

Entre a bossa nova e o tango: a vida portenha de Vinicius de Moraes

Andrea Maria Vizzotto Alcântara Lopes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brasil

aloandrea@hotmail.com

Resenha da obra: WENNER, Liana. *Vinicius portenho*. Tradução de Diogo de Hollanda. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012. 191p.

O título original do livro da jornalista cultural e professora de literatura Liana Wenner, *Nuestro Vinicius*, já demonstra o alcance da obra do poeta e compositor de música popular brasileira, Vinicius de Moraes, para muito além das nossas fronteiras. Ele também era o Vinicius dos argentinos e uruguaiois, que, na tradução para o português tornou-se o *Vinicius portenho*. Essa relação de profunda admiração e identificação é recuperada pela autora – nascida em Buenos Aires – ao destacar as “inesquecíveis temporadas” realizadas pelo artista, nesses países. O livro, lançado em 2010 pela editora Sudamericana, de Buenos Aires, foi traduzido para o português por Diogo de Hollanda, e lançado no Brasil pela Casa da Palavra, em 2012.

Ao trazer aspectos pouco conhecidos das composições de Vinicius de Moraes, sobre os seus parceiros e os músicos que o acompanhavam, a obra contribui para complexificar a discussão sobre a produção musical brasileira – e também sobre sua circulação – entre o fim dos anos 1960 e durante a década de 1970. A realização musical se dava em meio a tensões políticas e estéticas durante a ditadura militar brasileira, com a censura e repressão do Governo, com as cobranças por posicionamentos políticos contrários ao regime militar e por renovações estéticas, após a emergência do tropicalismo. Particularmente, para Vinicius de Moraes, havia ainda a difícil transição da produção de poesia literária para a de letra de canção popular, o que para alguns intelectuais e certa crítica especializada representou um declínio da sua atividade artística.

Provocativamente, a autora afirma que “enquanto no Brasil o apelido de Poetinha foi um salva-vidas de concreto atirado em seu pescoço, em Buenos Aires as coisas se moviam em outro nível” (p. 31-32). Talvez porque, como aponta a própria autora, “ninguém é profeta em sua própria terra” (p. 31) e ao mesmo tempo em que Vinicius foi rapidamente aceito na Argentina, o músico argentino Astor Piazzolla foi inicialmente rejeitado.

Mas também podemos considerar que essa relação com o nosso Poetinha não foi dessa forma tão unilateral como apresentada pela autora, se ampliarmos a nossa discussão para além de determinada crítica especializada ou segmentos da intelectualidade. Afinal, a própria autora falará, em alguns trechos da sua obra, das turnês pelo chamado circuito universitário empreendidas por Vinicius de Moraes, a partir do início da década de 1970.

Porém, essas “provocações”, ou melhor dizendo, essas discussões e novos olhares ou novas audições podem ser muito férteis para a nossa pesquisa sobre a música popular brasileira, possibilitando que consideremos um outro circuito de recepção das obras, cotejando com os espaços de circulação existentes no Brasil, no mesmo período. Um dado interessante apontado pela autora – e mencionado por outros entrevistados – foi a importância do cinema para a difusão das canções de Vinicius de Moraes, como *Orfeu Negro*, em 1959, *Um homem, uma mulher*, em 1966, e *Garota de Ipanema*, em 1967, respectivamente dirigidos por Marcel Camus, Claude Lelouch e Leon Hirzman.

O livro é organizado em oito capítulos, que destacam o convívio de Vinicius de Moraes com diferentes artistas e intelectuais argentinos e uruguaios, as temporadas de *shows* – como os do café-concerto La Fusa, que resultaram em importantes LPs da música popular brasileira –, a recepção do público e da crítica especializada, sobretudo na Argentina, quando a sua obra musical passa também a ser questionada com o golpe militar no país, com a proximidade do golpe militar de 1976, e um conteúdo politizado lhe é cobrado. A narrativa é cronológica, mas com cortes transversais que recuperam histórias particulares dos envolvidos com Vinicius.

Metodologicamente, há uma opção maior pelas fontes orais, pelas memórias dos que conviveram e/ou tocaram com Vinicius, que são significativas para pensar os diferentes públicos do artista. E há, também, a utilização de fontes da imprensa argentina, com algumas críticas especializadas negativas que mostram até o seu descompasso em relação à recepção do público de discos e de *shows*, que seguiria fiel ao artista. Essa pluralidade de fontes sugere que os estudos de recepção podem contribuir com outras narrativas sobre a música que problematizam os discursos legitimadores produzidos nos

meios de comunicação e a noção de passividade em análises que desconsideram o público ouvinte.

Com uma narrativa fragmentada, a autora começa o primeiro capítulo apresentando o responsável pela conexão portenha de Vinicius, o advogado Daniel Divinsky, decidido a abandonar a profissão para criar uma editora e que desejava ter uma obra do poeta entre os títulos editados. O livro *Para vivir un gran amor* foi lançado em 1968, dois anos após o primeiro encontro entre eles, no Rio de Janeiro.

O interesse de Divinsky pela obra de Vinicius era antigo, desde o surgimento da bossa nova, no final da década de 1950, que logo em seu início contou com a divulgação de alguns músicos portenhos, inclusive no rádio e na televisão, além da já citada importância do cinema. E se a primeira aproximação foi para a viabilização da edição de um livro de poesias, a obra foi lançada aproveitando a realização de duas apresentações de Vinicius e Dorival Caymmi – acompanhados por Baden Powell, Oscar Castro Neves e o Quarteto em Cy – no teatro Ópera, em Buenos Aires, em estratégia de divulgação realizada pelos exportadores de café brasileiro, em disputa com os exportadores colombianos, na então chamada Guerra do Café.

São várias as conexões mostradas pela autora, com o mercado e os meios de comunicação, enfatizando uma estratégia singular de publicidade, que contou com apenas duas apresentações em teatro – em um único dia – e dois *shows* na televisão. Era um processo inverso, do teatro para a televisão, quando o mais frequente era fazer o contrário, e que possibilitava uma nova circulação para a bossa nova, que podia agora entrar em “todos os lares argentinos pela porta principal da televisão no horário nobre” (p. 29). É uma importante observação, e, afinal, não era muito diferente do que já ocorrera no Brasil, quase uma década antes, quando, por exemplo, João Gilberto se apresentava em programas televisivos e suas canções eram executadas no rádio.

Ao discutir a divulgação e recepção da bossa nova em Buenos Aires e Montevideú, a autora indica outros caminhos para se pensar a música popular brasileira. Como teria sido a recepção radiofônica e televisiva da bossa nova no Brasil? A autora cita um trecho da conhecida obra *América Latina em sua literatura*, de César Fernández Moreno, em que o autor afirma que “a bossa nova, no princípio, pareceu fundir a alta cultura com a cultura de massa”, concluindo que em Vinicius esse gesto sempre esteve presente (p. 29). E, dessa forma, aponta para novas possibilidades de reflexão para pensarmos a bossa nova e seus mitos de ruptura, a música popular brasileira e a relação com os meios de comunicação.

No segundo capítulo, é apresentada a reação de Vinicius ao Ato Institucional n. 5, decretado em 13 de dezembro de 1968, quando ele estava em turnê em Portugal e recitou

o seu poema *Minha pátria*, acompanhado pelos acordes do hino nacional brasileiro executados pelo violonista Baden Powell. Alguns meses depois, ele seria exonerado do serviço diplomático, mas não por motivos ideológicos, segundo a autora, em tema controverso em que se considera também a possibilidade de um julgamento moral sobre a sua condição de boêmio e uma suposta falta de assiduidade ao trabalho. A partir de então, serão várias as temporadas de *shows* realizados por Vinicius na Argentina e no Uruguai. E por meio de entrevistas por ele concedidas a jornais e revistas portenhas, temos acesso às suas posturas políticas e estéticas, pelo menos naquele contexto, longe do Brasil, quando afirma que escreve “canções para chegar a um público maior do que a elite que lê livros” e que “o amor é também uma forma de protesto” (p. 44). Afirmações e posturas a serem problematizadas e que podem ser pensadas para o cenário brasileiro, em que se acirravam a repressão e a censura artística e os debates sobre a necessária postura política dos artistas. O poeta Vinicius é destacado, com o lançamento de um segundo título pela Ediciones de la Flor, a *Antología poética*, seu novo sucesso editorial.

No terceiro e mais extenso capítulo do livro, é discutida a trajetória de Vinicius no café-concerto La Fusa, cujos *shows* resultaram em dois LPs de grande popularidade na Argentina, gravados pelo selo independente Trova. Sucesso que ainda permanece, sendo o líder de vendas do catálogo da Radoszynski Producciones. O La Fusa de Buenos Aires, inaugurado em junho de 1970, era frequentado por artistas, boêmios e jovens que queriam romper com o conservadorismo dos pais e que encontraram na figura de Vinicius de Moraes uma inspiração para uma forma menos rígida de comportamento e mais libertária. Influenciando muitos artistas portenhas, Vinicius representava a dissolução entre a “clássica contradição entre o superficial e o profundo” (p. 63).

Na contracapa do LP *Vinicius de Moraes en La Fusa com Maria Creusa y Toquinho*, escrita em agosto de 1970, Vinicius reafirmava o seu interesse em ampliar a audiência da sua obra com o lançamento discográfico e surgia também como cantor e voz principal. Com o LP, o sucesso ultrapassou as portas do La Fusa e chegou rapidamente ao rádio e à televisão, e tornou-se, segundo a autora, o “disco de MPB mais vendido na Argentina” (p. 68). Contudo, as tensões políticas cobravam posicionamentos dos artistas e canções românticas chegavam a ser questionadas, inclusive em suas temporadas no exterior. Ao que ele novamente reafirmaria, em espetáculo em Montevideu, com Marília Medalha e Toquinho, “eu só encontrei uma forma de dar para esse mundo que sofre minhas canções e meus poemas” (p. 72).

Foram três palcos do La Fusa, sendo o primeiro em Punta del Este, no Uruguai, inaugurado em 1969, em um espetáculo com o cantor e violonista Horacio Molina, que

reunia tangos, boleros e bossa nova, em uma mistura que mostra que esses gêneros podem ter proximidades, como também têm mostrado estudos de pesquisas mais recentes sobre a bossa nova no Brasil, em relação ao bolero. Após o segundo *La Fusa*, de Buenos Aires, foi aberto o de *Mar del Plata*, também na Argentina, tema de discussão do quarto capítulo. Como novidade era inaugurada a boate *La Fusa*, de curtíssima duração mas que abrigou espetáculos de Maysa Matarazzo, considerada pela autora “uma das divas da música latino-americana nos anos 1950 e 1960”, recuperando um importante cenário da música popular brasileira do período (p. 79).

Com o sucesso das apresentações, foi lançado o LP *Vinicius + Bethânia + Toquinho en La Fusa (Mar del Plata)*. Segundo a autora, esse disco é importante por marcar a consolidação da parceria artística entre Toquinho e Vinicius, e também trazer o primeiro registro de *A tonga da mironga do kabuletê*. As temporadas portenhas eram tão extensas e intensas que resultaram na finalização de *Tarde em Itapoã* e na composição de *Samba da Rosa*, pelos parceiros Toquinho e Vinicius, e segundo Horacio Molina foi durante a temporada de *shows* de Vinicius em *Mar del Plata* que a canção *Atrás da porta* foi composta, por Chico Buarque, e lá também por ele executada. Tal passagem não menciona Francis Hime, reconhecido como coautor da canção e com quem Chico a teria composto, em uma noite entre amigos, e nem a sua inconclusão, pois segundo outras narrativas de memória, teria sido após uma interpretação de Elis Regina que a canção teria sido finalmente concluída, a partir dos versos “dei pra maldizer o nosso lar”, e então lançada.

O quinto capítulo retoma o poeta e também cronista Vinicius de Moraes, que ganhava o lançamento de um terceiro título, pela mesma editora, *Para una muchacha con una flor*, com uma seleção de crônicas escritas para o jornal carioca *Última Hora*, entre as décadas de 1940 e 1960. As críticas dos suplementos literários não foram muito diferentes das que ele já conhecia no Brasil, deixando-o “de fora do que era considerado o bom gosto culto” (p. 101). O Poetinha que havia enveredado pelas letras de canções da bossa nova e que depois comporia canções para trilhas sonoras de telenovelas não era então reconhecido com valor artístico.

Se por um lado Vinicius respondia às críticas – sobretudo no Brasil – dos que lhe cobravam um conteúdo político nas suas obras, por outro, incentivava e ajudava o poeta Ferreira Gullar, um dos vários exilados brasileiros que foram para Buenos Aires, após o golpe civil-militar de 1964, e que estava no processo criativo do *Poema sujo*. Segundo a autora, Vinicius foi fundamental para a divulgação brasileira do poema, declamado por Gullar e gravado em fita cassete, em Buenos Aires. Porém, o lado político de Vinicius era pouco cobrado na Argentina, pelo menos até o golpe militar de 1976, embora a

polarização ideológica crescesse. Afinal, ele também representava “o hedonismo, a intensidade em viver e (talvez por ser brasileiro) a alegria, que servia de contrapeso à melancolia do tango” (p. 104).

Já no Brasil, as tensões estavam na política e na estética, pois diante da influência do tropicalismo, a bossa nova passava a ser considerada ultrapassada e passadista por alguns críticos, chegando a ser chamada, segundo a autora, de *easy music*. Contudo, Vinicius fazia sucesso entre os jovens que frequentavam o circuito universitário e ampliava sua recepção compondo trilhas sonoras de telenovelas, o que permite que problematizemos o alcance dessas críticas e também a passividade da recepção e a eficiência desse discurso que se pretendia formador de opinião.

O acirramento das tensões políticas na Argentina produzem mudanças em relação à recepção da obra de Vinicius de Moraes pela crítica especializada. Significativa desse momento é a entrevista por ele concedida ao jornal *La Opinión*, em 1975, ainda antes do golpe na Argentina, quando Vinicius é considerado um “colonizado cultural” por haver utilizado um mito grego para falar da realidade brasileira, em *Orfeu da Conceição*, peça escrita e divulgada com sucesso há mais de 15 anos e base do filme *Orfeu Negro*. A resposta do poeta é igualmente interessante ao mostrar essas tensões, pois o seu interesse era aumentar a sua comunicação com o público, tentando “superar o modelo de escritor que edita livros de 5 mil exemplares” por meio da música (p. 119). Contudo, essa iniciativa o inseria no mercado de discos, o que lhe poderia render novas críticas e cobranças por conteúdos politizados.

Com tantas afinidades e viagens ao sul do Cone Sul, uma amizade especial se estabelece entre Vinicius de Moraes e Marta Rodríguez, sua penúltima esposa, temática desenvolvida nos sextos e sétimos capítulos. Novamente, aparece a imagem do poeta como um contraponto à melancolia argentina, como uma possibilidade libertária e mais alegre, tema recorrente no livro. Entretanto, as críticas aumentam, pela falta de renovação artística e ausência de novas composições e com fórmulas já desgastadas em espetáculos musicais, com as histórias com os parceiros, a mesinha com uísque e o cigarro. Agora são viagens de Vinicius para a Argentina, mas também de Marta para o Brasil, com narrativas que permitem recuperar, rapidamente, o cenário musical brasileiro, como os circuitos universitários de *shows*, que ela acompanhou com Vinicius de Moraes, um tema importante para a década de 1970, mas ainda com poucos estudos.

O oitavo e último capítulo destaca o fim das temporadas de Vinicius de Moraes na Argentina, abordando com detalhes o trágico episódio do desaparecimento do pianista Tenório Jr., em 1976. A busca empreendida por Vinicius perante as autoridades judiciais e

a embaixada brasileira mobilizou também matérias em jornais argentinos, e é discutida pela autora, que também apresenta algumas considerações sobre as diferenças entre os dois regimes e o tipo de repressão que incidia sobre os jovens e a contracultura, de uma forma mais agressiva que no Brasil. Fragilizado pelo ocorrido e com a saúde cada vez mais debilitada, seria a última apresentação de Vinicius na Argentina, até sua morte, em 1980.

Articulando fontes orais e impressas, o livro contribui para estimular novas reflexões sobre a música popular brasileira, para pensar outros circuitos de divulgação dessa produção, não apenas no Brasil, e a recepção do público e da crítica especializada, além, é claro, de trazer novos elementos para a compreensão da trajetória e da obra de Vinicius de Moraes. O livro mostra que não só Vinicius, como outros artistas também tiveram a Argentina e o Uruguai como espaços de atuação artística, assim como, no Brasil, muitos viriam a incorporar de maneira expressiva, ao longo da década de 1970, o repertório e gêneros da chamada música latino-americana em seus trabalhos, criando novas possibilidades de hibridismo para a música popular brasileira.

SOBRE A AUTORA

Andrea Maria Vizzotto Alcântara Lopes é doutoranda em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e bolsista Capes.

Recebido em 12/03/2014

Aceito em 07/06/2014