

UnB – Universidade de Brasília

ICS – Instituto de Ciências Sociais

SOL – Departamento de Sociologia

TRABALHO FINAL DE GRADUAÇÃO

Três leituras sobre a artistificação do popular

Lucas Bezerra Facó (09/0122283)

Orientador: Edson Silva de Farias

Brasília – 2º/2015

Três leituras sobre a artistificação do popular

Lucas Bezerra Facó

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, em cumprimento às exigências para obtenção do grau de bacharel em Sociologia, sob a orientação do Prof. Edson Silva de Farias.

Brasília 2015

Agradecimentos

Primeiro, meu agradecimento se endereça ao professor Edson Farias, pela proximidade ao mesmo tempo estimulante e efusiva com que conduzimos a feitura dessa pesquisa, no contexto mais amplo das reuniões de orientação e do recém criado grupo de leituras sobre cultura. Tal como a entendo, a amizade comporta sempre um quê de admiração que se alimenta diariamente, nas experiências conjuntas e no compartilhamento da vida. Sou muito feliz e muito grato pelos momentos que tivemos juntos na UnB e, aproveito para estender esse agradecimento aos outros amigos queridos que fazem parte desse grupo - Artur Guimarães, Artur Lins, Vinicius Dino, Mateus Leite, Matheus da Costa, Fernando Franciosi e Beatriz Romão. A todos vocês, meu muito obrigado.

Agradeço também às pessoas com quem divido a vida cotidiana, meus companheiros e companheiras de repúblicas ao longo desses anos todos de graduação - David, Luan, Jéssica, Caterina, Robertinho, Gregório, Goiano, Carlos, Farage, Dina e todos os frequentadores dessa nova casa sempre cheia de pessoas queridas, e à eternamente querida Hévilly que, eu sei, compartilharia esse momento comigo com toda a força da sua alegria. De ti só tenho muitas saudades.

Aos grandes amigos e amigas que se parecem tanto comigo, com quem é tão bom rir e assistir o tempo passar - Bianka, Túlio, Taynara, Sofia, Diego Penaforte, Diego Ortega, Eduardo, Lucas Lessa, Samuel, Alexandre, Bárbara, Lethícia e Carol. Muito obrigado.

Aos amigos do "bando" de Sociólogos, agradeço as conversas e o companheirismo sem reservas, o afeto e a cumplicidade - Tiaguinho, Daniel, Maurício, Tartas e Gontyjo. Com vocês me sinto realmente fazendo parte de um grupo.

Enfim, agradeço a amizade especial, sempre presente de Pedro Martins. Sem você eu jamais teria me "metido nessa".

À minha família, muito obrigado. Aos meus pais que, cada um ao seu tempo e à sua maneira, apoiaram minha decisão de mudar para a Sociologia, obrigado. É impossível por em palavras o carinho, o suporte e o amor que recebo de vocês, família - Lili, Samuel, Diana, Juliana e Sara.

Enfim, agradeço à minha namorada, minha companheira Nara Romero, com quem compartilho toda a extensão do verbo viver. "Mongas", muito obrigado por estar na minha vida.

SUMÁRIO

Introdução, p.7

Capítulo I - O POPULAR SOB A ÓTICA DE SÍLVIO ROMERO E MÁRIO DE ANDRADE, p.14.

Capítulo II - INTERLÚDIO: FIGURAÇÕES DO MORRO NO POEMA *MORRO DA BABILÔNIA*, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, p. 38.

Capítulo III - A LIRA E O VIOLÃO: AS NATUREZAS DE VINÍCIUS DE MORAES, p. 44.

Conclusão, p. 79.

Referências, p.84.

Será ele daqui? Não, de dois reinos
Alimentou-se sua vasta natureza.

Rainer Maria Rilke

INTRODUÇÃO

O texto que segue compõe-se de três capítulos. Em seu movimento geral, estes capítulos buscam construir um problema de pesquisa e um objeto sociológico. Não é, contudo, finalidade deste trabalho oferecer uma resposta ao problema levantado, pois, tal como entendo a Sociologia, o interessante em um problema de pesquisa é justamente sua capacidade de manter uma tensão raciocinante sem a qual o exercício de pesquisa descambaria para uma mera descrição. Esse pensamento está de acordo, acredito com o próprio pai fundador da moderna pesquisa sociológica: Max Weber.

Para Weber, a apreensão do objeto só pode se dar ao *final* da pesquisa! Isto porque é apenas mediante a pesquisa, à seleção e teste do material histórico que se pode compor conceitualmente o quadro das conexões relevantes para a significação cultural da particularidade que se quer apreender. É somente *com a pesquisa* que se vai das vagas representações e intuições, que são necessariamente o ponto de partida – não há uma guerra de princípio contra elas, como em Durkheim –, para a apreensão conceitual, tão precisa quanto possível, *sob um ponto de vista previamente estabelecido*, da realidade histórica:

Isto faz parte da natureza mesma da "formação de conceitos históricos", a saber: tendo em vista seus objetivos metodológicos, não tentar enfiar a realidade em conceitos genéricos abstratos, mas antes procurar articulá-la em conexões [genéticas] concretas, sempre e inevitavelmente de colorido especificamente *individual*(WEBER, 2007, p.42).

Por enquanto, esta introdução faz apenas um "delineamento" do objeto. E, ao final, o texto entrega seu próprio percurso como construção do objeto, e as respostas que surgem em sua superfície devem ser entendidas sempre à luz dos modelos sócio-históricos que, se por um lado são requisitados para levar o material histórico a outro nível de significação, por outro impõem sua própria ordem de problemas e questões. Dito de outra forma, a Sociologia não produz, a cada momento e para cada momento, o seu verdadeiro sentido ou o sentido depurado dos acidentes e do historicamente supérfluo, e sim avança ao infundir sua própria ordem de problemas sobre objetos novos. Avança não em frente num espaço linear, mas em múltiplas e irredutíveis direções e dimensões. Não é enxugamento do sentido, mas produção de sentido.

Antes de apresentar com mais detalhes a proposta de cada capítulo, é preciso deixar claro que o problema desta pesquisa é formulado segundo um estilo de pensamento. Esse estilo é influenciado, em vários pontos, pelo calor duradouro da leitura da obra de Norbert Elias. Em primeiro lugar, tomou-se deste autor o interesse e a determinação em voltar os olhos para nosso próprio modo de pensar, em retirar nossas categorias de pensamento da sua posição de operadores silenciosos e imperturbados para – em segundo lugar – colocá-las na condição de processos históricos de longa duração, passíveis de uma análise e de uma sociogênese. Estas disposições estão muito claras já no início de sua obra. Para verificá-las basta a leitura da primeira parte da *Sociedade dos Indivíduos*, em que um certo otimismo retórico tem como finalidade restituir certas oposições consagradas da teoria sociológica, não a um debate epistemológico centrado na ideia de sujeito, mas a entraves histórico-afetivos postos à sua superação. Compreender a estrutura dos nossos “hábitos mentais” (ELIAS, 1994. p.23), afrouxá-los e ampliá-los (ELIAS, 1994. p.25), retirar os “entraves” ao pensamento da relação indivíduo/sociedade (ELIAS, 1994. p.17), admitir a “falta” de modelos conceituais adequados (ELIAS, 1994. p.16), “desistir de pensar” em termos de substâncias isoladas (ELIAS, 1994. p.25) para, a partir daí, “repensar toda nossa autoconsciência” (ELIAS, 1994. p.26) que “deixa de registrar” simples estados de coisa, como que os indivíduos não existem em estado isolado (ELIAS, 1994. p.19). Exprime-se aqui, apesar do tom, uma compreensão extremamente plástica, dinâmica e mundana do pensamento, enquanto um dado de nossa constituição histórica e integrado à nossa constituição afetiva. Trata-se de estudá-lo com referência a outros aspectos da vida que, tradicionalmente, permaneceram fora da epistemologia. Compreender nossa compreensão, entender seus dilemas e, quem sabe, aliviar seus conflitos. O pensamento pertence ao corpo, à história e à história do corpo.

Terceiro lugar: pensar o passado em termos de “estados do não saber”. Esta noção está desenvolvida em seu *Ensaio sobre o tempo*, e significa que, em uma perspectiva de longa duração, não podemos tomar nossos próprios pensamentos como constituintes das estruturas de ação possíveis em um determinado momento, pois nossos pensamentos são justamente o resultado, ou mais precisamente, o momento atual do processo que queremos reconstituir, muito mais que fazem parte dele desde o início considerado. Elias utiliza esta ideia para compreender o desenvolvimento do símbolo do tempo, isto é, o grau de síntese que este símbolo, enquanto um meio de orientação, atingiu através de um processo bastante lento, desde a simples comparação da duração

de eventos humanos não simultâneos, por meio das clepsidras, até alto grau de integração social permitido pela crença, coletivamente estruturada e materialmente ancorada na existência de relógios por todo o mundo, em uma duração física que existe independentemente da vida humana.

Aqui, estou interessado principalmente nas transformações associadas à ideia de popular, tal como se desenvolvem intergeracionalmente, de um artefato acessório da crítica literária romântica – algo que simplesmente qualifica uma literatura como nacional (MOREIRA, 1991) – à riqueza de usos culturais e políticos que caracteriza o contemporâneo. O empréstimo desta noção eliasiana para abordar este tema tem por objetivo desfazer um aparente paradoxo. No contemporâneo – frequentemente pensamos – as matrizes culturais eruditas e populares estariam inextricavelmente associadas, em uma produção cultural diversificada e massificada. Tomar esta distinção como ponto de partida ou simplesmente como algo existente seria então um erro, e seu valor seria, no máximo, analítico – distinguir para conceber as relações internas. No passado, por outro lado, a cultura seria uma realidade mais restrita, com um círculo de produção e legitimação bastante limitado, distante das formas de vida e divertimento populares, estas últimas sobrevivendo à margem da escrita e do registro, perseguidas pelas instâncias oficiais e alijadas da narrativa da modernização. O percurso que se insinua dessa forma é o de uma crescente interpenetração destas duas esferas, uma integração entre realidades históricas que passaram, anteriormente, pela incomunicabilidade e pelo conflito.

Por outro lado, nunca utilizamos tanto estas divisões. Elas dividem gêneros nos mais variados segmentos de bens culturais, comandam indignações políticas e reivindicações democráticas dentro e fora do ativismo universitário, separam histórias, desenham programas de pesquisa, recortam espaços acadêmicos, formam inclinações, participam de práticas de subjetivação e de outrificação, informam políticas de identidade, estabelecem vetores de deslocamento social, produzem diferenças, criam energia ao serem transpostas, etc. Temos a impressão de que o par popular e erudito nunca disse tanto e tão pouco... ao mesmo tempo!

Este espanto começa a se desfazer quando tomamos estas palavras como símbolos, dotados de uma estrutura complexa, que dizem muito justamente por serem aglutinadores de experiências históricas diversas e sucessivas, e dizem pouco justamente porque costumamos cobrar delas que descrevam substâncias estanques e bem delimitadas. Em última instância, devemos reinscrever nosso uso substancializador

destas noções na própria economia geral de seu significado movediço e das relações que se estabelecem a partir dele e, portanto, na própria polissemia que cremos apenas observar ou estudar!

Em termos breves, podemos dizer que é a própria integração que requisita o uso e o refinamento desses símbolos, que transforma o manejo das semânticas associadas a um e ao outro em uma competência socialmente valorizada, pois importante veios de nossa história e experiência coletiva, em seus movimentos de crescente complexificação, se transmitem e consolidam através deles. O presente estudo consiste, em grande parte, em uma reconstituição esquemática desta história a partir de diferentes perspectivas.

Isto nos leva a um quarto ponto de inspiração eliasiana: observar mudanças na estrutura social de longa duração a partir de figurações artísticas. Entendo que a arte é um lugar privilegiado para o estudo do social; não por quaisquer características intrínsecas e atemporais, mas pelo relevo que a esfera social da arte adquiriu a partir do século XIX, em seu percurso de autonomização e de entrelaçamento com a produção de subjetividades, de inclinações e modos de ser individuais e coletivos.

A ideia de produção de subjetividades deve ser entendida aqui como parte de um processo. Podemos resumi-lo, muito esquematicamente, apontando a contribuição do chamado Romantismo alemão para a teoria da arte. Aqui interessa que, nesses autores, se operou um deslocamento do acento artístico da *mimesis* para a *poiesis*, e, no mesmo compasso, da obra para o artista. Também referido como o momento da “subjetivação” da arte e do artista, este deslocamento transporta para o interior do artista o valor da arte, e o que desponta como o traço distintivo do gênio é a capacidade de *criar* formas belas, à maneira do próprio Criador. Passa-se de uma analogia entre o artista e Deus – as formas que o artista produz são, no limite, divinas – para uma *homologia* entre os dois – o *princípio* criativo do artista é divino, a relação de Deus com a criação é a mesma do artista com sua obra. Dificilmente, no mundo em que vivemos hoje, conseguimos pensar a ideia de arte sem esse “paradigma” da criação, do gênio criativo, do novo, do inédito, etc. A partir dessa contribuição inovadora, o século XIX assistirá ao surgimento de novas formas de socialização que se organizam em torno da ideia de uma vida orientada para a experiência da arte. Viver sob os diversos signos da arte - o absoluto, o belo, o sublime, o trágico, o cômico, o puro, o autêntico - passa a mobilizar trajetórias e conformar nichos onde se delinea e cristaliza um *estilo de vida artístico*. Estilo de vida onde a tônica está na capacidade de *expressão* e reconhecimento das *expressões* da

criatividade e das emoções, individuais ou coletivas. Tomamos então as obras de arte enquanto *gestos expressivos* onde estão postas, de alguma forma (não como um simples reflexo de uma certa "condição de pertença social") as questões da autoimagem artística orientada pela posição social deste artista - devemos manter esse ponto em mente, principalmente, nos capítulos sobre Carlos Drummond de Andrade e Vinicius de Moraes. Assim, uma outra maneira de compreender a passagem de Vinicius da poesia para a música popular é a seguinte: o entrecruzamento entre essa esfera social que se reproduz mediante a valorização e recriação constante das formas de expressão e as novas formas de produção de bens culturais, em que a comunicação de massas ou "popular" assume uma importância *sui generis*. Este entrecruzamento entre simbólico e mercado dissemina o esquema de formação de disposições expressivas para círculos bastante mais amplos que aqueles originalmente consagrados ao culto das artes. Por outro lado, infunde sobre os nichos artísticos tradicionais questões e visões oriundas de outros mundos sociais. É essa narrativa analítica que está por trás da ideia de subjetivação artística: um modo histórico, contextual, de incorporação e exteriorização de disposições, ao mesmo tempo infinitamente superficial e infinitamente interiorizado: as expressões, as percepções tópicas, epidérmicas, de gestos, indumentárias, práticas, gostos, preferências, falas, locais a ir, coisas a fazer, ligam-se diretamente ao íntimo do ser: a tônica nas expressões como uma criação de si e uma economia do ser social.

Para dar conta deste longo percurso, vamos recompor a questão da literatura nacional nos debates de autores românticos travados após a independência política do Brasil e ao longo do século XIX. Em seguida, vamos analisar a crítica de Silvio Romero ao movimento; ávido por declarar o esgotamento do movimento romântico, este autor introduz um novo significado de popular no horizonte de possibilidades do termo – aquele associado ao positivismo e à nascente etnologia. Após esta leitura de textos etnográficos de Silvio Romero, será feito um exercício semelhante com Mário de Andrade. A análise comparada dos dois autores tem por objetivo mostrar como a intervenção de Silvio Romero é uma condição para o pensamento¹ de Mário de Andrade, mas, também, em que pontos este último se distancia de seu antecessor. A saber, Mário faz avançar uma *artistificação do popular*, pois seu interesse nas "coisas do Brasil" consiste em extrair *formas estéticas* que inspirem a arte erudita. Suas etnografias do samba rural paulista testemunham o fracasso quase cômico desta

¹ Não em um sentido idiossincrático, mas justamente no que o pensamento tem de comum.

empreitada. Este é o esquema do primeiro capítulo. Em si mesmo, podemos dizer que ele é uma análise comparativa de dois relatos etnográficos, ressaltando seus afastamentos e suas aproximações, e tendo como eixo comparativo a crescente empatia pelo fenômeno popular. No conjunto do trabalho, o capítulo prepara as bases para compreendermos que estado de questões o campo literário "entrega" para Vinicius de Moraes; o intuito é verificar por esse meio como se forma a personalidade artística do poeta.

Um segundo capítulo, mais curto que o primeiro e o terceiro, consiste em uma análise figuracional de um poema de Carlos Drummond de Andrade – o *Morro da Babilônia*. Esta análise, amparada por uma contextualização histórica, tem como objetivo reconstituir o espectro de significações possíveis da figura do morro na poesia brasileira do período. O poema será útil pois sua publicação, em 1940, é praticamente simultânea ao artigo de Mário de Andrade e à redação do primeiro ato da peça de Vinicius, que, também por essa época, conheceu vários morros cariocas na companhia do escritor americano Waldo Frank, em seu primeiro trabalho pelo Itamaraty. Argumentar-se-á que a estrutura do poema guarda importante homologia com a relação social que os poetas e artistas em geral mantinham com esse espaço. No esquema geral do trabalho, este capítulo nos permite compreender que Vinicius, por meio de sua peça, retrabalha um imaginário existente, mas levando-o às últimas consequências - a liricização do popular.

Apenas ao final buscarei, pela análise do contexto de produção de uma obra específica – a peça de teatro *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes –, apontar uma alteração fundamental no modo como o binômio erudito e popular se configura. Segundo o argumento que vamos seguir, o que se estabelece é a possibilidade de realização de trajetórias artísticas que tomem o trânsito entre erudito e popular como seu lugar privilegiado. Esta última reflexão será completada por outra que tem como objetivo pensar as transformações pelas quais passou a figura do artista enquanto modelo para processos de subjetivação. O intuito é visualizar as duas questões a partir da vida e da obra de Vinicius de Moraes, condensando-as em um breve estudo biográfico. Adianto este ponto sobre o *Orfeu da Conceição* porque gostaria que a leitura do texto inteiro fosse balizada pela questão do não-saber: em que medida os predecessores e os contemporâneos de Vinicius não dispunham – isto é, era simplesmente impossível aventar certas ideias – das possibilidades de pensamento que a peça permitiu e, na contrapartida, em que medida estes mesmos predecessores e

contemporâneos compuseram as condições sociais de possibilidade para que Vinicius, e não qualquer outro, fizesse esse gesto tido como inicial.

O último aspecto da obra de Norbert Elias que motiva este trabalho é menos oblíquo, mais direto e mais simples: tomamos de empréstimo seu modelo figuracional de interdependências sócio-funcionais. Como se costuma dizer, o "modelo teórico" utilizado é aquele proposto por Elias. Seu uso será mais bem detalhado adiante, mas, de antemão, interessou aqui seu caráter dessubstancializador e relacional, que nos permite apreender, por meio da análise dos "símbolos socialmente aprendidos", as formações sociais como figurações, como processos estruturados porém fluidos, nos quais não há distinção de natureza entre as vidas humanas e objetos que elas formam:

Há figurações de estrelas, assim como de plantas e de animais. Mas apenas os seres humanos formam figurações uns com os outros. O modo de sua vida conjunta em grupos grandes e pequenos é, de certa maneira, singular e sempre co-determinado pela transmissão de conhecimento de uma geração a outra, portanto por meio do ingresso singular no mundo simbólico específico de uma figuração já existente de seres humanos. Às quatro dimensões espaço-temporais indissolivelmente ligadas se soma, no caso dos seres humanos, uma quinta, a dos *símbolos* socialmente aprendidos" (ELIAS, 2006, p.25).

Ou seja, o conceito eliasiano de figuração nos permite, por meio de análises dos símbolos socialmente transmitidos, de suas transformações complexas, recompor conceitualmente a intrincada trama de conhecimentos e afetos que perfaz um determinado estado de um processo social. Aqui nos dedicaremos ao símbolo do popular, com o suporte privilegiado do estudo da trajetória de Vinicius de Moraes.

Sem mais adiantamentos, passemos ao trabalho.

1 O POPULAR SOB A ÓTICA DE SÍLVIO ROMERO E MÁRIO DE ANDRADE

Introdução

Ao longo deste trabalho, leremos textos de dois importantes críticos literários brasileiros - Silvio Romero e Mário de Andrade. O interesse nos textos apresentados reside em um traço comum: ambos são resultados de *etnografias*, de viagens de conhecimento, viagens que buscavam coligar e relatar práticas culturais dos povos do interior do Brasil - no caso de Silvio Romero, as poesias populares no nordeste, e em Mário de Andrade o samba rural paulista. Este tipo de prática intelectual, isto é, a pesquisa de campo, a viagem de descoberta, onde se trava contato com o outro desconhecido, com uma realidade ao mesmo tempo interna - pois se trata do Brasil - e estranha, será marcante para formação de vários intelectuais brasileiros². Ao escolhermos os dois relatos que seguimos queremos apontar a *presença* de certos esquemas de pensamento comuns. Presença essa que não é, contudo, uma simples continuidade, uma permanência, pois o relato de Mário apresenta mudanças substantivas em relação ao de Silvio Romero. Não vamos adiantar os exercícios de leitura, apenas apontar sua inserção no argumento geral do trabalho:

1. A partir da geração de intelectuais a que pertence Silvio Romero³, o império será marcado por uma nova pressão modernizadora: também no âmbito das letras um profundo espírito crítico de renovação vai chacoalhar o esqueleto espiritual do império. Este espírito crítico é marcado por um *realismo* que prescreve um conhecimento efetivo das "coisas do Brasil". Esta prescrição de conhecimento envolve, a um só tempo, os próprios intelectuais, cujos instrumentos de pensamento são obscuros e atrasados, e a realidade a ser conhecida, ela mesma obscura e atrasada.

2. É neste pano de fundo histórico que surgem os *Estudos sobre poesia popular*. Tomamos esses estudos como pioneiros do estado de coisas que queremos descrever. O fato de que são oriundos de experiências etnológicas deve ser aqui ressaltado: se buscamos conhecer a paulatina *integração* entre duas realidades históricas

² Podemos citar, a título de exemplo canônico, o caso de Euclides da Cunha em Canudos e, a título de exemplo que nos interessa diretamente, as viagens que Vinicius de Moraes fez na companhia do escritor Waldo Frank no início dos anos de 1940 que, segundo o próprio Vinicius, "o transformaram em um homem de esquerda".

³ Pertença aqui pensada de maneira simplesmente cronológica: a partir da *época* de Silvio Romero.

desigualmente afetadas pelos processos de interpenetração civilizatória⁴, integração essa que se inicia, estamos certos, a partir do momento em que um desses polos passa a concebê-la como missão e condição de sobrevivência de sua estrutura social, a experiência de Silvio Romero deve ser tomada como uma *experiência limite*, como um atrito que está alterando as próprias estruturas mobilizadas na compreensão deste atrito. É esse dobrar-se sobre si mesmo de um suposto "nós" homogêneo que vai gerar a complexidade, o caráter estratificado, aparentemente contraditório e perturbado das referências dentro/fora e dos regimes de pertença historicamente encetados no Brasil.

3. Após o exercício de leitura realizado sobre o texto de Sílvio Romero, partiremos aos relatos de Mário de Andrade; a leitura de seu texto tem como objetivo verificar que o esquema que Sílvio Romero aplicou à poesia popular está presente, também, aplicado agora à música popular. Além disso, queremos mostrar em que pontos os dois autores se distanciam, atribuindo essa distância a uma integração maior entre Mário de Andrade e seu contexto etnográfico. Esta maior integração se deve, sem dúvida, ao volume bastante maior de escritos à disposição do último sobre seu tema de estudo⁵, mas, também, ao modo de consideração que Mário emprega: para este último, a música popular não é apenas objeto da fria relação de conhecimento, mas é "digna" de interesse estético, pois a música erudita deve buscar *inspiração, formas originais* nessa matéria bruta.

4. Este diferencial, entre dois personagens que ocupavam uma posição relativamente semelhante em suas respectivas gerações, observado a partir de práticas intelectuais parecidas - a viagem etnográfica⁶ -, será tomado como um *desenvolvimento* de uma compreensão ampliada de cultura, uma mudança na estrutura desse símbolo que o leva a um novo patamar de síntese, permitindo trânsitos, acúmulos e aproximações entre vivências que nenhum outro símbolo permitia. Adiantemos: a ponta desse percurso será a peça de teatro de Vinicius de Moraes, *Orfeu da Conceição*, em que a imaginação artisticamente orientada se sobrepõe à distância socialmente escavada entre a educação escolar de sua época, que transmite uma suposta *cultura universal*, e o

⁴Isto é, os "eruditos" e os "populares" no Brasil. Podemos até mesmo dizer que a civilização é um modo de simbolização a partir do qual os eruditos não cessam de *renovar* a experiência do originário e do primitivo, isto é, de esquecer o contato e a história comum que os une aos seus objetos de interesse.

⁵ Mário de Andrade chegou a escrever uma conhecida *Pequena história da música*.

⁶ Sobre esse ponto, vamos observar em Mário de Andrade, assim como em Sílvio Romero, todo um zelo a respeito do processo de coleta do material etnográfico, bem como a necessidade de controle da situação no sentido de obter um material "tão puro quanto possível".

contexto de uma favela carioca que, tanto em Sílvio quanto em Mário, é o mais distante possível da cultura legítima⁷.

5. Podemos adiantar uma observação feita a partir de nosso material histórico: é a emergência e a aplicação de um olhar estético⁸, que insere as práticas populares em uma ordem de valores inicialmente estranha a elas, que cria um espaço de representações e de expressões artísticas que permite o contato entre vivências sociais que não se tocariam em outros espaços. A peça de Vinicius, iluminada por essa discussão, surge como uma alteração fundamental no modo de simbolização presente em Sílvio Romero e Mário de Andrade. Nestes últimos prevalece uma civilização que opera *desintegrando* observador e observado em duas realidades distintas, uma marcada pela pontualidade com o relógio da civilização, do tempo e do progresso, outra que não cessa de recuar em direção ao passado, ao arcaico e ao primitivo.

Um breve contexto

Para nos situarmos corretamente no presente histórico em que escreveu Sílvio Romero, vamos escolher um recorte que, segundo o jargão de nossa disciplina, nos permite apreender os fatos mais relevantes para compreendermos a constelação histórica da qual partimos. Se nos interessa neste momento a discussão a respeito da relação entre literatura e nação, a independência do Brasil, em 1822, é um ponto de partida conveniente. Uma poesia cheia de "coloração nativa" já existia anteriormente, mas este evento político forneceu uma ancoragem muito mais firme para os reclames de que a literatura que se faz no Brasil merece uma história separada da história da literatura portuguesa. As primeiras histórias da literatura brasileira começaram a surgir pela pena de estrangeiros. Friedrich Bouterwerk e Sismonde de Sismondi, em 1805 e 1813, respectivamente, publicaram suas histórias literárias do continente europeu inserindo, em capítulos sobre a poesia ibérica, um pequeno espaço para a literatura das colônias e, neste espaço, para autores brasileiros como Claudio Manuel da Costa e Silva Avarenga (MOREIRA, 1991, p.27). Estas obras não teriam, contudo, repercussão sobre os literatos brasileiros. Apenas após a independência, a importante obra de Ferdinand Denis, naturalista francês que viajou pelo Brasil durante alguns anos e que ao regressar

⁷ Como veremos, em ambos os grandes aglomerados urbanos são a realidade menos afeita à vida espiritual.

⁸ De maneira parcial em Mário de Andrade, e completa em Vinicius.

à Europa escreveu obras sobre o país, as histórias literárias se tornariam um importante lugar de afirmação da independência da produção cultural brasileira. O entendimento que perpassa esses esforços é muito claro: Denis exorta os poetas brasileiros a produzir uma literatura que seja condizente com sua nova condição política e com os ares jovens do novo continente americano. O autor projeta uma grande literatura para o Brasil, ao mesmo tempo em que aponta o caminho para a sua concretização: ser atento ao clima, às tradições e à natureza brasileira - estes elementos, segundo a crítica romântica, caracterizam uma literatura como nacional (MOREIRA, 1991, p.45).

Este sopro inicial continuaria ventilando as letras brasileiras ao longo de todo o século XIX. Entretanto, as vozes dissonantes também se levantariam com vigor; assistimos, assim, a intensos debates a respeito da nossa autonomia literária. Isto é: possui o Brasil uma literatura? Será ela nacional? Para a crítica romântica, essas questões são apenas uma, pois o que qualifica uma literatura como autêntica, digna deste nome, é sua conexão com a nação. A literatura deve ser a coroa do espírito posta sobre a realiza de um povo. Algumas revistas foram importantes neste contexto, são elas a *Revista da Sociedade Filomática*, a *Revista Niterói*, a *Minerva Brasiliense* e a *Revista Popular*. Maria Eunice Moreira acompanha de perto esses debates em seu livro *Nacionalismo Literário e Crítica Romântica*, contudo, para nossos objetivos, vamos nos limitar a apontar sucintamente os termos da disputa.

O argumento em que se apóiam com maior vigor os partidários da literatura nacional é a independência política. Esse fato incontestável garante o direito e aponta a via de acesso a uma literatura nacional. Os opositores retrucam apoiados em duas bases. Primeiro que a literatura está ancorada na *língua*, portanto, apesar de brasileiros de direito, os escritores do período são portugueses espiritualmente, pois escrevem nessa língua. Segundo, a qualidade do que se produz não atinge o grau de uma literatura legítima, o que não deveria surpreender quando se tem em mente o iletramento geral da população. Não se discute, contudo, que a exuberância da natureza americana é original em relação ao continente europeu e que aqui há um povo cuja natureza é distinta⁹ do povo europeu - os índios americanos.

Paralelamente, compêndios e coletâneas literárias introduziram na literatura uma política de memória que reorganizaria toda a produção literária deste lado do continente em um todo coerente, revalorizando o passado em função da presença dos critérios

⁹ Somos tentados a dizer "cuja história é distinta...", mas devemos atentar ao fato de que, para as pessoas deste período, o ser de um povo não era uma questão histórica, mas sim racial, *natural*.

estéticos românticos. Formava-se, assim, uma primeira imagem totalizada do que foi a experiência da literatura desde o século XVI até então, imagem essa que fornecia a esses escritores os trilhos sobre os quais caminhar em direção à tão sonhada literatura nacional. Estas questões seriam arrematadas pela intervenção importante de José de Alencar. Este autor adicionaria ainda um grau de complexidade antes inexistente:

...vale a Alencar a recomendação de que a introdução de elementos nativos na construção do autêntico texto brasileiro não lhe afiança seu grau de nacionalidade. Essa somente pode começar a ser discutida quando o romancista [e não mais o poeta] buscar a síntese entre valores diferentes e entender que, no Brasil, entrecruzam-se verdadeiramente a natureza e a civilização (MOREIRA, 1991, p.141).

É a partir desse ponto que Sílvio Romero passa a integrar o debate.

Da mesma forma que a independência política em 1822, gerou profundos anelos na esfera cultural do Brasil império, desencadeando um debate sobre originalidade e dependência das criações literárias brasileiras (brasileiras?), no esteio do qual se configurou uma política de memória que fornecia a determinados estratos sociais do império uma imagem do seu próprio ser na história, a proclamação da república também impôs sua agenda de temas e urgências aos intelectuais aqui gestados e afinados com outros grupos sociais emergentes. Distanciar-se do império e de seus símbolos de atraso era uma necessidade, não apenas dos escritores, mas da elite política em ascensão no país. Aos olhos destes grupos, o país ainda estava entregue ao obscurantismo canhestro das reminiscências do império. Mas, da mesma forma que, em 1822, esse processo não se deu num átimo, inserindo-se na esteira de mudanças e do embate de forças sociais que já se faziam sentir no final do século XVIII (MOREIRA, 1991), a proclamação da república foi precedida por um intenso embate travado nos planos interdependentes da opinião pública, da autoimagem e da política – para os quais os "escritores partidos ao meio" foram fundamentais. Podemos descrever essas transformações a partir do nosso objeto, a relação entre cultura erudita e cultura popular.

Argumentamos, anteriormente, contra a naturalização dessas duas figuras; propôs-se pensá-las como chaves cognitivas interdependentes que se gestaram no interior do processo que tentamos reconstituir, sendo dele constitutivas na medida em que por meio delas traçavam-se afastamentos e proximidades naqueles mundos sociais. Vimos como correntes de pensamento romântico instaram os escritores brasileiros a enquadrar-se como membros de uma nação distinta das nações europeias que lhes

serviam de modelo, e como depositários de uma missão: criar uma literatura nacional. Nos limites dessa nação estavam encerrados todos os elementos necessários para a tarefa. Vertidos para o espaço literário, eles eram os *índices de individualização da nossa literatura*: o clima, os relevos e as paisagens, e a composição étnica peculiar forneciam a matéria autóctone a ser haurida para as formas literárias. O meio, original na sua composição, inspiraria sentimentos originais nos escritores, que precisavam apenas da fineza de espírito e de gênio cultivados para aproveitá-lo. Prosseguindo nos anos do império, esse caminho seguro será abalado em dois pontos fundamentais.

Primeiro, com a crescente insatisfação pública com o império e a emergência de vozes democratas e republicanas, entraram em xeque os símbolos que até então nos individualizavam como nação. A extensão continental do Brasil, somada à imensa variedade de tipos humanos transformaram-se em um verdadeiro problema: o Brasil era, na realidade, um país desintegrado em sertanias sem fim, em tudo distante da *urbis* parisiense e da ideia de povo que lhe correspondia. Tal contraste se traduz muito bem em determinadas características comuns à chamada geração de escritores de 1870: Todos revelavam "a sua afinidade profunda com a irradiação insólita das energias econômicas e culturais que procediam da Europa em escala crescente ao longo dos três últimos decênios do século XIX, bem como sua adesão à luta política pela redefinição, em função de uma perspectiva urbana, das estruturas fundamentais do país, com a decorrente abertura à plena integração e participação dos grupos sociais adventícios" (SEVCENKO, 2003, p.80).

Segundo, a crescente consciência de que as formas literárias continuavam tomadas de empréstimo à Europa. Daí as denúncias de copismo, que já se faziam sentir na geração anterior e se renovariam por muitas gerações ainda e, de certa forma, até os dias de hoje.

Esses aspectos não são, contudo, separados na mente e nas obras dos escritores. Trata-se de uma dupla injunção de difícil conciliação na consciência intelectual da época: nacionalistas, sim, preocupados em consolidar e defender uma unidade política e cultural que arriscava desaparecer diante de seus olhos, mas de ouvidos atentos a toda sorte de ruídos produzidos na Europa. O arco relativamente prolongado que o romantismo descreveu no Brasil, terminou com o influxo intenso de novas correntes literárias, bem como de formações intelectuais que rivalizavam com a própria literatura enquanto discursos legítimos sobre a condição humana e o contemporâneo – as ciências humanas, as doutrinas liberais e positivistas, o evolucionismo. As evocações de Virgílio

e Dante, intercaladas com espasmos sentimentais diante de cachoeiras e outras figuras de esplendor, que caracterizavam o bom gosto que consagrou a juventude agonística de Castro Alves até meados da década de 1860, deram rapidamente lugar a uma nova consciência artística e política. Esses novos escritores se colocavam em uma posição membranar, entre o chamado inadiável à mudança – sob a pena de que o Brasil sucumbisse à torrente de transformações devastadoras que irradiava do centro europeu – e a nação brasileira adormecida no sono crepuscular do império. Tratava-se da emergência da nação como um fundo hermenêutico na mente destes autores representados por Sílvio Romero e da consciência de que este não era um ideal compartilhado entre a maioria da população.

Assinalemos mais uma vez a posição ambígua desses escritores: defendendo-se do colosso da civilização industrial europeia que os fascinava na medida em que os assombrava, dispunham apenas dos modelos de pensamento europeus para totalizar moral e cognitivamente a situação em que se encontravam. Nacionalistas de um estado que mal era capaz de estender seu tecido sobre todo seu território, "espantados com o ritmo delirante com que as grandes potências procediam à retalhação do globo terrestre" (SEVCENKO, 2003, p.84), estes escritores se sentiram, ao mesmo tempo mais próximos e mais distantes dos elementos que individualizavam a realidade brasileira em relação à europeia. O que os colocava numa posição, por assim dizer, inversa à dos românticos: estes tinham de haurir de sua nação uma literatura que a coroasse com o produto mais sublime do espírito, isto é, uma literatura nacional; aqueles eram premidos pela necessidade de consolidar efetivamente uma nação, de descer aos confins daquele território para levar-lhes definitivamente uma ordem social e política. Note-se por último, nessa mudança, o *crescendo* de importância dos escritores e intelectuais frente ao ordenamento estatal brasileiro: "Decorrencia direta dessa dupla atitude reformista e salvacionista seria ainda a avidez arrebatada com que os escritores se iriam entregar ao estudo dos mais variados aspectos da realidade brasileira" (SEVCENKO, 2003, p.84-5).

Assim, o que para o romantismo se apresentava como um elemento autóctone inspirador muitas vezes afastado temporalmente dos escritores – pense-se no Guarani –, em muito distante do grau de síntese cognitiva implicado no termo "cultura popular", começava a tomar contrastes mais nítidos para os escritores de 1870 em diante – na medida mesma em que esses escritores criavam uma armadura conceitual para objetivar este elemento estranho, esta alteridade que despontava no seio da pretensa nação. Tomemos um exemplo paradigmático.

O pensamento de Sílvio Romero

Sergipano, nascido em 1851, Sílvio Romero estudou em cursos preparatórios do Rio de Janeiro entre os doze e os dezesseis anos, ingressando na Faculdade de Direito do Recife aos dezessete. Formando-se com apenas vinte e dois anos, ocupará uma série de cargos públicos, dentre eles o de deputado provincial, até o ano de 1880, quando é nomeado professor da cadeira de Filosofia do Colégio Pedro II. Esta nomeação se dá como fechamento de uma série de confrontações públicas iniciadas com a publicação de seu livro *A Filosofia no Brasil*, de 1878, livro em que o autor, a título de balanço do que foi e do que é a filosofia no Brasil, desfere uma série de ataques contra as obras e correntes filosóficas que o autor identificava na vida intelectual do império. Notabilizando-se por seu estilo agressivo e mordaz de crítica, o autor contesta, sempre e em primeiro lugar, o desfalque temporal que marca a produção intelectual no Brasil; se critica um certo espiritualismo religioso, não é enquanto uma mentira¹⁰, mas enquanto uma *verdade antiga* que não é *mais* digna do estatuto de conhecimento (PAIM, 1981. p.27). Sua posição crítica é marcada pela certeza inquebrantável de estar alinhado com o presente e, sendo o presente de sua época justamente a abertura e a disposição para o futuro, compreendemos sua alegria em soterrar as formas de pensamento do passado. Esta polêmica repercutiu em artigos de diversos autores, incluindo o próprio Sílvio Romero e seu colega de pensamento Tobias Barreto, espraiando-se por jornais como *O Cruzeiro*, *A Gazeta de Porto Alegre*, *O Repórter* e a *Revista Brasileira* (PAIM, 1981. p.37).

A partir de 1880, inicia-se a publicação, na *Revista Brasileira*, dos Estudos sobre poesia popular, de Sílvio Romero. Obra cujo pioneirismo, no método de estudo e no reconhecimento da importância do objeto, é atestada por todos, contemporâneos e sucessores. É no âmbito do folclore e da poesia popular que se buscará, como na cor de pele mulata, o amálgama mais inextricável de grupos humanos que geraram o brasileiro. Note-se a distância que separa, no discurso que vamos apresentar, erudito e popular: essencialmente objeto de estudo, a poesia popular assume importância de conhecimento apenas.

¹⁰ Apesar de declarar polemicamente, na apresentação de sua tese de doutoramento, em 1875, que "a metafísica está morta".

Sílvia Romero inicia seus estudos revisando algumas de suas opiniões polêmicas emitidas no início da década de 1870. Na ânsia de declarar o esgotamento do romantismo, e sobre a relação que nos interessa aqui, o intelectual afirmava então: "Uma volta à poesia popular e às tradições já esquecidas é uma *sua pretensão mal definida*" (ROMERO, 1977 p.31).

Reverendo esses escritos engajados de 1873, ano crítico para a sua geração, Silvio Romero emite um juízo:

Bem claramente é aí exposto que eu procurava então reagir contra uma dupla exageração do romantismo: que temos um povo em tudo capaz de ombrear com os mais distintos do velho mundo, e que possuímos uma poesia popular das mais brilhantes que se conhecem. É verdade que estas afirmações desponderadas nunca se tinham feito provar por dados inconcussos, não passando de frívolas insinuações (ROMERO, 1977, p.32).

Atualizado:

Todavia é a ocasião de declarar que a reação foi bastante além de seu alvo. Nas palavras transcritas está reconhecida a existência entre nós de uma pequena poesia popular herdada, *ao lado de outra quase insignificante que mais de perto nos pertence e individualiza*(a erudita, grifo nosso). Mantenho ileso a minha nota de falta de profundidade e originalidade nesta última, restringindo, porém, o caráter de rigor negativo que tinha a minha primeira declaração" (ROMERO, 1977, p.32).

Vemos a cisão que o autor estabelece entre *duas poesias* que levam existências históricas bastante distintas, ao ponto de uma não possuir qualquer profundidade ou originalidade enquanto a outra é digna de vivo interesse. Não nos enganemos, contudo, a respeito de que princípios informam a reavaliação de Silvio Romero sobre a poesia popular. Aqui não se trata, ainda, de qualquer valorização estética que coloque a poesia popular no mesmo estatuto daquela ligada pelo fio condutor da lógica do espírito: "Nós possuímos uma poesia popular especificamente Brasileira, que, se não se presta a bordaduras de sublimidades dos românticos, *tem contudo enorme interesse para a ciência*" (ROMERO, 1977, p.32). Ao comentar o trabalho de José de Alencar sobre poesia popular, Romero reafirma seu ângulo de análise, além de repisar suas críticas às reminiscências de romantismo no autor cearense. Discutindo um romance popular – *o rabicho da geralda* – coligido em cinco partes por José de Alencar, que as uniu e “corrigiu seu estilo” em uma só versão, Romero ataca:

Dirigindo-se a espíritos fantasmas, incultos e enamorados do que chamam, em tom enfático, a forma, o estilo, velha palavra mística adorada por cada um a seu modo, o célebre romancista, preocupado das exterioridades, fez uma versão bonita, é certo, do romance sertanejo; mas errônea, quase imprestável" (ROMERO, 1977, p.129).

Vê-se com que intensidade Sílvia Romero quer distanciar-se de seus antecessores primitivos na tarefa da crítica etnográfica, e o caráter positivo, firmemente ancorados nos fatos, muito embora insipiente, que pretendia emprestar ao seu conhecimento. Justamente por isso, aos seus olhos, Alencar, em nome do purismo, do estilo e de outras quimeras, maculou o material etnográfico a ponto de quase inutilizá-lo:

Quem o autorizou a reunir, amalgamar a seu bel-prazer, as suas cinco versões de províncias diferentes? *Não sabia Alencar que o interesse da poesia popular é todo etnográfico*, e que para esse fim o mais apreciável são as variantes de um mesmo canto, porque são elas que nos habilitam a conhecer como cada população modificou, adaptou ao seu meio a lição primitiva? (ROMERO, 1977, p.129, grifo meu).

Note-se que, apesar de toda a sua frieza analítica, o verbo “autorizou” denota um *direito de existência* do popular, na ordem do conhecimento e no mundo. É nesses termos que o autor se expressa em outro momento, mas em contexto argumentativo semelhante: “reconhecemos no povo a *força de produzir* e o *direito de transformar* a sua poesia e os seus contos”, contra o alegado desleixo desrespeitoso de seus antecessores que buscavam corrigir os “deslizes” estilísticos da mentalidade popular (ROMERO, 1977, p.71). Para Sílvia Romero, este tipo de correção é um sacrilégio pois, sendo o interesse nas coisas populares apenas da ordem do conhecimento, é imprescindível que a matéria se apresente tão pura quanto possível ao estudioso.

Cava-se um fosso na auto-compreensão das pessoas letradas do período em relação aos populares, urbanos ou rurais, no compasso em que as tensões sociais do final do império levam essas pessoas a apoiarem projetos revolucionários e renovadores *inicialmente* apoiados pelas classes políticas insatisfeitas com o império. Erudito e popular, para os eruditos aqui representados pela figura de Sílvia Romero, coincidia com uma relação de sujeito e objeto... do conhecimento. Era precisamente por um ângulo antiestético que Sílvia Romero abordava o popular: “A poesia popular revela o *caráter* dos povos...”, “as leis da formação de nossa vida mental” (ROMERO, 1977, p.31). Duplamente antiestético, aliás: não é estético o olhar que Sílvia Romero lança sobre o popular, nem, dentro desse olhar, estética a relação que essas populações mantêm com sua poesia. A cultura propriamente dita era separada da poesia popular por um feixe de oposições: sujeito e objeto, criação e tradição, gênio e caráter, individualização e coletivização, interesse estético e moral-científico. Esse abismo se constitui nas próprias ferramentas analíticas empregadas para abordar um e outro caso.

Neste período, a crítica literária pouco renovou suas ferramentas para escrever a história da literatura brasileira *stricto sensu*. Tampouco mudou sua política de memória, ainda em busca de encontrar os germes de brasilidade aonde quer que eles estivessem. Já os diversos outros aspectos da população brasileira foram cercados por artefatos intelectuais que permitissem o conhecimento desta realidade de maneira "objetiva" com o intuito de transformá-la segundo um projeto – malgrado a princípio – de integração efetiva do território nacional.

A literatura é considerada em si mesma, como uma região delimitada e privilegiada da cultura, a poesia popular aparece sempre vinculada ao contexto no qual é praticada – curas, refeições, trabalho, festas, feitiços. Ainda, os critérios utilizados para dividir a poesia popular são os mesmos empregados por Sílvio Romero para dividir a população brasileira – por oposição à literatura, que se divide segundo sua própria lei de desenvolvimento: “podemos dividi-la (a poesia popular) em quatro secções naturais: os habitantes das praias e das margens dos grandes rios, os habitantes das matas, os dos sertões, os das cidades” (ROMERO, 1977, p.39).

O interesse de Sílvio Romero está voltado apenas para as três primeiras secções, pois

pelo que toca às cidades, suas populações se dividem em duas classes bem acentuadas. A parte mais ou menos culta, que figura no comércio, nas artes, na política e nas letras, e a parte inculta, a imensa coorte dos *capadóci*os ou *cafajestes*. Estes são os resíduos populares das vilas e cidades. É gente madraça, que, possuindo todos os defeitos dos habitantes do campo, não lhes comparte as virtudes (ROMERO, 1977, p.45).

Neste momento, uma breve pausa. Acompanhamos aqui o texto de um importante homem de letras da primeira república a partir da premissa metodológica de que seu texto é um lugar privilegiado para observarmos transformações na maneira como se configura o binômio erudito-popular na sociedade de sua época. Deste ponto de vista metodológico, o que fizemos até aqui foi o seguinte: um momento introdutório que apresenta sucintamente a questão da literatura nacional tal como foi elaborada pelo Romantismo, movimento literário que "entrega" um determinado estado de coisas à geração de Sílvio Romero; a partir deste segundo momento, realiza-se uma diferenciação de planos analíticos no texto, pois a contextualização histórica torna-se um *pano de fundo* para a apresentação, em primeiro plano, do pensamento de Sílvio

Romero presente em seus estudos sobre a poesia popular¹¹. Ao bifurcarmos assim o caminho do capítulo introdutório, criamos a possibilidade de inter-relacionar as questões de um momento sócio-político com a produção cultural correspondente. Trata-se de uma distinção analítica que nos permite elaborar textualmente a mediação entre essas duas instâncias. Essa mediação textual tem como objetivo, já o dissemos mais acima, mostrar a armadura conceitual que Sílvia Romero desenvolve para objetivar "o popular", por um lado, e, por outro, mostrar como esta armadura objetivista responde a injunções sócio-políticas mais amplas. Façamos um breve recuo para precisar o escopo dessas transformações.

Ao apontarmos a maneira como Sílvia Romero busca destacar-se da geração anterior utilizando para isso as ferramentas de um positivismo e de uma etnologia emergentes, queremos indicar o nascimento de novas ferramentas de pensamento que envolvem modos de compreensão preexistentes e conhecimentos supostamente objetivos em uma síntese que se dota de um estatuto privilegiado enquanto meio de orientação em um determinado presente histórico. Isto, como argumenta Sevcenko em *Literatura como missão*, está de acordo com a posição desses escritores que clamavam pela necessidade de uma verdadeira integração nacional como condição para o progresso.

Por este caminho, Sílvia Romero pretendia apontar a falência das antigas formas de pensamento e de crítica enquanto instrumentos de conhecimento inadequados à nossa realidade. Nesse sentido compreendemos sua implicância com o indigenismo dos românticos. Estes teriam *falseado a composição objetiva do nosso caráter nacional* ao atribuir demasiada importância ao elemento indígena, e pouco ao elemento negro, chegando o autor ao ponto de dizer que irá "vingar" os negros. É muito interessante notar que, contra o Romantismo, Sílvia Romero vai levar a outro estatuto as próprias figuras de pensamento românticas - o povo, a nação, o espírito -, emprestando a elas uma realidade que independe da pena do escritor, criando sua objetividade.

Mas esse tipo de conhecimento não vai se instalar sem mediação em uma "superestrutura" cultural ou em uma consciência coletiva. Se vamos encontrar os esquemas de pensamento delineados aqui em épocas posteriores e aplicados a domínios diferentes, temos que ter em mente que não foi simplesmente porque foram escritos que estes pensamentos passaram a integrar um repertório mais ou menos generalizado de

¹¹ Pensamento entendido como os esquemas classificatórios que este autor emprega para inserir-se em seu contexto, e não uma certa visão de conjunto ou sistêmica a respeito de "sua obra".

representações para classificar - e agir sobre - determinadas realidades. Aqui entra em cena a ideia de mediação, pois ela permite dar conta dos caminhos, dos meandros que determinados instrumentos de pensamento percorrem para "aparecer", de maneira às vezes inaudita, em outro domínio, ou simplesmente em seu caminho em direção à generalização. Se o pensamento de Sílvio Romero permaneceu, foi porque determinadas condições sociais foram propícias a que ele se tornasse uma compreensão histórica mais ampla. Veremos em breve como isto se passa em Mário de Andrade. Este recuo é importante para não naturalizarmos – aliás, como é tão comum entre os acadêmicos – a difusão de esquemas de pensamento que são produzidos em uma determinada região do mundo social para círculos mais amplos.

Retomando. Com um critério quase fisiocrata de valor, Sílvio Romero nega à poesia popular urbana e aos seus praticantes – que a essa altura já existiam com certo grau de organização –, qualquer valor, depositando esse valor unicamente na poesia interiorana. Vejamos como é introduzida a primeira destas categorias válidas de poesia, os "homens das praias e margens dos rios":

Os nosso homens das praias e margens dos grandes rios são dados à pesca; raro é o individuo entre eles que não tem sua pequena canoa. Vivem de ordinário em palhoças, ora isoladas, ora formando verdadeiros aldeamentos. São chegados a rixas e amigos da *pinga* e amantes da *viola*. Levam, às vezes, semanas inteiras dançando e cantando em *chibas* ou *sambas*. Assim chamam-se umas funções populares em que, ao som da viola, do pandeiro e de improvisos, ama-se, dança-se e bebe-se” (ROMERO, 1977, p.40).

A exposição prossegue no mesmo tom, mas essas passagens são suficientes para o ponto aqui levantado. É interessante notar o estrangeirismo com que o autor fala do samba, em itálico no original. Classificado como uma *função* popular, o samba é tudo menos um estilo composicional, um modelo de criação artística. A poesia tampouco se destaca do fundo da vida social dessas pessoas, e aparece, como dissemos, sempre vinculada às práticas sociais, nunca como uma atividade com fins minimamente estéticos¹². Não poderia ser de outra maneira, visto que se trata de pessoas

de pouca vivacidade intelectual, tanto que suas indústrias são em estado rudimentar... um povo sem objetivo político, sem consciência social e histórica, falho de ciência e de elevados incentivos, e, ao mesmo tempo, sem mitos e sem heróis (ROMERO, 1977, p.40).

¹² Isto, vale a pena repetir, é o que Silvio Romero diz sobre essas realidades, como ele as enquadra, e apenas enquanto tal é que as tomamos aqui. Trata-se de uma *etnografia da etnografia* que Silvio Romero faz.

Essas passagens, que sem dúvida e com razão ofendem nossa sensibilidade atual, nos dizem muito mais sobre o próprio Sílvio Romero e seus esquemas de pensamento que sobre seu pretendido objeto, ou poderíamos dizer *alvo* de conhecimento. Todavia, elas são instrutivas de um estágio do processo que tentamos reconstituir. Na descrição acima, o que aparece em negativo é o *ideal* de povo subjacente ao projeto político dessa geração – objetivos políticos, ciência, consciência social e histórica: essas eram as características que os escritores dessa geração viam em *si mesmos* e que consideravam mister espriar para o resto do Brasil para consolidar uma verdadeira nação. Construir uma unidade, uma homogeneidade, um concerto do qual eles eram os únicos maestros.

Em suas viagens folcloristas pelo Nordeste do país, Sílvio Romero coligiu um sem fim de contos, costumes, poesias, cantigas, ditados e impressões sobre seus habitantes. Pelo tom da sua prosa percebe-se o alheamento do autor em relação a essas pessoas, mas também a necessidade de conhecê-las: “A romântica não compreendeu bem a poesia popular. Investindo o povo de atributos singulares e extranaturais, elevando-o à altura de um mito informe e flutuante, falseou a crítica de suas concepções” (ROMERO, 1977, p.37). A compreensão que tinha Sílvio Romero de si mesmo era de alguém que suspendeu um véu que cobria uma verdade, uma *realidade*:

Um ou outro escritor nosso, que por acaso, houvesse colhido alguma *quadrinha* em uma festa de aldeia, para logo expandia-se aos fulgores líricos e supra-humanos da musa popular. Fazia-se mais retórica do que psicologia, mais divagações estéticas do que análises etnológicas. Estamos fartos de apologias poéticas e de cismares românticos; mais gravidade de pensamento e menos ziguezagues de linguagem (ROMERO, 1977, p.38).

Evitar os ziguezagues de linguagem, ser econômico com as palavras e partir diretamente ao conhecimento; este é o tratamento que Silvio Romero dispensa à poesia popular. O sentimento de urgência que caracterizava a vida intelectual do período se mostra aqui com força total.

Mais à frente, quando comentarmos a faceta folclorista de outro intelectual brasileiro – Mário de Andrade –, veremos como, por dentro das reminiscências desse longo processo que estamos descrevendo, um outro olhar lentamente emerge. Adiantando o ponto que será levantado, podemos dizer que, de objeto de conhecimento, as práticas de poesia e música popular passarão a objetos de *interesse estético*. Em Mário de Andrade, como em Sílvio Romero, a descrição etnográfica nos informa melhor sobre o que este homem pensava que sobre o objeto da descrição – por sorte,

nosso interesse agora é precisamente o que ele pensava. A diferença é sempre uma negativa: não possuíam organização, ordem ou preocupação estética em seus sambas e batucadas. Mas há uma mudança. O olhar estético que Mário de Andrade lança considera as práticas musicais populares como um *em si*, e sua indignação vem do fato de que seus “etnografados” não considerassem, também, suas práticas como um *em si*. Adiantando mais ainda o ponto a que se quer chegar, percebemos como objeto deste trabalho – a peça *Orfeu da Conceição*– começa a aparecer sob uma nova luz e, em contrapartida, ilumina o processo que estamos descrevendo: A *viola* em substituição à lira, a favela – lugar mais *inculto* possível segundo Sílvio Romero – como ambientação para o mito (narrativa que funda a si mesma), o samba como forma de criação artística capaz de produzir qualquer efeito sobre as almas, o negro como sujeito universal da tragédia.

O pensamento de Mário de Andrade

Nos dediquemos, agora, ao pensamento de Mário de Andrade. Como dissemos, este autor nutre um interesse bastante mais vivo pela música, erudita, popular, rural e urbana, concedendo a estas manifestações um estatuto mais elevado. Isto não surpreende quando lembramos que, inicialmente, Mário formou-se em piano no Conservatório de Música de São Paulo, abandonando a carreira de músico por conta de uma tremulência nas mãos.

Insiste-se em tomá-lo e a Villa-Lobos como patronos da música popular brasileira. Mas essa política de memória tem como condição um certo esquecimento, ou um certo *deslize*. De maneiras ligeiramente diferentes, estes dois homens não tinham em mente, em suas projeções de grandeza para a cultura brasileira, a música popular, mas sim a música erudita. Foi também na música erudita que Mário de Andrade atuou como crítico musical, realizando, literalmente, centenas de críticas para o Diário de São Paulo, muitas das quais reunidas no volume *Música e Jornalismo* (ANDRADE, 1993). Sendo praticamente explorado pelo jornal, Mário era muitas vezes obrigado a escrever resenhas sobre o mesmo espetáculo e comentar repetitivamente banalidades sobre música. Nestas críticas o autor discute, as vezes energicamente, as vezes com uma certa amargura - sua forma de antecipar na escrita o público burguês de suas críticas e dos espetáculos - o gosto exagerado dos paulistas pelo virtuosismo, a pianolatria paulista, e

vários outros "complexos musicais" paulistas que revelam uma desconexão entre as formas eruditas de fruição musical e as raízes espirituais nacionais. O apego ao virtuosismo tem precisamente esse sentido: a técnica desarraigada de referências que a qualifiquem culturalmente - nacionalmente (ANDRADE, 1993). Em outro livro seu, *Aspectos da música brasileira* (ANDRADE, 1991), Mário discute alguma destas questões. Seu ensaio *Evolução social da música no Brasil* se inicia com uma passagem bastante conhecida:

De início, e sempre do ponto-de-vista social, a música brasileira teve um desenvolvimento lógico, que chega a ser primário de tão ostensivo e fácil de perceber. Primeiro Deus, em seguida o amor, e finalmente a nacionalidade. Essa lógica de desenvolvimento, em vão a procuraremos assim tão firme nas outras artes, o que se explica muito bem: nas outras, pintura como poesia, escultura como prosa, e bem mais rara na arquitetura, o elemento individualista independe grandemente das condições técnicas e sociais (ANDRADE, 1991, p.11).

Eis aqui a tensão de sua posição. Por ser mais socialmente arraigada, a música é, das artes, aquela que melhor pode se alçar às alturas de uma arte nacional, mas, igualmente por ser mais socialmente arraigada, as pressões para que a música se mantenha no "mundo de baixo" são as maiores. Ela é, das manifestações do espírito, aquela que mais dificuldades tem para atingir sua pureza. Comentando a situação da música na colônia, observa que "essa música foi, pois, ao mais não poder, uma força que subiu de baixo para cima, e viveu das próprias necessidades sociais da Colônia primitiva". Com o estabelecimento de elites coloniais, a situação se altera, mas em direção a um segundo paradoxo: é que estas elites, em seus "bisonhos palácios", produziu uma música livre, porém desnecessária¹³:

¹³ Na literatura o autor também verifica "fenômeno" semelhante. Instrutiva a esse respeito é sua opinião a respeito do parnasianismo: "E efetivamente, quando a nossa intelectualidade literária retomou consciência de si mesma e do Brasil, *nenhum escritor verdadeiramente relacionado com a contemporaneidade nacional pode ser uma expansão serena do Parnasianismo*; antes, retomamos os românticos e os naturalistas como guias" (ANDRADE, 1991, p.12).

Só então é que a música, embora religiosa sempre, vai passando aos poucos de necessária a desnecessária, não vem mais de baixo para cima, e se torna um elemento de enfeite nas festas de religião (ANDRADE, 1991, p.17).

Mas o que o autor entende por uma música necessária? Não é justamente a ausência de necessidade que caracteriza a grande música? Nesse ponto o autor insere sua distinção entre uma música nacionalista e uma música "simplesmente" nacional. A primeira precede a segunda, pois a elevação do nacionalismo ao estatuto de inspiração e missão da música é a forma de desfazer o paradoxo deixado pela configuração social da música colonial, o passo para a liberdade estética:

Ao nascer da República, a nossa música erudita estava nessa situação, era internacionalista em suas formas cultas e inspiração, e ainda muito longínqua da pátria, apesar dos esforços de Francisco Manuel e Carlos Gomes (ANDRADE, 1991, p.22).

Vemos aqui a caracterização da tarefa artística como uma *missão*. Aproximar-se da pátria, de suas regiões profundas, "descobrir o Brasil", "Olhar de fato para o Brasil", dirá o autor em outras ocasiões. Fazendo-se como que os olhos e a consciência dessa nova música, Mário volta seus olhos para a música popular:

Nos últimos dias do Império finalmente e primeiros da República, com a modinha já então passada do piano dos salões para o violão das esquinas, com o maxixe, com o samba, com a formação e fixação dos conjuntos seresteiros dos choros e a evolução da toada e das danças rurais, a música popular cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça" (ANDRADE, 1991, p.24).

Esta passagem faz eco diretamente às passagens de Silvio Romero analisadas acima, mas não é mais a poesia popular e sim a música que se vincula diretamente ao povo e à raça. A natureza deste vínculo, seguindo a orientação artística de Mário, também muda: lá a poesia popular *revela o caráter* de um povo por meio de um processo de conhecimento, aqui a música popular *caracteriza culturalmente uma raça* a partir de sua profunda difusão e imersão nas esquinas, nos botequins, nas danças, no trabalho, no

lazer, etc. Após o grande, quase total, estranhamento testemunhado por Sílvio Romero¹⁴, que tinha em uma mão o colosso da civilização e em outra a morosidade brejeira do interior do Nordeste, Mário retoma certos pressupostos românticos (ver nota acima e a explanação inicial), transplantando-os da poesia para a música. Sua intenção é encontrar uma forma artística integradora, que seja simplesmente nacional e não nacionalista, mas é impensável para Mário que esta forma seja a música popular. Vejamos novamente como o autor se expressa a respeito da modinha, ainda no final do Império:

...manifestação de lar, semiculta, *nem popular nem erudita*, a modinha de salão jamais não terá funcionalidade decisória em nossa música. Só quando se tornar popular, conseguirá prover de alguns elementos originais a melódica nacional. mas assim mesmo, eivada sempre de urbanismo lavado e incompetente, com fado e tango, o seu jardim se abrirá sempre perigosamente enganador, menos propício à vernaculidade do canto que à vulgaridade alviçareira (ANDRADE, 1991, p.19).

Novamente o escárnio ao popular urbano, novamente uma transposição dos esquemas utilizados por Sílvio Romero, da poesia para a música, mas apropriados segundo interesses distintos. Que este juízo a respeito da modinha se transforme ligeiramente com a proclamação da república não deve nos enganar. A "cena musical efervescente" a que Mário se refere não é esta da modinha. Após o momento inspirado mas postiço que engendrou "O Guarani" de Carlos Gomes, o momento nacionalista se insinua:

E, pois, pondo de parte o frágil nacionalismo meramente titular e textual das duas óperas indianistas de Carlos Gomes, não parece apenas ocasional que justamente na terra-da-promissão paulista, recém-descoberta, surgisse o primeiro nacionalista musical, Alexandre Levy. Nem parece ocasional que imediatamente em seguida, Alberto Nepomuceno desça do seu Nordeste, maior mina conservadora das nossas tradições populares, para se localizar no Rio, cidade que, emprestada para capital do país, principava se divertindo mais largamente com as primeiras mesadas satisfatórias que lhe chegavam da terra-da-promissão (ANDRADE, 1991, p.23)

¹⁴ Lembremos que, apesar de Sílvio Romero também ter feito trabalho de coleta de poesias populares *in loco*, como um etnógrafo, o plano vivencial de suas coletas está totalmente ausente de seu texto. Seu contato, as impressões deixadas por estas experiências em seu espírito, não tinham qualquer lugar em sua narrativa. Veremos que algo bastante diferente se passa com Mário de Andrade.

A menção ao Nordeste é digna de nota: lá se encontra o *popular legítimo*, aquele em que os elementos daninhos da urbanidade ainda não praticaram seus efeitos.

Aqui se encontra o fulcro de seu discurso: a música popular caracteriza uma *raça*, uma condição objetiva, um *em si*; a música erudita, uma nação, um espírito, um *em si e para si*. Por este motivo, a música popular não é, enquanto tal, um mérito que o autor discute, ela simplesmente acontece segundo um desenvolvimento social. Seu interesse na música popular é que esta sirva como um insumo para a nacionalização da música erudita:

Pois era na própria lição europeia da fase internacionalista que Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno iam colher o processo de como nacionalizar rápida e conscientemente, por meio da música popular, a música erudita de uma nacionalidade"... "E neste sentido, embora ainda deficientemente, eles não são apenas profetizadores da nossa brilhante e inquietante atualidade, mas a ela se incorporam, formando o tronco tradicional da árvore genealógica da nacionalidade musical brasileira (ANDRADE, 1991, p.24)

Entre a modinha que deixou os salões e passou para os violões da esquina e a arte verdadeira existe um desvio incontornável pela música erudita.

Na seção seguinte discutiremos suas tentativas de aproximação do popular por meio da análise de um interessante relato etnográfico.

O samba rural paulista

Vejamos agora os relatos etnográficos de Mário de Andrade. Seu objeto: o samba rural paulista. Suas "colheitas" se estendem ao longo de toda a década de 1930. Já na primeira oportunidade, Mário deixa clara uma disposição exemplarmente oposta àquela de Sílvio Romero:

"O fato de me ter dedicado a colheitas e estudos folclóricos não derivou nunca duma preocupação científica que eu julgava superior às minhas forças, tempo disponível e outras preocupações. Com minhas colheitas e estudos mais ou menos amadorísticos, só tive em mira conhecer com intimidade a minha gente e proporcionar a poetas e músicos, documentação popular mais farta onde se inspirassem" (ANDRADE, 1991, p.112)

Observemos também que Mário parte de um *evento*. Sua atenção se direciona a um momento específico da vida social rural em que a cultura popular assume uma forma estética. Este folclorista procede a uma divisão dos momentos de que se compõe o Samba Rural, buscando aproximar esses momentos de conceitos das artes eruditas, medir sua influência europeia:

O samba rural paulista apresenta bastante complexidade na estrutura poético-melódica de suas peças. Esteticamente estas serão pobres. Tecnicamente, elas se apresentam bem variáveis em certos aspectos de sua construção. Mas esta variedade, esta complexidade de estrutura não parece derivar duma riqueza legítima, conquistada pelo desenvolvimento gradativo duma técnica. Parece antes derivar da inflexibilidade dos seus elementos estruturais, proveniente duma primaridade ou já duma decadência. Imagino mais a decadência (ANDRADE, 1991, p.155).

Dupla diferença em relação à Silvio Romero: lá, a poesia popular era discursada como se não existisse contato algum entre a "civilização" e o elemento "tradicional". Em conformidade com essa pureza primitiva do popular, Silvio Romero não emprega critérios ou conceitos tirados da literatura; antes, deve construí-los de acordo com as especificidades da população (lembremo-nos de sua reprimenda aos românticos). Aqui, não só este contato existe, como prescreve uma *decadência* do samba rural, sua corrupção completa; igualmente, se introduzem uma série de conceitos eruditos para compreender esta decadência. Percebe-se claramente a solidariedade entre os conceitos que o autor utiliza e a ontologia do popular que constrói.

Avancemos na estrutura do samba rural paulista. Este, tal como descrito por Mário, constitui-se de um momento inicial, que o autor define como a "consulta coletiva" de um texto-melodia a ser cantado por todos, seguido pela entrada da percussão e da dança:

"O solista canta, canta no geral bastante incerto, improvisando. O seu canto, na infinita maioria das vezes é uma quadra ou um dístico. O coro responde. O solista canta de novo. O coro torna a responder. E assim aos poucos, desta dialogação, vai se fixando um texto-melodia qualquer. O bumbo está bem atento. Quando percebe que a coisa pegou e o grupo, memorizando com facilidade o que lhe propôs o solista, responde unânime e com entusiasmo, dá uma batida forte e entra no ritmo em que estão cantando" (ANDRADE, 1991, p.116).

Essa é a descrição "matricial", com poucas variações, do que observaram Mário e seus colegas em suas viagens para estudo de sambas rurais em São Paulo e outros estados. Ao redor dessa cerimônia circulam, no texto de Mário, diversos outros signos que compõem a explicação que Mário dá do Samba Rural, comparando-o principalmente com um ato litúrgico. Como em Sílvio Romero, as informações mais confiáveis que podemos extrair do texto dizem respeito ao próprio Mário e ao seu lugar em um processo histórico. Se sondarmos o relato de Mário de Andrade como uma figuração da relação erudito-popular tal como viemos propondo, encontraremos deslocamentos importantes em relação à posição encontrada em Sílvio Romero. Deslocamentos esses que assumem, em conjunto, uma significação mais ampla como índices de uma integração em curso entre as formas e expressões artísticas produzidas pelos intelectuais brasileiros e as práticas populares que tanto os interessavam e inspiravam.

Aqui, já temos um compartilhamento de categorias entre a arte que Mário busca produzir ou apenas informar e o evento popular que lhe interessa. Contudo, o espaço dessa integração será marcado por um polo positivo e outro negativo: os populares são completamente relapsos em relação ao valor estético de sua prática, o que "desespera" Mário. Apesar desta empatia muito maior, diante do samba rural Mário se comporta da mesma forma que Sílvio Romero: como um sujeito diante de um objeto. Sua simbolização desintegra observador e observado em duas realidades distintas; não há reconciliação. Veremos que este modo de simbolização se transformará sensivelmente com Vinicius de Moraes, que enredará sua educação erudita e suas experiências vividas nos morros em uma mesma narrativa mítica - a peça Orfeu da Conceição.

Mas porque Mário atribui um valor negativo ao samba rural? O que o incomoda? O folclorista começa por admitir as dificuldades de sua empresa: "O samba

rural, pelas vezes que o tenho observado aqui em São Paulo, é de enorme dificuldade de colheita (ANDRADE, 1991, p.118)". Isto porque seus praticantes não parecem estar muito preocupados com algo essencial para o que Mário entende por música:

"O observador se desespera ante a incontestável despreocupação, já não direi de perfeição, mas pelo menos de ordem com que tais danças se realizam. Indivíduos de ambos os sexos, quase todos já muito entorpecidos pela pinga, num desprezo total pela música, pela coreografia, pelos textos, agem cada qual a seu modo, desprevenidos de qualquer intenção nítida de arte e de prazer estético" (ANDRADE, 1991, p.118).

Mário não consegue apreender - e daí conclui a sua ausência *quase que* total - a *forma* daquela música. Quando muito, uma ordem:

"Talvez só um elemento esteja *ordenado* na manifestação do samba, pelo menos dos que tenho observado, o ritmo [que lhe interessa muito pouco]. Os instrumentos de percussão reinam absolutos. Ora, isso ainda dificulta mais qualquer colheita de sambas, textos e melodias, que são absorvidos pelo barulho dominador" (ANDRADE, 1991, p.118)".

Mas certamente nenhum limite e, por isso mesmo, por aquelas danças não estarem submetidas a um esquema que as divida em compassos, quadraturas, partes, Mário não tem a menor ideia de quando elas vão acabar, de quanto tempo duram - talvez sua ansiedade diante daquele espetáculo tenha origem aí, isto é, no choque entre dois costumes de tempo. Na percepção do folclorista, "de repente [o samba] acaba sem nenhum sinal que determine esse fim", ao que "volta o grupo a se reunir em torno do bumbo e se repete a consulta coletiva, até que pegue um samba novo" (ANDRADE, 1991, p.119).

Ora, a *ordem* da qual Mário de Andrade desesperadamente sente falta é a *forma* da arte simbólica, da qual ele - assim como nós hoje - é extremamente familiarizado a partir da sua matriz erudita de educação e de cultura - todavia nós hoje não precisamos de uma educação erudita para nos familiarizarmos com esse valor específico de arte. Nós estamos em um momento mais adiantado de integração social, em que certos modos de simbolização, aqueles que constroem objetos, valores e subjetividades artísticas, não necessitam mais serem transmitidos segundo um ensino formal e

esotérico como o de um conservatório, mas são mediados pelos mercados de bens culturais ampliados.

Vê-se que Mário não considera o Samba Rural como música, mas como uma "manifestação", ou "festa musical popular" com elementos musicais; estes concentram-se na "consulta coletiva", justamente quando a dança e a percussão cessam para a escolha de um novo texto-melodia. Este é o momento que mais lhe interessa, pois permite o registro mais fiel e a extração da "música propriamente dita", combinação entre texto e melodia, por oposição à percussão e à dança. Além disso, a consulta é o momento mais "musical", criativo, pois não há dança nem percussão, apenas a consulta e fixação das vozes.

Por isso, o autor coloca o Samba Rural na série de outras *danças populares* como o Jongo, o Cateretê, a Congada (ANDRADE, 1991, p.118), e as danças populares numa série de outros acontecimentos "necessários" da vida social, como rituais, festas e liturgias profanas. Distintas da arte "desnecessária", que não tem vinculação com outros contextos sociais que não ela mesma. Para o autor, o Samba Rural está o mais distante possível de um *estilo musical*, uma matriz de composição artística, tal como o consideramos hoje.

E, se é difícil coletar o texto e a melodia - para Mário, a música - dos Sambas Rurais *in loco*, dada a "barulheira" dos instrumentos de percussão e dos dançantes embriagados, mais difícil ainda é fazer as "figuras vocalmente principais" repetirem a sua performance diante de aparelhos de gravação:

"Pelas experiências já feitas na Discoteca Pública, para casos mais ou menos idênticos, os cantadores, os solistas, as figuras vocalmente principais do samba, como da Congada ou do cateretê, perdem totalmente ou quase, a perfeição rítmica e a facilidade de entoar, quando parados e postos à parte da dança" (ANDRADE, 1991, p.119).

Tal como observamos em Sílvio Romero, este momento deve ser tomado como uma experiência limite, um conflito entre um modo de simbolização e um circuito de práticas alheio a este modo de simbolização, conflito esse que reelabora incessantemente esses próprios modos de simbolização e circuitos de práticas. A simples ideia de que houvesse figuras vocalmente principais, peças, dentro daquele contexto geral, que

retivessem como um núcleo o princípio do samba, parece desajustada. Esse parece o sentido da incapacidade destas figuras em repetir sua performance diante de um gravador: sua própria competência rítmica, melódica e mesmo criativo-textual era dependente daquele contexto prático.

Sua conclusão, não poderia ser diferente, é que o samba rural se define pela coreografia (ANDRADE, 1991, p.182). Retirando esta, todos os outros elementos se fragilizam. O ritmo, os encadeamentos melódicos e, por último, o sentido da letra. A intenção que perpassa o artigo é a de demonstrar que o Samba Rural, se bem que marcado por uma raiz afro-descendente, já não pode ser tomado como uma fonte fiel, pura, destas raízes. Isto, o sabemos, por conta da influência de elementos europeus que o descaracterizam.

Mais interessante que esta conclusão, contudo, é o percurso que conduziu a ela, onde pudemos ler, a partir da caracterização que viemos fazendo, como Mário reconfigura o binômio erudito-popular, aproximando estes pares a partir de um princípio de simpatia estético, mas separando-os em termos de suas diferentes *funções* em sua estética: espírito/raça, lógico/irracional, sentido/ritmo, melodia/percussão, ativo/passivo, contemporâneo/tradicional, consciente/inconsciente, metrificado/ao acaso, importado/autêntico, ordem/desordem, a-parte-que-deve-inspirar-se/a-parte-que-deve-inspirar, erudito/popular, sujeito/objeto, eu/outro. São muitas as oposições que se perfilam ao longo de seu relato. O que devemos reter aqui, contudo, é apenas uma coisa: diante daquela cena, Mário de Andrade se alheava; fabricar a distância entre ele e a cena era sua forma de testemunhá-la.

2 INTERLÚDIO: FIGURAÇÕES DO MORRO NO POEMA *MORRO DA BABILÔNIA*, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Desde o início do século XX, "o morro" é um lugar marcado pela indeterminação. Essa forma de habitação, inicialmente consequência da expulsão de pobres, negros e outros grupos estigmatizados da zona central do Rio de Janeiro, era vista pela elite diretora da cidade como uma chaga a se alastrar pela paisagem carioca. Não foram poucas as administrações que moveram verdadeiras guerras contra as habitações dos morros até o início da década de 1930 (OLIVEIRA, 2006. p.110). Da pobreza material, das péssimas condições de higiene e habitação que inegavelmente eram parte da realidade dos morros concluía-se a necessidade do seu desaparecimento. A favela era a antítese da imagem de civilização que a classe dirigente da capital do país alimentava. Sua descrição no discurso oficial era - e em boa medida ainda é - essencialmente negativa, e isto não tanto de fato quanto aos olhos dessa elite, pois, apesar de dominante e oficial, o discurso que pregava a erradicação da favela como necessidade imediata não era o único existente. Havia aquelas pessoas da cidade que, por diversas afinidades que não cabe aqui analisar, eram *frequentadoras* dos morros e mantinham intercâmbio com seus habitantes para além daquele ditado e limitado pelo universo das relações econômicas. Pessoas que preferiam o tipo de divertimento e de ócio do morro, ou que, movidos por um sentimento de empatia por essa nova forma da condição humana - aliás, capazes de humanizar aquelas condições de vida - viam-na como um lugar positivo, ou, de toda forma, não como uma "lepra estética"¹⁵ na modernização triunfante da cidade, mas como algo engendrado por essa própria modernização e pelo descaso do poder público com a população por ele obrigada a sair do centro da cidade. E havia, é claro, a própria voz dos moradores do morro, que se fazia ouvir na cidade:

À noite, do morro
descem vozes que criam o terror
(terror urbano, cinquenta por cento de cinema,
e o resto que veio de Luanda ou se perdeu na língua geral)

Quando houve a revolução, os soldados se espalharam no morro,
o quartel pegou fogo, eles não voltaram.
Alguns, chumbados, morreram.

¹⁵ Analogia efetivamente utilizada nos principais jornais cariocas dos anos 1920 (OLIVEIRA, 2006. p.110)

O morro ficou mais encantado.

Mas as vozes do morro
não são propriamente lúgubres.
Há mesmo um cavaquinho bem afinado
que domina os ruídos da pedra e da folhagem
e desce até nós, modesto e recreativo,
como uma gentileza do morro.

O poema de Carlos Drummond de Andrade, *Morro da Babilônia*, testemunha a relação complexa que une e separa, à época¹⁶, cidade e morro. A primeira estrofe é composta por quatro versos de extensão crescente, estrutura que cria um sentido de difusão e dissolução ao final da estrofe; no alto, cintilando na noite, o morro, e, em baixo, um verso longo e vago. Sentido esse reforçado pela oposição entre o conteúdo dos dois primeiros versos (*À noite, do morro/ descem vozes que criam o terror*) e o conteúdo do parêntese ((*terror urbano, cinquenta por cento de cinema,/ e o resto que veio de Luanda ou se perdeu na língua geral*)) em que uma atmosfera possivelmente simbolista é interrompida pelas expressões anti-poéticas (*cinquenta por cento de cinema, e o resto...*) que solapam o plano inicial do poema: este terror criado pelas vozes que descem do morro é em parte ficção, em parte fantasma (ou que se perdeu na língua geral). A conjunção "ou", embora tendo aqui sentido aditivo, contribui para o enfraquecimento do significado do verso.

Na segunda estrofe, essa indeterminação do morro se converte em algo positivo, em um *encanto*. O morro, aos olhos do poeta, é esse lugar que converte a violência que sofre em encantamento. Este encanto é o dos soldados que lá ficaram nas "revoluções" da década de 1930, mas também de todos os espíritos e espectros - as *vozes que criam o terror* - do morro, esse lugar especialmente votado para a mistificação pela falta de conhecimento real, pessoal, familiar, de grande parte da população da cidade a seu respeito. Os "habitantes da cidade" estavam tão próximos das favelas quanto estavam do Sertão, e não surpreende que a chave de pensamento interior-litoral, forjada a partir da cobertura do extermínio do arraial de Canudos, extensamente noticiado na imprensa carioca da época, tenha sido, nos anos iniciais do século XX, o primeiro instrumento de pensamento usado para discursar a relação entre a cidade e os morros (OLIVEIRA, 2006. p.106).

A aura vaporosa da última estrofe, como se as vozes que *vem* do morro não simplesmente reverberassem em direção ao espaço, mas descessem lenta e

¹⁶ O poema é de *Sentimento do Mundo*, de 1940.

melancolicamente, como uma neblina que não perturba e sim faz vibrar harmonicamente seu caminho em direção à cidade, uma neblina "que domina os ruídos da pedra e da folhagem¹⁷", contrasta com a da primeira estrofe. Podemos imaginar que são duas pessoas diferentes a dizê-las, duas vozes dentro do mesmo poeta. A segunda já não tem medo do morro e constata com surpresa a existência de alguma música - "Há mesmo um cavaquinho bem afinado" - duplamente marcada pela gratuidade: o próprio aspecto do som é "modesto e recreativo", lúdico, e o fato de que é *como se o som fosse uma gentileza do morro* a um "nós" cidadão, urbano.

O poema de Drummond surge deste pequeno comentário não como um retrato do que um morro carioca deve ter sido na década de 1930, nem como uma representação deste morro para os habitantes da cidade, e que talvez divirja do morro real, mas como uma sondagem deste símbolo - o morro - cujos ecos foram registrados na forma de exercício poético. Apoiando-nos no belo sumário que Maria Claudete de Oliveira faz da constituição do imaginário social associado às favelas, vemos que o poema de Drummond recobre o espectro de significações associadas ao morro, resolvendo-se pela sua positivação como um lugar de criação, de desinteresse e de *música*. Esse sentido de resolução, de síntese, é reforçado pela disposição visual do poema: a terceira estrofe, conclusiva, se assemelha visualmente às duas primeiras juntas, dando à composição uma estrutura dialética.

Há ainda um forte sentido de *interdependência* entre a cidade e o morro, apesar de que ambos se constituem em sujeitos separados: nas três estrofes temos as vozes que *descem*, os soldados que *sobem* e *se espalham* pelo morro, o som do cavaquinho e as vozes que *descem* novamente. O trânsito é bastante marcado. O morro leva, assim, uma existência perfeitamente acabada e autárquica, ele existe por si; no entanto, existe também para ser ouvido, para *dar-se*, na experiência, ao "nós" urbano. Este modo de existência ambígua, existência não real mas discursiva, é característico do Maravilhoso, segundo o crítico literário Guillermo Guicci (GIUCCI, 1992. p. 16). Acredito que o paralelo com o Maravilhoso literário é instrutivo para compreendermos como coexistem o terror e o fascínio, uma pressão desintegradora e uma integradora em torno de um mesmo lugar, que está sempre à meia distância de corroborar e abalar a ordem vigente. O morro, enquanto um lugar simbólico, guarda uma profunda ambivalência. Interesse, medo, desprezo e admiração: uma relação extremamente emocional se desenvolve em

¹⁷ Podemos sentir, até, um acento órfico nessa passagem em que a voz do morro *domina* os sons da natureza, convertendo-os em harmonia.

torno da sua figura. Tornando-o, assim, um símbolo propício para os modos de consideração ligados à fantasia e à imaginação. Mas aqui não se trata mais de ilhas perdidas, monstros e inscrições em mapas milenares. Trata-se, sim de um espaço social incrivelmente próximo e incrivelmente distante, ao qual vários artistas e intelectuais do período - como é extensamente relatado em nossa historiografia - se lançaram em busca de uma experiência específica, crenças de que ali estavam diante de algum outro que pode aparecer malévolo, oprimido, resistente, mas também simples, desinteressado e generoso.

Devemos pensar o poema de Drummond dessa forma: uma habilitação dialética da figura do morro. Em primeiro lugar, o poeta exprime o imaginário social "comum" associado ao morro¹⁸, mas em seguida se rende ao fascínio que aquele lugar exerce, ao converter a violência que sofre em expressão e, ao final, habilita-o enquanto um lugar de ternura e beleza. Esta direção, da recusa ao acolhimento, corresponderia às camadas distintas em que foram gravadas no poeta a imagem deste lugar; a revalorização positiva do morro dentro do universo da literatura é uma mudança que apenas se insinua no horizonte da época. Quando caminhamos no sentido contrário, isto é, em direção ao discurso publicamente sancionado, ao que se diz e se fala com sensatez, voltamos à obscuridade e ao terror. O poeta libera-se ao liberar o morro de seu estigma, e a última estrofe enche-se de uma ternura ausente nas outras duas.

Ainda sobre esse ponto, é interessante como Michel Nicolau Netto (NETTO, 2007) apreende a obra de Noel Rosa. O autor acompanha as dicotomias vila/morro e artista/malandro em sua produção, argumentando, a respeito da música popular, algo muito parecido com o que se passa no poema de Drummond. Um primeiro momento da obra de Noel é marcado pela "afirmação pela negativa": se os sambistas da vila querem ser vistos como artistas, devem afastar-se do morro e de seus malandros, que tiram mancha do valor do samba. Um segundo momento, da "integração", propõe que sambistas do morro e da vila não estão assim tão distantes um do outro e, em um momento de "desterritorialização", o samba torna-se uma entidade maior sem ligação identitária com um espaço específico (NETTO, 2007, p.86).

Este exercício figuracional a partir do poema de Carlos Drummond de Andrade tem, mais uma vez, um duplo objetivo: reconstituir o espectro de significações que "O

¹⁸ Aquele de um alto funcionário público que mora no Rio de Janeiro há pouco tempo: Carlos Drummond de Andrade mudou-se para o Rio de Janeiro apenas em 1934 para trabalhar como chefe de gabinete do ministro Gustavo Capanema.

Morro" poderia assumir na produção poética daquele momento, e colocar este espectro em uma relação de homologia com a trama de relações objetivas que unia e separava estes dois espaços - o morro e a cidade. O poema não é um ponto de acesso qualquer¹⁹ ao tramado de interdependências que o ensejou. Ele é um ponto de acesso *determinado* por uma série de fatores peculiares à posição relativa que a arte poética ocupa - enquanto fonte de produção de sentidos legítimos - na particularidade histórica em que estamos interessados; como são, aliás, determinados quaisquer outros pontos de acesso que o analista atual por ventura recolha para sua reconstituição - por exemplo, uma reportagem de jornal ou um discurso oficial sobre a o morro da babilônia. É por meio de um cruzamento da análise da estrutura do poema com o conhecimento da dinâmica histórica no seio da qual foi produzido que é possível formular as proposições aqui apresentadas. Assim, Carlos Drummond de Andrade, mobilizando os recursos poéticos à sua disposição - em parte desenvolvidos por ele mesmo - registra a gama de significações possíveis para o morro em uma direção muito específica para a qual concorre toda a estrutura do poema, como argumentamos: uma redenção do morro por meio da sua reabilitação enquanto espaço de práticas lúdicas, da gratuidade e de uma espécie de harmonia que se faz ouvir e sentir mesmo na cidade. Esta não é, com certeza, uma opinião hegemônica sobre os morros cariocas à época, e o poema testemunha essa complexidade e esse conflito por meio de sua estrutura dialética. Nem mesmo dentro do espaço poético dos anos de 1930²⁰ tal abordagem era predominante. Mas, e é neste modo de consideração dinâmico que a análise figuracional se realiza propriamente, "Morro da Babilônia" representa um estágio da relação entre a produção poética dita erudita e as expressões culturais das classes populares urbanas. É fácil mostrar, pela referência, por exemplo, ao pensamento de Mário de Andrade a respeito da música popular feita no Brasil²¹(ANDRADE, 1991), que a cultura lúdica dos morros - a música popular urbana - estava longe da redenção observada em "morro da Babilônia". Para pessoas como Mário, era simplesmente inconcebível que a música popular pudesse gozar do *status* de expressão artística equânime ao da música erudita, para a qual Mário reservava um grande projeto de nacionalização cultural. Não queremos, com esse comentário, imputar à Drummond a intenção oposta, e sim suscitar uma questão

¹⁹ "Neutro", para usar uma expressão na moda.

²⁰ Apesar de a música popular já registrar em termos semelhantes, como foi dito, a presença do morro.

²¹ Uma série de fatores nos inclina a falarmos da música popular *feita no Brasil*. Para abreviar a discussão, basta dizer que o valor de representante da "brasilidade" não era difundido da maneira quase unânime que é hoje

sociológica: o que permitiu que, aparentemente, a atitude que depreendemos do poema de Drummond se sobrepusesse à de Mário, não simplesmente "sufocando-a" numericamente nas consciências individuais dos artistas e, enfim, de grande parte da sociedade, mas até invertendo a ordem simbólica delineada por Mário²²

Mais uma vez, podemos inserir este poema na série de figuras que viemos fazendo. Em relação a Mário de Andrade, o poema de Drummond indica que a sensibilidade e a imaginação artística estão se deslocando em direção ao popular urbano - especificamente a música dos morros. Exatamente aquelas populações onde não se esperava encontrar qualquer rudimento de arte. Se lembrarmos das formulações de Sílvio Romero, temos uma ideia da amplitude dessa mudança. Agora vamos nos dedicar a outro personagem importante para esse processo. O comentário sobre Vinicius de Moraes será mais longo, pois, tal como entendo, a questão da artistificação do popular atravessou sua vida de maneira inédita para os artistas brasileiros. Ao cruzar o espaço social em direção ao popular, *renegando* sua formação erudita como uma educação para o preconceito de classe e racial, Vinicius alça o encontro com o popular ao status de um *chamamento* que reorganiza toda sua *persona* artística. O popular não é apenas um capítulo de sua trajetória. A partir da visada retrospectiva que o próprio Vinicius lança sobre sua vida, o popular era o seu *destino*, e a educação erudita apenas um equívoco, um desvio. Por outro lado, em momento nenhum Vinicius abre mão do *valor artístico* de sua expressão, seja ela a poesia ou a música popular. Tal como entendo, a intervenção de Vinicius permite que a ambivalência entre erudito e popular²³ converta-se em estratégia de valorização da música popular, iniciando, dessa forma, uma nova política de memória nesse espaço em formação.

Passemos à análise de sua trajetória.

²² Lembremos que este via na música popular uma "via expressa" para a nacionalização da música erudita, para sua individualização que garantiria a participação no concerto das Culturas nacionais aos moldes do velho mundo. Ora, o que aconteceu está muito mais próximo do contrário, sendo Villa-Lobos uma das *origens*, num sentido mítico, da atual música *popular* brasileira.

²³ Que, aliás, permeia a biografia de muitos outros artistas e músicos, mas não da maneira que queremos apontar em Vinicius.

3 A LIRA E O VIOLÃO - AS NATUREZAS DE VINÍCIUS DE MORAES

A formação artística: da denegação do mundo ao canto órfico

Perguntar-se de que maneira a vida de uma pessoa singular pode ser tomada como objeto da sociologia corresponde a perguntar-se como a análise das sucessivas tomadas de posição daquela pessoa no espaço social contribui para a elaboração de um quadro analítico que busca reconstituir, no plano das relações de força que o compõem, o espaço social mesmo no qual aquela pessoa estava inserida. Espaço social esse que, por meio de suas diversas injunções dota cada pessoa singular de um saber incorporado, esquecido como tal, vivido como natural ou, mesmo, como destituição de um outro saber mais nobre, mais alto, natural, em todo caso mais legítimo. É assim que Vinicius de Moraes, ao dar testemunho em uma entrevista tardia do grande trabalho de "higienização" pelo qual teve de passar para se despir da sua pesada visão de mundo burguesa, bem como de sua educação erudita, ambas eivadas de preconceitos de todo tipo, opera uma inversão que, a primeira vista, parece muito próxima daquela recusa, deflagrada por pessoas como Flaubert e Baudelaire, de toda a ordem de valores em que se funda a "visão de mundo burguesa" tal como dela fala Bourdieu (BOURDIEU, 2010) e que está no fundamento dos campos artísticos tal como entende o autor. Mas, quando observamos que essa higienização se faz em nome de uma "comunicação emocional mais simples" propiciada pela canção popular, devemos nos perguntar que esquemas estão no fundamento da opção de Vinicius pela música popular como uma *continuação* de seu *pathos* artístico²⁴. A comunicação se consolida como um valor.

Pode-se dizer que essa busca pela simplicidade e por uma comunicação mais ampla já estão presentes em Vinicius desde os *Novos Poemas*. Todavia, elas não deixam de ser, nesse caso, matérias de discussão internas à poesia em sentido estrito na sua busca por reformar suas próprias formas de expressão. A dimensão torna-se outra

²⁴ A esse respeito BOLLLOS (2010) observa que, na ficha técnica do disco "Canção do amor demais", ao lado do nome de Vinicius, está escrito "poesia" e não "letra", como era o costume. Some-se a esse detalhe a observação de que nas performances do conhecido Samba da Bênção, música que se presta especialmente a momentos ritualizados, Vinicius costumava declamar "Eu, Vinicius de Moraes, *poeta e ex-diplomata*, o branco mais preto do Brasil...". Se se tem em mente o lugar que teve a diplomacia em sua vida - e na de muitos outros escritores - podemos tomar a formulação de Samba da Bênção como uma síntese de sua trajetória tal como aparecia aos seus olhos e como não cansou de repetir até sua velhice: eterno poeta - em sua poesia escrita após a morte de seu pai, Vinicius conta como, antes mesmo de nascer, vinha à luz em versos de seu pai Clodoaldo -, ex-diplomata: subsistência temporária e contingente.

quando estes preceitos "se autonomizam" em relação à configuração formada pelo grupo de poetas herdeiros do "segundo modernismo" - e proponho esta como outra maneira de ler a mudança que nossa personagem empreende - e levam Vinicius a uma mudança em seu veículo de expressão - e possivelmente em sua concepção a respeito do *fim* da arte. Mudança que é, simultaneamente, um deslocamento no espaço social em direção a um lugar que, tudo indica, não estava plenamente constituído.

Por meio da análise da trajetória de Vinicius de Moraes podemos fazer perguntas de escopo bastante mais amplo que o chamado "plano individual" ou "micro-sociológico". Tomaremos Vinicius como uma encruzilhada de histórias, como um corpo que acolheu e condensou em sua expressão duas naturezas a princípio antitéticas. Comparando-o com as outras figuras que viemos analisando, podemos dizer que, em Vinicius, finalmente rompe-se a tensão superficial que impedia a integração, em um mesmo gesto artístico, destas duas matrizes culturais distintas. Apesar das experiências extremamente vastas que pessoas como Sílvio Romero, Mário de Andrade, Villa-Lobos, e outros membros da "classe artística" brasileira tiveram, apesar de seu contato íntimo, tantas vezes celebrado, com a música e a cultura do povo, algo operava de maneira tão forte na mente desses escritores que não foi possível para eles condensar, em um mesmo produto simbólico, estas experiências e suas categorias de pensamento oriundas da educação formal e do influxo civilizatório sem que uma dimensão conflitiva se antepusesse em primeiro plano²⁵.

Nascido em 1913, Vinicius foi um dos mais importantes poetas da nossa segunda geração de modernistas. Premiado nacionalmente já por seu segundo livro, apenas aos cinquenta anos Vinicius torna-se letrista de músicas. Se tomarmos sua trajetória em conjunto, vemos que nenhum outro artista brasileiro encarnou de tal forma em sua vida e sua obra as tensões entre a cultura erudita e a cultura popular. Por isso a pesquisa centrou-se de maneira mais detida na análise de sua trajetória.

Inúmeros são os depoimentos sobre a figura extremamente carismática que Vinicius foi desde sua mais tenra infância, agremiando muitos amigos e, frequentemente, sendo o líder das brincadeiras. Tendo morado em nada menos que

²⁵ Neste ponto a questão dos *estados de não saber* adquire sua plena importância: após as inúmeras tentativas que viemos seguindo, a intervenção de Vinicius foi capaz ultrapassar certos dilemas que mantinham preso o pensamento artístico anterior em alternativas como tradicional e civilizado, bárbaro e erudito. Não quero dizer, com isso, que essas diferenças não produzem mais diferenças; apenas que a mediação entre ambas torna-se um caminho possível e desejável para quem deseja individualizar-se como artista. Notes-se também que não se trata de insular Vinicius de seu contexto histórico, tornando-o um sujeito a-histórico todo-poderoso, trata-se, bem ao contrário, de mostrar como as ideias e motivações que mobilizaram sua vida e sua energia foram gestadas ao longo de gerações e gerações.

cinco residências diferentes até o ginásio, sua vida familiar também foi repleta de parentes: duas irmãs e um irmão, os pais, vários tios, os avós e vários empregados negros, remanescentes de uma estrutura escravocrata. Nos fins de semana, mudava-se para uma casa da família na Ilha do Governador; as cenas da sua infância e adolescência nesse local serão evocadas várias vezes pelo poeta ao longo de sua vida.

Sua infância foi marcada por essas relações onde, por um lado, buscava conquistar o mundo à sua volta e, por outro, conseguir dele coisas – seja afeto ou doces. Já desde os oito anos escrevia poesias com as quais presenteava seus parentes, o que revela a dupla-face inevitável da sua produção artística – talvez de toda produção artística –, dirigida ao mesmo tempo para si e para os outros. Cabe ainda dizer que em sua família havia uma longa tradição intelectual, sendo seu pai também poeta amador e sua mãe familiarizada com música. Portanto, desde muito cedo Vinicius tomou contato com música e literatura, sendo um notável caso dessas profecias auto-realizadas onde a família tem certeza que sairá dali “um artista”²⁶. Vinicius também conhece o violão desde sua juventude, e chegou mesmo a compor músicas populares - "Loura ou morena" e "Canção da noite" em parceria com os irmãos Haroldo e Paulo Tapajós - lançadas na década de 1930 - e apresentadas com seu conjunto em festas e outras ocasiões semelhantes. Todavia, com a notoriedade que seus poemas ganharam, a perspectiva de seguir na música popular foi escanteada²⁷. Em 1932, Vinicius publica pela primeira vez um poema de sua autoria na revista católica "A Ordem"; neste ano, também, os irmãos Tapajós gravam suas músicas, compostas quatro anos antes. Podemos dizer que dois possíveis abriam-se para o jovem Vinicius nesta ocasião. Contudo, a música popular não oferecia, ainda, a possibilidade de uma subjetivação artística como a que Vinicius encontraria na poesia. Isto não é uma petição de princípio, e cabe aqui justificar essa afirmação. Vários fatores concorrem para isso; vamos nos deter agora neste momento de sua vida: recém ingressado na faculdade de direito do Rio de Janeiro com apenas dezessete anos, Vinicius se colocaria sob a tutela intelectual e espiritual de Octávio de Faria, amizade muito importante nesses anos iniciais de sua carreira. A ascendência do grupo formado em torno de Octavio sobre a personalidade jovem e moldável de Vinicius foi amplamente reconhecida pelo próprio poeta.

²⁶ Essa breve reconstituição de sua infância foi extraída de um longo depoimento de sua irmã, Laetita, presente na compilação em volume único de sua obra editada pela Nova Aguilar.;

²⁷ Em uma longa entrevista concedida por Vinicius ao Museu da Imagem e do Som, Vinicius chega a dizer que desprezou a música popular naquele momento.

Mas como eram os encontros deste grupo de universitários aspirantes ao mundo letrado, à designação de artistas - lembrariam em alguma coisa os grupos universitários nos quais a Bossa Nova se popularizaria inicialmente, na década de 1960?

Insatisfeitos com a sua condição burguesa²⁸, com o suposto laxismo moral, estes jovens eram muito marcados pela oposição entre uma materialidade, uma mundanidade sem valor, e uma esfera do sublime (religioso, sentimental). É nesse clima que ele escreve seus primeiros livros de poesias, frequentemente chamados de “metafísicos”. Nem o próprio Vinicius salvou muita coisa dos poemas que estão lá, levando apenas dois para sua primeira antologia poética, mas acredito que há algo relevante nesses livros para esta pesquisa. Três elementos se destacam em quase todas as poesias: o Eu, um caminho, e o absoluto. Cada poesia é como um estado sentimental envolvendo esses três elementos. Uma hora ele é digno do sublime, mas o caminho o deprava, em outro momento ele é o pior ser do mundo e vai se perder nesse caminho, em outra o tal sublime é simplesmente inatingível. De seu primeiro livro, *O Caminho para a distância*, temos o poema "O Poeta", que sintetiza esta percepção da vida dedicada à arte ascética:

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 da beleza
E a sua alma é uma parcela do infinito distante
O infinito que ninguém sonda e ninguém compreende
...
A vida do poeta tem um ritmo diferente
Ela o conduz errante pelos caminhos, pisando a terra e olhando o céu...

Este grupo de intelectuais se retirava com frequência ao sítio de Octavio de Faria em Itatiaia numa genuína busca de ascese intelectual e retiro espiritual e religioso. O ambiente era uma vasta natureza idilizada em poemas como “Purificação”, também de seu primeiro livro. Na primeira quadra do poema:

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.

²⁸ Até o fim de sua vida, Vinicius vai detratar publicamente a condição burguesa, mas na velhice isso se torna uma revolta generalizada contra a vida, sendo o adjetivo “burguês” aplicável virtualmente a qualquer coisa considerada ruim.

Ainda no poema, nos dois primeiros versos da terceira estrofe, vemos a vinculação entre natureza, deus e purificação.

A ti, Senhor, gritei que estava puro
E na natureza ouvi a tua voz.

E o clima reinante entre os presentes era algo entre os dois trechos das seguintes cartas escritas para Lucio Cardoso em 1936, reunidas em livro organizado por Ruy Castro (2003):

Perdi-me inteiramente no meu propósito de nada fazer (perdi-me aí, querendo significar a realização absoluta), sendo que poderia tão bem voar quanto ser uma cadeira ou um boi pastando. Estou vivendo pela primeira vez na minha vida uma realidade de coisa, objeto. (MORAES, 2003, p.34)

e

Os loucos aqui continuam gostando [de um romance seu que nunca foi terminado]. Sei lá se continuam... Andam eles próprios, furiosamente intelectuais, escrevendo como cornos, cada um o seu *Ecce Homo* de si próprio. (MORAES, 2003, p.38)

Dessa forma, vemos que, neste primeiro momento, que vai até meados de 1938, Vinicius participava de um grupo de amigos aspirantes ao mundo artístico nacional extremamente coeso, onde seus membros exerciam uma mútua influência – misto de cobrança artística e ética²⁹ - cuja referência é imprescindível se queremos compreender o caráter de sua primeira poesia e de sua educação para a arte. Mas não se trata aqui de reduzir o caráter de sua primeira obra à uma “influência do meio”, pois todos esses artistas eram comprometidos com um ideal de arte que os transcendia completamente. Ainda em carta para Lucio Cardoso, esta de 1935:

Consegui esta coisa miraculosa, que só o Schmidt conseguiu com os “Príncipes”, e de que não há outro exemplo aqui: criar dentro do amor³⁰. Criar, você compreende? A criação, criação, CRIAÇÃO, CRIAÇÃO!” (MORAES, 2003, p.32, grifos da própria carta).

Ao que podemos acrescentar o poema de um único verso, “A Criação na Poesia”, que conclui *Forma e Exegese*: “Eu sonho a poesia dos gestos fisionômicos de um anjo!”. Soma-se a esses elementos ainda a ostentatória dedicatória de *Forma e Exegese*, que o poeta faz à Artur Rimbaud e Jacques Rivière e temos um quadro preliminar do ideal artístico ao qual Vinicius aderiu sem reservas nesse momento. Trata-se de um – aqui elevado ao nível de – dogma romântico dificilmente alcançado pelos poetas românticos

²⁹ Em diversas correspondências Octavio de Faria censura Vinicius por sua “falta de ascese”.

³⁰ Todos os grifos estão na correspondência.

brasileiros do século XIX. A compreensão que está posta é que a vida do artista é um ascetismo como uma maneira de atingir, por meio da arte e da religião, o estado mais nobre que o ser humano é capaz. E se mais pra frente a religião deixa de ser a via para escapar da condição burguesa que ele enxergava como sendo a pior das vidas, a arte vai assumir esse papel, mas de uma maneira conflituosa: há uma tensão crescente na sua vida entre a vontade de entregá-la à glorificação da arte e do amor e as outras implicações da vida que o afastavam dessa finalidade.

Não só os ambientes de consumo de música popular eram radicalmente distintos deste cenário de ascese, como as letras dos sambas antigos são marcadas, acima de tudo, pela sua relação com a vida, seja vida entendida na sua acepção cotidiana - o tema da música mal se eleva acima de uma conversa ou evento da vida comum -, seja entendida como uma totalidade sobre a qual se fala: *meu Samba, minha Vida*. Na celebração e no lamento, o Samba é um gênero extremamente vitalista, guarda uma consideração do mundo distinta daquela que se expressa na obra inicial de Vinicius, em que a vida é apenas um *meio* para uma finalidade transcendente - a arte, a criação, a purificação.

Por último, e esse ponto não concerne unicamente à vida de Vinicius, mas aos valores que ela espousa; o Samba, como música, não era reconhecido enquanto uma matriz de produção artística. Em outras palavras, o sentimento a que Vinicius aspirava, de produzir uma genuína criação artística, jamais seria satisfeito, nesse momento, com uma composição popular.

Com o caminhar de sua obra, esse conflito se desdobra em duas angústias. A primeira diz respeito à impossibilidade da vida com o absoluto, marcada pelo silêncio de suas antigas referências, pelo sentimento de desamparo frente aos referenciais que marcaram sua adolescência e início de idade adulta. Em sua *Elegia quase uma ode*³¹:

Poetas, socorrei-me!³²

Penso que daqui a um minuto estarei sofrendo

Estarei puro, renovado, criança, fazendo desenhos perdidos no ar...

Venham me aconselhar, filósofos, pensadores

Venham me dizer o que é a vida, o que é o conhecimento, o que quer dizer a memória

Escritores russo, alemães, franceses, ingleses, noruegueses

Venham me dar ideias como antigamente, sentimentos como antigamente

Venham me fazer sentir sábio como antigamente!

³¹ Esta elegia integra seu livro chamado as "Cinco Elegias", escritas entre 1937 e 1939. A primeira foi escrita ainda em Itatiaia, no sítio de Octávio de Faria. Vinicius tinha então 24 anos. Trata-se do momento de maior experimentação e ampliação do seu vocabulário lírico

³² O espaçamento "correto" para as citações de mais de três linhas dificultaria a visualização do verso. Consultando outros trabalhos acadêmicos, percebi que essa foi a opção de formatação utilizada na maioria.

A segunda angústia diz respeito a uma crescente *vontade de comunicação*, que se expressa, muitas vezes, a partir da vontade de fazer música. Em sua segunda elegia, chamada *Elegia lírica*, temos a seguinte estrofe:

"Ó
Crucificado estou
Na ânsia deste amor
Que o pranto me transporta sobre o mar
Pelas cordas desta lira
Todo o meu ser delira
Na alma da viola a soluçar!"
Bordões, primas
Falam mais que Rimas.
É estranho
Sinto que ainda estou longe de tudo
Que talvez fosse cantar um *blues*
Yes!
Mas
O maior medo é que não me ouças
Que estejas deitada sonhando comigo
Vendo o vento soprar o avental da tua janela
Ou na aurora boreal de uma igreja escutando se erguer o sol de Deus.

É interessante, aqui, a maneira como o ritmo do poema é interrompido para registrar esta impressão vaga: "É estranho/ Sinto que ainda estou longe de tudo". Em seguida, a menção, bastante significativa, ao *Blues*. Note-se também a dupla-inflexão presente na auto-referência órfica, que marcará a peça *Orfeu da Conceição*: a evocação da lira desliza, nos versos seguintes, para a viola, e a poesia para a música popular. Não por acaso a estrofe se encerra com a confissão do medo de não ser ouvido. A sonoridade também é o tema de *Ilha do Governador*. Este poema contrasta grandemente com os outros de *Forma e Exegese*; a reminiscência sonora é o motor da imaginação poética:

Esse ruído dentro do mar invisível são barcos passando
Esse ei-ou que ficou nos meus ouvidos são os pescadores esquecidos
Eles vêm remando sob o peso de grandes mágoas
Vêm de longe e murmurando desaparecem no escuro quieto.
De onde chega essa voz que canta a juventude calma?
De onde sai esse som de piano antigo sonhando a "Berceuse"?
Por que vieram as grandes carroças entornando cal no barro molhado?

Os olhos de Susana eram doces mas Eli tinha seios bonitos
Eu sofria junto de Suzana - ela era a contemplação das tardes longas
Eli era o beijo ardente sobre a areia úmida.
Eu me admirava horas e horas no espelho.

Um dia mandei: "Susana, esquece-me, não sou digno de ti - sempre teu..."
Depois, eu e Eli fomos andando... - ela tremia no meu braço
Eu tremia no braço dela, os seios dela tremiam

A noite tremia nos ei-ou dos pescadores...
Meus amigos se chamavam Mário e Quincas, eram humildes, não sabiam
Com eles aprendi a rachar lenha e ir buscar conchas sonoras no mar fundo
Comigo eles aprenderam a conquistar as jovens praianas tímidas e risonhas.
Eu mostrava meus sonetos aos meus amigos - eles mostravam os grandes olhos abertos
E gratos me traziam mangas maduras roubadas nos caminhos.

Um dia eu li Alexandre Dumas e esqueci os meus amigos.
Depois recebi um saco de mangas
Toda a afeição da ausência...

Como não lembrar essas noites cheias de mar batendo?
Como não lembrar Susana e Eli?
Como esquecer os amigos pobres?
Eles são essa memória que é sempre sofrimento
Vêm da noite inquieta que agora me cobre.
São o olhar de Clara e o beijo de Carmem
São os novos amigos, os que roubaram luz e me trouxeram.
Como esquecer isso que foi a primeira angústia
Se o murmúrio do mar está sempre nos meus ouvidos
Se o barco que eu não via é a vida passando
Se o ei-ou dos pescadores é o gemido de angústia de todas as noites?

O poeta fala a partir de uma posição distante. A ruptura brusca com o universo de sua juventude, marcada pela presença dos amigos pobres, dos pescadores, é sentida nas memórias que retornam involuntariamente, como o "gemido de angústia de todas as noites". O ponto que marca seu "voltar as costas" para esse passado é o contato com a cultura, com a literatura, "Um dia eu li Alexandre Dumas e esqueci meus amigos". Neste momento, o poeta não consegue compreender por que estas memórias retornam insistentemente, de que parte do seu íntimo elas vertem: "De onde chega essa voz que canta a juventude calma?". Ao mesmo tempo, não consegue se desvencilhar destas memórias. Há um forte sentido de perda ao longo do poema; perda da inocência, do contato com um passado querido, passado embalado pelos sons do mar e do *ei-ou* dos pescadores.

Nos anos seguintes, esse distanciamento das experiências da juventude aumentará ainda mais³³. Em 1938, Vinicius ganha uma bolsa do Conselho Britânico pra estudar a literatura de língua inglesa em Oxford. Esta experiência, contudo, seria interrompida com a deflagração da segunda guerra mundial. O retorno ao Brasil acontece já em 1939. A partir de então, Vinicius se dedica a escrever críticas de cinema e crônicas para diversos jornais, de onde extrai algum rendimento. Simultaneamente, estuda para o concurso do Itamaraty. É nesse momento, em 1942, que Vinicius concebe a ideia de verter o mito grego de Orfeu e Eurídice para o contexto de uma favela. Inicia

³³ As informações biográficas utilizadas aqui foram retiradas da página dedicada à sua vida e obra, onde há uma detalhada seção biográfica, disponível em <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/vida>.

então a escrita do primeiro ato de *Orfeu da Conceição*. O inédito contato com a vida dos morros, como acompanhante do escritor americano Waldo Frank que fazia uma longa visita ao Brasil, tarefa para o qual Vinicius foi designado pelo Itamaraty, gerou profundos efeitos sobre Vinicius. Após essa temporada com o escritor americano, marcada também por viagens ao Norte e Nordeste do Brasil, o poeta deixaria de identificar-se como integralista e passaria a considerar-se um "homem de esquerda". Contudo, o desfecho da peça, em que Orfeu desce a um clube de carnaval durante a terça-feira gorda, apenas seria concebido no início dos anos de 1950, após suas passagens diplomáticas por Los Angeles e Paris³⁴. Estas passagens diplomáticas, especialmente a americana, merecem atenção.

Essa experiência, como podemos depreender de sua correspondência e de seus escritos no período, teve uma enorme importância para o direcionamento que tomaria sua carreira nos anos seguintes ao seu retorno, em 1950. Em *Jazz & Co.*, livro póstumo organizado por Eucanaã Ferraz, temos alguns dos textos que Vinicius escreveu neste período. São de enorme interesse alguns artigos informativos, "semi-acadêmicos", que o poeta escreve a respeito do surgimento do *Jazz* e do *Blues* nos EUA. Em *O Jazz: sua origem*, Vinicius parte de uma afirmação interessantíssima:

No princípio do século XVII - ou para ser mais exato, no ano de 1619 - um fato aconteceu que iria determinar paralelamente uma das mais vergonhosas manchas e um dos mais genuínos padrões de arte que um país pode ter: procedente da África, o primeiro navio negreiro aportava em solo norte-americano (MORAES, 2013, p.37)

Aqui está contido o duplo-juízo que Vinicius formularia da sociedade americana: por um lado extremamente racista, produzindo este capítulo lamentável da história que é a escravatura e seu prolongamento na segregação racial, por outro, é este evento que permite o surgimento do *Jazz*, estilo que, Vinicius ressalta, surge como forma de resistência à condição de exploração e desterramento imposta pela dinâmica colonial. Vinicius envereda por análises bastante embasadas a respeito das condições sociais que deram origem ao *Jazz*, em *New Orleans*, pontuando, ao final do artigo, que

Essa interpretação étnica é de grande importância no estudo social do *Jazz*, pois veremos que com o passar do tempo a forma adquire caracteres cada vez mais nacionais, de arte norte-americana. As raízes africanas, e a contribuição estrangeira [no cadinho cultural que foi *New Orleans*], dão lugar à expressão nacional (MORAES, 2013, p.87).

³⁴ Vinicius permaneceria nessas cidades, respectivamente, entre 1946 e 1950 e por um período curto em 1952.

Note-se que, aqui, não se faz mais necessária nenhuma mediação erudita para que o *Jazz* seja tomado como uma arte nacional. Um patrimônio cultural dos Estados Unidos e do mundo.

Paralelo a esse esforço de conhecimento da história do Jazz e do Blues, Vinicius também se dedicaria a conhecer os contextos contemporâneos onde os estilos são tocados. Seus relatos entusiasmados desses momentos vão desde encontros com Louis Armstrong, Sarah Vaughan e Laurindo de Almeida a descrições sobre o transe que as *Jam Sessions* provocam nos músicos, os chamados *kicks*, espécie de momento em que os músicos "sentem" a música com maior intensidade. Esta passagem pelos Estados Unidos é fundamental para despertar, em Vinicius a analogia entre a situação dos dois países e de suas músicas populares.

Seu retorno ao Brasil foi adiantado mais uma vez, dessa vez pela morte de seu pai Clodoaldo em 1950. A partir dessa longa experiência, Vinicius se mostrará bastante mais sensibilizado às chamadas "questões sociais", especialmente o racismo. São posteriores a esse período poemas como *Pátria minha* e *O operário em construção*, bem como seu primeiro Samba "Quando tu passas por mim", composto, música e letra, em 1953 e interpretado por Aracy de Almeida. Data deste ano também a conclusão do *Orfeu da Conceição*. É, contudo, apenas em 1956 que a peça será montada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Encenada pelos atores do Teatro Experimental Negro, composto, dentro outros, por Abdias Nascimento e Haroldo Costa, a peça é a ser encenada apenas por atores negros nesta casa.

Para concluir essa seção, vejamos como Vinicius constrói sua peça de teatro. A partir de um breve sumário da peça, vamos fazer um cotejamento com os primeiros dados de sua subjetivação artística, ressaltando a direção da mudança para as formas populares de expressão, onde Vinicius tentará suprimir as distâncias que o angustiavam.

Apresentada como uma "Tragédia carioca em três atos", a peça marca uma transição na produção artística de Vinicius. Teatro musicado, apresenta elementos clássicos da tragédia grega, como o Corifeu, que contracena com o plano da peça, marcando as passagens de cenas. Por outro lado, a trilha sonora, com as composições de Tom Jobim, é composta por sambas³⁵.

³⁵ As composições e arranjos dessa peça não são, ainda, o que podemos chamar de *Bossa Nova*. Lembremos que a participação de João Gilberto é fundamental para definir a estética econômica e minimalista que ficaria associada ao estilo. Bastante diferentes são os arranjos de Tom Jobim para esta

Orfeu é negro e nasce no morro³⁶. Seu pai, Apolo, lhe entrega seu violão e lhe ensina tudo sobre sua arte. Rapidamente Orfeu excede seu pai na perícia do instrumento. A beleza de seus acordes, a finura de seus glissandos, o jogo de suas melodias: sua música é capaz de tocar a natureza e os seres humanos, de prenunciá-la e de arregimentá-la, "Toda a música é minha, eu sou Orfeu!" (MORAES, 1980, p.403). Uma profunda integração mística entre Orfeu, seus sentimentos, seu instrumento e o mundo marca o primeiro ato, em que somos apresentados ao amor de Orfeu e Eurídice. Orfeu sabe disso, é consciente de seu poder e de seu papel no morro. Aqui, o canto órfico está longe de um monólogo solitário de um sujeito atormentado. Ao ser fustigado pela dama negra, representação da morte na peça, o herói responde:

No morro manda Orfeu! Orfeu é a vida
No morro ninguém morre antes da hora!
Agora o morro é vida, o morro é Orfeu
É a música de Orfeu! Nada no morro
Existe sem Orfeu e a sua viola! (MORAES, 1980, p.420)

O morro é Orfeu. A angústia da comunicação se resolve pela afirmação de uma continuidade entre o poeta e o mundo. A vida é um dom de Orfeu, o artista *cria vida*, é generoso com os humanos. Sua música é a vida, a harmonia dos seres, o morro é pleno de satisfação e música, mesmo o castigo é um dom de Orfeu:

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, 1980, p.420-1).

De cima do morro, Orfeu vê sua música *descer o morro* em direção à cidade. Após um momento de inspiração, em que lhe vem um novo samba, letra e música condicionando-se e desvelando-se ao mesmo tempo, o herói se dá conta:

peça. Contudo, o que nos importa aqui é outra coisa: queremos verificar que a imaginação de Vinicius artística se volta para resolver um conflito entre a comunicação e a afirmação de valores artísticos genuínos. O poder mágico associado à lira, instrumento divino, é transferido para o violão. Com ele, Orfeu pode produzir a arte mais sublime e, ao mesmo tempo, tocar imediatamente as coisas e as pessoas. É interessante que, logo em seguida, o estilo musical da Bossa Nova será definido pela *batida* do violão.

³⁶ Sobre esse ponto, a pesquisadora Maria Claudete de Souza Oliveira consegue sintetizar, com uma referência sucinta, a posição de Vinicius, quando este diz que, em suas andanças pelo morro, era como se visse os negros como gregos despojados do culto apolíneo à beleza, mas não menos marcados pelo sentimento dionisíaco da vida (OLIVEIRA, 2006, p.101).

Eh! sambinha gostoso! estou te vendo
Descer o morro, meu samba...

Logo em seguida, um novo momento criativo:

...Ó turbilhão
De músicas em mim! Ih, já tem outra
Pronta pra sair! Sossega, ideia!
Calma, violão! Assim não adianta!
Vamos mais devagar... Deixa ver essa (*dedilha*)
Melodia... Frase para uma canção...
Uma canção a se chamar... (MORAES, 1980, p.408-9).

Esta harmonia será, quebrada pelo destino trágico de Orfeu, que se anuncia em visões e sinais da natureza. Inflado pelos ciúmes que Mira, mulher do morro, lhe infunde, Aristeu, o criador de abelhas, assassina Eurídice ao final do primeiro ato. Diferente das versões mais conhecidas do mito, aqui Orfeu não vai buscar Eurídice no submundo, perdendo-a no último segundo por olhar para trás. Na peça de Vinicius, a descida aos infernos é representada por um Balé sinistro no clube de Carnaval "Os Maiores do Inferno". A perda da harmonia marca o segundo ato (OLIVEIRA, 2006, p.83). Orfeu supera vários obstáculos para chegar até o centro da cena, mas em momento algum o herói encontra Eurídice, o que acentua o sentido trágico da peça. Após fazer adormecer o Cerbero, Orfeu encontra-se no salão de Plutão, este põe-se de pé e, num brado, lhe pergunta: "Quem sois tu?". Orfeu responde alucinado: "Eu sou a mágoa, eu sou a tristeza, eu sou a maior tristeza do mundo! Eu sou eu, eu sou Orfeu!" (MORAES, 1980, p.432-3). Em vão Orfeu vaga pelo salão, chamando Eurídice em voz alta. Em vão as mulheres tentam ludibriá-lo: "Eu sou Eurídice. Eurídice sou eu. Que foi que disse que eu não sou Eurídice? Quem foi que disse que eu não sou Eurídice?" Mas não é um senso de discernimento que previne Orfeu da ilusão, e sim seu alheamento em relação a tudo. Orfeu, "*num gemido do violão*³⁷", diz: "Eurídice, querida. Vem comigo!" e estende seus braços solicitando as mulheres, mas estas apenas vem e vão, deixando-se namorar brevemente para, então desvencilhar-se de seus braços (MORAES, 1980, p.433). Plutão ordena que a batucada se erga contra o violão tristíssimo de Orfeu. É carnaval e todos devem beber e se divertir, apenas Orfeu se recusa. Quando todos já dormem de cansaço, após horas de dissolução carnavalesca, Orfeu continua alucinando e deixa o clube em direção ao morro ao raiar do dia:

³⁷ Essa indicação cênica pertence à peça.

É a madrugada, Eurídice. Lembra, querida, quantas madrugadas eu vi nascer no morro ao lado teu? Lembra, Eurídice, dos passarinhos que vinham aceitar o desafio do violão de Orfeu? Lembra do sol raiando sobre o nosso amor? (*ergue os braços para a aurora*) Eurídice, tu és a madrugada! A noite passou, a escuridão passou. Espera, minha Eurídice! Eu vou, me espera... (MORAES, 1980, p.437).

No último ato, retorna-se ao morro, que caiu em desgraça desde que Orfeu enlouqueceu. Completamente lunático, o herói passa os dias largado, falando para sua amada perdida. Enciumadas pela fidelidade de Orfeu, que transcende a própria morte, as sacerdotisas de Dionísio, mulheres de botequim lideradas por Mira, armam-se de facas e correm em direção a Orfeu para despedaçá-lo. Em uma última cena, temos Orfeu fugindo das fúrias; ensanguentado, cai e repete o nome de sua Amada uma última vez. A Dama Negra se aproxima e fala na voz de Eurídice "Aqui estou, meu Orfeu. Mais um segundo e tu serás eternamente meu", ao que Orfeu, prostrado, responde: "Me leva, meu amor" (MORAES, 1980, p. 452). As fúrias o alcançam e terminam a carnificina. Mira se destaca do bando, traz nas mãos o violão de Orfeu que, em seguida, arremessa por cima da amurada. O instrumento se despedaça fazendo sons terríveis, que se transformam, em seguida, em uma música misteriosa. Assustadas, as mulheres fogem. Vem a Dama Negra e cobre seus restos mortais com um manto. Entra o coro:

Juntaram-se a Mulher, a Morte, a Lua
Para Matar Orfeu, com tanta sorte
Que Mataram Orfeu, a alma da rua
Orfeu, o generoso, Orfeu, o forte.
Porém as três não sabem de uma coisa:
Para matar Orfeu não basta a Morte.
Tudo morre que nasce e que viveu
Só não morre no mundo a voz de Orfeu (MORAES, 1980, p.452).

E assim se encerra a peça.

Este sumário tem como objetivo, à luz do que viemos fazendo, evidenciar os seguintes aspectos a seu respeito: aqui, a distância entre o artista e o popular é desfeita (O morro é Orfeu), e o morro, justamente aquele lugar que tão dificilmente era aceito no espaço literário, torna-se o próprio lugar onde se realiza com maior perfeição a harmonia entre arte e vida. Aliás, correto seria observar, antes disso, que *a harmonia* torna-se a figura ideal da mediação entre arte e vida. A supressão dessas barreiras, Vinicius a encontrou, tal como passou a acreditar, onde sua educação menos o predispsõ a encontrá-la: nas populações pobres, pouco marcadas pelo culto apolíneo da beleza.

Essa diferença, sobre a qual Sílvia Romero e Mário de Andrade também se debruçaram, não freia sua sensação de pertença àquele ambiente, e Vinicius é capaz de integrar as duas experiências em uma narrativa mítica: é a *mesma vida* que, lá e cá, está sendo celebrada, e esta torna-se a missão da arte, ou melhor, torna-se a própria arte. O artista se realiza, agora, não pela individualização, pelo ensimesmamento, mas pela capacidade de ser uno com o mundo à sua volta.

Agora vamos nos voltar para uma discussão sobre os diferentes suportes de expressão que Vinicius utilizou. Para continuarmos analisando os dados biográficos do poeta, temos, contudo, que realizar uma discussão a respeito da relação entre expressão artística e linguagem. Espero que a discussão não pareça muito longa e despropositada. Tal como entendo, ela é essencial para termos uma dimensão correta da significação de sua mudança para a música popular. Contém também importantes concepções teóricas e pontos de vista que foram desenvolvidos em relação íntima com a pesquisa que deu origem a esse texto. Daí, então, a decisão de incluí-la por inteiro.

Expressão artística e linguagem audiovisual: A Conversão de Vinicius de Moraes

Nesta seção, vamos pensar as reconfigurações da experiência contemporânea ocasionadas pelo surgimento e desenvolvimento da esfera audiovisual. Como espero deixar claro, este problema atravessa frontalmente a trajetória de Vinicius de Moraes. Dito de outra forma, vamos atentar para a maneira como o audiovisual tornou-se constituinte das subjetividades contemporâneas, ocasionando lugares de subjetivação e experiências não antes possíveis. Nossa historicidade será o entrecruzamento da esfera tecnológica audiovisual com a produção cultural e artística: precisamente o processo do qual, segundo o argumento que estamos desenvolvendo, Vinicius se fez um importante mediador. De maneira mais precisa, trata-se de compreender as mudanças pelas quais passou o corpo do artista mediante a incorporação, aos circuitos das artes, do aparato de produção e difusão audiovisual. A longa digressão teórica que segue, tal como entendo, é importante para construir a significação deste evento. Após essa digressão, todo o esforço estará voltado para relacioná-la à passagem de Vinicius da poesia para a música popular.

Esta mudança concerne também ao público consumidor das produções simbólicas grafadas sob o signo da arte. Adiantando o argumento, quero dizer que, por meio da difusão sem precedentes de sons e imagens dos artistas, e por meio do lugar

privilegiado que as linguagens calcadas na transmissão de sons e imagens assumem nos processos comunicativos humanos no decorrer do século XX, a integralidade do corpo do artista torna-se significante de práticas culturais – em outras palavras, seu corpo torna-se um bem simbólico ao lado e em relação com sua produção artística na medida em que os novos meios se inscrevem neste corpo. A contrapartida deste processo em relação ao público é que o artista, sob um ponto de vista bastante mais integral, torna-se modelo para práticas dotadas de sentido. Sentido esse que, devido ao extravasamento da arte de sua esfera própria de experiência, não se refere mais à arte ou à vida, mas à uma conjunção de ambas³⁸.

Linguagens *audiovisuais*?

Para pensar esses aspectos parto da perspectiva de Walter Benjamin a respeito do cinema, no seu clássico ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Os meandros do argumento deste autor não são nosso principal ponto de interesse. O que busco reter em sua argumentação é sua postura irredutível de não refletir os processos de tecnização da vida em separado da historicidade de que fazem parte. Isto surge em sua argumentação de maneira muito viva quando o autor inverte a direção dos questionamentos da estética clássica a respeito do cinema. Para Benjamin, saber se o cinema pode atingir o estatuto de arte é, sem dúvida, uma questão pertinente. Isto é, qual o estatuto artístico e ontológico da *imagem*? Mas essa questão deve ser complementada por uma outra. Na direção contrária, o autor indaga *quais questões o aparato de (re)produção técnica de obras de arte coloca ao estatuto clássico da obra de arte*. Esta ordem de questionamentos, bastante mais radical, o leva em duas direções.

A primeira diz respeito à especificidade do cinema enquanto uma produção simbólica onde a aparelhagem de reprodução técnica é constituinte da própria produção, o que leva o cinema a dissolver a autoria da produção artística em uma miríade de sujeitos e etapas e procedimentos técnicos que levam a um resultado onde, ao produto final, não corresponde exatamente nenhuma materialidade envolvida no processo de

³⁸ É notável, sob esse aspecto, a longevidade mitológica do samba na música brasileira. Que, após o período de sua "conversão", Vinícius tenha se estabelecido como um compositor de sambas, não deve surpreender: trata-se de uma música, também do ponto de vista das suas letras, extremamente vitalista, seja na sua aderência à vida cotidiana, seja na ideia mágica de que o samba *é a vida e o corpo* do sambista - como na famosa composição, "Levar meu corpo, junto com meu samba/ O meu anel de bamba, entrego a quem mereça usar". Vinícius passa, a partir de sua parceria com Toquinho, a situar-se definitivamente nesse lugar ambivalente, em que o corpo segue um com o samba.

produção. A intervenção técnica, *bem como o apagamento dessa intervenção*³⁹, nunca foi tão pronunciada no processo de produção artístico. O filme a que assistimos difere essencialmente de uma pintura, pois esta última é aquela materialidade irreduzível enclausurada em um museu, encerrada na moldura, cujo valor, em uma economia da arte secularizada, se vincula à sua autenticidade e sua capacidade de parecer inalterada através do tempo. Ora, o filme não resiste ao tempo pois é, ele mesmo, pura duração, execução de imagens superpostas irreduzíveis ao aparelho que as projeta. Dito de outra forma, o filme é *pura exposição*, ele não se presta a outro uso que não este. Ao valor de exposição de uma obra de arte – máximo no cinema –, Benjamin opõe o valor de culto. Este último é precisamente o caráter religioso que a arte burguesa secularizada conserva. A presença, na apreciação da obra, de um algo ausente e distante. A história da arte burguesa seria, então, uma história de tensão crescente. Por um lado, o valor de culto das obras de arte cresce na medida da constante atualização de seu valor e originalidade ao longo do tempo. A referência ao cânone que ratifica o cânone. Por outro lado, os progressivos avanços dos meios de reprodução técnica dessas obras de arte crescentemente ameaçam seu estatuto artístico, isto é, ameaçam pôr a nu a negação de sua materialidade de labor técnico humano, negação essa constitutiva de seu caráter aurático. O cinema, *por meio de suas virtudes técnicas*, romperia essa tensão em favor do valor de exposição, da imanência de uma arte que, em seu esquema, é puro sensorio. E em favor de uma nova forma de contato com a cultura. Esta via de seu argumento nos permite pensar *outras estéticas* calcadas em uma relação diferente do corpo com os sentidos.

A segunda direção em que Benjamin leva seu argumento diz respeito às transformações da sensibilidade humana possibilitadas pelo cinema. O influxo de estímulos em que consiste o cinema não passou despercebido pelo autor. À Benjamin interessava a possibilidade de que o cinema agisse como uma nova forma de *conhecimento* sobre a realidade humana na sua relação com o espaço, isto ao proporcionar ao aparelho sensorio a experiência quase-tátil da câmera.

Vemos ainda que essas duas ordens de preocupações compõem um modelo sociológico único, calcado essencialmente nas transformações amplas que a reprodução técnica de imagens e sons impõem à vida humana, modelo esse que opera por meio da triangulação entre um corpo humano histórico, os desenvolvimentos da técnica

³⁹ Isto é, a crença de que o valor do objeto artístico se funda alhures, em uma outra esfera que não a do mundo.

autonomizada e a trajetória da esfera de produção de sentidos depositária do monopólio do sagrado secularizado – a arte.

A este modelo benjaminiano, cabe acrescentar um elemento importante, que detalha esta triangulação e permite uma compreensão mais ampla do lugar do audiovisual na experiência: a linguagem. Ou melhor, as linguagens. Tomar o audiovisual como constituinte de linguagens contemporâneas nos possibilita entendê-lo como uma forma de *conhecimento e de experiência*, isto é, enriquece a proposta inicial de dar conta de como ele atua na formação de estruturas de ação e estruturas cognitivas. Com isso podemos ultrapassar vários dos problemas a respeito da relação entre audiovisual e experiência que se colocam, geralmente, no conceito de *influência*. Esse conceito, bastante vago, privilegia, direta ou indiretamente, o conteúdo daquilo que é exposto em detrimento da forma – e do meio –, tratando este conteúdo como um discurso que se introduz subliminarmente pelas costas da nossa consciência - ou como uma norma opressora que cega nossa visão ante a realidade massiva da comunicação. Essas duas perspectivas tem em comum a antecedência de um sujeito constituído em sua integridade em relação ao contato com o audiovisual. Em outras palavras, negam a este último qualquer papel constitutivo nas sensibilidades e subjetividades contemporâneas⁴⁰.

Dentre as várias possibilidades analíticas que se perdem com essa enésima reificação do sujeito, uma delas diz respeito à apreensão dos bens audiovisuais enquanto dotados de uma espessura, de uma opacidade (ou um brilho) próprios.

Nem reflexo nem transparência de uma realidade decalcada em imagens e sons, vamos tomar o audiovisual como constituinte de linguagens e, portanto, operações de pensamento em seus próprios termos e que merecem sua autonomia em relação à linguagem num sentido restrito⁴¹, assim como as experiências comunicativas a que dão origem merecem uma apreensão fora do registro verdadeiro-falso em que comumente se inserem os bens audiovisuais. Não se trata de um reclame pela “autonomia da arte” de representar o que quiser, a despeito de uma contrapartida “real” do representado. Este breve argumento situa-se no âmbito dos olhares acadêmicos jogados sobre a experiência dos modernos meios de produção e comunicação. Mas qual o “defeito” desses olhares?

⁴⁰ Não é esta negação que se apresenta, convertida em *medo*, nas falas espantadas de quem observa como as gerações mais recentes “já nascem” íntimas dos objetos tecnológicos?

⁴¹Num sentido logocêntrico.

Trata-se, sim, de aspectos incontornáveis da experiência deixados de fora da reflexão em nome de preceitos epistemológicos – cujas críticas não cabe resgatar aqui – limitados. Estas limitações, se nos apoiarmos em Luiz Costa Lima, remontam ao estatuto que a *duplicação pela linguagem* assumiu a partir da virada socrática, no pensamento grego. Para este autor, é nesse ponto da tradição ocidental que o duplo, a imitação, ou a *mimesis*, entendida como duplicação simbólica da experiência, foi posta sob a desconfiança da falsidade. Enquanto um fato sociológico, o autor busca caracterizar esse processo em meio à consolidação da escrita e suas repercussões para a política da cidade, calcada não mais na autoridade derivada da capacidade de atualização de um discurso legitimado pela sua potência em *produzir* a experiência, mas na referência à verdade decantada e despida das vertigens do mito. A melhor expressão desse processo estaria em Platão, pois este oferece negativamente a caracterização do discurso mimético como *não decisório*, simplesmente impossível de apropriação pragmática submetida a uma plataforma ética e gnoseológica.

Esse estatuto da *mimesis* atravessa os séculos – pelo menos no interior das tradições intelectuais – até reconstituir-se novamente em problemas epistemológicos para as diversas ciências que tratam da experiência humana. O contexto acadêmico que hoje chamamos de pós-estruturalismo – apoiado em inúmeros antecessores – tem o mérito de nos colocar em condições de objetivar essa herança ancestral do pensamento, apontando-lhe os limites, as bordas, e a visão prismada do que se perde da experiência humana ao se permanecer dentro desses limites. É nesse sentido que a sociologia, enquanto ciência, perde ao aderir ingenuamente a essa herança. Na nossa disciplina, penso que o conceito de *representação* é o atual depositário dessa herança, pois a representação pressupõe, justamente, ser a representação *de* algo que se encontra ausente.

Podemos descrever a situação do sociólogo, presa do conceito de representação, como alguém que contempla um quadro em busca de entender o seu sentido, o que ele *representa*. Esta comparação da situação do sociólogo analisando o mundo social como alguém que *contempla um quadro* é recorrente nos debates epistemológicos da disciplina. De maneira excessivamente esquemática, podemos dizer que a afirmação de um distanciamento reflexivo em relação ao seu objeto de estudo cumpriu, inicialmente, um papel importante na institucionalização da sociologia enquanto uma disciplina acadêmica e como uma promessa de um conhecimento superior sobre o mundo - e o destino - dos seres humanos. Esta afirmação originária deu ensejo a dois tipos de

discussão não necessariamente opostos nem complementares: que condições o observador do mundo social deve cumprir para garantir a integridade do conhecimento que produz e qual a natureza do social⁴² que - supostamente - garante a unidade da sociologia enquanto disciplina. A partir dos anos de 1970, esses dois eixos de questionamentos conduziram a um mesmo volume de críticas - com desfechos positivos ou negativos, a depender de outras orientações do autor ou da autora - endereçadas ao privilégio das ciências sociais na produção de enunciados sobre o mundo social. Por um lado, investigar as condições de possibilidade da apreensão distanciada do mundo social conduziu à historicização e ao estudo da inserção mundana das instituições que formam sociólogos - e que são por eles sustentadas -; por outro lado, investigar qual a natureza do objeto de estudo dos cientistas sociais conduziu a disciplina, por meio de uma desessencialização desse objeto, a questionar em que medida a representação que os seus praticantes fazem do mundo social é devedora do espaço social em que é produzida - as universidades. Espaço esse com seus múltiplos atravessamentos e cumplicidades com outros mundos da vida.

A situação da contemplação de um quadro retém bem esse contexto de críticas. "O que um quadro representa?". Esta pergunta guarda dois pressupostos. Primeiro, que os objetos representados são estáticos e se prestam bem à descrição, a serem naturalmente vertidos para textos. Segundo, que o quadro nos remete a uma dimensão ideal onde nossa consciência desfolha a representação apartada das materialidades do quadro e do nosso corpo. Uma vez diante do quadro, as materialidades se apagam e, junto com elas, a dimensão do *efeito*, ante a conexão espiritual que se estabelece entre uma obra de arte e um espírito.

Oponho a esta perspectiva a ideia dos produtos miméticos enquanto *apresentações*, enquanto produtos que produzem *efeitos de realidade*, a despeito de sua remissão à um empírico existente ou observável. Isto porque a experiência humana – tomando-nos aqui enquanto seres sócio-psico-biológicos – é irrevogavelmente mediada pelo simbólico e, inversamente, o simbólico é mediado pela experiência no sentido em que não é senão a experiência humana traduzida em linguagens diversas.

Para tomarmos o audiovisual enquanto constitutivo de *linguagens*, devemos, ainda, alargar tanto o atual conceito de linguagem como sua relação com a formação de estruturas cognitivas e de ação. Retirando estas últimas de sua clausura consagrada pela

⁴² Esta última pergunta assume, em muitos contextos, um caráter didático; uma conhecida forma de apresentar a teoria sociológica é responder à pergunta "o que é o social para tal ou qual autor?"

fenomenologia, buscou-se pensá-las na sua imensa plasticidade, que responde por uma historicidade por onde, finalmente, se reinsere a materialidade técnica do circuito audiovisual.

Para sintetizar os pontos levantados aqui, vamos nos filiar à proposta epistemológica de Hans Ulrich Gumbrecht em seu livro *Produção de Presença*. A escolha deste autor se dá por uma série de afinidades que irão se esclarecer ao longo da apresentação. A leitura de seu livro foi fundamental para o encaminhamento desta pesquisa. Não apenas pela "discussão teórica" propriamente dita, mas também por conta da maneira singular que esse autor encontra para relacionar sua discussão epistemológica com o plano vivencial mais amplo dos chamados "intelectuais". Sua proposta foi bastante inspiradora para mim, um aspirante a este universo que atualmente passa por questionamentos tão profundos. Podemos adiantar alguns pontos:

1. A resignificação do termo "presença": não mais presença a si de uma consciência, mas presença de corpos uns aos outros.
2. Sua insistência nestes efeitos de presença que as formas materiais da comunicação produzem sobre a experiência humana.
3. A reelaboração dos conceitos de signo e de comunicação para além da separação entre uma materialidade e uma espiritualidade irreconciliáveis
4. Sua tentativa de objetivar um estado de coisas nas humanidades em que importantes aspectos da experiência são perdidos.
5. Buscar operacionalizar todos esses pontos, que não são propriamente "seus", em instrumentos de análise.

Vejamos como tudo isso se configura em sua proposta. Podemos partir do momento inicial em que o autor declara suas intenções: "Este livro assume o compromisso de lutar contra a tendência da cultura contemporânea de abandonar, e até esquecer, a possibilidade de uma relação com o mundo fundada na presença" (GUMBRECHT, 2010, p.15). Que Gumbrecht tem em mente uma luta, acima de tudo, *epistemológica* está expressamente indicado no livro, mas vale à pena buscar, ainda no texto, indicações mais precisas a esse respeito, pois uma conclusão, importante para este ensaio, deriva deste ponto. Podemos dizer, de antemão, que o autor se alterna entre dois sujeitos de enunciação, que podemos chamar o *humano* e o *humanista*. Em certos momentos, a posição que se delineia em suas proposições é a de um ser humano pertencente a uma configuração histórica determinada, onde a produção de sentido

sobre o mundo é a forma de relação prevalecente enquanto prática organizadora e produtora da vida social. Nestes momentos, o autor aponta para aspectos comuns da experiência contemporânea de uma "cultura de sentido":

Tipologicamente, a dimensão de sentido é predominante nos mundos cartesianos, em mundos ⁴³ para os quais a consciência (ou seja, o conhecimento das alternativas) constitui o cerne da autorreferência humana. E não desejamos precisamente a presença, não é o nosso desejo de tangibilidade tão intenso, *por ser o nosso ambiente cotidiano tão quase insuperadamente centrado na consciência* (grifo meu) (GUMBRECHT, 2010, p.135).

Aqui o "nós" estende sua rede a todos aqueles que perderam, de alguma forma, o contato com as coisas do mundo, com a dimensão espacial da existência, que buscam, mesmo que inconscientemente, "recuperar um vislumbre do que podem ser "as coisas do mundo"" (GUMBRECHT, 2010, p.147). A este nós "ampliado", o autor endereça sua proposta de uma experiência estética que "nos devolva pelo menos a sensação de estarmos-no-mundo, no sentido de fazermos parte de um mundo físico de coisas" (GUMBRECHT, 2010,p.146). O parentesco com a proposta benjaminiana é claro, pois trata-se também de uma tentativa de apreensão do mundo que não parte de uma cisão entre um sujeito doador de sentido e um mundo material espiritualmente inerte.

Em outros momentos, esta posição é a de um pesquisador das humanidades, pertencente a uma certa configuração epistemológica e institucional marcada, em última instância, por um desejo de diferenciação em relação à metafísica ⁴⁴. Sobre os congressos a respeito das "Materialidades da Comunicação", que marcaram sua "juventude intelectual", o autor escreve:

Tínhamos a sensação enérgica e inebriante de fazer parte de e contribuir para uma alteração profunda, e só com o distanciamento das nossas retrospectivas particulares é que começamos a vislumbrar múltiplas afinidades em nosso ambiente intelectual que explicavam, pelo menos em parte, a nossa escolha de tema e a contagiante exaltação que produzira (GUMBRECHT, 2010, p.29).

Ao tentar encontrar um modo de definir essas "materialidades da comunicação" e estabelecer quais os instrumentos mais adequados para analisá-las, fomos obrigados a pensar nas Humanidades, tal como existiam (e anda hoje, na maioria dos casos, existem), como uma tradição epistemológica que, ao longo de mais de um século, nos mantivera à margem de tudo que não podia ser descrito como, nem transformado numa, configuração de sentido (GUMBRECHT, 2010, p.120).

⁴³ Em determinado momento do texto, o autor faz recurso a uma distinção conceitual, proposta por Heidegger, entre "terra" e "mundo" para tornar mais clara sua ideia de efeito de presença; esta densidade conceitual não está presente, contudo, nesta passagem.

⁴⁴ Sem negligenciar a complexidade deste nome e desta "tarefa".

Neste compasso, o autor precisa o escopo de sua luta:

...este livro propõe que um certo movimento "teórico" poderá re-dinamizar nossas relações com todo tipo de artefatos culturais e até mesmo permitir que nos conectemos com alguns fenômenos da cultura atual que parecem fora do alcance das humanidades. (GUMBRECHT, 2010, p.21)

As duas passagens, aparentemente semelhantes, guardam uma diferença importante. Em relação à primeira, a segunda produz uma cisão, na "cultura contemporânea", entre um *nós*, sobre o qual incide a intenção do livro, e a generalidade dos artefatos culturais que se produzem a todo momento a partir de medialidades em constante transformação. A segunda passagem *delimita* a tendência, apontada na primeira, a *esquecer a possibilidade* de uma relação fundada nos efeitos de presença à esfera acadêmica das humanidades - ou, pelo menos, sugere que as humanidades são o espaço de produção e manutenção desta tendência. Ou seja: existe uma região da cultura contemporânea especializada⁴⁵ em produzir efeitos de sentido, despreparada para perceber os *efeitos de presença* que, se bem que hierarquicamente inferiores⁴⁶, não deixam de existir e de produzir efeitos. Esta região especializada em produzir efeitos de sentido os produz num movimento de contínua objetivação do mundo, retrabalhando os sentidos que nele se produzem e estabelecendo seu estatuto. Este movimento de revalorização do estatuto do sentido como *o* existente - ou como a forma única de relação humana com o existente inapreensível enquanto tal - deixa, no seu caudal, uma visão de mundo segundo a qual o que importa, o que existe, o que permanece igual a si, o que dura no tempo são os *complexos de sentido*, independentemente da materialidade a partir da qual estes complexos puderam emergir.

Esta delimitação feita por Gumbrecht é bastante sofisticada, pois o autor não incorre na prática, academicamente dominante, de estabelecer o sentido do mundo⁴⁷ como marcado pelos efeitos de sentido; tampouco faz de sua exposição uma denúncia - que frequentemente se quer revolucionária - de um divórcio total entre as práticas acadêmicas de interpretação e o "mundo real". O autor quer, sim, reinscrever certas práticas intelectuais - de interpretação - na esteira de uma tradição situada em uma determinada região da cultura ocidental - as artes e as humanidades - que se pretende

⁴⁵ Porque esqueceu como fazer diferente.

⁴⁶ Segundo a hierarquia que vigora nesta região, e a partir da qual esta região vigora no mundo.

⁴⁷ Mesmo que este sentido seja historicamente balizado.

uma forma de consciência meta-histórica desta cultura, isto é, onde se elabora a "semântica auto-descritiva" dessa cultura:

todas as culturas e objetos culturais podem ser analisados como configurações de efeitos de sentido e de efeitos de presença, embora suas diferentes semânticas autodescritivas acentuem com frequência apenas um ou outro aspecto (GUMBRECHT, 2010, p.41).

O mundo, enquanto um controle e um horizonte da atividade hermenêutica, começa a perder sua antecedência; sujeito e objeto passam a ser, em sua argumentação, termos da semântica autodescritiva ocidental, que recalca os fenômenos de presença. Assim, um *outro* mundo desponta aos olhares dos acadêmicos do círculo de congressos relatado por Gumbrecht, o mundo dos efeitos de presença; mas iluminar este domínio não foi suficiente, pois tratava-se de um domínio desconhecido - esquecido, como prefere o autor:

Já não acreditávamos que um complexo de sentido pudesse estar separado de sua medialidade... Mas ainda não sabíamos muito bem como lidar com essa interface de sentido e materialidade... nós ainda não estávamos conceitualmente preparados para tomá-la de modos que não fossem apenas metafóricos (GUMBRECHT, 2010, p.32-3).

É na oposição entre sentido e presença que se firma este desconhecimento; sendo assim, Gumbrecht argumenta em favor de uma complexificação das relações concebíveis entre essas duas instâncias⁴⁸ - não mais oposição, mas ambivalência, alternância, interferência, etc. Se a materialidade da comunicação é tudo aquilo que produz sentido, mas que não é sentido, e a emergência dos complexos de sentido não pode mais ser separada de sua medialidade, então toda produção de sentido se faz ao redor, na vizinhança inseparável das "coisas do mundo". A partir dessa decisão, todo o campo de análise dos efeitos sentido⁴⁹ seria acompanhado por outros dois, espécies de ocultos co-

⁴⁸ Já que simplesmente abolir e *eliminar* esta oposição dos textos e do pensamento é uma ingenuidade tão grande quanto a pretensão de superá-la.

⁴⁹ A própria expressão "efeitos de sentido" já é um passo em direção à proposta do autor, pois assume, de maneira implícita ou explícita, que o sentido se produz em uma estrutura excitável e, portanto, contingente: o sentido é uma contingência, sua idealidade e igualdade a si são - teoricamente - a repetição indefinida dessa contingência, de suas condições de possibilidade históricas. A proximidade desta proposta com a de Jacques Derrida, por exemplo, em *A Voz e o fenômeno*, é evidente.

extensivos dos efeitos de sentido: da análise dos efeitos de presença, bem como das alterações estatutárias que um campo impõe ao outro na história humana⁵⁰:

Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença; que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, "tocará" os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados - mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) pelo edifício teórico do Ocidente desde que o *cogito* cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano (GUMBRECHT, 2010, p.39).

Gumbrecht opõe o imponente edifício teórico do Ocidente, a virada cartesiana e outras figuras de grandeza à banalidade de um gesto, um "toque" da voz; *o mundo*⁵¹ às *coisas do mundo* (GUMBRECHT, 2010, p.13). É um argumento em favor da dispersão de efeitos que, na medida em que promove uma revalorização da contingência⁵² na apreensão da experiência, deixa o plano estritamente epistemológico⁵³ em direção ao plano vivencial dos intelectuais⁵⁴. Toda a estrutura de relato deste instigante capítulo reforça esse ponto de vista, e é nesse sentido que o autor finaliza sua *proposta* de livro. Antes mesmo de sua *intuição* lhe propor o tema da presença, Gumbrecht se sente marcado por um *desejo* de presença:

em um nível primário, os efeitos da presença tem sido tão completamente banidos que agora regressam sob a forma de um intenso desejo de presença - reforçado ou até iniciado por muitos dos nossos meios de comunicação contemporâneos. Nosso fascínio pela presença - ou seja, a tese final deste livro - baseia-se num desejo de presença que, no contexto da contemporaneidade, só pode ser satisfeito em condições de fragmentação temporal extrema (GUMBRECHT, 2010, p.42)

Este apelo ao *desejo de presença* parece central para sua argumentação. É, enfim, por meio deste elemento que o autor estabelece uma comunidade de experiência entre o humano e o humanista:

⁵⁰ Este último campo de análises surge quando nos demovemos do preconceito hierárquico que submete as diversas formas de materialidade ao conteúdo ideal da comunicação, soterrando dessa forma a questão das relações possíveis entre uma e outra instância.

⁵¹ Enquanto conceito-chave dessa configuração intelectual.

⁵² Contingência entendida enquanto aquilo que é *dispensável*.

⁵³ Podemos nos perguntar, ao menos no que diz respeito às humanidades, se existe uma intervenção epistemológica que não seja, ao mesmo tempo, uma intervenção nas práticas intelectuais e, a partir daí, uma transformação maior ou menor da inserção dos intelectuais no seu mundo. Este parece ser precisamente o caminho pretendido por Gumbrecht.

⁵⁴ Na sociologia especificamente, desde, pelo menos, Max Weber nós sabemos que a justificação do conhecimento nunca repousa inteiramente sobre a ordem do conhecimento, e sabemos, também, a que ponto essas duas regiões de uma mesma vida podem estar imbricadas. Em Max Weber esta observação não é, ainda, um argumento em favor da inserção do plano vivencial do sociólogo em sua prática científica, mas constitui, certamente, uma *observação de abertura*.

Minha contribuição marginal [com o livro] (mas, espero, não completamente trivial) é muito mais a de dizer que essa dimensão cartesiana não cobre (nunca deveria cobrir) toda a complexidade da nossa existência, embora sejamos levados a acreditar que o faz, talvez com pressão mais avassaladora do que alguma vez aconteceu (GUMBRECHT, 2010, p. 175)

Segue-se uma bela conclusão nessa direção, talvez excessivamente lírica, como teme o autor, nos exortando - nós, humanos e humanistas - a não perder mais os fugazes momentos de presença que o mundo moderno nos propicia.

Na medida em que esta breve apresentação foi capaz de restituir a proposta do livro, gostaria de deixar fixada a afinidade entre ela e a minha própria, principalmente no "espírito" que informa o livro e na sua ressignificação do conceito de linguagem. Como dissemos, o crítico nos permite pensar em *linguagens*⁵⁵ de uma maneira ampliada; isto é, enquanto dispersões de objetos que mediam circuitos comunicativos humanos. Estas linguagens não são sistemas harmoniosos de existência ideal, nem se transformam segundo suas próprias leis estruturais. Ainda segundo Gumbrecht, as linguagens fazem parte das *coisas do mundo*: elas não são o instrumento do monólogo do ser humano que, segundo essa visão, estaria permanentemente apartado do mundo em que, paradoxalmente, ele está inserido. Não existe uma (verdade da) humanidade que esteve sempre - ou pelo menos a partir do seu misterioso surgimento - descolada do mundo. Humanidade essa que revolveria o mesmo drama - sua incapacidade de tocar as coisas -, recolhida nesse outro mundo da linguagem. Daí a valorização que Gumbrecht faz - mas que não é exclusivamente sua - de Heidegger, pois este último "começou a desenvolver a ideia de um "desvelamento do Ser" para substituir o conceito metafísico de "verdade", que aponta para um sentido ou uma ideia", numa tentativa de "devolver a autorreferência humana ao contato com as coisas do mundo" (GUMBRECHT, 2010, p.70).

Gumbrecht nos ajuda a refinar a pergunta inicial feita com Benjamin: que novas experiências a dispersão dos objetos audiovisuais permite? Que subjetividades esta linguagem enseja? Que novas *grafias do corpo* tornam-se possíveis? Não existe, pelo menos em sociologia, uma resposta *em geral* para essa questão, separada da historicidade e dos processos históricos que acompanham a emergência deste novo tipo de tecnologia comunicacional. Encorparemos esta resposta com algumas indicações sobre a biografia de Vinicius de Moraes.

⁵⁵ E, a partir daí, em uma *linguagem audiovisual*.

O Artístico e o audiovisual: o caso de Vinicius de Moraes

Esboçado esse modelo, que se mantém na proposta de Walter Benjamin, mas envolvendo-a com a ideia ampliada de linguagem, tal como a retiramos de Gumbrecht, podemos agora objetivar a situação que nos interessa.

Vamos analisar um curto período da trajetória de Vinicius de Moraes, aquele de seu "chamamento" à música popular - entre 1969 e 1973. A unidade pretendida desse período de sua trajetória se explica pela incrível consistência temática de sua produção e de sua participação pública. Tomarei algumas entrevistas do período como índice.

A argumentação se desenvolve no seguinte sentido:

1) Há uma afinidade eletiva entre a personalidade artística de Vinicius, marcadamente romântica, e a posição de músico popular, tal como esta se configura a partir do *boom* da música popular brasileira em meados dos anos de 1960.

2) Esta afinidade se dá em múltiplos planos, sendo o mais importante deles a mudança para forma da canção popular, que tem como suporte material o disco e o show, pois

3) o deslocamento para esta nova expressão artística e este novo suporte o impelem a reorganizar e redirecionar toda a sua trajetória artística, consagrando um certo discurso de proximidade entre arte e vida que, em última instância

4) apenas poderia se constituir em critério de valor simbólico nesta conjunção entre um artista consagrado em outro campo e as possibilidades de espiritualização permitidas pelo audiovisual.

Podemos partir de duas peças audiovisuais, duas gravações para televisão do poeta, diplomata e músico tardio Vinicius de Moraes. Distam quinze anos uma da outra, a primeira gravada em 1964 e a segunda em 1979. Comparando-as, vemos um claro contraste entre os "dois Vinicius". Na primeira, canta um pequeno trecho de seu samba *Ausência*, composto com Baden Powell; o poeta traja um terno impecável, uma gravata e um cabelo bem partido, apresentando-se como artista de uma maneira que poderia estar em qualquer cerimônia pública de gala, atendendo aos mais altos compromissos de etiqueta e formalidade. Na segunda, quinze anos depois, em um show na Itália, o poeta veste uma camisa de tecido leve, quase translúcido, aberta até abaixo do peito, vários colares e uma pequena fita no pulso; retornando com uma "dancinha" ao palco ao som

de *Samba pra Vinicius*, executada por Toquinho e Miúcha, senta-se em uma mesinha só sua, coberta com uma toalha de estampa de zebra, sobre a qual estão uma garrafa de uísque, um balde de gelo e um copo cheio.

O interesse dessas imagens está, evidentemente, nas mudanças que elas testemunham. Os quinze anos que separam uma e outra são precisamente aqueles em que Vinicius se profissionaliza enquanto músico popular. Seus sucessos enquanto compositor datam já do final dos anos cinquenta, mas, até então, Vinicius não assinava diretamente os seus discos, não realizava shows, e ainda prestava serviços no Itamaraty. O que acontece nesse período de interesse? Ora, Vinicius desenvolve sua personalidade artística em uma direção inédita em sua biografia. Isto não apenas por submeter sua expressão artística a outros critérios de validação e de inserção dentro de um campo, mas ao mudar o *suporte dessa expressão*. Reencontramos aqui o problema tratado na seção anterior, mas sob uma perspectiva bastante distinta.

Frequentemente, quando elaboramos, nas Ciências Sociais, narrativas a respeito da tecnização dos mundos da vida, da difusão dos meios audiovisuais, da construção de uma nova sensibilidade associada a uma nova materialidade da comunicação, etc., abstraímos as trajetórias de pessoas singulares em nome de descrições "macro" ou "estruturais" ou, por outra vertente, para "dar vida às coisas". Mas, se se trata realmente de apreender os efeitos das transformações dos meios humanos de inscrição sobre o corpo e o simbólico, isto é, se se trata de pensar que estatutos essas transformações subvertem e que corpos históricos elas criam, como negligenciar trajetórias como a de Vinicius de Moraes?

Proponho aqui pensarmos sua passagem para a música popular sob aspectos complementares: em que medida estes novos suportes audiovisuais, distintos do livro, alteram a relação do artista com seu próprio corpo e como a presença de figuras mediadoras como Vinicius é imprescindível para compreendermos como se estabelece o estatuto artístico dos bens audiovisuais⁵⁶. Tal como foi dito no início desta seção, não se trata de responder a estas perguntas recorrendo a uma dimensão de transformações abstratas, mas entrelaçando-as com uma dimensão fática que as encarna de uma maneira única.

⁵⁶ Na França, por exemplo, é conhecida a figura de Jean Cocteau, poeta e cineasta que, curiosamente, também recriou o mito órfico em uma trilogia de filmes, *Le sang d'un poète* (1930), *Orphée* (1950) e *Le testament d'Orphée* (1960).

Ao assinar discos, figurar em capas, escrever textos para contracapas, participar de shows e ter sua imagem enquadrada enquanto um *músico popular*, o poeta entra em contato com um circuito artístico bastante distinto do campo literário brasileiro ao qual pertenceu durante grande parte de sua vida. Neste último, Vinicius produzia sua poesia em relativo isolamento do contato com o que podemos, grosso modo, chamar de público consumidor de bens culturais. Isso porque a atividade literária nunca respondeu por sua forma de sobrevivência – Vinicius era vinculado ao Itamaraty, colocando a sua produção artística numa posição ao mesmo tempo livre e subordinada. Livre de certos tipos de demanda do público, subordinada aos parâmetros de validação de um campo literário organizado em torno dessa dependência. Não entraremos aqui em detalhes a respeito dessa questão, mas posso apenas indicar que sua situação material de funcionário do estado não é de forma alguma um caso isolado nas letras brasileiras, consistindo, muito mais, na regra⁵⁷.

Principalmente a partir da segunda metade dos anos 60, Vinicius se envolve com um novo *mercado de bens simbólicos*, que mobiliza seu corpo de maneira bastante distinta da pertença ao campo literário. É importante ressaltar, também, que o desenvolvimento desse mercado corresponde, neste momento, ao disco, ao cinema e à televisão⁵⁸. E, de fato, Vinicius mantém uma relação íntima não apenas com a música mas, também, e durante muito tempo preferencialmente, com o cinema. Durante a primeira metade dos anos de 1950, Vinicius se preparou e esboçou várias tentativas de ser diretor de cinema (FERRAZ, 2013)! Assim como a música, a paixão é antiga. Já em 1930 fez parte do clube de cinéfilos "Chaplin Club", criado por seu amigo Octávio de Faria. Ao longo desta década e dos anos de 1940 atuou como crítico de cinema e, até mesmo, acompanhou as gravações de filmes de Orson Welles, quando esteve nos Estados Unidos entre 1946 e 1950.

Podemos então retomar o argumento inicial modificando-o: a materialidade dessa indústria em consolidação, bem como a organização e o alcance ampliado do mercado de música popular permitiram – mais que isso, *estimularam* – uma nova forma

⁵⁷ Em posição muito semelhante posso indicar João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa, ambos diplomatas contemporâneos de Vinicius, sendo o primeiro seu amigo íntimo, apesar das diferentes concepções poéticas. Adicionando um pouco de profundidade histórica, Bernardo Ricupero assinala este amálgama desde o Romantismo, não apenas no Brasil, mas, guardadas as diferenças, na América Latina como um todo. Referindo-se à condição de escritores como Gonçalves de Magalhães e Araújo Porto Alegre, o autor nos diz: "Não por acaso, boa parte deles tem dupla militância: são políticos ou altos funcionários e escritores"... "Esse fenômeno está longe, porém, de se restringir ao Brasil. No Chile..." (RICUPERO, 2004, p.XX-XXI).

⁵⁸ O rádio já estava amplamente popularizado, seus principais "ciclos de expansão" já haviam acontecido.

de subjetivação artística. Esta nova forma, contudo, existia apenas virtualmente, *delineada num horizonte de possibilidades*, até ser ocupada por alguém disposto a *reconhecê-la e assumi-la*. Mas quais as características desta nova posição?

Não há dúvidas de que a passagem de um artista consagrado em outro mundo artístico para esse espaço engendrou, por meio desse gesto mesmo, valor nele. Uma série de entrevistas concedidas por Vinicius no período são instrutivas a respeito dessa transição. Leiamos alguns trechos tendo em mente os dois aspectos trazidos mais acima, e considerando que, tratando-se de entrevistas para grandes veículos de comunicação, interessa mais as categorias que o poeta utiliza para se manifestar que as supostas proposições finais, sempre submetidas a uma economia discursiva por demais contextual.

O que motivou Vinicius a deixar a poesia erudita em direção à música popular? Quando perguntado sobre sua satisfação com o conjunto de sua produção⁵⁹, o poeta esboça uma resposta:

Partir para a canção foi também porque eu não estava satisfeito com o tipo de comunicação que o livro dava, achava estreito e queria ampliar essa comunicação (MORAES, 2007, p.106).

À primeira vista, e de maneira bastante simples, Vinicius parecia buscar uma base mais ampla de apreciadores para sua arte. O distanciamento temporal da mudança e as consagrações no campo da música⁶⁰ já permitem algumas sínteses de sua trajetória pessoal, marcadas pelas exclusões dos outros possíveis que permaneceram em estado de virtualidade. Logo percebemos que esta mudança não diz respeito apenas a um aspecto quantitativo, ao tamanho de seu público. Vinicius viveu esta mudança como um *chamamento*.

Atentemos ao detalhe de que Vinicius nomeia *o livro* como um suporte restrito, e não a poesia *versus* a canção. Vinicius *leva* a poesia à canção, pois, na canção, ela

⁵⁹ Entrevista "Um analista tentou me pasteurizar", publicada originalmente no *Pasquim*, em agosto de 1969.

⁶⁰ Duas de suas composições, "Arrastão" composta com Edu Lobo, e "Valsa do amor que não vem", com Baden Powell, foram premiadas em 1965 no I Festival Nacional de Música Popular Brasileira. A primeira interpretada por Elis Regina, a segunda defendida por Elizeth Cardoso. Na mesma época, foi requisitado para escrever o hino da União Nacional dos Estudantes. O colamento entre Vinicius e o espaço da nascente MPB é máximo neste momento. Sua posição como demiurgo, também. Suas entrevistas são marcadas por esta posição. A segurança e a determinação na hora de atribuir valor a algo ou alguém - seja a respeito de música, poesia, cinema, política, cultura, sobre si mesmo, etc. - estão na contrapartida dos tipos de pergunta feitas, "O que você acha de...", "Qual sua opinião sobre...", "E o fulano?" (MORAES, 2007).

pode acontecer como "comunicação emocional simples", algo cada vez mais difícil entre os poetas da sua época. Sobre esse ponto, isto é, o descolamento simbólico entre a poesia e seu suporte escrito, seu meio consagrado, Liliana Harb observa que, contrariando o costume de utilizar o termo "letra", é o termo "poesia" que figura na capa e na ficha técnica do LP inaugural da Bossa Nova, *Canção do amor demais* (MOLLO, 2010).

Fica bastante claro como esta é uma oportunidade para reelaborar toda a sua trajetória, repensá-la, reescrevê-la, produzir-se como artista. Mais à frente, na mesma entrevista, perguntam-lhe, simplesmente, "o que ele acha da Academia Brasileira de Letras"⁶¹. À certa altura de sua resposta, o poeta introduz um tema que seria muito recorrente dali em diante, seu processo de "libertação":

Realmente, eu não tenho nada a ver com a Academia, no sentido que eu não tinha nada a ver com o Itamaraty. Um homem como eu, que leva anos tentando se libertar da gravata, partir para o fardão não tem cabimento. Eu tenho horror a tudo que me oprime e que oprime o ser humano, eu acho que no fundo a gravata é um símbolo da opressão" (MORAES, 2007, p.117).

Sua formação erudita vira um parêntese a ser desfeito entre a infância e a fase comunicacional, em que Vinicius faz as pazes com a vida. A mudança é descrita como a realização dos seus impulsos mais íntimos: "eu parti para isso [a música] por uma necessidade pessoal sem nenhuma injunção de fora. Foi, realmente, uma necessidade de, digamos assim, arrumar a casa, que é o que eu estou fazendo até hoje" (MORAES, 2007, p.109). O mais interessante, talvez, seja a maneira como o debate canônico a respeito da relação entre arte e vida vai ser transformado, através de um ligeiro deslize, em uma comparação de *estilos de relação* entre arte e vida. Para Vinicius, existe um determinado *estilo de vida artística*, uma forma de viver a própria arte, que toma o partido da vida. Esta forma de viver a própria arte não é, de forma alguma, inventada pelo mercado de música popular, mas encontra nele uma possibilidade de objetivação sem precedentes que a leva a desenvolvimentos inéditos, pois o próprio corpo do artista popular passa a fazer parte de sua escritura. Um disco em que Vinicius figura na capa não é apenas a continuação da sua presença por outros meios. É, também, a inscrição daquele meio em seu corpo. Vestir-se, sentar-se, portar-se: toda sua expressão participa do gesto e da *produção* artística, dentro e fora dos *shows*.

⁶¹ A maioria das perguntas o colocam nesta posição de legislador, ou de quem está fazendo uma síntese da própria história pessoal.

Neste novo mercado, a supressão de distâncias *constitui* o valor simbólico. Igualmente, tal como aparece em sua fala, arte e vida formam um amálgama inextricável, de direito e, na medida em que a pessoa assume isso, de fato. Não há arte nem vida, há existências humanas que põem, conscientes do risco "de se queimar", estes arcanos mais ou menos em contato. Ainda na mesma entrevista, pede-se, sem mais nem menos, que Vinicius fale de Carlos Drummond de Andrade. Após um breve elogio, o poeta desvia a questão para Manuel Bandeira:

Eu talvez tivesse uma aproximação maior com Bandeira porque acho a obra de Bandeira mais redonda, mais perfeita do ponto de vista... digamos da vida e da poesia misturadas, não é? Mas acho que o Drummond como poeta foi mais longe (MORAES, 2007, p.109).

A profundidade dessa sutil reelaboração pode ser vista a partir de outra entrevista. Desde o título extremamente sintético, "A comunicação da poesia que preferiu a vida"⁶², é possível perceber a presença dos mesmos temas, ajuntado o problema da massificação da cultura. A primeira pergunta é contundente: "A comunicação é um valor de sua poesia. Quais os limites que você estabeleceria entre ela e o fenômeno de massificação?" Mas, neste momento, Vinicius não está preocupado com esse limite: "...confesso nada ter a ver com o assunto, mais para um sociólogo"... "A massificação é uma decorrência da sociedade burguesa, do nivelamento da classe média...", "Numa sociedade assim, o ser humano tem cada dia mais necessidade de criar mitos, de romantizar a realidade, para escapar à fossa do cotidiano..." "Ora, o poeta é um desses mitos" (MORAES, 2007, p.147).

O poeta, se por um lado leva uma existência extraordinária ao assumir o compromisso de viver a vida com o máximo de intensidade, por outro é mais um mito engendrado pelo cotidiano da vida⁶³. Mas assumir assim, de maneira tão despojada, o partido da vida comum, da banalidade, de um veículo de fuga de uma classe esmagada pelo que há de mais maçante na vida moderna, a ponto de contradizer a essência a-histórica do poeta, não foi uma tarefa fácil. Foi preciso despir-se de sua educação formal, dos preconceitos de berço e de classe. Referindo-se à época de publicação dos seus dois primeiros livros, diz:

⁶² Publicada originalmente no jornal *O Globo*, em 1973.

⁶³ Melhor seria dizer que Vinicius *oscila* entre estas duas concepções de vida, a banal, do homem comum que cria seus mitos para expiar o cotidiano, e a heróica, do poeta que assume a existência fulgurante dos eternamente apaixonados.

...nessa época, eu era "inquilino do sublime". E era mesmo, mas artificialmente. Minhas curtções de menino - foram dez anos de férias na Ilha do Governador -, criaram em mim um módulo natural de resistência contra os erros da minha formação, que me permitiram, quando mais adulto, optar por uma simplificação de meu instrumento de trabalho, no sentido de comunicar-se mais e melhor (MORAES, 2007, p.147).

De maneira surpreendente, Vinicius evoca a necessidade de *aprender a desaprender* os seus preconceitos, os seus erros de formação⁶⁴. Este é o sentido do seu chamamento à música popular. A busca por uma matriz cultural distinta da erudita-burguesa, por uma memória e uma ancoragem simbólica irredutíveis à sua educação clássica, constitui o eixo da reorientação de sua personalidade artística. Não à toa, quando perguntado sobre sua auto-descoberta como "o branco mais preto do Brasil"⁶⁵, Vinicius se expressa exatamente da mesma forma; a entrevista se chama, em afinidade com as outras, "Em busca da simplicidade"⁶⁶:

Na frase dessa confissão, no *Saravah* que fiz com o Baden, coloquei um problema de classe. Realmente nasci numa família de burguesia alta. Para me desembaraçar disso tive que sofrer muito, de perder os preconceitos, coisas que me ensinaram, tudo errado; O meio, até a própria família... Família maravilhosa do ponto-de-vista afetivo, mas com aquela carga tremenda de preconceitos." (MORAES, 2007, p.132).

Desde o primeiro passo no seio da família, seu caminho pelo mundo aponta para essa culminância, para este reencontro consigo que é, também, um reencontro com os homens, despojado dos empecilhos. Trinta e cinco anos separam a declaração acima de uma carta, escrita para sua irmã Leta, em 1937⁶⁷, em que Vinicius se expressa em termos incrivelmente semelhantes:

Hoje não consigo mais ser formal. Positivamente não. Tenho impressão que a idade (a idade!⁶⁸) me libertou dos últimos preconceitos e conservadorismos que eu tinha. Minha vontade é escrever bem simples e falar mais simples ainda. Pouco e certo. E o essencial, apenas (MORAES, 2003, p.49).⁶⁹

⁶⁴Sua declaração evoca, de alguma forma, a máxima oswaldiana de *3 de maio*: "Aprendi com meu filho de dez anos/ Que a poesia é a descoberta/ Das coisas que eu nunca vi". Simplificação e comunicação estão expressas na definição redundante de poesia dada nos dois últimos versos. No primeiro, toda a ideia do aprendizado pelo retorno ao pré-formado, às experiências de menino: à infância. Nesse sentido podemos apontar Vinicius como alguém que leva adiante esta política de memória iniciada pelo modernismo, dando-lhe, contudo, uma abrangência muito maior.

⁶⁵ Trecho de *Samba da Bênção*, composta com Baden Powell.

⁶⁶ Publicada originalmente no *Jornal do Brasil*, em 1 de julho de 1971.

⁶⁷ Neste ano Vinicius escrevia as duas primeiras de suas *Cinco Elegias*.

⁶⁸ Vinte e quatro anos.

⁶⁹ Se recuarmos ainda mais no tempo, encontramos novamente o poema *Ilha do governador*: "...Um dia eu li Alexandre Dumas e esqueci os meus amigos./ Depois recebi um saco de mangas/ Toda a afeição da ausência..." e "Como não lembrar essas noites cheias de mar batendo? Como não lembrar Susana e Eli?"

Este longo recuo no passado nos permite imaginar a força do chamamento à que Vinicius respondeu. Entretanto, como dissemos, não é possível explicar a forma efetiva de sua transição para a música popular apenas por sua individualidade, muito embora a crença do público e de todos a sua volta na sua predestinação para esta "tarefa" esteja na contrapartida do seu próprio sentimento de atender a um chamamento íntimo, e não a qualquer injunção externa. É curioso, nesse sentido, como Vinicius se expressa a respeito da relação com o público e com os *Shows*. Na entrevista "O apaixonado Vinicius de Moraes"⁷⁰, quando perguntado sobre a "posição receptiva, quase passiva da mulher" em sua poesia, o poeta, em meio a uma resposta pouco convincente, abre espaço para dizer que

A gente nasce, come, morre, faz tudo sozinho. De maneira que a luta do homem deve ser a de tornar sua solidão uma comunhão a dois, a três. Aí vem o problema da amizade e coisa e tal, dos amigos, do convívio que hoje tenho com o público. Gosto desse tipo de comunicação que se estabelece num "show", quando transmito coisas que são resultados da minha experiência, da minha solidão, do meu caminho dentro do mundo, esse caminho em que há pessoas que tiveram a felicidade de fazer com uma só mulher (MORAES, 2007, p.160).

A maneira como se entrelaçam, no seu relato, a estrutura deste espaço que gira em torno de apresentações de pequeno e médio porte - os tais *pocket shows* que o ocuparam intensamente a partir do final da década de 1960 -, e suas disposições afetivas em um mesmo estado de objetivação - o convívio com o público como um *canal para comunicar sua solidão* -, deixa claro os pontos acima levantados sobre o papel constitutivo das materialidades da comunicação no desenho de sua personalidade artística. Muito embora a demanda por uma comunicação simplificada esteja presente desde os anos de 1930, a *imaginação* que a satisfaz não poderia existir ainda.

A partir do material que analisamos, temos uma visão mais abrangente de como a passagem para a música popular repercutiu sobre a vida e a obra de Vinicius, e, em contrapartida, como esta mudança produziu um efeito social sobre o espaço de destino, ao consolidar nele o lastro simbólico da arte *popular*⁷¹. Uma última fala sua é

Como esquecer os amigos pobres?" São versos de uma simplicidade que contrasta com o restante do livro, e que já evocam este mesmo distanciamento em relação aos "amigos pobres", à infância desnuda na Ilha do Governador.

⁷⁰ Publicada originalmente na revista *Desfile*, em agosto de 1973.

⁷¹ Digo *consolidação* do seu valor artístico para não incorrer no erro de tomar esta mudança como um gesto cujo único responsável foi Vinicius. Como foi dito acima, ele *reconheceu e assumiu* uma posição que se delineava no horizonte histórico.

interessante para esta conclusão. Observe-se como, aqui⁷², Vinicius fala como alguém que, ao mesmo tempo, observa e participa de uma ampla transformação:

...justamente agora que um novo e importante público - a classe cultivada - se está voltando para a música popular por fastio à erudita, começam os compositores a elaborá-la demasiado, a entupi-la de elementos folclóricos requentados, a estruturá-la culturalmente, a despojá-la do elemento que mais a torna comunicativa, porque é o de mais difícil consecução, que é a simplicidade. Por que não seguem eles o exemplo desses três eternos jovens que se chamam Heitor Villa-Lobos, Pixinguinha e Antônio Carlos Jobim? (MORAES, 2007, p.98)

As três últimas referências, quando ditas por Vinicius, assumem um valor muito evidente: o grande erudito, o grande popular e o grande moderno, que transforma estas duas matrizes em uma só sem descaracterizá-las.

Retornando às nossas imagens iniciais, e à luz da análise biográfica que foi feita, vemos que a distância que as separa é a distância de um *aprendizado* de novas formas de apresentação artística. A construção de uma imaginação e de uma expressão das emoções que encontra uma contrapartida positivadora na música popular.

Podemos nos perguntar o que mudou nessa apresentação. É notório o despojamento do poeta na segunda cena, em relação à primeira; despojamento expresso em todo o seu corpo e na montagem do ambiente: sentado à mesa com o microfone em uma mão e um copo de uísque na outra, nas anedotas contadas sobre fatos completamente particulares da sua vida, na maneira de “chamar” as músicas⁷³. Se lembrarmos que Vinicius, em ambas as gravações, estava diante de um aparelho de gravação e de uma estrutura montada para aquele evento, esses aspectos assumem um caráter de uma *estética* do despojamento e da informalidade, mas também de uma *política* da informalidade, na medida em que outros protocolos de conduta são alçados a modelos de expressão.

Na primeira gravação, também podemos dizer que há uma estética, e uma maneira de apresentar-se específica. Todavia – e agora é necessário fazer uma breve incursão em sua obra –, nesta situação os parâmetros dessa estética são ditados pelo assentimento à uma etiqueta extrínseca – do ponto de vista de sua arte. Se observarmos

⁷² Entrevista "Basta de festivais!", inédita (Arquivo casa de Ruy Barbosa). O entrevistador pediu que Vinicius caracterizasse o *típico* concorrente de festival. O contexto da entrevista é uma tremenda má vontade de Vinicius com o último festival, no qual Tom Jobim foi vaiado.

⁷³ Em outra gravação, o disco *O Poeta e o Violão*, em parceria com Toquinho, a atitude diante do aparelho de gravação também é digna de interesse nesse sentido. As faixas geralmente iniciam com algo do tipo “Toco, vamos fazer aquela”, ou, “Sabe que música eu senti aí nesses seu acordes?”, como se não houvesse distinção entre aquela situação e qualquer outra situação cotidiana.

o desenvolvimento que esta última segue, vemos que desde sua poesia dos anos 40, com *Novos Poemas*, as *Cinco Elegias*, e *Poemas, Sonetos e Baladas*, Vinicius tenta aproximar sua poética do cotidiano da vida. Produzir o cotidiano no que este tem de mais cotidiano, dentro do espaço poético. Sendo assim, podemos comparar a primeira imagem à de um rapsodo, que conjura seu som e seu canto sem, contudo, envolver seu corpo nas imagens. Já a segunda imagem, é verdadeiramente a do poeta, ou do dançarino: aquele que é um com o sua expressão. Entre as duas imagens, temos então que a arte de Vinicius passou a incidir no corpo de Moraes⁷⁴.

Para nós, Vinicius proporcionou experiências onde não sabemos se estamos fazendo um elogio à arte ou à vida. Em contrapartida, a experiência de sua arte produz um novo olhar sobre a vida. Esta última, no que tem de mais cru ou prosaico, penetra a poesia, mas a poesia também penetra esses espaços da vida.

Todavia, esta realização – do ponto de vista do artista Vinicius – não foi possível dentro do campo da poesia. Com sua mudança para a música popular, esta conjunção entre arte e vida assume um significado sociológico: o tipo de experiência da arte inaugurado pela indústria audiovisual em ascensão no Brasil – discos e televisão – converte o corpo do artista, integralmente, em um bem simbólico ao lado e em relação íntima com sua produção propriamente dita. Nesse sentido, a vida do artista popular não está mais separada de sua arte. Vemos assim que a autoimagem artística de Vinicius encontra uma possibilidade de realização que não existiria de outra forma com a emergência desse novo espaço, que, em contrapartida, Vinicius contribuiu para formar.

⁷⁴Faço alusão aos versos seguintes de sua “Elegia quase uma ode”: “Ó, quem me dera não sonhar mais nunca/ Nada ter de tristezas nem saudades/ Ser apenas Moraes sem ser Vinicius!”, em que o poeta se reparte entre homem e poeta, sem, contudo, fugir de ser a contradição “Vinicius de Moraes”, a nucleação da tensão entre arte e vida.

CONCLUSÃO - ALGUNS PRECEITOS DE PESQUISA

O que surge do percurso de pesquisa apresentado aqui?

Ao longo deste trabalho, acompanhamos os escritos e as experiências de alguns personagens famosos da vida intelectual brasileira - Sílvio Romero, Mário de Andrade, Vinicius de Moraes e, em menor medida, Carlos Drummond de Andrade. As escolhas não foram feitas ao acaso, queriam apontar a direção de um processo, processo esse que foi apreendido a partir das transformações dos significados associados ao binômio erudito-popular. Vimos que sempre que o significado de popular sofria um deslize na fala dos nossos autores, a autoimagem associada à posição do intelectual/artista também se transformava. E que essas transformações na configuração formada pelo binômio erudito-popular se fizeram em direção a uma maior integração entre os significados das duas palavras, por um lado, e por outro a uma maior auto-consciência histórica dessas duas figuras - a cultura erudita e a popular. Por fim, apreendemos essa integração a partir da própria produção simbólica dos intelectuais, onde, a cada caso, mais termos de mediação iam sendo criados entre erudito-popular, e a distância de tipo sujeito-objeto foi cedendo espaço à síntese mítica na figura do *Orfeu*.

A última seção do texto teve como objetivo analisar como, a partir da travessia que Vinicius realiza em direção à música popular, esta síntese artística intergeracional pode encontrar um terreno fértil para tornar-se uma política de memória de um novo mercado de bens simbólicos. Mais uma vez, a intenção foi tomar Vinicius como mediador de um processo histórico; meu esforço foi o de retirar o estudo de sua vida de uma lógica do indivíduo, que busca explicar todas as características de um artista remetendo-as a uma suposta natureza idiossincrática e intransferível. Ao contrário, busquei enxergar seu corpo como um atravessamento de histórias, como uma encruzilhada de processos. Foi por ocupar uma posição que se transformava rapidamente - a de músico popular - e, ao mesmo tempo, significar esta posição com sua produção e com seu próprio gesto de ir em direção a ela, que Vinicius pode individualizar-se artisticamente e espiritualizar-se de tal maneira.

Do ponto de vista metodológico, recorreremos a um estudo de trajetória porque, tal como entendo, não podemos abstrair da análise sociológica este veio de perguntas: como as ideias e os símbolos que utilizamos para nos expressar tornam-se cursos regulares de conduta, passando a mobilizar vidas humanas em torno de si? Quais as vias concretas pelas quais uma ideia gestada em um mundo social pode tornar-se uma

compreensão ampliada, socialmente partilhada? Isso não acontece de maneira natural, como pode parecer a partir de certas narrativas que abstraem as pessoas da história. A meu ver, perde-se a dimensão mesma da mudança e da transformação quando se realiza tal abstração. Devemos descer ao que as pessoas expressam de mais íntimo a respeito de suas vidas, suas experiências históricas, angústias e motivações expressas, para compreender que horizontes de possibilidades estavam abertos a elas, porque não pensavam e agiam como nós pensamos e agimos e, na contrapartida, por que pensamos hoje da maneira que pensamos? Pois o exercício de apreender o passado, se verdadeiramente informado pela sociologia, sempre nos leva a questionar nossas próprias formas de compreensão.

No início deste trabalho, foi dito que um problema de pesquisa não é algo dado anteriormente ao exercício de pesquisa, e que é apenas no contato constante entre as inquietações teóricas e o material de pesquisa que linhas de investigação podem surgir, com seu "colorido individual", e que uma pergunta de pesquisa não é respondida nesse processo, mas *transformada*. Assim, perguntávamos inicialmente quais as transformações pelas quais o binômio erudito-popular passou ao longo da história. A partir de uma narrativa bastante genérica a respeito da questão da literatura nacional no século XIX, discriminamos dois planos analíticos para desenvolver este problema. O primeiro foi o avanço de um modo de consideração estética sobre o popular, claramente perceptível pelos exercícios de leitura realizados. O segundo diz respeito à integração entre as histórias que se escondem sob estas duas palavras, isto é, a um certo estado das relações sociais que, por meio de uma inserção metodologicamente consequente, foi depreendido das fontes primárias a que recorremos.

O primeiro plano analítico nos colocou em contato com a história das transformações do estatuto artístico das formas de vida populares. Não nos posicionamos, contudo, buscando responder se "é ou não é arte" aquilo que os excluídos do culto tradicional das artes fazem. Busquei, mais que isso, identificar a solidariedade entre o estatuto artístico e outros valores da vida moderna, como o privilégio de ser uma expressão nacional, o caráter genial, ou simplesmente a dignidade humana. O segundo plano analítico nos coloca no centro da problemática a respeito da civilização, pois o que vimos foi que, muito mais que uma simples questão teórica abstrata, a integração social esteve na ordem do dia, permeando os esforços dos intelectuais estudados, esforços esses no sentido de concretizar, por meio da arte e da cultura, uma figura de nação sobre o Estado mal-acabado. O longo apanhado que fizemos, então, deve dar uma

dimensão da profundidade histórica dos anseios que a Bossa Nova, e em seguida a MPB, puderam em parte satisfazer. Transformação essa propulsora da, e propulsionada pela, artistificação da dança popular que "originalmente" era o samba.

Se pudesse eleger o que mais me motivou durante a feitura desse trabalho, diria que foi justamente essa oportunidade de cruzar as questões relativas às transformações da experiência da arte e da cultura durante o século XX, em direção a uma pulverização verdadeiramente intimidadora para as tentativas de síntese, e a complexidade que a discussão sobre civilização adquire em um contexto histórico como o nosso. Essa é uma importante perspectiva que penso ter conquistado ao final. Isto é: visualizar a trajetória híbrida de Vinicius de Moraes como uma síntese - registrada em um universo de símbolos que vão de suas composições ao seu próprio corpo - de mudanças históricas, síntese essa que, em sua espessura própria, no que traz de novo, torna a ambiguidade um lugar habitável e professável, em benefício das pessoas para quem a errância, muito mais que as formas fixas e duráveis, é que dá sentido ao mundo.

Que este trabalho contribui para uma certa espiritualização da figura de Vinicius de Moraes, espiritualização essa que foi minha intenção objetivar, não deve ser entendido como um risco no qual incorri e falhei em evitar. É o próprio Bourdieu que nos lembra: o dueto com o mundo não é um percalço, mas uma condição do trabalho sociológico. Contudo, se o olhar sociológico foi corretamente manejado, além desse fatídico dueto, uma outra camada de significações emerge; camada em que as coisas aparecem como que destituídas do traço escuro que as recorta do mundo e que faz com que pareçam substâncias isoladas, isto é, existências independentes umas das outras. Nessa outra camada, as existências não se excluem, mas, sim, se iluminam e se impulsionam umas com referência às outras. O passado é presente, e o presente passado; uma pessoa pode ser um grupo, e um grupo inteiro pode estar em um simples gesto, em uma imagem que se propaga e que, em seu rastro, vai disseminando sua presença pelas vidas que toca: o simbólico e a interdependência são as duas coordenadas desse plano de significações. Aqui, tudo se passa como no belo quadro *Eu e a vila*, de Marc Chagall: a mesma linha que desenha o sulco no rosto do personagem à direita traça o sol que ocupa o centro do quadro e a lua em eclipse no canto inferior esquerdo; a linha do nariz e da testa também recorta a rua em que desfilam os objetos da memória - um trabalhador rural, uma moça ordenhando um animal, casas de cabeça para baixo. O aldeão e o animal fitam um ao outro, e nenhum dos dois ocupa o centro do quadro; um fio quase imperceptível atravessa horizontalmente a pintura e materializa

a conexão espiritual entre o "eu" e a "vila". Além do olhar, une-os o círculo solar que é a própria vida brotando da mão do personagem; a reciprocidade, a memória, a interdependência e a mútua referência são os próprios elementos que preenchem o espaço. As existências se prolongam para além de si mesmas, nada existe isoladamente, nada começa e nada acaba absolutamente.

É para esse terreno fluido que a sociologia leva seus objetos de interesse, buscando iluminar outras formas pelas quais as coisas estão conectadas, ou, o que dá no mesmo, torcendo e reorganizando os significados sedimentados da linguagem com que operamos na vida cotidiana.

Assim, se puder arriscar uma síntese propositiva de todo o nosso percurso em torno do binômio erudito-popular, diria o seguinte: a mediação entre mundos sociais assimetricamente marcados pelos influxos civilizatórios - mas igualmente enredados em uma trama - se complexificou a tal ponto que os aspectos-chave da nossa vida em grupo se encontram aí representados, repetindo-se no dilema de uma dupla natureza das nossas produções simbólicas, que seria a dupla natureza da própria história da qual fazemos parte. Envolvendo singularmente sua própria vida com essa problemática, Vinicius tornou disponível uma posição original diante desse dilema, isto ao recriar o próprio mito do artista nascendo no seio da favela. O tecido superador do mito enreda e envolve as duas naturezas em um mesmo gesto. Sua eficácia fáustica é requisitada para criar essa história indizível. O *Orfeu da Conceição*, e posteriormente o *Orfeu Negro*, levam a caminhos imprevisíveis os arcanos da criação artística.

Para entendermos perfeitamente esse aspecto, devemos inverter a direção intuitiva do nosso modo de trazer a arte à condição de pensamento. Esta não é uma essência abstrata e transcendente que vai se materializando em formas históricas particulares, mas a repetição indefinida de uma palavra que se dotou historicamente de um *status* transcendental. E é precisamente *porque* a palavra da arte vai sendo repetida que seu significado se diferencia e se transforma. Pensando dessa forma podemos compreender que, a cada momento, pessoas tão diferentes possam significar seu mundo e suas motivações em termos de uma busca ou de um chamamento artístico e que, ao mesmo tempo, esse chamamento seja atravessado por diversas outras injunções. Devemos estar atentos a esses conteúdos de motivações e problemas que não chegaram a se prolongar na ideia de arte e que, na medida em que informaram ações de pessoas concretas, apenas sobrevivem em seus efeitos inauditos, mas que, igualmente e com o

mesmo direito, perfizeram o mundos históricos sobre o qual essas pessoas se debruçaram.

É assim que, por razões que compreendemos apenas parcialmente, os artistas brasileiros, na primeira metade do século XX, sustentaram um interesse extremamente vivo e renitente pelas próprias figuras da sua alteridade, incorporando-as paulatinamente ao seu repertório de representações e infundindo sobre essas figuras de alteridade um tipo de imaginação que, em seus frutos, pode mediar os conflitos e as questões históricas de nossa própria sociedade. Aqui não há divisão útil entre o "puramente" estético e outras motivações sociais que "chegam de fora": como vimos, os pontos mais internos e basilares das concepções estéticas de Sílvio Romero, Mário de Andrade e Vinicius de Moraes são atravessados por ideais de justiça, de progresso, de futuro e passado, do bem, do que é a vida, etc.

Esses são alguns dos preceitos que consigo extrair da feitura desse texto, a partir de uma visada retrospectiva. Em termos de um objeto de pesquisas, o que construímos textualmente foram algumas figuras da interdependência entre erudito e popular. Se, agora ao final, pudermos dizer que nosso repertório de pensamentos para expressar essa relação entre ideias com histórias tão distintas foi ampliado, que o mundo da sociologia ficou um pouquinho maior, então esta monografia alcançou seu objetivo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- _____. *Música e jornalismo: Diário de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. São Paulo: Editora Globo. 2ª Ed. 7ª Reimpressão, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: LP&M Editores, 2014.
- BOLLOS, Liliana Harb. Canção do Amor Demais: marco da música popular brasileira contemporânea. **Per musi**, Belo Horizonte, n. 22, p. 83-89, Dec. 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-
- BOURDIEU, Pierre. Segunda Parte: Fundamentos de uma ciência das obras. Em: *As Regras da Arte*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2010.
- DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- _____. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. *Escritos e ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FERRAZ, Eucanaã. Prefácio, em: *Jazz & Co*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- GIUCCI, Guilermo. *Viajantes do Maravilhoso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade - formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- MORAES, Vinicius de. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1980.
- _____. *Querido poeta - correspondência de Vinicius de Moraes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MOREIRA, Maria Eunice. *Nacionalismo literário e crítica romântica*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1991.
- NETTO, Michel Nicolau. *Discursos identitários em torno da música popular brasileira*. 248p. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas. 2007.
- OLIVEIRA, Maria Claudete de Souza. *Presenças de Orfeu*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2006.
- PAIM, Antônio. *Filosofia da escola do recife*. 2 ed. São Paulo: Convívio, 1981.
- RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ROMERO, Silvio. *Estudos sobre poesia popular do Brasil*. 2ª Ed. Petrópolis: Vozes. 1977.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WEBER, Max. *A Ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.