

Intuitivo, impreciso, fundamental: Os Afro-sambas

Túlio Ceci Villaça*
Leon Navarro*

Resumo

O artigo discute, a partir do repertório de canções produzidas por Vinícius de Moraes e Baden Powell e classificadas por eles como “afro-sambas” e pelo álbum gravado por eles a partir deste repertório: as influências de cada um e de que forma estas influências se refletiram nas composições; a inserção deste repertório particularmente na obra de Vinícius e em seu projeto de conciliação das culturas africana e europeia, expresso também no musical **Orfeu da Conceição**, dele e Tom Jobim; as contradições inerentes a este repertório, resultantes das origens e vivências dos compositores; e finalmente, a influência deste na então nascente MPB.

Palavras-chave: Samba; MPB; Cultura popular

Abstract

The article discusses, based on the repertoire of songs produced by Vinícius de Moraes and Baden Powell and classified by them as “afro-sambas” and the album recorded by them from this repertoire: the influences of each one and how these influences were reflected in the compositions; the insertion of this repertoire particularly in the work of Vinícius and in his project of reconciling African and European cultures, also expressed in the musical **Orfeu da Conceição**, by him and Tom Jobim; the contradictions inherent to this repertoire, resulting from the composers’ origins and experiences; and finally, its influence on the nascent MPB

Keywords: Samba; MPB; Popular culture

INTRODUÇÃO

Os Afro-sambas são um álbum lançado em 1966 por Baden Powell e Vinícius de Moraes. E também são um repertório que extrapola o deste álbum. E também um estilo que extrapola este repertório. E, finalmente, uma discussão que sobre todos os itens

anteriores. O conceito que os reúne é difuso e informal como o espírito da gravação, calculadamente despretensiosa.

O que **Os Afro-sambas** estabelecem de novo? O álbum teve uma recepção modesta quando de seu lançamento, mas aos poucos foi sendo alçado à posição de fundamental dentro da MPB nascente, tornando-se referencial para boa parte da produção posterior. Mas em que consiste sua real importância, para além da qualidade inegável de suas composições? Em que medida seu repertório efetivamente dialoga com a cultura africana?

Os afro-sambas foram compostos e gravados por um violonista negro, da formação musical clássica da qual procurava se desvencilhar, e por um poeta e diplomata, em sua própria definição, que pouco conhecimento tinha do Candomblé no qual se iniciaria mais tarde. O resultado deste cruzamento é um grupo de excelentes canções que dialogam irregularmente com o material em que se baseiam, e que em alguns momentos luminosos são capazes de capturar algo de sua essência, menos por força do estudo e mais da intuição de seus criadores.

Porém, por outro lado, os afro-sambas se inserem em um movimento que é tanto da música brasileira no momento histórico em que surgem quanto de ambos seus criadores – tanto movimentos pessoais de passagem da cultura erudita para a popular quanto, no caso de Vinícius, de colocação em prática de um projeto de país que, se nunca chega a ser totalmente estruturado, é ainda assim posto em sua obra e caminha pari passu com o projeto da nascente MPB como um todo, de aprimorar a fusão entre as influências africana e européia sobre o Brasil realizando uma música intrinsecamente brasileira.

Neste sentido, o álbum **Os Afro-sambas** representa uma encruzilhada da música brasileira, tanto no sentido de apresentar caminhos que se escolhe percorrer quanto no sentido de promover o encontro (“A vida é a arte do encontro”, afirma Vinícius num dos sambas de que trataremos aqui, limítrofes ao repertório do álbum) entre forças e personagens chave da música brasileira, assim como ressoar em outros tantos deles. Este artigo dedica-se a compreender como estes encontros se dão e como influenciam o resultado musical; em que este resultado musical é efetivamente uma novidade no cenário brasileiro; e como e por que ele influencia a música brasileira posterior.

Para efeitos de análise, trataremos não apenas do repertório estrito do álbum, mas também de canções consideradas por seus autores como afro-sambas, em alguns casos

até mais do que algumas incluídas no álbum. São elas “Berimbau”, que, segundo Vinícius, só não o integrou por já demais conhecida; “Consolação”, que, como veremos, tem estrutura musical próxima a “Berimbau”; “Labareda”, que Baden afirma ter sido o primeiro afro-samba composto; e finalmente, o “Samba da bênção”, que embora um pouco mais distante estilisticamente dos demais, traz em sua letra tanto cantada quanto recitada uma declaração de princípios de Vinícius de relação direta tanto com este repertório quanto com as direções que sua obra tomou.

Os criadores

José Miguel Wisnik afirma que Vinícius de Moraes, ao longo de sua vida, tratou de decepcionar metodicamente todos que esperavam dele o compromisso com alguma forma artística consolidada e/ou conservadora. Vinicius passou do de um simbolismo místico para o modernismo; de um namoro com o integralismo para a esquerda; da poesia para a canção popular; da diplomacia para a mesa de bar; do catolicismo para o candomblé. Ele fez questão sempre de dar mais um passo (ou descer um degrau, na opinião de quem desapontava) para longe do academicismo, do formalismo, e na direção da cultura popular. Ou, como afirmou seu amigo e também diplomata João Cabral de Melo Neto, “Para mim, Vinícius teria sido o maior poeta da língua portuguesa. Se ele levasse a poesia a sério.”

Vinícius torna-se uma figura central na cultura brasileira do século XX, em boa parte, exatamente por sua trajetória que o leva a estar presente não apenas em diversas manifestações artísticas, mas também promovendo cruzamentos e eventuais curtos-circuitos entre elas. O arco que descreve do início ao final de sua vida vai quase de um extremo a outro da política e da própria visão de Brasil.

Nascido em 1913, 11 anos após Drummond, ele inicia sua carreira literária como um adversário do modernismo. Na altura do lançamento de seu primeiro livro em 1933, **O caminho para a distância**, era ligado a um grupo de intelectuais católicos conservadores, de direita, que orbitavam o jornalista e escritor Otávio de Faria, membro da Academia Brasileira de Letras. Otávio, embora tenha se mantido à parte do movimento integralista, era um admirador confesso do fascismo, como de Plínio Salgado. Em 1937, em polêmica com Graciliano Ramos com troca de artigos em jornais, Otávio chega a

declarar que o movimento modernista nunca existiu. E em 1939, Vinícius lhe dedica um soneto de tom simbolista – como de resto toda sua obra no período –, escrito em Oxford, onde estudava literatura inglesa:

Não te vira cantar sem voz, chorar
Sem lágrimas, e lágrimas e estrelas
Desencantar, e mudo recolhê-las
Para lançá-las fulgurando ao mar?
(...)
Vira-te tudo, amigo! coisa pura
Arrancada da carne intransigente
Pelo trágico amor da criatura.

O arco de Vinícius começa a ser traçado na volta de Oxford (ele interrompe o curso devido à Segunda Guerra Mundial) em 1941. A partir daí, Vinícius começa a travar amizade com figuras do modernismo como Mário e Oswald de Andrade, e Manuel Bandeira, este desde 1936, de quem se torna amigo pessoal.

Porém, o que ele próprio considera o marco de sua mudança pessoal de rumo é a missão, dada pelo Itamaraty, de acompanhar, dividindo a função com outros diplomatas como Sérgio Correia da Costa, o escritor estadunidense Waldo Frank, intelectual de esquerda, em uma viagem que era também uma missão diplomática do Departamento de Estado norte americano, motivada pelas circunstâncias da Guerra.

Vinícius se tornaria diplomata apenas em 1943, na segunda tentativa. Porém, segundo ele, recebe a incumbência do Chanceler Oswaldo Aranha mesmo sem ser ainda diplomata a pedido do próprio Waldo a quem conhecera em uma recepção dada por José Olympio. Era dia 23 de abril e, conforme conta Vinícius:

Começamos a conversar e, lá pelas tantas, ele me confessou que achava coquetel de intelectuais uma coisa chatíssima e perguntou se não podíamos sair por aí. Saímos, era dia de São Jorge e eu levei o Waldo para ver as putas do Mangue. Havia um delírio lá, ele ficou impressionadíssimo. Aliás, a origem da minha “Balada do Mangue” foi esse dia. Depois eu o levei à favela do Pinto, aquela que havia no Leblon. Hoje eu não faria mais uma coisa dessas, não há condições. Mas foi tudo bem, ficamos lá numa tendinha, pagamos umas cervejas para os crioulos e eles tocaram para nós. Ele achou tudo ótimo, queria mesmo era ver esses ambientes e fugir das cerimônias oficiais.

Meses depois, de volta ao Brasil, aí sim eles partem juntos. Percorrem o Norte-Nordeste, além de Minas Gerais, visitando favelas, aldeias de pescadores, “aquela miséria

espantosa, os mocambos do Recife, as casas de habitação coletiva na Bahia, o sertão pernambucano, Manaus”. Waldo relataria muito de suas experiências e reflexões suscitadas em livros posteriores. E Vinícius resumiria mais tarde: “Essa viagem com o Waldo Frank representou para mim, em um mês, uma virada. Saí um homem de direita e voltei um homem de esquerda”.

O passo seguinte ocorre em 1946, quando Vinícius assume seu primeiro posto diplomático em Los Angeles. Exatamente neste período do pós-guerra ocorre uma das muitas transformações do *jazz*, com a ascensão do *bebop*, estilo centrado em improvisação melódica e rítmica. Embora o *bebop* tenha nascido em Nova Iorque, em especial no bairro do Harlem, a cidade de Los Angeles, com o polo de cinema de Hollywood, recebeu inúmeros de seus músicos. Vinícius frequenta os *jazz clubs* da cidade e assiste alguns dos principais nomes do gênero que representa uma retomada negra do estilo após a época das *big bangs* e tinha uma visão política acentuada. Vinícius começa a refletir sobre a possibilidade de a visão cultural que gerou o *bebop* influenciar a cultura brasileira em um sentido semelhante, de levar a música e a cultura negra a um patamar estilístico que a afirmasse no meio cultural brasileiro de forma decisiva, e que significasse uma modernização no samba como o *bebop* significou no *jazz*.

Em 1946, Vinícius lança o livro **Poemas, sonetos e baladas**, que marca uma guinada na sua poética. A partir daí, será efetivamente um escritor modernista, abordando temas cotidianos com um discurso mais próximo do coloquial. E enquanto isso vai desenvolvendo uma ideia que lhe surgira ainda em 1942, quando da viagem com Waldo Frank: a transposição do mito grego de Orfeu para uma favela carioca. A peça é escrita em 1954 e estreia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1956, com um elenco formado exclusivamente por atores negros do Teatro Experimental do Negro, comandado por Abdias Nascimento, cenários de Oscar Niemeyer e, na trilha sonora, a estreia da parceria de Vinícius com Tom Jobim.

Orfeu da Conceição é um projeto estruturador do pensamento de Vinícius, e é também seu projeto pessoal mais planejado dentro do objetivo de modernização da música brasileira tomando como base a cultura negra. É uma tentativa de Vinícius de realizar a junção formal entre culturas, porém em uma outra base que a que aconteceu no caso do *jazz*, aqui pela via dramatúrgica. A peça fez sucesso e recebeu prêmios, porém suas duas consequências mais marcantes foram algo inesperadas.

A primeira foi a sua transformação em filme em 1959, dirigido por Marcel Camus. O filme venceu o festival da Cannes tornando-se um sucesso internacional, malgrado seu resultado ter sido desaprovado por Vinícius. José Miguel Wisnik, em tom anedótico, em suas palestras costuma estender estas consequências: em suas memórias, o ex-presidente dos EUA Barack Obama conta que sua mãe Stanley Ann – branca – era fascinada pelo filme, tendo-o levado para assisti-lo no cinema, e ele lembra de sua comoção ao seu lado na sala escura. Fazendo as contas do lançamento do filme e do casamento da mãe de Obama, Wisnik põe na conta de Orfeu que Stanley tenha decidido casar-se com um homem negro, e assim, por vias indiretas, Vinícius de Moraes se torna o responsável pela existência do primeiro presidente negro dos Estados Unidos da América.

E a segunda consequência terá desdobramentos igualmente importantes e ainda mais fundamentados em 1959, quando um baiano de Juazeiro, participando de um disco de Elizeth Cardoso, apresenta uma batida diferente em uma canção da dupla Tom e Vinícius. A gravação de *Chega de Saudade* funda a Bossa Nova, e com ela a modernização da música brasileira almejada por Vinícius, com ele no epicentro dos acontecimentos. Uma modernização que, entretanto, apesar de ser efetivamente baseada num ritmo negro como o samba, é levada avante exclusivamente por brancos.

Isto não impede que Vinícius se torne o principal letrista do movimento. O projeto da Bossa Nova, inserido no momento otimista por que passava o Brasil, ao fim e ao cabo tinha uma grande afinidade com o que Vinícius descrevera no programa do **Orfeu da Conceição**, de um novo compromisso estético entre as influências africanas e europeias no Brasil que levasse a cultura brasileira resultante a uma elevação de patamar. Ou, no dizer dele:

Acompanhava eu o autor de **America Hispana** em todas as incursões por favelas, macumbas, clubes e festejos negros no Brasil e me sentia particularmente impregnado do espírito da raça (...) Conversa vai, criou-se subitamente em nós um processo por associação caótica, o sentimento de que todas aquelas celebrações e festividades a que vínhamos assistindo tinham alguma coisa a ver com a Grécia, como se o negro, o negro carioca no caso, fosse um grego em ganga – um grego ainda despojado de cultura e do culto apolíneo à beleza, mas marcado pelo sentimento dionisiaco da vida.

E então entra em cena Baden Powell. Baden, 24 anos mais moço que Vinícius. Mulato suburbano, nascido no pequeno município do norte fluminense de Varre-e-sai,

mas criado em São Cristóvão. Menino prodígio desde os 10 anos, estuda com o renomado violonista Jayme Florence, o Meira, mas este pouco tempo depois lhe diz que não tinha mais nada a lhe ensinar. Aos 13 anos ingressa então na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, hoje Escola de Música da UFRJ, estudando violão pela escola de Tarrega. Baden aos 15 obtém licença para gravar e tocar no rádio, já na década de 1950, e divide-se entre uma formação clássica e a profissão de músico popular.

Vinícius e Baden se conhecem em 1962, na *boite* Arpège, no Leme, zona sul carioca, onde Vinícius fora assistir Tom Jobim. Baden tocava canções americanas na guitarra. Vinícius conta que, em determinado momento da amizade que se formava, Baden vai a ele e como que lhe pede ajuda para que não se torne um violonista de concerto. O resto da história é conhecido, incluindo as não comprováveis como as 20 caixas de uísque Haig's consumidas nos cerca de três meses em que eles compõem sem parar, e, dentre esta produção intensa, surgem os primeiros afro-sambas. Mas antes dele, surge também o quase lendário álbum **Sambas de Roda e Candomblé da Bahia**, fornecido a Vinícius pelo amigo, jornalista e músico Carlos Coqueijo.

São muitas as dúvidas sobre este disco, nunca identificado com absoluta certeza. Porém, os indícios mais fortes indicam que se trata do álbum contendo pontos de candomblé cantados pela famosa ialorixá Olga de Alaketu, e sambas de roda pelo Mestre Bimba, um dos maiores popularizadores da capoeira no Brasil. Porém, há uma dificuldade em confirmar a data de lançamento original do álbum. A JS Discos, responsável pela edição, foi fundada em agosto de 1960 pelo radialista Jorge Santos. Porém, os exemplares conhecidos do disco que sobrevivem na internet trazem a data de 1969 em seus selos, posterior, portanto ao álbum **Os Afro-Sambas**.

A explicação possível é que se trataria de uma reedição, ou que Coqueijo, intelectual respeitado na Bahia (foi também ministro do Tribunal Superior do Trabalho), teria tido acesso a uma primeira prensagem e enviado como cortesia a seu amigo Vinícius. Hipóteses de difícil confirmação. Ainda assim, não há notícia de nenhum outro álbum com este nome editado na década, nenhum que corresponda tão perfeitamente à descrição sumária que lhe faz Vinícius no texto de contracapa do álbum **Os Afro-Sambas**.

Sambas de Roda e Candomblé da Bahia tem, portanto, 17 faixas: de um lado, saudações aos orixás cantadas por Olga de Alaketu, respectivamente a Exu, Ogum, Oxossi, Omulu, Yra, Iansã, Oxum e ao Povo de Ketu. E as 8 seguintes são sambas

apresentados por Mestre Bimba, como “Quero ver bolar” e “Sabiá cantou”. Evidentemente, não há menções diretas em nenhum dos afro-sambas a estes temas. A influência se dá indiretamente em características como as estruturas de pergunta e resposta, por exemplo. Mas mais provavelmente a escuta do álbum serviu simplesmente para fornecer a motivação para Vinícius e Baden darem a partida nas composições.

Já o material efetivo para elas foi, da parte de Baden, fornecido ao menos em parte advindo de uma fonte mais distante da música tradicional: as aulas que Baden tivera com Moacir Santos, o compositor e arranjador brasileiro e negro, autor posteriormente do clássico álbum *Coisas*. Moacir estava vivendo um período no Brasil, antes de emigrar para os EUA alguns anos depois. Baden contou em entrevista ao jornal **O Globo** em 2000: “Moacir me passava exercícios de composição em cima dos sete modos gregos, os modos litúrgicos do canto gregoriano. Foram esses exercícios que viriam a se tornar mais tarde os afro-sambas”.

Tecnicamente, há algumas diferenças entre os modos gregos e gregorianos – este último nome não se refere à Grécia e sim ao Papa Gregório, em cujo apostolado os cantos litúrgicos foram coligidos. Os modos a que Baden se refere quase certamente são os gregorianos, ou seja, as sete escalas que estruturam estas peças. Os modos são formas de organização sonora anteriores ao tonalismo que domina a música produzida no Ocidente a partir do século XVII, e que, de formas muito diversas, são utilizadas por culturas igualmente diversas ao redor do mundo. E, neste caso particular, nos cantos e pontos das religiões afro-brasileiras.

As canções

Dois dos afro-sambas destacam-se dentre todos, um por ter aberto caminho para os demais com seu lançamento anterior, outro por abrir o álbum de forma impactante, quase como um libelo: “Berimbau” e “Canto de Ossanha”. Duas composições com muito em comum, e a estas podemos acrescentar uma terceira, “Consolação”.

“Berimbau” recebera sua primeira gravação pelo próprio Vinícius, acompanhado de Odete Lara e com arranjo de Moacir Santos, em 1963 – no mesmo álbum gravam “Labareda” –, e no ano seguinte é gravada por Nara Leão em seu álbum de estreia, agora arranjada por Lindolfo Gaya, e neste Nara também canta “Consolação”.

São as primeiras aparições dos afro-sambas nos estúdios. Nelas, e no “Canto de Ossanha”, se delineiam algumas das características passíveis de unificar esta produção, embora nenhuma delas seja seguida metodicamente.

As três têm estruturas muito semelhantes: uma primeira parte estruturada de forma modal, sobre poucos e repetidos acordes, com base no acorde de ré menor – Baden afina seu violão com a sexta corda solta em ré para obter melhor efeito no grave. No caso de “Berimbau” e “Consolação”, dois acordes apenas, de ré menor e lá menor. O acorde esperado no sistema tonal seria o de lá maior, já que sua terça, a nota dó sustenido, corresponde à sensível, a nota imediata à da tonalidade, e que atua como um degrau para a melodia chegar a ela. Substituindo-se este acorde por seu correspondente menor, o degrau passa a ser de um tom inteiro, não se diferenciando dos demais da escala. Esta simples mudança faz com que deixe de haver a diferença mais fundamental entre os acordes no sistema tonal, que é entre descanso e instabilidade. Sem o chamado acorde da dominante, que conduz a harmonia para a tonalidade, os acordes tornam-se menos diferenciados, e o resultado ao ouvido é o de uma certa circularidade harmônica e melódica.

Há uma relação entre a circularidade temporal do modalismo e a própria concepção de tempo cultural e religiosa de povos não cristãos. O Cristianismo carrega intrínseca a noção de início e fim dos tempos, indo da criação divina ao Apocalipse. Religiões fora do âmbito abraâmico trazem uma noção, ao contrário, de tempo cíclico, que se repete infinitamente. A música tonal, concebida dentro do Cristianismo, carrega em sua estrutura um microcosmo da aventura humana: assim como Adão é expulso do Paraíso, vaga pelo mundo até ser novamente aceito no seio do Pai, uma composição tonal, seja canção ou sinfonia, parte do descanso do tom para cumprir peripécias por acordes instáveis, em suspensão, até finalmente retornar à tonalidade em seu final, transformada por seu percurso, mas reafirmando seu tema.

Uma composição modal não tem este compromisso. Antes baseia-se na repetição, que pode ser do mesmo tema indefinidamente com infinitas variações, como no caso dos raga indianos, variações tanto melódicas quanto rítmicas. No caso de pontos de candomblé, por exemplo, presentes no álbum que impressionou Vinícius, é a sua repetição que ajuda a levar ao transe necessário ao culto dos Orixás, e para isto o modalismo é o

ambiente musical adequado. Em seu **O Som e o sentido**, José Miguel Wisnik se estende sobre o modalismo:

Nas sociedades pré-modernas, um modo não é apenas um conjunto de notas, mas uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso. (...) As melodias participam da produção de um tempo circular, recorrente, que encaminha para a experiência de um não-tempo ou de um ‘tempo virtual’, que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social comum.

Segundo ele, a “circularidade temporal das músicas modais” se produz, dentre outras formas como a do envolvimento coletivo ritualizado, “através da superposição de figuras rítmicas assimétricas (N. do A. ou seja, a síncopa) no interior de um pulso fortemente definido, e através da subordinação das notas da escala a uma tônica fixa, que permanece como um fundo imóvel, explícito ou implícito, sob a dança das melodias”.

Esta característica da música modal se opõe frontalmente à experiência da música tonal construída a partir da possibilidade da dissonância criada pelo trítono. Outra vez recorremos a Wisnik:

Sobre o Trítono, pode-se dizer ainda que ele se opõe à oitava como o símbolo se opõe (etimologicamente) ao diabo (isto é, ao diabolus). A palavra símbolo diz, em sua raiz grega, ‘o que joga unindo’. (...) Mas a oitava dividida pelo trítono em duas partes iguais (dó – fá sustenido – dó) projeta as propriedades equidistantes do diabolus (o que joga através, o que joga cortando, o que joga para dividir). O fato de que a escala diatônica abrigue dentro de si necessariamente a ‘falha’ do trítono, a dissonância incontornável, se tornará na Idade Média um problema não só musical, mas moral e metafísico.

A música tonal ocidental é construída a partir da existência do trítono e das possibilidades de sua resolução. A necessidade de vencer o “*diabolus in musica*” corresponde à epopeia do Cristianismo e reflete-se nela. As canções analisadas aqui – “Berimbau”, “Canto de Ossanha” e “Consolação” – são, em suas primeiras partes, modais, ou seja, trazem melodias que se movimentam em torno da tônica de ré menor e primando pela repetição, sem a tensão trazida pelo acorde dissonante do trítono. E nestas primeiras partes são apresentadas as declarações éticas fundamentais dos afro-sambas. Em “Berimbau”:

Quem é homem de bem / Não trai
 O amor que lhe quer / Seu bem
 Quem diz muito que vai / Não vai
 Assim como não vai / Não vem

E no “Canto de Ossanha”:

O homem que diz “dou” / Não dá
 Porque quem dá mesmo / Não diz
 O homem que diz “vou” / Não vai
 Porque quando foi / Já não quis
 O homem que diz “sou” / Não é
 Porque quem é mesmo “é” / Não sou
 O homem que diz “tou” / Não tá
 Porque ninguém tá / Quando quer

Há algo aqui claramente revelador de uma ética – um *ethos*, para ser mais exato – à parte da tradição da moral cristã/ocidental. Em ambas as canções, o que se vê é a definição do que é um homem – um homem de bem. A *hombridade* consiste em não trair, fazer o que diz e não falar em vão (em *Para além do bem de do mal*, Nietzsche afirma: “Falar muito de si mesmo pode ser um jeito de esconder aquilo que realmente é”). São valores de uma ética da honra que é alheia à celebração de alguns valores tipicamente cristãos como a mansidão e um amor sublimado e sacrificial, em prol de uma ética muito mais afirmativa e que eventualmente passa ao largo dos códigos de honestidade puritanos da religião europeia. Vislumbra-se implícita nos versos destas canções uma, digamos, *afro-ética* expressa na letra de Vinícius, que se coaduna à visão composicional de Baden, uma visão ética paralela à estética não ocidental.

Porém, até aqui falamos apenas das primeiras partes destas canções. Nas segundas partes, a direção tomada é bem diferente, e tanto melodias quanto harmonias tornam-se súbita e abertamente tonais, com melodias bem desenhadas em linhas descendentes:

Capoeira me mandou/ Dizer que já chegou/ Chegou para lutar
 Berimbau me confirmou/ Vai ter briga de amor/ Tristeza, camará

E:

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

Em ambos os casos (e também no de “Consolação”, porém a melodia da primeira parte desta têm características um pouco diversas, que analisarei à frente), o que ocorre é uma superposição por contraste entre as duas fórmulas composicionais. Ora, o uso do contraste entre partes 1 e 2 de uma canção é um recurso muito comum para manter o interesse do ouvinte. Entretanto, neste caso, o contraste reveste-se de significações extras tanto pelas características destas fórmulas quanto pelo histórico dos compositores. Pois o que seria apenas uma quebra harmônico-melódica torna-se a face externa de um encontro de *ethos* perseguido por Vinícius havia anos. Trata-se do mesmo encontro arquitetado por ele no **Orfeu da Conceição**, porém aqui no microcosmo de uma canção – ou várias.

E sintomático deste encontro é que nestas segundas partes os versos de Vinícius se voltam para um de seus temas preferidos, e que domina boa parte dos afro-sambas: amor e dor, amor e tristeza, não por acaso ambas as palavras presentes nesta segunda parte. No “*Samba da bênção*”, ele já avisa: “*pra fazer um samba com beleza/ é preciso um bocado de tristeza/ é preciso um bocado de tristeza/ se não, não se faz um samba não*”. Esta celebração da tristeza e da dor também é componente fundamental do samba. Mas nesta característica há uma ponte entre a poética de Vinícius e o samba, que é exacerbada nos **Afro-sambas**, tornando-se, ao longo do álbum, como que um segundo conceito, que é trabalhado lado a lado com o do título, e associado a ele:

Iemanjá a cantar o amor/ E a se mirar
Na lua triste no céu, meu bem/ Triste no mar
 (“Canto de Iemanjá”)

Hoje é tempo de amor/ Hoje é tempo de dor, em mim
 (“Canto de Xangô”)

Sou da linha de umbanda/ Vou no babalaô
Para pedir pra ela voltar pra mim
Porque assim eu sei que vou morrer de dor
 (“Tristeza e Solidão”)

Há, portanto, uma duplicidade no tratamento destes temas aqui. A tristeza e a dor a que se refere Vinícius nos afro-sambas é simultaneamente a dor de amor e o banzo fundamental que originou o samba, a nostalgia de casa por parte dos escravizados africanos que foi expressa e respondida em seus cantos. É assim que Vinícius busca o encontro entre cosmovisões diversas entre si.

No caso específico de “Berimbau”, o elemento responsável pelo amálgama entre estes, servindo de mediador entre dois mundos, é a figura do capoeira, marginalizado por muitas décadas, e que manda “*dizer que já chegou, chegou para lutar*”. Ele é responsável por fazer valer uma ética não maniqueísta, não ligada a culpas e diversa da que foi responsável pela escravidão de seus antepassados. Para ele, o sofrimento e a dor são efetivamente valorizados, porque definem a constituição do sujeito. Apoderar-se desta dor e redirecioná-la de forma a construir uma identidade e lutar por esta constituição exige, literalmente, jogo de cintura. O que não falta nem no samba nem na capoeira.

Porém, este amálgama pode se dar de outras formas além do contraste. O “Canto de Iemanjá”, por exemplo, é inteiramente construído no modo dórico, o mesmo das primeiras partes de “Berimbau”, “Canto de Ossanha” e “Consolação”, todas na tonalidade de ré menor. O modo dórico, com a terça e a sétima nota da escala abaixadas, é um dos que se caracteriza justamente pela não existência da sensível, a nota que conduz à determinação da tonalidade, sendo portanto uma das escalas que tem como atributo induzir a sensação de circularidade. Já *Tristeza e Solidão* está no modo frígio, de mi menor, em que, além da terça e da sétima, a sexta nota da escala também está abaixada. Estes são modos ditos “escuros”, em que as notas meio tom abaixo trazem a sensação de introspecção, de tristeza mesmo – adequadas portanto à temática geral do álbum.

E, afora o uso dos modos gregos (ou gregorianos), o uso da escala pentatônica é tão ou mais marcante nos afro-sambas e revelador desta cosmovisão que os eles buscam alcançar. A escala pentatônica, que como o nome indica é formada por apenas cinco notas em que todas têm igual força, popularizou-se no Ocidente pela sua funcionalidade e é usada tanto no *jazz* quanto em solos de guitarra no rock. Porém, suas origens se confundem com a da própria música, como uma escala primordial, anterior ao nascimento dos modos e da tonalidade ocidental. Voltemos a Wisnik:

A circularidade da escala gira em torno de uma nota fundamental, que funciona como via de entrada e saída das melodias, ou, em uma palavra, como tônica, ponto de referência fundante para as demais notas. No sistema pentatônico, cada uma das cinco notas pode ser, a cada vez, tomada como a tônica (...). O princípio do rodízio do centro, no caso da escala pentatônica (entendida como uma proto-escala do mundo modal), é intimamente unido à própria ordem sonora, pois a circularidade está inserida na sua própria estrutura: nela, cada nota pode ser indiferentemente o princípio, o fim ou o meio de um motivo melódico, todas podem estar num ponto qualquer do caminho (como nota de passagem), ou então soar como nota final, que encerra e conclui o motivo.

Ou seja, a escala pentatônica traduz em si um pensamento que é tanto circular em termos temporais quanto não hierárquico. Esta primeira característica está em linha com a visão de tempo não ocidental: o tempo é cíclico. Versos referenciais ao mar como “A cantar/ na maré que vai/ e na maré que vem” (“Canto de Iemanjá”) e “É onda que vai / é onda que vem” (“Bocochê”) estão em linha com esta concepção. Porém, nesta última (que é composta no sistema tonal ocidental, diferentemente de outras), seguem-se os versos “é vida que vai / não volta ninguém”, com uma visão finalística que se opõe à imediatamente anterior.

Esta disparidade de concepções, às vezes se encontrando harmonicamente, às vezes se chocando, vai estar espalhada por todos os afro-sambas. A escala pentatônica mesmo é usada de forma variada, quase nunca integralmente: em geral, há sempre uma segunda parte ou refrão que foge a seu uso: no “Canto de Xangô”, quase toda a melodia é pentatônica, com exceção do refrão iniciado em “Salve Xangô, meu rei senhor”; em “Consolação”, a primeira parte é pentatônica e a segunda tonal; no “Canto do Caboclo Pedra Preta”, quase sua integralidade. Mesmo o “Canto de Ossanha” e o “Canto de Iemanjá”, em determinados pontos, emulam a pentatônica ou a usam com modificações e acrescentamentos.

Toda a análise realizada acima pode dar a entender que os afro-sambas são uma obra cuidadosamente elaborada segundo conceitos e preceitos claros. Muito pelo contrário. Eles surgem de uma convergência de interesses mais ou menos dispersos e não estruturados de Vinícius e Baden, e da junção de seus talentos – e mais tarde, na gravação, dos talentos de Guerra-Peixe, autor dos arranjos, do Quarteto em Cy, responsável por boa parte dos vocais, e dos responsáveis pela percussão: Gilson de Freitas, Mineirinho, Alfredo Bessa, Nelson Luiz e outros, que em muitos casos foram os que escolheram os toques de atabaque correspondentes ao ritmo que Baden fazia ao violão – e ao orixá correspondente.

Porém, a verdade é que nem Vinícius nem Baden tinham conhecimentos aprofundados das religiões afro-brasileiras quando conceberam os afro-sambas. Vinícius, auto-denominado o branco mais preto do Brasil, vai aprofundar um conhecimento não sistematizado ao longo dos anos e certamente já estudara as tradições para a elaboração

do **Orfeu**, mas isto não o livra tanto de imprecisões quanto de posturas dúbias nos afro-sambas. Como os versos “eu sou negro de cor /mas tudo é só amor em mim”, no “Canto de Xangô” em que a adversativa soa no mínimo suspeita ao associar o negro à falta de amor, sendo o eu lírico da canção portanto uma exceção. Ou, de forma mais direta, no “Canto de Ossanha”, quando o orixá é associado à traição, o que não tem correspondência na mitologia do candomblé. É possível que Vinícius tenha partido para escrever seus versos no seguinte mito iorubá, relatado pelo historiador Reginaldo Prandi:

Um rei decidiu casar a sua filha mais velha. Dá-la-ia em casamento ao pretendente que adivinhasse o nome de suas três filhas. Ossaim aceitou o desafio. À tarde, Ossaim saiu sorrateiro por trás do palácio. Subiu no pé de obi [nogueira] e se escondeu entre seus galhos. Quando as três princesinhas saíram para brincar, foram surpreendidas por um canto que vinha daquela árvore. Era o canto de pássaro irresistível, de um passarinho das matas de Ossaim. Mas o canto era de Ossaim, imitando o pássaro. O passarinho brincou com as três princesas e conseguiu saber o nome delas: Aio Delê, Omi Delê e Onã Iná, eram estes os nomes das filhas do rei. Sua esperteza havia dado certo. No dia seguinte Ossaim foi ao rei e declamou a ele o nome das princesas. Ossaim, então, casou-se com a mais velha. Sua esperteza havia dado certo. Ossaim desde então é identificado com o pássaro.

Embora esta história possa ter servido de base para a menção, ainda assim ela é uma exceção (e é possível discutir mesmo se trata-se de fato de uma traição). À atribuição algo indébita de caráter ao orixá ainda se soma a grafia escolhida para ele no título da canção, Ossanha em vez de Ossain ou Ossãe, e à atribuição enganosa de gênero ao orixá, que é masculino. Porém, os versos “coitado do homem que cai/ no canto de Ossanha traidor/ coitado do homem que vai/ atrás de mandinga de amor” induzem o ouvinte a considerá-lo do gênero feminino.

Constatações como estas indicam que, diferentemente do **Orfeu**, os afro-sambas não foram fruto de uma pesquisa cuidadosa, e sim de uma concepção bem mais intuitiva. Isto, porém, se por um lado vai acarretar equívocos nada desprezíveis como estes acima, por outro lado permitiu às composições um caráter de espontaneidade que as torna quase irresistíveis, e que Vinícius e Baden fizeram questão de manter por ocasião das gravações.

O papel de Guerra-Peixe, autor dos arranjos, não pode ser subestimado, e sua trajetória não deixa de ter similaridades com a de Vinícius. Guerra-Peixe foi um dos integrantes do grupo Música Viva e discípulo do alemão radicado no Brasil Hans-Joachim Koellreuter, tornando-se um entusiasta do dodecafonismo e do serialismo. Porém, mais

tarde dá uma guinada em sua carreira, iniciando uma pesquisa aprofundada da música popular nordestina, que passa a influenciar decisivamente uma produção de caráter brasilianista por excelência. Seu encontro com Vinícius, que cumpriu caminho similar de uma cultura tida como mais alta na direção de uma mais ligada às tradições populares, um encontro que ocorre justamente no álbum **Os Afro-sambas**, carrega também fortes elementos simbólicos.

Na contracapa do álbum, Vinícius afirma: “Não nos interessava fazer um disco ‘bem feito’ do ponto de vista artesanal, mas sim espontâneo, buscando uma transmissão simples do que queriam nossos sambas dizer”. Com efeito, a gravação do álbum **Os Afro-sambas** é tecnicamente próxima do precário, em que pesem os talentos ali reunidos. E era exatamente esta a intenção, apresentar um clima geral o mais distante possível de uma música de concerto e o mais próximo possível de uma manifestação popular, guardado o fato de serem composições autorais. Este talvez seja o ponto de maior proximidade com o álbum detonador do processo de composição das canções, cedido por Carlos Coqueijo. Aqui, inversamente ao **Orfeu**, concebido para levar o negro ao Theatro Municipal e fazê-lo aceito pela cultura chamada erudita, a intenção é trilhar o caminho oposto, e validar Vinícius e Baden junto à cultura popular e afro-brasileira. É possível debater eternamente se foram bem sucedidos, mas o certo é que deixaram uma obra duradoura e que influenciou a produção musical brasileira posterior de forma decisiva.

Conclusão

Em 1966, quando o álbum **Os Afro-sambas** é lançado, a Bossa Nova ia longe (ou nem tanto: o histórico show da Bossa no Carnegie Hall acontece em 1962, quase simultaneamente à composição dos primeiros afro-sambas) e a era dos festivais mal se iniciava – teria seu estopim no ano seguinte; Nara Leão já se tornara dissidente da Bossa e lançara em 1964 seu álbum de estreia, em que busca uma estética muito diversa, aproximando-se da produção de sambistas como Cartola, Zé Kéti e Nelson Cavaquinho – o mesmo em que grava “Berimbau” e “Consolação”.

Vinícius fora o principal letrista da Bossa Nova, ao lado de Tom Jobim, e a primeira produção conjunta de ambos fora justamente o **Orfeu da Conceição**. O álbum da peça, lançado no mesmo ano da encenação 1956, tem sete faixas, sendo delas quatro sambas –

no entanto, a canção que faria mais sucesso seria “Se todos fossem iguais a você”, uma balada. Entre os sambas, destaca-se “Lamento no morro”, a última faixa. Tom a regravação de forma instrumental no álbum *Wave*, em 1967.

Porém, a impressão geral que fica da escuta da trilha sonora do **Orfeu** é a de que ela não foi suficientemente fundo na busca que Vinícius realizava. Talvez por uma falha de concepção de sua parte. Pois lembremos como Vinícius relata a gênese da ideia de adaptar o mito grego para as favelas cariocas:

Conversa vai, criou-se subitamente em nós, através de um processo por associação caótica, o sentimento de que todas aquelas celebrações e festividades a que vínhamos assistindo tinham alguma coisa a ver com a Grécia, como se o negro, o negro carioca no caso, fosse um negro em ganga – um grego ainda despojado de cultura e de culto apolíneo à beleza, mas não menos marcado pelo sentimento dionisíaco da vida.

E ainda:

Pus-me a ler, por desfastio, num velho tratado francês de mitologia grega, a lenda de Orfeu – o maravilhoso músico e poeta da Trácia. Curiosamente, nesse mesmo instante, em qualquer lugar do morro, moradores negros começaram uma infernal batucada, e o ritmo áspero de seus instrumentos – a cuíca, os tamborins, o surdo – chegava-me nostalgicamente de envolta com ecos mais longínquos ainda do pranto de Orfeu chorando.

Ora, destes dois trechos é possível avaliar facilmente que seu projeto **Orfeu** parte de um pressuposto claro: uma superioridade da cultura ocidental (representada aqui pela grega) com relação à africana, conquanto esta seja respeitável a ponto de ser considerada. A consideração do negro carioca de 1950 como despojado de cultura (de que cultura falamos aqui?), assim como a associação de palavras como “áspero” e “infernal” à batucada em contraste com o “maravilhoso músico” Orfeu não deixam dúvidas.

Isto evidentemente não tira mérito do **Orfeu da Conceição**. O alcance cultural e político do gesto de Vinícius, com a premiação internacional do filme e a consequência (anedótica, porém não necessariamente falsa) contada por José Miguel Wisnik que o digam. Porém, é preciso lembrar que, em 1957, apenas um ano depois da estreia da peça, a Orquestra Afro-Brasileira, comandada desde 1942 pelo maestro Abigail Moura, lança seu primeiro álbum, **Obaluayê!**, com uma visão arrojada das possibilidades de composição e orquestração da música negra brasileira, e que passa em brancas nuvens,

sendo redescoberto muitos anos depois. E isto para não falar do trabalho de Moacir Santos, professor de Baden que só teria sua obra devidamente reconhecida muito depois.

Quando Vinícius e Baden então se reúnem e compõem os afro-sambas, a visão de Vinícius certamente já se modulara mais um pouco desde que acompanhara Waldo Frank pelo Brasil. Ainda que com as imprecisões apontadas acima e *mutatis mutandis* com relação a enredo e encenação, os afro-sambas poderiam muito bem ter sido a trilha sonora de **Orfeu da Conceição**, com muito mais propriedade que as composições feitas com Tom Jobim. E isto porque eles, na forma ametódica com que foram criados, deixam em boa parte de lado a noção de hierarquização de culturas que guiou Vinícius na concepção da peça.

E pode-se acrescentar, à parte a excelência das composições de Baden, das letras de Vinícius e dos resultados cancionais da combinação de ambos, que uma das principais causas do reconhecimento que tiveram os afro-sambas é terem sido concebidos e criados... por um homem branco, poeta e diplomata. Por mais que o decaimento voluntário de Vinícius tenha-lhe tirado alguma credibilidade ao longo dos anos frente aos depositários da cultura erudita, ele nunca hesitou em jogar esta credibilidade mais uma vez no sentido de dar visibilidade ao que acreditava. E, tanto no caso do **Orfeu** quanto no **dOs Afro-sambas**, foi esta visibilidade que permitiu a estes projetos (meritórios e artisticamente excepcionais) alçarem os voos que alçaram e terem a influência que tiveram. Assim como a (re)aparição de nomes como Cartola e Clementina de Jesus, ocorridos quase concomitantemente, só foi possível devido à ação desinteressada de nomes como Hermínio Bello de Carvalho e Nara Leão, que afiançaram estes artistas e os levaram ao palco e ao disco.

Os afro-sambas, embora nascidos desta forma não diretamente intencional, se encaixam à perfeição no projeto político-estético do Vinícius, cuja obra magna – ou melhor, a que melhor ilustra sua intenção – é o **Orfeu da Conceição**. Porém, os afro-sambas representam um passo à frente neste projeto, realizando-o de forma tanto mais sintética – dentro dos poucos minutos de canções – quanto orgânica, embora ainda com os choques entre estas duas concepções de mundo ocorrendo dentro de suas estruturas – e esta é também uma de suas muitas belezas.

Na genealogia mais direta dos afro-sambas, está Dorival Caymmi. Vinícius e Dorival fizeram um show conjunto na *boite* Zum Zum, com o quarteto em Cy e o conjunto

de Oscar Castro Neves – por sinal, conta-se que Vinícius se ofereceu vivamente para juntar-se a Dorival quando soube que este faria o show. O disco ao vivo saiu em 1965, três anos depois da composição dos afro-samba e um ano antes de sua gravação. No repertório, um único afro-samba: “Berimbau”. É muito significativo que tenha sido tocado (no *pout-pourri* da abertura do *show*) diante de Dorival.

Menções ao candomblé, à umbanda e aos orixás pululem na música popular brasileira desde seus primórdios, o tratamento frequentemente épico dado por Caymmi a eles é uma influência evidente nos afro-sambas. Seu violão percussivo também influencia Baden, que por sua vez influenciará outras gerações como Gilberto Gil e Jards Macalé, numa linha que segue paralela à de João Gilberto. Portanto, os afro-sambas não representam uma ruptura ou um abrir de portas para a mitologia afro-brasileira na música popular, longe disso. Ainda assim, a popularidade angariada pelo álbum nos anos posteriores serviu como precedente para muito da produção posterior.

De todos os afro-sambas, o que talvez seja menos característico do gênero seja o “Samba da bênção”, que no entanto Vinícius fazia questão de incluir no rol das composições. Possivelmente menos pela canção em si e mais pela letra e pelas partes recitadas entre as estrofes na gravação. Estas funcionam como uma profissão de fé de Vinícius (com um bocado também da exposição de seus defeitos, como o machismo) e apresentam uma espécie de teorização poética dos afro-sambas e da visão que motivou Vinícius desde o Orfeu:

Porque o samba nasceu lá na Bahia
E se hoje ele é branco na poesia
Se hoje ele é branco na poesia
Ele é negro demais no coração

Aqui, permanece a dicotomia dividindo o samba em dois, a mesma expressada no projeto do Orfeu, mas não necessariamente seguida na confecção dos afro-sambas. Na enorme lista de nomes mencionados entre a penúltima e última estrofe, o de Dorival é o segundo, depois apenas de Mãe Senhora “a maior ialorixá da Bahia”, que comandou o Ilê Axé Opô Afonjá em Salvador entre 1942 e 1967.

É sintomática também a autodefinição dada por Vinícius na abertura desta recitação: “Eu, por exemplo, o capitão-do-mato Vinicius de Moraes, poeta e diplomata, o

branco mais preto do Brasil”. A inclusão do termo “capitão-do-mato”, o negro ou mulato encarregado pelo senhor de controlar os escravizados, hoje tido como enorme ofensa, no meio de um autoelogio é de se espantar. Ainda que o termo tenha se tornado mais afrontoso com o passar dos anos, ele faz contraponto com a vanglória “o branco mais preto do Brasil”: o capitão-do-mato era o preto que assumia o lado do branco: era, de alguma forma, o preto mais branco do Brasil. Desta vez, Vinícius dá uma inequívoca conotação positiva ao negro e negativa ao branco – e atribui as duas a si próprio.

É aqui que cabe voltarmos à discussão do nome escolhido para este repertório. O que são afinal afro-sambas? O que os diferencia de um samba, uma vez que todo samba terá, ao fim e ao cabo, a África na sua árvore genealógica? Evidentemente, a inclusão do prefixo se deve à intenção de reforçar esta origem ou característica nas canções em questão. Mas por que isto se faria necessário?

A resposta está na Bossa Nova. Ou melhor, no processo histórico e estético que levou a ela, que se inicia bem antes – no governo Vargas talvez, ou, se pensarmos de forma mais aprofundada, desde a escravidão. O projeto de embranquecimento da população brasileira, da assimilação de sua cultura sob a batuta de outra cultura – a europeia –, o projeto de miscigenação em que a cultura negra era “civilizada” pela branca – uma integração hierarquizada, conforme a classifica Luiz Antônio Simas. É um projeto a que não era estranho o Orfeu da Conceição, e que musicalmente se estende por décadas de domesticação, em que se destacam a disputa entre Noel Rosa e Wilson Batista, censura às menções a vagabundagem e malandragem, perseguição policial a templos de umbanda e candomblé... e paralelamente a isto a criação do samba exaltação, cujo maior expoente é o branco Ary Barroso, louvando exatamente este projeto. Vejamos os primeiros versos do samba “Canta Brasil”, de Ary:

As selvas te deram nas noites teus ritmos bárbaros
E os negros trouxeram de longe reservas de pranto
Os brancos falaram de amor em suas canções
E dessa mistura de vozes nasceu o teu canto

É evidente aqui a hierarquização em que o branco, mencionado por último, é o responsável por organizar a mistura de ritmos bárbaros e emoção descontrolada em... canções de amor. Esteticamente, este processo vai culminar na estilização do samba até a

retirada de sua batucada, substituída pela sutil sugestão no toque do violão. A Bossa Nova será o ápice da domesticação do samba, tanto estética quanto tematicamente – nada de menções a orixás, apenas sol, sul, sal, barquinhos, amor... e Vinícius está na ponta de lança deste projeto, e se lança em direção contrária a ele em seguida, juntamente (ou na verdade em um movimento paralelo) a nomes já mencionados como Nara Leão e Hermínio Bello de Carvalho.

Os afro-sambas são, portanto, uma reação ao processo de embranquecimento do samba, e paradoxalmente levada a cabo por um... homem branco. Neste sentido, eles deixam de ser um passo adiante ao Orfeu, e sim um passo na direção oposta. No caso de Baden, um passo que se materializa em sua recusa em se tornar um violonista de concerto em favor da música popular, a recusa de passar o resto da vida a serviço da cultura europeia. Por este prisma, a composição dos afro-sambas se torna quase uma consequência lógica de sua decisão. Já para Vinícius, se ao compor e gravar estas canções ele hipoteca seu nome mais uma vez em uma causa, simultaneamente as próprias canções põem a nu as deficiências e incompletudes de sua visão.

Esta é a dicotomia que Vinícius enfrenta de peito aberto, demasiado humano, com suas qualidades e defeitos, em si mesmo e no país que amou tanto. O projeto de Vinícius tinha muito em comum com o que seria a MPB, nascida poucos anos depois do álbum **Os Afro-sambas**, e muito também de suas qualidades e limitações. Vinícius seguiu um poeta aprendiz, como definiu-se novamente em parceria com Toquinho anos depois, até sua morte, em 1980. E os afro-sambas, com suas limitações e enormes qualidades, permaneceram como um repertório em que, da dor e do sofrimento, e de duas cosmovisões em choque desigual, vislumbravam-se não uma, mas várias possibilidades de Brasil.

Referências

CAMPOS, Miller Augusto de Souza. **Os Afro-sambas de Vinícius de Moraes e Baden Powell**: Modernismo nacionalista na música popular brasileira (Década de 1960) – PGHIS. Programa de Pós-Graduação em História da UFSJ (dissertação de mestrado) – Universidade Federal de São João Del-Rei, 2015.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade**: a história e as histórias da Bossa-Nova. 4. ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HAUDENSCHILD, André Rocha L. A poética dos Orixás nos Afro-Sambas de Baden e Vinícius: Por uma pedagogia da canção popular. https://www.academia.edu/3067690/A_po%C3%A9tica_dos_orix%C3%A1s_nos_afros_sambas_de_Baden_e_Vin%C3%ADcius?email_work_card=view-paper

KUEHN, Frank M C. Estudo acerca dos elementos afro-brasileiros do candomblé nas letras e músicas de Vinícius de Moraes e Baden Powell: os “Afro-Sambas”. In: **Anais do Terceiro Colóquio de Pesquisa da Pós-Graduação em Música da UFRJ – 2002**

LINO, Sonia Cristina. Onde está Waldo Frank? God bless a América Hispânica – 2009 <https://www.scielo.br/j/eh/a/f4SJNxr57ww7Mcrwmp5BhBS/?lang=pt>

MORAES, Vinicius de. (Texto de contracapa.) In POWELL, Baden; MORAES, Vinicius de. (LP – Long Play) **Os Afro-sambas de Baden e Vinícius**. Rio de Janeiro: FORMA, 1966. 8 faixas.

SILVA, Paulo da Costa e. **Os Afro-sambas de Baden e Vinícius**. Blog Questões Musicais. 18 Mar 2015. Disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/os-afro-sambas-de-baden-e-vinicius/>. Acessado 10/11/2022.

MORAES, Vinicius de. **Poesia Completa e Prosa**. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

OLGA DE ALAKETU e MESTRE BIMBA. (LP – Long Play) **Sambas de roda e candomblés da Bahia** – JS Discos, 1969? 17 faixas

PEREIRA, Victor Hugo Adler. A Lira e os infernos da exclusão – Orfeu no Brasil – UERJ. http://www.filologia.org.br/anais/anais%20iii%20cnlf%2046.html#_ftnref3

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SIMAS, Luiz Antônio. **Umbandas: uma história do Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

SALLA, Thiago Mio. Graciliano Ramos versus Otávio de Faria: o confronto entre autores “sociais” e “intimistas” nos anos 1930. in **Opiniões: Revista dos alunos de literatura brasileira**. USP - 3. ed. São Paulo: 2011.

SUKMAN, Hugo. **Nara Leão: Nara – 1964**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

VILLAÇA, Túlio C. **Berimbau, berimbau** – Blog Sobre a Canção – e seu entorno e o que ela pode se tornar. 02 Jul 2012. Disponível em <https://tuliovillaca.wordpress.com/2012/07/02/berimbau-berimbau/>. Acessado 10 de novembro de 2022.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

***Túlio Ceci Villaça** é formado em Publicidade na ECO/UFRJ e cursou música na Escola Villa-Lobos e na Unirio. Atuou como músico, arranjador, compositor e regente de coros, como arte-educador no CCBB-RJ por dois anos, e a partir dessas experiências iniciou em 2010 o *blog* Sobre a Canção (tuliovillaca.wordpress.com), de crítica musical, cuja seleção de artigos deu origem ao livro **Sobre a canção: e seu entorno e o que ela pode se tornar** (Appris, 2020). Tem também publicados os livros de poesia **Antifonária** (digital no endereço antifonaria.blogspot.com), em 2007, e **Logopeia** (Moinhos, 2016).

***Leon Navarro** é licenciado em Música pela UFRJ e mestrando pela UNIRIO. Atua como professor de violão, guitarra, ukulele e musicalização desde 2013. Trabalhou com grupos e compositores como Barcamundi, Gragoatá, Rebeca, Nino Navarro e Fundo, gravando diversos trabalhos e se apresentando nos últimos 10 anos. Mantém um canal no Youtube com foco no ensino da dita “música independente” contemporânea.