

É, não sou: “Canto de Ossanha” e a Dialética em Forma de Canção

Isabela Morais¹
isabelamoraistp@gmail.com

Resumo: O presente ensaio reflete sobre a faixa de abertura do álbum *Os afro-sambas de Baden e Vinicius* (Forma- 1966), “Canto de Ossanha”. A canção é uma das mais famosas da série conhecida como afro-sambas, dos compositores Baden Powell e Vinicius de Moraes, ao lado de “Berimbau”. Desenvolvemos aqui a ideia de que “Canto de Ossanha” trabalha com o tema da dialética, categoria percebida e desenvolvida de diferentes formas ao longo dos séculos pelas mais distintas civilizações, conforme a percebe Vinicius de Moraes, tanto na forma de construção da letra como na própria construção das frases melódicas.

Palavras-chave: Canto de Ossanha; Vinicius de Moraes; Baden Powell; afro-sambas; dialética.

Abstract: This essay is a reflection about the opening track of the album *Os afro-sambas Baden and Vinicius* (Forma - 1966) “Canto de Ossanha”. The song, alongside “Berimbau”, is one of the most famous of the series known as *afro-sambas*, by songwriters Baden Powell and Vinicius de Moraes. We have developed here the idea that “Canto de Ossanha” works with the theme of dialectics, a category perceived and developed in different ways over the centuries by various civilizations as perceived by Vinicius de Moraes, in the way both lyrical and melodic phrases are built.

Keywords: Canto de Ossanha; Vinicius de Moraes; Baden Powell; afro-sambas; dialectics.

Introdução

Dialética

*É claro que a vida é boa
E a alegria, a única indizível emoção
É claro que te acho linda
Em ti bendigo o amor das coisas simples
É claro que te amo
E tenho tudo para ser feliz*

Mas acontece que eu sou triste...
(Vinicius de Moraes)

Lançado em 1966 pelo selo Forma, produzido por Roberto Quartin, sob a regência e arranjos do maestro Guerra Peixe, o álbum conceitual *Os afro-sambas de*

¹ Bacharel, licenciada e mestre em Ciências Sociais pela Faculdade de Ciências e Letras – UNESP Araraquara. Pesquisadora nas áreas de filosofia da linguagem, canção popular, semiótica da canção, estudos culturais. É também intérprete e compositora.

Baden e Vinicius traz a temática dos orixás e da cultura afro-brasileira através dos temas de suas canções, misturando a formação erudita e polifônica do violonista, com o lirismo característico do poeta.

“Canto de Ossanha” é, ao lado de “Berimbau”, o afro-samba mais conhecido e regravado da série. Só em 1966, além da gravação em *Os afro-sambas de Baden e Vinicius*, ele foi lançado por Elis Regina tanto no longplay *Os dois na bossa* (CBD/Philips, 1966), gravado ao vivo no show com Jair Rodrigues, quanto no Compacto Simples (Philips, 1966) que conta com ela e com “Rosa Morena”, de Dorival Caymmi; consta também no longplay homônimo do grupo Tamba Trio (CBD/Philips, 1966), e ainda a versão instrumental do grupo Som/3 no longplay *Som/3* (Discos Som/Maior, 1966). Uma das interpretações mais conhecidas é a de Elis Regina, já citada aqui, no álbum *Elis, como e porquê* (CBD-Philips, 1969).

Neste artigo², fazemos uma leitura baseada na versão do álbum *Os afro-sambas de Baden e Vinicius*, nos valendo de elementos da semiótica da canção de Luiz Tatit (2004 e 2008), para a reflexão dos sentidos das frases melódicas, atrelando-os aos outros elementos mobilizados na composição da canção, dentre eles aquilo que desenvolvemos noutro trabalho³, a dialética vinicianiana.

A dialética na letra...

A primeira canção do álbum é a mais misteriosa, a mais complexa e também a mais conhecida. A lírica vinicianiana aqui é misteriosa e obscura. Toda a afirmação é negada e não há o que resista à impermanência do existir. Não há coincidência do ser. Obscuridade da lírica vinicianiana combinada aqui ao tom menor da harmonia que o forte violão de Baden conduz. Obscuro tal qual Heráclito, “pai da dialética”. Fora esse o epíteto dado ao filósofo que afirmou como princípio ordenador do universo a impermanência. Impossível é entrar duas vezes no mesmo rio, pois nem o rio é o mesmo, nem se é o mesmo ao fazê-lo. Segundo Souza (2007), a obscuridade de

² Este artigo foi originalmente capítulo de nossa dissertação de mestrado *É, não sou: ensaios sobre os afro-sambas no tempo e no espaço* (2013, mimeo, <https://docs.com/SY8R>). A dissertação aborda aspectos históricos da gravação do disco, refletindo sobre o ambiente de sua produção, de forma a entendê-lo como obra pertencente à estrutura de sentimento brasilidade-romântico-revolucionária. O estudo também se debruça sobre as religiões de matriz africana que são citadas pelas canções, analisadas uma a uma, desde “Canto de Ossanha” até “Tristeza e Solidão”, incluindo também a faixa instrumental, “Lamento de Exu”. O trabalho termina com uma conclusão sobre a influência dos afro-sambas ainda hoje no cenário musical brasileiro e também mundial.

³ A já referida e citada dissertação, em especial na análise da canção “Tempo de Amor”.

Heráclito, advinda da sua maneira enigmática de explicitar as ideias, coaduada com a ambiguidade mesma do próprio princípio que tudo rege:

(...) o caráter obscuro da fala de Heráclito se deve ao fato de essa fala evidenciar o próprio princípio. Não se trata simplesmente de discorrer sobre ele, mas de mostrá-lo na e como linguagem, isto é, como lógos. Nessa linguagem originária, a palavra traz consigo o que se pensa. E Heráclito, enquanto pensa o princípio ordenador do mundo (Κοσμος), pensa o ser. Ser este que do ponto de vista ontológico é o que confere à realidade a sua origem e a sua ordem. Desta forma, este não pode, por sua condição ontológica, ser determinado. Por conseguinte, o ser enquanto dito pela linguagem originária é então des-velado; mas des-velado aqui não é, e não se deve aproximar de determinado. (SOUZA, 2007, p. 6).

De forma análoga, Vinicius de Moraes trabalha a letra de “Canto de Ossanha”. As orações são simples: “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”. Entretanto, mais que orações, enunciados: cantados, entoados. A ordenação delas nos angustia, nos intriga. O sentido ali inscrito transcende a mera afirmação ou negação de fazer ou não fazer. E é na própria simplicidade que se encontra a complexidade da letra. Negação da afirmação que se revela na afirmação da outra negação. Ali em movimento está inscrito o próprio movimento dialético da vida, do tempo que tudo transforma.

Uma dialética presente muito além da filosofia ocidental que viria a reelaborar as ideias de Heráclito, seja no idealismo hegeliano, ou o materialismo histórico de Marx, mas também e fundamentalmente presente nas mais diversas tradições. Pensando no continente africano, adentrando ao epíteto dos nossos sambas dessa série, “afro”. Dentre os símbolos africanos *adinkra*, conjunto ideográfico presente entre os povos asante, que habitavam o território da atual Gana, há dois que contemplam esse princípio ordenador: o MMERE DANE: “Símbolo da mudança e da dinâmica da vida. Ensina a aceitar a vida fluir e a deixar de pensar que somos vítimas. Da expressão *Twi*, que significa “O tempo muda”.

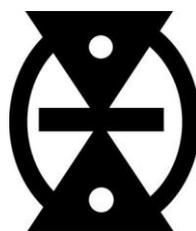


Figura 1: Mmere Dane

e o SESA WO SUBAN :

Mude ou transforme seu caráter. Símbolo da transformação da vida. Este símbolo combina dois *adinkra* separados. A “estrela da manhã” pode significar um novo começo para o dia, e a roda que representa o movimento independente. Assim, o símbolo da dialética, na dinâmica da vida, entre a influência dos fenômenos da natureza e aqueles fabricados ou provocados pelo ser humano – entre o destino e o livre-arbítrio (NASCIMENTO e GÁ, 2009, p. 130).



Figura 2: Sesa Wo Suban

A forma ascendente da canção transmite a sensação da transformação que gera o novo a partir do que já existe: a frase melódica da segunda estrofe é um desenvolvimento da primeira, como veremos adiante, e dela surge o coro que alerta sobre o canto do orixá. “Porque ninguém tá quando quer! Coitado do homem que cai no canto de ossanha, traidor!”

Ossanha, como também veremos, é o senhor do axé. Não há “trabalho” que possa ser realizado sem a sua evocação, sendo ele conhecedor de todas as ervas. Como todos os orixás, ele é ambivalente. Aqui na canção, ele aparece como traidor, mediador das mandingas, aquele de quem Xangô desconfia. Mas sendo ele o possuidor do axé, ele é também aquele que incita ao movimento, que o provoca.

Aliás, é dessa provocação que surge o refrão da música. A voz de Vinicius encarna o orixá que afirma e provoca “vai, vai, vai, vai!” e o coro nega “não vou!”. Afirmação, negação. Tese e antítese. O movimento se repete, se repete... até que da negação da negação surge o novo ascendente e inesperado, o refrão: “Não vou que eu não sou ninguém de ir em conversa de esquecer a tristeza de um amor que passou”. É a dialética em forma de canção.

“Não, eu só vou se for pra ver uma estrela aparecer na manhã de um novo amor!” Seria a “estrela da manhã” *adinkra*? Que traz o novo? Não se cai no Canto de Ossanha, na mandinga, para esquecer o que passou, mas sim parar encarar o novo.

Nega-se a não encarar a vida, nega-se o “(en)canto” de ossanha enquanto fuga, mas o afirma enquanto enfrentamento.

O devir heraclitiano está ligado ao movimento dos opostos, uma alternância de contrários: a existência se desenrola no embate das valências que são elas constituintes da mesma realidade, na sua transformação contínua. Aqui entrelaçados devir e ambivalência. A dialética viniciniana segue o mesmo caminho. “Pergunte pro seu orixá: amor só é bom se doar”. A vida real é dialética e processual. Desejar que as coisas venham somente através do benefício e do prazer é negar o próprio movimento da vida.

Depois do aprendizado do amor que só é bom se dói, a provocação agora é respondida com ações: “vai, vai, vai, vai”, “amar”, “sofrer”, “chorar” e reafirmar a recusa a esquecer e fugir. E coro canta tão forte, tão forte que cria do novo, algo ainda maior com a modulação.

... a dialética na forma

*No “Canto de Ossanha”,
Baden a meu ver atingiu o máximo de profundidade
em sua carreira de compositor.
(Vinicius de Moraes, 1966).*

O disco começa com o violão de Baden introduzindo “Canto de Ossanha”. Compasso após compasso entram as percussões, a flauta, a bateria e, enfim, a voz de Vinicius de Moraes em tom grave. A música começa em modo menor: “a primeira parte da composição se desenvolve basicamente com base em uma linha cromática de baixo descendente marcante: Fá-Mi-Mib-Ré, com seu encadeamento harmônico cromático descendente: Dm/F – E7 – EbM7 – Dm” (KUEHN, 2012, p.9). O modo menor e a linha cromática descendente, que se repetem por toda a primeira parte, criam uma sensação de seriedade e tensão na música, evidenciada pela letra.

Nas primeiras estrofes da canção, Vinicius de Moraes e Betty Faria dividem o canto responsivo. Vale dizer que o canto responsivo é bastante característico de canções folclóricas e rituais e estará presente não apenas nessa canção do álbum. Os versos da primeira estrofe se referem a um tipo de comportamento que contrapõe a promessa e a ação efetiva, uma não coincidência entre discurso e ato. Rita Amaral e Vagner Gonçalves da Silva (2006) sugerem que esses versos estejam atrelados ao espírito

engajado dos anos 1960, como uma “advertência contra os vários discursos e promessas pelos quais não se deve deixar seduzir” (AMARAL e SILVA, 2006, p. 206):

Canto de Ossanha Estrofe 1

fa#	
fa	
mi	
re#	
re	homem diz dou que quem mesmo
do#	
do	
si	
sib	
la	o que não diz
sol#	dá por dá não
sol	
fa#	

Destacamos no quadro acima dois versos: “não dá” e “não diz”, ambos cantados por Betty Faria em resposta aos versos de Vinicius de Moraes. Note que ao cantar que o homem “não dá” o que promete, há uma descida de meio tom de lá para sol sustenido, nota a partir da qual Vinicius retoma os versos, explicando que quem de fato dá “não diz” – verso que conclui a frase melódica e também a sentença e ensinamento do cantor; conclusão essa que retoma a primeira nota, num movimento ascendente de sol sustenido para lá. Essa estrutura melódica se repete também nos versos seguintes “o homem que diz vou/não vai [lá sol#]/porque quando foi já/não quis [sol# lá]”, ou seja, a problematização inscrita no verso “não vai” e na resolução “não quis”.

A estrofe seguinte está inscrita numa frase melódica parecida; entretanto, a nota que era a mais aguda (mais alta) na estrofe anterior se torna a nota mais grave dessa estrofe. O intervalo entre as notas diminui: de lá para ré, na primeira estrofe tínhamos um intervalo de 5 semitons. Aqui, temos um intervalo de três semitons entre ré e fá. As respostas de Betty Faria “não é” e “não sou” se mantêm na mesma nota:

Canto de Ossanha Estrofe 2

sol#	
sol	
fa#	
fa	homem diz sou que quem mesmo é
mi	
re#	
re	o que não é por é não sou
do#	
do	
si	
sib	
la	não
sol#	quis
sol	
fa#	

A ascendência da frase melódica da segunda estrofe é acompanhada de frases cromáticas descendentes dos saxofones tenor e barítono. No final do segundo verso (“o homem que diz ‘tô’/não tá/porque ninguém tá/quando quer”), o “coro da amizade” canta junto com Betty Faria o último verso “quando quer”. Parece-nos que a diferença da frase melódica e sua ascensão indicam também uma mudança semântica: aqui, trata-se menos de uma contradição entre dizer e fazer, mas o próprio movimento do devir do homem, a não coincidência de si. Tudo muda a todo o tempo. No instante em que afirmo o que sou, eu já sou diferente. Essa dimensão do tempo que tudo transforma a despeito da própria vontade do homem fica explícita quando ele afirma “ninguém está quando quer”.

O canto de Ossaim

O coro da amizade então canta: “Coitado do homem que cai no canto de Ossanha traidor!” E Vinicius conclui: “Coitado do homem que vai atrás de mandinga de amor!”.

Ossanha aqui é o orixá Ossaim, senhor das ervas, conhecedor de todas elas, dos seus segredos e poderes. Alguns mitos contam que ele aprendeu tudo com Aroni, o gnomo de uma perna só, enquanto vivia pelas matas e florestas. Noutros, Aroni é seu criado. Orunmilá, orixá do oráculo, ao se dar conta dos conhecimentos de Ossaim, passa a contar com a sua presença nos momentos de consulta ao oráculo de Ifá. Dessa forma, o babalaô, que era muito procurado por doentes, contaria com os conhecimentos de Ossaim sobre as ervas para ajudá-los na cura. Assim, não há trabalho que possa ser realizado sem a mediação de Ossaim, pois é ele quem possui o segredo das ervas.

Mais do que conhecer as plantas, é necessário o poder da fala. Pierre Verger reuniu no livro “⁴Ewé: o uso das plantas na sociedade Iorubá” (2009) 447 receitas, detalhadas cuidadosamente, distribuídas em seis categorias: a) uso medicinal (no conceito de medicina ocidental); b) relativas à gravidez e ao nascimento; c) relativas à

⁴ *Ewé* significa folha, erva em iorubá e se pronuncia “euê”. A capa do livro de Pierre Verger retrata o símbolo de Ossaim: “O símbolo de Ossaim é uma haste de ferro, tendo, na extremidade superior, um pássaro em ferro forjado; esta mesma haste é cercada por seis outras dirigidas em leque para o alto.” (VERGER, 2002, s/p – versão online). Cf. figura 3.

adoração dos orixás; d) de uso benéfico; e) de uso maléfico; f) de proteção contra as de uso maléfico.

Além do conhecimento científico das plantas, é necessário ter o conhecimento dos *ofô*: encantações transmitidas oralmente, sem as quais o trabalho não funciona, e que são pronunciadas no momento de preparação e aplicação das receitas medicinais (*oògùn*).

Dessa forma, “o homem que cai na mandinga de amor”, cai no canto de Ossaim, pois não é possível fazer qualquer encantamento, receita de cura, trabalho de toda espécie sem a mediação do conhecimento do orixá. E não basta apenas conhecer as ervas, mas saber como en-cantá-las.

Mas a expressão “canto de Ossanha” nos remete também a outra passagem da mitologia que envolve o orixá:



Figura 3: símbolo de Ossaim

*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 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 assim saber o nome delas.
Aió Delê, Omi Delê e Onã Inã,
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.
(PRANDI, 2011, p. 156).*

Desse modo, “Canto de Ossanha” nos remete também ao canto do orixá que se traveste de pássaro para trapacear na disputa pelas filhas do rei. Outros mitos versam também sobre essa característica do orixá de usar dos poderes das ervas para se dar

bem, como no mito “Ossaim vinga-se dos pais por deixarem nu” (PRANDI, 2011, p. 156-157) ou “Ossaim é mutilado por Orunmilá” (PRANDI, 2011, p. 160-161).

A advertência do coro e de Vinicius de Moraes, numa tessitura mais alta, seguindo a frase melódica anterior é procedida por uma volta ao registro mais grave, uma súbita contenção da música que ia em melodia ascendente quando Vinicius de Moraes instiga: “vai, vai, vai, vai” e o coro responde “não vou!”. Todos se mantêm na mesma nota. O canto responsivo se repete quatro vezes. Na quarta vez, Vinicius introduz o refrão explosivo em tom maior homônimo. Tal é a explosão que há a diferença de uma oitava entre “não” e “vou”, como podemos ver no próximo quadro.

Vinicius de Moraes definiu “Canto de Ossanha” na contracapa do disco como um samba “‘advertente’ e muito revolucionário em seu contexto. Um samba positivo, que não se recusa a enfrentar os problemas do amor e da vida” (MORAES, 1966, s/p). Essa característica fica bem marcada nos versos do refrão, no qual o coro afirma com convicção:

Canto de Ossanha bridge 1	
ré	vou!
do#	
do	
si	
sib	
la	
sol#	
sol	
fa#	
fa	
mi	
re#	
re	vai vai vai vai não vou vai vai vai vai não
do#	

Canto de Ossanha refrão 1	
mi	
re#	
ré	vou
do#	qu'eu
do	
si	não ir
sib	
la	sou em cer
sol#	
sol	a
fa#	nin de com tris mor
fa	
mi	ver te que sou!
re#	
re	não guém as que za a pas
do#	
do	
si	d'es d'um
sib	
la	
sol#	
sol	

Reparem no quadro como a frase melódica se torna mais complexa do que as da primeira parte da música, em movimentos que vão gradativamente de uma tessitura mais aguda até uma região mais grave. Luiz Tatit (2008) descreve dois movimentos na semiótica da canção: um de aceleração, em que há uma relação de proximidade, uma relação positiva entre o locutor e seu objeto; e outro de desaceleração, no qual há uma distância entre o locutor e o objeto desejado. No refrão, temos esses dois movimentos intercalados. As palavras mais agudas estão prolongadas: “não vou” e então a explicação de “por que não vai” segue mais rapidamente até se prolongar de novo na última sílaba da palavra “esquecer”; a explicação do que não se esquece também acelera até prolongar novamente na palavra “amor” e concluir num registro médio (não tão agudo quanto começara e nem na nota mais grave que fora atingida, em “que passou”).

Retorna-se à primeira parte da música. Dessa vez, Vinicius de Moraes não alterna os cantos com Betty Faria. Canta sozinho: *“Amigo Senhor, Saravá! Xangô me mandou lhe dizer/ se é canto de Ossanha/ não vá/ que muito vai se arrepender!”*.

Há uma passagem nos mitos sobre Ossaim que indica conflito entre o orixá e Xangô, que justificaria o fato de o orixá da justiça nos alertar para não cairmos no canto do orixá das folhas. Uma delas é contada de duas formas diferentes. Segundo Pierre Verger (1997, p. 24), de temperamento “impaciente, guerreiro e imperioso”, Xangô se irritou com sua desvantagem diante do conhecimento de Ossaim sobre o segredo das folhas. Ele então procura sua esposa Iansã para ajudá-lo: a senhora dos ventos deveria desencadear uma tempestade bem forte no dia em que Ossaim pendura num galho de *Iroko* uma cabaça com suas folhas mais poderosas.

Iansã aceita a missão. A cabaça então rola para longe e os orixás se apoderam de todas e tornam-se donos de algumas, mas Ossaim continua detendo o segredo de suas virtudes, sendo seu senhor absoluto, possuindo seu axé.

Na versão compilada por Reginaldo Prandi (2011, p. 151-152), é o espírito de justiça do senhor do trovão que julga que todos os orixás deveriam compartilhar do poder de Ossaim, que nega dividir as suas folhas. Daí então procura Iansã para derrubar as folhas do orixá que então gritou “Euê uassá!” “As folhas funcionam”, ordenando que as folhas voltassem para ele. As que não voltaram perderam seu axé. Xangô então admite a vitória de Ossaim, que continuou senhor dos segredos das folhas, porém deu

de bom grado uma folha para os orixás para que esses não o invejassem sendo, por isso, reverenciado toda vez que alguma delas é utilizada.

Seja como for, conta-se que houve entre Xangô e Ossaim uma querela em torno do poder deste sobre as folhas. Sendo também o orixá da justiça, rei e de grande prestígio e influência no Brasil sendo, talvez, ao lado de Iemanjá, o orixá mais conhecido, faz sentido que ele seja evocado como aquele que alerta seus filhos para não caírem no canto de Ossanha, para que não se arrependam de cair em feitiços e trabalhos, para que não se arrependam por acreditar em promessas que não são cumpridas.

Vinicius de Moraes então, seguindo a estrutura melódica ascendente já descrita na primeira parte, entoia “Pergunte pro seu orixá/ amor só é bom se doer” e o coro repete a oração. Estamos aqui diante do que podemos chamar de dialética viniciano: “amor só é bom se doer” ou, como ele cantaria noutra canção em parceria com Baden Powell, “Formosa”: “ninguém tem nada de bom sem sofrer!”. Esse tema será reiterado e trabalho na primeira faixa do lado B “Tempo de Amor” que, coincidentemente ou não, também conta com o coro da amizade.

Esse movimento viniciano de que é necessário sofrer para amar, vai ser enfatizado nos versos seguintes, na resposta do coro que agora não é mais “não vou”, mas sim “vai vai vai vai, amar”, “vai... sofrer”, “chorar” e por fim a quarta resposta, que tal qual na primeira *bridge* também introduz ao refrão “di-zer” (“di” – ré e “zer” – ré uma oitava acima).

Interessante notar como Vinicius de Moraes se utiliza da ambivalência dos orixás, dotados de paixões e paradoxos humanos, para confirmar a sua afirmação de que é necessária a dor para viver um “bom” amor.

O segundo refrão – além da diferença entre “não vou” e “dizer” “que eu não sou ninguém de ir” – apresenta uma modulação da primeira para a segunda estrofe. De uma para a outra, a música sobre um tom, ficando ainda mais aguda e enfática. Vejamos:

Canto de Ossanha Modulação	
fa	Não
mi	eu
re#	
rê	zer só ver
do#	qu'eu
do	vou u cer
si	não ir
la#	na
la	sou em se pra maes ma
sol#	(...)
sol	tre nhã
fa#	nin de
fa	for la re d'um vo amo
mi	passou oo
re#	
re	dí guém pa no or.
do#	
do	
si	

Note que a primeira parte do refrão começa no intervalo de uma oitava do ré para o ré. Já a segunda parte ascende do mi de “passou” para o fá, modulando em um tom e meio toda a estrutura melódica da segunda parte do refrão.

Após esse refrão há um solo de flauta e então retoma-se a segunda *bridge* e repete-se o refrão nessa estrutura. O final da canção é novamente a *bridge* com Vinicius de Moraes cantando/incitando “vai, vai, vai, vai!” e o coro respondendo com a sequência “amar” “sofrer” “chorar” “dizer”. Na repetição da *bridge* o coro, em vez de cantar “dizer”, responde “viver”, encerrando a música de modo ascendente e brilhante com o salto de uma oitava; o final da primeira canção anuncia o tema que perpassa todo o disco: “Viver!”.

É, não sou: mas se um dia ele cai, cai bem

Uma característica de Vinicius de Moraes que vem desde a primeira fase de sua poesia é a capacidade de dessacralizar o metafísico, criando uma “física extremamente humana e comunicativa” (CANDIDO, 2004, p. 104). Em diversos momentos a obra de Vinicius de Moraes tangencia a metafísica e a religião para tratar de temas da vida cotidiana, como faz em “O dia da criação”, mas também no famoso poema “Operário em construção”, ambos com epígrafes da Bíblia. As letras dos afro-sambas se utilizam do mesmo artifício: ainda que remetam aos orixás, divindades e cultos afro-brasileiros, o tema das músicas se refere ao movimento da vida e às relações dos homens.

É como se houvesse em Vinicius de Moraes uma espécie de movimento no qual ele mistifica e enche de mistério a malandragem que (en)forma o samba carioca, mas também trouxesse para um plano mais profano a religiosidade do samba baiano, como na receita de samba presente em “Samba da Bênção”, no qual o gênero é visto como “uma forma de oração”, ou ainda no tom obscuro e misterioso da dialética tanto de “Canto de Ossanha”, quanto de “Berimbau”.

Há uma proximidade formal entre “Berimbau” e “Canto de Ossanha”, mas Túlio Peci Villaça (2012) nos chama a atenção para uma relação, ou mais que isso, uma complementaridade entre as canções e seus temas.

*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*

*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*

Villaça (2012) sugere, a partir da correlação desses trechos, a definição do que seja um homem, um conceito de *hombridade*, correlato ao que chamamos aqui de dialética viniciano e também paralelo ao próprio universo afro a que evoca. Essa hombridade, para Villaça, e concordamos com ele, é uma afroética, estranha à moralidade europeia. Uma ética muito mais próxima de uma cosmogonia antropocentrada, como demonstramos a respeito da cosmogonia das sociedades africanas tradicionais, das quais descendem os nossos elementos afro-brasileiros, muito mais próxima de seu caráter pragmático e contingente, adaptável, atento e esperto. Uma ética da mandinga e do axé ambivalentes não só como ocorre com Ossanha, mas do capoeira que luta sorrindo, brincando e que, quando cai, cai bem.

Afroética do “jogo de cintura”, daquele saber se adaptar ao movimento do outro, calcada no tempo presente. Da capoeira que atravessou os séculos, que lutou na guerra, que resistiu à proibição e hoje é patrimônio cultural. Da religião que se adaptou aos santos cristãos, que articulou deuses de panteões diferentes, que mesclou os marginais caboclos e pretos velhos para continuar existindo: “apoderar-se dessa dor e redirecioná-la de forma a construir uma identidade e lutar por esta constituição exige, literalmente, jogo de cintura.” (VILLAÇA, 2012, s/p).

Um jogo de cintura que se opõe à mediocridade e ao medo, que tece nos meandros dos seus passos e jogadas seus caminhos. Essas canções constroem, a partir da singularidade do estilo viniciano, uma ética combativa, mas ao mesmo tempo sensível, na qual ecoa a ambivalência e o devir da cultura popular africana da qual descendem nossos elementos afro-brasileiros.

Referências

AMARAL, Rita e SILVA, Vagner Gonçalves da. Foi conta para todo canto: As religiões brasileiras nas letras do repertório musical brasileiro. In. *Revista Afro-Ásia. Bahia: Centro de Estudos Afro Orientais - UFBA*, nº 34, p.189-235, 2006. Disponível em http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia34_pp189_235_Amaral_Vagner.pdf

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo-Brasília: Ed.HUCITEC - Ed. UNB, 2008.

CANDIDO, Antonio. Vinicius. In. *O Observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

KONDER, Leandro. *O que é dialética*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

KUEHN, Frank M. C. *Estudo acerca dos elementos afro-brasileiros do candomblé nas letras e músicas de Vinicius de Moraes e de seu parceiro Baden Powell: os Afro-Sambas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. Versão atualizada. Disponível em < http://unirio-br.academia.edu/fmc/Papers/698929/Estudo_acerca_dos_elementos_afro-brasileiros_do_candomble_nas_letras_e_musicas_de_Vinicius_de_Moraes_e_de_seu_parceiro_Baden_Powell_os_Afro-Sambas>.

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

NASCIMENTO, Elisa Larkin e GÁ, Luiz Carlos (org.). *Adinkra* Sabedoria em símbolos africanos. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

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

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

SOUZA, Weiderson Moraes. Considerações acerca do caráter “obscuro” do pensamento de Heráclito. In *Existência e Arte*” - Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano III - Número III – janeiro a dezembro de 2007. Disponível em <https://www.facebook.com/leandro.silvadeoliveira.96/posts/603483362996396?comment_id=83294484&offset=0&total_comments=2¬if_t=feed_comment_reply>

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume 2008

_____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Ewé: o uso das plantas na sociedade Iorubá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Lendas Africanas dos Orixás*. [ilustrações] Ca.rybé. Salvador: Corrupio, 1997.

_____. *Orixás*. Salvador: Corrupio, 1981.

VILLAÇA, Túlio Ceci. Berimbau, Berimbau. In. *Sobre a canção*. 02/07/2012 Disponível em <<http://tuliovillaça.wordpress.com/2012/07/02/berimbau-berimbau/>>. Acesso em 10/07/2012.