oxum, extraída do mesmo álbum da canção anterior, Canto de Oxulafã, extraída do álbum “São demais os perigos desta vida”, de 1972 e a canção “Meu pai Oxalá”, composta para novela “O Bem-Amado”, transmitida pela TV Globo em 1973. Por apresentarem mesma temática, e justamente por isso exprimirem o mesmo caráter na experiência da *bahianidade* em Vinícius de Moraes tentaremos expor suas características na conformação da *pedagogia das religiões*. Como foi feita anteriormente uma análise relativa ao álbum de onde foi retirado o “Canto de Oxum” nos eximimos dessa tarefa novamente, o mesmo ocorre com “São demais os perigos desta vida”, haja visto que faremos isso no próximo item do trabalho ao comentarmos a canção “Tatamirô”, sendo assim, passemos ao trato da trilha sonora da novela composta por Toquinho e Vinícius, um rápido comentário a respeito das canções para em seguida realizarmos a análise.

No ano de 1973 a Rede Globo produziu a primeira telenovela a cores do Brasil. “O Bem-Amado” foi escrita pelo dramaturgo Dias Gomes, inspirado numa peça de sua autoria de 1962, intitulada “*Odorico, o Bem-Amado ou Os Mistérios do Amor e da Morte*”. A trama revela o político Odorico Paraguassú e seus desmandos na fictícia cidade de Sucupira. Ele um político corrupto tem como sua principal obra a construção de um cemitério, mas por conta de adversidades em seu favor tem sempre sua inauguração protelada. Como forma de remediar a situação, Odorico contrata um assassino de aluguel, natural de Sucupira, Zeca Diabo, ocorre

que ele arrependido de todos os seus crimes jura a si mesmo que nunca mais matará ninguém e todos os planos de Odorico se frustram, inclusive seu plano de que alguém morra para ser finalmente enterrado no cemitério. Com o desenrolar da história, Zeca Diabo percebe que foi passado para trás por Odorico, e o “assassino que não mata” descumpra sua promessa e termina por assassinar o próprio prefeito Odorico. O Bem-Amado é antes de mais nada uma denúncia satirizada ao coronelismo e nesse sentido uma metáfora a sede de poder que nos tempos da Ditadura Militar foi tão bem alimentada. Esse período de produção d’O Bem-Amado, 1973, é o período áureo do que Márcia Tosta Dias chama de “modernização conservadora”, segundo a autora a partir de 1964 houve um investimento amplo no setor das telecomunicações no Brasil visando a ampliação das redes difusoras de informação e a integração nacional do território por meio da comunicação. A autora destaca que a infraestrutura capaz de solidificar a indústria cultural no Brasil ocorreu mediante o que ela nomeia de modernização conservadora, pois à medida que as transmissões aproximavam as dimensões continentais do país, a obtenção de informações para o Serviço de Segurança Nacional era mais facilitado. Para além de um aumento das linhas e ondas transmissoras, o governo brasileiro investiu massivamente em condições favoráveis para produção de bens tecnológicos duráveis, o que alavancou a produção de bens culturais, pois segundo Tosta Dias:

Esse desenvolvimento dos *media* que, no seu conjunto, pode ser, efetivamente observado na década de 70, é fundamental não somente por constituir-se num setor economicamente significativo, uma vez que o crescimento do mercado de bens culturais está, na maioria das vezes, vinculado àquele setor de bens de consumo duráveis. Sua expansão interessava profundamente à ideologia do “desenvolvimento com segurança” vigente no período. (DIAS, 1997, p.40).

Nesse sentido, a telenovela ao ser gravada a cores impulsionou massivamente a compra de aparelhos mais modernos, além de destacar a trilha sonora e alimentar o mercado do disco. É nesse momento que entra em cena a dupla Toquinho & Vinícius. Segundo Rita Morelli, entre 1970 e 1972 a venda de Lp’s no Brasil cresceu 47% (MORELLI, 1988, p. 59), a autora explica que um dos fatores desse crescimento fora o crescente consumo de trilhas sonoras, numa espécie de aliança entre a televisão, veiculadora de novelas e as gravadoras, o que materializou uma guinada no mercado da música. Era comum que as trilhas sonoras fossem feitas por encomenda, o que significa de algum modo que as canções que acompanhariam os personagens não estivessem descoladas do enredo. No caso d’O Bem-

Amado, Toquinho e Vinícius foram responsáveis por tal projeto. O LP que traz a trilha sonora da novela é composto no Lado A pelas canções: Paiol de Pólvora; Patota de Ipanema; Veja Você; Cotidiano Nº2; O Bem-Amado; Meu pai Oxalá. E no lado B: Se o amor quiser voltar; Um pouco mais de consideração; Quem és?; Se o amor quiser voltar (instrumental); No colo da Serra. Entre as canções destacamos “Meu Pai Oxalá”. Canção que ressalta o cotidiano dos terreiros e a devoção aos orixás.

Atotô, Obaluaiê
Atotô, babá
Atotô, Obaluaiê
Atotô, babá
Vem das águas de Oxalá
Essa mágoa que me dá
Ela parecia o dia
A romper da escuridão
Linda no seu manto
Todo branco
Em meio à procissão
E eu
Que ela nem via
Ao Deus pedia amor
E proteção
Meu pai Oxalá
É o rei
Venha me valer
Meu pai Oxalá
É o rei
Venha me valer
O velho Omulu
Atotô, Obaluaiê
O velho Omulu
Atotô, Obaluaiê
Que vontade de chorar
No terreiro de Oxalá

Quando eu dei
 Com a minha ingrata
 Que era filha de Iansã
 Com a sua espada
 Cor-de-prata
 Em meio à multidão
 Cercando Xangô
 Num balanceio
 Cheio de paixão
 Meu pai Oxalá
 É o rei
 Venha me valer
 Meu pai Oxalá
 É o rei
 Venha me valer
 O velho Omulu
 Atotô, Obaluaiê
 O velho Omulu
 Atotô, Obaluaiê
 Atotô, Obaluaiê
 Atotô, babá
 Atotô, Obaluaiê
 Atotô, babá.

A segunda canção “O canto de Oxum” apresenta uma temática mitológica e narra a rivalidade que nasceu entre duas Orixás do candomblé baiano: Iansã e Oxum. *Nhem-nhem-nhem*

Nhem-nhem-nhem-xorodó
Nhem-nhem-nhem-xorodó
 É o mar, é o mar
 Fé-fé xorodó!

Xangô andava em guerra
Vencia toda a terra
Tinha ao seu lado
Inhansã pra lhe ajudar
Oxum era rainha
Na mão direita tinha
O seu espelho onde vivia a se mirar
Quando Xangô voltou
O povo celebrou
Teve uma festa que ninguém mais esqueceu
Tão linda Oxum entrou
Que veio o Rei Xangô
E a colocou no trono esquerdo ao lado seu
Inhansã apaixonada
Cravou a sua espada
No lugar vago que era o trono da traição
Chamou um temporal
E no pavor geral
Correu dali gritando a sua maldição!

A última canção nos remete a ética de Oxalufã, um Orixá mais velho, que anda curvado e se apoiando sobre uma espécie de bengala de metal. Na mitologia nagô-iorubá, esse Orixá é sempre associado as pessoas que parecem possuir mais idade do que aparentam, é lembrando também pelo conhecimento da vida e pela destreza de sua calma sempre arrebatando as pessoas pela paixão.

Você que sabe demais

Meu pai mandou lhe dizer

Que o tempo tudo desfaz

A morte nunca estudou

E a vida não sabe ler

Ô-babá

Não dá pra ninguém saber

Por que é que há

Quem lê e não sabe amar

Quem ama e não sabe ler

Você que sabe demais

Mas que não sabe viver

Responda se for capaz:

Da vida, quem sabe lá?

Da morte, quem quer saber?

As três canções apresentam uma distinção em relação a tudo que fora apresentado neste trabalho. Se em “Á benção, Bahia” a contemplação dá o tom da *bahianidade* e em “Maria vai com as outras” o universo praieiro e sua sustentação religiosa são a tônica da referida experiência nas três canções que apresentamos agora está em jogo a valorização da mitologia que cerca o candomblé e o cotidiano dos terreiros. Como afirmamos no segundo capítulo, Wagner Gonçalves da Silva defende a ideia de que a partir da década de 1970 erigiu-se na canção popular no Brasil uma espécie de *pedagogia das religiões*. Na interpretação do sociólogo a busca por temas relativos a afro-religiosidade se expandiu de tal maneira no mercado musical que passou a ser possível conhecer o *ethos* umbandista e candomblecista a partir das ondas dos rádios. Supomos que Vinícius de Moraes tenha participação no contexto que resultou na interpretação do autor, pois suas canções que foram compostas a partir da

bahianidade enveredaram tais caminhos, seja a partir dos Afro-sambas e da valorização total da linguagem afro, seja ao lado de Toquinho com e a formação de sua experiência já contando com as concessões exigidas pelo mercado musical. Dentro da construção da experiência vinicianiana sobre a Bahia essa *pedagogia das religiões* já existia e era um importante recurso em sua obra, pois não exibia mera devoção, tampouco apenas elementos festivos, existia um interesse formativo a respeito dos ritos e da ética religiosa. Isso não é uma novidade se olharmos linearmente a trajetória de nosso compositor, pois reside em sua história a parceria com Baden Powell e uma grande preocupação relativa a este tema cortando a obra principal dos dois artistas – Os Afro-sambas – mas é diferente ao lado de Toquinho, posto que é um outro momento, com novas demandas e novas características sonoras. Deixemos claro: a *pedagogia das religiões* notada por Wagner Gonçalves não leva em conta apenas um artista, o que nota o sociólogo é a presença do tema atravessando a época e se fazendo presente nas canções, informando sobre ou desmistificando o candomblé e a umbanda. Chamamos a atenção para o fato de que Vinícius emprega em suas canções também um tipo de pedagogia ao lançar mão de uma perspectiva que não apenas menciona, mas que se interessa em revelar o que há por detrás dos pontos, da devoção aos Orixás e da correspondência entre a personalidade do sujeito crente na ética afro-religiosa e a entidade que o representa. Fator contributivo na conformação da experiência da *bahianidade* do compositor.

Como isso acontece? Passemos a tratar das canções, especificamente. Como dissemos “Meu pai Oxalá” é uma canção que integra a trilha sonora de uma novela, que embora tenha por cenário o nordeste brasileiro não apresentava nenhum tema relativo às religiões afro. A prova disso é que a canção, embora faça clara menção ao candomblé não tinha ligação com o personagem destinatário – Zelão das Asas – o personagem protagonizado por Milton Gonçalves, era um pobre pescador que após quase morrer num naufrágio promete ao Bom Jesus dos Navegantes, sob a forma de promessa que voaria para provar sua fé. O personagem é antes de mais nada uma metáfora a ausência de liberdade política nos tempos da Ditadura Militar, como nos lembra Guilherme Bryan e Vincent Villari (2014) e um homônimo de Zé do Burro, outro famoso personagem de Dias Gomes, mas em “O Pagador de Promessas”, no enredo Zé do Burro havia prometido em um terreiro de umbanda que se seu burro de estimação fosse curado levaria uma cruz de madeira pesadíssima até a Igreja de Santa Bárbara, com a graça alcançada o fiel tenta pagar sua promessa mas é impedido pelo padre responsável pela paróquia, o mesmo que ocorre com Zélão das Almas em “O Bem-Amado”. O fato, nos lembram os autores citados, é que próximo da entrega da trilha sonora pela dupla o personagem ainda não tinha sua canção definida, a pressão exercida pela gravadora fez com

que uma canção já existente fosse utilizada, talvez por “Meu pai Oxalá” tratar de fé foi bem aceita pelo público e tornou-se um estrondoso sucesso.

“Meu pai Oxalá” é uma marcha, gênero não muito comum entre as composições de Toquinho e Vinícius que quase sempre são sambas. A audição da canção nos permite notar um som bem apurado, ao longo de toda a primeira estrofe uma orquestra de cordas persegue a harmonia da música e a voz tranquila de Toquinho que descreve a chegada de uma mulher muito bonita no terreiro durante uma cerimônia. Quando o narrador percebe que a mulher passou por ele e não o notou os versos são cantados pela dupla um tom acima, dando o ar de nervosismo e exaltação. Nesse momento entra o refrão já com a presença de um atabaque, fugindo do ritmo de marcha, executa-se algo parecido com um ponto: Meu pai Oxalá/É o rei/Venha me valer/O velho Omulu/Atotô, Obaluaiê – o personagem, aí representado vocalmente pela dupla e por um coro masculino pede a interseção de Oxalá, a mais poderosa e mais respeitada entidade do candomblé, até por isso ele é nomeado de rei e em seguida a dois outros importantes Orixás ligados à saúde: Omulu e Obaluaiê. Percebe-se que não há correspondência entre tais entidades e que muito provavelmente o verso tenha sido escrito respeitando a rima, pois na canção rei está para valer e Omulu para a sílaba tônica de Obaluaiê, o “lu”. Na segunda parte da canção, novamente o narrador lamenta o desinteresse da mulher amada por ele, mas agora por outro motivo. Musicalmente ocorre o mesmo que na primeira estrofe, Toquinho canta sozinho até o momento que surge o sentimento de desamparo e as vozes se alteram, do mesmo modo a instrumentação rítmica no refrão. O motivo do desinteresse da mulher amada fica evidente durante a cerimônia, durante a gira um homem é incorporado por Xangô, orixá da justiça, mas também reconhecido por seus casos amorosos, ocorre que a personagem da canção de Vinícius era filha de Iansã, uma das esposas de Xangô, e naturalmente se deixa seduzir pela figura em transe, despertando, então o ciúme do narrador. Poderia parecer irracional, mas vale lembrar o quão é importante a ética afro-religiosa na organização da vida do fiel, assim como seus mitos e crenças. O desenrolar de “Meu pai Oxalá” nos remete a canção “Canto de Oxum”, onde novamente Iansã e Xangô são personagens, mas dessa vez para narrar a história de amor entre o referido Orixá e Oxum, entidade ligada às águas doces.

“Canto de Oxum” apresenta acentuadas mudanças musicais em relação a “Meu pai Oxalá”, já no início nota-se uma introdução misteriosa, ritmada por um baixo e por um ganzá, aos poucos o violão surge na canção executando um compasso binário acompanhado do atabaque, Vinícius e Toquinho começam a interpretar a música como se falassem baixo e contassem a história pedindo atenção. Conta-se a história de Xangô e o modo como se

apaixonou por Oxum, despertando a ira de sua esposa Iansã. Segundo a lenda, Oxum é uma das mais belas Orixás do candomblé, excessivamente vaidosa se vale de um espelho onde se mira para pentear seus cabelos e admirar sua própria beleza, essa característica narcisística chamou a atenção de Xangô, que como conta a letra sempre teve Iansã como auxiliar em seus combates por todos os cantos da Terra, mas mesmo assim, não hesitou em destronar sua esposa para colocar Oxum ao seu lado e tê-la como companheira. Esses traços comuns a vida humana parecem aproximar mais os Orixás da Terra, e diferentemente da religiosidade cristã, onde Deus ou Jesus sempre estão acima do bem e do mal, são onipotentes e não cometem erros, a mitologia dos Orixás permite desacertos, deslizos e sentimentos ruins, deixando claro que tal como os humanos, também são dotados do mal e podem canaliza-los como forma de energia para combater os malefícios, mas também para prejudicar seus adversários. Na canção, quando Iansã toma conhecimento da traição de seu esposo invoca um temporal e sai gritando uma maldição, de imediato na canção uma voz feminina a saúda por sua bravura, o episódio marca a Orixá como responsável pelas tempestades e trovoadas, pois surge de sua cólera com o esposo a sua ação sobre o mundo e a explicação dos temporais. Nesse momento quando é sentida a ira de Iansã os atabaques dominam a música e ela se transforma quase em um ponto de candomblé, Vinícius e Toquinho sobem uma oitava acima na vocalização e a canção vai sumindo aos poucos, deixando ainda o ar solene, de alguém que surge para contar uma história importante, envolta em segredos e parte.

Diferente característica possui “Canto de Oxulafã”, como dissemos por ser este Orixá mais velho todas as suas lições são transmitidas e respeitadas, pois são dotadas de muita sabedoria. Talvez por isso a canção tenha a forma de uma oração, e também por isso, Vinícius que era mais velho do que Toquinho e reverenciado pela juventude interprete a canção sozinho. A música exibe um bonito sentimento, é uma prevenção a todos que vivem a vida com soberba e arrogância, o caráter da canção por “chamar a atenção” à vida é última faixa do LP “São demais os perigos desta vida”, ou seja, o LP termina com uma lição, uma “*afro-ética*” que nos lembra a implacabilidade do tempo sobre nossas ações, pois nada adiante fugirmos de nosso fim, ele virá, em razão disso a vida deve ser vivida com o respeito acerca de si e do universo que nos rodeia.

3.4 São demais os perigos desta vida (1972)

Este álbum de 1972 em seu lado A apresenta: Cotidiano nº2 (Como dizia o Chico); Tatamirô (Em louvor à Mãe Menininha do Gantois); São demais os perigos desta vida; Chorando para Pixinguinha; Valsa para uma menininha. Em seu lado B: Para viver um grande amor; Menina das duas tranças; Regra três; No colo da Serra; Canto de Oxalufã. Diferentemente dos demais álbuns citados este apresenta uma elaboração mais refinada na disposição das faixas que remetem ao candomblé. Ainda que tenhamos insistido que a linguagem afro que fora tão valorizada num primeiro momento da trajetória musical de Vinícius fica em segundo plano em seus álbuns lançados década de 1970 neste disco que apresenta apenas duas faixas que remetem ao universo afro-religioso existe uma correspondência entre os objetos, fato diferente dos outros trabalhos citados. Cabe ressaltar que as figuras do candomblé na obra de Vinícius durante os anos 1970 surgem e se restringem a estes quatro álbuns que arrolamos no trabalho, posteriormente Vinícius as cantaria novamente apenas nos discos oriundos de espetáculos ou em coletâneas. Neste álbum apenas “Tatamirô” e “Canto de Oxalufã” privilegiam o universo afro-religioso. A primeira canção é uma espécie de homenagem à Maria Escolástica da Conceição Nazaré, a Mãe Menininha do Gantois, Iyalorixá baiana, filha de Oxum, responsável pelo Terreiro do Gantois, em Salvador, local mítico da capital baiana e recorrentemente lembrado em canções brasileiras.

Apanha folha por folha, Tatamirô.

Apanha maracaná, Tatamirô.

Eu sou filho de Oxalá, Tatamirô.

Menininha me apanhou, Tatamirô!

Xangô me leva, Oxalá me traz,

Xangô me dá guerra, Oxalá me dá paz.

Apanha folha por folha, Tatamirô.

Apanha maracaná Tatamirô.

Eu sou filho de Ossanha, Tatamirô.

Menininha me adotou, Tatamirô

Apanha folha por folha, Tatamirô.

Apanha maracaná, Tatamirô.

Eu sou filho de Ogun, Tatamirô.

Menininha me ganhou, Tatamirô!

Oxalá de frente, Xangô de trás,

Xangô me dá guerra, Oxalá me dá paz.

Apanha folha por folha, Tatamirô.

Apanha maracaná, Tatamirô.

Eu sou filha de Inhansã, Tatamirô.

Menininha me batizou, Tatamirô!

Apanha folha por folha, Tatamirô.

Apanha maracaná, Tatamirô.

Ela é a Mãe Menininha do Gantois,

Que Oxum abençoou, Tatamirô!

Oxalá me vem, todo mal me vai.

Xangô é meu Rei, Oxalá é meu pai.

“Tatamirô” é uma expressão de origem desconhecida, mas utilizada em alguns pontos de caboclo que quer indicar que o “Tatamirô” é a pessoa mais velha, mais antiga na gira. Na canção, ainda que não se explicita quem é a pessoa mais velha a quem os cantores se reportam é possível deduzir que seja o Orixá homenageado na canção posterior, Oxalufã, pela postura de respeito ao se reportar a ele e principalmente pela nomeação, tendo em conta que tal Orixá é sempre identificado por ser o mais velho no panteão e ter um conhecimento da vida maior do que os demais Orixás, na canção em seus três momentos os intérpretes afirmam ao “Tatamirô” que são filhos de Mãe Menininha, primeiramente Vinícius afirmando que a mãe de santo o iniciara no candomblé como filho de Oxalá, em seguida Toquinho e sua filiação a

Ossanha e por fim a esposa de Vinícius, na época, Gesse Gessi, cantando ser filha de Iansã. A canção é iniciada com a declamação de um texto por Vinícius de Moraes:

“Salve minha Mãe Menininha, êpa babá. Nós estamos aqui, eu e Toquinho gravando essa saudação para senhora e que sua filha Gessy e o Edinho do Gantois também colaboraram e com sua permissão, pedimos nessa hora sua proteção e sua benção”. (MORAES, 197, *online*)

“Tatamirô” é um samba tradicional organizado sobre a escala de Dó Maior tem em seu arranjo lugar para “baixarias” no violão além da presença do atabaque nos refrão executado por Edinho do Gantois, percussionista do terreiro de Maria Escolástica. A canção é uma homenagem a essa que foi uma das mais importantes babalorixás baianas e bastião da cultura negra em Salvador. A canção que é uma homenagem não aprofunda a experiência de Vinícius a respeito da *bahianidade*, mas pode estar ligada ao comportamento do artista durante a década de 1970. No segundo capítulo afirmamos haver uma ambiguidade no modo como Vinícius encarava a juventude e seus novos valores durante o período, por um lado parecia bastante afeito ao despojamento da época, mas não fazia concessões musicais, com exceção de Blues para Emmett que é um ponto de inflexão de sua obra. Nos furtamos durante todo esse trabalho em narrar a vivência de Vinícius de Moraes no candomblé, mas “Tatamiro” diz respeito diretamente a este momento de Vinícius e a alguns aspectos de sua vida. O compositor converteu-se ao candomblé no início da década de 1970, tal como é narrado em um filme chamado “Vinícius”, destinado a ser sua biografia. Nesse momento, perseguindo os valores que guiavam a intelectualidade em direção a Bahia, o artista que havia passado boa parte de sua trajetória musical inspirado pelos temas afro-religiosos não era um verdadeiro praticante da religião, seu conhecimento a esse respeito se dava através de pesquisas musicais e possivelmente teóricas sobre os temas do candomblé. O caso é que nesse período de reafirmação da Bahia, Vinícius mergulha a fundo e vai viver a atmosfera dos Orixás mais de perto. Muda-se para o nordeste e passa viver em Itapuã, distante de todas as obrigações que no passado sua carreira de literato e diplomata haviam legado. Sua figura se transforma, de homem sério, sempre bem vestido, Vinícius passa a exibir camisas de manga arregaçadas, abertas até o peito e colares e contas no pescoço. Seu estilo pessoal varia, assim como sua música o persegue na mudança. Isso reflete diretamente no modo como a *bahianidade* se reveste em certos momentos de contemplação em sua carreira, o artista segue sério, afirmamos isso ao longo deste capítulo, suas canções mantém um compromisso em ressaltar e discutir a cultura negra, mas em todos os momentos, por mais bem comprometidos que estivessem a contemplação termina por dar o tom e a natureza dos projetos. Isso implica que

não mais necessariamente os temas afro-religiosos possam ser encarados no suplante da realidade brasileira tal como era na década de 1960, pois todos estão muito ligados à fé e as questões subjetivas que marcam o cancionário popular que versa a umbanda e o candomblé. Isso ocorre com Vinícius de Moraes, mas também com os outros artistas comprometidos com a cultura negra. Ao fim, aquilo que surgiu na década de 1960 como uma mirada sobre um projeto a respeito do Brasil se perde na ação da *Indústria Cultural* e vai tornando-se aos poucos um nicho mercadológico que tende a ser cada vez mais sistematizado e com um público mais bem delimitado. No final da década de 1970, se olharmos a canção popular no Brasil perceberemos que a única artista que ainda insistia nos temas relativos à afro-religiosidade foi Clara Nunes, sobretudo por construído uma carreira sobre a figura da filha de santo, bastante religiosa e verdadeiramente devota dos Orixás. Até mesmo no samba, os valores relativos à cultura negra vão se perdendo, cada vez mais o samba foi se aproximando de uma versão mais romântica, denominada a partir da década de 1980 como “pagode”, encerrando por fim aquilo que ainda guardava de embrionário dos negros brasileiros, tanto em ritmo como em conteúdo. O passado vai sendo apagado em razão do triunfo da técnica e do lucro, o mercado musical se fecha cada vez a projetos e passa a ser mais simpático as ideias que não exijam tanto e que sejam mais certeiras em público e vendagem.

A *bahianidade* de Vinícius de Moraes existiu, se modificou, resistiu, mas em determinado momento já não dialogava mais com os caminhos tomados pela canção no Brasil, o próprio artista admite em entrevista a Revista Veja em Maio de 1979, quando indagado sobre o fim de sua postura mais despojada e a ausência de temas afro-religiosos em sua obra. O poeta quando perguntado afirmou:

“*VEJA: Você é um homem religioso?* VINÍCIUS: Tenho a impressão de que, no fundo, sou. Mas não acredito naquilo, e tampouco acho que deva acreditar: é uma religião deles, dos negros, e eu sou um homem branco, com uma cultura muito diferente. Agora, a beleza dos ritos, a Mãe Menininha...minha relação é mais com a Menininha do que com o candomblé, é algo mais pessoal do que místico...”

O artista que tinha por orgulho afirmar ser o “branco mais preto do Brasil” refuta seu passado. Cai no ostracismo e suas canções a partir de 1974 nem mais mencionam o universo afro-religioso, mas fica registrado na História a trajetória de um compositor que se empenhou na tarefa de desvelar traços do Brasil ainda desconhecidos, Vinícius construiu uma obra que dialogou não apenas com seu tempo, mas também com o seu passado, com a história dos negros brasileiros legando em um esforço coletivo maior reconhecimento e legitimidade aos temas afro-religiosos.

CONCLUSÃO

No início da dissertação nos perguntávamos porque em determinado momento da década de 1970 as canções de Vinícius de Moraes deixam de lado a temática afro-religiosa. Nosso percurso durante a pesquisa sempre tentou abarcar as minúcias da produção que lidavam com tal substrato e por isso, inevitavelmente, a própria obra do artista, nosso objeto de estudo, concedeu as circunstâncias para o recorte histórico, pois os temas desaparecem de um álbum para outro e são lembrados pelo próprio artista em momentos de reviver sua trajetória em shows gravados ao vivo, em programas televisivos ou nas famigeradas coletâneas, que sempre tentam, a partir dos anos 1980, enquadrar a obra do artista “nesse ou naquele” segmento.

Para nós está patente o fato de que a partir de 1974, Vinícius passa por um processo de autocrítica que levaria em conta o abandono da imagem despojada, religiosa e espiritualizada que ele construiu desde os anos 1960, sobretudo em função de ser um artista vinculado à fé por meio do candomblé. Isso incluiu que em certos momentos, o compositor fizesse uso de apenas determinadas cores de roupa, do uso de contas no pescoço e que suas imagens fossem divulgadas dessa maneira, ou seja, para além da fé transposta para as canções seu cotidiano também estava impregnado das obrigações religiosas. Seu recolhimento à Bahia é algo muito sintomático, pois deixa de lado a vida urbana do Rio de Janeiro para experienciar o exótico e o extravagante das terras de Caymmi, mas terá sido natural a adesão de Vinícius a esse modo de vida peculiar ou terá o artista perseguido um caminho aberto pela maioria da intelectualidade disposta a concessões do rigor militante e ter se deixado assumir uma identidade contestatória por meio da mudança comportamental, eco da contracultura no Brasil?

Operar afirmações categóricas a respeito da vida de alguém, mesmo que esse alguém seja objeto de pesquisa é extremamente problemático, portanto, o que intentamos é apenas uma interpretação para um fato que nos chama a atenção desde as mais tenras fases da pesquisa. Por que os temas afro-religiosos não mais visitados por Vinícius? Nos fica claro a ideia de que a *bahianidade* é algo verdadeiro na trajetória do artista, mesmo que tenha passado por transformações e que seu conteúdo tenha deixado de lado certo rigor com relação a forma, ela permanece. A Bahia continua a existir como recorte imaginado, como fração de um Brasil a ser descoberto, a fé ora surge como devoção e/ou contemplação, ora como força transformadora, em suma é a interpretação de Vinícius para a *brasilidade* da década de 1960.

Isso incluía uma versão da cultura negra a ser problematizada pelo compositor, todavia os rumos da canção e a aproximação cada vez mais latente da cultura negra das afirmações identitárias dentro da diáspora negra, em detrimento de uma interpretação mais atenta a formação social brasileira o distanciou desses temas, de tal maneira que quando o mercado musical apostou nessa nova versão de um “som negro” a produção de Vinícius estancou, afinal de contas, a essa versão das canções vinculadas aos ecos da contracultura fez-se um nicho comercial muito rentável, do mesmo modo que as apostas mais tradicionais também, porém essas últimas se alocaram no samba tradicional, representados por Martinho da Vila e Clara Nunes, principalmente, Vinícius que estava alinhado aos pressupostos da MPB acabou se desencontrando de sua *bahianidade* em um mercado musical que cada vez se tornava mais formal e estranho a variações. A busca por espaço existe dentro de determinado tempo, porém o choque de gerações também falou alto, Vinícius poderia até mesmo respeitar a qualidade musical de Milton Nascimento, Tim Maia, Gilberto Gil, Jorge Bem e outros, mas seu tino musical não se adaptava, e antes que o compositor se tornasse uma voz dissonante com relação a música negra, supomos que tenha preferido deixar de lado e mergulhar na história como um artista que reverencia a nova geração de artistas da MPB mais tradicional, Chico Buarque, Toquinho, Carlos Lyra, Francis Hime e outros e faça de sua vivência na canção seu novo lugar histórico, revendo o passado e compondo a partir daquilo que o identificou na poesia – o amor, seus desencantos e todo o sentimento de efemeridade que acompanha as relações, segundo ele.

Portanto, Vinícius se distancia dos temas afro-religiosos em razão de um pressão mercadológica em torno de seu cancioneiro, isso, entretanto, não apaga sua postura de artista engajado com tais temas, tampouco sua preocupação com a formação social no Brasil, pelo contrário, o próprio distanciamento de Vinícius pode servir como exemplo para pensarmos além e notar como a história e seus personagens trataram de lidar com a temática negra e como a postura adotada ainda na década de 1970 reverbera nos dias de hoje.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Rita; SILVA, Wagner Gonçalves da. *Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro*. Afro-Ásia. v. 34. p. 189-235. 2006.
- BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. *Branços e negros em São Paulo: ensaio sociológico sobre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulista*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1959.
- BARROS, Mariana Leal de. *“Labareda, teu nome é mulher”*: análise etnopsicológica do feminino à luz de pombagiras. 2010. 392f. Tese de Doutorado. USP/Ribeirão Preto. 2010.
- BENJAMIN, Walter. Sobre Alguns Temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 103-149.
- BURNETT, Henry. *Indústria cultural e canção popular brasileira*. In: Sinésio Ferraz Bueno. (Org.). *Teoria Crítica e sociedade contemporânea*. 1ed. São Paulo: Editora Unesp, 2009, v. 1, p. 137-155.
- BRUGGER, Silvia Maria Jardim. *O povo é tudo: uma análise da carreira e da obra da cantora Clara Nunes*. ArtCultura. v. 10. Nº 17, p. 191-204. 2008
- CÂNIDO, Antônio. *Uma palavra instável*. In: _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre azul, 2011.
- CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena: propaganda política no Varguismo e no Peronismo*. São Paulo: Ed. Unesp. 2009.
- CHAUÍ, Marilena. *Considerações sobre o nacional-popular*. In: *Cultura e Democracia*. São Paulo: Cortez Editora, 2001.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Edu Lobo e Carlos Lyra: O nacional e o popular na canção de protesto (anos 60)*. Revista Brasileira de História. V. 18. Nº35. 1998.
- COSTA, Sérgio. *A mestiçagem e seus contrários: etnicidade e nacionalidade no Brasil contemporâneo*. Tempo Social. v. 13, nº 1. p. 143-158. 2001.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.
- DIAS, Márcia Tostas. *Os Donos da Voz: Indústria fonográfica e mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo, 2008.

DUUN, Christopher. *Brutalidade jardim: A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp. 2008.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1972

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a Indústria Cultural (1920-1945)*. 2002. 322f. Tese de Doutorado. USP/São Paulo. 2002.

_____. *Samba: tradição e modernidade na música popular brasileira*. Resgate. Campinas. nº 16, p. 83-94. 2007.

FERNANDES, DimitriCerboncini. *A inteligência da música popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. 2010. 414f. Tese de Doutorado. USP/São Paulo. 2010.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro à sociedade de classes*. Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais. 1964.

_____. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. São Paulo: Globo, 2006.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. São Paulo: Global Editora. 2006

FRY, Peter. *A persistência da raça: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África austral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

GRAMSCI, A. *Concepção dialética da história*. 5. ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Classes, Raças e Democracia*. São Paulo: Editora 34. 2002.

GUIMARÃES, Valéria. *A passeata contra a guitarra e a autêntica música brasileira*. In: GUIMARAÃES, Valéria; LUCA, Tania Regina; RODRIGUES, Cristina Carneiro. (Org.). *Identidades brasileiras: composições e recomposições*. 1ed. São Paulo: Editora UNESP (selo Cultura Acadêmica), 2014, v. , p. 145-174.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora. 2010

_____. *Da diáspora – identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HOBBSAWN, Eric. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra: 1987.

HOFBAUER, Andreas. *O conceito de “raça” e o ideário do “branqueamento” no século XIX: bases ideológicas do racismo brasileiro*. Teoria e Pesquisa. v. 42, nº 43. p. 63-110. 2003.

LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Ed. Papirus. 2012.

MACHADO, Adélcio Camilo. *Quem te viu, quem te vê*. O samba pede passagem para os anos 1970. 2011. 281f. Dissertação de Mestrado. UNICAMP/Campinas. 2011.

MIDDELTON, Richard. *Popular music analysis and musicology: bridging the gap*. Cambridge University Press. v. 12, nº 2, pp. 177-190. Cambridge. May 1993. (online)

MORAIS E SILVA, Isabela Martins de. *É não sou: ensaios sobre os afro-sambas no tempo e no espaço*. 2013. 320f. Dissertação de Mestrado. UNESP/Araraquara. 2013.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional versus Identidade Negra*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2004.

_____. *Origens africanas do Brasil contemporâneo: Histórias, línguas, culturas e civilizações*. 1a. ed. São Paulo: Global, 2009.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

_____. *Da Bossa Nova à Tropicália: Contenção e excesso na música popular*. RBCS. V. 15, nº 43, jun. de 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias. A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo. 2007.

_____. *Seguindo a Canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.

OLIVEIRA, Maria Claudete de Souza. *Presenças de Orfeu*. 2007. 195 f. Tese de Doutorado. USP/São Paulo. 2007

OLIVEIRA, Marina de. *A favela em Orfeu da Conceição: poetização e eurocentrismo*. Revista Navegações. V. 5. Nº2. p. 143-148. 2012

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Imagens do Brasil*. Revista Sociedade e Estado. v 28, nº 3. 2013.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. 1994. 242f. Dissertação de Mestrado. USP/São Paulo. 1994.

PAIVA, Carlos Eduardo. *Black Pau: A soulmusic no Brasil nos anos 1970*. 2015. 169f. Tese de Doutorado. UNESP/Araraquara. 2015.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: ELO, 1988.

PIERRE-VERNANT, Jean. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1999

PINHEIRO, Roberta Vanessa Crispim. *O Pagador de Promessas: dramaticidade e tragicidade, da literatura ao cinema*. 2010. 158f. Dissertação de Mestrado. UFPB/João Pessoa. 2010.

PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Ed. Unesp. 2014.

_____. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1993.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernades. *Imagens do candomblé e da umbanda: etnicidade e religião no cinema brasileiro dos anos 1970*. 2009. 356f. Tese de Doutorado. UFF/Niteroi. 2009.

SANTOS, Daniela Vieira dos. *As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização*. 2014. 379f. Tese de Doutorado. UNICAMP/Campinas. 2014.

SCHWARZ, Lilia M. *Espetáculo da miscigenação*. Estudos Avançados, v. 20, nº 8. p. 137-152. 1994.

_____. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras. 1993

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1988.

TATIT, Luiz. *Elementos para a análise da canção popular*. Cadernos de semiótica aplicada v. 1, nº 2, dez. de 2003.

_____. *O século da canção*. Cotia: Atêlie Editorial, 2004.

THOMPSON, Edward P. *As peculiaridades dos ingleses e outros ensaios*. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2001

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TRECCE, David. “*A flor e o canhão: a Bossa Nova e a canção de protesto no Brasil*”. História, questões e debates, UFPR, Curitiba, 17/32, jan-jun. 2000, p.121-165.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. São Paulo. Paz e Terra. 1978

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1979

WISNIK, José Miguel. *Getúlio da Paixão Cearense*. In:_____. O nacional e o popular na cultura brasileira (música). São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. *O som e o sentido*. Uma outra história das músicas. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Cosac Naify. 2007.

ZAN, José Roberto. *Funk, soul e jazz na terra do samba: a sonoridade da banda Black Rio*. Revista ArtCultura. v. 7, nº 11. p. 183-196. 2005.

5.1 Fontes

5.1.1 Reportagens e documentos de natureza impressa

FOLHA DE SÃO PAULO. **Vinícius, Toquinho e Marília no TUCA.** 09/06/1972. p. 1

MARTINS, Carlos Estevam. **Manifesto CPC/UNE.** 1962.

O GLOBO. **“Orfeu do Carnaval” conquista o 1º Prêmio do Festival de Cannes.** 16/03/1959. P. 06.

MORAES, Vinícius. **Orfeu da Conceição.**

MORAES, Vinícius. **Depoimento ao Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro).** 1967. *(online)*.

O ESTADO DE SÃO PAULO. **Canções e poesias de Vinícius no Teatro Municipal.** 15/12/1965. p. 10

O ESTADO DE SÃO PAULO. **Ciro Monteiro pára de cantar.** 26/07/1970. p. 23

O ESTADO DE SÃO PAULO. **Vinícius não sabe se vai a Londres.** 19/07/1968. p. 9

O ESTADO DE SÃO PAULO. **O Teatro apresentará amanhã um espetáculo popular.** 12/12/1965. p. 31

RÁDIO CULTURA AM (SÃO PAULO). **Vinícius, poesia, música e paixão.** 32 episódios. 1993

RÁDIO GLOBO AM (RIO DE JANEIRO). **Entrevista: Cláudio Fontana – Programa Gente como a Gente.** 1 episódio. 27/11/2014.

REVISTA VEJA. **Entrevista: Vinícius de Moraes. A volta do equilíbrio.** Edição 119 – 16/12/1970. P. 03-05.

REVISTA VEJA. **Entrevista: Vinícius de Moraes. De parceria com a vida.** Edição 558 – 16/05/1979. P. 03-06

REVISTA VEJA. **Os impactos de Roberto Carlos. Um cantor e sua fábrica de sons e sonhos.** Edição 121 – 30/12/1970. P. 57-58.

5.1.2 Discografia

Baden Powell; Vinícius de Moraes. **Os Afrosambas**. Forma. 1966

Clara Nunes; Toquinho; Vinícius de Moraes. **Poeta, Moça e Violão**. RGE. 1973

Clara Nunes. **Você Passa eu acho graça**. Odeon. 1969

Clara Nunes. **Alvorecer**. Odeon. 1974

Dorival Caymmi; Vinícius de Moraes. **Vinícius e Caym mi no Zum Zum**. Elenco. 1965

João Gilberto. **Chega de Saudade**. Odeon. 1959

Maria Bethânia; Toquinho; Vinícius de Moraes. **Vinícius + Bethânia + Toquinho Enla Fusa**. RGE. 1971

Marília Medalha; Toquinho; Vinícius de Moraes. **Como dizia o poeta...música nova**. RGE. 1971

Martinho da Vila. **Canta, canta minha gente**. RCA Victor. 1974.

Vinícius de Moraes. **Vinícius**. Elenco. 1967

Odette Lara; Vinícius de Moraes. **Vinícius & Odette Lara**. Elenco. 1963

Toquinho; Vinícius de Moraes. **Toquinho & Vinícius**. RGE. 1971

Toquinho; Vinícius de Moraes. **São demais os perigos desta vida**. RGE. 1972

Vinícius de Moraes. **Vinícius de Moraes – Poesias**. Festa. 1959

5.1.3 Filmografia

ORFEU NEGRO. Direção: Marcel Camus. (Filme), 1959, DVD (100 min)

SARAVAH. Direção: Pierre Barouh. (documentário) (Lançamento no Brasil 2009, pela Biscoito Fino), DVD (62 min).

VINICIUS. Direção: Miguel Faria Jr. (documentário) 2005, DVD (121 min).

ANEXOS

ANEXO I

Discos de Vinícius de Moraes selecionados para a segunda fase da pesquisa.



VINÍCIUS – ELENCO (1967)

1. Berimbau
(*Vinícius de Moraes, Baden Powell*)
2. Deixa
(*Vinícius de Moraes, Baden Powell*)
3. Mulher Carioca
(*Vinícius de Moraes, Baden Powell*)
4. O astronauta
(*Vinícius de Moraes, Baden Powell*)
5. Samba da benção
(*Vinícius de Moraes, Baden Powell*)
6. Broto maroto
(*Vinícius de Moraes, Carlos Lyra*)
7. Labareda
(*Vinícius de Moraes, Baden Powell*)
8. Samba em prelúdio
(*Vinícius de Moraes, Baden Powell*)
9. Minha namorada
(*Vinícius de Moraes, Carlos Lyra*)
10. Formosa
(*Vinícius de Moraes, Baden Powell*)



TOQUINHO E VINÍCIUS – RGE (1971)

1. Essa menina
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
2. Maria vai com as outras
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
3. Testamento
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
4. O poeta aprendiz
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
5. Eu não tenho nada a ver com isso
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
6. A terra prometida
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
7. Sei lá...a vida tem sempre razão
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
8. O Velho e a flor
(Bacalov - Toquinho - Vinicius de Moraes)
9. O canto de Oxum
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
10. A rosa desfolhada
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
11. Morena flor
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
12. A flor da noite
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
13. Blues para Emmet
(Toquinho, Vinicius de Moraes)



COMO DIZIA O POETA...música nova – RGE (1971)

1. Tarde em Itapoã
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
2. Como dizia o poeta
(Albinoni - Toquinho - Vinicius de Moraes)
3. Tomara
(Vinicius de Moraes)
4. Valsa para o ausente
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
5. Samba de Gésse
(Vinicius de Moraes)
6. A tonga da mironga do kabuletê
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
7. A benção, Bahia
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
8. Mais um adeus
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
9. A vez do dombe
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
10. O grande apelo
(Vinicius de Moraes - Marília Medalha)
11. Samba da rosa
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
12. Melancia e coco verde
(Vinicius de Moraes)



SÃO DEMAIS OS PERIGOS DESTA VIDA – RGE (1972)

1. Cotidiano nº2 (Como dizia o Chico...)
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
2. Tatamirô (Em louvor a mãe menininha do Gantois)
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
3. São demais os perigos desta vida
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
4. Chorando pra Pixinguinha
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
5. Valsa para uma menininha
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
6. Para viver um grande amor
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
7. Menina das duas tranças
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
8. Regra três
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
9. No colo da serra
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
10. Canto de Oxulufã
(Toquinho, Vinicius de Moraes)



O BEM AMADO (TRILHA SONORA DA NOVELA) – PHILLIPS/SOM LIVRE
(1973)

1. Paiol de Pólvora
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
2. Patota de Ipanema
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
3. Veja você
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
4. Cotidiano nº2
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
5. O bem-Amado
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
6. Meu pai Oxalá
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
7. Se o amor quiser voltar
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
8. Um pouco mais de consideração
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
9. Quem és?
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
10. Se o amor quiser voltar
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
11. No colo da serra
(Toquinho, Vinicius de Moraes)