Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Hilda dos Santos Silva

Releituras de Orfeu na poética de Vinicius de Moraes

Rio de Janeiro

2021

Hilda dos Santos Silva

Releituras de Orfeu na poética de Vinicius de Moraes

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação de Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

M827 Silva, Hilda dos Santos.
Releituras de Orfeu na poética de Vinicius de Moraes / Hilda dos Santos Silva. – 2021.
102 f. : il.

Orientador: Leonardo Davino de Oliveira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Moraes, Vinicius, 1913–1980 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Mitologia grega na literatura - Teses. 3. Orfeu (Mitologia grega) – Teses. 4. Poesia lírica - Teses. 5. Cantores – Brasil – Teses. I. Oliveira, Leonardo Davino, 1978-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Hilda dos Santos Silva

Releituras de Orfeu na poética de Vinicius de Moraes

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação de Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 29 de julho de 2021.

Banca examinadora:

_____

Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira (Orientador)

Instituto de Letras - UERJ

_____

Prof.ª Dra. Ana Cristina Rezende Chiara

Instituto de Letras - UERJ

_____

Prof. Dr. André Luiz de Freitas Dias

Centro Universitário de Volta Redonda

Rio de Janeiro

2021

À memória de Marielle Franco.

AGRADECIMENTOS

A Deus por sua infinita bondade e misericórdia na minha vida, à Nossa Senhora Aparecida pelo colo nas noites escuras e aos queridos São Cosme e São Damião – médicos das almas e das crianças – por serem grandes amigos nas horas tristes.

À minha mãe Josefa Neide por sua bondade e desprendimento. Te amo!

À minha dindinha Ana, obrigada por cuidar de mim e estar comigo sempre. Gratidão!

Ao meu orientador Leonardo Davino de Oliveira pela generosidade, carinho e afeto dedicados a mim e a este trabalho. Por todas as conversas e palavras de incentivo, sem as quais eu não teria conseguido chegar até aqui. Muito obrigada!

À querida professora Ana Cristina Rezende Chiara por ser poesia, força, travessia, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Chacal e bioescrita. Vida longa! Rodeada por Tulipa e Emiliano!

A André Capilé por sua disponibilidade em aceitar o convite para estar na minha banca, por sua poesia inspiradora e transformadora.

Ao Pedro Paulo, meu irmão-amigo, parceiro de uma vida. Te amo!

À minha prima-irmã e comadre Juliana, pela amizade e amor! E por ter gerado meus amores: Bernardo e o Leonardo. Te amo!

Aos meus irmãos que a UERJ me presenteou: Glauber Mizumoto e Rodrigo Ségges. Não sei expressar em palavras o que sinto por vocês. Há um carinho e respeito entre nós, que é único. Sou grata ao universo por estarem comigo nessa jornada. Obrigada, amo vocês!

Aos queridos do GT mais lindo da UERJ: Ana Chiara, André Capilé, Carla Oliveira, Glauber Mizumoto, Leonardo Davino, Rodrigo Ségges, Samuel Macedo e Marcelo Santos, que alegria poder ouvi-los – mesmo que no trem. Quanto aprendizado, leituras enriquecedoras, conversas memoráveis, simpatias e muito afeto. Obrigada!

Aos meus parceiros que a UFRRJ me deu e carrego para a vida: Helga Hagen, Marcos Paulo Fógia e Thaisa Menezes. Amo vocês!

Ao meu querido Pré-vestibular Popular Construção onde tudo começou. Agradeço imensamente pela existência desse coletivo que hoje faço parte com um orgulho enorme. Vocês foram fundamentais na minha história. Gratidão!

Aos meus alunos de Manguinhos, que não desistam da educação. É difícil, mas é o único caminho possível para nós. Força. Estamos juntos!

Ao Presidente Luiz Inácio Lula da Silva porque foi através dos investimentos na educação, nos seus governos, que eu cheguei até aqui. Obrigada, meu sempre presidente!

Poema de Natal

Para isso fomos feitos:
Para lembrar e ser lembrados
Para chorar e fazer chorar
Para enterrar os nossos mortos –
Por isso temos braços longos para os adeuses
Mãos para colher o que foi dado
Dedos para cavar a terra.

Assim será a nossa vida:
Uma tarde sempre a esquecer
Uma estrela a se apagar na treva
Um caminho entre dois túmulos –
Por isso precisamos velar
Falar baixo, pisar leve, ver
A noite dormir em silêncio.

Não há muito que dizer:
Uma canção sobre um berço
Um verso, talvez, de amor
Uma prece por quem se vai –
Mas que essa hora não esqueça
E por ela os nossos corações
Se deixem, graves e simples.

Pois para isso fomos feitos:
Para a esperança no milagre
Para a participação da poesia
Para ver a face da morte –
De repente nunca mais esperaremos...
Hoje a noite é jovem; da morte, apenas
Nascemos, imensamente.

Vinicius de Moraes

RESUMO

SILVA, Hilda dos Santos. **Releituras de Orfeu na poética de Vinicius de Moraes.** 2021. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Essa pesquisa procurou observar os modos como Vinícius de Moraes incorporou o paradigma do poeta-cantor que o mitológico Orfeu representa para a história da poesia lírica. Seja em poemas dispersos ao longo da obra completa, seja na peça *Orfeu da Conceição*, a presença do mito desempenha papel fundamental no gesto poético que o poeta moderno desenvolve – através da revisão e da incorporação crítica e diplomática da mitologia. O Orfeu do Morro da Conceição demonstra que o emblema do poeta que canta é popular e está presente no cotidiano da vida do brasileiro, notadamente é a base da nossa "gaia ciência" (WISNIK, 2001), e que tem na canção popular mediatizada seu espelho cronístico e sua refração conflituosa. Vinicius de Moraes compreende essa permanência do mitológico no compositor popular e faz da pesquisa e da mistura entre palavra escrita e palavra cantada a força de sua poética.

Palavras-chave: Vinicius de Moraes. Orfeu. Poesia. Cantor popular.

ABSTRACT

SILVA, Hilda dos Santos. **Rereading Orpheus in the Vinicius de Moraes's poetics**. 2021. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

This research intends to observe the ways how Vinícius de Moraes incorporated the paradigm of singer-poet, which the mythological Orpheus represents to the history of lyric poetry. The presence of that myth has an important role in the poetic gesture that the modern poet develops by revisiting and incorporating critically and diplomatically the mythology. It could be noted is some poems in Vinícius de Moraes`s complete work, and in Orfeu da Conceição play. Orfeu do Morro da Conceição demonstrates that the emblem of the poet – Who sings – is popular and makes part of the everyday brazilian life, which is the base of our "gaia ciência" (WISNIK, 2001), and has its chronicle mirror and conflicting refraction mediated by the popular song. Vinícius de Moraes thinks about the permanence of mythology according to the popular songwriter and through his research and the blending of written and sung words that make the power of his poetry.

Keywords: Vinicius de Moraes. Orpheus. Poet. Popular singer.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Ensaio da peça Orfeu da Conceição. Fonte: Site Vinicius de Moraes 65

Imagem 2 – Ensaio da peça Orfeu da Conceição. Fonte: Site Vinicius de Moraes 66

Imagem 3 – Ensaio da peça Orfeu da Conceição. Fonte: Site Vinicius de Moraes 66

Imagem 4 – Ensaio da peça Orfeu da Conceição. Fonte: Site Vinicius de Moraes 67

Imagem 5 – Rua do João da Bola, Morro da Conceição 1971. Fonte: @rioantigo..... 70

Imagem 6 – Rua do João da Bola, Morro da Conceição, 2019. Fonte: @rioantigo..... 70

Imagem 7 – Maria Bethânia no espetáculo Encantareira. 81

Imagem 8 – Capa do cd de Maria Bethânia em homenagem a Vinicius de Moraes..... 84

Imagem 9 – Contracapa do cd de Maria Bethânia 85

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: VINICIUS DE MORAES E EU..... 10

1 **OS ANOS DE FORMAÇÃO: INTERFACES**..... 15

2 **MODERNISMO VINICIANO**..... 33

2.1 **A crônica e o cotidiano carioca viniciano**..... 39

2.2 **As parcerias com Tom Jobim e Baden Powell**..... 45

3 **ORFEUS**..... 51

3.1 **Teatro Experimental do Negro**..... 54

3.2 **Da Conceição**..... 57

4 **EURÍDICE REDIVIVA**..... 73

CONCLUSÃO..... 93

REFERÊNCIAS..... 96

ANEXO A - Crônicas 99

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: VINICIUS DE MORAES E EU

O meu contato inicial com a poesia de Vinicius de Moraes começou na infância, mais precisamente na escola. Em 1993 houve um festival no colégio em que todas as turmas fariam uma apresentação musical a respeito do "poetinha". Foi uma animação generalizada, já que sairíamos da nossa rotina habitual. Cada turma ficaria responsável em apresentar uma faceta de Vinicius, ou como Maria Bethânia já disse, entrar em contato com os "vários Vinicius". A minha turma ficou incumbida de cantar "Garota de Ipanema" e eu fiquei encantada porque Ipanema era o meu segundo passeio predileto, pois mamãe uma vez ao ano visitava suas antigas patroas, e nós sempre passávamos na praia de Ipanema para tomar banho de mar. De certo modo, comecei a interagir com a canção viniciana e perceber que esta fazia parte de mim, da minha formação. O outro lugar estimado por mim era a Quinta da Boa Vista com o Zoológico e o Museu Nacional, infelizmente destruído por um terrível incêndio. Essa excursão anual era aguardada ansiosamente pelos estudantes como um momento singular de aprendizado.

Quando nasci, Vinicius de Moraes já não estava neste plano, contudo suas obras permaneceram, principalmente o livro *A arca de Noé* (1970), feito para o seu filho Pedro Moraes. É interessante lembrar desses acontecimentos, dos ensaios, do professor contando sobre o poeta, declamando o famoso "Soneto da separação", mostrando que várias de nossas leituras eram embasadas nos textos de Vinicius de Moraes. Como as canções "A casa" e "O pato", que se tornaram corriqueiras para mim e meus colegas de classe. Depois do que estudamos nos livros, percebemos que o poeta tinha uma voz, era uma pessoa, e naquele momento da apresentação nós fomos outros "Vinicius", como o professor dizia: "somos extensão, atualização do poeta".

A escola era o meu lugar preferido. O cheiro do achocolatado, do mimeógrafo, a sala de aula toda colorida e arrumada com as letras do alfabeto, acredito que essas coisas me faziam entrar, de alguma maneira, no que Antonio Candido disse no texto "Direito à literatura" (2001), ou seja, que não há como viver em um mundo sem fábula e isso não depende de nós: os sonhos, os pensamentos ao andar de ônibus, o olhar para uma criança, a natureza, nos remetem a outro universo. Filha de mãe analfabeta e pai com ensino fundamental incompleto desejava ter uma vida diferente da que se apresentava a mim, sem violência e privações de todos os tipos.

Além de Vinicius de Moraes com sua poesia solar, delirante, às vezes, mas que me

fazia sair daquela realidade na qual me encontrava, Carlos Drummond de Andrade é a outra figura poética que vinha ao meu encontro com o seu famoso poema “No meio do caminho” (1928), que realizava o efeito oposto ao citado acima, provocando uma inquietação, uma falta completa de compreensão pela temática da “pedra” que era tão comum e banal, porém produzia uma reflexão e algumas indagações pueris: “por que ele escolheu a pedra? ai, não gostei!, pedra é dura, pedras são feias (só conhecia as britas), ele é estranho, esse poeta é esquisito”. E mesmo assim, esse poema ficou em mim, desde então, sempre que olho para o chão e vejo uma pedra lembro-me da poética de Drummond.

Esse interesse pela leitura foi me levando a fazer empréstimos na biblioteca escolar durante todo o ensino fundamental, porém quando entro no segundo grau isso vai se perdendo por não ter mais acesso aos livros porque no *Brizolão* onde estudava não existia sala de leitura, ou algo similar. O não acesso à literatura é sem dúvidas uma das maiores formas de exclusão porque não permite aos estudantes pobres o seu pleno desenvolvimento humano.

A vida, a necessidade de trabalhar e estudar impossibilitou durante bastante tempo um retorno à poesia e à literatura. Dez anos depois de ter concluído o ensino médio percebi que estava em um ciclo complexo, onde parecia não haver saída; que fomos feitos para trabalhar em subempregos, com péssimos salários, distante de nossas casas, desejava algo diferente, só que não sabia o que fazer.

Em 2008, entrei no Pré-vestibular Popular Construção, na Fiocruz – Manguinhos. Nessa época eu tralhava como auxiliar de secretária, na Maré, entretanto morava em Santa Cruz, zona oeste da cidade do Rio de Janeiro. Comecei a estudar sem perspectiva alguma, e nem imaginava que conseguira passar para alguma universidade pública.

Com o passar do tempo, uma chama foi acessa novamente, e nesse lugar reencontro a poesia e a canção de Vinicius de Moraes. O professor de literatura exibiu o documentário *Vinicius,* de Miguel Faria Jr. (2005). A princípio desejei passar para a UERJ porque a estação de trem é próxima, seria mais “tranquilo” voltar para casa, mas não consegui. Tentei os outros vestibulares e para minha surpresa passei para a UFF e a UFRRJ. Escolhi esta, pois ficava um pouco mais perto da minha casa, já que eu morava em Santa Cruz.

O processo da graduação é exaustivo para quem trabalha, chega a ser desumano às vezes, não temos escolhas: ou estuda ou dorme ou come. O pior é a idealização que é feita dessas faltas de opções que os estudantes pobres passam. Sempre tem alguém que superou tudo e agora está bem sucedido, como se dependesse apenas de esforço individual. A experiência de estudar em uma universidade pública é única, rica e profunda, mas extenuante. Frustrei-me com a ausência de Vinicius de Moraes nos estudos de literatura. Mesmo assim,

meu trabalho final de curso foi sobre Vinicius de Moraes e sua entrada no modernismo. E por que não tentar a especialização na UERJ?! O dia da prova foi uma odisseia, o trem quebrou, corri desesperada com medo de perder a prova, me perdi, estava no décimo andar pensando que era o décimo primeiro. Consegui fazer, passei. Finalmente, consegui ser aluna da UERJ, agora era só um transporte que eu necessitava usar para estudar. E decidi abordar o Vinicius de Moraes cronista na minha monografia de conclusão.

Ingressei no mestrado em 2019 e continuei o meu foco na poética viniciana, mas durante a pesquisa descobrimos novos caminhos, atalhos e inúmeras possibilidades de pensar sobre a obra de Vinicius de Moraes. Observar com clareza as disposições inovadoras de sua escrita, como o poeta foi uma figura importante na busca por aproximar-se o máximo que conseguiu da cultura popular, e como ele utilizou do seu conhecimento intelectual para reunir os mais variados grupos e pessoas; buscando sempre inovar, experimentar, mesmo que para isso desenvolvesse um retorno ao clássico, indo na contramão da tendência à ruptura dos primeiros modernistas.

Este trabalho tem o ímpeto de trazer à cena a importância da obra de Vinicius de Moraes em sua multiplicidade. No primeiro capítulo mostraremos como foram os anos iniciais, sua formação rígida no Colégio Santo Inácio, a entrada na faculdade de Direito, a influência do amigo Otávio de Farias, seus livros iniciais. Em seguida, apresentaremos a virada de rumo que acontece paulatinamente nos seus textos poéticos, na figura de Manuel Bandeira que é um incentivador da mudança de perspectiva sobre vida e poesia.

Faremos um itinerário pela poesia de Vinicius de Moraes desde os seus primeiros livros *O caminho para a distância* (1933) e *Forma e exegese* (1935), no qual veremos o percurso feito pelo poeta, como ele foi afetado diretamente por Waldo Frank na descoberta de um Brasil que sempre existiu, contudo que o seu olhar não alcançava. Surge um processo poético do encontro, do aproximar, conciliar. Partindo de uma visão de mundo fragmentada, idealizada, ele vai refazendo a sua história poética, recontando-a de outro modo, dos afetos que são positivos e negativos.

No capítulo segundo vamos observar as diferenças entre os “modernismos” paulista e carioca; e como a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, repercute no Rio de Janeiro. Os grandes nomes desse evento e, como já é sabido, a importância desse acontecimento para as artes como um todo. Em contrapartida, traremos o que estava acontecendo na cidade do Rio de Janeiro, capital da República à época. Poderemos notar que no Rio de Janeiro o processo do modernismo dar-se-á por meio do processo de modernização da imprensa. É por meio desta que acontecerá o desenvolvimento da literatura, que vai

promover o contato maior com os leitores. Contudo, essa mesma modernização não abarca a todos. Estávamos vivendo uma política eugenista institucionalizada, na tentativa de apagar o passado colonial escravista.

As crônicas de Vinicius de Moraes também são registros relevantes sobre a crítica de cinema, de literatura e mais ainda sobre música. O poeta faz questão de trazer para o centro das suas crônicas musicais a presença da pessoa negra, bem como a sua contribuição para a música popular brasileira. Neste trabalho vamos comentar dois textos cronísticos que ressaltam o quão significativa a cultura afro-brasileira era no imaginário de país defendido por Vinicius de Moraes, atuando diretamente na construção musical do país, dando visibilidade a esses grupos marginalizados. O poeta utilizou de sua influência para mostrar a uma determinada parcela burguesa e aristocrática que o que tínhamos de mais genuíno surgiu na Praça XI, em frente à casa de tia Ciata.

Entrando na atmosfera musical de Vinicius de Moraes apresentaremos uma breve apreciação das parcerias vinicianas com Antonio Carlos Jobim e Baden Powell, destacando o que essas parcerias trouxeram de mais significativos para à música popular: a bossa nova e os afrossambas. O poeta transfere, ou melhor, transplanta, a poesia dos livros para a palavra cantada, populariza a poesia, a oralização de poemas, conservando o essencial da tradição. Como apontará Antonio Candido:

> Vinicius de Moraes é um dos poucos poetas que conservaram no seio da modernidade toda a força da grande tradição lírica da língua portuguesa. Decerto porque não teve medo de ser profundamente humano em tudo o que escreveu. A sua poesia combina de maneira admirável o requinte da fatura com a expressão íntegra das emoções. A espontaneidade foi a sua mais bela construção. (CANDIDO apud MORAES, 2008 p. 283).

Vinicius de Moraes leva ao teatro o mito de Orfeu, no entanto, ambientado na favela e representado por atores negros. Antes de entrarmos na reescrita viniciana sobre o mito grego, apontaremos o que significa Orfeu para a tradição e a modernidade. É a partir da peça de teatro *Orfeu da Conceição* (1956), estreada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde inicia sua parceira com Tom Jobim, que Vinicius de Moraes entra com profundidade na "espontaneidade" destacada por Antonio Candido.

A peça feita por Vinicius de Moraes foi um marco no teatro nacional, não apenas pela linguagem, mas por toda a representatividade e musicalidade em ebulição naquele momento. Por conta disso, é importante registrar a relevância do Teatro Experimental do Negro (TEN), notadamente na pessoa de Abdias do Nascimento, pioneiro na luta pelos direitos civis dos negros no Brasil, pela emancipação e contra o embranquecimento cultural disfarçado pelo

mito da “democracia racial”. Nascimento participou da peça interpretando Aristeu.

Por fim, apresentaremos uma leitura do “Monólogo de Orfeu” e do “Lamento do morro”, canções registradas no cd *Que falta você me faz* (2005), de Maria Bethânia. Defendemos que a cantora revive (reanima) Eurídice. A mulher na poesia viniciana é idealizada e ocupa espaço privilegiado entre os temas preferidos do poeta. Nos seus primeiros livros essa mulher é a causadora dos males, a que perturba sua conexão com o sagrado, resultando numa poética do conter-se, da sublimação dos desejos. Posteriormente, a figura feminina responde a padrões de beleza: “As muito feias que me perdoem / mas beleza é fundamental” (1959). Mas não são apenas essas representações. Destacam-se as prostitutas do Mangue “Pobres flores gonocócicas / Que à noite despetalais / As vossas pétalas tóxicas!” (1946); e Eurídice, a mulher arquetípica amada por Orfeu, poeta paradigmático, cujo modelo de conduta será copiado e incorporado por Vinicius de Moraes. Por sua vez, Maria Bethânia não é mais a musa muda clássica, Eurídice agora tem voz, corpo. Ela torna-se protagonista da própria história, não precisa mais da mediação do outro, do homem.

1 **OS ANOS DE FORMAÇÃO: INTERFACES**

Ó minha amada
Que olhos os teus
São cais noturnos
Cheios de adeus
São docas mansas
Trilhando luzes
Que brilham longe
Longe nos breus...

Vinicius de Moraes (1913-1980) é um nome importante para a literatura nacional, a presença de sua obra nos livros didáticos e na canção popular dá prova disso. Bem como o trânsito entre a cultura livresca e a cultura oral que marca essa obra, algumas vezes deixada de lado, devido ao apelo midiático da imagem do poeta boêmio, mulherengo, relaxado e irresponsável. Carioca, nascido Marcus Vinicius de Moraes, filho de Clodoaldo e Lidia, segundo Carlos Drummond de Andrade, "Vinicius é o único poeta brasileiro que ousou viver sob o signo da paixão. Quer dizer da poesia em estado natural" (CASTELLO, 1994, p. 11). Casou-se nove vezes, viveu intensamente. Ele tem uma obra vastíssima que, além das já referidas poesias em livros e canção popular, espraia-se pela crítica de cinema, crônica, dramaturgia. E ainda exerceu o cargo de diplomata, posição que Vinicius de Moraes parece ter tomado como emblema de sua atuação artística, ou seja, ser mediador – entre a palavra escrita e a palavra cantada, o morro e o asfalto, a gaia ciência e as instituições, Grécia e África, entre o poeta de tradição clássica e o "poetinha".

Como não há unanimidades, Vinicius de Moraes não foge à regra, é uma figura contraditória, complexa e atraente. Os seus trabalhos são carregados da sua bagagem erudita, mais as suas experiências afetivas, que marcaram todo o projeto da escrita viniciana que é: aproximação e afeto, impulso de aprender com o outro.

Os pais de Vinicius de Moraes o escolheram para que ele tivesse um estudo diferenciado, por esse motivo mudou-se para a casa dos seus avós paternos. Em 1924, com 11 anos de idade, ingressa no Colégio Santo Inácio, em Botafogo, bairro da cidade do Rio de Janeiro. A partir desse momento ele é inserido na religiosidade católica – a escola tradicional era famosa pela rigidez e disciplina, dirigida pela herança jesuítica. O jovem Vinicius de Moraes fica imerso nesse mundo de regras e limites rígidos, sua mentalidade vai se conformando aos moldes religiosos da congregação, fazendo com que o aluno aderisse aos dogmas e ensinamentos impostos. Isso se refletirá nos primeiros poemas feitos a partir de exercícios beletristas, no que se refere às formas fixas e ao conteúdo tradicional de amor

romântico-platônico, do desejo interditado pela fé. Nesse contexto, ser poeta é sinônimo de uma "profissão de fé", como lemos no poema "O poeta":

> A vida do poeta tem um ritmo diferente
> É um contínuo de dor angustiante.
> O poeta é o destinado do sofrimento
> Do sofrimento que lhe clareia a visão de beleza
> E a sua alma é uma parcela do infinito distante
> O infinito que ninguém sonda e ninguém compreende.
>
> Ele é o eterno errante dos caminhos
> Que vai, pisando a terra e olhando o céu
> Preso pelos extremos intangíveis
> Clareando como um raio de sol a paisagem da vida.
> O poeta tem o coração claro das aves
> E a sensibilidade das crianças.
> O poeta chora.
> Chora de manso, com lágrimas doces, com lágrimas tristes
> Olhando o espaço imenso da sua alma.
> O poeta sorri.
> Sorri à vida e à beleza e à amizade
> Sorri com a sua mocidade a todas as mulheres que passam.
> O poeta é bom.
> Ele ama as mulheres castas e as mulheres impuras
> Sua alma as compreende na luz e na lama
> Ele é cheio de amor para as coisas da vida
> E é cheio de respeito para as coisas da morte.
> O poeta não teme a morte.
> Seu espírito penetra a sua visão silenciosa
> E a sua alma de artista possui-a cheia de um novo mistério.
> A sua poesia é a razão da sua existência
> Ela o faz puro e grande e nobre
> E o consola da dor e o consola da angústia.
>
> A vida do poeta tem um ritmo diferente
> Ela o conduz errante pelos caminhos, pisando a terra e olhando o céu
> Preso, eternamente preso pelos extremos intangíveis.

A amizade com Otavio de Faria, América Jacobina Lacombe, Augusto Frederico Schmidt e Lucio Cardoso também influenciou esse primeiro Vinicius católico. Por exemplo, são de 1933 os versos "Tem o lugar dos escolhidos / Dos que sofreram, dos que viveram e dos que compreenderam", do primeiro poema "Místico" do primeiro livro – *O caminho para a distância*, cujo teor religioso contrastaria com a famosa boemia viniciana dos futuros versos. "Eu quis fugir da perdição dos outros caminhos / Mas eu caí", escreve no poema "O único caminho", do mesmo ano. Percebe-se que o autor que escreve "Quando eu olhei minha alma / Vi a treva. / Eu senti no céu e na árvore perdida / A dor da treva que vive na minha alma", no poema "Introspeção" (1933), em nada lembra o letrista dos afro-sambas dos anos 1960.

A musa das poesias do primeiro livro é romântica, logo, notadamente “branca”:

(...)

Branca mulher de olhos claros
Minha alma ainda te deseja
Traze ao meu passo cansado
A alegria do teu passo
Onde levou-te o destino
Que te afastou para longe
Da minha vista sem vida
Da minha vida sem vista?
(“Romanza”, 1933)

Em contraponto, lembremos que o poema “A volta da mulher morena” (1933) começa significativamente assim:

Meus amigos, meus irmãos, cegai os olhos da mulher morena
Que os olhos da mulher morena estão me envolvendo
E estão me despertando de noite.
Meus amigos, meus irmãos, cortai os lábios da mulher morena
Eles são maduros e úmidos e inquietos
E sabem tirar a volúpia de todos os frios.

(...)

Dai morte cruel à mulher morena!

Evidentemente, esses impulsos reverberam na musa da canção popular e já indicia uma singular diferença no tratamento dado à palavra escrita e à palavra cantada. Diferença que o poeta/letrista do futuro irá ignorar. Exemplo disso é que ainda em 1928 Vinicius de Moraes compôs com os irmãos Haroldo e Paulo Tapajós “Loura ou morena”, que seria gravada em 1932 pelos irmãos Tapajós. Indeciso, o sujeito da canção conclui: “Eu quero apenas a todas glorificar / Sou bem constante no amor leal / Louras, morenas, sois o ideal / Haja o que houver / Eu amo em todas somente a mulher”. Antecipações do poeta passional da “Canção do amor demais”, composta com Antonio Carlos Jobim em 1958.

A fé, a mulher ideal e a poesia compõem uma trindade exemplarmente reunidas em “Poemas para todas as mulheres” (*Novos poemas*, 1938).

No teu branco seio eu choro.
Minhas lágrimas descem pelo teu ventre
E se embebedam do perfume do teu sexo.

Mulher, que máquina és, que só me tens desesperado
Confuso, criança para te conter!
Oh, não feches os teus braços sobre a minha tristeza não!
Ah, não abandones a tua boca à minha inocência, não!
Homem sou belo
Macho sou forte, poeta sou altíssimo
E só a pureza me ama e ela é em mim uma cidade e tem mil e uma portas.
Ai! Teus cabelos recendem à flor da murta
Melhor seria morrer ou ver-te morta
E nunca, nunca poder te tocar!
Mas, fauno, sinto o vento do mar roçar-me os braços
Anjo, sinto o calor do vento nas espumas
Passarinho, sinto o ninho nos teus pêlos...
Correi, correi, ó lágrimas saudosas
Afogai-me, tirai-me deste tempo
Levai-me para o campo das estrelas
Entregai-me depressa à lua cheia
Dai-me o poder vagaroso do soneto, dai-me a iluminação das odes, dai-me
(o cântico dos cânticos
Que eu não posso mais, ai!
Que esta mulher me devora!
Que eu quero fugir, quero a minha mãezinha quero o colo de Nossa Senhora!

Essas figurações femininas que tanto chamam atenção na poética de Moraes podem ser percebidas desde do começo. Como não identificar os vestígios de "Minha namorada" – "Você poderia ser / Se quiser ser somente minha / Exatamente essa coisinha / Essa coisa toda minha / Que ninguém mais pode ser" –, composta em parceria com Carlos Lyra no começo dos anos 1960 e a mulher ideal dos versos "Ela é a anunciada da minha poesia / Que eu sinto vindo a mim com os lábios e com os peitos / E que será minha, só minha, como a força é do forte e a poesia é do poeta", de "A que há de vir", 1933.

Em 1929 o poeta bacharela-se em Letras, no Santo Inácio e entra para a faculdade de Direito da rua do Catete. É nesse momento que o Vinicius conhece uma pessoa muito importante na sua formação, o já citado Octávio de Faria. O escritor e crítico José Castello, biógrafo de Vinicius de Moraes, faz um comentário sobre esse companheiro do poeta: "Octávio de Faria é mais um católico a doutrinar, um teólogo, um homem que pensa a vida a partir do dogma, do que um praticante dos ritos espirituais" (CASTELLO, 1994, p. 69). Com este cenário, foi moldando-se um Vinicius de Moraes que vivia uma dualidade imposta pelo cristianismo católico, e que fica mais forte com a presença controladora de Octávio de Faria.

O que sou eu, gritei um dia para o infinito
E o meu grito subiu, subiu sempre
Até se diluir na distância.
Um pássaro no alto planou voo
E mergulhou no espaço.

Eu segui porque tinha que seguir
Com as mãos na boca, em concha
Gritando para o infinito a minha dúvida.
("Inatingível", 1933)

Em sua última entrevista ao jornalista Narceu de Almeida Filho, em 1979, Moraes declarou: "Não era católico, mas era um cara mistificado, não só pela formação, mas também pelo grupo que me orientava, sobretudo Octávio de Faria. Eram todos caras de direita, muitos haviam aderido ao integralismo. Não sei como consegui me safar disso"[1].

Existia entre os jovens da elite, e começou a se espalhar nos meios acadêmicos, um movimento tendencioso de apoio aos ideais de extrema direita, que foi muito difundido pelas instituições religiosas ligadas ao catolicismo, do qual Vinicius e seus amigos mais próximos faziam parte. Ele escreve:

(...)

Nada mais existe para mim
Só talvez tu, Senhor.
Mas eu sinto em mim o aniquilamento...

Dá-me apenas a aurora, Senhor
Já que eu não poderei jamais ver a luz do dia.
("Ânsia", 1933)

De fato, seria em parte um modismo entre aqueles que optavam pela direita por um viés nacionalista, ou por causa da influência da igreja católica, ainda, pela adesão aos princípios integralistas. Segundo José Castello, para entender todo esse quadro cultural da época, e observar o quão forte essas ideias induziram os jovens a adquirirem tal postura, principalmente Octávio de Faria, é necessário observar o cenário católico brasileiro.

> Em 1922, em pleno coração da aventura modernista, um grupo de católicos renovados chefiados no Rio pelo sergipano Jackson de Figueiredo funda o Centro Dom Vital, entidade que tem como eminência parda o arcebispo do Rio de Janeiro, d. Sebastião Leme Cintra, e que expressa suas teses nas páginas da rabugenta *A Ordem*, revista mensal que se torna uma espécie de bíblia na nova Igreja. O grupo se opõe a Oswald de Andrade, Mário de Andrade e sua trupe de modernistas, lançados por ele no balaio comum e insensato dos "esquerdistas disfarçados de vanguardistas". E não esconde suas flagrantes simpatias pelo nascimento do fascismo. (...). O Centro Dom Vidal – CDV – passa a receber subsídios governamentais, se filia à Coligação Católica Brasileira (...) e consegue permissão para a criação de sindicatos católicos. Além disso, o Congresso Nacional aprova parte das "emendas religiosas" definidas pelo grupo, sendo a mais importante delas

[1] A última entrevista de Vinicius de Moraes feita pelo jornalista Narceu de Almeida Filho em 1979. Disponível em ALMEIDA FILHO, Narceu. *As entrevistas de Ele Ela*. Rio de Janeiro: Bloch, 1980.

> a obrigatoriedade da educação religiosa nas escolas. Aos poucos o CDV radicaliza suas posições: passa a apoiar ostensivamente o integralismo e o movimento monarquista. (CASTELLO, 1994, p. 71)

A divisão por "fases" da obra poética de Vinicius de Moraes é feita pelo próprio, contudo a crítica literária faz algumas mudanças: a primeira "fase" transcendental e mística composta pelos livros *O caminho para a distância* (1933), *Forma e exegese* (1935), *Ariana, a mulher* (1936), *Novos poemas* (1938) e *Cinco Elegias* (1943); e a segunda "fase" mais "social" dos livros *Poemas, sonetos e baladas* (1946), *Pátria minha* (1949), *Antologia poética* (1954), *Livro de sonetos* (1957) e *Novos poemas* (II) (1959).

A partir do poema "O falso mendigo" (*Novos poemas*, 1938), o poeta observa um afastamento da poesia metafísica dos livros iniciais. Surge o desejo de aproximação com o cotidiano e as suas especificidades, nota-se a ligação feita entre afeto e tédio que permeiam toda a poesia. A relação afetiva baseia-se na presença da figura materna que o eu lírico vai conduzindo como uma conversa com bastante naturalidade familiar "Minha mãe, manda comprar um quilo de papel almaço na venda", a linguagem é simples, mas com um tom de ordem: "manda", "para", "quero", "tragam-me", "vem logo". Seguida pela conjunção condicional "se" onde há uma contestação sobre o que é importante "Se for Ministro, só recebo amanhã/ Se for trote, me chame depressa" existe um desejo em afastar-se de conversas burocráticas, quer a leveza da brincadeira e do amor "Se me telefonarem, só estou para Maria".

O tédio aparece num jogo linguístico que está relacionado ao fazer poesia, pois há uma gradação no desejo de "Quero fazer uma poesia" que vai intercalando-se com o verso "Tenho um tédio enorme da vida", esse sentimento o aproxima do grotesco, do violento: "Se houver um grande desastre vem logo me avisar/ Se o aneurisma de dona Ângela arrebentar, me avisa" e continua "Tenho um tédio enorme da vida", "Quero fazer uma grande poesia" cada vez mais aumentando a intensidade do tédio e a vontade quase que insuportável de fazer uma poesia única; "Tenho horror da vida, quero fazer a maior poesia do mundo/Quero morrer imediatamente". Outro verso interessante é "Fala com o presidente para fecharem todos os cinemas/ Não aguento mais ser censor". Vinicius de Moraes foi censor de cinema no início de 1938, ocupando o lugar de Prudente de Moraes, no Ministério da Educação e Saúde. O poema vai terminando com um pedido do eu-lírico à sua mãe que o retire desse local de paralisia e tristeza, e com isso vai mostrando as inúmeras possibilidades existentes que poderiam ser o caminho para uma vida feliz, contudo é isso que retira a alegria "Se com isso não perdesse o

sorriso". Vinicius de Moraes é o mendigo em busca, desejoso por fazer "a maior poesia do mundo".

> Minha mãe, manda comprar um quilo de papel almaço na venda
> Quero fazer uma poesia.
> Diz a Amélia para preparar um refresco bem gelado
> E me trazer muito devagarinho.
> Não corram, não falem, fechem todas as portas a chave
> Quero fazer uma poesia.
> Se me telefonarem, só estou para Maria
> Se for o Ministro, só recebo amanhã
> Se for um trote, me chama depressa
> Tenho um tédio enorme da vida.
> Diz a Amélia para procurar a "Patética" no rádio
> Se houver um grande desastre vem logo contar
> Se o aneurisma de dona Ângela arrebentar, me avisa
> Tenho um tédio enorme da vida.
> Liga para vovó Neném, pede a ela uma idéia bem inocente
> Quero fazer uma grande poesia.
> Quando meu pai chegar tragam-me logo os jornais da tarde
> Se eu dormir, pelo amor de Deus, me acordem
> Não quero perder nada na vida.
> Fizeram bicos de rouxinol para o meu jantar?
> Puseram no lugar meu cachimbo e meus poetas?
> Tenho um tédio enorme da vida.
> Minha mãe estou com vontade de chorar
> Estou com taquicardia, me dá um remédio
> Não, antes me deixa morrer, quero morrer, a vida
> Já não me diz mais nada
> Tenho horror da vida, quero fazer a maior poesia do mundo
> Quero morrer imediatamente.
> Fala com o Presidente para fecharem todos os cinemas
> Não agüento mais ser censor.
> Ah, pensa uma coisa, minha mãe, para distrair teu filho
> Teu falso, teu miserável, teu sórdido filho
> Que estala em força, sacrifício, violência, devotamento
> Que podia britar pedra alegremente
> Ser negociante cantando
> Fazer advocacia com o sorriso exato
> Se com isso não perdesse o que por fatalidade de amor
> Sabe ser o melhor, o mais doce e o mais eterno da tua puríssima carícia.

Lembrando o que diz Antonio Candido, a importância do Modernismo se dá pela valorização na poesia de temas do cotidiano abordados de maneira prosaica, com a adoção de expressões consideradas chulas, ou até mesmo vulgares, como estratégia para quebrar a pompa e a solenidade anteriores (CANDIDO, 2010). Se analisarmos "O falso mendigo", importante poema da nova etapa, isso fica bem nítido. Eduardo Coelho cita em seu texto o

trecho de uma carta de Otávio de Faria a Vinicius de Moraes, que percebe o descontentamento da direita tradicionalista sobre a publicação deste *Novos poemas*, e diz:

> Seu livro tem sido muito discutido. Em geral, a direita estranhou e muitos torceram o nariz. A esquerda aplaudiu, por causa das "ousadias". Fala-se muito na "pornografia" do livro. Houve mesmo um bestalhão (me dizem: Osório Borba, não sei ao certo...) que escreveu que "o sr. Tatá [Otávio] não gostou do livro do sr. Vinicius por causa dos palavrões". (FARIA apud MORAES, 2012, p. 111)

Na "Advertência" do livro, ele registra: "À segunda parte, que abre com o poema "O falso mendigo", o primeiro, ao que se lembra o A., escrito em oposição ao transcendentalismo anterior" (MORAES, 2009, p. 11). E ainda acrescenta "Cinco elegias" – "Elegia quase uma ode" (1937), "Elegia lírica" (1937), "Elegia desesperada" (1938), "Elegia ao primeiro amigo" (1943) e "A última elegia (V)" (1939) – como fase de transição de sua poética.

Note-se que com apenas 21 anos Moraes ganha o prêmio Felipe d'Oliveira por *Forma e exegese* e torna-se figura conhecida no ambiente literário, que está em oposição aos ideais modernistas. Aliás, um fato relevante é a aproximação de Vinicius de Moraes com o poeta modernista Manuel Bandeira, que terá um papel fundamental da mudança de posicionamento sobre o fazer poético viniciano: a transposição de poesia elevada, sublime, para o cotidiano, o hodierno, simples, popular. Para Bandeira, Moraes "tem o fôlego dos românticos, a espiritualidade dos simbolistas, a perícia dos parnasianos (sem refugar, como estes, as sutilezas barrocas) e, finalmente, homem bem do seu tempo, a liberdade, a licença, o esplêndido cinismo dos modernos". (BANDEIRA apud MORAES, 2008, p. 272)

Outro modernista, Mário de Andrade refere-se assim a poesia pré-Bandeira de Vinicius de Moraes: "Nada mais daquela tese de estandarte, que valia, ou procurava valer muito mais para a beleza de suas cores que pela ação da própria poesia" (ANDRADE apud MORAES, 2012, p. 124) e em seguida afirma que esse foi o maior erro do poeta. Sobre a diferença de Manuel Bandeira e Octávio de Faria na construção poética viniciana:

> Ora, Vinicius de Moraes estava pra ser vítima dessa prisão de grandeza em que o enfermeira o seu mais alargado crítico, mas felizmente teve saúde bastante pra se limitar nos compromissos. Sem retirar tudo, pois que havia muito nobre e verdadeiro nas doutrinas de Otávio de Farias, abriu, porém, o coração, dantes tranquilo às influências do outro lado e às pesquisas. E aos instintos também. Disso derivou o livro de agora, que num país de maior clarividência intelectual, teria feito mais ruído.
> À uma influência nova muito grande, e no caso, fecunda, Vinicius de Moraes se entregou: à poética de Manuel Bandeira. Com isso, um sopro novo de vida real e de maior objetividade veio colorir aquele hermetismo um bocado exangue que havia dantes, e no meio do qual, aliás, o poeta já conseguia dar mostra da sua esplêndida qualidade lírica. (ANDRADE apud MORAES, 2012, p. 124)

Mario de Andrade refere-se especificamente neste comentário sobre o livro *Novos poemas* (1938) fazendo uma análise da mudança estética que acontece na poesia de Vinicius de Moraes e o quanto em determinado momento apresenta o poeta como enfermo em sua fase inicial, mas que recuperou a saúde após o seu encontro com Manuel Bandeira. É também neste ano que o poeta ganha uma bolsa de estudos para estudar língua e literaturas inglesa, na universidade de Oxford (Magdalen College) e trabalha como assistente de produção do programa brasileiro da BBC. Podemos perceber o que vai sendo moldado a partir desses acontecimentos e desdobramentos que a vida de Vinicius de Moraes seguiria.

Outro amigo que o ajudou nessa transição foi Waldo Frank, um escritor americano muito famoso, amigo de Charles Chaplin (grande admiração de Vinícius e de seu grupo de amigos), em 1942, em visita oficial pelo Departamento de Estado dos EUA. Eram os anos da "política de boa vizinhança", como se sabe, uma redefinição das relações entre os EUA e os países da América Latina, cujo objetivo central em épocas de Segunda Guerra Mundial era uma mudança de posicionamento político do governo varguista até então simpático às forças do Eixo. A estratégia dos EUA com esta aproximação baseia-se principalmente em reproduzir uma boa imagem dos mesmos por meio das propagandas publicitárias, além do cinema e do rádio. Aliás, o cinema exerce forte impressão em todos. Vinicius registra ainda em 1933:

Desde sempre

Na minha frente, no cinema escuro e silencioso
Eu vejo as imagens musicalmente rítmicas
Narrando a beleza suave de um drama de amor.
Atrás de mim, no cinema escuro e silencioso
Ouço vozes surdas, viciadas
Vivendo a miséria de uma comédia de carne.
Cada beijo longo e casto do drama
Corresponde a cada beijo ruidoso e sensual da comédia
Minha alma recolhe a carícia de um
E a minha carne a brutalidade do outro.
Eu me angustio.
Desespera-me não me perder da comédia ridícula e falsa
Para me integrar definitivamente no drama.
Sinto a minha carne curiosa prendendo-me às palavras implorantes
Que ambos se trocam na agitação do sexo.
Tento fugir para a imagem pura e melodiosa
Mas ouço terrivelmente tudo
Sem poder tapar os ouvidos.
Num impulso fujo, vou para longe do casal impudico
Para somente poder ver a imagem.
Mas é tarde. Olho o drama sem mais penetrar-lhe a beleza
Minha imaginação cria o fim da comédia que é sempre o mesmo fim
E me penetra a alma uma tristeza infinita

Como se para mim tudo tivesse morrido.

Waldo Frank era uma figura diferente e em certo sentido antagônica ao perfil dos integrantes do círculo de amizades do poeta: judeu, tinha forte influência do hinduísmo, socialista convicto, quatorze anos mais velho que Vinicius de Moraes. Em sua estadia no Brasil, Vinicius de Moraes leva-o para conhecer a zona de prostituição do Rio de Janeiro, o local conhecido como Mangue. Área que motivou muitos poemas, entre eles o dramático *O Santeiro do Mangue*, de Oswald de Andrade. Sobre as mulheres do lugar carioca, Moraes escreveu a "Balada do Mangue" (1939):

Pobres flores gonocócicas
Que à noite despetalais
As vossas pétalas tóxicas!
Pobre de vós, pensas, murchas
Orquídeas do despudor
Não sois Lœlia tenebrosa
Nem sois Vanda tricolor:
Sois frágeis, desmilingüidas
Dálias cortadas ao pé
Corolas descoloridas
Enclausuradas sem fé,
Ah, jovens putas das tardes
O que vos aconteceu
Para assim envenenardes
O pólen que Deus vos deu?
No entanto crispais sorrisos
Em vossas jaulas acesas
Mostrando o rubro das presas
Falando coisas do amor
E às vezes cantais uivando
Como cadelas à lua
Que em vossa rua sem nome
Rola perdida no céu...
Mas que brilho mau de estrela
Em vossos olhos lilases
Percebo quando, falazes,
Fazeis rapazes entrar!
Sinto então nos vossos sexos
Formarem-se imediatos
Os venenos putrefatos
Com que os envenenar
Ó misericordiosas!
Glabras, glúteas caftinas
Embebidas em jasmim
Jogando cantos felizes
Em perspectivas sem fim
Cantais, maternais hienas
Canções de caftinizar
Gordas polacas serenas

Sempre prestes a chorar.
Como sofreis, que silêncio
Não deve gritar em vós
Esse imenso, atroz silêncio
Dos santos e dos heróis!
E o contraponto de vozes
Com que ampliais o mistério
Como é semelhante às luzes
Votivas de um cemitério
Esculpido de memórias!
Pobres, trágicas mulheres
Multidimensionais
Ponto morto de choferes
Passadiço de navais!
Louras mulatas francesas
Vestidas de carnaval:
Viveis a festa das flores
Pelo convés dessas ruas
Ancoradas no canal?
Para onde irão vossos cantos
Para onde irá vossa nau?
Por que vos deixais imóveis
Alérgicas sensitivas
Nos jardins desse hospital
Etílico e heliotrópico?
Por que não vos trucidais
Ó inimigas? ou bem
Não ateais fogo às vestes
E vos lançais como tochas
Contra esses homens de nada
Nessa terra de ninguém!

A partir de então começa a surgir uma amizade que mudará os rumos da vida e da poesia do poeta. Depois deste acontecimento, eles fazem uma viagem de quarenta dias por grande parte do Brasil. Diante de uma realidade completamente nova, Moraes passa a observar com mais profundidade os problemas sociais existentes no país.

É impossível pensarmos como os olhos de Vinicius de Moraes não conseguia enxergar as inúmeras injustiças e desigualdades que sempre, infelizmente, estiveram presentes na nossa história. Ele precisou da experiência, do deslocar-se, não bastava ser sensível, afetar-se com o outro, urgia aproximar-se do que era comum no brasileiro. Sem com isso deixar para trás toda a sua bagagem intelectual, mas utilizando-se dela para produzir e fazer uma junção entre o erudito e o popular. “Vinicius resumirá a viagem, anos mais tarde, assim: ‘Saí do Rio um homem de direita e voltei um homem de esquerda” (CASTELLO, 1997, p. 125). Para Eucanaã Ferraz, “(...) *Novos Poemas* consistem precisamente em que ‘sendo clássicos e, muitas vezes, quase à maneira antiga, no entanto, por seu estilo, ou pelo novo espírito subjacente à sua poética, nada têm a ver com aquela espécie de plágios ou pastiches da

chamada ‘Camoniana brasileira’” (FERRAZ apud MORAES, 2008, p. 32). É desse momento o poema “A brusca poesia da mulher amada”:

> Longe dos pescadores os rios infindáveis vão morrendo de sede lentamente...
> Eles foram vistos caminhando de noite para o amor – oh, a mulher amada é
> (como a fonte!
> A mulher amada é como o pensamento do filósofo sofrendo
> A mulher amada é como o lago dormindo no cerro perdido
> Mas quem é essa misteriosa que é como um círio crepitando no peito?
> Essa que tem olhos, lábios e dedos dentro da forma inexistente?
>
> Pelo trigo a nascer nas campinas de sol a terra amorosa elevou a face pálida
> (dos lírios
> E os lavradores foram se mudando em príncipes de mãos finas e rostos
> (transfigurados...
>
> Oh, a mulher amada é como a onda sozinha correndo distante das praias
> Pousada no fundo estará a estrela, e mais além.

Percebem-se nesse poema os índices que retratará Eurídice, presença mítica que comentaremos mais adiante.

Em 1954, Vinicius de Moraes publica *Antologia poética* que contou com a colaboração de Manuel Bandeira e Rubem Braga. A peça *Orfeu da Conceição* (1956) é premiada no concurso de teatro do IV Centenário da cidade de São Paulo, nesse momento o poeta desloca-se para outro campo de atuação, que é o livro, materializa-se, sai do papel. Há um processo metamórfico, não é só visualidade, a poesia expande-se e faz o poeta entrar definitivamente na música, sendo uma espécie de “contrabandista” de informações. No sentido de levar e receber conhecimento, existe uma via dupla nesse processo, e Vinicius de Moraes o fez como poucos, obviamente que isso tem suas consequências positivas e negativas, que podem haver discordâncias sobre o que o levou a entrar na música popular; ou em vê-lo como mais um intelectual privilegiado; um bebum bem acompanhado, não se pode negar que ele, Vinicius de Moraes, ousou e percorreu caminhos que poucos conseguiram, que conseguiu aproximar o lirismo do popular como nenhum outro.

Em 1943 Vinicius de Moraes ingressa, por concurso, na carreira diplomática. Surge outro Vinicius de Moraes, com o desejo de abandonar para sempre os resquícios de sua poesia divinizante e metafísica, voltando o seu olhar para o espaço terreno, onde o impulso, a virilidade, surge com muita força.

Para analisarmos a obra de Vinicius de Moraes em seu momento predileto, é de grande valia olharmos para toda a extensão de sua produção, como estamos tentando fazer aqui ao

recuperar traços vinicianos que reaparecem permanentemente, desde o início de sua escrita poética. Vejamos o que o crítico literário e professor Antonio Carlos Secchin fala sobre o primeiro livro do poeta:

> Vinicius renegou este *O caminho para a distância*, alijando-o de suas antologias e poemas reunidos. É, portanto, com um misto de cautela e de atração frente a um material "proibido" que devemos nos acercar da obra, levando em conta, porém, dois aspectos, que legitimam a publicação, não obstante as restrições a ela expressas pelo poeta: nem sempre (ou raramente) o escritor é o interprete mais abalizado de si próprio; e, de qualquer modo, num determinado momento, esta foi a melhor poesia que ele logrou produzir (SECCHIN apud MORAES, 2005, p. 75)

O que vale ressaltar é a relevância e a vastidão que a obra de Vinicius de Moraes tem para a literatura brasileira. Ao fazermos uma análise por fases, preferimos delimitar um espaço temporal onde tentaremos explorar mais a mudança ao Modernismo. Com isso, não se exclui tudo o que o poeta fez antes, até porque, como anota Secchin "como se sabe, a hegemonia da versão paulistana do movimento acabou minimizando, quando não excluindo, a consideração das demais vertentes da literatura modernista" (SECCHIN apud MORAES, 2005, p. 76), e continua:

> Que imagem se tem do Vinicius "canônico"? A de um escritor neo-romântico, grande maestria no domínio das formas fixas, e que privilegia a temática amorosa, sem prejuízos de bem-sucedidas incursões no campo da poesia social. O Vinicius inaugural já é – mais ou menos – assim. É isso, mais o peso de uma religiosidade explícita, e menos o domínio formal. (SECCHIN apud MORAES, 2005, p.76)

Para melhor compreendermos a segunda fase da poesia viniciana, fez-se necessário adentrar em suas obras anteriores. Cada etapa tem seu valor tanto histórico quanto literário. É interessante notar que um poeta de pensamento religioso consistente, formado para ser um homem de direita, se torne com o passar dos anos o oposto de tudo isso. Ou, melhor, como o poeta de "novos poemas" maneja o conhecimento registrado nas primeiras poesias para expandir sua visão sobre arte e cultura brasileiras.

Como se sabe, o Modernismo tem como marco inicial a Semana de Arte Moderna de 1922, que aconteceu na cidade de São Paulo. Este é o divisor de águas para os jovens artistas que estavam em busca de um novo rosto para a literatura, a arte no Brasil, além de ser uma resposta contundente contra o Parnasianismo e o Simbolismo academicistas. Segundo Alfredo Bosi, "falando de modo genérico, é a sedução do irracionalismo, como atitude existencial e estética, que dá o tom aos novos grupos, ditos modernistas, e lhes infunde aquele tom

agressivo com que se opõem em campo para demolir as colunas parnasianas e o academismo em geral" (BOSI, 2007, p. 325).

A busca por uma identidade artística própria, uma literatura que visava se descobrir diferente das influências estrangeiras, tendo como referência as vanguardas europeias, devidamente tropicalizadas no cotidiano brasileiro, uma nova fisionomia às artes em geral, marca a face mais visível do projeto modernista. Assim reflete sobre este quadro Mario de Andrade:

> É muito imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor. E as modas que revestiram este espírito foram, de início, diretamente importados da Europa. Quanto a dizer que éramos, os de São Paulo, uns antinacionalistas, uns antitradicionalistas europeizados, creio ser falta de sutileza crítica. (ANDRADE, 1974, p. 235)

Estávamos vivendo sob a República Velha (1894-1930), com a supremacia dos latifundiários e sua política baseada na produção do café, somada à pecuária, o chamado "Café com leite". Poderíamos pensar em uma sociedade que passava aos poucos de uma classe dominante representada pela aristocracia fundiária, de pensamento conservador, para, logo em seguida, uma burguesia industrial, em boa medida filha daquela, oriunda do Rio de Janeiro e de São Paulo; além disso, nesse contexto crescem as classes médias, com os profissionais liberais e o exército, que a partir da Proclamação da República, começa a desempenhar um papel político relevante.

Nos fins do século XIX, esta estrutura vai se moldando, com o processo de urbanização, e a chegada dos imigrantes europeus. Ao lado disso, os antigos escravizados se espalham por todo o país, proletarizados ou simplesmente à margem do sistema produtivo. Para Antonio Candido, o Modernismo foi além dos outros movimentos que tínhamos visto antes:

> O Modernismo não foi apenas um movimento literário, mas, como tinha sido o Romantismo, um movimento cultural e social de âmbito bastante largo, que promoveu a reavaliação da cultura brasileira, inclusive porque coincidiu com outros fatos importantes no terreno político e artístico, dando a impressão de que na altura do Centenário da Independência (1922) o Brasil efetuava uma revisão de si mesmo e abria novas perspectivas, depois das transformações mundiais da guerra de 1914-1918. (CANDIDO, 2010, p. 85-86)

O papel fundamental do Modernismo para Antonio Candido foi o seguinte:

> A sua contribuição fundamental foi a defesa da liberdade de criação e experimentação, começando por atacar a estética acadêmica, encarnada sobretudo na

> poesia e na prosa oratória, mecanizadas nas formas endurecidas que serviam para petrificar a expressão a serviço das ideias mais convencionais. (CANDIDO, 2010, p. 87)

Como toda esta liberdade experimental, a poesia foi se reconstruindo, a partir de novas maneiras, como afirma Candido:

> [...] os modernistas valorizaram na poesia os temas cotidianos tratados com prosaísmo e quebraram a hierarquia dos vocábulos, adotando as expressões coloquiais mais singelas, mesmo vulgares, para desqualificar a solenidade ou a elegância afetada. Neste sentido, combateram a mania gramatical e pregaram o uso da língua segundo as características diferenciadas do Brasil, incorporando o vocábulo e a sintaxe irregular de um país onde as raças e as culturas se misturam. (CANDIDO, 2010, p. 88)

Tal constatação de Antonio Candido aponta o quanto o Modernismo foi o divisor de águas, não só para as artes, mas para o pensamento de uma sociedade como um todo.

Dentro deste quadro, o jovem Vinicius de Moraes, na sua poesia primeira, mostrava o quanto se distanciava do prosaísmo e do experimentalismo vanguardista dos modernistas propriamente ditos, em versos nos quais se vislumbrava uma poética que presentificava o universo tenso entre religião/pecado; desejo/pureza.

Senhor, logo que eu vi a natureza
As lágrimas secaram.
Os meus olhos pousados na contemplação
Viveram o milagre de luz que explodia no céu.

Eu caminhei, Senhor.
Com as mãos espalmadas eu caminhei para a massa de seiva
Eu, Senhor, pobre massa sem seiva
Eu caminhei.
Nem senti a derrota tremenda
Do que era mau em mim.
A luz cresceu, cresceu interiormente
E toda me envolveu.

A ti, Senhor, gritei que estava puro
E na natureza ouvi a tua voz.
Pássaros cantaram no céu
Eu olhei para o céu e cantei e cantei.
Senti a alegria da vida
Que vivia nas flores pequenas
Senti a beleza da vida
Que morava na luz e morava no céu
E cantei e cantei.

A minha voz subiu até ti, Senhor
E tu me deste a paz.

Eu te peço, Senhor
Guarda meu coração no teu coração
Que ele é puro e simples.
Guarda a minha alma na tua alma
Que ela é bela, Senhor.
Guarda o meu espírito no teu espírito
Porque ele é a minha luz
E porque só a ti ele exalta e ama.
("Purificação", 1933)

O poema é bem característico da fase intimista e mística já aqui apresentada de Vinicius de Moraes. Notamos ao longo do texto a ocorrência por várias vezes da palavra "Senhor" referindo-se a Deus, o poema apresenta a contemplação do eu-lírico sobre a obra criada, ele está em direção ao sagrado, sempre em busca de se purificar. O poeta precisa notar constantemente a presença de Deus, e que esse mesmo Deus atenda às suas preces, para que ele obtenha a pureza divina. Este poema foi publicado no livro de 1933, o que marca o posicionamento inicial de Vinicius acerca do pensamento de seus contemporâneos modernistas. Para Otávio de Faria, "livro de difícil penetração, que só pode ser bem entendido e apreciado quando se volta sobre ele, (...) *O Caminho para a distância* não teve, naturalmente, o acolhimento que merecia" (FARIA apud MORAES, 2008, p. 85). Nos arquivos da nova edição de *O Caminho para a distância*, organizado por Eucannã Ferraz, inclui-se uma crítica de João Ribeiro sobre o livro, retirada do *Jornal do Brasil*, na qual se lê: "*O Caminho para a distância* é um livro que contém belezas raras, ditas com elegância e aprumo, raros num primeiro livro." (FARIA apud MORAES, 2008, p. 83)

O segundo livro de Vinicius de Moraes, *Forma e exegese* (1935), que recebeu o prêmio de melhor livro do ano pela Sociedade Felipe d'Oliveira, tinha o mérito de, segundo Thiers Martins Moreira, ir contra as ideias do grupo de Mario e Oswald de Andrade. Porém, Moreira infere que esta publicação possui algo "moderno":

> [...] a sociedade Felipe d'Oliveira recebeu no livro o melhor do ano, o que se veio a ter foi a confirmação de uma crítica a que poderíamos chamar de antecipada, que, na base de poesias esparsas e do livro anterior, prejulgara uma das maiores encarnações poéticas do nosso modernismo. O sr. Vinicius de Moraes [...] que lhe conquistaram uma invejável posição na galeria dos 'modernos'. (MOREIRA apud MORAES, 2011, p.127)

Existe um conflito entre o termo "moderno" e o movimento modernista, o sentido de "moderno" enfatizado por Thiers M. Moreira, não é o mesmo concebido pelos poetas de 22. Porém, a concepção estética que define essa obra de Vinicius de Moraes como "uma invejável

posição na galeria dos ‘modernos’”, é bastante questionável, o que existe nesse momento é um completo distanciamento das propostas da Semana de Arte Moderna.

> É um livro de grandes temas poéticos. É mesmo um dos mais ricos que nos deu a poesia modernista. Em todos os poemas há uma tal abundância de beleza poética, um esbanjamento de riquezas poéticas, um cair sobre nós de imagens poéticas, multiplicando emoções, cruzando sentimentos, sacudindo ideias até então despertas, que o nos faz da primeira leitura do livro é uma sensação de afogamento numa atmosfera incrível e misteriosa de estranhos mundos da poesia. (MOREIRA apud MORAES, 2011, p. 127)

Em “A mulher na noite” (1935) nota-se uma dicotomia latente, a mulher, como simbologia do pecado, é a porta de entrada para as sensações primitivas e abominadas ao homem, como Eva foi para Adão; resumindo, a mulher para o Vinicius de Moraes desta fase é só queda, os sentidos ou desejos reprimidos, e que fazem o poeta se angustiar.

Eu fiquei imóvel e no escuro tu vieste.
A chuva batia nas vidraças e escorria nas calhas – vinhas andando e eu não
(te via
Contudo a volúpia entrou em mim e ulcerou a treva nos meus olhos.
Eu estava imóvel – tu caminhavas para mim como um pinheiro erguido
E de repente, não sei, me vi acorrentado no descampado, no meio de insetos
E as formigas me passeavam pelo corpo úmido.
Do teu corpo balouçante saíam cobras que se eriçavam sobre o meu peito
E muito ao longe me parecia ouvir uivos de lobas.
E então a aragem começou a descer e me arrepiou os nervos
E os insetos se ocultavam nos meus ouvidos e zunzunavam sobre os meus
(lábios.
Eu queria me levantar porque grandes reses me lambiam o rosto
E cabras cheirando forte urinavam sobre as minhas pernas.
Uma angústia de morte começou a se apossar do meu ser
As formigas iam e vinham, os insetos procriavam e zumbiam do meu
(desespero
E eu comecei a sufocar sob a rês que me lambia.
Nesse momento as cobras apertaram o meu pescoço
E a chuva despejou sobre mim torrentes amargas.

Eu me levantei e comecei a chegar, me parecia vir de longe
E não havia mais vida na minha frente.

No campo da linguagem, a utilização de termos rebuscados, refinados, servirá para dar grandiosidade à poesia, que tinha como pano de fundo, a busca por uma verdade única, que o afastasse definitivamente de um estado angustiante.

Como podemos notar, no poema acima, a existência de uma poesia voltada para as “coisas do alto”, espiritualizada, em um duelo entre o prazer sexual e a culpa. As palavras constantemente parecem querer nos direcionar para o mundo superior. A mulher nessa poesia

é a causadora do desespero em que se encontra o poeta, e que o leva a uma grande paralisia, como um moribundo. É uma mulher escondida na noite de seus desejos. E a "punição" divina se dá por meio dos tormentos, por ele ter se entregado à volúpia. A poética e o cancioneiro viniciano está voltado à figura feminina, sendo poeticamente anotada como a causadora de grandes males.

Para Noemi Jaffe, a poesia viniciana desse livro é mapeada pelo universo do "quase", onde não existe a possibilidade de conclusão; caso haja, segue-se de um ímpeto penitente, passando tudo pelo que a autora chama de "filtro da insinuação". O desejo sexual muitas vezes se converte ou se reduz a desejo e olhar sensual. O sexo, a se consumar, é convertido em penitência: "apela-se para os sentidos (a visão, o olfato, a audição) e para as impressões, mais que para as ideias; o amor, a angústia, a dor e a solidão ficam cercados pelas brumas, madrugadas, sombras" (JAFFE apud MORAES, 2011, p.110).

A busca de um léxico elevado e de temas imersos em um mundo de mistérios fazem da poesia de Vinicius de Moraes, neste momento, um caminho poético não compatível com o movimento modernista. É uma oposição nítida ao acontecimento de 22, devido a influência sofrida pelo poeta em sua formação inicial e aos anos em que fez parte do grupo de Otávio de Faria, nos livros iniciais. Tematicamente, Vinicius de Moraes não apresenta nada de novo àquela época em que o novo era urgente, sua poesia apenas, de certo modo, era mais uma a reforçar a atmosfera já famosa no romantismo, mas principalmente no Simbolismo. Daí sua boa recepção por intelectuais mais conservadores ou reacionários.

No entanto, mesmo com este espírito claudicante de sua poesia metafísica, Manuel Bandeira quando escreve uma crítica sobre *Forma e exegese*, enxerga de maneira positiva o que poderia ser a poesia de Vinicius de Moraes: "Agora vejo que o poeta pode ainda ultrapassar-se, quando chegar à idade da condensação, quando se cansar um pouco de sua rica virtuosidade verbal, único perigo que discirno nessa abundância" (BANDEIRA apud MORAES, 2011, p.112). É o que veremos adiante. Queremos observar a transição do poeta do verso "A minha rua é a expiação de grandes pecados" ("Rua da amargura", 1933) ao verso "Moça do corpo dourado do sol de Ipanema / O seu balançado é mais que um poema / É a coisa mais linda que eu já vi passar" ("Garota de Ipanema", 1963); passando pelo "Orfeu, cujo violão é a vida da cidade / E cuja fala, como o vento à flor, despetala as mulheres" ("Monólogo de Orfeu", 1956).

2 **MODERNISMO VINICIANO**

Ó minha amada
Que olhos os teus
Quanto mistério
Nos olhos teus
Quantos saveiros
Quantos navios
Quantos naufrágios
Nos olhos teus...

Modernidade é uma palavra que possibilita uma variedade de sinônimos aproximativos: inovação, novidade, atualidade, originalidade, revolução. O início do século XX foi marcado pela relação dicotômica com o desenvolvimento filosófico, a industrialização e o desejo de muitos países em emancipar-se. E duas grandes guerras que modificaram significativamente o retrato geográfico e social desse período.

No Brasil, a literatura sofreu as consequências impositivas do colonialismo europeu que foi nos reduzindo a uma busca "patética de identidade" como afirmara Antonio Candido (2010). Passados alguns anos de independência política, o processo genocida desenvolvido no Brasil desqualificou qualquer outra forma de cultura que não fosse a dos portugueses e silenciou física e socialmente tudo que fosse oposto ao desejo de dominador: "a literatura serviu para celebrar e inculcar os valores cristãos e a concepção metropolitana de vida social, consolidando não apenas a presença de Deus e do rei, mas o monopólio da língua" (CANDIDO, 2010, p. 15). Esse processo, infelizmente, nos afetou bastante e nossas tradições orais foram substituídas pelo modelo europeu de enxergar o mundo, continua Candido:

> (...) desqualificou e proscreveu possíveis fermentos locais de divergência, como os idiomas, crenças e costumes dos povos indígenas, e depois os dos escravos africanos. Em suma, desqualificou a possibilidade de expressão e visão de mundo dos povos subjugados. (CANDIDO, 2010, p. 14)

Antonio Candido aponta que durante muitos anos fomos um "prolongamento" da literatura portuguesa através dos gêneros literários trazidos pelos colonizadores, que contrastam com os povos que habitavam aqui nesse primeiro momento. Um lugar habitado por indígenas, com suas crenças, costumes e tradições, que foram aniquilados por conta de um modelo civilizatório onde estes não foram contemplados de nenhuma maneira, gerando o

“afastamento máximo entre a cultura do conquistador e a do conquistado, que por isso sofreu um processo brutal de imposição” (CANDIDO, 2010, p. 12).

> Portanto, como toda a cultura dominante no Brasil, a literatura culta foi um produto da colonização, um transplante da literatura portuguesa, da qual saiu a nossa como prolongamento. No país primitivo, povoado por indígenas na Idade da Pedra, foram implantados a ode e o soneto, o tratado moral e a epístola erudita, o sermão e a crônica dos fatos. (CANDIDO, 2010, p. 13)

Paralelo a isso, a inquietação mundial que acontecia no início do século XX foi a mola propulsora para alguns intelectuais repensassem o fazer das artes, desejando romper com as tradições parnasianas e tudo que fosse considerado limitador. Começaria o processo que tem o seu ápice na Semana de Arte Moderna de 1922, no teatro municipal de São Paulo. Mas foi necessário percorrer um caminho de preparação até que se chegasse a esse dia.

A vinda de imigrantes europeus para o Brasil nos anos de 1920, promoveu o início da implantação da ideologia eugenista, que tinha como objetivo o branqueamento da população, expulsando da sociedade todos que mostrassem o passado de colonizado e de um país que teve o sistema escravocrata vigente por tanto tempo. Com isso foram dados incentivos para esses imigrantes assentarem na zona rural, onde se dedicavam à agricultura cafeeira, ou trabalhavam como mão de obra nas indústrias. Enquanto a população negra ficava à margem sem nenhum tipo de auxílio ou ajuda governamental para que eles conseguissem sair da condição de precariedade imposta desde sempre sobre os seus corpos, mesmo após a “abolição” da escravatura em 1888.

Além dos imigrantes, internamente acontecia o início do êxodo rural, trazendo uma população saída da seca e da cultura agrícola – canavieira – para tentar uma vida com mais possibilidades de sobreviver. São Paulo foi uma das cidades mais procuradas devido ao grande número de indústrias, contudo houve um inchaço populacional que deixou os nordestinos em desvantagem em relação aos italianos e japoneses. Conforme a modernização acontecia a topo vapor, os retirantes ficavam à margem desse processo, formando a classe dos subproletariados que eram os que não tinham qualificação para determinados setores e eram destinados a subempregos.

> O quadro geral da sociedade brasileira dos fins do século vai-se transformando graças a processos de urbanização e à vinda de imigrantes europeus em levas cada vez maiores para o centro-sul. Paralelamente, deslocam-se ou marginalizam-se os antigos escravos em vastas áreas do país. Engrossam-se, em consequência, as fileiras da pequena classe média, classe operária e do subproletariado. Acelera-se ao mesmo

> tempo o declínio da cultura canavieira no Nordeste, com a ascensão do café paulista. (BOSI, 2006, p. 324)

Concomitantemente vai acontecendo nas artes e na literatura um movimento que culmina na semana de arte moderna de 1922. Em 1915, em Portugal, a publicação da revista *Orpheu*, que teve apenas dois números e foi idealizada pelo poeta e diplomata português Luís da Silva Ramos e por Ronald de Carvalho, tem boa repercussão no Brasil. Afrânio Coutinho comenta que a revista tinha "a tutela, de um lado, dos nomes de Camilo Pessanha, Verlaine e Mallarmé, e, de outro, de Walt Whtiman, Marinetti e Picasso" (COUTINHO, 2004, p. 5). Podemos observar por meio dos poetas e artistas citados acima que havia uma mistura de estéticas simbolistas, futuristas e cubistas.

Afrânio Coutinho comenta ainda o desenvolvimento das ideias causadas pelo "Manifesto Futurista", de Marinette, que fora trazido por Oswald de Andrade em 1912, e de como as inquietações futuristas foram a base para o momento heroico dos nossos modernistas. Em 1917, acontece a exposição de Anita Malfatti, que surpreende a todos pela inovação e estranheza: "O principal acontecimento artístico de 1917 – e do qual partiria a jornada rebelde que 1922 confirmaria – é a exposição de Anita Malfatti, inaugurada na tarde de 12 dezembro" (COUTINHO, 2004, p. 9); e continua "Os quadros de Anita Malfatti já haviam chocado à sua própria família e alguns de seus amigos, inclusive Nestor Rangel Pestana, da direção de *O Estado de S. Paulo*" (COUTINHO, 2004, p. 9).

Nos anos de 1920 e 1921 o grupo modernista já está formado e coeso em torno da "arte nova". É nesse período que Mario de Andrade escreve *Pauliceia desvairada*, mas só torna público em 1922. Começa-se uma movimentação para divulgar o que é produzido pelo grupo e a imprensa tem um papel fundamental nesse processo, para promover as ideias dos intelectuais e conseguir adeptos e ganhar força para a empreitada que ocorrerá em breve. Para Coutinho, "Faz-se necessário, agora, divulgar o que está realizando ou planejando nesse sentido. É indispensável teorizar, doutrinar, granjear prosélitos, polemizar, provocar arrogantemente a gente do outro lado. É fundamental que deixem marcada a sua posição divisionista" (COUTINHO, 2004, p. 12). Nota-se que Afrânio Coutinho traz o caráter revolucionário e provocador do grupo, onde ele deixa claro que os jovens intelectuais propõem uma ruptura com o que era vigente à época, o parnasianismo, ou melhor, o academicismo, que não refletia o Brasil múltiplo, diverso e plural que os modernos percebiam. Coutinho resume:

> "Na maré das reformas", que o *Correio Paulistano* estamparia a 24 de janeiro de 1921. E são, em suma: a) o rompimento com o passado, ou seja, a repulsa às concepções românticas, parnasianas e realistas; b) a independência mental brasileira, abandonando-se as sugestões europeias, mormente as lusitanas e gaulesas; c) uma nova técnica para a representação da vida em vista de que os processos antigos ou conhecidos não apreendem mais os problemas contemporâneos; d) outra expressão verbal para a criação literária, que não é mais mera transcrição naturalista, mas recriação artística, transposição para o plano da arte das realidade vitais; e) e, finalmente, a reação ao *status quo*, o combate em favor dos postulados que apresentava, objetivo da desejada reforma. (COUTINHO, 2004, p. 13)

Todo esse processo culminou com a Semana de Arte Moderna em 1922, na cidade de São Paulo. Tendo como figuras principais desse projeto Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Graça Aranha, Victor Brecheret, Plínio Salgado, Anita Malfatti, Menotti Del Picchia, Ronald de Carvalho, Sérgio Milliet, Heitor Vila-Lobos, Tácito de Almeida, Di Cavalcante entre outros. As apresentações foram bastante confusas e barulhentas para o gosto da época, existia uma inquietação por parte dos espectadores e certa agressividade reativa. Após o evento foi necessário expressar de maneira mais tranquila as ideias do grupo, para isso aparece a revista *Klaxon*, que teve nove publicações.

Nesse entremeio, no Rio de Janeiro a semana de arte moderna passa desapercebida por boa parte dos intelectuais. A cidade experimentava um profundo período de urbanização, em preparação para as comemorações do centenário da independência do Brasil, que foi a primeira exposição internacional que tinha como objetivo mostrar aos investidores estrangeiros o desenvolvimento estrutural, econômico e social, além de apresentar um novo lugar longe do passado colonial e escravista.

Dentro desse processo de modernização entram em choque duas cidades: uma desenvolvida, culta, limpa, branca; e outra que segue negra, miserável, que não têm acesso à moradia, à saúde e está à margem da sociedade e precisa ficar de fora do cartão-postal. O ápice desse projeto acontece com a remoção do Morro do Castelo, este era, ainda, o símbolo que persistia do passado colonial escravocrata e estava situado no coração da velha república. Carlos Sampaio, prefeito do então Distrito Federal, indicado pelo presidente Epitácio Pessoa foi o responsável pela devastação do Morro do Castelo, esse político é citado inúmeras vezes nas crônicas de Lima Barreto em torno da segregação que estava sendo feita pelo governo:

> Para mim, Sua Excelência é um grande é um grande prefeito, não há dúvida alguma; mas de uma cidade da Zambézia ou da Cochinchina. Vê-se bem que a principal preocupação do atual governo do Rio de Janeiro é dividi-lo em duas cidades: uma será a europeia e a outra, a indígena. (BARRETO, 2017, p. 137)

A professora Beatriz Resende, no livro de Lima Barreto *Cronista do Rio* (2017), faz uma síntese da devastação histórica e social causada pela destruição do Morro do Castelo:

> Pela leitura de suas crônicas, não é difícil perceber que a cidade sacrificada é sobretudo a cidade dos pobres, como acontece com o Morro do Castelo. Carlos Sampaio, Prefeito do Rio de Janeiro de 1920 a 1922, os últimos anos da vida de nosso escritor, teve como objetivo principal de sua administração preparar a cidade para a comemoração do Centenário da Independência. Mesmo atrasado em relação à grande maioria das exposições Internacionais, o Rio de Janeiro não poderia ficar de fora de tal exibição de modernidade e cosmopolitismo. Para abrir espaço para a grande feira, justifica-se a derrubada do Morro do Castelo, no Centro do Rio de Janeiro. Sítio histórico, local de fundação da cidade, lá estavam duas igrejas e um convento do século XVI, o túmulo do fundador da cidade, Estácio de Sá, calcamento dos anos quinhentos e outras tantas construções coloniais. A derruba a jatos d'água, novidade propagada pelo Presidente Epitácio Pessoa, foi segundo Brasil Gerson, especialista nas ruas do Rio, "um exemplo sem paralelo nos anais da destruição histórica". Junto com a história das origens do Rio de Janeiro, ia, convenientemente, todo o casario pobre que se formara no sopé do morro. Inconformado, Lima Barreto tudo registrou em suas publicações em jornais. (RESENDE apud BARRETO, 2017, p. 20-21)

Há uma crônica de Lima Barreto denominada "O Futurismo", publicada na revista *Clausura*, que fala um pouco sobre a "presunção" dos intelectuais paulistas acerca da obra de Marinetti e de como não eram somente os intelectuais paulistanos que conheciam as novas tendências nas artes. Obviamente, recebe uma resposta bem afiada de Mário de Andrade, na *Klaxon* número quatro.

Na conferência revisionista da Semana de 22, lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no dia 30 de abril de 1942, Mário de Andrade fala numa "convulsão profundíssima da realidade brasileira". E "o que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs, é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional" (ANDRADE, 1974, p. 242). Acredito que Vinícius de Moraes faz isso sem a ruptura radical que os paulistas propõem, ao pesquisar a língua portuguesa falada no samba carioca.

> (...) Socialmente falando, o modernismo só podia ser importado por São Paulo e arrebentar na província. Havia uma diferença grande, já agora menos sensível, entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: porto de mar e capital do país, o Rio possui um internacionalismo ingênito. São Paulo era espiritualmente muito mais moderna porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente. Caipira de serra-acima, conservando ate agora um espírito provinciano servil, bem denunciado pela sua política, São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua

> industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo. (ANDRADE, 1974, p. 236).

É ainda Mário de Andrade quem observa em 1942 que "Em são Paulo o exotismo folclórico não frequenta a rua Quinze, que nem os sambas que nascem nas caixas de fósforo do Bar Nacional" (ANDRADE, 1974, p. 236). Observação que poderia justificar a famosa e polêmica frase atribuída a Vinicius de Moraes: “São Paulo é o túmulo do samba”, teria dito o poetinha em protesto contra o público numa apresentação do pianista e compositor Johnny Alf, na boate Cave, situada na rua da Consolação, Centro de São Paulo, em 1960. A frase ouvida e publicada descontextualizada por um jornalista ainda hoje reverbera.

O que queremos expor é que tanto o Rio de Janeiro quanto São Paulo estão vivendo situações contextuais complexas no que se refere ao forte impacto da industrialização e modernização de suas cidades, para assim pensarmos a diferença entre os grupos paulista e carioca. Embora saibamos que os intelectuais paulistanos desejavam o pioneirismo, urge compreender de que modo Vinicius de Moraes interfere nessa discussão, estando e vivendo no Rio de Janeiro. Como aponta Afrânio Coutinho “No Rio, também já reina a inquietação, se bem que os grupos não estejam coordenados. Mas, entre outros, lá se encontram Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Renato Almeida, Vila Lobos, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreira e Sérgio Buarque de Holanda” (COUTINHO, 2004, p. 15). Alguns desses, como vimos no capítulo anterior, são referências para a obra viniciana.

O Primeiro Congresso de Eugenia foi realizado no prédio da Faculdade Nacional de Medicina e no Instituto dos Advogados do Brasil, em 1929. Podemos pensar que nesse momento houve uma certa institucionalização do racismo; afirma-se uma política que trata com inferioridade pessoas negras. No processo modernizador essas pessoas precisam ser expurgadas com a desculpa de melhoria das condições de salubridade, pela saúde pública. Com isso, escritores do porte de Lima Barreto, João do Rio entre outros foram silenciados durante bastante tempo.

Outros romancistas também foram apagados da historiografia modernista carioca, é o caso de Benjamim Costallat, Cecilia Moncovo Bandeira de Mello, Theo Filho e Patrocínio Filho. Para Beatriz Resende (2006, p. 17), devido ao sucesso da estética modernista houve a exclusão dos que não se enquadravam adequadamente ao movimento. O que há de interessante nesse processo silenciador é o papel da imprensa para os intelectuais do Rio de Janeiro. Todos os citados anteriormente escreviam crônicas, com críticas sobre os mais diversos assuntos, a temática recorrente era a vida na cidade e a boemia.

2.1 **A crônica e o cotidiano carioca viniciano**

Vinicius de Moraes foi o homem das mudanças. Tanto em sua vida pessoal quanto profissional. Foi diplomata, poeta, músico, cronista, autor de peças de teatro, crítico de cinema e de música. Um homem que fez com que a música popular se expandisse e entrasse dentro das casas nobres, o que antes era visto como algo inferior.

A atuação de Vinicius de Moraes na vida social do país é de suma importância ainda, pois em muitos momentos em suas crônicas o poeta faz questão de enaltecer a figura da mulher e do homem negro na construção da música nacional. Faz sempre menção de tia Ciata, Almirante, Ismael Silva entre outros nomes que foram os precursores do samba.

Podemos ver ainda em suas crônicas o quando ele estava atento às mudanças que aconteceram no país e no mundo, em especial, no Rio de janeiro. Com o processo de urbanização que a cidade sofreu e que modificou a vida das pessoas retirando-as de seu habitat, cabendo ao cronista Vinicius de Moraes esclarecer alguns assuntos, principalmente no que diz respeito ao surgimento do samba, suas raízes, seus principais nomes.

Uma maneira de compreender o modernismo carioca é justamente acompanhando o desenvolvimento da imprensa, notadamente a crônica. Como sabemos, a vinda da Família Real Portuguesa para o Brasil em 1808 é um fator relevante para o início do desenvolvimento tecnológico na então colônia de Portugal. Com a instauração da sede da coroa, fez-se necessário adequar e modernizar esse novo lugar e uma das primeiras iniciativas foi a instauração da Imprensa Régia, que reproduzia os atos e ofícios do Império, transmitindo as ordens reais aos súditos. Em 1821, com o retorno de D. João VI a Portugal, surge o *Diário do Rio de Janeiro*, um jornal diferente do produzido pela Imprensa Régia que circulou até a Independência do Brasil em 1822.

Na França, no início do século XIX, surge o *feuilleton*, traduzido para o português como folhetim, nome que designava o rodapé das primeiras páginas dos jornais da época. No espaço, eram publicados vários textos – receitas de bolo, comentários de óperas, piadas, jogos, notícias de crimes, entre outros –, pois existia uma necessidade de gerar prazer e bem-estar aos leitores. Em 05 de agosto de 1836, Émile de Girardin lança no folhetim do seu jornal o clássico Lazarillo de Tormes, porém de forma seriada; a partir de então era de praxe que os

escritores colocassem seus romances nos folhetins, como é o caso de Victor Hugo, Alexandre Dumas e outros. Estava acontecendo um processo de modernização da imprensa, recém-chegada ao Brasil, no ano 1831, com a criação do jornal *O Moderador, novo correio do Brasil*. Este folhetim seguia características semelhantes ao francês: a princípio como um espaço dedicado ao entretenimento, que vai dando lugar aos romances, abrindo, ainda, espaço para um novo gênero, o qual antes não se sabia denominar, que hoje conhecemos por crônica.

> Retificando o que ficou dito atrás, ela não nasceu propriamente do jornal, mas só quando este se tornou quotidiano, de tiragem relativamente grande e o teor accessível, isto é, há uns cento e cinquenta anos mais ou menos. No Brasil ela tem uma boa história, e até se poderia dizer que sob vários aspectos é um gênero brasileiro, pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu. Antes de ser crônica propriamente dita foi "folhetim", ou seja, um artigo de rodapé sobre questões do dia, – políticas, sociais, artísticas, literárias. (CANDIDO, 2003, p. 5)

O termo crônica já era utilizado, só que com sentido diferente. Esta palavra vem do grego *chronos*, nome dado para a personificação do tempo**,** de acordo com a mitologia grega. A crônica, na Idade Média e início da Idade Moderna, era a história das dinastias, que tinha por finalidade relatar de maneira cronológica os principais fatos da vida dos reis que merecessem ser lembrados na posteridade. Assim, temos, em Portugal, no século XV, a figura de Fernão Lopes, ainda as crônicas de viagens ou relatos dos viajantes, que seguem um sentido cronológico dos acontecimentos; um dos relatos de viagem mais famosos é a carta de Pero Vaz de Caminha.

Imprensa e crônica se desenvolvem concomitantemente. Com o passar do tempo, a crônica ganha características próprias e quem a faz também. Nesse sentido, o cronista deixa de ser alguém que escreve sobre a vida dos reis e suas histórias – no período das dinastias–, em determinado momento o cronista é aquele que tem a função de transmitir acontecimentos, destaca-se a figura de José de Alencar. Das crônicas de Alencar ao que temos hoje, existe uma mudança de perspectiva, pois naquele as crônicas eram longas e objetivavam a transmissão de notícias; este era o papel do folhetinista até o início do século XX. Nas atuais, a diferença visível é a extensão e a maneira mais despojada de escrever. Como nos fala Antonio Candido:

> Assim eram os da secção "Ao correr da pena", título significativo a cuja sombra José de Alencar escrevia semanalmente para o *Correio Mercantil*, de 1854 a 1855. Aos poucos o "folhetim" foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. Depois, entrou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho até chegar ao que é hoje. (CANDIDO, 2003, p. 5)

Na crônica moderna, a linguagem ficou mais leve, subjetiva. Agora, o escritor tem uma liberdade temática e da linguagem, favorecendo o uso de sua criatividade, também possibilitando que ele encontre novas formas para falar sobre assuntos do cotidiano, que foi a temática dos modernistas de 22. Antonio Candido esclarece melhor:

> Ao longo deste percurso, foi largando cada vez mais a intenção de informar e comentar (deixada a outros tipos de jornalismo), para ficar sobretudo com a de divertir. A linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro. Creio que a fórmula moderna, onde entra um fato miúdo e um toque humorístico, com o seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma. (CANDIDO, 2003, p. 15).

Vinicius de Moraes, junto com a sua carreira de diplomata, foi um cronista muito atuante. Começou, em 1941, como colaborador do jornal *A Manhã*, depois, em 1944, no *Suplemento Literário de O Jornal*. Em 1945, passa a colaborar regularmente com o *Diário Carioca* e assim vai. Vinicius de Moraes cronista abordou muitos temas ligado à arte, à poesia, ao cinema e à música. Foi um homem atuante e atento às mudanças estruturais que ocorrerem na cidade do Rio de Janeiro e na música nacional, além de estar dentro da principal transformação da música brasileira que foi a bossa nova no final da década de 1950.

O surgimento da bossa nova causa um grande impacto na sociedade e remodela estruturas sociológicas: um diplomata se torna compositor, agora os músicos de camadas populares e jovens de classe média dividem o mesmo espaço musical, como nos diz Santuza Cambraia Naves: "(...) a partir da bossa nova, os músicos populares brasileiros, outrora oriundos das camadas populares, passam a ser também jovens de classe média, em sua maioria universitários" (NAVES, 2010. p. 24).

Podemos dizer que, de certa maneira, Vinicius de Moraes foi o responsável direto por essa mudança de espaço sociológico, pois quando se apresentou no Au Bom Gourmet em 1962 – junto com João Gilberto, Tom Jobim e Os Cariocas – foi um escândalo, devido aos seus cargos de diplomata e de poeta já consagrados; era um tanto inadmissível um homem da "alta" cultura se embrenhar pela "baixa" cultura. A partir de então, iniciou-se uma "campanha" para chamá-lo de "poetinha", o que tinha por objetivo desqualificá-lo.

Destacamos a crônica *O Samba é carioca e não nasceu no morro*, na qual ele já começa com duas afirmações: que o samba é carioca e que não nasceu no morro. O poeta dá uma identidade local ao samba e fala que este nasceu na "Rua Visconde de Itaúna, n° 117, no terreiro em frente à casinha de porta e janela da famosa Tia Ciata" (2008 apud JOST; MORAES 2008, p. 12) e "Tia Ciata a única baiana que dispunha de espaço em frente à casa

de Visconde de Itaúna, justo por ali onde a antiga praça XI. Assim é que não foi difícil para ela tornar-se a figura mais importante e prestigiosa do baianio carioca" (JOST apud MORAES, 2008, p. 12).

Vinicius de Moraes reconhece como protagonista desse movimento uma mulher negra; isto é, de suma relevância, pois é sabido do silenciamento histórico da mulher no Brasil, principalmente da mulher negra. Ele fala dos costumes, das danças, da grande movimentação cultural que existia na chamada "Pequena África". Cita a figura importante do também cronista João do Rio, que falava dos afoxés e de como estas festas eram mais intensas do Natal até o dia de Reis.

Outra característica presente na crônica viniciana é o quanto a cidade mudou, pois, com o processo de urbanização, o cenário da cidade é outro. A Praça XI deu lugar à Avenida Presidente Vargas; à Pedra do Sal, "tudo que constitui as ruas da Alfândega, Senador Pompeu, São Pedro, General Câmara, era valhacouto de baianos" (JOST apud MORAES, 2008, p.11). Notam-se as inúmeras mudanças geográficas ocorridas no Rio de Janeiro naquele momento.

O crítico Vinicius de Moraes apresenta um panorama sobre o surgimento do samba e de seus vários estilos e de como se tornou o ritmo do carnaval. Existiam os chamados ranchos, que eram associações que realizavam cortejos de carnaval, que tinham a presença do rei e da rainha do carnaval ao som da marcha-rancho. Surgidos no final do século XIX, estes desfiles aconteciam em frente à casa da Tia Ciata. Segundo o poeta, o primeiro rancho de que se tem notícia foi na Pedra do Sal. Com o surgimento das primeiras favelas, cuja maior parte da população era negra, o samba se torna o ritmo do morro. E Vinicius de Moraes comenta como o povo negro cantava e dançava no morro: "samba da umbigada", "samba de roda", "samba ponteado ou partido alto" e o "samba raiado, ou seja, cantado". Falando ainda do carnaval: que é o despontar do carnaval carioca como festa eminentemente popular e é também o início do samba como expressão musical máxima. Cita um marco importante para o mundo carnavalesco que é a fundação, no dia 28 de abril de 1929, da escola de samba Estação Primeira de Mangueira.

Vinicius de Moraes aponta, também, a importância de "Na Pavuna", feita por Almirante e Candoca da Anunciação, em que se rima, numa percepção de horizontalidade que interessa a Vinicius de Moraes, "batedor" com "doutor" – "E grita a negrada: / Vem pra batucada / Que de samba, na Pavuna, tem doutor"; e da parceria com a então "pequena" escola que havia em Vila Isabel. Foi a primeira vez que foi gravado um samba no modelo do carnaval, "(...) pela primeira vez, [com] a percussão que se usava nas ruas durante o carnaval,

o melhor da criação dos sambistas do morro – a batucada: surdo ou barrica, tamborins, cuícas de pele de gato mesmo" (JOST apud MORAES 2008, p. 13).

Além disso, Moraes cita o surgimento de Carmen Miranda e de Ary Barroso. A partir de "Na Pavuna", surge o "samba de bairro", destacando-se à figura de Noel Rosa, que compôs o clássico "Eu vou pra Vila", e fala de sua morte prematura, bem como outros que fizeram história e que deixaram um legado existente até os dias de hoje.

Nas crônicas vinicinas a presença do negro é recorrente e tem destaque. O crítico de música Vinicius de Moraes mostra a importância da cultura negra na música nacional. Veremos na crônica *O negro no samba e no jazz* o poeta fazer uma comparação entre as influências sofridas pelos povos escravizados, porém ele ressalta as diferenças existentes nos processos socioculturais que o samba e o jazz sofreram.

Vinicius de Moraes faz um breve panorama dos elementos em comum entre o samba e o jazz. Sendo que a principal influência vem da África, e tem como centro a escravização. E que os escravos brasileiros e americanos vieram das mesmas regiões da Costa do Marfim e a Costa do Ouro. Para o crítico o elemento de distinção está no fato do samba no Brasil ter preservado, de certo modo, sua ancestralidade, que tem como base sua religiosidade: o candomblé baiano. E comenta a morte de uma mãe de santo chamada Senhora, referida como "a grande ialorixá baiana". O que há de interessante neste primeiro momento é a postura do poeta em evidenciar esta figura feminina e a importância social que esta tinha ao ponto de ser citada por ele.

Por outro lado, os negros americanos do norte, que também sofreram semelhante processo de escravização e desumanização dos negros brasileiros, não conseguiram preservar seus cultos e mitos, segundo Vinicius, devido ao protestantismo.

> Já o negro americano sofreu o impacto do protestantismo, e os escravos tiveram que adaptar seu ritmo aos hinos religiosos protestantes que, em última instrução, resultaram no *spirituals* e *souls*, de onde se originou a forma de *blues* e, e posteriormente, Nova Orleans, já em contato com formas musicais europeias dançáveis como a valsa, a polca, a *habanera* e até mesmo certas crias de ópera, no chamado "hot jazz" de King Oliver, Louis Armstrong etc. (JOST apud MORAES, 2008, p. 15)

O poeta retrata as raízes descentradas do samba, citando, por exemplo, a migração de nordestinos para o Rio de Janeiro, especialmente vindos do Recôncavo Baiano. Eles trouxeram consigo seus ritmos, danças e a religiosidade: "No antigo mercado, eles ficavam executando seus ritmos e cantando suas melopeias, dançando e batendo palmas. Essa é a

forma primitiva da ‘batucada’”. (JOST apud MORAES, 2008, p. 15). Que mais tarde passou a ser tudo que envolvesse percussão. Essa sonoridade foi amplamente disseminada nas favelas do Rio de Janeiro, que se tornou, como diz o poeta: “o conjunto de instrumentos de percussão que posteriormente se iria instalar nas janelas dos morros, com a população mais carente” (JOST apud MORAES, 2008, p.15). A batucada sai das ruas e sobe o morro, junto com a população retirada de suas casas pelos mais variáveis motivos: o principal deles as reformas promovidas pelo prefeito Pereira Passos e o seu “Bota Baixo”, processo de higienização e “modernização” do centro da cidade, uma dita revitalização, mas que promoveu o início do processo de favelização do povo negro e da marginalização de sua cultura, denominando-a “baixa cultura”. Estaria nestes deslocamentos – forçados ou voluntários – dos reiteradamente marginalizados a genealogia do que ainda hoje entendemos como amalgama e ginga de base do samba carioca, portanto.

A inserção do negro na crônica de Vinicius de Moraes é de grande relevância, pois mostra o quão é importante a contribuição dessa população desterrada para o nosso desenvolvimento cultural, intelectual e musical. Voltando à crônica, o poeta percebe que o que aconteceu em Nova Orleans também vai acontecer aqui, a influência europeia nas músicas, sendo feita obviamente pelos músicos eruditos e cita grandes compositores da época: Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, e comenta os modos como a maneira erudita foi se infiltrando na espontaneidade carioca: “A canção ‘Ô abre alas’, de Chiquinha Gonzaga, é a mãe legítima das marchinhas de carnaval” (JOST apud MORAES, 2008, p. 16).

Em seguida faz novamente menção ao fato de o samba ter nascido na Praça XI, nas festas promovidas pela icônica tia Ciata, cuja casa era o grande celeiro de encontros da música popular: “Foi ali que se desenvolveu e onde foi criada a forma primitiva do choro, do qual Pixinguinha é o maior mestre, e onde foram criados os primeiros sambas do populário carioca, feitos para o carnaval”.(JOST apud MORAES, 2008, p. 16) Na crônica de Vinicius de Moraes sobre o samba tia Ciata é posta em lugar central, como se quisesse afirmar a gênese matriarcal do samba e o papel fundamental que esta mulher negra teve na formatação do samba carioca, ele aponta duas vertentes para o samba: social e individualista.

> O samba carioca oferece duas tendências nítidas, quais sejam: a social, determinada pela observação de eventos ou peculiaridades sociais das quais ele se faz o cronista e crítico, e uma tendência individualista, na qual o compositor se volta para si, ou para o homem em si, e nele observa suas crises, peculiaridades, paixões, manias etc. e, naturalmente, a canção de amor, que está se exerce sempre porque o viver é uma força eterna e imutável da sociedade. (2008 apud JOST; MORAES, 2008, p. 16)

Vinicius de Moraes observa que a crônica, portanto, o texto, a mensagem, pode ser matéria de canção, pois afirma que o samba carioca é instrumento de reflexo e refração do cotidiano dos munícipes e dos brasileiros. Assim, pode-se dizer que a crônica estendeu-se do papel de jornal à voz do sambista, e ramificou-se também para a canção. Uma tendência social marcada pelas dificuldades de acesso ao letramento institucional da população. É Vinicius de Moraes quem diz em entrevista a Clarice Lispector que: "Não separo a poesia que está nos livros da que está nas canções."[2]

Em uma de suas crônicas dedicada a Ismael Silva que foi publicada na revista *Flan* em 01 de novembro de 1953, intitulada *Mestre Ismael Silva*, o cancionista diplomata escreve que "quem conhece de verdade o bom samba carioca não hesita em colocar Ismael Silva como um dos três maiores sambistas de todos os tempos. Lúcio Rangel e Prudente de Moraes Neto (...)". É ainda nesta crônica que aparece a famosa e contraditória expressão "o negro de alma branca" (JOST apud MORAES, 2008, p. 65) que reitera esta função de mediador engendrada pelo poeta. Ao invés do histórico e cruel embranquecimento da cultura brasileira, Vinicius de Moraes canta e poetiza o enegrecimento do povo.

Toda essa base de pesquisa, observação e análise cultural desenvolvida por Vinicius de Moraes nas crônicas servem de base para o tratamento do cotidiano carioca impresso em *Orfeu da Conceição* (1956).

2.2 **As parcerias com Tom Jobim e Baden Powell**

"A vida é arte do encontro"
("Samba da Bênção", de Vinícius de Moraes e Baden Powell)

A primeira canção da hoje famosa dupla Tom e Vinícius – "Se todos fossem iguais a você" – surgiu quando Vinicius conheceu Tom em 1956 e propôs-lhe que criasse a música para a peça Orfeu.

[2] Entrevista de Vinicius de Moraes à Clarice Lispector para a revista Manchete no final dos anos 1960.

> O samba saiu ali mesmo, na hora, nós procurando juntos as harmonias, o encadeamento das frases musicais como fazemos comumente: sem que com isso eu queira dizer que participei da feitura, pois é sempre Tom quem encontra a melhor solução harmônica. E ali mesmo eu fiz a letra, logo que a composição foi estruturada. Era, de certo modo, assistir ao nascimento do novo samba. (MORAES, 2008, p.136)

Em 1953 Vinicius de Moraes parte para Paris para assumir o posto de segundo secretário da embaixada do Brasil. Depois é transferido, ainda na França, para ocupar a delegação do Brasil junto à UNESCO. Ficará nesse país entre 1953 e o início de 1957, sendo que em 1956 ganha uma licença-prêmio e volta ao Brasil temporariamente e monta seu espetáculo *Orfeu da Conceição* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. É nesse período de sua estadia em Paris que o poeta conhece o ator Haroldo Costa, que estava com uma companhia de dança e, com alguns problemas burocráticos, foi procurar Vinicius de Moraes para ajudá-lo. Tornam-se amigos, e o poeta encontra o Orfeu.

> O ator negro Haroldo Costa está em Paris com a Brasiliana, uma companhia de dança e folclore brasileiros, que se apresentava no Thèâtre de l´Étoile. O grupo está em dificuldades com o fisco francês e precisa de um atestado oficial de qualidade para ganhar uma isenção de imposto. Haroldo vai, então, procurar Vinicius. Os dois tornam-se amigos, e o poeta volta e meia está na plateia do L´Étoile aplaudindo a Brasiliana. Um dia, Haroldo é convidado por Vinicius para uma feijoada em sua casa. A mesma feijoada. Na leitura improvisada da peça, Haroldo faz – e incorpora em definitivo – o papel de Orfeu. (CASTELLO, 1994, p. 183)

A princípio, o poeta convida Vadico, parceiro de Noel Rosa e pianista de Carmen Miranda para criar as canções para a peça, mas o convite é recusado. Um dia, no famoso bar Villarino, Lucio Rangel mostra um rapaz, que o Vinicius de Moraes já conhecia de outro lugar, o Clube da Chave, em Copacabana. Outros amigos falaram de um maestro chamado Tom Jobim. E por intermédio de Paulinho Soledade vem o convite para musicar sua peça: “Você aceitaria musicar a minha peça?” O pianista lhe dá uma resposta que entrará para o folclore da música popular brasileira: “Tem um dinheirinho nisso?” (CASTELLO, 1994, p. 186).

Esse encontro mudará a vida de ambos, pois é a partir desse momento que Vinicius de Moraes se transforma em um cantor, acontece o deslocamento da página do livro à voz, sai do ambiente restrito dos círculos de poesia e entra nas casas, no imaginário popular. “O poeta torna-se cantador. Um showman esperto e insinuante, a capitanear a nova geração de grandes letristas que nascem com a Bossa Nova” (CASTELLO, 1994, p. 186).

A medida que vai sendo transferido, Vinicius de Moraes leva toda a sua bagagem cultural para além das paredes do Itamaraty, se coloca em lugar de visibilidade de um projeto que é de aproximação com o simples, por mais que isso nos cause certa estranheza pelo fato de Vinicius de Moraes usar as formas clássicas em seus poemas. José Castello apresenta a maneira que ambos compõem suas músicas:

> Em quinze dias, os dois compõem juntos praticamente toda a trilha musical do *Orfeu*. Desenvolvem um método de composição bastante simples: Tom dedilha a música no piano e Vinicius, ao lado, faz um "rascunho" da letra, mais preocupado com a métrica do que com o conteúdo. Depois, de posse desse "prenúncio de letra", como passa a chamar, trabalha sozinho na versão definitiva. (CASTELLO, 1994, p. 186)

Essa parceria enriquece a música popular brasileira, pois juntos compuseram canções que estão eternizadas no século XX, o século da canção; e foram regravadas por diversos artistas de estilos artísticos variados, mostrando a ambivalência e a temporalidade das composições feitas por esses dois músicos. Quero destacar, algumas letras que deram início a essa parceria, da peça *Orfeu da Conceição*, "Lamento do Morro":

Não posso esquecer
O teu olhar
Longe dos olhos meus

Ai, o meu viver
É de esperar
Pra te dizer adeus

Mulher amada
Destino meu
É madrugada
Sereno dos meus olhos já correu

Chama atenção tanto o retrato da mulher ideal, quanto a ênfase na visualidade, no olhar. A versatilidade é um ponto importante que o maestro Tom Jobim observa em Vinicius de Moraes, o modo como esse conseguia entrar em campos tão distintos como: crônica, poesia, música, cinema e teatro. Além da versatilidade na escrita, tinha uma qualidade particular que é a musicalidade, um homem multifacetado que promoveu construções complexas e conflitosas, se pensarmos na atualidade. O poeta não se furtou do que Antonio Candido dirá ter sido a maior contribuição do modernismo: a "experimentação". "Vinicius de Moraes, portanto, arriscou-se à experimentação e, sem se acomodar às saídas que ele próprio inventaria, soube responder de imediato, em diferentes momentos, às necessidades próprias da

canção popular" (FERRAZ, 2008, p. 51). Vinicius de Moraes seguia o pensamento de partilhar conhecimento, transportar, dar e receber, sempre. Isso é algo que Tom Jobim admira no amigo e parceiro.

> Vinicius de Moraes é um grande poeta. No entanto, isto não é condição para se fazer uma bela letra. Uma palavra, além do sentido verbal, tem uma sonoridade e um ritmo. Só um indivíduo como Vinicius, que conhece a música da palavra, que poderia ter sido um músico profissional, poderia ter feito as letras que fez. Vinicius é o poeta que sabe comungar com um crioulo de morro e bater um samba com faca na garrafa. (...) A versatilidade do meu amigo é espantosa: – tanto compõe um samba de morro ("Eu e o Meu amor") como uma valsa romântica e sinfônica ("Eurídice") ou ainda uma "Serenata do Adeus"; tanto escreve um "Soneto" ("de Fidelidade" ou "de Separação") como uma "História Passional, Hollywood, Califórnia" – ; faz cinema, faz teatro e escreve crônicas deliciosas. Tem o sentimento nato da forma que transcende o que possa ser aprendido. (JOBIM apud FERRAZ, 2008, p. 48-49)

A recíproca é verdadeira e o poeta dirá que Tom Jobim é "o melhor músico do mundo". A importância desse encontro culminou na Bossa Nova, que tem na pessoa de João Gilberto figura-chave para a modernização da música popular brasileira.

No início dos anos 1960 surgem novos parceiros entre eles, com destaque para Baden Powell, pois o encontro coloca o poeta em contato com as influências africanas na música, na religião, nos costumes. Vinicius de Moraes sai da atmosfera classe média burguesa em que surgiu a Bossa Nova e que foi criticada por muitos, como é o caso de José Ramos Tinhorão, para quem, "historicamente, o aparecimento da bossa nova na música urbana do Rio de Janeiro marca o afastamento definitivo do samba de suas fontes populares" (TINHORÃO, 1986, p. 230).

Baden Powell era músico da boate Plaza, em Copacabana, e Vinicius de Moraes se encanta com a maneira diferente dele tocar violão. Eles ficaram três meses em veemente produção artística na casa do poeta em Laranjeiras, estendendo-se num longo período em Paris. O músico traz elementos do candomblé baiano, com seus simbolismos e principalmente com a sonoridade dos terreiros. Trata-se de uma temática que ainda não tinha sido aprofundada na música popular brasileira midiática. Powell consegue mais uma vez instigar Moraes a "experimentar", mesmo que nenhum dos dois fossem pessoas iniciadas na religião, mas eram movidos pelo desejo de aprender mais sobre essas matrizes e, principalmente, a sonoridade que dali emanavam.

> Vinicius recebeu do amigo Carlos Coqueijo, compositor, jornalista e ministro do Tribunal Superior do Trabalho, uma fita cassete com gravações de pontos de candomblé, sambas de roda e toques de berimbau. O poeta já havia estado na Bahia antes e Baden conhecia o candomblé por meio do subúrbio. Mas para ambos essa relação ainda não era íntima. E o som vindo daquela fita ressoou neles de maneira

> indelével. Baden partiu para pesquisa do ritmo e dos toques, enlouquecido com a novidade. (HOMEM e ROSA, 2013, p. 96)

O que podemos notar com a afirmação acima é que as pesquisas feitas por Baden Powell foram, em primeiro lugar, uma busca por um novo elemento rítmico, os instrumentos, o que havia a ser desvendado naquela fita cassete e que para ambos era algo revelador de brasilidade. E com isso vão construindo uma temática que envolve e coloca na centralidade a presença dos Orixás, possibilitando uma nova vertente da bossa nova, menos purista e mais popular. “A batida do violão era dobrada, a afinação comum poderia ser diferente, o toque, o dedilhado, absolutamente percussivo”. (HOMEM e ROSA, 2013, p. 96). Como podemos notar no “Canto de Ossanha”:

O homem que diz "dou" não dá
Porque quem dá mesmo não diz
O homem que diz "vou" não vai
Porque quando foi já não quis
O homem que diz "sou" não é
Porque quem é mesmo é "não sou"
O homem que diz "estou" não está
Porque ninguém está quando quer
Coitado do homem que cai
No canto de Ossanha, traidor
Coitado do homem que vai
Atrás de mandinga de amor

Vai, vai, vai, vai, não vou
Vai, vai, vai, vai, não vou
Vai, vai, vai, vai, não vou
Vai, vai, vai, vai, não vou
Que eu não sou ninguém de ir
Em conversa de esquecer
A tristeza de um amor que passou
Não, eu só vou se for pra ver
Uma estrela aparecer
Na manhã de um novo amor

Amigo sinhô
Saravá
Xangô me mandou lhe dizer
Se é canto de Ossanha, não vá
Que muito vai se arrepender
Pergunte pro seu Orixá
Amor só é bom se doer

Vai, vai, vai, vai amar
Vai, vai, vai, vai sofrer
Vai, vai, vai, vai chorar
Vai, vai, vai, vai dizer

Que eu não sou ninguém de ir
Em conversa de esquecer
A tristeza de um amor que passou
Não, eu só vou se for pra ver
Uma estrela aparecer
Na manhã de um novo amor

Mas antes de conhecer Baden Powell, Vinicius personifica um Orfeu carioca, quiçá brasileiro.

3 **ORFEUS**

Ó minha amada
Que olhos os teus
Se Deus houvera
Fizera-os Deus
Pois não os fizera
Quem não soubera
Que há muitas eras
Nos olhos teus.

"ORFEU, em grego Ὀρφεύς (orpheús); por ter descido às trevas do Hades, alguns relacionam o nome do citaredo trácio, ao menos por etimologia popular, com ὀρφυυός (orphnós), 'obscuro', ὀρφυη (órphone), 'obscuridade', mas não se conhece, realmente, a etimologia do herói" (BRANDÃO, 1996, p 141). Fato é que na tradição o herói da paz sempre aparece associado ao mundo da música e da poesia: é o poeta que canta acompanhado da lira dada por Apolo.

Por influência de Paulo de Tarso, o cristianismo associou Cristo a Orfeu, tanto pela potência harmonizadora de ambos, capazes de apaziguar as discórdias humanas; quanto pelo fato de Orfeu ter "descido aos infernos" e se salvado, uma referência que os cristãos atualizam no mito de Queda e Salvação. Como vimos no primeiro capítulo, Vinícius tem profundo conhecimento bíblico e isso não se perde ao longo do tempo. Incorporar Orfeu ainda é incorporar o orfismo cristão da harmonia.

> O poeta moderno, a partir de seu substrato romântico, lê o mito em termos de uma falta: Orfeu, para ele, funciona como motivo literário. O poeta, para esse tipo de orfismo, corresponderia a uma espécie de sacerdote, cujo verbo, com suas imagens e assonâncias, instauraria uma nova realidade. Ao dizer, o poeta cria. Mas o dizer do poeta moderno, seguindo as observações de Hugo Friedrich, não se pauta pela linguagem cotidiana, engessada pelo utilitarismo da prática burguesa; ao contrário, ela conserva os elementos que reforçam o seu caráter mágico, principalmente sua sonoridade harmonizadora. (SANTOS, 2010, p. 23)

Em Vinicius de Moraes lemos: "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!" (MORAES, 2004, p. 1439). Sobre a peça, o poeta escreve que: "Trata-se (...) de uma história perfeitamente positiva, pois que representa a luta de um homem – no caso um ser quase divino, pela excelência de sua qualidade pessoal e artística – para

realizar, pela música, uma integração total na vida de seu semelhante, posteriormente na vida da mulher amada e, desaparecida esta, em sua própria morte" (MORAES, 2003, p. 83). É assim que "o protagonista, Orfeu da Conceição, representa uma identidade mítica, talvez possível em um mundo distante das transformações desencadeadas pela modernização. Um espaço sem disputas acirradas, sem o apelo gritante do consumo. Orfeu conversa com os valentões do morro, abrandando-os; vende composições desejando tornar menos árdua a vida dos moradores da comunidade" (MENEZES, 2008, p. 326).

Para Marcel Detienne:

> O Orfeu do séc. IV a.C. era uma voz que não se assemelhava a qualquer outra. Enquanto os aedos e os citaredos celebravam altos feitos dos homens e dos deuses mas sempre em intenção de um grupo humano, a voz de Orfeu começou além do canto que recita e canta. Trata-se de uma voz anterior à palavra articulada, e cujo estatuto de exceção é marcado por dois traços: um designa Orfeu para o mundo da música antes do verso, a música sem palavra, um domínio onde ele não imitava ninguém, onde ele era o começo e a origem. Quanto a outra singularidade, ela é apontada nos Persas de Timóteo pela relação de engendramento: a lira de Orfeu não é um objeto técnico, construído, fabricado como o de Hermes que é orientado para o espaço socializado da música (festas e banquetes) ou para a atividade de arquitetônica como o instrumento dado pelo deus de Anfión, a lira-arquiteto que põe as pedras no lugar na construção da muralha. Muito ao contrário, foi Orfeu quem engendrou e procriou a lira ou a cítara. Sua atividade era a do *teknoún* e não do *tektáinestha*. O canto de Orfeu jorra como uma encantação original. Ela se canta mais em seus efeitos que em seu conteúdo. (...) Desde que a voz de Orfeu penetrou no mundo dos homens, para além do primeiro círculo dos guerreiros trácios, ela de escreveu, fez-se livro e foi escrita múltipla. (DETIENNE, 1991, p. 88).

Essas considerações de Detienne ressoam no modo como Vinícius de Moraes compreende e atualiza o mito. Seja na "voz anterior à palavra articulada" que o poetinha encontra latente nos morros e no samba carioca, numa compreensão daquilo que José Miguel Wisnik (2004) chamará de "Gaia ciência", no que se refere a um saber vocal que caracteriza a cultura brasileira; seja no uso original, porquê ontológico, da voz enquanto crônica e crítica do país. Desse modo, o gesto poético de Vinícius tenta equilibrar a autoridade poética com a tradição da dicção órfica. O poema "A perdida esperança" (1957) explicita bem o projeto viniciano:

(...)

E muito crescerei em alta melancolia
Todo o canto meu, como o de Orfeu pregresso
Será tão claro, de uma tão simples poesia
Que há de pacificar as feras do deserto.

Farto de saber ler, saberei ver nos astros
A brilharem no azul da abóbada no Oriente
E beijarei a terra, a caminhar de rastros
Quando a Lua no céu contar teu rosto ausente.

Eu te protegerei contra o Íncubo
Que te espreita por trás da Aurora acorrentada
E contra a legião dos monstros do Poente
Que te querem matar, ó impossível amada!

Para Herbert Marcuse, Orfeu "é o arquétipo do poeta como libertador e criador", estabelecendo "uma ordem superior no mundo, uma ordem sem repressão. Na sua pessoa, arte, liberdade estão eternamente combinada. É o poeta da redenção, o deus que traz a salvação e a paz mediante a pacificação do homem e da natureza, não através da força, mas pelo verbo" (MARCUSE, 1978, p. 154). Parece ser essa a imagem de Orfeu, com seus tons de narcisismo e sacerdócio, que interessa a Moraes e seus pares unidos num projeto utópico de país. Para Antonio Candido:

> Além do engajamento espiritual e social dos intelectuais católicos [nas décadas de 1920 e 30], houve na literatura algo mais difuso e insinuante: a busca de uma tonalidade espiritualista de tensão e mistério, que sugerisse, de um lado, o inefável, de outro, o fervor; e que aparece em autores tão diversos quanto Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, na ficção; ou Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima, Murilo Mendes, o primeiro Vinícius de Moraes, na poesia. (...) Naquela altura o catolicismo se tornou uma fé renovada, um estado de espírito e uma dimensão estética. "Deus está na moda", disse com razão André Gide em relação ao que ocorria na França e era verdade também no Brasil. (CANDIDO, 1987, p.188)

Vinicius de Moraes manejará muito bem tais extratos ao longo de sua carreira, incorporando o poeta-sacerdote-feiticeiro órfico. Esse amálgama entre a segunda pessoa da santíssima trindade e Orfeu pode ser percebida na primeira estrofe da primeira parte de "Sombra e luz":

I

Dança Deus!
Sacudindo o mundo
Desfigurando estrelas
Afogando o mundo
Na cinza dos céus
Sapateia, Deus
Negro na noite
Semeando brasas
No túmulo de Orfeu.

Para Luciano Marcos Dias Cavalcanti:

> O mito de Orfeu chega até a poesia moderna reinterpretado por grandes poetas. Nesta lírica, Orfeu, o primeiro poeta, leva à poesia os seus significados característicos do canto, o ritmo, a melodia, o seu caráter divino, sonoro e musical, o que está intrinsecamente ligado à sua mitologia. O poeta que quando canta encanta constitui-se caracteristicamente como mago utilizando-se do ritmo e da sonoridade no seu canto. Esta retomada do mito de Orfeu por Jorge de Lima se justifica e se associa a seu projeto "utópico", no sentido de que serve como tentativa do poeta buscar o tempo da origem e também da linguagem desse tempo. Nada mais coerente do que buscar essa poesia em estado original, no poeta primordial e em seus valores. (CAVALCANTI, 2007, p. 41)

Semelhante empreendimento estético e ético pode-se encontrar na poesia de Vinicius de Moraes. O poeta é o missionário que harmoniza o mundo desencantado desde a falta da mulher amada (ideal), mas também do país ideal.

> Viver é, a todo instante, sentir falta de alguma coisa – modificar-se para atingi-la – e, desse modo, tender a substituir-se no estado de sentir falta de alguma coisa. Vivemos do instável, pelo instável, no instável: essa é a função completa da Sensibilidade, que é a mola diabólica da vida dos seus organizadores. (VALÉRY, 1999, p. 81).

E, definitivamente, é espelhado em Orfeu, que Vinícius de Moraes assume a missão de ser um "organizador" da vida moderna desencantada. Paralelamente, "A peça funciona como paradigma na história cultural brasileira, pois propicia significativas alterações na produção artística no âmbito do teatro e da música popular" (MENEZES, 2008, p. 322).

3.1 **Teatro Experimental do Negro**

O Teatro Experimental do Negro (TEN) fundado por Abdias do Nascimento, na cidade do Rio de Janeiro, em 1944, foi um importante movimento para a inserção de homens e mulheres negras na dramaturgia, trazendo à tona um debate relevante sobre a falta de atores negros, ausência de temas relacionados à negritude, e quando havia, a participação era sempre de maneira subalterna.

> Quando um ator ou atriz de origem africana tinha a oportunidade de pisar no palco, era, invariavelmente, para representar um papel exótico, grotesco ou subalterno; um dos estereótipos negros destituídos de humanidade, tais como a criadinha de fácil abordagem sexual, o moleque careteiro levando cascudo, a Mãe Preta chorosa ou o domesticado Pai João. (NASCIMENTO, 2016, p. 187)

O TEN não foi simplesmente uma escola de dramaturgia, era um local de desenvolvimento humano, social e político. Tinha como objetivo a emancipação da pessoa negra por meio da arte da representação. Eram oferecidos cursos de capacitação profissional, aulas de alfabetização e assistência social aos seus integrantes, que em sua maioria eram formados por empregadas domésticas, porteiros, motoristas. O mundo vivia o fim da Segunda Guerra Mundial que culminou com os ataques à Hiroshima e Nagasaki (1945), a morte de Hitler e o crescimento do Ku Klux Klan, que teve início na Guerra Civil Americana e assassinou milhões de negros americanos. A partir da década de 1950 esse grupo atuou para dizimar os movimentos de luta racial, que daria base às lutas por direitos civis.

Dramaturgo, pintor, escritor, ator e militante contra a exclusão do homem negro. Abdias do Nascimento expõe uma realidade até então camuflada pelo mito da "democracia racial", cunhada por Gilberto Freyre, e da dominação do homem branco sobre todo aparato intelectual existente à época. E ainda abordou o caráter violento do "embraquecimento" dos negros no Brasil.

> A forma mais insidiosa desse processo de agressões tem sido a política de *branquificar* física e culturalmente o país através do estimulo à imigração branca em massa, da proibição à entrada de negro ou africano depois da abolição da escravatura e a *miscigenação* elevada à categoria de uma teoria antropológica de salvação nacional. (NASCIMENTO, 2016, p. 188)

Abdias do Nascimento torna-se o grande nome da luta antirracista porque sofreu na pele, como todo negro, o preconceito. Foi preso porque foi impedido de entrar em um local, por conta disso ele foi expulso do quartel, foi julgado e ficou cumprindo pena na Casa de Detenção de São Paulo (Carandiru, 1942-1943). Na prisão montou um grupo de teatro para os detentos chamado Teatro do Sentenciado. Em 1946, a peça *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues, é censurada. Quando se consegue a liberação vem a exigência: o personagem negro, Ismael, deveria ser interpretado por um homem branco com o rosto coberto de tinta preta. O dramaturgo queria Abdias Nascimento para o papel e foi negado, a peça só foi exibida dois

anos depois. Era mais uma vez a afirmação de uma estrutura racista que ignorava todo o potencial dos negros para as artes. Para Abdias Nascimento: “A literatura dramática ignorava a tremenda força lírica dos africanos, desprezava o seu potencial dramático por eles cultivado em séculos de sofrimento e labor criativo; séculos de revoltas, insurreições e fugas pela liberdade” (NASCIMENTO, 2016, p. 187).

Houve resistência mesmo no meio intelectual diante do desejo de Abdias do Nascimento em criar um teatro voltado para a temática da negritude e suas experiências, buscando promover à dignidade dos negros em seus conflitos mais íntimos, retirando toda a caricatura feita pelos brancos sobre a imagem dos negros e mestiços.

> Situado no meio do caminho entre a casa grande e a senzala, o mulato prestou serviços importantes à classe dominante. Durante a escravidão, ele foi o capitão-de-mato, feitor e usado noutras tarefas de confiança dos senhores, e, mais recentemente, o erigiram como símbolo da nossa “democracia racial”. Nele se concentraram as esperanças de conjurar a “ameaça social” representada pelos africanos. E estabelecendo o tipo mulato como primeiro degrau na escada da branquificação sistemática do povo brasileiro, ele é o marco que assinala o início da liquidação da raça negra no Brasil. (NASCIMENTO, 2016, p. 83)

Abdias do Nascimento participou na montagem da peça de Vinicius de Moraes *Orfeu da Conceição* (1956) interpretando o personagem Aristeu. Na biografia do poeta fala-se de um “constrangimento” causado por Abdias do Nascimento, mas o que é importante observar é que a relação entre o poeta e o ator não era amistosa: “O ator Abdias do Nascimento, que faz o papel de Aristeu, cria constrangimento no elenco espalhando a versão de que Vinicius, com sua presença constante, está tolhendo de Leo Jusi” (CASTELLO, 1994, p. 192). Não saberemos o que de fato aconteceu, não encontramos outras versões para o “constrangimento”. Fato é que *Orfeu da Conceição* “focaliza, sem discriminação, as precárias condições existenciais de negros suburbanos; revela espaços de criação dominados pela esperança, mesmo que tudo não passe de um momento órfico, uma ilusão de carnaval" (MENEZES, 2008, p. 324).

Conta-se que a ideia da peça surgiu ao ler o libreto escrito po Calzabigi para a ópera Orfeu e Eurídice de Gluck. O poeta percebeu semelhanças entre o destino trágico de Orfeu e o cotidiano do compositor popular negro e carioca.

> A partir dessa similitude, foi-me fácil escrever, nessa mesma noite, de um só fôlego, todo o primeiro ato da peça, transpondo diretamente o mito grego para o morro carioca. Tudo o que fiz foi colocar nas mãos de um herói de favela, em lugar da lira helênica, o violão brasileiro, e submetê-lo ao sublime e trágico destino de seu homônimo grego – destino que o levou, através da integração total pela música, ao conhecimento do amor no seu mais alto e belo sentido e, pelo amor, às forças incontroláveis da paixão, à destruição eventual da harmonia em si mesmo e no mundo em torno e, finalmente à sua própria morte. (MORAES, 2003, p. 82-83)

Para Lúcia Nagib, “o recurso à mitologia clássica serviu a Vinicius para promover uma inversão de perspectiva: ao se universalizar a cor negra, tirava-se o negro de seu costumeiro papel passivo de objeto do olhar branco, transformando-o em sujeito da ação, um sujeito livre da diferença que sempre o estigmatizou” (NAGIB, 2006, p. 130). *Orfeu da Conceição* foi o marco do começo da diplomacia poética de Vinicius de Moraes. Antonio Candido fala da "[...] capacidade de dessolenizar as coisas solenes para guardar o que tem de sério no meio da pilhéria aparente. E a capacidade de se apegar às coisas pequenas e humildes para lhes dar uma gravidade que não vem do tom, mas da estrutura latente de paradoxo que enforma sua poesia" (CANDIDO, 2008, p. 103). De fato, Vinicius de Moraes assumiu para si um papel de mediador cultural que talvez não tenha mais lugar no Brasil de 2021.

3.2 **Da Conceição**

Desde nossa infância somos rodeados por estórias sobre seres encantados, príncipes que viram sapo, tapetes que voam e tantas outras que poderíamos citar. Não há uma sociedade, ou indivíduo, que possa viver sem ter contato com o mundo da fabulação (CANDIDO, 2001). O homem busca um sentido para viver neste mundo, por vezes tão cruel, assim com as crianças, os adultos buscam através dos mitos respostas a algumas perguntas fundamentais: como o mundo surgiu? De onde vimos e para onde vamos? Parece-nos um tanto clichê tais dúvidas, mas tais questionamentos mobilizam ainda hoje a filosofia, a poesia, a ciência.

Além de ser um dos mitos mais conhecido no ocidente, paradigma do poeta-cantor, Orfeu é também um dos argonautas que ajudaram o herói Jasão no êxito em recuperar o velocino de ouro (STEPHANIDES, 2004). Foi Orfeu que com sua lira salvou a tripulação da nau Argos silenciando as sereias, neutralizando o canto mortal. Orfeu é filho do deus Apolo e da ninfa Calíope, ele recebe de seu pai a lira encantada que o faz compor as mais belas melodias: “Sua maestria na cítara e a suavidade de sua voz eram tais, que os animais

selvagens o seguiam, as árvores inclinavam suas copadas para ouvi-lo e os homens mais coléricos sentiam-se penetrados de ternura e de bondade" (BRANDÃO, 1987 p. 141).

Orfeu se casa com a ninfa Eurídice, que é a sua amada "metade de sua alma", mas esse amor é interrompido pelo apicultor Aristeu, que tenta estuprar Eurídice. Ao fugir, a ninfa é picada por uma cobra e morre (BRANDÃO, 1987 p.142). A trágica morte de Eurídice, mulher que não cede à concupiscência, pois ela é de um único homem, e que seu destino era Orfeu. O infortúnio amoroso é inevitável para os gregos, independente dos seus poderes e desejos, e mesmo sendo favorecido pelos deuses, a tendência ao fracasso é uma certeza. Podemos pensar que o amor está ligado intimamente à dor e ao sofrimento, andam de mãos dadas. A morte de Eurídice quer mostrar também a moralidade, a desobediência praticada pelo olhar, que significa a desconfiança no poder dos deuses e na tentativa de reverter os desígnios das divindades.

Isso fica evidente quando Orfeu sabe da morte de sua amada. Como o sujeito super-homem da canção de Gilberto Gil (*Realce*, 1979), Orfeu tentara "restituir a glória / mudando como um deus o curso da história / por causa da mulher". Orfeu precisa reverter o curso do destino, que seria talvez trazer à "normalidade" o sistema que fora atingido, mas para isto é necessário buscar Eurídice no mundo dos mortos. E quando Orfeu desce ao reino de Hades, consegue convencê-lo, o deus dos infernos, de seu amor por Eurídice, consegue uma nova oportunidade de ter, novamente, a mulher amada ao seu lado. Contudo, a única imposição era obedecer à ordem de Hades e não olhar para trás. Levado pelo medo, insegurança e uma sorte de sentimentos, Orfeu quer ter a certeza de que está sendo seguido por Eurídice em direção à vida e olha para trás. Assim como o olhar de cobiça de Aristeu sobre Eurídice, o olhar de posse de Orfeu a mata novamente:

> Orfeu não poderia *olhar para trás* enquanto o casal não transpusesse os limites do império das sombras. O poeta aceitou a imposição e estava quase alcançando quando uma terrível dúvida a *luz*, lhe assaltou o espírito: e se não estivesse atrás dele a sua amada? E se os deuses do Hades o tivessem enganado? Mordido pela impaciência, pela incerteza, pela saudade, pela "carência" e por invencível pelo desejo grande da presença *póthos*, de uma ausência, o cantor olhou transgredindo a ordem dos soberanos *para trás*, das trevas. Ao voltar-se, viu Eurídice, que se esvaiu para sempre numa sombra," morrendo pela segunda vez…" Ainda tentou regressar, mas o barqueiro Caronte não mais o permitiu. (BRANDÃO, 1987, p. 142)

A mitologia grega é muito descritivo-visual e detalha as principais características físicas e psicológicas dos personagens mitológicos e varia um pouco no que é relacionado ao seu surgimento da humanidade e a relação com a morte; existe uma variedade de relatos. O

que podemos atestar é que a morte, o rompimento das relações amorosas, está intimamente ligado à punição, a corrigir atos considerados errôneos, ou seja, à formação moral de um povo.

> O que importa é que Orfeu é um herói muito antigo, pois já o encontramos na expedição dos Argonautas. Sua existência era tão real para o povo, que, em Anfissa, na Lócrida, se lhe venerava a cabeça como verdadeira relíquia. Educador da humanidade, conduziu os trácios da selvageria para a civilização. (BRANDÃO, 1987, p. 141)

Após a tentativa frustrada de buscar Eurídice, ele não canta, nem toca mais sua lira, não há sentido para a existência de Orfeu sem Eurídice. Acontece a quebra da harmonia, do tempo que não pode ser mais recuperado. Só existe uma maneira de alívio para a ausência de Eurídice: a morte. Morte que para Orfeu não é o fim, mais um eterno clamor por sua amada. Para Blanchot, a relação existente entre Orfeu e a morte/noite é um abrir-se a uma experiência sensitiva do artista sobre a arte. Eurídice é a arte que faz Orfeu descer à escuridão, e esta não é mais intimidadora, mas o acolhe. Traz para a vida o que antes estava nas sombras, escondido.

> Quando Orfeu desce em busca de Eurídice, a arte é a potência pela qual a noite se abre. A noite, pela força da arte, acolhe-o, torna-se a intimidade acolhedora, o entendimento e o acordo da primeira noite. Mas é para Eurídice que Orfeu desce: Eurídice é, para ele, o extremo que a arte pode atingir, ela é, sob um nome que a dissimula e sob um véu que a cobre, o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite. Ela é o instante em que a essência da noite se aproxima como a outra noite. (BLANCHOT, 1987, p.186)

Dentro dessa história, os olhos têm um papel relevante, porque o olhar de Orfeu reflete o desejo principal dele, que era a contemplação de sua arte de maneira mais intensa. Orfeu não pode mudar o desfecho de Eurídice, porque o destino deles está traçado pela morte e só pode cumprir esse papel através desta. Podemos analisar três tipos de olhar contidos no mito: primeiro, o olhar de amor de Orfeu por Eurídice; segundo, o olhar de Aristeu, que representa a inveja, a cobiça, o desejo desenfreado e, por fim, novamente o olhar de Orfeu, mas que passa a ser olhar da dúvida, da falta, da incredulidade, da dor. E Eurídice? Ela não olha. Porque ela é o ideal poético da perfeição.

O professor Junito Bandão (1987) faz uma análise muito interessante acerca do que significava o *olhar para trás* e de como isso tinha a ver com a questão de posicionamento de Orfeu diante da vida e sobre os deuses: “Orfeu olhou para trás, transgredindo o tabu das direções” (BRANDÃO, 1987, p. 144). O “olhar para trás” significava que ele ainda estava preso à matéria, que é simbolizada por Eurídice. E, também, a desobediência às ordens dos deuses, ademais o *olhar para trás* simbolizava querer ver o que não poderia ser visto, o

mistério, o divino, os deuses. Vale notar que Orfeu não é um deus, é um semi-mortal que tem uma habilidade extraordinária musical porque seu pai Éagro (Apolo) o presenteia com uma lira encantada.

No cristianismo, o caso mais célebre é sobre a esposa de Lot, que não obedece à ordem que lhe foi dada pelo anjo e *olha para trás* e vira uma estátua de sal. Se observarmos ambos os mitos, tanto no de Orfeu, quanto no bíblico, existe a semelhança simbólica do olhar que desobedece, mas os atores são modificados. Na tradição clássica, Orfeu é o responsável pelo infortúnio de Eurídice; no cristão, quem protagoniza o "erro" é a mulher de Lot, e só ela é quem sofre por não cumprir os desígnios divinos, por duvidar.

Vale fazer um adendo significativo sobre o culto a Orfeu: o orfismo. O seu tripé era: a cosmogonia (mito criacional); a antropogonia (mito do surgimento do homem) e a escatologia. Esse movimento religioso foi bastante difundido na Grécia clássica porque era uma negação a religião estatal grega. Os órficos organizavam-se em comunidades, eram vegetarianos, praticavam a castidade antes do casamento ou até absolta, e eram adeptos da mortificação dos corpos e vontades.

O mito de Orfeu foi/é uma das inspirações das artes no decorrer dos séculos. Na literatura brasileira notamos que existe dentro do movimento modernista um retorno ao clássico, por exemplo, quando Jorge de Lima publica o seu livro a *Invenção de Orfeu*, de 1952; bem como Carlos Drummond de Andrade com *Canto Órfico*, de 1954; e Vinicius de Moraes. Esses autores propuseram trazer a figura do mito inconformado e inquieto com o mundo e suas leis pré-estabelecidas. Pierre Brunel, diz que "Orfeu é uma figura de civilização perante a barbárie, é o representante da harmonia em oposição a discórdia. Em nossos dias de nova barbárie e, entretanto, também de extremo refinamento da civilização, Orfeu é, mais do que nunca necessário para a Europa. (BRICOUT apud BRUNEL 2003, p. 62).

O fascínio por Orfeu antecedeu aos modernistas citados acima. Temos o árcade Tomas Antonio Gonzaga, em *Marília de Dirceu*, na Lira XIII, trazendo a figura de Orfeu para falar da dor que o eu-poético está sentindo. Aliás, o arcadismo foi um movimento que deve seus alicerces à cultura greco-romana. Vejamos:

> Mas bem que tudo
> Pavor inspira,
> Tocando a lira
> Desce ao Averno
> O bom Cantor.
> Não se entorpece
> A língua, e braço;
> Não treme o passo,

Não perde a cor.

Outro poeta importante é Luiz Gama e que também faz uma referência explícita no seu livro *Primeiras Trovas Burlescas,* onde faz uso do pseudônimo de Getulino ao mito, de 1859. O poeta transplanta o mito órfico para sua escrita onde ele se transforma em Orfeu, é uma releitura de onde ele retira os elementos europeus e transforma Orfeu em um homem negro, com características físicas dos povos escravizados. Orfeu humaniza-se em Luiz e fica preto como ele. O mito tem cabelos crespos que passa a ser uma marca, uma identidade. O eu poético quer ser reconhecido dessa maneira *Orfeu de carapinha*, ou seja, Orfeu de cabelos crespos.

Quero que o mundo me encarando veja,
Um retumbante Orfeu de carapinha,
Que a Lira desprezando, por mesquinha,
Ao som decanta da Marimba augusta;
E, qual Arion entre os Delfins,
Ao ávidos piratas embaindo -
As ferrenhas palhetas vai brandindo
Com estilo que preza a Líbia adusta.

Sua negação inicial ao movimento de 1922 não durou muito, o poeta tinha uma capacidade camaleônica única. O início de sua jornada poética acontece em grupo ultraconservador cuja liderança está a cargo de alguns intelectuais brasileiros, dentre eles o romancista Octavio de Farias, que professava os dogmas católicos herdados dos tempos do Colégio Santo Inácio[3]. Essa fase é veementemente censurada pelo próprio poeta, podemos verificar isso na "Advertência" que abre o livro.

O caráter conciliador, ou melhor, de um homem que procurava ser o intermediador entre culturas, deve-se também à perspicácia e à afetividade em acolher pessoas das mais diferentes tribos dentro do seu ciclo social. Vinicius de Moraes fez com que, de certa maneira, a cultura tida como popular pudesse se expandir na cultura. Mesmo com todas as implicações que podemos observar na pós-modernidade sobre a maneira de levar os movimentos culturais existentes nos morros cariocas para as elites econômicas, não podemos negar que foi algo importante para o trânsito de extratos culturais naquele contexto.

> A partir da bossa nova, os músicos populares brasileiros, outrora oriundos das camadas populares, passaram a ser também jovens da classe média, em sua maioria universitários. (...) De uma certa forma, Vinicius de Moraes teria aberto o caminho ao se apresentar no Au Bom Gourmet em 1962 (ao lado de João Gilberto, Tom Jobim e Os Cariocas) e provocar um escândalo no Rio de Janeiro, pois, na época, Vinicius era conhecido como poeta e diplomata. (NAVES, 2010, p. 24-25)

[3] Colégio Santo Inácio - escola de religiosos jesuítas, uma das mais tradicionais da elite carioca.

Como podemos observar, a Bossa Nova foi um movimento de elite carioca que modificou não somente as estruturas da música brasileira, ajudou a inserir esses jovens em outro contexto social, de estudantes universitários passam a estar envolvidos na boemia das noites cariocas, com o diplomata-cantor. Porque ser músico popular era algo marginalizado, não tinha valor para os grupos da alta sociedade. Foi por intermédio de Vinicius de Moraes que isso ganhou força e obteve uma nova perspectiva ser músico não era algo depreciativo, pois ele já um poeta reconhecido e influente figura pública, conseguiu fazer uma ponte entre a canção popular e as elites.

Ainda trabalhou como cronista por mais de trinta anos, escrevendo sobre literatura, música, cinema, teatro. Foi um dos meios pelo qual ele descreve as mudanças estruturais que a cidade do Rio de Janeiro sofria, a importância dos sambistas do morro e, especialmente, a valorização desses homens e mulheres fundadores do samba. Poderíamos refletir se não existiam outras vozes falando sobre a valorização da cultura afrodescente? Sim, havia muitos e que foram silenciados pelo racismo estrutural, contudo a força político-social que Vinicius de Moraes tinha por ser uma pessoa respeitada no meio artístico e intelectual, alguém que conseguia observar as transformações e sem fugir às demandas críticas do seu tempo, é inegável. Quanto a isso, Miguel Jost afirma: “para além de cronista, Vinicius foi, durante mais de trinta anos, um pensador crítico atuante de nossa cultura” (JOST, 2008, p. 7).

Vinicius de Moraes como cronista, poeta e músico sempre teve como pauta o respeito e o afeto para com os seus pares. Ele buscava um diálogo e tinha uma postura de aglutinador dos mais diferentes grupos de pessoas, de intelectuais respeitados a figuras da noite carioca e sambistas. Pode-se notar a ênfase que Vinicius dá para os compositores do morro. Além do destaque que ele dá em várias de suas crônicas a figuras como tia Ciata, grande matriarca do samba. Continua Jost: “Vinicius não se furtou a estes debates e mais do que qualquer outro reconheceu a importância de fazer de forma afetiva, como um ato de amor à música e ao seu tempo” (JOST, 2008, p. 8).

Se a mitologia grega é uma fonte de inspiração para o poeta, Vinicius de Moraes faz uso conciliatório do clássico dentro do Modernismo e da realidade carioca, principalmente, e brasileira, por extensão; é visível que isso permeia a sua obra poética como um todo. Para ele, não existe uma separação entre poesia e canção, como afirmou à Clarice Lispector: “não separo a poesia que está nos livros da que está nas canções”[4]. Os seres mitológicos têm uma

[4] Entrevista Conduzida por Clarice Lispector, publicada na revista Manchete e republicada em seu livro: *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

dualidade de afeto e erotismo bastante exacerbada, que ele explora com bastante profundidade. Para Bosi, “a urgência biográfica logo deslocou o eixo dos temas desse poeta lírico por excelência para a intimidade dos afetos e para a vivência erótica. Vinicius será, talvez, depois de Bandeira, o mais intenso poeta erótico da poesia brasileira moderna” (BOSI, 2006, p. 490).

A experimentação é, segundo Antonio Candido (2010), uma das maiores contribuições do Modernismo para a literatura nacional e para a criação do poeta, porque parte, a princípio, da elevação da alma quase a um neossimbolismo até entrar no universo dos afetos e do erótico, relacionando à figura da mulher, ou melhor, da mulher idealizada. O processo de criação de *Orfeu da Conceição* tem essa característica experimental, diplomática, conciliatória, tropical. E o poeta escolhe o que existe de mais inovador para encabeçar essa peça de teatro: Oscar Niemayer, Carlos Scliar, Leo Jusi, Haroldo Costa, Lila Boscoli – esposa do poeta à época – e Tom Jobim.

> A sua contribuição fundamental foi a defesa da liberdade de criação e experimentação, começando por atacar a estética acadêmica, encarnada sobretudo na poesia e na prosa oratória, mecanizadas nas formas endurecidas que serviam para petrificar a expressão a serviço das ideias mais convencionais. (CANDIDO, 2010, p. 87-88)

Seguindo o pensamento de Candido, é interessante observar que o processo de construção do *Orfeu da Conceição* tem dois momentos: o primeiro nos anos 1940, no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, onde o poeta, em uma noite, escreve todo o primeiro ato que foi embalado pelos ritmos do carnaval na casa de um amigo. Quinze anos depois da primeira etapa de construção da peça, enquanto exercia atividades diplomáticas em Paris, onde ficou de 1953 a 1957. Como podemos notar, demorou bastante tempo para que o poeta tirasse da gaveta esse projeto, porque era necessário um alto investimento financeiro.

Vinicius era um homem conciliador e propagava o quão importante a cultura negra foi na nossa construção de identidade. O poeta teve abertura estética e empatia afetiva ao experimentar o que lhe era alheio. O que é nítido no personagem Orfeu, nas suas canções e poemas. O afeto move Vinicius, torna-o cantor e o faz sair do conforto da sua fase inicial e o transporta para um lugar que é de pura experimentação tão emocional.

Na religião grega, contavam-se mitos para que se suspendesse o tempo cronológico, para que voltássemos ao tempo primordial, repleto de energia, podíamos estar diante da criação dos deuses, do mundo. Por isso, como prática ritual, para reparar o que estava ruim no momento presente, quando alguém estava doente. Talvez fosse como se ele quisesse reparar a

história dos negros. Ele busca a musa no mais infernal da existência humana: nas favelas onde vivem abandonados os afrodescentes. Para sua obra, ele não pode olhar para trás, porque o resultado aparece por si só, ou seja, na leitura que fazemos ao perceber as críticas que essa obra poética suscita. Por isso, ao contrário de Orfeu, a musa em Vinicius não esmaece, continua por quase um século mais.

A ritualidade proposta por Vinicius passa pelo cotidiano dos negros do morro e seus costumes, mitos e simbologia, mesmo que isso não esteja explicito no texto, mas isto é algo inseparável: o samba e a espiritualidade dos Orixás. Há a transferência do helenismo grego, culto, refinado e perpetuado como universal cujos deuses são reverenciados para um outro local, que é o oposto disso, pois significa pobreza, falta de cultura e que não haveria beleza, mas somente a tragédia, o trágico do dia a dia. A subversão dos elementos existentes no morro que destoam por completo do mito da Grécia para a cultura ocidental, é antagônica, é a partir dessas diferenças que Vinicius vai construindo o cenário que dá vida a Orfeu da Conceição. Assim, para Eucanaã Ferraz:

> Valeria a pena observar, porém que a popularidade foi o resultado excelente de um projeto interno da obra de Vinicius, que refez o curso inicial de sua poesia – marcada por um certo isolamento aristocrático e ordem intelectual e moral – em direção a uma abertura afetiva estética, próxima do seu tempo e de sua verdadeira inclinação ao diálogo. (FERRAZ, 2008, p. 9)

Em *Orfeu da Conceição* podemos notar que esse estar próximo funciona não só como um procedimento estético mas também como um meio de se pensar criticamente a estrutura social. Em outras palavras, quando o movimento de escritura de um autor comum à aristocracia traz para dentro dela elementos que tinham sido marginalizados por essa mesma aristocracia, o poeta inverte o jogo de opressão comum à sociedade. A escolha de atores negros para protagonistas de uma peça de alguém como ele, Vinicius de Moraes, foi algo de extrema relevância. Queremos salientar que o trabalho artístico do poeta possibilita um novo olhar do branco burguês sobre o teatro e, principalmente, sobre o negro e suas representações. Com um caráter diplomático, ele consegue mesclar esses dois mundos aparentemente tão díspares. Outrossim, o próprio Vinicius evidencia na dedicatória de sua peça a obra trata-se de uma homenagem aos negros do Brasil.

> O negro possui uma cultura própria e um temperamento sui generis, e embora integrado no complexo racial brasileiro sempre manifestou a necessidade de seguir a trilha de sua própria cultura, prestando assim uma contribuição verdadeiramente pessoal à cultura brasileira em geral: aquela que liberta dos preconceitos de cor, credo ou classe. (MORAES, 2013, p. 10)

O poeta inicia o texto da peça dando informações sobre o quão foi árdua a elaboração de *Orfeu da Conceição* e explicando-se como um iniciante nessa seara teatral. Além de especificar como deve ser, posteriormente, realizada a montagem e encenação do espetáculo. Existe uma preocupação em não retirar o protagonismo proposto por ele em sua dedicatória transcrita acima. Urge para o poeta expressar, de maneira clara e didática, o papel do negro na construção da sociedade e da cultura carioca. Lembremos que o Rio de Janeiro era, à época, a capital da República, logo isso impõe enorme valor significativo. O espetáculo sendo realizado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro também, pois este teatro é o que existe de mais refinado, um local frequentado por uma elite social e intelectual carioca, mas a partir daquele momento é uma extensão do morro, os corpos em destaques são corpos pretos. Vinicius deixa uma nota explicativa a respeito do corpo de atores e de possíveis adaptações futuras,

> Nota — 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 e extremamente mutável, em caso de representação deve ela ser adaptada as 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, 2013, p. 16)

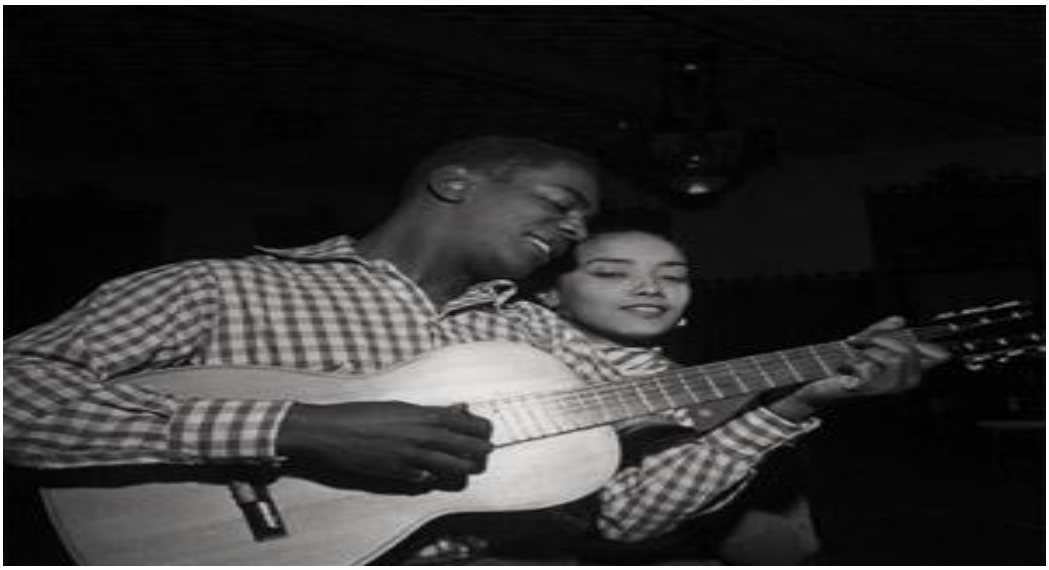
Imagem 1 - Ensaio da peça Orfeu da Conceição (1956)

Fonte: www.viniciusdemoraes.com.br

Imagem 2 - Ensaio da peça Orfeu da Conceição (1956)

Fonte: www.viniciusdemoraes.com.br

Imagem 3 - Ensaio da peça Orfeu da Conceição (1956)



Fonte: www.viniciusdemoraes.com.br

Imagem 4 - Ensaio da peça Orfeu da Conceição (1956)

Fonte: www.viniciusdemoraes.com.br

Vinicius tem como base a narração mitológica de Mario Meunier, e seu livro *La leyenda dorada de los dioses y de los heroes*, de onde o poeta retira alguns trechos sobre o mito Orfeu. No trecho escolhido pelo poeta, prioriza-se a narrativa de sofrimento e morte de Eurídice e de Orfeu, é a linha de direcionamento adotada na versão viniciana, que tem como subtítulo "Tragédia Carioca". A diferença é que, em *Orfeu da Conceição*, o autor prima pelo colóquio de transbordamento do amor ao extremo. As relações de amor estão ligadas a sentimento de perda, dor e morte. Observemos o pressentimento de Clio, mãe de Orfeu, ao ser surpreendida pela notícia do casamento do filho:

> Eu que sou tua mãe, e não Eurídice
> Mãe sabe, mãe é quem aconselha
> Mãe é quem 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... (MORAES, 2003, p. 26)

Nota-se, a existência de uma angústia misturada com pressentimento acerca do fim trágico de seu filho. A ligação materna é algo tão profundo, mas também deixado de lado pela

sociedade que vê com exagero ou pela incredulidade dos próprios filhos. Clio é a primeira mãe do morro que chora, é como uma maldição que ecoa ainda hoje. Por isso, o poeta faz um percurso amoroso que inicia com a mãe, ou melhor, com o amor de mãe em seguida para o encontro de almas de Orfeu e Eurídice, passando pelo desejo de Mira e Aristeu. E retorna ao início deste ciclo. Continuemos com a fala de Clio:

> 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 e só tua
> O feitiço entra nelas com tua musica
> 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, 2013, p. 26)

O teatro nacional passava por uma transformação iniciada por Nelson Rodrigues que com a sua peça *Vestido de noiva* (1943), encenada por Ziembinski, inaugura o teatro moderno no Brasil. Rodrigues cria uma série de sete peças intituladas as tragédias cariocas ou tragédias de costumes que explorava o cotidiano amargo do Rio de Janeiro. Mesmo com a temática diversa, Vinicius de Moraes quis utilizar-se desse subtítulo. A atmosfera proposta pelo poeta é solar, as canções com Tom Jobim trazem uma "atmosfera solar, intensamente feliz" (FERRAZ, 2008, p. 53), em contraste com o clima noturno dos acontecimentos em cena.

O destino já está traçado, a mãe de Orfeu quer modificar o destino do músico do morro, mas o deixa livre para seguir. Um adendo é a relação que Vinicius de Moraes faz sobre o casamento. A instituição matrimonial não é algo para os pobres "Quem casa é rico, filho; casa não! / Quem casa quer ter casa e ter sustento / Casamento de pobre é amigação" (MORAES, 2013, p. 26). Porém, Orfeu é aquele que burla as leis, que não aceita as imposições. Ele é um ser inquieto e obstinado e decide casar-se com Eurídice. E é isso que une o Orfeu mítico ao Orfeu de Vinicius: o amor ilimitado que carrega consigo dor e sofrimento. É interessante notar ainda no trecho acima, o olhar preconceituoso que existe em relação ao casamento ser "coisa de rico", ou melhor, de branco. Não possibilitando a

estabilidade, o resguardar valores e tradições familiares, mas a instabilidade e fugacidade dos relacionamentos e padrões de uma elite.

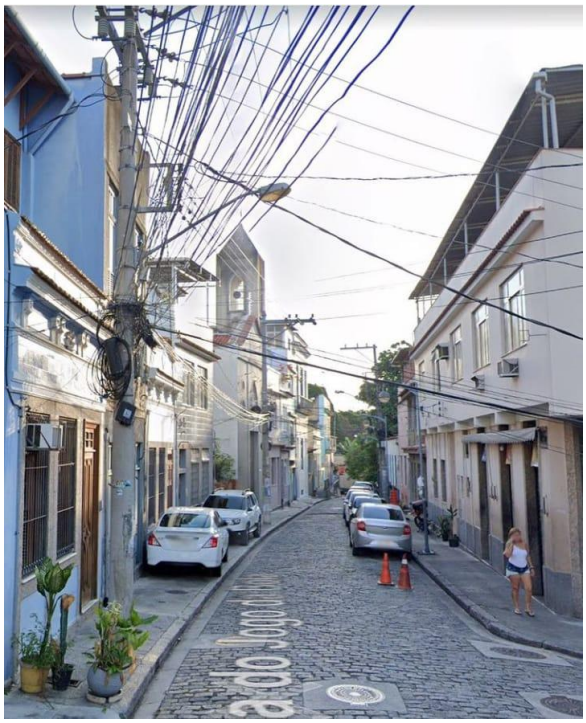
A presença da figura materna no texto de Vinicius traz humanidade a Orfeu, pois diferente do mito grego onde a mãe não tem qualquer expressividade, para nós isso é oposto. Orfeu é da Conceição, que para os católicos representa o maior dogma, que é a virgindade de Maria, mãe de Jesus. Orfeu deixa de ser grego e passa a ser além do morro, um ser mariano, católico e umbandista. Note-se ainda que, assim como Jesus, Orfeu "ressuscita", volta do mundo dos mortos. E isso também é tratado por Vinicius: “Para matar Orfeu não basta a Morte, / Tudo morre que nasce e que viveu / Só não morre no mundo a voz de Orfeu” (MORAES, 2004, p. 1471). Ou, ainda: "Eu morro ontem / Nasço amanhã / Ando onde há espaço: / – Meu tempo é quando", escreve Vinicius de Moraes ("Poética", 1950).

Ambientado na paisagem cenográfica de um morro carioca, a peça de Vinicius exalta o protagonismo de Orfeu como “senhor do morro”, o que, nos dias atuais, poderia ser atrelado a algum papel socioeconômico dito marginalizado, talvez. A escolha do Morro da Conceição como local da tragédia é muito significativa porque ele foi o único morro que sobreviveu ao processo de higienização que começou com Pereira Passos, além dele existiam: os Morros do Castelo, São Bento e Santo Antônio. Este local é conhecido atualmente como a Pequena África por conta do Cais do Valongo, local que passou a ser o desembarque dos navios negreiros; A Pedra do Sal, lugar que era para descarregar o sal vindo de Portugal, e que se tornou um ambiente para o lazer, até hoje. Morro da Conceição deve-se em homenagem a uma capela construída em honra a Nossa Senhora da Conceição (1963), que posteriormente foi sede do Palácio Episcopal.

Imagem 5 – Rua do João da Bola, Morro da Conceição, 1971.

Fonte: @rioantigo

Imagem 6 – Rua do João da Bola, Morro da Conceição, 2019.



Fonte: @rioantigo

No primeiro ato de *Orfeu da Conceição,* a marcação temporal é o presente que o amor tem pressa, é hoje. Mas, também, é um tempo veloz e voraz. Orfeu quer tudo para agora: “Paixão!/ Paixão que me alucina e me dá vida!/ Mulher do meu amor aparecida/ Eu te quero

pra mim!" (MORAES, 2013, p. 30) e Eurídice argumenta: "Ainda não!/ Por favor, meu amor, um segundinho/ Só; daqui dois dias nos casamos / Como se combinou; já está tratado" (MORAES, 2013, p. 29) Existe uma preocupação com este tempo que, talvez, seja o inviabilizador do amor entre os amantes. Uma atualização temporal que consegue transplantar o mito grego para um novo tempo. É um tempo noturno, mas não sombrio que se ilumina com a luz da lua, das estrelas, do amor de Orfeu e Eurídice. O tempo é modificado e passa a ter sentido para Orfeu quando encontra a mulher amada, que, na peça de Vinicius de Moraes seria a mulher idealizada, Síntese de extremos: amor/desamor; vida/morte; alegria/tristeza; sensibilidade/brutalidade.

Como se trata de um musical, a visualidade e a sonoridade são elementos fundamentais. O poeta não está preocupado com descrições realísticas das personagens, vai além, busca mostrar os sentimentos e as personalidades que estão ao redor de Orfeu e no próprio Orfeu. Uma discussão que Vinicius de Moraes propõe acerca de nossas feridas escondidas: o racismo, a desigualdade social, a marginalização do comportamento e costumes das pessoas que moram nos morros cariocas. Orfeu é a figura civilizatória do morro, ele põe ordem nas coisas e na vida das pessoas: "Foi Orfeu quem mudou a minha vida/Devo o que sou a ele. Antigamente/Era só valentia, briga à toa/ Té que ele veio conversar comigo/Orfeu nem era homem, era um anjo..." (MORAES, 2013, p. 72) e ainda, "E não faltava nada pra ninguém/ Qualquer necessidade, não sei como/Orfeu sabia e logo aparecia/ Um dinheirinho – tudo samba dele" (Idem).

O olhar e a audição são sentidos que conseguem melhor absorver a experiência teatral, é por meio dos olhos e ouvidos que se consegue penetrar no universo das personagens. São esses órgãos responsáveis pelo desenvolvimento de *Orfeu da Conceição*. No mito grego, o olhar é a causa de condenação de Eurídice por duas vezes: primeiro, quando Aristeu a deseja e pelo desejo dele por ela, a personagem é fatalmente picada por uma serpente; e, em segundo, o olhar de Orfeu a condena para sempre ao mundo dos mortos, que é a ausência do amor. Esse amor como metáfora da desobediência e do desejo sobrepõem-se à razão, sobre o mundo logicamente organizado da civilidade. Já no Orfeu viniciano os elementos visuais são expressos no interpretar, na musicalidade que é própria de um musical. Existem vários olhares, várias vozes. Tudo é olhar e voz! Vinicius de Moraes transforma o palco em um lugar de experiência poético-musical, onde não é só Orfeu a cantar, mas é o morro com tudo que ele tem, porque é o samba, a batucada, que vão dar direção à sequência do enredo. A centralidade do morro proposta pelo poeta, de um morro que é transbordamento, cultura, amor e, também, dor, inveja e morte. O morro é movimento, um olhar que canta e dança. "Não sou daqui, sou

do morro. Sou músico do morro. No morro sou conhecido – sou a vida do morro" (Idem, p. 58)

Passemos a algumas considerações sobre o monólogo de Orfeu, que acontece no final do primeiro ato, em que ele se despede de Eurídice antes de acontecer o infortúnio com a amada. É onde a exacerbação do amor tem seu ponto alto.

> Mulher mais adorada!
> Agora que não estas, deixa que rompa
> O meu peito em soluços! Te enrustiste
> Em minha vida; e cada hora que passa
> E' mais por que te amar, a hora derrama
> O seu óleo de amor, em mim, amada...
> E sabes de uma coisa? cada vez
> Que o sofrimento vem, essa saudade (MORAES, 2003, p.34)

Nesse momento, encontramos a fragilidade e a paixão expostas de maneira mais poética e mais amorosa. Como nas Cantigas de Amor, porém, esse amor se manifesta angustiado, porque Orfeu sofre em não saber se o ser amado voltará, ou não.

É dentro deste trecho que o poeta vai transformando a passiva Eurídice clássica que somente é afetada pelo olhar do outro, a Eurídice de Vinicius é senhora do tempo, ela é a origem de tudo, a vida é Eurídice. O poeta caracteriza o alvo do amor de Orfeu com características próprias dos deuses e de homens, o *Cronos* é ela agora: "Tu és a hora, és o que sentido e direção tempo" e, assim, ele continua: "Meu verso, meu silêncio, minha música". Ela é a inspiração, a musa do músico, quem ordena e dá vida aos versos de Orfeu. Diferentemente da versão mítica, não é mais Orfeu que define o destino de Eurídice, mas sim ela quem mudou a essência do músico do morro.

Vinicius, nesse monólogo, faz uma referência à importância do afeto na construção de um enredo. No caso, ele destaca que o tempo do amor não é cronológico, mas algo que faz parte da existência humana desde a Antiguidade. No entanto, agora, a partir de um Orfeu moderno, ressalta-se essa ideia temporal dentro das marcas de coloquialidade, porque o personagem adquire a localidade da cor e da voz de um povo. Podemos associar à figura de Eurídice à música que envolve, desnorteia e subverte a vida de Orfeu e que conduz, que é a vida do morro, não é Orfeu mais a vida do morro e sim Eurídice metáfora do samba e que não morre.

4 EURÍDICE REDIVIVA

Ah, minha amada
De olhos ateus
Cria a esperança
Nos olhos meus
De verem um dia
O olhar mendigo
Da poesia
Nos olhos teus.

Existe um desejo de boa parte dos escritores, músicos, atores em encontrar um processo de construção artística diferente ou até inovador, e que transmita com integridade o seu objeto de criação. No sentido literal, a palavra "procedimento" significa modo de fazer (algo), técnica, processo, método. Cada artista vai elaborar o seu próprio procedimento para criar algo, sendo que em alguns casos pode tornar-se modelo para um grupo determinado de pessoas.

Cada capítulo dessa dissertação recebeu como epígrafe uma estrofe de "Poema dos olhos da amada" (1950). Essa poesia dividida em quatro partes guarda Eurídice. Não apenas por seu título metapoético remeter ao olhar (veneno e remédio) de Orfeu, mas pela "amada" cantada reavivar os signos de Eurídice e do poeta temente a Deus e supostamente vassalo à mulher. Além disso, "Poema dos olhos da amada" foi gravada por Maria Bethânia e Jeanne Moureau (*Maria*, 1988) e isso diz muito da compreensão do ânimo euridiciano e viniciano que a cantora traz e traduz em sua discografia.

A palavra "processo" tem como uma definição: "Modo de fazer algo; método" (BECHARA, 2009, p.728), há um condicionamento no fazer artístico, mesmo sendo ele poético (escrita), musical (voz) ou interpretativo (corpo).

Decerto esses três elementos estão presentes no modo como Maria Bethânia se apresenta. No palco vemos a cantora, a declamadora e a atriz de uma forma amalgamada, que, na sua performance, abarca os três elementos citados acima. O objetivo deste trabalho é observar como essas atribuições encontram-se presentes no cd em homenagem a Vinicius de Moraes que tem o título *Que falta você me faz* (2005), buscando as semelhanças e contrastes na construção do processo de escrita, no caso do poeta, e em Bethânia a reescrita da obra viniciana.

Júlio Diniz no seu texto “Sentimental demais: a voz como rasura” (2003) apresenta uma perspectiva de análise pela qual os aspectos físicos da voz são analisados concomitantemente com outros elementos tidos como assessórios, mas que estão intimamente ligados. Vamos verificar que Vinicius de Moraes retoma elementos que foram descartados como a leitura de seus poemas em seus shows, em Bethânia isso germina e toma força através de sua voz feminina e de sua interpretação.

> Não é somente a voz em seus aspectos sonoros, físicos e neurofisiológicos que me interessa, e sim, a voz como discurso travado no corpo da cultura, como todo o seu aparato simbólico e, pensando em alguns aspectos da cultura brasileira, em seu sentido alegórico. (DINIZ, 2003, p. 100)

Segundo Adriana Cavarero no seu livro *Vozes Plurais* (2011), são necessárias algumas considerações interessantes sobre o silenciamento proposital do *logos* ao longo da história da filosofia. Podemos observar como isso nos dá voz até o presente momento, onde há um aniquilamento das culturais orais, talvez pela “obrigatoriedade” moderna que não abre espaço para as tradições em que o ancião esteja na centralidade, ou melhor, só vale o que está escrito. O ponto negativo dessa narrativa eurocêntrica é que isso inferioriza as outras maneiras de ser sem a escrita.

Outro aspecto interessante abordado por Cavarero é como a escrita está voltada para o universo masculino e a voz ao feminino, porque se acredita no mito da tagarelice feminina, “mulher fala demais”, “grita muito”, a “histeria feminina” está relacionada diretamente ao falar, à voz. A questão pejorativa da voz da mulher acontece sempre, mas se agrava na velhice, a busca pelo direito de poder falar durante a sua existência transforma a mulher idosa naquela que não queremos mais ouvir, ela já “falou demais”, colocando-a no não-lugar, no silêncio: “Não a mulher que se abstém de falar, mas a que não tem voz” (CAVARERO, 2011, p. 143).

> O silêncio, que, segundo a ordem simbólica patriarcal, convém às mulheres, diz respeito à palavra, não ao canto. Como ensina o mito das Sereias, o canto é, aliás, percebido como naturalmente feminino, tanto quanto a palavra é naturalmente masculina. (CAVARERO, 2011, p. 144)

Partindo da perspectiva de Cavarero com relação à escrita e à voz, podemos fazer uma analogia entre Vinicius de Moraes e Maria Bethânia, ele antes de tudo escritor (escrita), ela

canção (voz). Ambos utilizam um procedimento: o afeto. A escrita viniciana é encontro, com inúmeras possibilidades, o projeto de Vinicius é de desvencilhar-se de sua poesia inicial e tudo o que ela representa para ele. O desejo de aproximar-se da vida cotidiana das mais variadas pessoas com nichos sociais completamente diversos, e ele consegue essa proeza de levar o erudito às camadas mais populares, através de sua canção. Eucannã Ferraz descreve com precisão:

> Valeria a pena observar, porém, que a popularidade foi o resultado excelente de um projeto interno da obra de Vinicius, que refez o curso inicial de sua poesia – marcada por certo isolamento aristocrático de ordem intelectual e moral – em direção a uma abertura afetiva e estética, próxima de seu tempo e de sua verdadeira inclinação ao diálogo. (FERRAZ, 2008, p. 10)

Antes de inserirmos Maria Bethânia nessa comparação, é válido ressaltar o papel fundamental de Manuel Bandeira na transformação de Vinicius de Moraes no homem do cotidiano. O processo de afastamento da poética viniciana baseada no catolicismo exacerbado que está nos livros iniciais: *O caminho para a distância* (1933) e *Forma e exegese* (1935), portanto, a busca por encontrar o seu caminho poético Vinicius de Moraes teve o apoio e estimulo de Bandeira. Há uma relação de aprendizagem entre os dois, há a figura do mais velho que vai direcionando o caminho do mais jovem, que posteriormente vai ser a postura adotada por Moraes. O poeta mais velho prevê o que vai ser futuramente a poesia de seu pupilo, quando ele sair dessa fase pueril e alcançar a maturidade: “Agora vejo que o poeta pode ultrapassar-se, quando chegar à idade da condensação, quando cansar um pouco da sua rica virtuosidade verbal, único perigo que discirno nessa abundância” (MORAES, 2011, p. 112). Ao olhar sensitivo sobre os rumos que tomaria a poesia de viniciana, além do mais Bandeira foi quem colaborou efetivamente na elaboração da 1ª edição da *Antologia poética* (1954), onde foram excluídos todos os poemas da fase inicial do autor.

A relação mestre e discípulo acompanha o modelo de Vinicius relacionar-se com os seus pares. O homem que deseja promover as mais diferentes fusões, tanto no que diz respeito à música quanto à poesia, pois se para muitos são campos distintos – música e poesia – para ele não há diferenciação: “Não falo de mim como músico, mas como poeta. Não separo a

poesia que está nos livros da que está nas canções”[5], ele se enxerga mais como poeta do que como músico, isso é relevante para introduzirmos Maria Bethânia nesse diálogo.

O cd *Que falta você me faz* (2005) é composto de 15 (quinze) faixas, sendo que 14 (quatorze) são do poeta e a última *Nature boy*, de Eden Ahberz – eternizada na voz de Nat King Cole (1948) é uma canção americana muito cara a Vinicius. Dentro deste escopo tem o próprio poeta declamando o poema *Poética I*, três trechos da peça de teatro *Orfeu da Conceição* (1956). As canções selecionadas por Bethânia têm predileção pelas parceiras com Tom Jobim e Baden Powell, e também outros nomes importantes do cenário da música popular brasileira: Toquinho, Carlos Lyra e Chico Buarque. Sobre suas escolhas Bethânia esclarece:

> Mas foi um sofrimento ficar em 14 faixas. Começamos com 250 prioridades e acabo sobressaindo sua parceria com Tom Jobim e Baden Powell, mais adequada ao meu jeito de cantar. A maior parte do trabalho de Vinicius é Bossa Nova e eu sou o contrário disso, canto para fora, não sou contida. (BETHÂNIA, 2005)

O que podemos notar de interessante no escopo selecionado por Bethânia em primeiro lugar é que ela preserva o lugar de poeta que Vinicius de Moraes tanto reivindica, colocando uma regravação do próprio declamando *Poética I*, o desejo de salvaguardar a identidade de poeta dele. Existe um respeito a tudo que ele significa para a literatura brasileira, uma reverência ao mestre. O respeito ao mais velho, aquele que lhe transmitiu a poesia e o fazer poético em estado inicial:

> Eu tive o privilégio de conviver algumas épocas com ele muito proximamente e herdei mil ensinamentos. Eu queria que ficasse bem nítido no disco todos os jeitos de Vinícius: namorador, conquistador, maravilhoso, um charme puro! Vinícius menino, brincalhão, poeta com a mágoa do mundo, amador, um homem generosíssimo, nos ensinando que não tem graça viver sem generosidade e amor. Que um homem sozinho realmente é triste. (BETHÂNIA, 2005)

Outro aspecto válido para esta análise é que Bethânia monta um pouco de cada Vinicius: o poeta, o músico, o crítico, o diplomata, um homem que está atento às realidades

[5] Entrevista conduzida por Clarice Lispector, publicada na revista Manchete e republicada em seu livro: *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

dissonantes do seu país, e traz algumas parcerias marcantes, onde ele pode ir renovando-se camaleonicamente, plasmando-se cada vez mais a uma arte do encontro, do afeto. As escolhas feitas por Bethânia partem de dois polos, um é a preferência por canções que se encaixem melhor no seu timbre vocal, e a outra é a reformulação de parte da obra do Vinicius músico. Isto ocorre quando ela se propõe, assim como Bandeira, a montar uma antologia hibrida do poeta, mesclando as formas mais variadas de escrita feita pelo seu homenageado. Podemos pensar em uma rescrita viniciana partindo das experiências pessoais da cantora:

> Porque a canção já não é a mesma. Ela pode ter a mesma indicação melódica, ela pode ser até submetida ao mesmo regime harmônico, às mesmas indicações rítmicas, a letra não muda, mas a força interpretativa e a assinatura dessa voz vão dar à essa canção um sentido completamente diferente. (DINIZ, 2003, p. 101)

A reescrita de Bethânia atinge o corpo, pela força interpretativa da cantora quando está no placo, junto à voz, possibilitando uma nova compreensão da poética de Vinicius de Moraes. Ela desvenda um poeta que só ela conhecia, o reencontro com um de seus formadores, contudo, no seu próprio corpo, como se fosse uma experiência de incorporação semelhante ao que acontece no candomblé. “Sua leitura das composições, tradicionalmente concebidas em fórmulas de sucesso, arranjadas para especiais da Globo e frenéticas apresentações em ginásios, ganha um misterioso e inusitado efeito plástico sob a clave da interpretação” (DINIZ, 2003, p. 102), – Diniz se refere ao trabalho que Bethânia fez em homenagem a Roberto Carlos, porém cabe perfeitamente para esta análise – . O corpo também é um protagonista nesse espetáculo, mas é um corpo feminino. Se a escrita, segundo Cavarero é masculina, podemos pensar que a reescrita é feminina. Não há mais espaços para silenciamentos, para nenhum tipo domesticação corpórea. Continuando com o pensamento de Cavarero:

> Modulando-se no canto, por sua vez, a voz das mulheres demonstra sua autêntica substância: os ritmos passionais o corpo de onde brota e as sonoras atrações com que vibra. Nesse sentido, a mulher que canta é sempre uma sereia, ou seja, uma criatura da ordem do prazer, estranha à ordem doméstica de filhas e esposas. Indomável, a voz feminina do canto abala o sistema da razão e nos arrasta *para outro lugar*. Potencialmente mortal e veículo para o “outro mundo”, ela eleva o prazer ao limite suportável. (CAVARERO, 2011, p.144)

Voltando um pouco à imagem construída por Vinicius de Moraes sobre si e seu papel de mestre dos mais jovens, podemos pensar em um retorno, de certa maneira, à cultura dos anciãos que tinham um papel fundamental na construção e na perpetuação dos costumes e tradições de um povo determinado. Clarice Lispector resume um pouco o que é o poeta “Eis pois alguns segredos de uma figura humana grande e que vive a todo risco. Porque há grandeza em Vinicius de Moraes”, existe uma grandeza nele que nos desconcerta como um diplomata, erudito, crítico de cinema, cronista, consegue essa ambivalência de ocupar tantos espaços distintos.

Vinicius de Moraes toma para si esse lugar de propagador da cultura popular brasileira nos seus mais variados ritmos e cores de maneira mais efusiva quando se casa com Gesse Gessy, na Bahia, na religião de sua esposa, no candomblé, 1970. Contudo, o poeta quase sempre, tirando sua fase intimista, foi um dos maiores colaboradores e críticos sobre o papel do samba e da significativa importância dos negros na formação da nossa cultura.

Para Roniere Silva Menezes, "além das relações com os negros norte-americanos e com os da periferia carioca, Vinicius também se interessaria pela Bahia, que se apresenta de modo marcante em sua criação musical" (MENEZES, 2008, p. 285). Destaque-se "Samba da bênção" e seu, no mínimo, controverso autoepíteto:

> Eu, por exemplo, o capitão do mato
> Vinicius de Moraes
> Poeta e diplomata
> O branco mais preto do Brasil
> Na linha direta de Xangô, saravá!
> (...)

Fato é que a diplomacia que Vinicius de Moraes exerceu na vida profissional e política reverbera numa poética em trânsito entre a palavra escrita e a palavra cantada.

> Vinicius cria, com sua própria história, novos modos de realização política. Distancia-se, com o passar dos anos, das grandes propostas de transformação social, aproximando os ideais políticos da prática cotidiana. Endossa, por meio de ações e produções artístico-intelectuais, um modo de posicionamento político presente não apenas na denúncia social, mas também na maneira de conviver com o outro, respeitando as diferenças raciais, culturais e religiosas. (MENEZES, 2008, p. 286)

Esse trânsito será lido de formas variadas, mas também complementares. Por exemplo, em entrevista a Zuenir Ventura, Carlos Drummond de Andrade disse que "de todos nós, Vinicius foi o único que viveu como poeta", "sob o signo da paixão. Quer dizer, da poesia em estado natural. Eu queria ter sido Vinicius de Moraes". Por esse "estado natural" compreendemos a restituição de um "modo original" de poetar, para e através da voz. Não à toa Vinicius também ser cronista, outro gênero "menor", mas, assim como a canção popular afetado pelo cotidiano ("o signo da paixão") brasileiro. Por sua vez, para João Cabral de Melo Neto, "Vinicius de Moraes teria sido o maior poeta do século XX brasileiro, não fosse essa mania de música popular" (CABRAL apud CASTELLO, 2014, p. 64). De fato, Vinicius não rompe com a tradição, como preconiza o modernismo, pelo contrário, o poetinha restaura um modo de fazer poesia que, para Cabral, poeta do livro, da visualidade, encontra-se ultrapassada. Novamente reforça-se o arquétipo de Orfeu como modelo para Vinicius.

Curioso lembrar que:

> Fora Vinicius quem incentivara Cabral a inscrever o poema O rio no Concurso Literário do IV Centenário de São Paulo. Por outro lado, Vinicius declara ter sido Cabral quem o incentivara, em 1953, a inscrever Orfeu no mesmo concurso. Recebe também o primeiro lugar, em outra categoria. Cabral foi quem sugeriu o título da peça Orfeu da Conceição. A ideia consistia em aproximar o mito grego da vida cotidiana dos morros, das favelas brasileiras, retirando-o de seu contexto original. O “sobrenome” Conceição oferece a Orfeu uma característica geral, destitui sua originalidade heroica, situando-o como exemplo de vários outros indivíduos, fato que assemelha o herói da Trácia a “Severino de Maria”, protagonista de Morte e vida severina. A amizade entre Vinicius e Cabral, pautada por intrincadas diferenças, é propiciadora de singulares trajetos artístico-literários na produção cultural brasileira. (MENEZES, 2008, p. 323)

Ainda sobre o poeta-cantor, para Caetano Veloso:

> O Vinicius, como letrista, provocou uma virada importante na história da letra de música no Brasil: uma importância do tamanho da importância da bossa nova, tão fundamental quanto a batida e o modo de cantar de João Gilberto – a combinação entre essas duas coisas –, e tão importante quanto a riqueza composicional de Tom Jobim. Essas são as três forças decisivas da bossa nova. E a virada na questão da letra de música, promovida por Vinicius, foi realmente crucial. Mas é preciso entender também que essa virada só foi assim tão abrangente porque ele a fez atento à tradição da letra de música popular brasileira, coisa que ele amava desde sempre e conhecia bem. (VELOSO apud MORAES, 2008, p. 218).

Essa dupla função de homem das letras e tocador de violão que Vinícius de Moraes toma emprestada de Orfeu aparece em vários momentos do cancioneiro. Por exemplo:

"Para viver um grande amor"

(...)

Eu não ando só
Só ando em boa companhia
Com meu violão
Minha canção e a poesia

(...)

E

"Triste sertão"

Juriti é pássaro triste
Canta em muita solidão
Nem sequer sabe que existe
Amigo, mulher e violão
Canta para xique-xique
(...)

Vale a pena destacar: "essa virada só foi assim tão abrangente porque ele a fez atento à tradição da letra de música popular brasileira". Novamente reforça-se o conhecimento e a readequação da tradição na modernidade. Para Menezes:

> A relação de Vinicius com a oralidade da produção artística popular e o desejo de divulgar sua produção por meio de diferentes modos de compor, de cantar e de tocar exigiram um afastamento cada vez maior da cultura do livro e dos espaços sociais comumente frequentados por intelectuais e diplomatas. Notamos, em Vinicius, a percepção de que a canção seria mais fiel aos timbres, aos desequilíbrios rítmicos e à gestualidade da vida cotidiana e da cultura popular. A alma sonora brasileira explodia os limites do suporte convencional da escrita. Vinicius desejava captar o sentido existente além das letras e palavras, renovar a percepção da oralidade e do ritmo, reativar suas qualidades. Visava a atingir o impalpável da execução percussiva, a nuança no requebro da passista, a precisão da ginga do capoeira, o movimento cadenciado dos pescadores a recolherem suas redes. Além do cinema, que realizaria esse trabalho muito bem, a canção despertaria, na recepção, sentidos suplementares ao atingido pela expressão poética tradicional. (MENEZES, 2008, p. 308).

A imagem de um homem de santo dar-se-á a partir do seu casamento com a baiana Gesse, que foi apresentada ao poeta por Maria Bethânia, que em contrapartida, foi Vinicius de Moraes que apresentou à Mãe Menininha do Gantois. Ele é filho de Oxalá, que é o Pai de todos, o criador de todas as coisas para o candomblé, é a imagem mística adotada pelo poeta. Encontramos no soneto “Luz e trevas” como relação desse casal é baseado no misticismo dos terreiros “Ela é de capricórnio, eu de libra/Eu sou o Oxalá velho, ela Inhansã/ A mim me

enerva o ardor com que ela vibra" (MORAES, 2013, p.254). Observemos, pois, que a "Inhansã" de Vinicius está escrito de maneira diferente, talvez por conta da métrica e da sonoridade, pois forma correta é "Iansã", mas é interessante notar o lugar do poeta: de velho. Não no sentido pejorativo como estamos acostumados, porém no sentido de transmissão de conhecimentos, que, em Vinicius de Moraes, acontece tanto na escrita quanto na oralidade.

Maria Bethânia também é filha de Iansã, existe uma força que vibra: é menina, é a pantera, é a força da natureza, com seus mistérios e encantos "Ela tem uma graça de pantera/No andar bem-comportado de menina/No molejo em que vem sempre se espera/ Que de repente ela lhe salte em cima" (MORAES, 2013, p. 254). Essa experiência sensorial e sensual que transborda no palco quando ela se apresenta, conseguindo converter a criação de Vinicius, Oxalá, a um estado de comoção. "A ópera com efeito não faz rir. Faz chorar, comove" (CAVARERO, 2011, p. 151), Cavarero escreve sobre o melodrama e o que importa nesse gênero é a potência do canto, e nem tanto o significado das palavras. Em Bethânia ocorre a força da palavra escrita que toma vida em sua voz e seu corpo, nos reconectando ao sublime, ao sagrado.

Imagem 7 - Maria Bethânia no espetáculo Encantareira

Fonte: Blogue Mauro Ferreira.

Maria Bethânia e Vinicius de Moraes usam estratégias de autoapresentação muito similares. O poeta, apesar de ser um diplomata, cargo que exigia uma postura mais formal, era um contraste com a vida boemia que ele tinha. Muitas vezes tido como irresponsável e inconsequente, porém ele tinha um desejo exacerbado pela liberdade, que não significa ser irresponsável. Certa vez Carlos Drummond referiu-se a ele da seguinte maneira "Vinicius é o único poeta que viveu como poeta"[6]. Fazendo uma busca na internet sobre a *pose* do poeta encontramos uma recorrência de fotos em que ele está com o cigarro à boca, com um copo ao seu lado, que possivelmente era uísque porque era sua bebida favorita, sempre com um ar boêmio, acompanhado de amigos e do violão.

O poeta é aquele que consegue fazer a ligação entre as coisas práticas e imateriais, como um fio condutor. Percebe-se que a imagem criada dele é a de um poeta apaixonado pela vida, pelas mulheres, pela música, sem se deixar furtar das dores e angustias ocasionadas pela paixão. Um homem do movimento modernista há uma retomada dos elementos da poesia clássica (o soneto, a ode, a elegia) incorporando ao modernismo da geração de 1930. Diferente da poesia de Oswald de Andrade, Mario de Andrade e outros nomes do modernismo de 1922, que optaram pelo verso livre. Vinicius de Moraes se utiliza dos elementos da tradição, dando um novo sentido, construindo uma lírica que está baseada nos sentimentos, no encontro, no desencontro, na sensualidade. Uma liberdade presa às formas, isso reverbera em Bethânia.

> A experiência com a literatura em nada tem a ver com efeitos de rebuscamento, vocabulário nobre, efeitos imediatamente recolhidos como sofisticados ou de extração erudita. São, ao contrário, marcas de uma poesia moderna, na qual o lirismo se dá de modo concentrado, num jogo bem estruturado de anáforas e empregos de estruturas sintáticas semelhantes, rimas internas, paralelismos, metáforas renovadoras dos mecanismos líricos tradicionais, associações inesperadas, polissemias, tensão entre a intensa afetividade e a recusa do seu transbordamento, daí resultando um perfeito entre atitude poética que articula a novidade e a tradição. (FERRAZ, 2008, p. 57)

Em Bethânia, a construção de sua autoapresentação tem outra maneira de ser. Ela demonstra que não aprecia estar ou fazer parte de um determinado grupo ou movimento. Existe na cantora uma discrição com relação a sua vida íntima, não é vista em ambientes badalados e só aparece na mídia quando está com algum trabalho para ser divulgado ou em raros momentos manifestando-se publicamente sobre política, como aconteceu em 2018, onde

[6] Trecho retirado do site da Companhia das letras que faz uma síntese sobre o poeta Vinicius de Moraes.

apareceu nas suas redes sociais com a camisa do candidato à presidência Fernando Haddad. Há em Bethânia um apreço aos ensinamentos de seus pais e irmãos, sem esquecer sua forte relação com sua cidade natal, Santo Amaro da Purificação – BA. A sua ligação com a espiritualidade está marcada no seu jeito de se expressar corporalmente, na maneira que dança, na condução quase ritualística de seu show, acontece uma celebração fora dos terreiros, no palco e para todos, iniciados ou não.

Uma das marcas da cantora são os cabelos, longos e volumosos, na maioria de suas fotos a encontramos de cabelos soltos, tornando-se um símbolo de Bethânia nos palcos e em entrevistas. Do cabelo preso, existem algumas imagens, mas em comparação as fotos com cabelos soltos são poucas, e quando isso aparece ela está nos estúdios ensaiando. Sobre a vestimenta, em seus shows, na maioria das vezes, ela está vestida de saias longas que lembram das mulheres de terreiro de candomblé, a dança e a referência constante aos Orixás. Existe uma predominância do uso das cores dourada, vermelho e branco que transforma a cantora em uma espécie de rainha ou deusa: "A musa mesma não é autora da história, mas sim aquela que narra porque estava presente no acontecer dos fatos dos quais a história resulta" (CAVARERO, 2011, p. 120). É a que toma a narrativa da história e a transmite, como as divas da era de ouro da rádio, e torna-se a portadora de uma nova linguagem viniciana, que não se afasta da tradição, mas busca retirar dela o que existe de substancial, podemos pensar em um nova antrofagia.

Existem outras características interessantes quando pensamos na relação entre a voz e o corpo. Para Cavarero (2011), o silenciamento do *logos* e também o das musas, o das sereias essas figuras da mitologia clássica, que foram se transformando até se assumirem uma postura sensualizada, onde não se pode entender o canto, pois é mortal. Voltamos à relação da mudez das musas quando sua mensagem só podia ser ouvida pelo intermédio de outrem, que é o poeta, vejamos o que diz a filósofa:

> É a fonte da mensagem, origem da transmissão em voz, a nascente da mania fonética. Sua voz é, contudo, inaudível para os comuns mortais. Para estes a Musa é muda. O público tem acesso ao seu canto somente pela mediação da voz do poeta ou do rapsodo. O mudo canto divino torna-se sonoro em voz humana. Para o público da épica, o poeta é a forma audível do inaudível, é a voz sonora da Musa muda. (CAVARERO, 2011, p.118)

A musa não é mais muda. A Musa é Bethânia fazendo a expansão da literatura para outro espaço, o do entretenimento. A cantora atende a interesses comerciais da indústria fonográfica, atualmente ela tem um público específico que foi moldando-se com o passar dos anos. Porém, mesmo assim, a referida artista tem um grande apelo popular que não se restringe a um grupo seleto, talvez isso se dê no quesito show propriamente dito, entretanto quando Bethânia vira enredo de escola de samba – *Menina dos olhos de Oyá* (2016) samba enredo da Estação Primeira de Mangueira – A Musa é cantada pelo que temos, talvez, de mais genuíno, que é o samba dos morros cariocas.

Observemos a capa e a contracapa do cd produzido por Bethânia em homenagem ao poeta:

Imagem 8 – Capa do cd de Maria Bethânia em homenagem a Vinicius de Moraes.

Imagem 9 – Contracapa do cd de Maria Bethânia.

Nota-se que nesse trabalho feito por Maria Bethânia ela aparece com o cabelo preso, com jeito atento passa uma ideia de aprendiz, uma moça que está ao lado de um mestre. Já o poeta sempre com o violão nos braços, cigarro e com algum amigo ao seu lado. Manuel Bandeira faz um artigo intitulado "Belo, Forte, Jovem"[7] que fala da jovialidade da escrita de Vinicius e de sua mudança poética contida no seu livro *Novos poemas* (1938), e que de certa maneira, gera um encantamento em torno da figura do poeta entre os mais jovens.

Bethânia e Vinicius não improvisam, tudo é estudado com minúcia e atenção aos detalhes, para que haja uma apresentação mais límpida possível. E dentro desse exercício do perfeito, do correto temos um outro ponto interessante que eles nos oferecem, uma claridade que parece, a princípio, que já está desvendada, mas é um claro que não se deixa mostrar por completo. César Ayra no *Pequeno Manual de procedimentos* (2007) fala um pouco sobre esse assunto, vejamos:

> Eu, ao estilo tenho chamado <mito pessoal> do escritor, porque acredito que termina por abarcar tudo, a vida e a obra num conjunto incessante. O último resultado da contemplação desse contínuo é a transparência. Todo escritor vai em direção à claridade prefeita, mas o caminho é um rodeio pelo incompreensível. (...) A claridade definitiva da obra triunfante volta a ser escura, mais escura quanto mais clara for, e isso assegura a eterna juventude da obra de arte". (AYRA, 2007, p. 40-41)

[7] Está no posfácio do livro *Novos poemas* e *Cinco elegias*.

A dinâmica da claridade acontece à noite sob a luz da lua. O solar da obra de Vinicius de Moraes se transforma em lunar, esses dois grandes astros que estão em tempos e lugares opostos. A lua substantivo feminino que vai direcionar a seleção escolhida por Bethânia onde temos "O astronauta" que a cantora faz um solo seguida de pandeiros; "A felicidade" que traz a dicotomia felicidade x tristeza e invoca elementos noturnos como o carnaval, sonhos, madrugada; e até mesmo em "tarde em Itapuã" ao final da canção é evocada a "luar de Itapuã"; nos três trechos de *Orfeu da Conceição* tudo acontece em um carnaval à noite. E mesmo quando não temos explicitamente a relação com essa lua, podemos perceber que existe um mistério, uma dor, um silêncio, uma melancolia própria da escuridão.

Bethânia traz a público vários "Vinicius" e dentro dessa variedade ela vai remodelando e vivificando a obra poética dele. Buscando algumas semelhanças existentes entre eles, podemos pensar que existe um comprometimento como o seu público, uma relação espiritual e transcendental com a música. Transformando-se no elo entre a poesia e o público. Ao tomar para si a voz e a condução da obra de Vinicius de Moraes, ela torna-se poeta também.

A cantora faz um recorte que tenta trazer um pouco dos múltiplos "vinicius", contudo transformando e atuando como coautora da obra do poeta. Mostrando uma nova possibilidade de entrar na poética de viniciana. E Bethânia, assim como Vinicius de Moraes, vão transplantar o mito clássico para o hoje, fazendo muito mais do que uma mera atualização. A tônica solar está muito presente na poética viniciana, que tem como ambiência ícone as ruas de Ipanema – Zona Sul do Rio de Janeiro. Outrossim, o ambiente proposto por Vinicius em *Orfeu da Conceição* é a noite com os seus elementos constitutivos, o principal deles é a morte, a velha dialética romântica. Essa morte que é concretizada tanto no mito grego, como na peça, em Bethânia torna vida, pois ela transforma o fim trágico de Eurídice e Orfeu num momento de êxtase ininterrupto.

Bosi atribui o erotismo como uma das marcas poéticas de Vinicius, só que em Bethânia isso toma corpo e voz; feito uma entidade vai nos enfeitiçando e trazendo em si a força potente da natureza euridiciana, logo artística: é a arte quem canta por Bethânia possuída por Eurídice. Essa erotização dar-se-á através da tessitura vocal muito peculiar da cantora, ela torna-se portadora de um prazer carnal que percorre o ser feminino e o transcende. Concordamos com a filósofa italiana Adriana Cavarero, para quem esses momentos de corporeidade feminina "trata-se de uma voz que não apenas é matéria sonora da

língua, mas é, sobretudo, ritmo vocalizado de pulsões corpóreas que ancoram o "falante" à carnalidade de sua existência" (CAVARERO, 2011, p. 162).

Bethânia é iniciada no Candomblé, o curioso disso é que foi Vinicius de Moraes quem levou a cantora ao terreiro de Mãe Menininha do Gantois (Salvador-BA). A mulher do Recôncavo Baiano é levada por um carioca aristocrata ao terreiro. O corpo de Bethânia é consagrado, ela é guiada por Iansã, que Pierre Verger descreve no seu livro *Lendas Africanas* (1985): "Iansã era bela, muito bela, era a mais bela mulher do mundo" (VERGER, 2019, p. 43); "Eu sei que você sabe que eu sou um animal" (idem, p. 44).

A proposta de Bethânia é revocalizar o logos emudecendo historicamente, restituir a ligação entre pensar/ser e falar/escutar. Ela reconecta e reorganiza o passado, atualizando-o no seu corpo o mito de Orfeu e de Eurídice, já que:

> Ah, minha Eurídice
> Meu verso, meu silêncio, minha música
> Nunca fujas de mim
> Sem ti, sou nada
> Sou coisa sem razão, jogada, sou pedra rolada
> Orfeu menos Eurídice: Coisa incompreensível!
> A existência sem ti é como olhar para um relógio
> Só com o ponteiro dos minutos
> Tu és a hora, és o que dá sentido
> E direção ao tempo
> Minha amiga mais querida!(MORAES, 2013, p. 35)

Destaque-se o verso "Orfeu menos Eurídice: Coisa incompreensível!". No cd *Que falta Você me faz* (2005), Bethânia aproveita os recursos sonoros e rítmicos deixados por Vinicius de Moraes e vai traçando uma nova estrutura. Vale ressaltar que a cantora não tira a identidade poética, ela reafirma isso quando coloca nesse trabalho a voz do próprio poeta declamando *Poética 1* na faixa 2 do cd.

Acontece um movimento alquímico quando ela conduz o processo criacional desse novo ou outro Vinicius, e mais ainda, quando ela se torna um mito grego masculino e que foi um dos grandes símbolos da modernidade, inspiração para inúmeros poetas e incorpora-se no corpo e na voz feminina de Bethânia. O corpo é outro, a voz é outra. O discurso muda. Analisando outras obras, Cavarero observa bem isso: "O discurso é sempre uma questão de corpos, necessariamente sanguíneos e pulsantes, desejosos e libertos. A voz vibra, a língua se move. Membranas úmidas e papilas gustativas se confundem com o sabor dos tons" (CAVARERO, 2011, p. 162).

A modificação estrutural que Maria Bethânia propõe-se a fazer tem uma sutileza que nos parece banal. A cantora troca a ordem de *Lamento do Morro* e o *Monólogo de Orfeu*. Na

peça original o monólogo (1º ato) antecede o lamento (3º ato) e são colocados juntos como se fosse uma coisa só. No disco *O Lamento do morro* é um samba que aos poucos vai dando voz ao *Monólogo de Orfeu*, saímos de um estágio rítmico bem marcado para outro que é como um sussurro ao pé do ouvido. A narração do amor do músico Orfeu por Eurídice torna-se outro, que é erótico, feminino e intenso. Antes Orfeu era Vinicius: "Orfeu cujo violão é a vida da cidade"; agora Orfeu é Bethânia, mas é a mulher que reveste-se da linguagem e torna-se poeta, porque "o poeta não faz outra coisa a não ser condescender com um prazer antigo e acompanhar as ondas rítmicas que movimentam a linguagem vivificando-a" (CAVARERO, 2011, p. 167).

Como as musas, Bethânia, vai reconfigurando o discurso que foi de silenciamento filosófico das musas. Elas que eram o elo entre o divino e os poetas, que estavam presentes no início cosmogônico do universo, como testemunha ocular. A voz da musa era inaudível para os mortais, agora Bethânia traz o divino, nos aproxima do sagrado como uma entidade, uma força da natureza indomável. Para Cavarero, "a Musa tem um papel fundamental. É a fonte da mensagem, a origem da transmissão da voz, a nascente da mania fonética. Sua voz é muda. O público tem acesso a seu canto somente pela mediação do poeta ou rapsodo" (CAVARERO, 2011, p. 118); e continua "o mudo canto divino torna-se sonoro na voz humana. Para o público da épica, o poeta é a forma audível do inaudível, é a voz da Musa muda" (CAVARERO, 2011, p. 118). Maria Bethânia é essa Musa que com sua voz, seu corpo silencia o mito órfico que não precisa mais de intercessores, pois pode ser ouvida por todos de maneira indistinta.

Note-se que na canção "Gilda" (1980), composta em parceria com Toquinho, Eurídice e Orfeu reaparecem fantasmagoricamente como ícones do amalgama entre a musa e o poeta, o amante e a amada e reforçamos, o sacerdote e Maria:

(...)

E depois nós dois unidos
Como Eurídice e Orfeu
Fomos sendo conduzidos
Gilda e eu
Pelas mágicas esferas
Que se perdem pelo céu
Em demanda de outras eras
Velhas primaveras
Que o tempo esqueceu
Pelo espaço que nos leva
Pela imensa treva

Para as mãos de Deus

Gilda, Gilda
Gilda e eu

Diferentemente de Orfeu, que sem Eurídice promete nunca mais amar outra mulher, não à toa as mênades preteridas e enfurecidas despedaçam seu corpo, tendo sua cabeça lançada no rio Meles e ancorada em Lesbos, ilha de Safo e berço da poesia lírica, Vinícius de Moraes amou "demais". Mulher é palavra recorrente na obra viniciana. Tentação, falta e inspiração se misturam, mas o adjetivo “amada” completa o uso do termo “mulher”. Eurídice reafirma-se desde sempre. Vejamos alguns exemplos para encerrar.

“O único caminho” (1933)

No tempo em que o Espírito habitava a terra
E em que os homens sentiam na carne a beleza da arte
Eu ainda não tinha aparecido.
Naquele tempo as pombas brincavam com as crianças
E os homens morriam na guerra cobertos de sangue.
Naquele tempo as mulheres davam de dia o trabalho da palha e da lã
E davam de noite, ao homem cansado, a volúpia amorosa do corpo.

(...)

“O mágico” (1938)

(...)

O poeta sobe ao palanque, castiga o mágico, possui a mulher do mágico,
apresenta ao alto a cabeça e o coração, onde surgem e desaparecem pombas
brancas e onde a realidade efêmera floresce no mistério perpétuo.

Mágico do inescrutável, o poeta aguarda o raio de Deus.

“A vida vivida” (1938)

(...)

O que é a mulher em mim senão o Túmulo
O branco marco da minha rota peregrina
Aquela em cujos braços vou caminhando para a morte
Mas em cujos braços somente tenho vida?

(...)

"Invocação à mulher única" (1938)

(...)

Criatura, mais que nenhuma outra, porque nasceste fecundada pelos astros
(– mulher! tu que deitas o teu sangue
Quando os lobos uivam e as sereias desacordadas se amontoam pelas praias
(– mulher!

(...)

“Receita de mulher”

As muito feias que me perdoem
Mas beleza é fundamental. É preciso
Que haja qualquer coisa de flor em tudo isso
Qualquer coisa de dança, qualquer coisa de haute couture
Em tudo isso (ou então
Que a mulher se socialize elegantemente em azul, como na República Popular Chinesa).

“Soneto ao caju” (1947)

Amo na vida as coisas que têm sumo
E oferecem matéria onde pegar
Amo a noite, amo a música, amo o mar
Amo a mulher, amo o álcool e amo o fumo.

(...)

“Canção do amor ausente”

Ah, mulher
Tu que criaste o amor
Aqui estou eu tão só
Na imensa treva
Da tua ausência
Mulher, canção
Noturna flor do adeus
Vem me matar de amor
De amor nos braços teus

(...)

“A carta que não foi mandada”

(...)

Mas ao vê-lo assim tão triste e só
Sou eu que estou chorando
Lágrimas iguais
E, a vida é assim, o tempo passa
E fica relembrando
Canções do amor demais
Sim, será mais um, mais um qualquer
Que vem de vez em quando
E olha para trás

É, existe sempre uma mulher
Pra se ficar pensando
Nem sei... nem lembro mais

“Mulher, sempre mulher”

(...)

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

E, novamente, “Lamento no morro”

Não posso esquecer
O teu olhar
Longe dos olhos meus

Ai, o meu viver
É de esperar
Pra te dizer adeus

Mulher amada
Destino meu
É madrugada
Sereno dos meus olhos já correu

Lidos isoladamente, tais versos registram o machismo e a misoginia que também têm respaldo no mito:

> Havia na tradição órfica, constantemente misógina, a visão de que o canto de Orfeu vencia tudo, que ele atraía a si as pedras, os animais da floresta, que ele subjugava os Sátiros, as Sereias, que ele encantava o furor guerreiro dos trácios, mas que era impotente diante da espécie feminina. A voz de Orfeu embargava-se diante das mulheres que o tratavam com a mesma maldade arraigada dos algozes de Dioniso menino. (ETIENNE, 1991, p. 102)

Maurice Blanchot também comenta:

> Ao voltar-se para Eurídice, Orfeu arruína a obra, a obra desfaz-se imediatamente, e Eurídice retorna à sombra; a essência da noite, sob o seu olhar, revela-se como não essencial. Assim traiu ela a obra, Eurídice e a noite. Mas não se voltar para Eurídice não seria menor traição, infidelidade à força sem medida e sem prudência do seu movimento, que não quer Eurídice em verdade diurna e em seu acordo cotidiano, que a quer em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento, com seu corpo fechado e seu rosto velado, que quer vê-la, não quando ela está visível mas quando está invisível, e não como a intimidade de uma vida familiar para fazê-la viver, mas ter viva a plenitude de sua morte. (BLANCHOT, 1987, p. 172)

Parece-nos evidente que a proliferação dos signos de Eurídice em cada "mulher" aqui olhada pelo Vinicius-Orfeu é mais a afirmação da competência individual do poeta-cantor, do que propriamente uma marca de real dor da ausência. Mas não esqueçamos que em 1946, Vinicius publica, no livro *Poemas, sonetos e baladas*, o poema "Balada do Mangue". Ao tematizar a mulher prostituída, escreve:

Pobres flores gonocócicas
Que à noite despetalais
As vossas pétalas tóxicas!
Pobre de vós, pensas, murchas
Orquídeas do despudor
Não sois Lœlia tenebrosa
Nem sois Vanda tricolor:
Sois frágeis, desmilingüidas
Dálias cortadas ao pé
Corolas descoloridas
Enclausuradas sem fé,
Ah, jovens putas das tardes
O que vos aconteceu
Para assim envenenardes
O pólen que Deus vos deu?
(...)

A crítica social é evidente e contundente. Destituída de lirismo, a vida dessas mulheres também interessam ao poeta moderno e morador da então capital do país. Seria novamente resquícios do poeta cristão a espelhar nessas mulheres a bíblica Madalena?

CONCLUSÃO

Vinícius de Moraes incorporou o paradigma do poeta-cantor que o mitológico Orfeu representa na história da poesia lírica. O Orfeu do Morro da Conceição demonstra que esse paradigma do poeta que canta é popular e está presente no cotidiano da vida do brasileiro comum, que tem na canção popular mediatizada seu espelho cronístico e sua refração crítica sempre em tensão. Para José Miguel Wisnik, "está implícito ou explícito em certas linhas da canção um modo de sinalizar a cultura do país que além de ser uma forma de expressão vem a ser também, como veremos, um modo de pensar – ou, se quisermos, uma das formas da *riflessione brasiliana*" (WISNIK, 2004, p. 215).

> A partir do momento em que Vinícius de Moraes, poeta lírico reconhecido desde a década de 30, migrou do livro para a canção, no final dos anos 1950 e início dos 1960, a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi devassada por gerações de compositores e letristas leitores dos grandes poetas modernos como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou Cecília Meireles. (WISNIK, 2001, p. 183)

Essa relação entre voz e letra tem tradição, do Brasil Colônia ao século XX.

> Desde o Primeiro Reinado, compositores de modinhas musicaram, além de textos anônimos ou de poetas menores e caídos no esquecimento, praticamente todos os poetas importantes do país: Castro Alves, Gonçalves Dias, Olavo Bilac e muitos outros. [...] Todos os compositores importantes do período modernista (Luciano Gallet, Lorenzo Fernández, Camargo Guarnieri, o já falecido Alberto Nepomuceno) escreveram música vocal, e o seu principal manancial poético foi a obra dos escritores contemporâneos, com destaque para Manuel Bandeira. (MATOS, 2008, p.90-91)

Vinicius herda essa tradição verbivocal brasileira e não esquece, talvez inconscientemente, do "Orfeu de carapinha" Luiz Gama no momento da construção do personagem Orfeu da Conceição.

Nessa pesquisa fizemos um percurso que atravessou a poética viniciana desde em seus moldes iniciais, a fim de compreender a maneira com a qual o poeta incorpora o cotidiano brasileiro, notadamente carioca, aos modelos clássicos de poesia, desenvolvendo uma fusão entre o erudito e o popular. Essa aproximação diplomática acontece definitivamente com a inserção de Vinicius de Moraes na música popular, na parceria com Tom Jobim na peça *Orfeu da Conceição* (1956). Esse momento é um marco importante para o poeta, que se dedicará

mais intensamente à canção, borrando as fronteiras entre a sua poesia dos livros e das canções. Em uma conferência sobre o centenário de Vinicius de Moraes, na Academia Brasileira de Letras, o acadêmico Ivan Junqueira afirmou:

> Seu trânsito tardio para a música não é, portanto, fortuito, mas uma destinação que, sob muitos aspectos, se confunde com a danação fáustica, como o atesta, não propriamente o decisivo papel que desempenhou na evolução de nosso cancioneiro popular, mas a urdidura poético-dramática que sustenta o seu *Orfeu da Conceição* (1956). (JUNQUEIRA, 2013, p. 16)

Apontamos ainda a particularidade do modernismo carioca e como este se difere do modernismo paulistano; e o papel fundamental da imprensa, dos jornais e das crônicas. Mostramos o quanto foi extremamente prejudicial e excludente o processo de modernização na cidade do Rio de Janeiro, resultando no apagamento do povo negro, e dos escritores modernistas fluminenses.

A verve cronística, em que o poeta procurou promover e valorizar quem de fato construiu a história do Rio de Janeiro, reforçou a valorização do morro, do samba, dos ritmos, da cultura e da religiosidade dos negros marginalizados. Obviamente, isso foi um processo e uma negociação complexa entre as classes sociais pelas quais o poeta transitou. O mesmo poeta que cantou “Garota de Ipanema”, posteriormente cantaria “Canto de Ossanha” e “Gente humilde”, sem que os emblemas sociais registrados em cada uma dessas canções se excluíssem. O poeta tornara-se um observador e um experimentador da cidade, deixando-se afetar pelo outro, de modo a construir uma poética de aproximação com os variados grupos sociais, e tem no mitológico poeta-cantor Orfeu o modelo mais pertinente à sua poética da diplomacia.

A presença das mulheres em seus textos é singular. Desde suas crônicas musicais onde ressalta a figura de Tia Ciata como a grande matriarca do samba, retirando a centralidade masculina a respeito do surgimento do samba, passando pelas inúmeras mulheres “de beleza” presentes em poesias e letras. E para representar essa presença feminina em Vinicius de Moraes trouxemos à discussão a cantora Maria Bethânia, que vem reescrevendo na voz a obra do poeta. Ela, por meio da leitura do “Monólogo de Orfeu”, torna-se a Musa outrora silenciada, a portadora dos mistérios e da queda do homem, mas agora rediviva com direito de resposta, na voz, no corpo em cena. Longe da abstração destinada às Musas clássicas, a intérprete expõe da poética solar viniciana a intransitividade, a obscuridade e o sensual. Os

atravessamentos são outros, o corpo cantado agora canta e é diferente, o contexto histórico também. A construção do cd em homenagem ao poeta é remodelado com o intuito de mostrar os múltiplos vinicius. Vale ressaltar que o monólogo de Orfeu foi feito para ser cantado e interpretado, e Bethânia entende isso perfeitamente. Mas é Eurídice quem por ela fala, deixando Vinicius de Moraes no lugar de poeta, sem retirar a sua identidade primeira, pois percebe a importância dele como poeta. Talvez seja uma maneira de dizer que "poetinha" ele não era.

Vinicius de Moraes era um homem que conseguia captar o que estava em voga no momento. Com o advento do teatro moderno de Nelson Rodrigues, ajudou e colocou o seu nome nesse momento também. Com a peça *Orfeu da Conceição* ele traz para a centralidade do seu espetáculo, o morro e a sua população. Mesmo com todas as implicações e conflitos na preparação desse espetáculo, foi um momento singular para a dramaturgia nacional. A inovação promovida pelo poeta não foi textual, mas musical e corporal, quiçá social. A ênfase da presença física, pois não eram mais os corpos brancos, mas sim corpos silenciados, amordaçados pela escravidão e posteriormente pelo racismo. Na música, por conta de sua parceria já citada anteriormente com Tom Jobim e Baden Powell, sua contribuição desdobrou-se no tropicalismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil. O encontro com Baden Powell possibilitou ao poeta experimentar mais, sair do purismo da educação católica, partir para o universo dos ritmos e religiosidades dos terreiros da Bahia.

Concluímos este estudo apontando um outro olhar acerca da obra literária de Vinicius de Moraes e como ele foi fundamental para o desenvolvimento da música popular, da aproximação de sua poesia em todos os extratos sociais. Para mim, ao compreender e processar a permanência de mitos arcaicos e da tradição na cultura, Vinicius de Moraes desenvolveu uma poética diplomática órfica singular, num país de tantos contrastes sociais.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo; CÂMARA, Mario. *A Máquina performática: a literatura no Campo experimental*. 1. ed. Rio de Janeiro: ROCCO, 2017.

AIRA, César. *Pequeno Manual de Procedimentos*. Curitiba: Ed. Arte & Letra, 2007.

ALMEIDA FILHO, Narceu. *As entrevistas de Ele Ela*. Rio de Janeiro: Bloch, 1980.

ANDRADE, Mario. Belo, forte, jovem. *In:* MORAES, Vinicius. *Novos poemas e cinco elegias*, de Vinicius de Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Oswald de. As meninas da gare. *In*: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. VII. Poesias reunidas. 3. ed. Rio de Janeiro, GB: Civilização Brasileira; Brasília, DF: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1972. p. 18.

APOLLINAIRE, Guillaume. *O bestiário ou cortejo de Orfeu*. Trad. Alvaro Faleiros. São Paulo: Iluminuras, 1997.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. *In*. BARTHES, Roland. *O rumo da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BETHÂNIA, Maria. *Entrevista à revista Época*. Disponível em http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR68940-5856,00.html. Acesso em: 25. jun. 2020.

BETHÂNIA, Maria. *Entrevista ao Estadão*. Disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,maria-bethania-canta vinicius,20050214p3848. Acesso em: 25 jun. 2020.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRANDÃO, Junito. Perseu e Medusa. *In:* BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega.* 26. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1987. v. 3, cap. 2, p. 65- 93.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1996. v. 2.

BRICOUT, Bernardette. *O olhar de Orfeu.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. Iracema: uma arqueografia de vanguarda. *In:* CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. *In:* PARA gostar de ler: crônicas. São Paulo: Ática, 2003. v. 5, p. 89-99.

CANDIDO, Antonio. *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CASTELLO, José. *O poeta da Paixão:* uma biografia. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Invenção de Orfeu*: a utopia poética na lírica de Jorge de Lima. Tese (Doutorado) - Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, São Paulo, 2007.

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais:* filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*: era modernista. São Paulo: 2004.

DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

DINIZ, Júlio. Sentimental demais: a voz como rasura. *In:* NAVES, Santuza Cambraia; DUARTE, Paulo Sergio. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

FERRAZ, Eucanaã**.** *Vinicius de Moraes*. São Paulo: Publifolha, 2008. (Folha Explica)

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HOMEM, Wagner; LA ROSA, Bruno. *Histórias de canções de Vinicius de Moraes*. São Paulo: Leya, 2013.

JUNQUEIRA, Ivan. "Vinicius de Moraes: língua e linguagem poética". Conferência proferida na ABL, em 26 de novembro de 2013. Disponível em: https://docplayer.com.br/7042090-Vinicius-de-moraes-lingua-e-linguagem-poetica.html. Acesso em: 05 jul. 2021.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

LISPECTOR, Clarice. *Entrevista com Vinicius de Moraes*. Templo Cultural Delfos. Disponível em: http://www.elfikurten.com.br/2016/04/vinicius-de-moraes-entrevistado-por.html. Acesso em: 19 jun. 2019.

MATOS, Cláudia Neiva de. Poesia e Música: laços de parentesco e parceria. *In*: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Palavra cantada:* ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras; Faperj, 2008.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização:* uma introdução filosófica do pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MENEZES, Roniere Silva. *O traço, a letra e a bossa:* arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius. 2008. Tese (Doutorado) - Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2008.

MORAES, Vinicius de; CASTELLO, José. *Livro de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MORAES, Vinicius de. *Cancioneiro Vinicius de Moraes*: Orfeu: songbook I – Músicas de Antonio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2003.

MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2004.

MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MORAES, Vinicius. *In:* JOST, Miguel; COHN, Sérgio; CAMPOS, Simone. *Samba Falado: Vinicius de Moraes.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2008.

MORAES, Vinicius. *Nova antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NÓS Somos um Poeta. Direção: Sergio Sbragia e Beth Formaggini. Produção: Lu Araújo. Brasil: 2007. Disponível em: https://curtadoc.tv/curta/musica/nos-somos-um-poema/. Acesso em: 01 ago. 2019.

POWELL Baden; MORAES, Vinícius de. *Canto de Iemanjá*. [*S.l.*]: Tonga Editora Musical, 1966. Disponível em: http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/musica/cancoes/canto-de-iemanja. Acesso em: 02 ago. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RESENDE, Beatriz. Construtores de paraísos particulares. *In:* RESENDE, Beatriz (org.). *Cocaína.* Literatura e outros companheiros de ilusão. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006, p17.

SANTOS, Marcos Lemos Ferreira dos. *Orfeu emparedado:* Hilda Hilst e a perversão dos gêneros. Dissertação (Mestrado) - Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2010.

SIQUEIRA, Jose Jorge. *Entre Orfeu e Xangô*: a emergência de uma nova consciência sobre a questão do negro no Brasil 1944/1968. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

STEPHANIDES, Menelaos. *Jasão e os argonautas*. Trad. Marylene Pinto Michael. São Paulo: Odysseus, 2004.

VALÉRY, Paul. *Variedades.* Org. e Int.: João Alexandre Barbosa, Trad. Maiza Martins de Siqueira, Posfácio. Aguinaldo Gonçalves. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil. *In*: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Ao encontro da palavra cantada:* poesia, música e voz. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2001.

ANEXO A – Crônicas

O samba é carioca. E não nasceu no morro

Sem data, arquivo da Casa de Ruy Barbosa, VMpi196.

A noção de que o samba nasceu no morro é totalmente romântica. Não sou eu quem diz: aí estão seus maiorais para afirma-lo em alto e bom som. Podem perguntar ao Pixinguinha, ao João da Baiana, ao Almirante, a quem quer que tenha participado de sua história ou cultivado o seu estudo. Para falar especificamente, o samba nasceu na rua Visconde de Itaúna nº117, no terreiro em frente à casinha de porta e janela da famosa tia Ciata.

Tia Ciata era uma baiana velha que trouxera de sua cidade natal os ritmos e danças afro-brasileiros das festas religiosas e a tradição do fetichismo negro em que fora educada. Antes dela, na zona que constitui hoje o trecho da avenida Presidente Vargas onde se situava a Praça XI, haviam outros ranchos, os afoxés de quem fala o cronista João do Rio, e que saíam da Pedra do Sal, na Saúde, berço dos ritmos africanos em terra carioca. Por lá moravam baianas e baianos em cujas casas, por ocasião do Natal, eram ensaiados os afoxés. De natal até Reis a festa era praticamente uma só, havendo a visitação de umas casa de rancho por outras, quando cada uma dessas sociedades se mostravam no auge do seu brilho.

Foi na Pedra do Sal que saiu o primeiro rancho de que há notícia, segundo nos conta Almirante: o "Dois de Ouros", da tia Dadá e do João Cansio. Tudo que hoje constitui as ruas da Alfândega, Senador Pompeu, São Pedro, General Câmara, era valhacouto dos baianos. As festas de santo eram frequentes, mas a grande apresentação dava-se mesmo no Natal. Saíam em suas visitações – e é aqui que uma conjuntura urbana, a estreiteza das ruas mencionadas, entra em favor da tia Ciata, cujo verdadeiro nome era Hilária de Almeida. Tia Ciata era a única baiana que dispunha de espaço em frente à sua casa de Visconde Itaúna, justo por ali onde ficava a antiga Praça XI. Assim é que não foi difícil para ela tornar-se a figura mais importante e prestigiosa do baianio carioca. Os grandes ranchos da época como "A jardineira", do Hilário; o "Botão de rosa", do Dudu; o "Rei de ouros", do Cleto e do Tito e o "Barquinhas", do Lelé, premidos ela estreiteza dos locais onde funcionavam, vinham evolucionar em frente à casa da tia Ciata. A velha negra, que já morara no nº98 da rua da Alfândega e conhecera provavelmente as mesmas aperturas, só fez estimular essa visitação que lhe aumentava o prestigio entre os de sua classe. Todos os grandes da época passaram a

dançar no seu terreiro. João da Mata e Mestre Germano, primitivos do samba, eram frequentadores assíduos do 117. João da Baiana, e o próprio Pixinguinha, menino, lembra-se do local afamado.

Foi este o primeiro acampamento do samba. Tia Bibiana, uma das grandes do seu tempo, dançava festas de santo no terreiro da tia Ciata, cujo rancho, com a mudança para Visconde de Itaúna, passara a chamar-se "Rosa branca", nome mudado mais tarde para "Macaco é outro".

Entrementes, povoavam-se as primeiras favelas, e os negros praticavam localmente os ritmos tradicionais que sua nova vida ia aos poucos carioquizando. Cantava-se e dançava-se o "samba de umbigada" e o "samba de roda", bem como as duas conhecidas modalidades do "samba ponteado", ou Partido Alto, e o "samba raiado", ou seja, cantado. Com o aparecimento das primeiras sociedades carnavalescas, como a "Cananga do Japão", na rua Senador Euzébio, defronte ao terreiro de tia Ciata; os "Palatinos da Cidade Nova" e outras, começou a haver um entrosamento natural. É o despontar do carnaval carioca como festa eminentemente popular e é também o início do samba como sua expressão musical máxima.

Aí por volta de 1916, nasceu uma rapsódia de músicas criadas pelos sambistas da época, uma rapsódia anônima em quarto partes, que veio a dar no primeiro samba de que se tem notícia: o célebre "Pelo telefone" do "Bando dos Tangarás", mas dos "pássaros" só restou como tal o João de Barro, o famoso Braguinha (Carlos Alberto Ferreira Braga). O "Bando" era composto, além de Almirante e João de Barro, de Alvinho (Álvaro Miranda Ribeiro), Henrique de Brito e de um rapazinho franzino e sem queixo Chamado Noel Rosa. Era tudo violão e pandeiro, com Almirante responsável pelos solos vocais. Todo eles compunham músicas, e do sucesso que tiveram em festinhas e audições particulares, nasceu a ideia de fazerem gravações originais. Entre seus números mais apreciados de então estavam, além da famosa embolada de Almirante "O galo garnizé", "Pau pra toda obra", "Vaca maiada", "O papo" e muitos outros.

A oportunidade surgiu em fins de 1929. É este um ano muito importante nos anais do samba carioca, pois nele, a 28 de abril, foi fundada a escola de samba Mangueira, e nele foi feito por Almirante e Candoca da Anunciação (Homero Dornelas) o celebérrimo "Na Pavuna". Era a música que lhes faltava para uma gravação espetacular, concebida nos moldes sonhados: aproveitando a batucada da pequena escola de samba que tinham lá por Vila Isabel e que se mostrava como o "Bloco do Faz Vergonha". Assim é que levaram para o disco, pela

primeira vez, a percussão que se usava nas ruas durante o carnaval, o melhor da criação dos sambistas de morro – a batucada: surdo ou barrica, tamborins, cuícas de pele de gato mesmo, pandeiros etc. O povo cantava:

Na Pavuna!
Na Pavuna!
Tem um samba
Que só dá gente reúna!

Glorioso carnaval de 1930! Os "Tangarás" brilhando em "Na Pavuna", Carmen Miranda surgindo com o seu gostoso "Ta'í", de Joubert de Carvalho, e um novo nome de compositor vindo integrar o vigoroso corpo de sambistas: o de Ary Barroso, com o seu saudoso "Dá nela".

"Na Pavuna" abriu a série dos sambas que se poderiam chamar "sambas de bairro": Benedito Lacerda e Ildefonso Norato entraram logo com o seu "No salgueiro", e depois vieram em chorrilho "No Grajaú", "Na Gamboa", "Na Aldeia" etc. Em 1931 Noel Rosa fazia o seu clássico "Eu vou pra Vila". Eram todos rapazes de família, moradores de Vila Isabel, que se reuniam em casa do Braguinha, à Rua Souza Franco, para fazer música. Foram homens que trouxeram o ritmo do morro para o samba citadino. Fizeram história. Noel Rosa morreu, mas Almirante e Braguinha aí estão, encanecidos mas atuantes, para contá-la.

O negro no samba e no jazz

Sem data, arquivo da casa de Ruy Barbosa, VMpi86.

As fontes de inspiração da música popular brasileira são, de certo modo, bastante aparentadas às fontes que criaram o jazz. O negro americano, absorvido, como o negro brasileiro, pela escravatura, é originário das mesmas regiões da África que o nosso: a Costa do Ouro e a Costa do Marfim. O que houve, com relação ao negro brasileiro, é que ele pôde, em terras brasileiras – e na Bahia com especialidade, conservar a força e a autenticidade dos seus mitos. O candomblé baiano (os ritos da magia negra africana em seu novo habitat) é um híbrido antes bastante puro, em certos terreiros, como o de Senhora, a grande ialoroxá baiana que acaba de morrer. Já o negro americano sofreu o impacto do protestantismo, e os escravos tiveram que adaptar seu ritmo aos hinos religiosos protestantes que, em última instrução, resultaram nos *spiritual* e *souls*, de onde se originou a forma do *blues* e posteriormente, em Nova Orleans, já em contato com formas musicais europeias dançáveis como a valsa, a polca, a *habanera* e até certas crias de ópera, no chamado "hot jazz" de King Oliver, Louis Armstrong etc.

O samba nasceu do êxodo dos negros baianos para o Rio de Janeiro. No antigo mercado, eles ficavam executando seus ritmos e cantando suas melopeias, dançando e batendo palmas. Essa é a forma primitiva da "batucada" – o conjunto de instrumentos de percussão que posteriormente se iria instalar nas janelas dos morros, com a população mais pobre da cidade.

Mais tarde, repetiu-se no Rio de Janeiro o fenômeno que se observava em Nova Orleans. Em contato com a música europeia – a valsa, o *schottisch*, a polca – certos compositores eruditos como Zequinha de Abreu, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Eduardo Souto, começaram a "balançar a roseira", como dizemos nós. As formas eruditas se foram penetrando do ritmo da terra e da gente carioca, e o primitivo "tanquinho" já prenuncia, de certa forma, o choro carioca, cujo pai seria o grande Pixinguinha. A canção "Ô abre alas", de Chiquinha Gonzaga, é a mãe legítima da marchinha de carnaval.

O samba verdadeiro nasceu nos terreiros circunvizinhos da antiga praça XI, sobretudo no de uma negra baiana chamada tia Ciata. Esse terreiro Pixinguinha, Donga, João da Baiana conheceram quando meninos. Foi ali que se desenvolveu e onde foi criada a forma primitiva do choro, do qual Pixinguinha é o maior mestre, e onde foram criados os primeiros sambas do populário carioca, feios para saírem no carnaval.

O samba carioca oferece duas tendências nítidas, quais sejam: a social, determinada pela observação de eventos ou peculiaridades sociais das quais ele se faz o cronista ou o crítico, e uma tendência individualista, na qual o compositor se volta para si, ou para o homem em si, e nele observa suas crises, peculiaridades, paixões, manias etc. e, naturalmente, a canção de amor, que esta se exerce sempre porque o viver é uma força eterna e imutável da sociedade.

A tendência social ramifica-se de acordo com a lei da pobreza. Nas regiões mais pobres do Brasil, como o norte e o nordeste, o compositor e o cantador popular estão sempre a falar dos males que afligem a região. O grande João do Vale é um exemplo típico desse tipo de compositor.