

240 GARRAFAS DEPOIS (Afro-Sambas & Poesia)¹

Luca Argel

Universidade do Porto

Resumo: O presente artigo propõe uma aproximação à obra poética de Vinicius de Moraes em que a sua produção de canções não seja considerada separadamente da sua produção bibliográfica. Para tal, faz-se necessária a atualização do uso do termo “poesia”, a partir da qual este possa voltar englobar o fazer poético em todas as suas potencialidades originárias, não só verbais, mas também musicais. O exemplo utilizado para o breve desenvolvimento desta proposta é o disco *Afro-Sambas*, parceria de Vinicius com o compositor Baden Powell.

Palavras-chave: Vinicius de Moraes, Afro-Sambas, oralidade, música e poesia

Abstract: This article proposes an alternative approach to Vinicius de Moraes’ works, in which his songwriter production would not be considered apart from his bibliographic production. In order to do so, it is necessary to rethink the use of the term “poetry”, in such a way that it can, once again, be able to convey the poetic making in all its original potentialities, not only verbal, but also musical. The chosen example to the brief presentation of this proposal is the album *Afro-Sambas*, partnership between Vinicius and the composer Baden Powell.

Keywords: Vinicius de Moraes, Afro-Sambas, orality, music and poetry

O Poeta é um primitivo, que ainda pensa com a garganta.

Zuca Sardan

Em alguns conhecidos depoimentos, Baden Powell diz que há um tipo de samba “mais negro”, mais próximo das raízes africanas, que ele chama de “samba-lamento”. Diz também que uma segunda raiz desse “samba-lamento” é europeia, nomeadamente, o cantochão, que foi trazido ao Brasil-colônia pelos jesuítas, e que os *Afro-Sambas* (disco de 1966 e o mais célebre da parceria entre Baden e Vinicius de Moraes) é herdeiro direto tanto da matriz africana, quanto do cantochão europeu (Guiter 2003). Ao me deparar com essa declaração, minha reação imediata foi pensar que se tratava de um delírio romântico da cabeça de Baden. O que o canto gregoriano, uma coleção de cantos monofônicos reunida no século VI pelo Papa Gregório I para unificar a liturgia católica, teria a ver com Os Afro-Sambas? É uma ligação por demais remota no tempo e no espaço para não duvidarmos, à primeira vista. Entretanto, qual não foi minha surpresa ao descobrir, pouco depois, que na época da composição dos *Afro-Sambas*, Baden estava justamente tomando classes particulares de Canto Gregoriano com o maestro Moacyr Santos. Essa descoberta me levou a considerar com mais atenção o assunto, e logo comecei a perceber pequenas evidências de que, afinal, Baden não estava delirando...

É preciso agora fazer uma pequena pausa para contextualizar os *Afro-Sambas*. O disco, lançado em 1966, foi praticamente todo composto quatro anos antes, durante uma lendária visita de Baden a casa de Vinicius após uma noitada em 1962, que só terminou três meses e 20 caixas de uísque mais tarde. O saldo desses meses de enclausuramento etílico foi uma série de composições absolutamente despojadas de toda a sofisticação harmônica da Bossa Nova, que combinam, de uma canção para outra, ou dentro de uma mesma canção, melodias e harmonias sambísticas tradicionais (isto é, simples) com melodias e harmonias modais e bastante flexíveis e muito próximas das músicas de tradição oral no que diz respeito, por exemplo, a uma abertura constante e explícita ao improviso e à performatividade (Castello 1994; Haudenschild 2010; Máximo 2013).

O tipo de letra, apesar de conservar a coloquialidade conquistada na Bossa Nova, vai se concentrar no uso ostensivo de figuras como a anáfora e a repetição. Essas figuras, combinadas com a predominância de temas místicos e espirituais, ligados ao candomblé, irá estabelecer um clima extremamente hipnótico, em que muitas vezes o sentido do texto simplesmente se rende ao transe induzido pela repetição. Escusa dizer que a música irá ser um agente catalisador fundamental para se atingir esse estado de transe, principalmente através da reiteração cíclica de sequências melódicas e harmônicas.

É importante dizer, ainda, que a proximidade dos *Afro-Sambas*, enquanto projeto musical, das músicas de tradição oral de raiz afro-brasileira, não consiste em uma mera apropriação de elementos exóticos à música popular urbana. A sua aproximação é autêntica e visceral, pois não incorpora apenas alguns elementos isolados, sejam eles a temática, a identidade rítmica, o timbre dos instrumentos, ou a harmonia modal. Os *Afro-Sambas* vão mais além, trazendo para as composições a própria estrutura interna e o sentido formal desse tipo de música, e que muitas vezes vão de encontro às estruturas tradicionais da canção.

Voltemos então à declaração de Baden e reflitamos um pouco sobre a história e evolução do cantochão. Motivado pela máxima de Santo Agostinho “Quem canta ora duas vezes” (que vai ecoar, não por acaso, no “Samba da Bênção” de Vinicius, que diz a certa altura que “o bom samba é uma forma de oração”²), o Canto Gregoriano surgiu como uma prática musical inteiramente subordinada aos trabalhos da liturgia católica, ou, para ser mais específico, ao texto litúrgico, do qual servia apenas como uma plataforma de elevação do seu conteúdo. Ao longo dos séculos, porém, o que se viu foi uma progressiva evolução da linguagem musical, passando da monodia inicial à polifonia e o contraponto, em que por vezes, devido ao alto grau de elaboração musical e imbricamento das relações entre as vozes, quase não se percebe nada do texto. Claro que tais avanços (que não por acaso refletiam também uma relação “proibida” de intercâmbio com a música secular, a que era executada por trovadores, menestrelis, e artistas de rua, fora dos muros da igreja) não foram bem vistos pelo Vaticano. Novas práticas composicionais eram frequentemente proibidas

por bulas papais e outros instrumentos institucionais coercitivos, que as consideravam demasiado lascivas e sensuais, deturpadoras da mensagem bíblica (Grout/Palisca 1994).

Essas proibições geraram aparentes retrocessos, mas na verdade foram apenas parte de um processo cíclico e irreversível de desenvolvimento da linguagem musical. E digo tudo isso para mostrar como a história do cantochão, que é considerado uma espécie de marco-zero da música ocidental, é na verdade a história do conflito entre texto/música; entre sagrado/secular; entre razão/emoção. Identifico esse mesmo princípio no desenvolvimento da linguagem poética, que até certa altura não se diferenciava da musical, e que até hoje parece não ter dela se divorciado por completo – apesar de o senso comum acreditar que ela habita apenas as páginas dos livros. Por isso é tão fascinante quando, nas mãos de alguns poetas-compositores, vemos as duas linguagens novamente em simbiose, como acontece com Vinicius de Moraes, um homem de personalidade sempre conciliadora e, não esqueçamos, um diplomata de carreira. Ao colocar toda sua competência, como escritor e como músico, a serviço da Bossa Nova, Vinicius pôs a funcionar, novamente, o mesmo dínamo que há quinze séculos atrás fez evoluir o embrião do que se tornaria toda a nossa tradição musical. Havia ele conseguido uma espécie de “empate” entre alta qualidade musical e alta qualidade textual das canções, e esse empate, para usar as palavras de José Castello, biógrafo de Vinicius, é a vitória do poeta (Castello, 1994).

Sabemos que conforme Vinicius foi se aproximando da música popular, mais foram escasseando suas publicações de poesias inéditas. Não acredito que isso tenha sido uma coincidência, pelo simples facto de que não compreendo a sua trajetória como poeta paralela à sua trajetória como compositor. Gosto da definição que Castello usa quando diz que havia tanto a produção poética de Vinicius na forma de canções, quanto a sua produção poética “silenciosa”, quer dizer, a poesia que era publicada nos livros. Gosto especialmente porque acho incorreto considerar que Vinicius deixou de lado a poesia para dedicar-se à música. Ele nunca se afastou da poesia, simplesmente afastou-se da poesia “silenciosa” – ou, para usar o termo de Paul Zumthor, da poesia “grafocêntrica” (Zumthor 2010).

Ao contrário do que dizem Ferreira Gullar e Antonio Candido no documentário *Vinicius*, de Miguel Faria Jr. (2005), que identificam nessa trajetória uma transição, por um

lado, de um poeta que vai se libertando da formalidade e dos temas metafísicos e conquistando a coloquialidade, e por outro lado, de um poeta afrancesado, europeizado, que vai conquistando a brasilidade (em que pese a arbitrariedade da suposta sinonímia entre “coloquialidade” e “brasilidade”), eu enxergo, particularmente, uma terceira transição, que ocorre simultaneamente e sem necessariamente invalidar as anteriores: a de um poeta que se ocupa da poesia como franquia da literatura, para um poeta que expande seu campo de atuação para além da literatura, e com isso expande o seu próprio conceito de poesia. A brasilidade e a coloquialidade, sintetizados nesse amálgama que é a MPB, são os meios através dos quais ele empreende essa transição, e a canção, nas suas mãos, é o instrumento de captura, para a poesia, de componentes inatingíveis para uma página de livro: o som, a performance, a música – elementos que o excesso de poesia “silenciosa” tende a deixar atrofiar.

Mas não nos deixemos iludir. Nada disso deve ser encarado como uma conquista, senão como uma *reconquista*. Ainda no documentário de Faria Jr., e ainda falando das muitas transições por que o poeta passou, Edu Lobo nos apresenta uma última que vale mencionar: a de um artista que nasceu com um espírito cinzento e envelhecido, e que foi, com o passar do tempo, rejuvenescendo. Essa observação não nos interessa tanto pelo charme de “Benjamin Button” que empresta a Vinicius, mas porque essa ideia de rejuvenescimento se aplica ao próprio conceito de poesia que podemos depreender da evolução da sua obra. A migração da poesia “silenciosa” para a MPB representa uma reconquista, mais do que uma conquista, na medida em que reclama para si o retorno da figura original do poeta-trovador, do poeta para o qual não há distinção entre “contar” e “cantar”, como defendia Jorge Luis Borges (2000), e em que a morada do poema não é mais a página, mas a voz do poeta.

Daí o equívoco crítico recorrente de considerar Vinicius aquele grande poeta “que poderia ter sido”. Daí o equívoco, muito embora carinhoso, mas também pejorativo, da alcunha “poetinha”. Daí o equívoco do desabafo de João Cabral de Melo Neto ao dizer que, se fosse possível juntar em um só ser o talento de Vinicius e a sua própria e “cabralina” auto-disciplina, que aí sim teríamos, finalmente teríamos, “um grande poeta brasileiro” (Castello,

1994). Apesar da curiosidade de saber como seria essa quimera, e de não restar a menor dúvida de que seria um grande poeta, é preciso dizer que a premissa da qual parte esse tipo de pensamento é enganosa, pois suprime toda a grandeza que há nessa “fuga dos livros” que alargou os horizontes poéticos de Vinicius, ao invés de restringi-los.

Advogando por esse saudável retorno à uma poesia que chama de “multimedieval”, a revista brasileira *Modo de Usar & Co.*, na figura de um de seus editores, o poeta Ricardo Domeneck, diz em um pequeno artigo sobre Vinicius de Moraes:

Ora, se nós não condenamos como inferiores os textos que só funcionam na página e para os olhos, por que seguiríamos condenando como inferiores os textos que só funcionam na garganta, para a voz? [...] O abandono da poesia escrita pela poesia cantada foi uma consequência simplesmente lógica da sensibilidade de poeta lírico que comandava o escritor Vinicius de Moraes. (Domeneck 2010)

Há inúmeros estudiosos e poetas, além de Domeneck, que de alguma forma reconhecem esse conceito ampliado de poesia, ou melhor, que reconhecem a pobreza do conceito de poesia do senso comum, digamos, pós-Gutenberg³. Não quero, portanto, gastar os últimos momentos dessa pequena comunicação para repetir, uma vez mais, como a polêmica questão de se “letra de música é poesia?” está já de saída assentada em falsos pressupostos. Isso tudo já tem sido defendido, e precisa mesmo continuar a ser defendido, mas por ora, basta-me dar a palavra ao próprio Vinicius, em entrevista concedida a Clarice Lispector em 1969:

CL: *Vinicius, fale-me de sua música.*

VM: *Não falo de mim como músico, mas como poeta. Não separo a poesia que está nos livros da que está nas canções.* (Lispector 2007)

Uma provável razão para aquela referida cisma, a qual essa declaração de Vinicius irá contradizer, talvez seja o fato de que na segunda metade do século XX a sensibilidade crítica hegemônica no Brasil parecia valorizar muito mais os poetas assim chamados “antilíricos”, ao ponto de princípios como “economia” e “concisão” serem tratados praticamente como sinônimos de “qualidade poética”. Evidentemente, Vinicius não se

enquadrou nesse padrão, sendo por excelência um poeta “lírico”, como bem aponta Domeneck (2010). E por ser esse poeta lírico, no sentido mais radical e mais clássico que a palavra possui, não é de surpreender a sua aproximação e fascinação com as raízes africanas da cultura brasileira, raízes que se perpetuaram, e continuam se perpetuando, eminentemente através da oralidade, via rituais de culturas ancestrais, que remontam possivelmente até as origens do que hoje chamamos de linguagem poética. E quando digo isso não penso apenas nos *Afro-Sambas*, pois olhando por esse lado, parece apenas lógico o seu desejo de aproximar a favela carioca (último reduto das raízes africanas na cidade grande) e a Grécia antiga (berço da poesia lírica), na adaptação do mito de Orfeu, seu mais importante trabalho para o teatro (e cinema, posteriormente). E como se não bastasse, a própria escolha do mito de Orfeu é sintomática, e pode ser interpretada como a expressão máxima da força dessa tradição lírica sob a qual o poeta inscreve sua obra. A figura de Orfeu é o protótipo do poeta completo, com o qual Vinicius flertou e, em muitos aspectos, logrou ser, tanto na arte, quanto na vida. A figura de poeta “oficial” (talvez o último de que temos notícia no Brasil), o protagonismo do amor em todos os momentos da vida, acompanhado pelo seu caráter sempre trágico, a presença constante da morte como elemento sinistro e obscuro que, apesar das aparências, é uma nota constante em toda sua obra poética, tudo isso só vem confirmar aquilo que Drummond já dizia: “Vinicius foi o único poeta brasileiro que viveu como poeta.” (Castello, 1994)

§

Em depoimento a um outro documentário brasileiro chamado *Palavra (En)Cantada*, da realizadora Helena Solberg, o compositor e pesquisador José Miguel Wisnik diz:

Tem momentos em que a poesia foi inseparável da música. Como por exemplo na tragédia grega, na lírica grega, na grande poesia provençal... São grandes momentos de conjunção. Eu acho que no Brasil, no século XX, houve mais um desses momentos de conjunção, desses que acontecem em ciclos culturais que dependem não se sabe de quais fatores, mas faz com que no Brasil a poesia e a música

virem a se encontrar e produzirem uma ligação que é ao mesmo tempo da poesia com a música e a da cultura letrada com a cultura oral, ou se quisermos, do erudito com o popular. (Solberg 2008)

Vejo sensivelmente nos *Afro-Sambas* uma clara demonstração desse momento, ou melhor, da manutenção desse momento, que certamente já estava numa fase avançada desde a época da Bossa Nova. A diferença é que os *Afro-Sambas* parecem nos dizer que música e poesia se tornam coisas inseparáveis não apenas através da inovação e sofisticação (como foi o caso da Bossa Nova), mas também pelo retorno a formas e valores ancestrais, primordiais (Haudenschild 2010; Lopes 2005).

Além disso, dentro da trajetória de Vinicius, talvez esse disco seja o momento mais agudo em que essa inflexão se revela. Cronologicamente localizado entre a saída do círculo intelectual e literário “sério”, e a entrega ao “escracho” de uma vida de cantor popular excêntrico que rodou os circuitos universitários brasileiros cantando com (e para) jovens que poderiam ser seus netos, os *Afro-Sambas*, com toda sua carga dramática e revolucionária, simbolizam essa transição, que, diga-se de passagem, não foi nada fácil para o poeta. É a partir desse momento que Vinicius se afirma definitivamente como um herdeiro dos poetas da tradição oral, um poeta que pertence à linhagem que vai dos trovadores provençais aos rappers americanos. Não vejo outro enquadramento possível para um artista que compõe e apresenta publicamente suas próprias composições, usando para isso a sua própria voz e seu próprio corpo, que interpreta e improvisa, que cuida tanto do som quanto do sentido das palavras que emprega.

Mas não quero aqui pregar a superioridade da poesia “lírica” (cantada) sobre a poesia “silenciosa” dos livros. Reconheço ainda que, muito provavelmente, meus pontos de vista são influenciados pela minha própria formação em música, anterior à “descoberta” da literatura. Mas esta é uma miopia da qual não procuro uma cura, e não é por ela que deixo de apreciar igualmente as duas, nem de acreditar que há espaço suficiente para ambas no mundo. A minha intenção é apenas um esforço dentro das tentativas de problematização e atualização do conceito de poesia e do conceito de canção como são usados correntemente – de resto, um trabalho já iniciado de maneira muito natural por Vinicius. O que falta, talvez, seja nós percebermos isso de forma natural. O que falta, talvez, seja nós entendermos que

ser um pouco poeta e um pouco músico não é propriamente ser versátil: sob a perspectiva da obra de Vinicius, isso é praticamente uma questão de coerência.

Bibliografia

Borges, Jorge Luis (2000), *This Craft of Verse*, Harvard University Press.

Castello, José (1994), *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão - uma biografia*, São Paulo, Companhia das Letras.

Domeneck, Ricardo (2010), *O "Poema de Natal" de Vinicius de Moraes e a fortuna sinuosa de seu autor*, Revista Modo de Usar & Co., publ. <<http://revistamododeusar.blogspot.pt/2010/12/o-poema-de-natal-de-vinicius-de-moraes.html>>, visto em 05/04/2015.

Grout, Donald / Palisca, Claude (1994), *História da Música Ocidental*, Lisboa, Gradiva.

Haudenschild, André Rocha L. (2010), *A Poética dos Orixás nos Afro-Sambas de Baden e Vinicius: por uma pedagogia da canção popular*, Anais do 1º CIELLI (Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários), Universidade Estadual de Maringá.

Lispector, Clarice (2007), *Entrevistas*, Rio de Janeiro, Rocco.

Lopes, Nei (2005), *A presença africana na música popular brasileira*, Revista Espaço Acadêmico, nº 50, Julho/2005, publ. <<http://www.espacoacademico.com.br/050/50clopes.htm>>, visto em 05/04/2015.

Moraes, Vinicius de (2000), *Livro de Letras*, José Castello (org.), São Paulo, Companhia das Letras.

Zumthor, Paul (2010), *Introdução à Poesia Oral*, Belo Horizonte, Ed. UFMG.

Filmografia:

Faria Jr., Miguel (2005), *Vinicius*, documentário, Brasil, 121 min.

Guter, Jean Claude (2003), *Velho Amigo: O Universo Musical de Baden Powell*, documentário. Brasil, 53 min.

Solberg, Helena (2008). *Palavra Encantada*, documentário, Brasil, 84 min..

Audiografia:

Máximo, João (2013). *Vinicius – Poesia, Música e Paixão*, radiodocumentário, Instituto Moreira Sales, Rio de Janeiro, Brasil, publ. <<http://radiobatuta.com.br/Episodes/View/250>> , visto em 05/04/2015.

Moraes, Vinicius de / Powell, Baden (1966), *Os Afro-Sambas*, LP, Forma, Brasil.

Luca Argel é músico e poeta. Licenciado em Música pela UNIRIO em 2010, no Rio de Janeiro, mudou-se para o Porto em 2012, onde trabalha e cursa mestrado em Literatura na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Em 2012 publica *esqueci de fixar o grafite* (poesia, ed. 7letras), cuja tradução para espanhol está no prelo para publicação em Espanha (Kriller71 ediciones, Barcelona).

NOTAS

¹ Versão adaptada da comunicação apresentada no seminário "Meu tempo é quando: 100 anos de Vinicius de Moraes", na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal, a 18 de outubro de 2013.

² Pese o facto de que este verso do "Samba da Bênção" provavelmente seja, na realidade, uma alusão ao célebre "Feitio de Oração", samba de Noel Rosa.

³ Alguns talvez dissessem "pós-Mallarmé", identificando no "Un Coup de Dés" o apogeu do processo de migração do conceito de poesia para dentro das páginas dos livros, isto é, a sua concepção enquanto mero sub-gênero da Literatura, criando a necessidade de se especificar com adjetivos (como "poesia *de tradição oral*") justamente as tradições poéticas mais antigas e tradicionais, e não o contrário.