

**Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC
Centro Socioeconômico – CSE
Departamento de Economia e Relações Internacionais**

GABRIEL FERREIRA DUARTE

**CULTURA E DEPENDÊNCIA NA CIVILIZAÇÃO INDUSTRIAL: uma análise da
vida e obra de Vinicius de Moraes**

Florianópolis
2019

Gabriel Ferreira Duarte

**CULTURA E DEPENDÊNCIA NA CIVILIZAÇÃO INDUSTRIAL: uma
análise da vida e obra de Vinicius de Moraes**

Monografia submetida ao curso de Relações Internacionais da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito obrigatório para a obtenção de grau de Bacharel em Relações Internacionais.

Orientador: Dr. Marcos Alves Valente

Florianópolis
2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO SOCIOECONÔMICO
DEPARTAMENTO DE ECONOMIA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS
COORDENADORIA DE MONOGRAFIA
Campus Prof. João David Ferreira Lima – CEP. 88040-900
Trindade – Florianópolis – Santa Catarina - Brasil
Fone: (48) 3721.9458 – Fax (48) 3721.9776
E-mail cnm@contato.ufsc.br

ATA DE DEFESA DE MONOGRAFIA - Nº 020/2019.2

A Comissão Examinadora, nomeada pelo Coordenador de Monografias, resolve atribuir ao (a) acadêmico (a) **Gabriel F. Duarte**, após a apresentação do trabalho intitulado, “**Cultura e dependência na civilização industrial: uma análise da vida e obra de Vinicius de Moraes**”, a nota 100, referente à disciplina CNM 7280 – Monografia.

Florianópolis, 3 de dezembro de 2019.

Marcos Alves Valente
Orientador (a)

Daniel Castelan
Membro

Fábio P. dos Santos
Membro

AGRADECIMENTOS

Assim como a própria obra de Vinicius de Moraes, o presente trabalho valeu-se de diversas parcerias para se concretizar. Esta pesquisa mobilizou diversas pessoas e instituições que, direta ou indiretamente, contribuíram para que os esforços do pesquisador se convertessem nesta investigação. O longo processo de confecção deste trabalho começou mesmo antes da graduação, quando lera pela primeira vez um poema de Vinicius. A obra do poeta influenciou – e continua influenciando – profundamente em minha educação emocional e intelectual, assim como na de tantos outros brasileiros e brasileiras. Dessa forma, agradeço ao poeta Vinicius de Moraes pelo legado que deixou para mim e para toda a cultura brasileira, dedicando a ele os versos que outrora escrevera para Manuel Bandeira: *“Não me abraçaste só no peito / Puseste a mão na minha mão / Eu, pequenino – tu, eleito / Poeta! pai, áspero irmão”*. É uma imensa alegria poder contribuir, de alguma forma, para a preservação da memória do poeta.

Agradeço minha família: minha mãe, Rosane Ferreira, meu pai, Domício Duarte, e minha avó, Hélia Duarte, por todo apoio prestado. O incentivo, a crença e o apoio familiar foram muito importantes para a confecção do presente trabalho.

Aqueles que estiveram ao meu lado em Florianópolis: Obrigado aos caros Felipe Huang e Bruno de Almeida, companheiros de apartamento de longa data, com os quais tive longas conversas filosóficas madrugada a dentro; ao querido Arthur Leão, amigo de todas as horas com quem ainda hei de tomar muitos sorvetes, sucos de uva e discutir filosofia; ao Dr. Vitor Marchioretto, que apesar de seus compromissos sempre consegue um tempinho para nossas confraternizações; à Fernanda Pimentel, parceira de cotidianos espetáculos e literaturas que me apoiou em todos os momentos. Cumprimentos especiais ao grande amigo Prof. Dr. Fábio Pádua dos Santos, que sempre se mostrou gentil e solícito em nossas discussões, tendo recomendado a leitura de parte da bibliografia do presente trabalho. Também aproveito para realizar saudações mais que especiais aos revisores desta pesquisa, Felipe Huang, Fernanda Pimentel, Jaqueline Capraro e Arthur Leão, que realizaram excelentes apontamentos e ajudaram imensamente nesta construção.

Aos amigos do Rio de Janeiro: obrigado Laura Enham, pelo apoio e entusiasmo com o objeto da pesquisa, e Lohana Reis por fazer dos meus almoços no Restaurante Universitário menos solitários; ao Carlos Alberto, da Toca do Vinicius, que me indicou importantes textos e incentivou a produção do trabalho. Agradecimentos especiais aos amigos do Politheama: Paulo César Feital, irmão de alma qual nunca me deixou desistir dos objetivos; Rubinho Jacob, parceirinho de todas as horas; Novelli, que me cativou pelo tamanho de seu coração; e Chico Buarque, dono da bola, que passei a admirar ainda mais após o convívio. Agradeço também a Mario Canivello, que me mostrou a importância de acreditar em mim mesmo.

Às instituições e aos servidores: obrigado Fundação Casa de Rui Barbosa e Arquivo Histórico do Itamaraty, ambos no Rio de Janeiro, onde realizei as pesquisas de campo. Também agradeço à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Sem a estrutura da universidade pública brasileira, a presente pesquisa não teria sido realizada.

A todos os parceirinhos, meu muito obrigado.

“Sob o céu desse cruzeiro / É preciso
resistência / Em solo brasileiro”

Paulo César Feital

RESUMO

Após a Segunda Guerra, os EUA ampliaram sua participação internacional em nível global a fim de afirmar sua hegemonia e conter a influência da URSS. As estratégias adotadas tendiam a aprofundar os vínculos de dependência na América Latina. O presente trabalho analisa o modo como vida e obra de Vinicius de Moraes posicionam-se em relação a tais vínculos, quais o Brasil encontra-se subordinado. A cultura é elemento central no que se refere às possibilidades de desenvolvimento, atrelado às possibilidades de criação e inventividade nas expressões da vida social. Vinicius de Moraes fora um poeta e diplomata de grande celebração e influência. Dado o caráter ético e pedagógico da literatura, suas ideias poderiam influir na formação emocional e intelectual da coletividade. A presente pesquisa vale-se de uma metodologia histórica, qualitativo-exploratória, considerando estudos de contextualismo linguístico. As nações que encontram-se na vanguarda do processo de acumulação tentam o monopólio dos modos de viver, ampliando as assimetrias e desigualdades em escala global. Todavia, é possível buscar tencionar as estruturas de poder para criar uma relação de interdependência através de reorientação tecnológica e cultural. Concluiu-se que os esforços de Vinicius foram de encontro ao fortalecimento dos laços de dependência, rechaçando os valores éticos da indústria cultural norte-americana, buscando promover vínculos de interdependência.

PALAVRAS-CHAVE: Desenvolvimento; Dependência Cultural; Vinicius de Moraes; Literatura Brasileira.

ABSTRACT

After World War II, the US expanded its international participation at the global level to assert its hegemony and to contain the influence of the USSR. The strategies adopted tended to deepen the bonds of dependence in Latin America. This paper analyzes the way in which life and work of Vinicius de Moraes are positioned in relation to such bonds, to which Brazil is subordinated. Culture is a central element regarding the possibilities of development, linked to the possibilities of creation and inventiveness in the expressions of social life. Vinicius de Moraes had been a poet and diplomat of great celebration and influence. Given the ethical and pedagogical character of literature, their ideas could influence the emotional and intellectual formation of the community. This research uses a historical methodology, qualitative-exploratory, considering studies of linguistic contextualism. The nations that are at the forefront of the accumulation process try to monopolize the ways of life, widening the asymmetries and inequalities on a global scale. However, it is possible to seek to structure power structures to create a relationship of interdependence through technological and cultural reorientation. It was concluded that Vinicius's efforts were aimed at strengthening the bonds of dependency, rejecting the ethical values of the North American cultural industry, seeking to promote bonds of interdependence.

KEYWORDS: Development; Cultural dependence; Vinicius de Moraes; Brazilian literature.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 CULTURA E DEPENDÊNCIA.....	16
2.1 A dimensão cultural do subdesenvolvimento.....	17
2.2 Literatura e subdesenvolvimento.....	24
2.3 A dependência em Candido e Furtado.....	30
3 O DESENVOLVIMENTO DA CRIATIVIDADE E O DIREITO À PARTICIPAÇÃO NA CONSTITUIÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DA HUMANIDADE OCIDENTAL.	33
3.1 Modernidade e modernismo: o caso brasileiro.....	34
3.2 França.....	41
3.3 Estados Unidos.....	42
3.4 Brasil.....	45
3.5 Ter ou não ter? Eis a questão.....	50
4 VINICIUS DE MORAES: POETA BRASILEIRO.....	55
4.1 A poesia.....	56
4.2 O teatro e o cinema.....	65
4.3 A música.....	75
4.4 Para além do artista: documentos e correspondências do poeta.....	81
4.5 Criatividade e interdependência.....	85
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS.....	95

1 INTRODUÇÃO

Após 1945 intensificara-se a influência dos Estados Unidos da América (EUA) pelo ocidente. Vitoriosos da Segunda Guerra, assumiram as rédeas do sistema capitalista, condicionando fortemente os regimes e instituições internacionais que viriam a surgir para organizar a nova ordem do sistema internacional. A segunda metade do século XX é fortemente marcada pela bipolarização entre duas superpotências rivais – EUA e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). A fim de manter nações sob sua esfera de influência, os EUA valem-se de estratégias que, no contexto dos países subdesenvolvidos, acaba por aprofundar os vínculos de dependência tecnológica e cultural. Paralelamente à difusão industrial e cultural dos Estados Unidos, intensifica-se no Brasil um movimento de espírito revisionista e otimista quanto ao futuro da nação, engajando diversas autoridades, intelectuais e artistas. Tal movimento alvejava – através da reflexão crítica das identidades, da reorientação das forças produtivas e do consumo, do papel pedagógico da literatura etc. – aproximar-se de um desenvolvimento endógeno, enfraquecendo os vínculos estruturais de dependência em relação ao centro da Civilização Industrial. É nesse contexto que surge Vinicius de Moraes, artista e diplomata. Os esforços de Vinicius influenciaram fortemente a difusão da cultura popular brasileira pelo mundo, bem como incentivaram a produção cultural e artística do país. Fora um artista amplamente celebrado, tendo seus esforços impactado fortemente o ambiente cultural da nação.

Com o fim da Segunda Grande Guerra tencionou-se uma nova ordem político-econômica global. Os EUA assumem papel de protagonistas no novo regime econômico, consolidando seu poder e influência no ocidente, em grande medida, através do controle de recursos naturais e da capitania de instituições internacionais. Os países que desejassem acesso aos empréstimos para reconstrução e desenvolvimento foram obrigados a aceitar as regras norte-americanas de livre conversibilidade das moedas e livre competição. (KENNEDY, 1988, p. 359-360). Desenvolvendo-se historicamente em condições privilegiadas de segurança (com apoio da coroa Britânica) e havendo sempre alcançado seus objetivos de política

externa, os EUA encontraram-se, ao término da Guerra, em posição de exercício de uma política de poder sobre novas bases. As grandes Potências seriam chamadas a renunciar seus poderes imperiais – renúncia esta que se materializa através da criação da Carta das Nações Unidas, a qual institui tutela dos cinco membros permanentes do conselho de segurança. (FURTADO, 1978a)

Para além dos Estados Unidos, uma outra força emergiu ao final da guerra em condições de pretender exercer hegemonia no continente eurasiático: a União Soviética. A URSS controlava uma área do globo onde a influência norte-americana era altamente indesejada. A união Soviética clamava ser a verdadeira vencedora da guerra contra o nazifascismo, sendo o Exército Vermelho responsável pelo domínio e neutralização de diversas áreas estratégicas ao fim a Guerra, incluindo Berlim. Em essência, a União Soviética no pós-Guerra tornara-se militarmente gigante e economicamente pobre – tendo inclusive rejeitado dinheiro dos EUA em virtude das condições políticas a ele atreladas. (KENNEDY, 1988, p. 361-362)

O mundo pós-guerra nasce marcado pela bipolarização do poder entre EUA e URSS, além de uma divergência fundamental entre ambas as potências quanto ao modo de buscar sua própria limitação para criar condições de convivência internacional. Enquanto os Estados Unidos organizavam uma sociedade “aberta” onde assumiam a liderança através de seu poder econômico, a União Soviética buscou consolidar uma “esfera de influência, resguardando-se à intervenção nos assuntos internos e de sua segurança no exterior. (FURTADO, 1978, p. 26)

A URSS controlava uma parte do globo, ou sobre ela exercia predominante influência [...] e não tentava ampliá-la com o uso da força militar. Os EUA exerciam controle e predominância sobre o resto do mundo capitalista, além do hemisfério norte e oceanos, assumindo o que restava da velha hegemonia imperial das antigas potências coloniais. (HOBSBAWM, 1995, p. 224)

Tal conflito em um mundo bipolar tornou obsoletos os métodos tradicionais de se fazer política internacional. Razões de origem tecnológica tornaram obsoleta a ideia de guerra generalizada como instrumento de ação no plano internacional entre as superpotências. (FURTADO, 1978a) Assim surgiu uma outra forma de ação, combinando métodos diplomáticos e ação militar indireta, recebendo a denominação de Guerra Fria.

As razões de origem tecnológica referem-se, sobretudo, à capacidade de ambos os polos produzirem e utilizarem armas nucleares. A guerra generalizada foi desestimulada, dado que um conflito bélico direto entre as potências poderia levar à destruição da humanidade. Havia uma tensão, sendo que os EUA e a URSS possuíam bombas atômicas, não indo às vias de fato dado a anulação de forças ao estabelecer-se um equilíbrio de poder. (MORGENTHAU, 1967)

A peculiaridade da Guerra Fria era a de que, em termos objetivos, não existia perigo iminente de guerra mundial. Mais que isso: apesar da retórica apocalíptica de ambos os lados, mas sobretudo do lado americano, os governos das duas superpotências aceitaram a distribuição global de forças no fim da Segunda Guerra Mundial, que equivalia a um equilíbrio de poder desigual mas não contestado em sua essência. (HOBSBAWM, 1995, p. 224)

A fim de consolidar seus objetivos de política internacional, os EUA empreendem uma política de contenção à União soviética. A política implicava em afastar o poder soviético, assim como remover nações satélites de sua esfera de influência. A política contra a URSS apoiava-se na doutrina da inviabilidade do sistema econômico-político soviético; e na ideia de que a recuperação econômica dos países da Europa ocidental reduziria a importância relativa dos soviéticos. (FURTADO, 1978a) É nesse contexto que ocorre a criação do Plano Marshall, em busca da reconstrução industrial dos países afetados pela Guerra e desenvolvimento do “mundo livre”, a fim de afastar a influência Soviética. (KENNEDY, 1988, p. 160)

Lançaram-se canais de “ajuda externa” para a contenção da influência soviética no “terceiro mundo”, de forma que os países subdesenvolvidos pudessem empreender um “desenvolvimento autossustentado”. Buscou-se privilegiar com as “ajudas” principalmente as elites econômicas e políticas, que estariam empenhadas em conservar o país fora do controle soviético. Os EUA deveriam criar estruturas supranacionais que garantissem a estabilidade social interna dos países em sua órbita. Na América Latina, os EUA assumiram a tutela militar dos países subdesenvolvidos, objetivando estabelecer uma política de segurança capaz de garantir a hegemonia e a disseminação do *american way of life*. Considerando a possibilidade da política externa dos Estados Unidos gerar convulsões sociais nos países em que fosse implementada, fez-se necessária à superpotência capitalista a

intervenção militar para conter reações indesejadas nos países subdesenvolvidos. (FURTADO, 1978a)

O papel incisivo das grandes empresas norte-americanas intensifica-se, pois a elas se creditava a capacidade de garantir o desenvolvimento dos países europeus em reconstrução e dos países subdesenvolvidos. É a partir de suas empresas e de sua indústria cultural que os EUA impunham sua hegemonia cultural e tecnológica sobre as estruturas sociais dos países em sua área de influência. A tecnologia é uma das vias mais intensas de mudança cultural dos povos. O padrão de desenvolvimento hegemônico, com seus valores culturais, influencia através do domínio da tecnologia e da liderança no processo de acumulação o padrão de consumo nos países nos quais se apresenta. (BORJA, 2009) Acaba por condicionar, dessa forma, o modo de vida de outros espaços nacionais, implantando estruturas exógenas ao seu processo de formação cultural, descolado de suas raízes.

Para Furtado (1978b), A indústria transnacional da cultura, tendo seu núcleo nos países desenvolvidos, atua sobre as nações subdesenvolvidas como um instrumento de modernização dependente. Nesse cenário, os povos da Terra lutariam para ter acesso ao patrimônio cultural comum da humanidade. Contudo, haveria uma diferenciação: apenas alguns povos viriam a contribuir ao enriquecimento deste patrimônio, enquanto outros ficariam relegados ao papel passivo de simples consumidores de bens culturais, adquiridos via mercado. A impossibilidade de criatividade viria a perpetuar a relação de dependência existente no marco da Civilização Industrial. Para Furtado (1984), as dimensões tecnológica e cultural da dependência estão intimamente interligadas. A assimilação mimética dos modos de viver do centro capitalista leva à reprodução de padrões de produção e consumo descolados do desenvolvimento histórico-tecnológico latino-americano, fazendo com que se perca a capacidade de controlar os próprios fins, a manutenção da identidade e a invenção cultural.

Ao analisar o contexto Brasileiro, Antonio Candido (1989) aponta os problemas da recepção mimética das culturas externas. A recepção mimética e inconsciente da cultura estrangeira pode provocar descaracterizações identitárias e aprofundar os vínculos de dependência. Isso viria, por consequência, a aprofundar

os vínculos de dominação existente entre os povos das nações “desenvolvidas” e “subdesenvolvidas” no marco da Civilização Industrial.

Segundo Candido (1989), a dependência cultural pode ser revertida para uma situação de interdependência. A interdependência se dá quando os ingredientes provenientes de um empréstimo cultural não passam simplesmente por uma adaptação mecânica, mas são ajustados em profundidade ao seu desígnio para representar problemas do próprio país, compondo forma peculiar. Nisso difere-se a interdependência: nela não há a supressão de influências, porém as referências estrangeiras são adaptadas às condições culturais do próprio país, num processo criativo-interpretativo consciente, sem imitação ou reprodução mecânica.

Nos anos 1950, paralelamente ao aprofundamento da política externa norte-americana de contenção do comunismo e a difusão global da indústria cultural hollywoodiana, intensificara-se no Brasil um espírito de revisionismo e otimismo em relação ao futuro. Tal espírito pudera ser notado em diversos aspectos da vida social, seja na política, nas artes, nos círculos intelectuais etc. Buscou-se modernizar as relações sociais no país, de forma a romper com as bases de uma sociedade tradicional, com privilégios ligados a vínculos pessoais, e possibilitar maior mobilidade e inclusão social. Tal projeto modernizador fica nitidamente visível durante o governo de Juscelino Kubitschek com a construção de Brasília. (MENEZES, 2008)

Foi também nos anos 1950 que um artista brasileiro começara a se destacar ao redor do mundo e consolidar seu sucesso dentro das fronteiras nacionais. A obra do artista e diplomata Vinicius de Moraes ganhara destaque nos meios de comunicação ao redor do mundo. O sucesso internacional do filme inspirado em sua peça Orfeu da Conceição viria a divulgar os ritmos brasileiros do samba e da Bossa Nova em diversos países (FLÉCHET, 2009), sendo o artista escritor da letra da segunda música mais executada na história da humanidade. (VIANNA, 2012) No Brasil, sua obra viria a enraizar-se fortemente na cultura popular. Seus sambas e poesias misturam-se ao imaginário coletivo, levando o intelectual Antonio Candido (2004) a dizer que

Se hoje dermos um balanço no que Vinicius de Moraes ensinou à poesia brasileira, é capaz de nem percebermos o quanto contribuiu,

porque, justamente por ter contribuído muito, o que fez de novo entrou para a circulação, tornou-se moeda corrente e linguagem de todos. (CANDIDO, 2004, p. 120)

Além de artista de obra influente, Vinicius também fora íntimo de diversas autoridades e personalidades caras à cultura universal. Era amigo próximo do presidente Juscelino Kubitschek, que o convidara para, em parceria com Tom Jobim, compor a Sinfonia da Alvorada para inauguração da cidade de Brasília. (MORAES, 1961) Também cultivara amizade com o diretor de cinema norte-americano Orson Welles, e proximidade com importantes nomes da cultura internacional, como Louis Armstrong, Charles Chaplin, Gabriela Mistral (CASTRO, 2003), Frank Sinatra, Pablo Neruda, (HOMEM; LA ROSA, 2013) entre outros.

O sucesso internacional de sua obra intensificara-se, sobretudo, após o lançamento do Filme *Orpheé Noir*, baseado em sua peça teatral *Orfeu da Conceição*. Esse filme tivera uma importância altamente significativa para a internacionalização da cultura brasileira, de modo geral. Foi através do referido filme – ganhador de um Óscar e da Palma de Ouro em Cannes – que o mundo começou a conhecer mais algumas expressões da cultura popular brasileira, como o samba. O sucesso do filme acabou abrindo espaço para a divulgação do cinema brasileiro no exterior, sendo apontado como uma das origens da descoberta do Cinema Novo pela crítica na Europa nos anos 1960. A música tema do filme, *Manhã de Carnaval*, de Luiz Bonfá e Antônio Maria, tornara-se altamente popular nos EUA, ganhando mais de 700 interpretações, inclusive a de Frank Sinatra – então considerado um dos intérpretes de maior prestígio. (FLÉCHET, 2009, p. 46-48) Anos mais tarde, o ex-presidente dos EUA, Barack Obama, viria a relatar em autobiografia que o filme *Orpheé Noir* lhe proporcionara em sua juventude profundas reflexões sobre as diferenças e desigualdades raciais (CALIL, 2011)

Em virtude de suas contribuições à diplomacia brasileira, pela sua atuação dentro e (principalmente) fora de suas atribuições burocráticas no Itamaraty, a Fundação Alexandre de Gusmão, fundação vinculada diretamente ao ministério das Relações Exteriores, lançou em 2010 um livro em homenagem ao poeta e diplomata. Em 21 de Junho de 2010, o presidente da república, Lula da Silva, sancionou uma lei dando uma promoção póstuma (cerca de trinta anos após a sua

morte) de embaixador de primeira classe para Vinicius. O poeta fora aposentado compulsoriamente em 1969 pelo regime militar por considerar que o poeta não se encaixava no modelo de funcionário público exigido pelo regime. (AMORIM, 2010, p. 7-8) Na apresentação do livro *Embaixador Brasileiro*, o então ministro das Relações Exteriores, Celso Amorim, argumenta que

[...] a homenagem póstuma a Vinicius – um dos pais da bossa nova e autor de clássicos que ecoam no cancioneiro popular até hoje – representa um reconhecimento a sua enorme contribuição à divulgação da imagem do Brasil no exterior. Garota de Ipanema, fruto de sua prolífica parceria com Tom Jobim, é das canções mais tocadas em todos os tempos. Vinicius cantou o nome e as belezas do Brasil mundo afora. Traduziu na música e na poesia os ideais da diversidade racial. Foi, sem dúvida, um grande Embaixador da cultura popular brasileira. (AMORIM, 2010, p. 8)

Antonio Candido (2004) ainda viria a argumentar que a literatura, em todas as suas formas, carrega consigo valores éticos e possui função pedagógica, responsável por auxiliar na manutenção do equilíbrio social. Ela funda-se em princípios éticos, morais e políticos, sendo instrumento de humanização do próprio humano. Em todas as sociedades, a literatura tem sido um instrumento de educação. Faz-se presente em toda obra literária bases éticas, valorativas, que têm efeito pedagógico consciente ou subconsciente, enriquecendo a percepção de mundo do interlocutor, favorecendo a percepção de si mesmo e dos sentimentos da sociedade.

Dada a relevância pedagógica da literatura (CANDIDO, 2004) e seu papel fundamental na superação da dependência cultural (CANDIDO, 1989) – esta que se encontra, segundo Furtado (1984) intimamente relacionada à dependência tecnológica – faz-se necessária a análise da obra de Vinicius de Moraes. Vincius fora um sujeito extremamente influente em sua época, sendo que sua obra apresentara grande envergadura nacional e internacional. Cabe estudar, em virtude da popularidade de sua obra e de suas conexões, as raízes de sua poesia, bem como os valores éticos que sua produção literária transmite, a fim de verificar se sua obra trabalha em favor da criatividade e da emancipação social, bem como observar o seu posicionamento em relação aos vínculos de subordinação, que podem ser reforçados ou enfraquecidos através da literatura segundo Candido (1989).

Dado o que fora exposto nesta síntese introdutória, a presente pesquisa

apresenta a seguinte pergunta principal: *como posiciona-se Vinicius de Moraes em relação aos vínculos de dependência quais o Brasil encontra-se submetido na Civilização Industrial?* Apresentam-se também as seguintes perguntas subsidiárias: *as inclinações de Vinicius podem refletir, para além de seus anseios, o espírito de uma época? De que forma os valores presentes na obra de Vinicius se posicionam em relação aos disseminados pelo American Way of Life? Vinicius de Moraes promove a interdependência cultural no modo como articula suas referências nacionais e internacionais?* Tem-se por objetivo geral verificar se sua vida e obra reforçam ou não os vínculos de dominação cultural e tecnológica na relação de dependência entre o Brasil e o centro de poder da Civilização Industrial.

Para alcançar-se o objetivo geral do trabalho, utilizar-se-á dos seguintes objetivos específicos: (i) levantar perspectivas teóricas acerca da dependência tecnológica e cultural; (ii) analisar os pontos de convergência das referidas perspectivas; (iii) contextualizar o momento histórico-cultural do Brasil no período que vivera Vinicius de Moraes; (iv) analisar o posicionamento ético-político da produção artística de Vinicius de Moraes; (v) identificar o modo como Vinicius de Moraes usa suas referências culturais.

A presente pesquisa utiliza método de pesquisa histórico, apresentando formato qualitativo-exploratório. De acordo com Gil (2002), o referido formato possui um tema delimitado e especificado, no qual explora-se a possibilidade de estudo – valendo-se neste caso da pesquisa documental e bibliográfica para referenciar e analisar o tema analisado. Far-se-á uma análise qualitativa, explicando os fatos através da interpretação, não cabendo métodos estatísticos na análise dos dados coletados.

Também influenciaram metodologicamente a presente pesquisa a concepção de sistema mundial de Celso Furtado (1961), o contextualismo linguístico da escola de Cambridge. Furtado (1961) propõe que se analise a história no marco do capitalismo não de um modo disperso, fragmentado e encapsulado, mas como um grande sistema, sendo as transformações globais fortemente direcionadas pelas determinações ocorridas no núcleo da Civilização Industrial. Os contextualistas de Cambridge advogam que as ideias estão sempre relacionadas ao seu contexto de

enunciação, uma vez que o ambiente histórico e cultural influencia fortemente nos temas escritos e na formatação da própria linguagem. Sendo assim, deve-se buscar trazer as ideias à luz da linguagem original do ambiente em que se criaram, a fim de evitar anacronismos e sutilezas. Em outras palavras, é necessário recriar a temporalidade e o contexto em que foram proferidas. (BARROS, 2005) Segundo Quentin Skinner (1969), a reconstrução do contexto pode ajudar a revelar as intenções do autor no ato da escrita. Escrever é um ato político, um modo de agir através das palavras. Dessa forma, o historiador deve sempre se perguntar o que o autor estava fazendo ao escrever para compreender o significado do texto histórico.

À luz das referências metodológicas supracitadas, levantou-se artigos científicos, livros e teses para apurar o contexto histórico nacional e internacional entre as décadas de 1930 e 1960 – período em que se intensificara gradualmente a difusão da indústria cultural dos Estados Unidos e a produção artística de Vinicius de Moraes. Posteriormente realizou-se uma discussão a respeito da conjuntura do período, a fim de refletir sobre as características do contexto do referido período. Em sequência, a partir de referências bibliográficas da obra literária de Vinicius e da referência documental obtida nos acervos do Itamaraty e da Fundação Casa de Rui Barbosa, realizou-se uma análise da obra, das correspondências e documentos do artista, a fim de atingir os objetivos gerais e específicos e, conseqüentemente, responder a pergunta central do trabalho.

2 CULTURA E DEPENDÊNCIA

O presente capítulo tem por objetivo levantar perspectivas teóricas acerca da dependência tecnológica e cultural, assim como analisar os pontos de convergência das referidas perspectivas. Pretende-se com as referidas perspectivas mobilizar ferramentas teóricas a fim de apurar o modo como se comporta a obra de Vinicius de Moraes em relação aos vínculos de subordinação globais, de forma a verificar se sua obra promove relações de interdependência. Para atingir-se os referidos objetivos, utilizar-se-á das obras bibliográficas de Celso Furtado e Antonio Candido. Ambos os intelectuais dedicaram grande parte de sua obra e atuação política ao estudo dos vínculos de dependência estrutural que contingenciam as transformações estruturais no Brasil e por toda América Latina.

Celso Furtado (1920 – 2004) foi um dos expoentes intelectuais brasileiros do século XX. Empenhou-se em diversos estudos, tendo publicações sobre a formação histórica e econômica do Brasil, bem como os vínculos estruturais de dependência onde o país insere-se. Ocupou papéis de destaque no cenário político: integrara-se ao final da década de 1940 à Comissão Econômica para o Desenvolvimento da América Latina e o Caribe (CEPAL); ao longo dos anos 1950 ocupa a diretoria do Banco Nacional de Desenvolvimento (BNDE), cria a Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE); No início da década de 1960 torna-se ministro do planejamento de João Goulart e, após o golpe militar de 1964 tem seus direitos políticos cassados. Voltaria a assumir um ministério após a redemocratização, sendo ministro da cultura do governo Sarney. (MANTEGA, 1989) Segundo Mantega (1989, p. 37), os trabalhos de Furtado marcam o aparecimento e a consolidação do pensamento econômico brasileiro. Sua teoria do Subdesenvolvimento compôs a base teórica da política econômica de vários governos na América Latina. Para além da sua formação multidisciplinar, sua capacidade aguçada de interpretar a problemática socioeconômica advêm da sua participação direta nos acontecimentos mais importantes de sua época.

Antonio Candido (1918 – 2017) fora um proeminente intelectual brasileiro . Suas obras tornaram-se referências essenciais ao debate da formação literária nacional associada a uma construção sociológica e ao humanismo, advogando pela

necessidade de uma compreensão interdisciplinar para se entender a literatura como expressão da cultura brasileira. Possuía uma visão estrutural da cultura, e ocupava-se também do estudo dos vínculos de dependência que acometiam as sociedades latino-americanas. Candido fora a figura central da crítica literária brasileira a partir dos anos 1940. (SCHWARZ, 2018) Em virtude do protagonismo político, da proeminência intelectual e da afinidade temática aos objetivos específicos, escolheu-se as obras de Furtado e Candido para realizar-se a análise da dependência tecnológica e cultura para atingir-se os referidos objetivos.

O presente capítulo estrutura-se em três subseções: a primeira ocupa-se primordialmente das ideias furtadianas sobre a dependência tecnológica e cultural, bem como seus impactos na sociedade brasileira; a segunda ocupa-se das ideias de Antonio Candido sobre a relação da literatura brasileira e a dependência cultural; a terceira apresenta uma análise comparativa entre as ideias de ambos os autores.

2.1 A dimensão cultural do subdesenvolvimento

Diferentes nações dispõem de diferentes capacidades de inserção internacional, a depender da sua posição sistêmica no marco da civilização industrial., assim como também possuem diferentes condições para a autoafirmação da cultura emanada de seus próprios processos de formação histórica. Tal colocação é determinante, muito além da análise do deslocamento do excedente econômico, à possibilidade de desenvolvimento humano no que se refere a potencialização da capacidade criativa, da sabedoria, do gozo do bem-estar e da experimentação da liberdade. As disputas que se dão em nível global são, em última instância, pela condução da orientação do modo de viver.

A civilização industrial é, segundo Furtado (1978b), a organização resultante de dois processos de criatividade cultural: a revolução burguesa, que impôs a racionalização instrumental à produção; e a revolução científica, responsável por atribuir à natureza uma estrutura racional. Este tipo de civilização está subordinada à lógica da acumulação e, segundo Furtado (1978b), coloca em risco a liberdade humana, subjungando os seres humanos em um processo de alienação subjetiva. Em

Criatividade e Dependência na Civilização Industrial, Celso Furtado propõe uma revolução cognitiva, almejando restaurar o primado da sabedoria sobre o conhecimento instrumental. (BRESSER-PEREIRA, 1981)

No livro *A Hegemonia dos Estados Unidos e o Subdesenvolvimento da América Latina*, Furtado (1978b) define o desenvolvimento como sendo a

transformação do conjunto das estruturas de uma sociedade em função de objetivos que se propõem alcançar essa sociedade. O primeiro problema é definir o campo de opções que se abre à coletividade. Em seguida se apresenta o problema de identificar entre essas opções aquelas que se apresentam como *possibilidade política*, isto é, correspondendo a aspirações da coletividade, podem ser levadas à prática por forças políticas capazes de exercer um papel hegemônico no sistema de poder. (FURTADO, 1978b, p. 131)

A crescente integração dos mercados e relações assimétricas ao longo do século XX promoveu a uniformização das “necessidades” humanas. A padronização do consumo promoveu a concentração de poder, em escala plurinacional, nos grupos com vanguarda do processo de acumulação, que dominam as técnicas de perpetuação estrutural de poder do capitalismo dependente. Tal integração acabou por preservar a unidade da civilização industrial, mantida em grande monta pelo aprofundamento da divisão internacional do trabalho. Preservou-se a unidade da civilização industrial, ainda que os processos de difusão tenham ganho em diversidade. Graças a essa unidade, a racionalidade com respeito aos fins permaneceu sendo um privilégio das nações que se haviam colocado à frente no processo de acumulação. Tal situação gera uma dependência¹ cultural que afeta em diversos níveis todas as economias nacionais que se empenham em reduzir a “brecha” que as separa das que lideram o processo de acumulação. (FURTADO, 1978b)

Os grupos que mantêm o monopólio de certas formas de criatividade – ou simplesmente da propaganda e / ou do controle patrimonial – respondem pela manipulação dos valores finais, vindo a pesar de forma crescente no processo de acumulação do excedente. Tais grupos possuem a iniciativa da inovação e estão em

1 Optou-se por usar o conceito de *dependência* de Celso Furtado devido sua centralidade e relevância no contexto do pensamento social e econômico Brasileiro. Seus escritos sobre *dependência cultural* influenciaram diretamente as análises de importantes nomes do estruturalismo latino-americano, como Octavio Rodríguez, tendo grande impacto na vida política e produção científica em toda América Latina.

condições de manipular a racionalidade dos fins. Modifica-se a arena na qual operam as forças tradicionalmente responsáveis pela distribuição da renda, drenando o excedente econômico para os centros de vanguarda da civilização industrial, ou seja, os centros onde se desenvolve a tecnologia e se exerce tutela cultural (FURTADO, 1978b)

Sob a influência dos grupos que exercem tutela cultural, canalizam-se as preferências para as fontes invisíveis de renda ligadas à posse de determinadas riquezas. A manipulação de bens e serviços “raros” permite introduzir fortes discriminações nos preços, dando origem a um poderoso instrumento de apropriação do excedente. (FURTADO, 1978b, p.99)

A dependência dos modos de viver, hábitos e costumes exogenamente criados, descolados do processo histórico de uma sociedade, são interpretados por Furtado (1989) como um aspecto fundamental do subdesenvolvimento. Em última instância, representam um modo de identificar as formas de produção e de apropriação do excedente (deslocando-o dos países subdesenvolvidos para os desenvolvidos). A hegemonia, depois de estabelecida, começa a nortear valores culturais e ideológicos, reconhecidos como expressão da identidade nacional. Furtado ainda argumenta que

A substituição do cavalo pelo automóvel não é apenas uma evolução no sistema de transporte: é a transformação de um estilo de vida. Falar de difusão ou transmissão de tecnologia é, portanto, um eufemismo, pois o que se está difundindo nesse caso é uma forma de viver, o que implica a desarticulação dos sistemas de valores preexistentes na sociedade receptora das novas técnicas.

A reflexão sobre o “desenvolvimento econômico” tem-se concentrado no estudo do processo acumulativo ao nível das forças produtivas. Ora, por trás dos indicadores quantitativos, que preocupam o economista, desdobra-se o vasto processo histórico de difusão da civilização industrial: a adoção por todos os povos da terra do que convencionou-se chamar de “padrões de modernidade”, ou seja, a forma de viver engendrada pela industrialização nos países que a lidam.(FURTADO, 1989, p.13)

O sistema de cultura pode ser a fonte inicial de causas, uma vez que ela pode nortear, através de seus critérios valorativos, o desenvolvimento das forças produtivas. Desta forma, por um lado, o sistema de cultura pode ser a fonte de princípios para o desenvolvimento tecnológico, porém, por outro lado, uma vez que o progresso tecnológico contém em si um sistema de valores de uma determinada

cultura, incorporá-lo à estrutura produtiva é incorporar à estrutura social aquele sistema de valores que lhe deu fundamento. (BORJA, 2009)

A alteração do sistema de valores e, conseqüentemente, do modo de vida foi reflexo da expansão das empresas transnacionais. Inicialmente, difundiram seus valores “modernos” para o conjunto da economia internacional, moldando um novo padrão de “necessidades”. Isto fez com que a sua entrada nas economias nacionais fosse, de certa forma, não questionada. Num segundo momento, sua entrada trouxe novas tecnologias, consolidando a modificação dos valores no país-alvo. Este movimento se realimenta constantemente e, assim, engendra a perda do modo de vida típico dos povos. (BORJA, 2009)

Cabe ressaltar a força da propaganda e dos meios de comunicação de massa como de insuflação ao consumo, bem como a grande repercussão da indústria cultural dominante nos países subdesenvolvidos. A indústria cultural, basicamente constituída pelas atividades culturais que realizam a reprodução de matrizes em larga escala – cujo núcleo central seria composto pela indústria cinematográfica e audiovisual, pela indústria musical e fonográfica, e pela indústria literária e editorial – detém importantíssima contribuição na difusão dos signos e elementos simbólicos da cultura, completando, assim, o quadro da **dominação cultural** exercida pelos países desenvolvidos. (Borja, 2009, p. 257, grifo do autor)

A dependência é primeiramente tecnológica e, na medida em que se persegue o objetivo de reproduzir os valores materiais da civilização industrial, persistem as relações de dependência. De uma maneira imediata, para se lutar contra a dependência é necessário primeiramente criar vínculos de autêntica interdependência, sem dispor de autonomia tecnológica; de tentar modificar a orientação da tecnologia sem ter o controle desta. Somente de posições mais avançadas e sólidas será possível visar objetivos mais ambiciosos, como o de instilar uma nova lógica dos fins no processo de acumulação: resgatar a criatividade da tutela que sobre ela exerce atualmente a racionalidade instrumental. (FURTADO, 1978b)

Para passar-se da dependência para a interdependência, é necessário assegurar a reprodução do sistema industrial com tecnologia própria, ou com técnica adquirida mediante exportação de outras técnicas. (FURTADO, 1978b)

Contudo, não se deve perder de vista que a luta contra a dependência não é senão um aspecto do processo de desenvolvimento, e esse não existe sem a liberação da capacidade criadora de um povo. Quiçá o aspecto mais negativo de tutela dos sistemas de produção na periferia, pelas transnacionais, esteja na transformação dos quadros dirigentes em simples correias de transmissão de valores culturais gerados no exterior. O sistema dependente perde a capacidade de conceber os próprios fins. Esta a razão pela qual o autoritarismo político a ele se adapta como uma luva. Dependência econômica, tutela cultural e autoritarismo político se completam e reforçam mutuamente. (FURTADO, 1978b, p.125)

Em *O mito do Desenvolvimento Econômico*, Furtado (1974) compreende o subdesenvolvimento como uma trajetória histórica de desenvolvimento específica, tendo sua origem, no caso da América Latina, em sua inserção internacional primário-exportadora na divisão internacional do trabalho após a Revolução Industrial inglesa. Tal inserção provocara o aumento da produtividade através do aumento extensivo da produção primária. O excedente econômico gerado fora parcialmente apropriado pelas classes dirigentes locais, resultando em uma diversificação dos padrões de consumo mediante a importação de bens de consumo final. (BORJA, 2013)

A existência de uma classe dirigente com padrões de consumo similares aos de países onde o nível de acumulação de capital era muito mais alto e impregnado de uma cultura cujo elemento motor é o progresso técnico transformou-se, assim, em fator básico na evolução de países periféricos. (FURTADO, 1974, p.80)

Nisso consistia o processo de *modernização* na América Latina: um processo de adoção de padrões de consumo sofisticados sem o correspondente processo de acumulação de capital e progresso técnicos nos métodos da produção, através da importação de bens de consumo. Tal tipo de modernização seria o ponto central da dependência tecnológica, que se mostraria mais aparente durante o processo de industrialização por substituição de importações, estranha ao sistema industrial brasileiro. A substituição de importações implica na adoção de métodos de produção vigentes nos países centrais, aprofundando, de tal modo, a dependência tecnológica à dimensão dos processos produtivos. (BORJA, 2013)

A tentativa dos países periféricos de miniaturizar ou mimetizar o sistema industrial originário do centro do capitalismo mundial, onde o nível de acumulação de capital é muito mais elevado, levaria, em última instância, à reprodução ampliada da dependência. Na verdade, Furtado propõe que não se trata simplesmente de uma questão tecnológica, mas de que almejar reproduzir o modo de vida,

os produtos consumidos, as formas de produção configurariam sim uma *dependência cultural*. (BORJA, 2013, p. 141)

A dependência cultural condicionaria, dessa forma, o modo de utilização do excedente, tido como elemento basilar da reprodução social, limitando o escopo de possibilidades dos países subdesenvolvidos. As classes dirigentes das nações subdesenvolvidas identificam-se ideológica e culturalmente com as classes dirigentes do centro capitalista, orientando o sistema econômico de modo a tentar reproduzir suas formas de vida. (BORJA, 2013) Para Furtado (1974), nisso residiria o “mito do desenvolvimento”: as tentativas de mimetizar internamente os modos de viver e produzir dos países do centro do capitalismo sempre levarão ao aumento da dependência externa e transferência do excedente nacional para os países desenvolvidos, concentrando a renda e ampliando as desigualdades sociais características do subdesenvolvimento.

O acesso à civilização industrial deu-se, em diferentes nações, de modo mais ou menos seguro, com diferentes graus de conscientização das classes dominantes internas para o atraso no grau de acumulação de capital e para ameaça de dominação externa que representava a expansão dos países de lideravam o desenvolvimento industrial. Os países que o fizeram de modo mais seguro, empenharam-se no desenvolvimento de suas forças produtivas. Os que fizeram de modo menos seguro seguiram o caminho da simples integração comercial, pelo *acesso indireto à civilização industrial*, caracterizado pela acumulação fora do sistema produtivo, sobretudo no consumo de bens industrializados importados e na extensão da urbanização. Em outras palavras, o processo de modernização se dá via comércio exterior, transplantando-se os padrões de consumo e comportamento (o ideal da modernidade) sem que haja um respaldo correspondente ao nível de desenvolvimento das forças produtivas, gerando uma situação de dependência estrutural. (BORJA, 2013).

A delimitação restritiva das possibilidades de utilização do excedente, no contexto do *acesso indireto à civilização industrial*, segundo Furtado (1978b) e Borja (2013), acaba por restringir a criatividade nos países subdesenvolvidos. A acumulação de capital, tida como um *meio* para alcançar-se um fim (definido a partir

dos valores culturais emanados de uma sociedade), torna-se um *fim* em si mesma, condicionando ao seu favor à utilização do excedente econômico.

A indústria transnacional da cultura, tendo seu núcleo nos países desenvolvidos, atua sobre as nações subdesenvolvidas como um instrumento de modernização dependente.

[...] Todos os povos lutam para ter acesso ao patrimônio cultural comum da humanidade, o qual se enriquece permanentemente. Resta saber quais serão só povos que continuarão a contribuir para esse enriquecimento e quais aqueles que serão relegados ao papel passivo de simples consumidores de bens culturais adquiridos nos mercados. Ter ou não direito à criatividade, eis a questão. (FURTADO, 1984, p.25)

Para Furtado (1984), a autonomia na utilização do excedente é fator condicionante à reprodução das estruturas sociais, e tal autonomia seria condição imprescindível ao rompimento da dominação cultural e da lógica economicista que coloca a acumulação de capital como *fim*, e não como *meio*. Nisso consistiria o desenvolvimento endógeno: a capacidade de determinar os rumos do processo social, tendo como norte a manutenção da identidade e a invenção cultural. Os países dependentes devem reivindicar o direito que lhes cabe sobre a criação e afirmação de valores culturais próprios, emanados do sistema de cultura local. Em outras palavras, a endogeneidade é a faculdade que possui uma comunidade humana de ordenar o processo acumulativo em função das prioridades que ela mesmo definiu.

Os estudos de Celso Furtado não dizem apenas respeito ao desenvolvimento socioeconômico no marco da civilização industrial. Há, acima de tudo, uma preocupação com a questão do desenvolvimento humano, ou seja, a capacidade dos indivíduos gozarem de liberdade dignidade, com a possibilidade de exercer sua criatividade genuína dentro do curso de sua própria história.

Baseando-se nas análises furtadianas, nota-se uma assimetria global no que tange à difusão cultural, assim como a “eficácia” de seu uso político. Isso ocorre, pois, encontra-se embutido nas formas de manifestações da cultura determinados valores e modos de viver – estes, por consequência, estão atrelados a tipos específicos de tecnologia e, indissociavelmente, à formas de organização social. Como bem pontuou Furtado (1978b), as nações “desenvolvidas” (ou que podem ser

consideradas desenvolvidas ao vestir-se com os valores da civilização industrial) exercem tutela (ou dominação) cultural a fim de perpetuarem seu modo de viver e preservar o *status quo* da organização institucional do sistema qual encontram-se na vanguarda da percepção de desenvolvimento.

Seguindo-se a presente linha argumentativa, percebe-se, por exemplo, que em meados do século XX O Brasil e os EUA não dispunham da mesma capacidade de “internacionalização” de sua cultura, dado que os Estados Unidos encontrava-se como poder hegemônico no pós-guerra, no núcleo da orientação civilizacional do “primeiro mundo”, enquanto o Brasil ocupava posição sistêmica subordinada à nação do Norte. O Brasil, sim, sofria influência das culturas de outros países, constituindo relação de dependência. Contudo, tal fato não significa que o Brasil e seus artistas não pudessem buscar um alcance internacional da produção artística (como, de fato, buscaram). Todavia, as trajetórias de Brasil e EUA, por exemplo, no que se refere à difusão global da cultura, difere substancial, quantitativa e qualitativamente, dado que a América Latina não pertence ao grupo de vanguarda da civilização industrial, capaz de impor sua tecnologia e seu modo de viver.

Levando-se em consideração as assimetrias existentes no sistema internacional entre os “desenvolvidos” e “subdesenvolvidos”, é possível perceber que existem variáveis que precisam ser consideradas ao buscar-se analisar as obras dos teóricos das Relações Internacionais no contexto das nações “subdesenvolvidas”. Algumas ideias aparentemente antagônicas podem ser, na verdade, complementares.

2.2 Literatura e subdesenvolvimento

Antonio Candido (1989) em *A Educação Pela Noite e outros ensaios* divide a literatura brasileira em dois grandes períodos. O primeiro período corresponde ao início do desenvolvimento da escrita literária no Brasil até o início do século XX (mais precisamente entre os anos de 1920 e 1930); o segundo corresponde a produção literária posterior à primeira. No primeiro momento é possível observar um estado de euforia transformado em instrumento de afirmação nacional, apoiado na

hipérbole e na transformação do exotismo em estado de alma. A ideia de prática e de natureza vinculavam-se estreitamente, conduzindo uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio de uma supervalorização dos aspectos regionais, tornando o exotismo razão de otimismo social. É possível observar uma indissociabilidade das ideias de pátria grande e terra bela, como se, em alguma medida, a primeira fosse consequência da segunda.

[...] O nosso céu era mais azul, as nossas flores mais viçosas, a nossa paisagem mais inspiradora que a de outros lugares, como se lê num poema que sob este aspecto vale como paradigma, a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, que poderia ter sido assinada por qualquer um dos seus contemporâneos latino-americanos entre o México e a Terra do Fogo. (CANDIDO, 1989, p. 140)

A visão resultante desse primeiro período é um pessimismo quanto ao presente e problemática quanto ao futuro, dada a mudança de perspectiva (após uma “consciência, ainda que carente de lapidações, sobre o subdesenvolvimento) que colocaria em evidência a realidade da pobreza dos solos, do arcaísmo das técnicas, da miséria e da incultura da população. Talvez o único vestígio do milenarismo herdado pela segunda fase seja a crença de que a remoção do imperialismo traria a explosão do progresso. (CANDIDO, 1989, p. 141)

É possível perceber mudanças de orientação na literatura a partir da década de 1930, apesar da consciência do subdesenvolvimento ser posterior à Segunda Grande Guerra (a partir dos anos 1950). É possível notar tal mudança, sobretudo, na ficção regionalista.

[...] Ela [a ficção regionalista] abandona, então, a amenidade e a curiosidade, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes abordava o homem rústico. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas políticos. (CANDIDO, 1989, p. 141)

Antonio Candido (1989) chama a atenção para uma peculiaridade presente na América Latina: diferentemente de outros países subdesenvolvidos, têm como idiomas maternos as línguas de países europeus (salvo as línguas de grupos indígenas que ainda permanecem vivas), e provém culturalmente de metrópoles que ainda hoje têm áreas subdesenvolvidas (Espanha e Portugal). Nessas antigas

metrópoles a literatura fora um bem de consumo restrito (quando comparadas com os países plenamente desenvolvidos).

Tanto na Espanha e Portugal quanto na América Latina cria-se uma condição negativa prévia: o número de alfabetizados. Há uma grande massa ainda fora do alcance da literatura erudita, mergulhando numa etapa folclórica de comunicação oral. Quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa, em uma espécie de folclore urbano, possibilitada pelas revoluções tecnológicas nas comunicações, que proporcionaram outras formas de uma parte da população poder saciar suas necessidades culturais. (CANDIDO, 1989, p. 143-144)

O *know-how* cultural e materiais já elaborados da cultura massificada provêm, em grande parte, de países desenvolvidos. Esta interferência dos países desenvolvidos é um dos problemas mais graves dos países subdesenvolvidos. Dessa forma, tais países podem difundir seus valores e atuar anormalmente através deles para orientar a opinião e as sensibilidades das populações subdesenvolvidas no sentido de seus interesses políticos. (CANDIDO, 1989)

É normal, por exemplo, que a imagem do herói de *farwest* se difunda, porque, independentemente dos juízos de valor, é um dos traços da cultura norte-americana incorporada à sensibilidade média do mundo contemporâneo. [...] Quando pensamos que a maioria dos desenhos animados e das histórias em quadrinhos são de *copyright* norte-americano, e que grande parte da ficção policial e de aventura vem da mesma fonte, ou é decalcada nela, é fácil avaliar a ação negativa que podem eventualmente exercer, como difusão anormal junto a públicos inermes. (CANDIDO, 1989, p. 144, grifos do autor)

Caberia à América Latina, segundo Candido (1989), uma vigilância extrema, com o objetivo de não ser arrastada pelos valores e instrumentos da cultura de massa. Para o autor, certas experiências modernas são fecundas sob o ponto de vista do espírito vanguardista e da inserção da arte e da literatura no ritmo do tempo. Dessa forma, não se trata de uma negação completa da cultura estrangeira, porém de uma referenciação consciente.

Houve, sobretudo no primeiro dos dois grandes períodos descrito por Candido (1989) no que se refere à literatura brasileira (por ele descrito como “consciência amena do atraso”), uma visão deformada dos escritores intelectuais em face da

incultura dominante. Estes excluía-se do seu próprio contexto, desejando que a incultura do povo desaparecesse, desejando que a pátria subisse automaticamente aos seus altos destinos. Dessa forma, radicavam-se com seus valores na Europa e para lá se projetavam, tomando o continente como ponto de referência e escala de valores, considerando-se equivalentes ao que havia de melhor por lá.

Essa volta dos escritores aos padrões metropolitanos pode ser interpretada como um aspecto da dependência cultural. Tal dependência é fato natural aos povos colonizados que descendem do colonizador ou sofreram imposição de sua civilização. Na medida em que não existia público local suficiente, escreviam como se na Europa estivesse seu público ideal, dissociando-os, em certa medida, de sua terra. Nasciam assim diversas obras consideradas de alto requinte pelos leitores (europeus ou europeizados), porque assimilavam formas e valores da moda europeia. Contudo, dada a falta de referências locais e puro mimetismo, o que se produzia não passava de exercícios de mera alienação cultural, não justificada pela excelência da realização – e é o que ocorre perenemente no Parnasianismo e Simbolismo brasileiros. A pose aristocrática na arte e na literatura viria apenas a ser quebrada no Brasil com o Modernismo, que enfrentara ferrenha resistência dos setores mais tradicionais da sociedade (como os catedráticos da Academia Brasileira de Letras). (CANDIDO, 1989, p. 147-148)

Certos exemplos extremos mergulhavam involuntariamente na comicidade mais paradoxal, como a de um romântico atrasado e de ínfima categoria, Pires de Almeida, que publicou já no começo deste século [XX], em francês, uma peça... nativista, composta provavelmente alguns decênios antes: *La fête des crânes, drame de moews indiennes em trois actes et douze talveaux*. [...] Em francês escreveu o peruano Francisco Garcia Calderón um livro de valor como tentativa de visão integrada dos países latino-americanos [...]. (CANDIDO, 1989, p. 148, grifos do autor)

As elites imitavam o bom e o mau das sugestões europeias, sendo as literaturas por toda a América basicamente galhos das metropolitanas. Ao afastar-se os ataques ao orgulho nacional, ver-se-á que tais literaturas ainda constituem partes reflexas, apesar da autonomia que se foi adquirindo. No caso dos países de fala espanhola e portuguesa, a obtenção da autonomia cultural em relação à metrópole consistiu numa transferência da dependência para outras literaturas europeias, sobretudo a francesa, que foram se tornando modelos a partir do século XIX – o que

também ocorrera com as antigas metrópoles, intensamente afrancesadas. (CANDIDO, 1989)

Esta pode se chamar de influência inevitável, sociologicamente vinculada à dependência latino-americana, desde a própria colonização e do transplante (às vezes brutalmente forçado) das culturas. Contudo, não se deve negar os méritos da ciência e da poesia criados em outras regiões do planeta. Não se deve, para que se chegue a não ser dependente, que se deflagre o isolamento e a não aceitação da influência cultural, científica e tecnológica de outros povos, sendo natural que os diferentes povos exerçam influência uns sobre os outros. Contudo, a admiração ao estrangeiro não deve ser cega, nem que tal influência seja recebida sem a devida interpretação crítica, feita com discernimento e prudência. Há um vínculo cultural placentário com a literatura europeia, sendo este um fato natural, e não uma opção. (CANDIDO, 1989, p. 150)

Em outras palavras, não se trata de negar a língua e a cultura herdada dos europeus, mas criar, inventar sobre os estilos e códigos herdados. Nisso consiste a participação contribuinte à cultura universal. O Brasil faz parte de uma cultura mais ampla, na qual participa como variedade cultural. Sendo assim, seria ilusório falar em supressão de contatos ou influências – como sugeriram alguns “nativistas”.

O simples fato de a questão nunca ter sido proposta [a rejeição das formas, como o soneto, o conto e o verso livre] revela que, nas camadas profundas da elaboração criadora (as que envolvem escolhas e instrumentos expressivos), sempre reconhecemos como natural a nossa inevitável dependência. Aliás, vista assim ela deixa de o ser, para tornar-se forma de participação e contribuição a um universo cultural a que pertencemos, que transborda as nações e os continentes, permitindo a reversibilidade das experiências e a circulação dos valores. Mesmo porque, nos momentos em que influímos de volta nos europeus, no plano das obras realizadas por nós (não no das sugestões temáticas que o nosso continente oferece para eles elaborarem como formas mais ou menos acentuadas de exotismo), em tais momentos, o que devolvemos não foram invenções, mas um afinamento dos instrumentos recebidos. (CANDIDO, 1989, p. 151)

A superação da dependência cultural passa por um estágio fundamental: a capacidade de produzir obras de primeira ordem influenciadas por exemplos nacionais anteriores – e não por modelos estrangeiros, em primeiro grau. No Brasil, tal movimento pode ser observado na segunda geração do Modernismo (anos de

1930 e 1940). A primeira geração deriva, em grande parte das vanguardas europeias. Contudo, a segunda geração, deriva imediatamente da primeira. A primeira geração influenciou fortemente os poetas Carlos Drummond de Andrade e Paulo Mendes Campos. Estes vieram a influenciar João Cabral de Melo Neto (da geração posterior) – que também fora influenciado pelo francês Paul Valéry e pela poesia de seus contemporâneos espanhóis. (CANDIDO, 1989, p. 152)

Em seu aspecto mais grosseiro, a imitação servil dos estilos, temas, atitudes e usos literários têm um ar risível ou constrangedor de provincianismo, depois de ter sido aristocratismo compensatório de país colonial. No Brasil o fato chega ao extremo, com a sua Academia Brasileira de Letras copiada da francesa, instalada num prédio que reproduz o Petit Triaton, de Versailles (e Petit Triaton se tornou, sem piada, antonomásia da instituição), com quarenta membros que se qualificam *immortals* e, ainda com o seu manequim francês, usam farda bordada, bicórnio e espadim. (CANDIDO, 1989, p. 156, grifo do autor)

A influência por exemplos nacionais anteriores é fundamental para a superação da dependência que, segundo Candido (1989), pode ser revertida para uma interdependência cultural. A interdependência se dá quando os ingredientes provenientes de um empréstimo cultural não passam simplesmente por uma adaptação mecânica, mas são ajustados em profundidade ao seu desígnio para representar problemas do próprio país, compondo forma peculiar. Nisso difere-se a interdependência: nela não há a supressão de influências, porém as referências estrangeiras são adaptadas às condições culturais do próprio país, num processo criativo-interpretativo consciente, sem imitação ou reprodução mecânica.

A literatura ainda possuiria, segundo Candido (2004), função pedagógica, responsável por auxiliar na manutenção do equilíbrio social. Ela funda-se em princípios éticos, morais e políticos, sendo instrumento de humanização do próprio humano. A humanização passa pelo entendimento de si como indivíduo complexo, capaz de se emocionar e entrar em contato com alguma fabulação. Candido (2004, p.180) entende por humanização o processo que confirma no humano traços considerados essenciais, como “o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor’.

Por isso é que nas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução da educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia ou da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado das coisas predominante. (CANDIDO, 2004, p. 175)

O conhecimento (que pode consistir em noções, emoções, valores, sugestões etc.) a partir da literatura dá-se de forma consciente e inconsciente, sendo que a maior parte é processada nas camadas subconscientes. O conhecimento obtido através da literatura pode ser incorporado pelo ser humano, enriquecendo sua percepção de mundo, favorecendo a percepção de si mesmo e dos sentimentos da sociedade. (CANDIDO, 2004, p. 179-180)

2.3 A dependência em Candido e Furtado

É possível identificar que Antonio Candido e Celso Furtado, com diferentes ênfases, analisam a mesma estrutura, comungando de princípios similares – apesar de partirem de bases filosóficas diferentes. Enquanto Candido aprofunda-se na dimensão cultural da dependência, Furtado orchestra um diálogo mais direcionado para a explanação das relações entre cultura e estrutura econômica. Observa-se que as relações de poder se manifestam de forma material e imaterial, sendo necessário o entendimento de ambas as formas (e suas intersecções) para compreender a totalidade do fenômeno em si. Ambos os autores enfatizam em suas óticas o problema do mimetismo, e veem a interdependência como uma solução possível.

Nota-se uma profunda relação entre mimetismo e dependência. Segundo Furtado (1974), pode-se notar no Brasil (e na América Latina de modo geral), desde sua inserção no comércio internacional, uma acentuada transferência do excedente econômico através do consumo conspícuo de bens importados pelas elites locais – ou seja, através do mimetismo de um modo de agir e pensar. A partir dos anos

1930, com o processo de substituição de importações, a dependência é aprofundada: o mimetismo passa do consumo à produção, reafirmando a subordinação cultural e tecnológica entre desenvolvidos e subdesenvolvidos. Candido (1989) traz tal questão na literatura, manifesta, sobretudo, nos intelectuais do “primeiro período” – estes que, muitas vezes, eram membros das famílias da elite agroexportadora. A produção intelectual consistia em grande medida na mera reprodução ética e estética da literatura europeia, soando exótico e desconexo com a realidade local, não contribuindo para o enriquecimento do patrimônio comum da humanidade.

Ambos os autores não sugerem uma rejeição completa aos valores e modo de viver moderno – o que é sugerido é, sim, uma mudança na posição hierárquica na distribuição global do poder: passar da condição de dependência à de interdependência. Tal transformação pressupõe inverter a lógica de *meios* e *fins* do sistema econômico, ou seja, fazer da acumulação de capital um *meio* para atender às necessidades endogenamente definidas pela sociedade, e não um *fim* em si mesma. Para Furtado (1978b) é necessário, ao alcance da interdependência, dispor de tecnologia própria ou de técnicas adquiridas mediante exportação de outras técnicas. Quando não se dispõe de autonomia tecnológica, é necessário modificar a orientação da tecnologia, mesmo sem se ter o controle da mesa. Esse seria o caminho para resgatar a criatividade e, deste modo, inverter a lógica dos meios e fins. Em Candido (1989) a interdependência no campo da cultura se dá através da referenciação consciente dos estilos e valores estrangeiros. Deve haver uma interpretação crítica, feita com discernimento e prudência. Em Candido (1989) A interdependência se dá quando os ingredientes provenientes de um empréstimo cultural não passam simplesmente por uma adaptação mecânica, mas são ajustados em profundidade ao seu desígnio para representar problemas do próprio país, compondo forma peculiar.

À luz do que fora exposto, a análise da vida e obra de Vinicius de Moraes (a ser realizada no capítulo 4) deve atentar-se ao modo como o poeta usa suas referências artísticas: sua obra apenas incentivará os vínculos de interdependência caso demonstrem ser ajustados em profundidade e desígnio ao contexto nacional.

Faz-se também relevante a análise ética de seu conteúdo, de modo a observar sua posição em relação aos valores disseminados pela indústria cultural norte-americana (a ser abordado de forma mais aprofundada no capítulo 3).

3 O DESENVOLVIMENTO DA CRIATIVIDADE E O DIREITO À PARTICIPAÇÃO NA CONSTITUIÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DA HUMANIDADE OCIDENTAL

Como observou-se no capítulo anterior, diferentes nações dispõem de diferentes capacidades de inserção internacional, a depender da sua posição sistêmica no marco da civilização industrial. Indissociavelmente do que fora exposto, diferentes nações também possuem diferentes condições para a autoafirmação da cultura emanada de seus próprios processos de formação histórica. Como argumentado por Borja (2009), os laços de dependência entre nações “desenvolvidas” e “subdesenvolvidas” são reforçados, no contexto da estrutura das desigualdades à nível global, pela indústria cultural dos países do norte, com destaque para a norte-americana.

Como visto em *Cultura e Desenvolvimento em Época de Crise*, de Celso Furtado (1984), é prerrogativa indispensável ao desenvolvimento endógeno determinar os rumos do processo social, de modo a alcançar uma compatibilidade entre identidade e invenção cultural. O real desenvolvimento consiste na *invenção* intencional – manifestação da criatividade – exercida a partir do direito à criação de valores culturais próprios, emanados do sistema de cultura local, fruto do processo histórico de formação nacional. Trata-se, para além de desempenhar o papel passivo de consumidor de cultura via mercado, da capacidade de exercer o direito à criatividade e participar ativamente da construção do patrimônio cultural da humanidade.

O presente capítulo tem por objetivo realizar alguns apontamentos sobre as condições nas quais se davam as capacidades de desenvolvimento criativo da cultura brasileira no período de recorte, visando contextualizar o momento histórico-cultural do Brasil no período que vivera Vinicius de Moraes. Tal investigação também visa mapear o “espírito da época” nos anos 1950, a fim de possibilitar uma análise mais aprofundada no capítulo 4 das relações de Vinicius com tal contexto.

Entende-se ser também necessária uma análise histórica não apenas da política e cultura no Brasil, mas também em países “desenvolvidos” cujo os valores

culturais têm grande penetração na vida cultural brasileira. Realizar-se-á uma breve revisão bibliográfica pertinente à compreensão da indústria cultural, bem como das políticas públicas para difusão da cultura dos países desenvolvidos. Em seguida, far-se-á uma revisão histórica do contexto político-cultural brasileiro para, posteriormente, poder-se realizar uma análise mais cautelosa das condições de fruição da criatividade, influências externas, e identificar relações culturais de dependência, à luz do referencial teórico disposto no capítulo anterior. Para além de realizar-se uma investigação sobre a capacidade de penetração cultural do Brasil em outros países (considerando-se o contexto estrutural e conjuntural) pretende-se observar a penetração das culturas estrangeiras em território nacional.

Escolheu-se à comparação histórica, no grupo amostral dos “desenvolvidos”, a França e os Estados Unidos da América. Fez-se a escolha dos referidos países devido ao elevado nível de penetração cultural dos mesmos nas preferências das elites e em grande parte da sociedade brasileira, sobretudo, durante o século XX (fazendo-se também presente na aurora do século XXI). A escolha dos EUA deve-se ao papel estrutural que o mesmo ocupava no pós-Segunda Guerra, desempenhando, nas palavras de Furtado (1978b) uma tutela cultural, sensível, sobretudo, nas Américas – conforme discutido no capítulo anterior. A escolha da França se deve à influência cultural que esse país exerce(u) não apenas no Brasil, mas em todo ocidente como modelo de civilização. (CONTIER, 2015) A influência cultural francesa é notada em diferentes camadas sociais, em diferentes expressões artísticas e estilísticas, como na dança, na pintura, na escultura, na arquitetura, na moda, na escrita e em muitas outras formas. Para além disso, é notória a influência de intelectuais da poesia moderna francesa, como Baudelaire e Rimbaud em intelectuais brasileiros. (FERRAZ, 2017)

3.1 Modernidade e modernismo: o caso brasileiro

A ideia de modernidade, bem como os valores éticos e estéticos a ela atrelados, começa a aparecer com maior notoriedade no contexto brasileiro no início do século XX, passando pela Semana de arte Moderna de 1922, governo Vargas e,

com maior desenho e intensidade, pelo governo de Juscelino Kubitschek nos anos 1950. As discussões acerca da concepção do que diz-se *moderno* (em suas análises no campo da economia, arte e cultura) muitas vezes não chega a tangenciar sua essência conceitual, permanecendo, muitas vezes, no nível das aparências. O *moderno* se propõe a transformar as dinâmicas das relações sociais por onde se instala, modificando estruturas e hierarquias tradicionais. Justamente por isso tais valores modernos enfrentam forte resistência no cenário brasileiro (e latino-americano, de forma geral), onde as relações sociais são fortemente pautadas por privilégios advindos de relações subordinadas com base nos vínculos pessoais.

A modernidade carrega estruturalmente consigo um ideal de forma de viver, que assenta uma proposta de organização social. Sendo herdeira dos valores iluministas, apoia-se sobre os parâmetros da primazia da razão (compreendendo a instrumental, porém não olvidando-se da substantiva), da ciência e da tecnologia. É dentro desse modo de vida que se situa o modernismo, compreendido por movimentos artístico-políticos de motivações estéticas e éticas que, dentre outras coisas, visa promover e difundir os valores iluministas da modernidade. Dessa forma, ambos estão intimamente ligados, fazendo parte, concomitantemente, de um projeto de fruição e organização da vida humana. (MENEZES, 2008)

A noção de modernidade refere-se aos modos de vida ou organização da sociedade surgidos na Europa a partir do século XVII, cuja influência posterior tornou-se relativamente mundial. O modo de vida moderno se associa ao conceito de racionalidade instrumental, dado que se funda na ideia de maximização da eficácia da produtividade. Enquanto em sua dimensão econômica associa-se às condutas de maximização da utilidade, na dimensão política associa-se às condutas de racionalização do poder e comportamento agregado dos atores sociais. (RODRÍGUEZ, 2009, p. 647-648)

A modernização, marcada pela primazia do espaço urbano e exposta ao imaginário social através de ícones midiáticos, industriais e arquitetônicos, foi um dos caminhos pelos quais se desejou instituir a modernidade brasileira. Apesar de haver uma vontade ideológica de uma cultura para produzir uma transformação

estrutural da sociedade, a ideia de modernidade foi mais dinâmica do que o próprio processo de modernização das relações sociais. (MENEZES, 2008, p. 40)

Os códigos culturais da modernidade são necessários à participação na vida pública e ao desenvolvimento produtivo na sociedade moderna. Esse tipo de sociedade supõe, para além da incorporação da racionalidade instrumental e do progresso técnico, a ação de um conjunto orgânico de cidadãos, capaz de refletir sobre si mesmo, de determinadas demandas, de integrar-se internamente, responder às mudanças e solucionar problemas complexos da própria sociedade. O acesso à modernidade é notado como a internalização de pautas e condutas apoiadas nas capacidades e destrezas que lhes são próprias, assim como a adoção do conjunto de valores e direitos associados ao conceito de cidadania. (RODRÍGUEZ, 2009, p. 648)

A dimensão cultural, segundo Rodríguez (2009, p. 649), no que se refere à organização social, pode ser interpretada como um caminho para que a modernização das relações sociais seja mais profundamente alcançada. O reconhecimento e potencialização dos tecidos e identidades culturais, em sua concepção de acervo cultural historicamente acumulado (compreendendo os cruzamentos culturais e suas sínteses), seria a única forma fecunda de acesso à modernidade no contexto latino-americano. Tal tecido intercultural teria o papel fundamental de propulsor à vida moderna. A abertura a novas influências culturais deve acompanhar-se da revalorização do acervo cultural regional. A reafirmação das bases identitárias e o acesso à modernidade são elementos-chave de uma estratégia de desenvolvimento única.

A partir dos anos 1930 intensificou-se uma efervescência cultural, favorecida pelas mudanças no contexto político, com o fim da república do café com leite. Em tal contexto surgiram as condições para realizar, difundir e normalizar uma série de aspirações, inovações e pressentimentos gerados na década anterior, que abrigara a semana de arte moderna, sendo encubadora de grandes câmbios. As mudanças socioeconômicas (assim como a gradual disseminação dos meios de comunicação em massa) impulsionaram a necessidade de se repensar a nação brasileira, engajando o Estado, artistas e intelectuais. (CANDIDO, 1989)

O Estado passara a atuar conjuntamente com os artistas de vanguarda, tendo, por exemplo, Gustavo Capanema (então ministro da educação) convidado Lúcio Costa e Oscar Niemeyer (engenheiro e arquiteto, respectivamente, de grande envergadura dentro do movimento modernista brasileiro, conhecidos e respeitados internacionalmente) para o projeto do edifício do Ministério da Educação e Saúde – cujas paredes também receberiam pinturas de Cândido Portinari e Bruno Giorgi. (CANDIDO, 1989) A atuação conjunta entre Estado e artistas de vanguarda viria a se perpetuar ao longo da década de 1950, sobretudo durante o governo de Juscelino Kubitschek.

Em decorrência do movimento revolucionário de 1930, houve uma aproximação entre a literatura e ideologias políticas e religiosas. Isso veio a causar polarizações entre intelectuais mais inclinados ao fascismo e ao comunismo. É possível notar influências religiosas nos textos, assim como engajamentos espirituais e sociais dos intelectuais católicos. Na literatura, observa-se a busca de uma tonalidade espiritualista de tensão e mistério, sugerindo o inefável e o fervor. Na crítica e no ensaio, buscou-se a “essência”, o “sentido”, a “vocação”, a “mensagem”, a “transcendência”, o “drama”. Muitas vezes o espiritualismo católico levou o Brasil à simpatia ao fascismo (manifesto, sobretudo, no integralismo de Plínio Salgado, modernista do movimento estético renovador), ao mesmo tempo que nos anos 1930 também viu-se aumentar o interesse pelas correntes de esquerda (a exemplo da ascensão da Aliança Nacional Libertadora, que serviu como uma das justificativas para o golpe de 1937). (CANDIDO, 1989, p. 187-188)

No Brasil e em toda América Latina, vinculam-se às modernidades tardias campos de sentidos onde industrialização, abertura comercial, comunicação em massa e outros fatores contribuirão para novas construções identitárias e um novo imaginário social. A modernidade tardia, segundo Menezes (2008, p. 40) não é definida por um momento, mas sim pela recepção gradativa da modernidade, em outro tempo e outro ritmo. Na sociedade brasileira a ideia de modernidade surge antes do processo de modernização – do mesmo modo que, quando ocorrem as tentativas de modernização, estas não se vinculam essencialmente aos valores da modernidade.

O conceito de modernidades tardias não remete à ideia de fechamento do ciclo moderno, mas enfatiza a leitura atenta das frestas, dos remendos que foram impedidos de aparecer na modernidade hegemônica. A partir da concepção da cidade progressista, vem à tona o modelo de moderno que prevaleceria no país. Este modelo é definido na relação entre o nacional e o estrangeiro, entre a tradição e a ruptura. Considerando-se, por exemplo, o campo artístico, observamos que o Brasil inaugura uma produção cultural diferencial e exportadora; isso demonstra que não estamos condenados à perspectiva da evolução histórica que nos situa como meros espectadores do espetáculo do mundo. (MENEZES, 2008, p. 43)

É no contexto global da hegemonia norte-americana e seu embate com o bloco socialista (Guerra Fria) que se encerra o governo de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek (JK) chega ao poder, abrindo o Brasil à economia internacional e aproximando ainda mais o país ao projeto capitalista capitaneado pelos EUA. O projeto modernizador (culminado com a criação de Brasília e a política desenvolvimentista dos anos 1950) demonstra uma característica fundadora da modernidade tardia Brasileira: preencher o hiato entre a modernização e a herança do passado. (MENEZES, 2008, p. 41)

A criação de Brasília nos anos 1950 representou, dentre outras coisas, do ponto de vista da modernização, uma tentativa de organizar politicamente e pautar o processo de desenvolvimento nacional. O Estado teria a função de capitanear o processo ideológico e cultural que visava à transformação social do país. A modernidade deveria funcionar como elemento aglutinador e organizador do processo de modernização brasileiro. (MENEZES, 2008, p. 41)

Há uma defasagem entre as ideias importadas dos centros capitalistas em relação ao contexto de recepção no Brasil. Ao contrário da modernidade europeia, baseada na autonomia do indivíduo, universalização da lei e ética do trabalho, vigorara no Brasil a cultura do favor que, por sua vez, tinha fundamentos que vão de encontro aos valores da modernidade – prega a dependência assentada em vínculos pessoais, exceção à regra e remuneração de serviços pessoais. De tal forma, o brasileiro se encontraria preso a um modelo social ligado a princípios tradicionais de privilégios e clientelismo, que forneceria impedâncias à consolidação do moderno no país. (MENEZES, 2008, p. 43)

A cidade, que se destaca, clara e límpida, de seus arredores, aponta para a cisão existente entre a ideia de modernidade e a manutenção de velhas estruturas políticas. Brasília, ao lado da inovação ética, estética e social pretendida pelos modernos, corre o risco de traduzir as transformações superficiais tão marcadas na fisionomia política do país. A cidade ausente do conflito, distante dos desfavorecidos, encena uma transformação epidérmica muito frequente no Brasil contemporâneo: a cidade dos condomínios fechados, onde o acesso dos trabalhadores comuns é mínimo, o bastante apenas para que realizem serviços de base. (MENEZES, 2008, p. 52)

No núcleo do projeto moderno, é possível identificar a ideia imagética da *cidade ideal*, também presente na arte e na arquitetura do Renascimento, que reúne o pensamento político ao estético. Em projetos e pinturas, a cidade era apresentada como imagem humanista da modelação dos homens, a fim de tornar possível superar angústias e incertezas antigas. A harmonia obtida através da geometrização espacial em perspectiva se entrelaçaria essencialmente à harmonia do Estado, imaginado para a *polis* pela cultura humanista. É possível reler Brasília, de certa forma, como uma aplicação desta ideia: nela, o progresso e a tecnologia são submetidos a uma racionalidade artística, a um propósito comum – um projeto de futuro e identidade de ordem ética, cívica e humanista. (MENEZES, 2008, p. 53)

A década de 1950 foi um período no qual o Brasil respirara a crença em si mesmo, e pretendia, através de transformações estruturais, dar um grande passo rumo à modernidade. Através do desenvolvimento industrial (intensificado com a ampliação do movimento de substituições de importações de JK) e da solidificação da sociedade de consumo urbana, pretendia-se romper com a ideia de que o Brasil era um país de vocação exclusivamente agrária, ligada ao atraso e à economia europeia medieval. Tal ideia de transformação tem em sua base o Plano de Metas do governo JK – que fora o primeiro programa de planejamento governamental realmente posto em prática no país. (MENEZES, 2008, p. 55)

No governo JK, a criação de novas indústrias, a construção de Brasília e a geração de serviços básicos voltados para o atendimento à população conjugavam-se com heranças políticas antigas, o que dá lugar a um populismo ao mesmo tempo modernizante e conservador. Mesmo constituindo-se como alvo de profundas críticas, o governo JK inaugura um tom diferencial em relação a outras formas de liderança política. Isso se dá, por exemplo, pela sua habilidade em conciliar características de um país de estrutura agrária e oligárquica – ligadas à “política de coronéis” – com novos modos de tratar a modernização. O mandato propunha empreender

no Brasil um gerenciamento que lhe traria avanços da ordem de 50 anos em 5. Consegue, realmente, implementar inovações políticas e tecnológicas consideradas avançadas para um governo latino-americano na época. Entretanto, não houve uma ruptura com paradigmas do passado político nacional – por exemplo, com a “política dos coronéis”. (MENEZES, 2008, p. 56)

A tensão entre o “velho” e o “novo”, o tradicional e o moderno, é perene na história do Brasil no século XX. Houve um choque entre os valores modernos e tradicionais, sendo que, ao que se aponta, as estruturas tradicionais não vieram à falência e sim, se adaptaram ao novo contexto. Talvez isso possa ser apontado como uma característica da modernidade tardia Brasileira. É possível apontar influências do movimento na organização social – é possível notar um crescimento dos salários dos trabalhadores (sobretudo no perímetro urbano) com a expansão industrial, mudanças no modo de vida com a difusão dos meios de comunicação em massa, eletrodomésticos e com a própria expansão da urbanização, (MENEZES, 2008), tendo grande impacto na vida social do Brasil.

Contudo, não se pode afirmar que a modernidade subverteu as estruturas tradicionais, agrárias e oligárquicas (tendo como uma de suas representações máximas de poder o setor agroexportador), que continuaram exercendo grande influência sobre as instituições políticas. Observa-se, de certa forma, uma modernidade sem ruptura profunda, que influencia na organização da sociedade, no ideário de parte da população e tem parte da alteração, em alguma medida, da distribuição de renda, porém não concretiza-se em sua plenitude, pois não obtêm êxito em promover as profundas transformações nos modos de agir, pensar e viver que se propõe.

Todavia, como pontuado, vários artistas, intelectuais e estadistas fizeram grandes esforços para seguir tencionando o tecido social ao longo do século XX. Os valores tradicionais (como os privilégios ligados a vínculos pessoais) são centenários, e remetem à formação histórica e as relações sociais cordiais que foram se desenvolvendo ao longo do tempo no próprio país. (HOLLANDA, 1995) Considerando-se a estrutura da dinâmica nacional, apesar de não conseguir consolidar e generalizar por todo o território nacional seu modelo de *cidade ideal*, o *moderno* conseguiu romper muitas barreiras e, de algum modo alargar as fronteiras da sociedade civil.

3.2 França

A França caracteriza-se como uma das primeiras nações a reconhecer a importância da execução de uma diplomacia cultural. A gênese desse reconhecimento remonta aos reinados de Louis XIII e XIV que, através do apoio ao trabalho dos missionários, ajudaram a promover a difusão da língua e cultura francesas na Europa, Canadá e Oriente Médio. Ao final do século XVII, o francês já era a língua comum à nobreza e intelectuais por toda Europa. (RIBEIRO, 2011)

A partir de 1909, a França cria uma divisão no seio do Ministério dos Negócios Estrangeiros para coordenar o trabalho de difusão da língua e cultura francesas no plano internacional. Após setenta anos, na década de 1980, o relatório Rigaud (que estabelecia diretrizes para a atuação cultural externa francesa) reafirmaria a responsabilidade do governo em auxiliar e supervisionar o processo e o conteúdo de programas culturais no exterior. Nesses setenta anos a França aprimorou e desenvolveu uma série de mecanismos que permitiram projetar externamente seus valores culturais com uma eficiência sem precedentes. (RIBEIRO, 2011)

Há um elevado nível de comprometimento político e financeiro: no pós-guerra, a França passara a destinar 36% dos recursos orçamentários do Ministério dos negócios estrangeiros para a diplomacia cultural, sendo que no final do século XX chegara a comprometer mais de 50% do orçamento – tornando-o o país com o maior programa de atuação cultural no mundo ocidental (ficando atrás apenas dos EUA, quando considerados os fundos não governamentais). Esses percentuais refletem objetivos culturais, técnicos e científicos. (RIBEIRO, 2011)

A defesa e expansão da língua constituíra-se como um dos objetivos principais da política externa francesa, exemplificado nas mais de mil e duzentas filiais da Aliança Francesa espalhadas pelo mundo e nas milhares de bolsas de estudos oferecidas anualmente pelo governo. (RIBEIRO, 2011)

Os investimentos em difusão cultural acabam por gerarem exportações superiores a US\$ 70 milhões ao ano em produtos editoriais, refletindo o profundo entrosamento entre governo e indústria editorial, do qual são testemunhos os subsídios para vendas em mercados pouco lucrativos. Para além disso, o governo

francês originou a Direção Geral para as Relações Culturais, Científicas e Tecnológicas, responsável por sua política cultural externa. Tal órgão materializa uma cooperação estreita entre Ministério da Educação e Cultura e das Comunicações, além de entidades como a *Radio France Internationale* (RFI), o Instituto Nacional do Audiovisual (INA) e o *Intermedia*. A ação conjunta dessas instituições visa fortalecer a imagem e a divulgação da língua e da cultura ao redor do mundo. (RIBEIRO, 2011)

3.3 Estados Unidos

Os EUA apenas começaram a aderir a uma postura mais ativa no campo das relações culturais em 1938 – até então restritas ao campo filantrópico. A Segunda Grande Guerra acelerou a preocupação norte-americana da importância da transmissão de valores culturais a nível global. Seu primeiro alvo foi a América Latina, cuja lealdade às vésperas da Guerra era importante incentivar. Nesse mesmo ano ocorreu a criação da Divisão de Relações Culturais do Departamento de Estado, cuja a responsabilidade se estendia do intercâmbio acadêmico, as diversas formas de cooperação intelectual e cultural nos campos da música, literatura e artes plásticas. Em 1941 seria criado no Departamento de Estado o cargo de Encarregado de Relações Culturais. (RIBEIRO, 2011)

Em 1940 foi criada outra importante instituição à inclinação internacional dos EUA: a Oficina do Coordenador de Assuntos Interamericanos (OCIAA), sob a tutela de Nelson Rockefeller, destinada diretamente à América Latina. Outras fundações foram criadas, como a Fundação Ford, a Fundação Fulbright e a Fundação Carnegie. (RIBEIRO, 2011)

Em função da Segunda Grande Guerra, a América Latina viria a receber institutos culturais norte-americanos. Em um primeiro momento, tais institutos surgiram de forma mais ou menos espontâneas através dos esforços de norte-americanos residentes na América Latina, porém logo passaram a receber apoio financeiro e logístico dos EUA. Havia vinte e sete desses institutos culturais em 1946 – a maior parte deles na América Latina. Data do mesmo ano a aprovação da Lei

Pública 584, de autoria do Senador Fulbright, autorizando a utilização de recursos provenientes de excedentes militares para fins de financiamento de intercâmbio cultural. Segundo o Senador, a educação seria um dos fatores basilares das relações internacionais ao lado da diplomacia e do poder militar. (RIBEIRO, 2011)

Em 1953 é criada a United States Information Agency (USIA), vinculada diretamente à Presidência da República, via Conselho de Segurança Nacional. A USIA deteria a partir de então a maior parte da responsabilidade do planejamento e controle das atividades culturais e de informação dos EUA no exterior.

Ao contrário dos países da Europa Ocidental, os EUA se sentiram compelidos – até mesmo por sua condição de grande potência – a engajar-se culturalmente em batalhas ideológicas no pós-guerra. Os países da Europa Ocidental buscaram a projeção internacional dos seus valores culturais e humanísticos em evidência, deixando em segundo plano demais considerações de natureza política e social. Já para os EUA, a principal preocupação era com a disseminação de ideias anticomunistas que, dentro da doutrina Truman, deveria atuar como um Plano Marshall no campo das ideias. (CHAVES, 2015)

Philip H. Coombs, primeiro *assistant secretary of State for Educational and Cultural Affairs* norte-americano (cargo criado por John F. Kennedy), publica em 1964 o livro *The fourth dimension of foreign policy: educational and cultural affairs*. O título de sua obra exemplifica o significado dos assuntos culturais na política externa dos países e, mais diretamente, na política externa dos EUA. O reconhecimento do cultural como a quarta dimensão das relações internacionais transforma a clássica tríade composta pelas dimensões política, econômica e militar. (SUPPO; LESSA, 2007)

A indústria cinematográfica norte-americana já vinha expandindo-se exponencialmente desde o final da Primeira Grande Guerra. Ao contrário do ocorrido na Europa, que praticamente suspendera sua produção cinematográfica durante a Primeira Guerra, os EUA preservaram sua produção. Anos mais tarde, com o final da Segunda Guerra e início da Guerra Fria, o uso da Indústria Cultural para transmissão dos valores norte-americanos para todo mundo tornou-se peça fundamental no combate à ameaça comunista, através de filmes e demais produtos

de cultura e comunicação. Hollywood pode ser considerado a principal responsável pela transformação do cinema em produto, tornando-se uma importante ferramenta de *soft power* e, como tal, elemento essencial da influência global qual detêm os EUA. (SOUZA; MELO; ROCHA, 2017)

A indústria cultural dos EUA difundia através do rádio, cinema e televisão a imagem de um país progressista, com cidadãos fortes, sadios, educados e organizados em núcleos familiares e sociais. Essa imagem do cidadão norte-americano viria a servir de modelo para o próprio povo dos Estados Unidos como para tantos outros que assistiam filmes e séries de TV. Tal modelo validava em importância pelos sinais exteriores de progresso, “materializados em objetos de consumo e em atitudes constituídas pelo das promessas religiosas e democráticas que fundamentaram a nação norte-americana, desde a elaboração de sua Constituição no Século XVIII” (CUNHA, 2017, p.15)

Após a Segunda Grande Guerra houve um grande crescimento econômico e populacional dos EUA, e tal pujança não passou despercebida do mundo com a difusão do *American Way of Life*: difundiam a imagem de um país próspero e seguro, onde as casas não tinham muros, eram equipadas com os mais tecnológicos eletrodomésticos e os operários saíam para trabalhar com seus próprios carros. As caracterizações do consumo tornaram-se referências de um modo de vida que deveria ser alcançado, mostrando as vantagens de se viver como um cidadão norte-americano, sinônimo implícito de ser *bem-sucedido*. (CUNHA, p. 16)

As imagens projetadas pelos EUA vendiam o país como plenipotenciário do modo de vida que proporcionaria o maior conforto, bem-estar e segurança. A indústria cultural do país vendia para si e para o mundo a ideia de que as pessoas são o que consomem, estando a visibilidade social e o poder de sedução diretamente ligados ao poder de compra. As representações do consumo, sejam materiais ou audiovisuais, tornam-se sinalizadores de um modo de vida triunfante, onde é possível atingir a realização emocional e dar prazer a si próprio através do consumo. O que se consome, para além da mercadoria, torna-se instrumento de identificação e diferenciação. O *American Way of Life* não vende apenas carros e

torradeiras: vende uma forma de vestir, pensar, falar, portar-se, viver. (CUNHA, 2017, p. 16-17)

3.4 Brasil

A partir do século XIX a música passou a integrar os “assuntos literários” da correspondência diplomática, qual açambarcava temas culturais. Tal integração ocorreu após 1870, com a estreia de *Il Guarani*, composta por Carlos Gomes, na *Scala de Milão*. Em 1871 BaSílio Itiberê da Cunha (pianista e compositor de *A Sertaneja*) entra para o corpo diplomático como adido de primeira classe da legação do Brasil no Reino da Itália, onde demonstrava suas habilidades diplomáticas entre os aristocratas, enquanto convivia com Anton Rubinstein e Frantz Liszt (que viria a interpretar *A Sertaneja*). (FLÉCHET, 2011)

Em 1922 o embaixador Luiz Martins de Souza Dantas iniciou uma série de ações para promover a arte brasileira em Paris, levando à cidade-luz pintores e compositores nacionais. Tal iniciativa contribuiu para os primeiros concertos de Villa-Lobos em Paris, à margem da Exposição de Arte da América Latina, do Museu *Galliera*. Até o final dos anos de 1920 o Itamaraty ainda não havia definido uma verdadeira política musical, sendo que as ações desempenhadas até os anos vinte foram fruto de engajamentos pessoais de membros do corpo diplomático, sem uma coordenação central, sendo o mecenato privado o maior responsável pela divulgação de compositores e intérpretes brasileiros na Europa. (FLÉCHET, 2011)

É apenas com Getúlio Vargas na década de trinta que tal situação começaria a mudar. A cultura adquire um papel central nas prioridades do governo, que via nas políticas culturais um meio para educar as massas e afirmar a identidade nacional. A música ganha papel de destaque, a exemplo da nomeação de Villa-Lobos para a Superintendência de Educação Musical e Artística, intervenção do poder público no Carnaval, criação do programa de rádio *A Hora do Brasil* e uma oficina de música popular brasileira em 1939. Buscou-se a criação de instituições específicas de política externa para definir uma diplomacia cultural brasileira, a fim de construir uma propaganda inteligente e oportuna do Brasil no exterior. Contudo, a realização desse

programa não era uma prioridade do Itamaraty (devido às dificuldades orçamentárias e concorrência com o Ministério da Educação e Cultura), sendo que as medidas internacionais tiveram baixo impacto. (FLÉCHET, 2011)

Com a tomada do poder em 1930 por Getúlio Vargas, a estrutura de poder começa a se alterar no Brasil. A ascensão do populismo fazia frente a antiga organização das oligarquias rurais e capitaneou a disseminação da industrialização e urbanização no país. O processo de industrialização, urbanização e massificação dos meios de comunicação possibilitou um alargamento social para grupos outrora marginalizados, aumentando, em algum grau, o nível de coesão social, construção de um senso de pertencimento. (KERBER, 2010)

Durante o Governo Vargas é criado o ministério da Educação e Cultura, remetendo a ideia de que ambos os temas são não dissolutos. Tal ministério fora ferramenta fundamental no processo de empreender na construção de uma “autoconsciência nacional”. A massificação das mídias torna-se uma das preocupações centrais do governo, tendo-se como um dos principais símbolos desse momento a criação do programa de rádio A Voz do Brasil. (OLIVEN, 1980)

Personalidades como Mário de Andrade e Villa-Lobos (participantes do movimento modernista de 1922) são convidados a compor os quadros do Ministério da Educação e Cultura. Esse período é muito significativo para a política institucional do país, pois nele são incorporados pela primeira vez elementos da cultura popular no seio do Estado. Essa abertura à cultura popular (representada, para além da abertura à arte e aos artistas populares, pela relativa abertura do Estado às camadas sociais não ligadas às elites tradicionais) faz parte de um entendimento de que tal atitude é corroborativa a construção de um tipo de nacionalismo, essencial a um tipo de desenvolvimento. Como parte desse projeto, o governo impunha diretrizes de temáticas nacionalistas até mesmo às festividades carnavalescas. (OLIVEN, 1982)

O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) teve papel incisivo na produção cultural durante o Governo Vargas: censurava obras consideradas “contrárias ao interesse do Estado”, e premiava aquelas que considerava boa influência para a nação. Buscava-se que as obras portassem mensagens de

incentivo e valorização do trabalho e do esforço, em detrimento da malandragem e da boemia. Tal medida visava incentivar uma “cultura do trabalho”, que encaixava-se dentro do projeto desenvolvimentista de industrialização, a fim de aumentar a produtividade dos trabalhadores no ambiente fabril. (OLIVEN, 1982)

Outra figura-chave desse período (fortemente influenciado pela Política da Boa Vizinhança dos EUA) foi a cantora naturalizada brasileira Carmem Miranda, considerada a cantora nacional de maior sucesso da década de 1930. A artista que carregava em sua arte uma ideia de Brasil exótico e alegre começou também a fazer sucesso nos EUA, mudando-se para lá em 1939. A presença de Carmem lá, se por um lado ajudava a divulgar traços culturais da produção artística brasileira no exterior, por outro também ajudava na valorização dos “elemento tipicamente nacionais” pelas elites Brasileiras – que sentiam-se mais confortáveis em ratificar os próprios traços culturais após a aprovação dos mesmos pelos Estados Unidos, que figuravam, junto aos europeus, como referência à sua identificação cultural. (KERBER, 2010)

No ano de 1945 ocorreu a institucionalização da diplomacia cultural, devido à reforma do Ministério das Relações Exteriores (MRE) por Pedro Leão e José Linhares. Houve uma reestruturação na Divisão de Cooperação Intelectual (DCI), colocando o Departamento Político, Econômico e Cultural no seio da Secretaria de Estado. A DCI ficaria responsável pela divulgação da língua, das artes, das letras e da música brasileira no exterior. Tal divisão seria substituída em 1961 pelo Departamento Cultural e de Informações (CDInf), composto por 3 divisões: Cooperação Intelectual, Difusão Cultural, e a Divisão de Informação. O Itamaraty veio a financiar um programa semanal chamado *Aquarelles du Brésil*, apresentado na Radiodifusão Francesa entre 1957 e 1975. Foi uma das realizações mais ambiciosas da DCI, atingindo a França e África francófona. (FLÉCHET, 2011)

Em termos de Diplomacia Musical, a década de 1960 viu a realização de grandes projetos, como o *New Brazillian Jazz* (que lançou a Bossa Nova no *Carnegie Hall* em Nova Iorque, em 1962), e o Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro (FIC, com sete edições entre os anos de 1965 e 1972). Desde 1945 o Itamaraty adotara medidas para promover a cultura brasileira no exterior,

compreendendo o financiamento de turnês, criação e distribuição de material musical, contribuição à organizações culturais internacionais, produção de programas para emissoras de rádio em países estrangeiros e manifestações musicais a caráter internacional no Brasil. (FLÉCHET, 2011)

A implementação dessa política foi possível graças à conjunção de três fatores favoráveis. Primeiro, a ampliação contínua do setor cultural do Itamaraty durante a segunda metade do século XX. Segundo, a presença de artistas e musicólogos no corpo diplomático: depois de Brazílio Itiberê da Cunha, vale salientar o papel de Vinicius de Moraes nos postos de Los Angeles, Paris e Montevidéu, onde contribuiu para o lançamento da bossa nova, bem como a importância dos musicólogos Vasco Mariz, sucessivamente diretor da DDC e do Departamento Cultural, e José Mozart de Araújo, que ocupou as funções de “assessor de música” da DDC. Enfim, a criação de novas organizações internacionais no quadro da Unesco, destinadas a promover as diferentes tradições musicais a nível mundial. (FLÉCHET, 2011, p. 243)

A partir dos anos 50, trava-se um debate sobre o conteúdo da política musical do Itamaraty. Tal polêmica questionava o lugar do popular na construção da imagem oficial do Brasil no mundo. Até o final dos anos cinquenta, o Itamaraty privilegiou a música erudita, tendo-se optado pelo “nacionalismo musical” brasileiro, representado por compositores e intérpretes eruditos (como Camargo Guarnieri e Villa-Lobos). Até o final da década de cinquenta os músicos populares não se beneficiaram das subvenções do MRE, por não serem considerados representantes da “boa música”. Fato curioso que, embora o samba fosse promovido domesticamente pelo governo Vargas, o Itamaraty mantinha certa desconfiança com a música popular em assuntos internacionais. (FLÉCHET, 2011)

A música popular, além de questionar a composição racial da nação, era politicamente suspeita no contexto internacional da Guerra Fria, marcado por uma intensificação das lutas culturais entre os dois blocos. Independentemente do conteúdo político das letras, o simples adjetivo “popular” podia ser entendido como alusão ao discurso de esquerda. Ao contrário, a música erudita e o folclore apresentavam duas vantagens fundamentais: correspondiam à proposta musical das organizações internacionais (Unesco, CIM) e aos cânones da diplomacia cultural da época; e permitiam divulgar uma imagem ao mesmo tempo “civilizada” (composição erudita) e profundamente “original” (folclore) do Brasil. (FLÉCHET, 2011, p. 248)

Na década de 1960 ocorre a introdução da canção de música popular no repertório oficial da nação, promovido pelo MRE. Nessa década ocorrem o show no

Carnegie Hall e o FIC, além do Itamaraty começar a promover uma série de missões artísticas ao exterior, incluindo músicos populares. Na década de 70 se renova a “discoteca mínima” (acervo institucional de músicas brasileiras que eram distribuídas para as embaixadas brasileiras para divulgação), incluindo gêneros considerados mais “comerciais”, para além do erudito. Várias embaixadas pediram a inclusão de samba e MPB na discoteca mínima, que queriam atender às demandas de emissoras de rádio e instituições musicais estrangeiras. Vale salientar que a diplomacia brasileira não foi responsável pela origem da divulgação dos ritmos nacionais no exterior, mas aproveitou o sucesso já obtido no setor privado para defender os interesses econômicos do país. (FLÉCHET, 2011)

Nesse contexto, a música popular brasileira, que tanto seduzia o público estrangeiro, constituía a primeira etapa da viagem à *terra brasílis*. O papel da diplomacia consistia em transformar viajantes imaginários em turistas concretos, dispostos a gastar dinheiro e sonhos no Brasil. (FLÉCHET, 2011, p. 251)

Foi na década de 1960 que a Bossa Nova veio a tornar-se um fenômeno mundial. O movimento era frequentemente associado com a nova fase do Brasil no final dos anos 50, marcado pela urbanização e interligação nacional, sob o projeto desenvolvimentista do governo Kubitschek. A Bossa Nova se popularizou em diversos países ocidentais e orientais, permitindo que a música brasileira alçasse novos voos. Discos de João Gilberto, Baden Powell e Vinicius de Moraes, por exemplo, começaram a ser prensados e distribuídos no Japão, e grandes nomes da música internacional, como Stan Getz e Frank Sinatra, gravaram discos em parceria com Gilberto e Jobim, respectivamente. (CASTRO, 1990) Essa “explosão” da Bossa Nova ao redor do mundo possibilitou que a música *Garota de Ipanema* (de Vinicius de Moraes e Tom Jobim), fosse a segunda música mais executada da história global, ficando apenas atrás de *Yesterday*, dos *The Beatles*. (VIANNA, 2012)

Apesar de vários estudos reconhecerem a importância primordial da cultura na política internacional, o Itamaraty, de modo geral, não canalizou muitos esforços em sua história diplomática à promoção da cultura em nível internacional. (FLECHÉT, 2011) Para além da questão da percepção da importância da difusão cultural nas relações exteriores, deve-se ter em mente que a posição estrutural que o Brasil ocupa(ra) no sistema internacional após a Segunda Guerra diferia

substancialmente da América do Norte e Europa – espaços geográficos onde foram iniciados e aprofundados os estudos acerca da instrumentalização da produção cultural como recurso de poder a ser usado em escala global.

Segundo o diplomata brasileiro Edgar Telles Ribeiro (2011), a difusão cultural pode auxiliar no alcance dos objetivos de política externa, fortalecendo vínculos internacionais de solidariedade e cooperação.

Se nos fosse permitido um exercício simplificador de desmembramento, poderíamos dizer que a diplomacia política persegue objetivos políticos, a diplomacia comercial objetivos comerciais, a diplomacia econômica os objetivos econômicos, e assim por diante. A diplomacia cultural, no entanto, vai muito além: ao lograr objetivos culturais – tarefa em si mesma fundamental – *facilita, por via indireta, a consecução de objetivos políticos, comerciais, econômicos e quaisquer outros a que a política externa de um país se proponha..*

Assim, no caso brasileiro, a omissão nessa área não significa tão somente deixar de atuar no plano cultural. Significa abrir mão do fortalecimento de todos os demais objetivos de política externa brasileira. É a cultura que confere, ou deveria conferir, um sentido mais amplo a todos esses objetivos, assegurando-lhes credibilidade e permanência. (RIBEIRO, 1989; p.43, grifo do autor)

Como pontuado por Furtado (1978a), o Brasil encontrava-se durante o século XX dentro da zona de influência dos EUA e de sua política externa de contenção do comunismo. As influências culturais se inserem em uma estrutura global de poder, onde coexistem diferenças assimétricas. Em sua análise, a cultura pode ser usada como instrumento de dominação e de transferência de excedente econômico, estabelecendo relações de dependência, que se manifestam de formas diversas. A aceitação ou assimilação de uma cultura de outro país está intimamente associada à aceitação de um modo de vida e organização social exógenas, e a capacidade de exportar uma cultura está atrelada à posição sistêmica de cada nação ou, em outras palavras, sua posição no marco da civilização industrial.

3.5 Ter ou não ter? Eis a questão

Como pode-se observar, a cultura brasileira tem sido fortemente influenciada por valores éticos e estéticos advindos de outras culturas. As influências advindas de determinados países europeus, como bem pontuou Candido (1989), não podem

ser meramente negadas, dado o vínculo placentário que têm com a cultura no Brasil, dado a formação histórica do país. Ao longo do século XIX, a dependência cultural de Portugal vai se transferindo para a França – movimento que pode ser observado não apenas no Brasil, mas em vários países do ocidente. Através dos estudos de Ribeiro (2011) nota-se que houve grande empenho do governo francês para impulsionar a difusão global dos valores, da cultura e da língua francesa, sendo uma das prioridades da coroa desde o século XVII. Tal prioridade continuou presente através dos séculos, e pode ser notada através da quantidade expressiva de dinheiro destinada à pasta cultural das relações exteriores, bem como nas milhares de unidades da Aliança Francesa espalhadas pelo mundo. Talvez a intervenção do estado, por si só, não necessariamente justifique o sucesso da difusão cultural da França no mundo. Contudo, demonstra que o assunto é considerado estratégico para o alcance dos objetivos de política externa do país e, conseqüentemente, considerado de extrema relevância aos interesses do país.

Como descrito por Candido (1989) a ideia de dependência cultural ainda não era muito clara no início do século XX, sendo que os estudos desenvolvidos sobre o tema aparecem, sobretudo, após a Segunda Grande Guerra – principalmente na Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL). Contudo, é inaugurado na década de 1920 o movimento modernista, que trazia em sua essência o desejo de repensar o Brasil e suas raízes. Não necessariamente todos os primeiros modernistas carregavam consigo uma reflexão complexa das estruturas da dependência, porém manifestavam um inconformismo que derivava de tal estrutura.

Os acontecimentos da década de 1930 são de extrema relevância para que se compreenda as transformações ocorridas no campo da cultura no Brasil. Tem-se, no contexto internacional, a sombra da crise econômica de 1929 e a política externa dos Estados Unidos, com destaque para a Política de Boa Vizinhança. Tal política visava cooperação diplomática, econômica e militar, a fim de consolidar a influência dos EUA em todo o continente – bem como a ampliação de seus mercados. Esse período foi marcado por forte difusão do *american way of life* no país, impulsionado,

sobretudo, pela indústria cultural norte-americana e seus *copyrights* – manifestos principalmente no cinema.

Internamente, tinha-se o fim da República do Café com Leite após o golpe de Getúlio Vargas e a instituição do Estado Novo. Iniciou-se um movimento para a industrialização e substituição de importações, capitaneado pelo Estado e com o aval dos EUA. As revoluções tecnológicas possibilitaram a difusão do rádio e a massificação da cultura e da informação às camadas populares. Paralelamente à influência cultural dos EUA, Vargas buscou incentivar manifestações da cultura popular brasileira, a fim de aumentar o grau de coesão nacional e incentivar uma “cultura do trabalho”, necessária às transformações produtivas e na organização social. Apesar disso, não houve significativa valorização da cultura popular nas relações exteriores, que continuariam a privilegiar a música erudita. Nesse sentido, a figura de Carmem Miranda talvez não se configure como uma exceção à regra, dado que sua imagem não necessariamente visasse mostrar a contribuição original do povo brasileiro ao patrimônio cultural da humanidade, mas reforçar a imagem do Brasil como um país exótico, selvagem e nada moderno – ou, em outras palavras, não ocidentalizado.

No pós-Segunda Guerra houve um aprofundamento das transformações. A estratégia de contenção, por parte dos EUA, intensificou sua influência no continente americano. Os esforços para o afastamento do comunismo incluíram o crescimento como forma de conter a contestação da ordem no Brasil. A abertura do país às empregas estrangeiras aumentou a influência cultural norte-americana, colocando em território nacional plantas de diversas empresas transnacionais. Paralelamente, JK esforçara-se para aprofundar o processo de modernização do país, intensificando o processo de substituição de importações – e conseqüentemente, segundo Furtado (1978b) profundado a dependência. O estado convida diversos intelectuais e artistas, das mais diversas áreas, para a construção conjunta de um novo Brasil, criando um espírito de otimismo e crença no progresso.

A criação de Brasília talvez seja um dos maiores símbolos do que os intelectuais, governo e artistas idealizaram para o Brasil. A criação do espaço urbano planejado, de certa forma, subverte a racionalidade dos *meios* e *fins*: o faz

ao usar o progresso científico, econômico, político e artístico para a edificação de uma cidade voltado à humanização – no sentido definido por Candido (1989) – de seus munícipes, e não à acumulação do capital como um fim em si mesma. Apesar das intenções, como pontua Menezes (2008), as dinâmicas sociais não se deram em Brasília da forma que se esperava devido à segregação socioeconômica, que restringiu o plano piloto a uma pequena elite e formou grandes periferias no entorno da nova capital. Isso pode ser interpretado como um reflexo da modernidade tardia, dado que não houve uma profunda transformação das estruturas sociais.

Os anos 1950 são muito profícuos às novas gerações do modernismo. Influenciados pelo espírito otimista, pela primeira geração e com uma noção ampliada da dependência cultural que acometera historicamente o Brasil, protagonizam inovações no terreno artístico. É notória a preocupação com o desenvolvimento endógeno nacional na pintura, na música e na literatura. No início dos anos 1960 ocorre a explosão internacional da Bossa Nova, ritmo que é brasileiro ao mesmo tempo que cosmopolita, incorporando elementos do Jazz e da música erudita ao violão baiano do juazeirense João Gilberto, às letras e músicas de Vinicius de Moraes e Tom Jobim. (Castro, 1990)

A Bossa Nova é uma importante representante do que almejam Furtado (1978b) e Candido (1989). Ela tem suas letras e músicas influenciadas, primeiramente, pelas gerações anteriores de músicos e poetas brasileiros, ao mesmo tempo que não nega elementos da cultura clássica ocidental, tampouco da musicalidade e poesia europeia ou norte-americana. É um processo brasileiro onde se pode encaixar diversos elementos, onde manifesta-se a interdependência artística, da criação genuinamente brasileira. De certa forma, o samba, por si, também pode ser entendido como fruto da criatividade, inovação e interdependência cultural do povo brasileiro, dado que, apesar de ter sua gênese no Brasil, também sofre influência rítmica, instrumental e temática de povos africanos e europeus. Nas palavras de Gilberto Gil (1977), “brasileirinho / pelo sotaque / mas de língua internacional”.

Pode-se dizer que, no que diz respeito ao campo cultural, é possível observar inovação e criatividade. O Brasil inaugura uma produção cultural diferencial e

exportadora, segundo Menezes (2008), demonstrando que não relegado à condição de mero espectador do espetáculo do mundo, havendo, dessa forma, uma contribuição efetiva ao patrimônio cultural da humanidade. Tal fato pode ser interpretado como uma reivindicação ao direito à criatividade, dando uma resposta ao dilema shakespeariano, na adaptação de Furtado (1984): *ter ou não ter direito à criatividade? Eis a questão.*

O mapeamento do contexto da época na qual Vinicius vivera possibilitará a análise de suas relações, bem como da contextualização de sua vida e obra com o ambiente no qual vivera (a ser realizado no capítulo 4). As observações realizadas no presente capítulo auxiliarão na análise de sua obra, a fim de identificar possíveis relações com o espírito de otimismo e crença no progresso, presentes sobretudo nos anos 1950. Tal contextualização também possibilitará que se melhor compreenda o plano de fundo, os objetivos, raízes, constrangimentos e motivações de suas ações como diplomata e de sua produção literária.

4 VINICIUS DE MORAES: POETA BRASILEIRO

Vinicius de Moraes (1913 – 1980), dedicara-se durante a vida a diversos ofícios. Ficara conhecido primeiramente como poeta, porém também escrevera peças de teatro, fora roteirista, cronista, produtor cinematográfico, músico, letrista, diplomata e até mesmo censor de cinema. Contudo, como fica claro em Menezes (2008) e em Moraes (2017), é possível identificar a poesia como elemento perene em todas os ofícios artísticas do poeta. A literatura não era só o fio condutor do desempenho de suas funções, mas de sua própria vida.

O presente capítulo tem por objetivo caracterizar o posicionamento ético-político de Vinicius de Moraes, a fim de identificar a qual tipo de estrutura social que o mesmo tenciona. Para tal, verificar-se-á as influências literárias do autor e a forma como elas se manifestam, bem como os valores éticos que sustentam suas narrativas. Realizar-se à revisão bibliográfica da obra poética, teatral, cinematográfica e musical do artista, bem como a análise de suas correspondências, consultadas no livro organizado por Ruy Castro (2003), no acervo documental do artista na Fundação Casa de Rui Barbosa, e no acervo documental do Itamaraty. Buscar-se-á continuamente relacionar produção cultural e a vida do autor ao contexto estrutural, conjuntural e eventual no qual se inseria, a fim de realizar uma análise mais precisa e honesta de seus textos.

O capítulo estrutura-se em cinco subseções. A primeira analisa a obra poética do autor, privilegiando textos onde sua posição em relação à indústria cultural americana é mais clara. Também se selecionou textos amostrais onde é possível identificar o posicionamento político do artista, bem como os valores que estimula.

A segunda analisa a relação com o teatro e o cinema. Apesar de Vinicius ter escrito cinco peças teatrais, optou-se pela ênfase em *Orfeu da Conceição: tragédia carioca em três atos*. Tal opção foi feita porque o referido trabalho ganhou mais notoriedade que os demais, sendo considerado paradigmático para o teatro, o cinema e a música brasileira, e sintetiza os valores éticos e parte das referências culturais do autor.

A terceira analisa a relação com a música. Também privilegia-se textos onde sua posição em relação à indústria cultural americana é mais clara. Selecionou-se também textos diversos representativos onde é possível identificar o posicionamento político do artista, bem como os valores que estimula.

A quarta analisa as correspondências e documentos do poeta. Buscou-se verificar sua posição e atuação para além do campo artístico, através do trabalho desempenhado no Itamaraty e em conversas particulares com amigos. Selecionou-se algumas das correspondências e documentos onde se pode verificar suas ideias, inclinações e ações em relação à sua produção artística e no desempenho das funções como diplomata.

Na quinta e última subseção do presente capítulo realizar-se-á um desenvolvimento da análise realizada nas subseções anteriores. Far-se-á tal análise à luz do referencial teórico predisposto no presente trabalho.

4.1 A poesia

É possível observar na vida e na obra de Vinicius de Moraes uma grande influência de suas experiências pessoais e do espírito artístico de sua época. Filho de uma família da classe média carioca, segundo Moraes (2011), estudou em um seminário no Rio de Janeiro, durante sua adolescência. Lá pôde desenvolver seus conhecimentos acerca da cultura clássica ocidental, empenhando-se no estudo do Latim, da Bíblia, e diversas obras literárias, caras ao patrimônio cultural da humanidade.

O entendimento da relação de Vinicius com a poesia é fundamental para a compreensão do significado artístico-político de toda sua obra, pois é através dela que o autor se constrói e transborda para outras formas de expressão. O presente subcapítulo pretende mostrar o contexto em que a poesia viniciano surge e se transforma, algumas suas influências nacionais e internacionais, e sua posição em relação às ideias disseminadas pela influência cultural dos Estados Unidos. Apresentar-se-á análises literárias de alguns poemas e crônicas representativos e relevantes à compreensão do elemento político dentro da arte de Vinicius de Moraes. Para além da análise pontual dos trabalhos selecionados, far-se-á um

esforço para demonstrar que a compreensão essencial da poesia de Vinicius (e toda sua obra, em todas as suas formas) exige o entendimento que cada poesia faz parte do mesmo corpo, norteados por valores éticos que, apesar de se mostrarem mais ou menos objetivos em cada poesia, estão presentes e fazem pulsar o coração da totalidade de sua obra. A ética que sustenta a obra artística de um dos mais celebrados artistas brasileiros aponta para um estilo de vida e uma forma de interação social diferentes das estimuladas pelo *American Way of Life*.

No início de sua produção artística, Vinicius apresenta uma temática mais metafísica e até mesmo religiosa. Ao longo do século XX sua escrita vai se aproximando das temáticas sociais, com um olhar crítico sobre as desigualdades em escalas local e global. Apesar de muitos dividirem sua poesia em dois momentos (o primeiro religioso, metafísico, e o segundo, social) Antonio Candido (2008) defende que Vinicius é um poeta de continuidades e não de rupturas, dado que não abandona as bases do sentimento, mas o reelabora em face das diversas expressões de sua produção artística. “Vinicius seria [...] alguém integrado no fluxo de sua corrente, porque se dispôs a atualizar a tradição. Isso foi possível devido à maestria com que dominou o verso, jogando com praticamente todas as suas possibilidades”. (CANDIDO, 2008, p. 160) O versículo bíblico teria servido ao poeta de treinamento artesanal e espiritual. Após a guinada de seu pensamento político à esquerda (assim como sua abertura a outros temas), manteve sempre um toque de fervor, que nele é o halo que envolve todos os temas e assuntos. Tal fervor possibilita que ele use de métricas e harmonias tradicionais para falar de temas que outros modernistas só ousariam falar em verso livre ou regular endurecido, despido de musicalidade. Vinicius consegue ser moderno preservando a metrificação e a melodia, com imaginação inovadora e liberdade capazes de quebrar convenções e preservar valores coloquiais. (CANDIDO, 2008, p. 160)

Se hoje dermos um balanço no que Vinicius de Moraes ensinou à poesia brasileira, é capaz de nem percebermos o quanto contribuiu, porque, justamente por ter contribuído muito, o que fez de novo entrou para a circulação, tornou-se moeda corrente e linguagem de todos. (CANDIDO, 2004, p. 120)

Seu caminho na poesia inicia-se cedo, tendo publicado em 1933 seu primeiro livro de poesia: *O Caminho para a distância* pela Schmidt Editora – que pertencia ao

seu amigo, e grande influenciador do início de sua escrita poética, Augusto Frederico Schmidt. A temática religiosa em seu primeiro livro apresenta a visão de um poeta místico, percorrendo o roteiro neo-simbolista de Schmidt. Os textos assumem o sentido litúrgico do texto bíblico, através de um sujeito que figura como ser iluminado e busca recompor um tempo mítico, enunciado como numa oração. O poema estrutura-se como um canto de louvor, constituindo, para além de um meio de comunicação com Deus, um meio para compreender a si próprio. Observado as manifestações divinas, o poeta busca entender sua própria essência. Elementos fundamentais da fase religiosidade persistem em toda a obra do autor. O idealismo romântico, manifesto na união ao Eterno, reflete-se posteriormente no lirismo amoroso, na idealização do amor e da mulher. A força motriz desse lirismo pode ser encontrada na sublimação do instante poético que consegue eternizar o finito e valorizar a banalidade do sentimento humano. (SILVA, 2005) Pode-se observar desde o início da produção poética do autor um elemento ético que tornar-se-á perene em toda sua obra: as bases do sentimento, do fervor, que se reinventam e relaboram-se.

A juventude do poeta também é marcada por uma aproximação com as ideias fascistas, influenciadas pelos grupos intelectuais que frequentava, assim como pelos amigos da faculdade de Direito. Vinicius viria a romper definitivamente com as ideias fascistas na década de 1940. Os anos 40 foram decisivos na formação da consciência política do poeta, sendo fortemente influenciada pelo escritor Waldo Frank e pelos encaminhamentos da Segunda Grande Guerra (SANCHES NETO, 2010)

É possível perceber que a trajetória de Vinicius se insere no contexto descrito por Candido (1989) ao referir-se ao contexto social dos anos 1930. É possível observar na vida e obra do autor o movimento de aproximação dos intelectuais e da literatura a ideologias políticas e religiosas. É notória a tonalidade espiritualista de tensão e mistério, bem como a simpatia ao fascismo trazida pelo espiritualismo católico narrado por Candido (1989). Segundo Candido (2004, p. 121), o poeta conseguiu canalizar a falação dos poetas cristãos de sua juventude (qual chama de *complexo de antena*, que visa captar algo misterioso, fora da órbita) e transformá-lo

num sentimento muito pessoal, das coisas inexplicáveis, dessacralizado, saindo do campo metafísico para criar uma física extremamente humana e comunicativa.

Em 1938 o poeta, tendo publicado até então quatro livros, destaca-se como um talento promissor no meio literário e torna-se o primeiro brasileiro agraciado com uma bolsa de Estudos do *British Council*. Em agosto do mesmo ano, segue para estudar língua e literatura inglesa no *Magdalen College*, na Universidade de Oxford. Vinicius passa longas noites estudando Shakespeare (uma de suas grandes referências na literatura inglesa), Milton, Dreyden, Eliot etc., assim como romances clássicos. O poeta tem de abreviar sua estadia na Inglaterra em fins de 1939, devido à Segunda Grande Guerra. (MENEZES, 2008)

A respeito das influências poéticas de Vinicius, destacam-se os modernistas brasileiros e a poesia moderna francesa – isto é, para além das estruturas e métricas que, como explicou Candido (1989) surgem na Europa e fazem-se fortemente presentes em toda cultura ocidental, a exemplo do soneto. Para além de Augusto Frederico Schmidt, já mencionado, o poeta fora fortemente influenciado por outros nomes da arte brasileira. Manuel Bandeira, considerado parte da primeira geração do modernismo, fora uma grande influência no decorrer da vida de Vinicius, sendo, além de uma inspiração, seu correspondente e grande amigo. Bandeira, segundo Ferraz (2011) publicara críticas nos jornais sobre os escritos de Vinicius, ainda no início de sua trajetória, que fizera o poeta refletir sobre questões éticas e estéticas. Para Candido (2008, p. 160), o poeta carregaria consigo a fluidez de Bandeira. Vinicius viria a confirmar tal influência ao escrever Saudade de Manuel Bandeira. Sobre o amigo, Moraes escreve

Não foste apenas um segrêdo / De poesia e de Emoção / Foste uma
estrêla em meu degredo / Poeta, pai! áspero irmão. / Não me
abraçaste só no peito / Puseste a mão na minha mão / Eu,
pequenino – tu, eleito / Poeta! Pai, áspero irmão [...] (MORAES,
[1968], p. 141)

Fora também influenciado por muitos outros poetas nacionais. Candido (2008, p.160-161) ainda destaca Olavo Bilac e Mário de Andrade. Do primeiro carregaria o rigor, com o segundo estaria “terra-a-terra” como os poemas conversados. Dos poetas internacionais, pode-se citar Rimbaud, Mallarmé e Baudelaire. Aos dois primeiros viria a dedicar o livro *Forma e Exegese* (assim como a Claudel e Rivière,

todos mencionados também nas epígrafes). (MORAES, 2017, p. 73-122) Segundo Menezes (2008, p. 316), Vinicius segue a proposta de Rimbaud, ao buscar fazer da vida uma existência literária. A influência de Mallarmé pode ser notada, por exemplo, na liberdade espacial com que o poeta escreve sua *Última Elegia (V)* (MORAES, [1968], p. 84). A Baudelaire, Vinicius chegara a escrever um poema intitulado *Bilhete a Baudelaire*, onde escreve “[...] Folheando-te, reencontro a rara / Delícia de me deparar / Com tua sordidez preclara / Na velha foto de Carjat / Que não revia desde o tempo / em que te lia e relia [...]” (MORAES, [1968], p. 192). Segundo Ferrarz (2011), o poema *A mulher que passa* ainda teria sido fortemente influenciado pela estética de Baudelaire em *À une passante*.

Ao contextualizar-se as transformações na produção artística viniciana, não se pode negligenciar o significado do encontro do poeta com Waldo Frank em 1942. Vinicius viajou com o escritor socialista norte-americano pelo Nordeste, desvendando um cenário de precariedade social. Em 1942, Vinicius já se aproximara da visão bandeiriana da poesia, que valoriza o pequeno e o baixo (notória em seu livro *Poemas, sonetos e Baladas*), e pudera aprofundar suas reflexões sobre as desigualdades brasileiras com a viagem. (SANCHES NETO, 2010, p. 23) Pouco antes de entrar no Itamaraty, o poeta acompanhara Frank pelo Norte e Nordeste brasileiro, conhecendo a cultura, o modo de vida e a desigualdade na população. A intenção de Waldo Frank era escrever um livro, cujo nome seria *South American Journey* – que não chegara a ser publicado. Eles passaram por Salvador, Recife (onde conheceram João Cabral de Melo Neto), Fortaleza, Belém e Manaus, além de pequenos vilarejos e populações ribeirinhas às margens do Amazonas. (MENEZES, 2008)

Ao percorrer o Norte e o Nordeste com o escritor Waldo Frank, a dimensão ilustrada, os valores da formação católica e burguesa do escritor são postos em xeque e passam a incomodá-lo profundamente: “Tenho a impressão de que, de repente, descobri que tudo era besteira. Tomei conhecimento da realidade brasileira. E quando terminei a viagem, tinha mudado completamente a minha visão política”. O intelectual, que até então se posicionava mais à direita, torna-se um antifascista convicto. A crença em um país idealizado é abalada, e Vinicius propõe-se a participar mais ativamente das questões relativas à sociedade e à cultura nacionais. (MENEZES, 2008, p. 286)

A viagem proporcionara-lhe a oportunidade de solidificar suas reflexões sociais. Além da miséria e abandono, tem o seu primeiro encontro, na Bahia, com a capoeira e a batucada – expressões legítimas da cultura brasileira feitas por negros baianos. A batida, diferente da realizada pelos negros cariocas, abriu a possibilidade do abrasileiramento político e estético no poeta. Vinicius encontra sua alma brasileira nos subúrbios do nordeste e a lapida nas boates de Jazz dos EUA e de Ipanema. (MENEZES, 2008, p. 287)

A Segunda Grande Guerra também tem um forte impacto na produção intelectual de Vinicius. Ele estava na Inglaterra às vésperas do conflito, e pode sentir a tensão que havia dentre os ingleses. Retorna à Europa em 1952 para estudar a organização dos festivais de cinema europeus (para a realização do brasileiro). Em Berlim, encontra uma cidade triste à sombra dos escombros do nazismo. Profundamente impactado com os acontecimentos, ao longo dos anos 1950 escreve muitas crônicas e poesias, como *Balada dos mortos do campo de concentração*, *A bomba atômica*, *A Berlim* e *A rosa de Hiroshima*. (MENEZES, 2008, p. 119)

Em correspondência enviada a Lauro Escorel, em 1949, Vinicius declara-se fiel servidor da pátria, e reflete sobre seu papel nas transformações sociais que deseja no Brasil. O poeta assinala que a arte é incapaz de salvar o homem, contudo, é capaz de produzir outro homem mais gentil e generoso com o próximo. (MENEZES, 2008, p. 299-300) As correspondências que troca com os amigos, sobretudo com Manuel Bandeira – escritas, em grande parte, durante seu período em Los Angeles – revelam em alguma medida as opiniões e anseios do poeta (como será discutido no subcapítulo 4.4). (FERRAZ, 2003)

Tal desejo de criar um ser humano mais gentil é notório ao longo de sua obra, manifesto na ética e nos valores sob os quais se assenta e incentiva. Através da análise de sua produção artística (que se mostra de maneira mais clara e objetiva em alguns conteúdos escritos em sua estadia nos EUA), nota-se que a ética incentivada por Vinicius vai de encontro com a incentivada pelos Estados Unidos e o *American Way of Live*. Enquanto a imagem do modo de vida americano vende o consumismo como caminho da felicidade (CUNHA, 2017), a ética de Vinicius advoga que a felicidade se encontra na simplicidade, na amizade, no amor.

Talvez os dois poemas onde se observe mais explicitamente a incompatibilidade das ideias do autor com o *American Way of Life* sejam *História Passional, Hollywood, Califórnia* e *Olhe aqui, Mr. Buster...*. No primeiro, é possível observar desde os primeiros versos a ironia do poeta ao referir-se a elementos da indústria cultural norte-americana: “Preliminarmente telegrafar-te-ei uma dúzia de rosas / Depois levar-te-ei a comer um *shop-suecy* / Se a tarde também for loura abriremos a capota / Teus cabelos ao vento marcarão oitenta milhas” (MORAES, 2017, p. 287).

O poema *Olhe aqui, Mr. Buster...*, segundo o texto de Vinicius na epígrafe, fora dedicado a um americano que conheceu durante seu período em Los Angeles. Ainda tendo direito de permanecer mais um ano na Califórnia, o poeta preferiu, com grande prejuízo financeiro, voltar para a América Latina. O estadunidense em questão não conseguiu compreender como o poeta poderia trocar todas as comodidades e confortos dos EUA pelo Brasil. Vinicius termina a epígrafe dizendo: “Eis aqui a explicação, que Mr. Buster certamente não receberá, a não ser que esteja morto e esse negócio de espiritismo funcione” (MORAES, 2017, p. 368) No poema, o autor diz:

Olhe aqui, Mr. Buster: está muito certo / Que o Sr. tenha um apartamento em Park Avenue e uma casa em Beverly Hills./ Está muito certo que em seu apartamento de Park Avenue/O Sr. tenha um caco de friso do Partenon, e no quintal de sua casa em Hollywood/ Um poço de petróleo trabalhando de dia para lhe dar dinheiro e de noite para lhe dar insônia/ Está muito certo que em ambas as residências/ O Sr. tenha geladeiras gigantescas capazes de conservar o seu preconceito racial/ Por muitos anos a vir, e vacuum-cleaners com mais chupo/ Que um beijo de Marilyn Monroe, e máquinas de lavar/ Capazes de apagar a mancha de seu desgosto de ter posto tanto dinheiro em vão na guerra da Coreia./ Está certo que em sua mesa as torradas saltem nervosamente de torradeiras automáticas/ E suas portas se abram com célula fotelétrica. Está muito certo/ Que o Sr. tenha cinema em casa para os meninos verem filmes de mocinho/ Isto sem falar nos quatro aparelhos de televisão e na fabulosa hi-fi/ Com alto-falantes espalhados por todos os andares, inclusive nos banheiros./ Está muito certo que a Sra. Buster seja citada uma vez por mês por Elsa Maxwell/ E tenha dois psiquiatras: um em Nova York, outro em Los Angeles, para as duas "estações" do ano./Está tudo muito certo, Mr. Buster – o Sr. ainda acabará governador do seu estado/ E sem dúvida presidente de muitas companhias de petróleo, aço e consciências enlatadas./ Mas me diga uma coisa, Mr. Buster/ Me diga sinceramente uma coisa, Mr. Buster:/

O Sr. sabe lá o que é um choro de Pixinguinha?/ O Sr. sabe lá o que é ter uma jabuticabeira no quintal?/ O Sr. sabe lá o que é torcer pelo Botafogo? (MORAES, 2017, p. 368-369)

Em *Olhe aqui, Mr. Buster...* Vinicius privilegia os elementos culturais, afetivos e imateriais em detrimentos da acumulação material. Para Vinicius, o essencial ao espírito não está expresso nas inovações tecnológicas dos eletrodomésticos, ou nos filmes de faroeste, e tampouco pode ser comprado. Mesmo com grande prejuízo financeiro, o poeta prefere renunciar às benesses da modernidade e prosperidade econômica do centro do capitalismo para ficar junto daqueles que ama, de seus amigos, de sua cultura, de seu time de futebol, de seu povo. Essa é a opção que faz o poeta diplomata, essa é a ética, o modo de vida que incentiva (sobretudo e com maior alcance na sua obra musical, a ser discutida na subseção 4.3). Contudo, deve-se ter em mente que tal afirmação não significa que o poeta ignore a importância da ascensão econômica (sobretudo dos mais pobres) para o gozo da vida e pleno exercício da cidadania no marco do capitalismo, tendo ele mesmo dedicado parte de sua vida e sua obra ao alargamento da sociedade civil à parcela imensa da população marginalizada nas tentativas de modernização e desenvolvimento do Brasil.

Como viu-se em Candido (2004) a literatura tem um importante papel pedagógico e no desenvolvimento da consciência social, ao promover a humanização dos indivíduos, seja de forma consciente ou inconscientemente. A poesia, por si, nunca está isenta de valor. Dessa forma, mesmo que Vinicius tecesse sua denúncia de forma inconsciente (apesar de saber-se de sua plena consciência, dado o que fora relatado em carta a Lauro Scorel), sua poesia estimularia uma ética incompatível com o modo de viver norte-americano, que vincula felicidade e identidade ao padrão de consumo. (CUNHA, 2017)

As influências marxistas do autor ficam mais claras em *Operário em Construção* (MORAES, [1968], p. 250–256), onde desenvolve o processo de tomada de consciência da classe operária. A partir de um discurso claro e politizado, segundo Menezes (2008, p. 314-315), Vinicius vale-se de listas para nomear a poesia e a despoesia, ressaltando o fato de que o operário “faz a coisa / E a coisa faz o operário” (MORAES, [1968], p. 251) O poeta chama a atenção para o

nascimento de um mundo novo no momento em que o operário descobrisse a dimensão poética da realidade e compreender seu papel estrutural nas relações de produção (MENEZES, 2008, p. 315)

Diferentemente do que acontece em *Olhe aqui, Mr. Buster...*, onde os bens adquiridos pelo rico estadunidense dão sentido à sua existência a partir da retenção, em *Operário em construção* os bens escapam àquele que o produz. O trabalhador reformula seu entendimento de si e do mundo a partir de uma epifania. É possível observar nessa comparação as divisões do mundo entre aqueles que produzem, criam e os que podem reter os bens, símbolos, simultaneamente, de exclusão e distinção. (MENEZES, 2008, p. 315)

Como dito anteriormente, e defendido por Candido (2004), toda poesia carrega consigo valores éticos, incluindo toda a obra poética de Vinicius. Mesmo nos textos onde o engajamento social não é tão explícito, é possível observar opções e valores ressaltados pelo poeta. Em *Poema de Natal* (MORAES, [1968], p.149-150) por exemplo, o poeta faz uma reflexão profunda sobre o sentido da vida. Fica claro que para o poeta, no final, o que importa são as vivências, a comunhão, o afeto, numa certeza de que tudo é efêmero, podendo, no máximo, ser infinito enquanto durar. Se a vida é como um sonho, a morte é como o despertar.

Para isso fomos feitos:/ Para lembrar e ser lembrados/ Para chorar e fazer chorar/ Para enterrar os nossos mortos/ Por isso temos braços longos para os adeuses/ Mãos para colher o que foi dado/ Dedos para cavar a terra./ Assim será a nossa vida:/ Uma tarde sempre a esquecer/ Uma estrela a se apagar na treva/ Um caminho entre dois túmulos / Por isso precisamos velar/ Falar baixo, pisar leve, ver/ A noite dormir em silêncio./ Não há muito que dizer:/ Uma canção sobre um berço/ Um verso, talvez, de amor/ Uma prece por quem se vai/ Mas que essa hora não esqueça/ E por ela os nossos corações/ Se deixem, graves e simples./ Pois para isso fomos feitos:/ Para a esperança no milagre/ Para a participação da poesia/ Para ver a face da morte/ De repente nunca mais esperaremos.../ Hoje a noite é jovem; da morte, apenas/ Nascemos, imensamente. (MORAES, [1968], p. 1449-150)

A inconsonância com o americanismo e com a dependência cultural não está manifesta apenas em textos dispersos, mas presente na obra viniciano como elemento perene, através do incentivo a valores que vão de encontro aos do *American Way of Life*. Como visto em Candido (2004), além do elemento ético, a literatura tem função sócio pedagógica, podendo vir a difundir os valores que

carrega em seus leitores, seja de forma consciente ou inconsciente. Não é possível mensurar o impacto da obra de Vinicius na sociedade brasileira (e nem a isto se propõe o presente trabalho), contudo é notório o distanciamento da obra poética de Vinicius do que se convencionou chamar de *modo de vida americano*, influenciando um modo de viver incompatível com o pregado pela indústria cultural norte-americana. Também é possível observar a característica que Candido (1989) julgou como essencial à interdependência cultural: a referência a autores nacionais, porém sem ignorar a vasta produção cultural humana realizada ao redor do mundo em diferentes épocas. Vinicius o faz com consciência, engajamento e sem mimetismo, entendendo o fazer poético como ferramenta política de transformação social, contextualizando seu texto através de sua criatividade ao espírito de seu tempo e seu espaço.

4.2 O teatro e o cinema

Embora muitas vezes olvidada pelo grande público, Vinicius de Moraes possuía uma relação íntima com o cinema, que viria a trazer grandes méritos às produções nacionais. Amante da sétima arte desde pequeno, fora ao longo de sua vida crítico, roteirista, tradutor e até mesmo censor cinematográfico. Quando no Itamaraty, valeu-se de sua carreira diplomática para estudar cinema e estabelecer uma rede de contatos artísticos a nível internacional. Em Los Angeles, ficou intimamente amigo do diretor Orson Welles, que ajudou-o a aprofundar seus conhecimentos sobre a indústria cinematográfica dos EUA. Talvez o ápice de sua contribuição ao campo seja com o filme *Orpheé Noir*, filme dirigido por Marcel Camus, baseado na peça teatral *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes. O filme foi sucesso de bilheteria, ganhou prêmios internacionais, e foi um grande divulgador da música e da cultura brasileiras em todo o mundo.

É a extensa relação do autor com o teatro e o cinema. Realizou diversas colaborações e críticas, escreveu dezenas de crônicas e cinco peças de teatro. Através de suas correspondências, verificadas no livro de Ruy Castro (2003) e em pesquisa de campo no Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, há ainda a possibilidade de Vinicius ter escrito algum roteiro para cinema como *Ghost Rider*

durante sua passagem por Los Angeles, a fim de complementar a renda. Dada a extensão de sua colaboração, optou-se por contextualizar eventos caros à formação intelectual do autor nas referidas áreas, bem como suas principais contribuições. Dessa forma, analisar-se-á mais atentamente a peça *Orfeu da Conceição* e o filme *Orpheé Noir*, dado suas relevâncias paradigmáticas à produção cultural brasileira, como será verificado ao decorrer do texto.

Em 1936, três anos após a publicação do seu primeiro livro (e de sua formatura na faculdade de direito), Vinicius inicia sua carreira profissional ligada ao cinema de uma forma por muitos considerada inglória: torna-se censor cinematográfico no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo Vargas. Na década de 30 o exercício da função de censor não era necessariamente malvisto. Muitos artistas ocupavam o cargo, que era considerado por muitos uma maneira de obter renda para própria subsistência – dado que nem sempre era possível quitar todas as contas com os rendimentos provenientes da produção artística. A profissão ficara marcada na história de Vinicius, tendo o mesmo alegado nunca ter censurado nenhuma cena de filme. (RODRIGUES, 2005) Como viu-se anteriormente, a censura do DIP tinha como um de seus objetivos incentivar os “bons valores”, a fim de desestimular a “cultura da vagabundagem” e favorecer a criação de uma *cultura do trabalho* condizente com as transformações na estrutura produtiva pretendida pelo governo Vargas. (OLIVEN, 1982)

Após uma temporada de estudos linguísticos na Europa (por advento de uma bolsa de estudos cedida pelo *British Council*), Vinicius retorna ao Brasil e torna-se crítico de cinema no jornal “A Manhã”, colaborando também na revista *Clima*, Dirigida por Antonio Candido. Sua paixão pela imagem marcaria seu primeiro casamento com Tati (Beatriz Azevedo de Mello Moraes), intelectual de esquerda que também viera a envolver-se na escrita da crítica cinematográfica. (ALBIN, 2010)

O ano de 1942 é paradigmático para Vinicius, marcando o aprofundamento da transformação de suas convicções políticas, éticas e estéticas. Aconselhado por seu amigo e então Ministro das Relações Exteriores, Oswaldo Aranha, Vinicius resolve prestar os exames para o Itamaraty e torna-se diplomata. (ALBIN, 2010) Através do emprego no Ministério, tem a oportunidade de expandir seus horizontes intelectuais

através do contato com diversos intelectuais ao redor do mundo. Suas convicções políticas, mudam completamente após viagem ao Norte e Nordeste brasileiros com o escritor norte-americano Waldo Frank. Outrora inclinado ao fascismo, Vinicius voltara da viagem simpático às ideias comunistas. (MENEZES, 2008)

Entre os anos de 1946 até 1950, o autor serve como diplomata nos EUA, na cidade de Los Angeles, a capital da indústria cultural norte-americana. Ele seguiu paralelamente com as atividades de crítico em revistas nacionais e internacionais. Em Los Angeles estreita seus laços com a comunidade de artistas brasileiros que vive por lá, com destaque para Vadico (músico de muitas parcerias com o sambista Noel Rosa), Carmem Miranda e Zé Carioca (membro do conjunto musical Bando da Lua e inspirador do personagem de Walt Disney). Dentre os amigos do cinema norte-americano, destacam-se em influência e amizade Gregg Toland (revolucionário diretor de fotografia) e Orson Welles (cineasta, roteirista, diretor e ator de grande influência, sendo vencedor de dois Óscares, premiado nos festivais de Cannes e Veneza). Aproximara-se também do Jazz, tendo construído uma relação de amizade com os músicos Duke Ellington e Louis Armstrong. (Moraes, 2003) As afinidades com os *jazzmen* viriam a levá-lo a uma percepção das interações, nuances, os lugares de tangência entre o jazz e o samba. (MENEZES, 2008)

A amizade com Orson Welles é de extrema relevância para a compreensão da evolução do pensamento cinematográfico de Vinicius. O cineasta, ao tomar conhecimento de que o poeta desejava estudar cinema, convida-o para aprender sobre a sétima arte na prática, nos estúdios, junto a ele. O poeta diplomata acompanha as filmagens de dois grandes filmes de Welles: *A dama de Xangai* e *Macbeth*. (MENEZES, 2008)

Em carta ao amigo e também poeta Manuel Bandeira, em 14 de setembro de 1947, Vinicius relata:

Vou, isso sim, muito ao cinema, e assisti tudo de importante que me faltava. Fiz um cursozinho de direção e agora vou pegar screen-writing. Segui a produção de *Macbeth*, que o Orson Welles acabou de fazer, e a isso têm se limitado minhas atividades. Direi, num modesto aparte, que saí no *Who's Who* [publicação que dedica-se à informações biográficas de pessoas consideradas relevantes], sem

pedir nada. Fiquei vaidoso por duas horas, depois passou. (MORAES, 2003, p. 130)

Em 1948, o poeta relata em carta à Manuel Bandeira que estava trabalhando em uma peça: *Orfeu, tragédia carioca*. (MORAES, 2003, p. 142) A peça viria a ser montada apenas em 1956, em virtude da agenda de Vinicius, assim como alguns contratemplos (com destaque às dificuldades financeiras do autor). A peça, que teria como nome definitivo *Orfeu da Conceição: tragédia carioca em três atos*, fora responsável pelo início de uma das parcerias mais famosas da música brasileira. Vinicius convidara Tom Jobim, que se apresentava então como um talento promissor das noites cariocas, para compor as músicas de sua peça. (CASTRO, 1990)

O embrião da peça surgira ainda em 1942, em sua viagem pelo Brasil, durante uma conversa com o escritor Waldo Frank.

Durante a conversa, Waldo Frank sugere que os negros observados nos morros tinham pontos de contato com os gregos da Antigüidade. Melhor conhecedor daqueles homens, de sua história e cultura, Vinicius imagina recriar o mito helênico na favela do Rio de Janeiro. O negro apresentava-se distante da cultura clássica, mitológica e do “culto apolíneo à beleza”, entretanto marcava-se pelo “sentimento dionisíaco da vida”. Após as incursões nas favelas cariocas, vieram os espetáculos assistidos no Nordeste do país: candomblés, capoeiras e outros festejos negros baianos, elementos que tornavam mais forte a impressão a respeito do valor da cultura popular. Após a viagem com Frank pelo Norte e pelo Nordeste, ainda no mesmo ano, o poeta passa uns dias na casa do arquiteto e pintor Carlos Leão, em Niterói, ao pé do morro Cavalão. Nesse período, em uma noite de carnaval, retira da estante o libreto escrito por Calzabigi para a ópera *Orfeu e Eurídice* de Gluck, tragédia mitológica sobre “o divino músico da Trácia”. Vinicius lê de uma vez a obra. Ao concluir, de madrugada, notou haver, na história, a estrutura de uma tragédia não apenas grega, mas também negra e carioca. (MENEZES, 2008, p. 324)

A peça fora inspirada no mito grego de Orfeu transposto para a realidade das favelas cariocas. Na mitologia grega, Orfeu era um jovem tocador de lira que, em face do falecimento de sua amada Eurídice, decide buscá-la do reino dos mortos. Ele usa os acentos melódicos de sua lira para superar os obstáculos que separam o domínio dos vivos e dos mortos, encantando as Eríneas (deusas violentas) e Cérbero (cão de várias cabeças que guarda o reino de Hades, deus do inferno). Ao observarem os esforços, Hades e Perséfone (sua esposa), comovidos pelo amor de Orfeu, decidem libertar a ninfa, mas impuseram uma condição: o amante não

deveria olhar para trás, a fim de confirmar se a jovem o seguia. Entretanto, impaciente por ver Eurídice, Orfeu volta-se para ela, perdendo-a para sempre. (OLIVEIRA, 2012)

Na versão do poeta brasileiro, a narrativa se em meio ao carnaval. Orfeu transforma-se em um sambista, negro, bonito e disputado pelas mulheres, em uma favela do Rio de Janeiro dos anos 1950 com seus pais, Apolo e Clio. Orfeu e Eurídice estão apaixonados, e pretendem se casar para consumir seu amor. Eurídice é assassinada por Aristeu, jovem morador do morro que está obcecado pela jovem. No segundo ato, desesperado pela perda da amada, Orfeu desce bêbado à cidade para procurar sua amada, entra no clube “Majiorais do Inferno”, toca seu violão e clama pelo regresso de seu amor. Delirante, vê o rosto de Eurídice em todas as mulheres. No terceiro ato, de volta ao morro, Orfeu não consegue mais se interessar por outras mulheres. Algumas mulheres, irritadas com a indiferença de Orfeu às suas tentativas de sedução, atacam-no com objetos cortantes. Refugiado em seu barraco, o sambista recebe a visita de uma aparição sobrenatural (a Dama Negra) que tem a voz de sua amada e vem para levá-lo deste plano, para um lugar onde poderiam ficar juntos por toda eternidade. As mulheres do morro matam Orfeu e a Dama Negra cobre o violonista com seu manto. (MORAES, 2017, p. 205-275)

A narrativa da peça é crítica às desigualdades sociais e, sobretudo, à segregação racial no Rio de Janeiro. Vinicius brinca com a inversão existente no ritual carnavalesco brasileiro. Podendo associar-se à ilusão e à loucura, a fantasia de carnaval pode suspender ou inverter temporariamente a classificação social. Isso fica claro nos versos da canção intitulada *A Felicidade* (incluída no filme *Orpheé Noir*): “A felicidade do pobre parece / A grande ilusão do carnaval / A gente trabalha o ano inteiro / Por um momento de sonho / Pra fazer a fantasia / De rei ou de pirata ou de jardineira / Pra tudo se acabar na quarta-feira”. (MORAES, 2017, p. 416) O autor usa o referido recurso como possível disfarce para figuras de outro mundo, manifestos na cidade-inferno. Orfeu desce à cidade em analogia ao inferno do mito grego: um lugar ao qual não pertence e tampouco é bem-vindo. (OLIVEIRA, 2012)

Pensando no “Majiorais do Inferno” como um local terreno, aflora-se a hierarquia social entre habitantes do morro e moradores da cidade. Nessa perspectiva, fica claro que certos locais do espaço urbano,

segundo normas informais, não são apropriados para os favelados do morro.

[...] Orfeu busca na cidade o contato com o sobrenatural, em vão, pois ele só ocorre na favela, dado que enfatiza o caráter “mágico” conferido pelo autor àquele ambiente. (OLIVEIRA, 2012, p. 146-147)

Segundo análise de Menezes (2008), o texto da peça trata de conflitos suburbanos entre a potencialidade criativa dos moradores das favelas (neste caso, negros) e as rígidas barreiras sociais que impedem a expressão de sua virtualidade. A ideia consistia em aproximar o mito grego da vida cotidiana dos morros, retirando-o de seu contexto original. O sobrenome *Conceição* dá ao protagonista uma característica geral, situando-o como exemplo de vários outros indivíduos. Orfeu da *Conceição* é uma obra paradigmática na história cultural brasileira, sendo que proporciona significativas alterações na produção artística musical e teatral. (MENEZES, 2008)

Vinicius buscou em sua peça dar voz ao homem e à raça excluída no processo de constituição da república brasileira. No Teatro, o corpo negro manifesta-se em uma narrativa popular que rompe com o cânone do teatro nacional. Fala, música e dança interagem de maneira harmoniosa em uma peça com o fio condutor bem delineado – diferentemente de vários musicais brasileiros até então. (MENEZES, 2008)

Uma peça que representasse a cultura negra nunca havia sido encenada no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O diplomata dramaturgo estabelece a mediação. Com a peça, o Brasil começava a assumir sua pele negra e mulata sem se envergonhar. Vinicius sabe que, no país, a resignação, o desprezo de si diante do outro constitui traço comum nas populações pobres, carentes, sendo a maioria de pele escura. Acredita, portanto, que a discriminação política e social começaria a se alterar a partir da mudança de mentalidade e atitude do negro frente ao seu corpo, à sua história e à sua cultura. (MENEZES, 2008, p. 326)

O personagem Orfeu representa uma identidade mítica, talvez possível em um universo distante das transformações desencadeadas pelo processo de modernização. A peça representa uma época em que a imagem das favelas ainda não se vinculava à ideia de violência urbana, mostrando-se como espaço romantizado. Há um desejo utópico de vida comunitária sem grandes pretensões de sambistas, pedreiros e lavadeiras. Tal espaço começava a mostrar os buracos no projeto modernizante rescindido pela elite nacional. (MENEZES, 2008, p. 326-327)

Em sua releitura do mito grego, o autor não destaca o olhar para trás de Orfeu à procura de Eurídice. Vinicius recupera de modo ambíguo a própria sugestão de Orfeu: a necessidade de criar, inventar, construir a arte não pela tradução de textos passados, mas por referências que permitam à arte maior imersão na realidade conjuntural. (MENEZES, 2008, p. 329)

Os escritores-diplomatas voltam-se, com sua escritura de linhagem social, para espaços pouco conhecidos de um país desejoso de saltar etapas no processo de constituição da República moderna. Desse modo, buscam eclipsar a cidade da racionalidade, do progresso, do canto uníssono em direção ao futuro, onde habitam as leis da “civildade”. Procuram trazer a esse lugar uma maior compreensão a respeito das partes constituintes de sua cartografia que, no entanto, mostram-se ausentes. Revirar o real pelo avesso não significa fugir para espaços profundos e distantes, mas trazer um pouco de luz à parcela de cegueira e de surdez presentes nos lugares estabelecidos como instâncias da normalidade, da plenitude e da certeza. (MENEZES, 2008, p. 330)

É notória a confiança do autor em um mundo por vir. A utopia funciona não como espaço de alienação, mas como um lugar onde a realidade não prescinde a imaginação, da arte e do desejo de desterritorializar (MENEZES, 2008, p. 331)

O encerramento de *Orfeu da Conceição* funciona como crença na imortalidade da arte, da literatura e da cultura popular brasileira. Antes de se fecharem as cortinas, os seguintes versos são pronunciados: “Para matar Orfeu não basta a Morte,/ Tudo morre que nasce e que viveu/ Só não morre no mundo a voz de Orfeu.” (MENEZES, 2008, p. 331)

A montagem da peça ocorreu no primeiramente no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com cenários de Oscar Niemeyer, integralmente contracenada por atores negro. A atuação e a temática impactaram a sociedade carioca, dado que espetáculos que tratavam da desigualdade social não eram muito frequentes – e tampouco bem-vistos. Além da temática, não era comum atores negros subirem ao palco do Teatro Municipal. Quando era necessário representar um negro, via de regra, usava-se a técnica de *blackface* (que consiste em pintar o rosto com carvão para representar um personagem negro). A primeira vez que um ator negro apresentara-se no Municipal fora em 1945, na peça *O Imperador Jones*, de Eugene O’Neil, durante o espetáculo fundador do Teatro Experimental Negro (TEN). Contudo, a apresentação de negros no Teatro era tão rara que muitos atribuem

(erroneamente) à *Orfeu da Conceição* a abertura do teatro municipal aos afrodescendentes. (CASTRO, 1990)

A peça foi um sucesso de público, rodou por vários teatros e os cenários de Oscar Niemeyer perdidos – e nunca mais avistados. Vinicius, antes mesmo da montagem da peça, desejara transformá-la em filme. Durante seu período na embaixada brasileira em Paris (1953 – 1956) o poeta conhece o produtor cinematográfico Sasha Gordine, com quem tem a ideia de adaptar a peça para o cinema. Na Normandia, Vinicius recolhe-se no castelo de um de seus amigos, o magnata das comunicações Assis Chateaubriand, onde escreve a sinopse do filme. No final de 1955, Gordine e Moraes vêm ao Brasil em busca de patrocínio (dado que não dispunham dos recursos necessários para a filmagem), porém não conseguem nenhum. Sem apoio no Brasil, voltam à Paris e decidem fazer o filme com produção Francesa. (HOMEM; LA ROSA, 2013, p. 31) Segundo Homem e La Rosa (2013), até mesmo o dinheiro para a montagem da peça teatral viera de fora do Brasil pelas mãos do marroquino Raymond Pinto, namorado de uma amiga de Lila Bôscoli (e então esposa de Vinicius), que se interessara em financiar o espetáculo teatral.

A produção do filme foi um tanto conflituosa devido a diferenças criativas entre brasileiros e franceses. Sacha Gordine e Marcel Camus (francês diretor do filme) pediram diversas alterações no roteiro, assim como a criação de três músicas novas, a serem incluídas no filme (*Frevo*, *O nosso amor* e *A felicidade*). A música *A Felicidade*, que viria a se tornar uma das mais celebradas do filme, fora objeto de muita discórdia entre os envolvidos, tendo Camus sugerido diversas alterações na letra – além de uma tentativa de cooptação do músico brasileiro Dorival Caymmi para substituir a música de Tom Jobim. Dorival recusou o convite em respeito à amizade que tinha com Tom. Para além das divergências criativas, houve também um desfavorecimento dos artistas brasileiros no que se refere às questões financeiras. Pouco acostumados com negociações, Tom e Vinicius assinaram um contrato que dava aos franceses direito total sobre o filme, bem como repartia entre todos os direitos de suas canções. Houve casos em que até quatro nomes (franceses) fossem acrescentados, fazendo com que a maior parte do dinheiro ficasse na França. (HOMEM; LA ROSA, 2013, p. 43)

O resultado final não agradou o poeta. Ele assistiu ao filme pela primeira vez no palácio do Catete, no Rio de Janeiro, ao lado do presidente Juscelino Kubitschek. Vinicius não ficou satisfeito com a forma exótica e deturpada dada por Camus ao seu texto. O filme veiculava um olhar de estrangeiro desinformado. O longa-metragem ganhara em 1959 dois grandes prêmios: a Palma de Ouro em Cannes e O Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em Hollywood. As cenas de exotismo criticadas pelo autor certamente contribuíram para o sucesso diante do público estrangeiro. (MENEZES, 2008, p. 325) A inautenticidade de *Orfeu Negro* teria uma dupla explicação: primeiro, a falta de adequação às realidades do Rio de Janeiro; segundo, a traição do espírito original e profundamente moderno da peça de Vinicius de Moraes. (FLÉCHET, 2009, p. 51)

A denúncia do exotismo e da inautenticidade de *Orfeu Negro* foi retomada nos Estados Unidos em 2007, por Barack Obama [...] No seu livro autobiográfico *Dreams from my father: A Story of Race and Inheritance*, o candidato conta que sua mãe Ann Dunham se apaixonou por seu pai, então estudante queniano em Hawaia, logo depois de ter assistido a *Black Orpheus*. [...] [Obama] critica a visão do negro apresentada no filme como “simples fantasias”, denunciando o olhar estrangeiro tanto da mãe sobre a África, quanto de Marcel Camus sobre o Brasil. (FLÉCHET, 2009, p. 51-52)

Orpheé Noir veio a ser a primeira imagem que muitas pessoas ao redor do mundo viram sobre o Brasil, incluindo o ex-presidente dos EUA, Barack Obama. Em autobiografia, Obama relata – para além das críticas – que o filme proporcionou, ainda durante a sua juventude, uma profunda reflexão sobre as diferenças e desigualdades raciais. (CALIL, 2011)

Segundo análise de Anaïs Fléchet (2009), Pesquisadora da Universidade Paris IV – Sorbonne e do Centro de estudos do Brasil do Atlântico Sul, apesar das críticas formais e ideológicas, o filme constitui “um documentário de primeira ordem para o estudo da paisagem cultural carioca no final dos anos 1950 e da história das transferências culturais”. (FLÉCHET, 2009, p. 44) O filme, que contara com um bom elenco (inteiramente negro) e bela fotografia, abriu vários caminhos para a cultura brasileira no mundo. Seu sucesso deu origem a uma onda de musicais franco-brasileiros e, sobretudo, abriu caminho para a divulgação do cinema brasileiro no exterior. O Filme de Camus pode ser apontado, por exemplo, como uma das origens

da descoberta do Cinema Novo pela crítica europeia na década de 1960, mesmo apresentando uma proposta esteticamente oposta. (FLÉCHET, 2009, p. 46)

O filme – que teve ampla distribuição nas Américas, Europa e Japão – também foi importante para a divulgação global da música brasileira, sendo o primeiro contato de muitas pessoas ao redor do mundo com a música brasileira. É visto como o ponto de partida da moda internacional da Bossa Nova nos anos 1960. A música que obteve maior sucesso no filme foi *Manhã de Carnaval*, samba-canção romântico de Luiz Bonfá e Antônio Maria, com forte influência do bolero mexicano. O tema de *Manhã de Carnaval* – que ficara conhecido como *Black Orpheus* – tornara-se altamente popular nos EUA, ganhou mais de 700 gravações, além da interpretação de Frank Sinatra (considerado um dos maiores cantores estadunidenses de todos os tempos), e entrou no *Real Book*, coletânea de partituras que reúne os principais *standards* de jazz. Após assistir ao filme, vários *jazzmen* norte-americanos vieram ao Brasil – muitos deles patrocinados pelo *State Department* dos EUA. (FLÉCHET, 2009, p. 47-48) Em outras palavras, o filme divulgou para o mundo Tom e Vinicius, o samba, a Bossa Nova, as músicas de carnaval, a música e a cultura afro-brasileira, fazendo com que pessoas de todo o mundo se interessassem pelo estudo do Brasil.

Em *Orfeu da Conceição* é possível observar um esforço artístico criativo de Vinicius de Moraes. Suas experiências prévias, provenientes de seu contato com diferentes literaturas, diferentes formas de se interpretar a realidade social, e sua circulação em diversos espaços geográficos, étnicos e culturais permitiram-lhe fazer reflexões que no início dos anos 1950 far-se-iam presentes na peça mencionada. Pode-se observar em *Orfeu* um exemplo interessante da referenciação crítica e consciente da qual Candido (1989) professara como indispensável à superação da dependência cultural: a presença da cultura produzida em outro tempo e em outro espaço consistentemente interpretada e referenciada, e não meramente mimetizada. Vinicius evoca um mito grego do século V a.C. para contar uma história, promover uma reflexão a respeito das discriminações sociais e étnicas no Rio de Janeiro dos anos 50. A narrativa é construída com uma estética completamente diferente a do período clássico da civilização grega, privilegiando a criatividade e a espontaneidade

cultural dos populares que habitam os morros cariocas. Tal preocupação fica nítida no prefácio da peça, onde o poeta escreve:

Todas as personagens da tragédia devem ser normalmente representadas por atores da raça negra, não importando isto em que não possa ser, eventualmente, encenada com atores brancos.

Tratando-se de uma peça onde a gíria popular representa um papel muito importante, e como a linguagem do povo é extremamente mutável, em caso de representação deve ela ser adaptada às suas novas condições.

As letras dos sambas constantes da peça, com música de Antônio Carlos Jobim, são necessariamente as que devem ser usadas em cena, procurando-se sempre atualizar a ação o mais possível. (MORAES, 2017, p. 213)

Vinicius usa de sua criatividade e liberdade poética e permite-se à participação no texto, alterando o modo como a história termina. Enquanto no mito o músico de Trácia olha para trás e perde sua amada para sempre, em *Orfeu da Conceição* o sambista não perde sua Eurídice, mas junta-se a ela na Eternidade onde ficam juntos para sempre. Ao final é possível ver manifesto os fundamentos éticos de sua base sentimentalista, a sublimação do instante poético que consegue eternizar o finito e valorizar a banalidade do sentimento humano. Longe de ser um mimetismo cultural, a peça é uma prova de que o Brasil não encontra-se à margem, dependente da criatividade de outros povos, mas pode, sim, usar sua força histórica, sua própria criatividade e inventividade para definir endogenamente seus objetivos enquanto sociedade e tencionar as estruturas para promover um conjunto de transformações em função desse objetivo. Em outras palavras: desenvolver-se.

4.3 A música

A trajetória de Vinicius na música inicia-se muito cedo, antes mesmo de consagrar-se como poeta. Em 1927 esboça sua primeira tentativa de fazer música popular, em parceria com os irmãos Haroldo e Paulo Tapajós (seus colegas no colégio Santo Inácio). Em 1928, aos quinze anos, terminara com os irmãos sua primeira música: o foxtrot *Loura ou Morena*. Ela viria a ser gravada em 1932, antes da chegada do seu primeiro livro às livrarias. (ALBIN, 2010, p. 36-38)

Filho de um violinista e uma pianista (ALBIN, 2010, p. 35), a música sempre fora presente na vida do poeta. Se ao final do século XX suas composições eram

mais conhecidas que suas poesias, até os anos 1950 ocorria o posto. Os círculos intelectuais da década de 30 conservavam certo preconceito à música popular, considerando-a uma arte menor em relação à música erudita. Na verdade, Vinicius teve um papel importante na flexibilização das fronteiras entre o popular e o erudito, sofrendo muitas críticas por voltar-se à música popular depois de tornar-se um poeta consagrado. (WISNIK, 2011, p. 68-70)

A música toma novo fôlego em sua produção artística nos anos 1950, com a parceria com Tom Jobim em *Orfeu da Conceição*. As músicas do espetáculo fizeram grande sucesso, sem deixar de buscar a passagem fluída entre o erudito e o popular. Uma das músicas que mais fizera sucesso fora *Se Todos Fossem Iguais a Você*, que contou com mais de 30 gravações no Brasil, no Uruguai e na Argentina. (WISNIK, 2011, p. 70-80)

Em 1956, Tom e Vinicius envolveram-se em sua primeira parceria sem uma função cênica, na canção *Chega de Saudade* – tida por muitos como a primeira canção da Bossa Nova. Ao escrever a letra, o poeta já sentira que estava diante de algo totalmente novo, original, diferente de tudo que viera antes, com um toque bem brasileiro. Ao mesmo tempo que um chorinho lento, também era um samba todo em voltas, onde cada compasso, cada nota, carregava consigo amor e saudade. Vinicius revelara que nunca pensara tanto para colocar letra em uma música, tendo feito dezenas de tentativas para achar uma letra que se encaixasse. Nascia assim a Bossa Nova, a pedir apenas, na sua interpretação que viria a ser descoberta por João Gilberto. (WISNIK, 2011, p. 80-81)

Há uma confusão muito grande em relação ao conceito de Bossa Nova. Muitos reclamam sua “paternidade”, a acusam de ser “menos brasileira” etc. As acusações, opiniões e definições infundadas são das mais diversas. Em *Contracapa para Paul Winter* (MORAES, 2017, p. 70-72) Vinicius aborda o problema e conceitua o que é a Bossa Nova.

A bossa nova vem de uma série de conjunturas históricas, econômicas e artísticas no Brasil, fruto do grande surto desenvolvimentista que o país teve sob a presidência de Juscelino Kubitschek [...]. Ela é uma filha moderna do samba tradicional, que teve o seu namoro com o jazz, sobretudo o chamado "West Coast", mas que, tal como a praticam seus melhores homens: Jobim, João Gilberto, Lyra, Menescal, Donato, Castro Neves e Baden Powell, não

sofreu nenhuma descaracterização, nem perda de nacionalidade. O que se convencionou chamar de "samba-jazz" nada tem a ver com a bossa nova [...]. A verdadeira e orgânica influência do jazz no moderno samba brasileiro está na liberdade de improvisação que criou para os instrumentos e também na orientação do uso do tecido harmônico, que veste a melodia com uma graça e leveza desconhecidas no samba antigo, mais escorado no ritmo e na percussão.

[...] o sucesso internacional da bossa nova deve-se em primeiro lugar à sensibilidade musical do disc-jockey Felix Grant que, em rápida passagem pelo Rio, ouviu e levou para os Estados Unidos os discos de João Gilberto, os quais começou a lançar em seus programas. [...]. Aí, Jobim e eu fizemos "Garota de Ipanema", que, num milagroso lance, Astrud gravou, no álbum Getz-Gilberto, com um conjunto instrumental brasileiro do qual participavam Jobim ao piano, João Gilberto no violão, Tião Neto no contrabaixo e Milton Banana na bateria. Esta é a verdadeira história da bossa nova.

O que é bossa nova? Bossa nova é mais Greenwich Village do que 52nd Street; é mais uma chuva fina olhada através da janela de um modesto hotel de 46th Street que um rubro poente sobre a ilha de Manhattan, visto do Empire State Building [...]. Bossa nova é mais a solidão de uma rua de Ipanema que a agitação comercial de Copacabana. Bossa nova é mais um olhar que um beijo; mais uma ternura que uma paixão; mais um recado que uma mensagem. Bossa nova é o canto puro e solitário de João Gilberto eternamente trancado em seu apartamento, buscando uma harmonia cada vez mais extremada e simples nas cordas de seu violão e uma emissão cada vez mais perfeita para os sons e palavras de sua canção.

Bossa nova é também o sofrimento de muitos jovens, do mundo inteiro, buscando na tranquilidade da música não a fuga e alienação aos problemas do seu tempo, mas a maneira mais harmoniosa de configurá-los. Bossa nova é a nova inteligência, o novo ritmo, a nova sensibilidade, o novo segredo da mocidade do Brasil: mocidade traída por seus mais velhos, pais e educadores, que lhe quiseram impor os próprios padrões, gastos e inaceitáveis. Bossa nova foi a resposta simples e indevassável desses jovens a seus pais e mestres: uma estrutura simples de sons super-requintados de palavras em que ninguém acreditava mais, a dizerem que o amor dói mas existe; que é melhor crer do que ser cético; que por pior que sejam as noites, há sempre uma madrugada depois delas e que a esperança é um bem gratuito: há apenas que não se acovardar para poder merecê-lo. (MORAES, 2017, p. 71-72)

Vinicius destaca que a Bossa Nova é fruto do contexto brasileiro, sendo construída dentro do espírito de uma época. Surge em um cenário de otimismo, esperança e criatividade. Filha genuína do samba, teve um namoro com o jazz, de quem emprestou sua liberdade de improvisação, sem sofrer descaracterização ou perda de nacionalidade. É a solidão, o silêncio, a ternura: é a procura da perfeição,

da inovação pela voz e pelo violão de João Gilberto. É o movimento, o processo que carrega consigo uma parte da harmonia, da inteligência, da criatividade brasileira.

A música de maior sucesso mundial do movimento bossa-novista foi *Garota de Ipanema*. Trata-se da canção mais executada da história da humanidade, apenas atrás de *Yesterday*, dos *The Beatles*. É impossível saber o número exato de gravações, mas foram mais de 500 ao redor do mundo, tendo uma das gravações internacionais mais famosas na voz de Frank Sinatra. É possível encontrar versões em finlandês, estoniano e até esperanto. (VIANNA, 2012)

Em 1962 realizou-se com o apoio do Itamaraty o *New Brazilian Jazz* em Nova Iorque, no *Carnegie Hall*. (FLÉCHET, 2011) Apesar do equívoco no nome (dado que a Bossa Nova não é o jazz brasileiro), foi um importante evento que impulsionou a difusão internacional da música brasileira em um dos maiores mercados fonográficos do mundo. O concerto fora organizado pelo Diplomata Mário Dias Costa, colega e amigo de Vinicius no Ministério das Relações Exteriores. (ALBIN, 2010, p. 51)

A obra musical de Vinicius marcada por suas parcerias. Conseguia fazer músicas com estéticas diferentes, adequadas a cada parceiro. Em 1962 conhece Baden Powell na Boate Arpège. Em poucos dias tornam-se amigos e passam semanas trancados na casa de campo do poeta em Petrópolis, acompanhados de caixas de uísque. Lá escrevem grande parte dos seus sucessos, como *Samba em Prelúdio* e *Samba da Bênção*. Nasceram os *Afro-Sambas*. (ALBIN, 2010, p. 52)

Baden retirou-se à Bahia, onde conviveu com cantores baianos do candomblé, frequentou terreiros e escutou na origem os sons da religiosidade afro-baiana. Powell compartilha os conhecimentos aprendidos com Vinicius, que deixa-se levar pela riqueza orgânica da religiosidade e sonoridade africana. Assim surgiram os *Afro-Sambas*, com alterações rítmicas jamais vistas na música popular, revitalizando a música brasileira. (MENEZES, 2008, p. 304) As canções assumem várias vezes uma dicção proverbial, incorporando fórmulas sapienciais do espírito da experiência popular. (WISNIK, 2011, p. 97)

Os afro-sambas, compostos com Baden, revitalizam a música brasileira. O samba, que sofrera influência do jazz, alimentava-se, a partir dessa parceria, de ritmos ancestrais reconfigurados pela técnica arrojada de Baden. Ao penetrar em um novo campo da arte,

Vinicius traz com ele toda sua vivência, pronta para sofrer as transformações que alimentavam o espírito inquieto de poeta. Ultrapassa mais uma fronteira, abre novos caminhos para a arte do país. O letrista conhece como poucos o valor transformador dos agenciamentos, da diplomacia estabelecida às margens dos espaços rígidos de poder. (MENEZES, 2008, p. 304)

Nos Afro-Sambas, Vinicius e Baden a musicalidade religiosa afro-baiana. Para além de uma inovação musical, o disco representa uma forma de registro da musicalidade afro-baiana que, até então, era (e ainda o é, em grande medida) ignorado pela indústria fonográfica, sendo que grande parte de sua memória é preservada apenas através da oralidade.

A parceria com o músico Carlos Lyra marca as composições mais politicamente engajadas do poeta. Com Lyra, Vinicius compõe *Maria Moita*, *Pau de Arara* e o *Hino da UNE*, a União Nacional dos Estudantes. Passaram a atuar nos centros populares de cultura, procurando intervir, para além do circuito pequeno burguês, nos meios operários, fábricas, escolas e praças. Escreve várias músicas de protesto, também motivado pela ditadura civil-militar que se instauraria em 1964, como *Marcha da Quarta-feira de Cinzas*, que alegoriza na tristeza do fim do Carnaval o clima melancólico da ditadura. (WISNIK, 2011, p. 98-101)

As parcerias com Toquinho configuram um período mais tranquilo da vida e obra do poeta. Aqui fica claro, mais do que nunca, o seu gosto pela vida, distante da poesia mais rigorosa e estetizada. Apesar de ter conhecimento e habilidade de sobra para escrever uma poesia rigorosa, densa e rarefeita, Vinicius não quis assumir um filtro purista de conduta. (WISNIK, 2011, p. 102) Como argumentado por Candido (2004) e por Wisnik (2011), a poesia de viniciana é marcada pela continuidade, manifesta também em suas composições. Ao longo de sua trajetória ele aproxima-se do material sem perder a espiritualidade e o fervor, da música sem perder a poesia, do moderno sem perder a tradição.

Para Wisnik (2011, p. 104), a música *Tarde em Itapoã*, de Toquinho e Vinicius, é o melhor resultado da última forma do poeta: uma ode ao gozo momentâneo da existência, “uma Pasárgada dita de dentro, uma Maracangalha enfim atingida, o tempo do viver sendo libado e curtido no correr lento da tarde [...]” (WISNIK, 2011, p. 104)

A parceria com Toquinho fora bombardeada por muitos críticos, que chegaram a desqualificar o músico comparando com os parceiros anteriores de Vinicius, como Baden e Tom. A aproximação do poeta com a música popular em detrimento da poesia mais elitizada rendeu várias críticas. Vinicius respondia essas críticas em suas letras, em seu modo de viver. Dizia o poeta que repudiava qualquer opressão à liberdade humana, inclusive a gravata. (HOMEM; LA ROSA, 2013, p. 141) A sua discordância dos críticos, seu modo de vida voltado para a humanização e o amor fica claro em toda sua obra. Em Testamento, por exemplo, o poeta escreve

Você que só ganha pra juntar/ O que é que há, diz pra mim, o que é que há?/ Você vai ver um dia/ Em que fria você vai entrar/ Por cima uma laje/ Embaixo a escuridão/ É fogo, irmão! É fogo, irmão! [...] E você com todo o seu baú, vai ficar por lá na mais total solidão, pensando à beça que não levou nada do que juntou: só seu terno de cerimônia. [...]/ Você que não pára pra pensar/ Que o tempo é curto e não pára de passar/ Você vai ver um dia, que remorso!/ Como é bom parar/ Ver um sol se pôr/ Ou ver um sol raiar/ E desligar, e desligar. (MORAES, 2017, p. 617)

Assim como em *Olhe aqui, Mr. Buster...*, Vinicius deixa claro que os elementos culturais, afetivos e imateriais são mais caros à acumulação material e o consumo de bens econômicos. Para Vinicius, o essencial ao espírito não está expresso no que se tem dentro do “baú”. O Poeta valoriza mais o amor, a paixão, a cultura e a natureza, e essa mensagem é transmitida através da música àqueles que a escutam.

Na obra musical de Vinicius, pode-se observar traços éticos e estéticos que são comuns à totalidade de sua obra. Na poesia e na música, Vinicius se ocupou de diversos temas, sendo que na música é possível observar de maneira bem clara a flexibilidade estética do poeta, que se apresenta de modo vário a cada parceiro. Versatilidade esta própria de quem transita pela música, poesia, crônica, cinema, teatro e consegue fazer todos esses trabalhos convergirem.

Em *Contracapa para Paul Winter* pode-se observar uma defesa da brasilidade da Bossa Nova, que fora muito acusada de ser “americanizada”. Ao dizer que a Bossa Nova é a “filha moderna do samba” que teve seu “namoro com o jazz”, ao mesmo tempo que afirma sua brasilidade, afirma seu cosmopolitismo. Rebate argumentos “puristas” e “nativistas” de alguns setores da sociedade de que dever-se-ia negar toda a influência advinda dos EUA. Para o poeta, a música, a poesia, a

criatividade humana, não têm fronteiras e não há nada de que deva ser rechaçado por definição.

Em *Afro-Sambas* pode-se notar o resgate das raízes culturais, da música e da oralidade religiosa afro-baiana. Baden e Vinicius escrevem as músicas, flutuam pelo universo das religiões de matriz afro. Unem seus estilos e seus violões aos berimbaus, agogôs, chocalhos e afoxés, criando uma inovação no campo musical, ao mesmo tempo que conservam elementos da poesia viniciano.

A inconsonância com as proposições da indústria cultural norte-americana faz-se perene na obra do poeta através do incentivo a valores que vão de encontro aos do *American Way of Life*. O poeta realiza a interdependência cultural ao fazer referências obras e artistas de diferentes culturas e diferentes lugares, nacionais e internacionais, considerando a produção cultural humana realizada ao redor do mundo em diferentes épocas. O faz com consciência e engajamento, entendendo a dimensão política da poesia capaz de tencionar a criatividade e a interdependência.

4.4 Para além do artista: documentos e correspondências do poeta

Vinicius, para além de um grande artista, sempre fora bem relacionado dentro dos espaços de poder. Teve, por exemplo, importante participação na construção de Brasília, sendo muito próximo do presidente Juscelino Kubitschek e do arquiteto Oscar Niemeyer. A criação da nova capital viria a juntar novamente os três homens de *Orfeu da Conceição* (Vinicius, Tom e Niemeyer), num espetáculo de som e luz. Por carta, o poeta e o arquiteto conversam sobre aspectos da construção e da iluminação de Brasília, bom como da composição de *Sinfonia da Alvorada*, encomendada a Vinicius pelo presidente da república para a inauguração da cidade. Na época Vinicius ocupava posto diplomático em Montevideu, porém era frequentemente convocado por JK para ir à Brasília participar das reuniões de planejamento da cidade. (MORAES, 1961)

No ano de 1952 o Itamaraty enviara Vinicius à Europa para estudar a organização dos festivais de cinema, após o poeta manifestar a intenção de criar um festival internacional de cinema no Brasil – que seria o pioneiro. No referido ano, ele fora delegado do Brasil em cinco festivais: em Punta del Este, Cannes, Berlim,

Locarno e Veneza. Em Punta del Este, na companhia de Jorge Grinle e Phil Russman (então vice-presidente da RKO Pictures, importante produtora do cinema mundial da época), desenhou a organização do I Festival de Cinema do Brasil, realizado em São Paulo entre 12 e 27 de fevereiro de 1954, junto às comemorações do aniversário da cidade. (MORAES, [1954])

Em suas caminhadas pelos festivais, estabeleceu pontes importantes para ao cinema brasileiro. Em Cannes participou do Congresso de Autores de Filmes, onde sugeriu que a próxima reunião fosse durante o festival brasileiro – sendo dele também a ideia de criar uma Associação Brasileira de Autores de Filmes. Dentre as pautas de Vinicius nos congressos, estava a igualdade de direitos em coproduções entre o cinema brasileiro e o europeu, de forma a evitar distribuição injusta dos rendimentos e descaracterizações da cultura local (MORAES, [1954]) – problemas quais o próprio poeta viria a enfrentar anos mais tarde no filme *Orpheé Noir*.

A organização do festival exigiu esforços do poeta junto às associações internacionais, aos produtores, autores, do Itamaraty e até mesmo da burocracia alfandegária brasileira. Parte das exposições do Festival contariam com filmes enviados através da FIAF (Fundação Internacional dos Arquivos de Filmes) à Fimoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Vinicius teve de realizar esforços para a alfândega brasileira liberar os filmes antes da data do festival. Sem as fitas, seria impossível fazer as retrospectivas do cinema estrangeiro, programadas pelo festival. (MORAES, [1954])

O poeta também fora responsável pela obtenção da complementação da verba do festival. Havia alguma dificuldade em conseguir patrocínio internacional. Vinicius conseguira de Werner Füterer, da Associação de Produtores Cinematográficos, dois milhões de marcos para o festival. O Brasil ofereceu aos convidados: aviões para os artistas e duzentos e vinte e um delegados, de vinte e um países, tiveram viagem, comida e estadia pagas pelo governo do Brasil. (MORAES, [195_])

Após sua realização, o festival recebeu diversas críticas; algumas positivas, outras negativas. Em relatório ao Itamaraty, Vinicius descreve que comentou-se no VII Festival de Cannes que o festival brasileiro teria acertado na “fórmula”, porém

deixado a desejar na organização. Segundo o Poeta, alguns críticos teriam chegado a pontuar que o I Festival de Cinema do Brasil teria sido, do ponto de vista cultural, o mais importante já realizado até 1954. Vinicius ainda argumenta que parte das críticas negativas ao Festival seriam falaciosas, e almejavam boicotar os próximos festivais por considerar que o festival brasileiro viria a afrontar ou ofuscar a supremacia dos consagrados festivais europeus de Cannes e Veneza. (MORAES, 1954)

Em memorando ao chefe da divisão cultural, em 1955, o diplomata João Clemente Baena Soares relata que o interesse do público estrangeiro pelo cinema brasileiro vem crescendo, e a produção cinematográfica do Brasil passara a ser encarada com maior seriedade. O diplomata argumenta que o país perderia oportunidades de divulgação do cinema nacional, dado que o mesmo é apresentado de forma disperso. Em face do problema, ele conta que Vinicius de Moraes escrevera um anteprojeto de lei referente à criação da Comissão Técnica de Julgamento de Filmes Brasileiros Para Festivais internacionais de Cinema, a fim de selecionar e impulsionar a divulgação de filmes brasileiros. A comissão, segundo o anteprojeto elaborado por Vinicius, viria a ser integrada pelo chefe da Divisão Cultural do Itamaraty, representante do Ministério da Educação e Cultura, críticos de cinema e representantes do Sindicato Nacional da indústria cinematográfica. (SOARES, 1955)

A respeito de seu posicionamento em relação ao americanismo e ao *American Way of Life*, pouco é possível identificar em suas correspondências, para além da afirmação de seus valores, princípios éticos, que também fazem-se presentes em sua arte. Talvez a opinião mais extensa que o poeta tenha omitido sobre os EUA e seu modo de viver seja em carta à Manuel Bandeira, em 14 de setembro de 1947, durante seu serviço diplomático em Los Angeles, onde o artista confessa que a “cada dia acho os Estados Unidos mais chatos” (MORAES, 2003, p.128). Relata que gosta apenas dos seus amigos brasileiros, de algumas pessoas da indústria cinematográfica (como Orson Welles) e dos artistas negros do Jazz.

O resto é uma sensaboria, uma gente muito burra e self-satisfied, se achando o supra-sumo. Com exceção de algumas facções democráticas [...], o resto é de se jogar fora, na latrina: preconceito, discriminação racial, empáfia, unilateralismo, extrema ignorância e

desprezo geral pelo estrangeiro, na seguinte ordem: respeitam, naturalmente, os anglo-saxões; desprezam cordialmente o latino, considerando o mexicano a escória; depois vem o negro, que é feito cachorro. Cachorro aqui tem mais que muita gente boa.

São os novos nazistas, os americanistas [...]. Caucasianos, louros, protestantes, especialistas em coisas mecânicas. Dirigem muito bem automóvel, motocicleta, avião. [...] Têm namoradas, bonitas com cara de anúncio, que se deixam beijar, bolinar. Todo mundo quer casar, ter o seu “home”, o seu “baby”, tudo também, homes e babies, com a mesma cara. Democracia, mesmo, é palavra. Se você critica, eles se fecham. Não admitem que não se ache isso aqui o paraíso. A resposta usual é: “If you don’t like it here, why the hell don’t you go back to your country?”

Talvez Haja um pouco de exagero meu, não sei. Mas a impressão, depois de um ano e meio, é essa, e só tende a se fortificar. Acho impossível, no entanto, que não haja gente boa escondida por aí [...]. De americano mesmo, só tenho meus pretinhos, o Duke Ellington, o Louis Armstrong, que é muito meu camarada, A Sarah Vaughan, última grande cantora negra – uma maravilha – que vou ver sempre que posso. (MORAES, 2003, p. 128-129)

Como pode-se observar, o poeta mostra-se descontente com a soberba e discriminação racial que observa nos EUA, chamando os americanistas de “novos nazistas”. Demonstra um desconforto com a aparente padronização das formas e condutas sociais ao ressaltar as “namoradas com cara de anúncio” e os “*homes e babies*, todos iguais”. Vinicius descreve, como viu-se em Cunha (2017), desaprovar traços marcantes do estilo de vida modelar difundidos pela indústria cultural norte-americana.

De fato, o consumo, o preconceito e a indiferença estavam longe de ser o “paraíso” para Vinicius de Moraes, que vivera sua vida priorizando o amor, a fraternidade e a beleza das coisas simples. Em carta à sua irmã Leta, em 28 de janeiro de 1940, o poeta escreve:

E eu me tracei uma regra, que não é regra, não é nada senão o uso poético da minha vida: só rir para as coisas trágicas. Só chorar de emoção. Só andar na ponta dos pés. Só ser delicado. Só topar paradas duras. Só dormir em último caso. Só pensar nos outros. Só castigas a si próprio. Só aceitar o inaceitável. Só criar em alegria. Etc. E sobretudo, só ser íntimo.

[...] Os rumos, às vezes opostos que a vida da gente possa tomar, não interessam. Interessa esse movimento natural, de se voltar e sorrir, não importa de onde, com o mesmo sorriso e dizer: Hello, girl, anything I can do? (MORAES, 2003, p. 104, grifo do autor)

Quando em Lisboa, em virtude do serviço diplomático, Vinicius participara de uma festa na casa de Amália Rodrigues, consagrada fadista portuguesa. Uma

amostra deste encontro fora gravado no LP *Amália / Vinicius* onde, na faixa *Mensagem*, o poeta diz que sua “pátria é a humanidade” (MORAES, 1970), e deixa uma mensagem para o povo português:

A minha única mensagem que eu deixo aqui a vocês hoje é [...] rompam as cadeias. Vivam, amem, amem-se, rompam as tradições, rompam os preconceitos, e aí eu tenho a impressão que cada um [...] pode se tornar mais feliz, que eu acho que o grande problema do ser humano é a felicidade. Cada um deve procurar a sua felicidade, e ao procurar a sua felicidade, procura normalmente a felicidade do seu semelhante. (MORAES, 1970)

Como propôs Rimbaud, Vinicius fez de sua própria vida uma existência literária e, através de sua poesia, do seu teatro e de sua música defendeu a humanização conceituada por Cândido (2004), incentivando valores contrários aos disseminados pela indústria cultural norte-americana, valorizando a criatividade e a inventividade da cultura popular brasileira.

4.5 Criatividade e interdependência

Vinicius de Moraes encaixa-se na segunda geração do modernismo e, como demonstrou-se, suas ações, decisões e criações inserem-se num contexto específico. Sua vida e obra são influenciadas pelos acontecimentos na macroestrutura da Civilização industrial, pela conjuntura nacional brasileira e pelos eventos e encontros diversos que aconteceram ao longo de sua trajetória. Ainda muito jovem torna-se um poeta promissor nos meios intelectuais e, nos anos de 1950 e 1960, parte de sua obra torna-se extremamente difundida no Brasil e no mundo, com notório destaque à canção popular. Sua obra insere-se no contexto do pensamento modernista brasileiro, que se empenhava em promover uma reflexão sobre a sociedade brasileira e suas mazelas, seus caminhos e suas possibilidades. Longe de querer aparentar algum tipo de isenção política, o poeta posiciona-se contra tudo aquilo que considera oprimir o ser humano e a cultura brasileira. Sem abandonar o fervor e o sentimentalismo, usa sua criatividade em favor da liberdade do espírito e da interdependência cultural.

O serviço diplomático fora fundamental na vida de Vinicius, pois possibilitou que ele estabelecesse conexões artísticas que viriam a influenciá-lo e participar ativamente da divulgação da cultura brasileira pelo mundo. Seja pela desconfiança

na incorporação do popular na imagem internacional do Brasil – abordada por Fléchet (2011) – ou pela opção histórica do ministério de não destinar muitos recursos para a divisão cultural – como descrito por Ribeiro (2011) – a verdade é que o Itamaraty pouco incentivou a divulgação da obra de Vinicius para além de empregá-lo em diferentes embaixadas pelas Américas e Europa para o desempenho de atividades burocráticas. Segundo Fléchet (2011), o Itamaraty só viria se interessar a promover a Bossa Nova depois de consolidado o seu sucesso. É difícil mensurar quais caminhos internacionais a música brasileira, como um todo, poderia ter tomado caso obtivesse maior apoio do Estado. A música brasileira é uma forte expressão da cultura popular, sendo considerada por muitos pesquisadores, como Tooge (2014), um importante instrumento de *Soft Power* do Brasil. Apesar do que fora citado, o Ministério das Relações Exteriores tivera um papel fundamental em Vinicius, dado que o forneceu meio de subsistência e a possibilidade de viajar e estabelecer novos contatos, além do apoio que oferecer ao poeta para a organização do I Festival de Cinema do Brasil.

Os anos 1950 são profícuos às gerações do modernismo que vieram após a primeira. Eles tiveram a possibilidade, como relatado por Candido (1989), para além das influências estrangeiras, basearem-se nos exemplos nacionais anteriores, o que constitui condição primordial à interdependência cultural. Influenciados por seus antecessores e pelo espírito otimista de sua época, protagonizaram uma série de inovações e reflexões acerca do que viria a ser o *desenvolvimento* nacional. A preocupação social manifesta em Vinicius não é algo que se manifesta apenas no poeta, mas no conjunto de intelectuais do modernismo. Os modernistas realizavam uma recepção crítica da modernidade, denunciando em suas obras a modernidade tardia, suas mazelas e exclusões sociais, conforme apresentou Menezes (2008).

Dessa forma, pode-se observar que, sobretudo a partir da década de 1940, é possível observar as pressões exercidas pelas forças do *American Way of Life* do dos EUA e a arte crítica do movimento modernista no Brasil. Ao passo que a cultura norte-americana se aprofundava no país através da relativa abertura econômica que permitira o investimento direto externo, a vinda de empresa multinacionais, e seus signos, assim como a indústria cultural hollywoodiana, também solidificava-se o

movimento que pregava uma recepção crítica, consciente e cautelosa de toda influência externa. Se por um lado se tinha a reprodução ampliada da dependência cultural e tecnológica (que, em última instância, são uma coisa só) através do movimento de substituição de importações – conforme argumentou Furtado (1974) –, haviam também esforços para promover a inversão da lógica dos *meios* e *fins*.

A *modernidade* é um conjunto amplo de elementos super e infraestruturais que se propõem a transformar as tradições e arcaísmos que são incompatíveis com os valores do iluminismo, do progresso, da ciência, da reflexão do ser humano e da sociedade. O mero mimetismo tecnológico não pode ser plenamente considerado modernização. Por isso Menezes (2008) traz o conceito de modernidade tardia, onde o *velho* e o *novo*, o *tradicional* e o *moderno*, continuaram coexistindo. Como bem pontuou Rodríguez (2009), os códigos culturais da modernidade são necessários à participação na vida pública e ao desenvolvimento produtivo na sociedade moderna. Esse tipo de sociedade supõe, para além da incorporação da racionalidade instrumental e do progresso técnico, a ação de um conjunto orgânico de cidadãos, capaz de refletir sobre si mesmo, de integrar-se internamente, responder às mudanças e solucionar problemas complexos da própria sociedade. Tais códigos associam-se a um conjunto de valores e ao conceito de cidadania. Contudo, na modernidade tardia, grande parte dos elementos essenciais da modernidade acabaram não firmando-se, dado que não ocorreu um alargamento generalizado da cidadania (dado que grande parcela da população continuou à margem da sociedade civil ao não serem incluídas nos processos de transformação) e preservou-se vínculos personalistas de privilégio.

Contudo, nota-se que havia uma esperança de alargamento da cidadania e real democratização da sociedade. Como visto em Menezes (2008) a construção de Brasília simbolizava essa perspectiva de consolidação da democracia. Ao modo do modelo grego de Cidade Ideal, Brasília simbolizaria a harmonia da arquitetura, da natureza e do Estado. Deveria ser um exemplo de que é possível inverter a lógica dos *meios* e *fins*, fazer da acumulação de capital um *meio* para atender às necessidades endogenamente definidas pela sociedade, simbolizados na submissão do progresso tecnológico à racionalidade artística de Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Vinicius de

Moraes, Tom Jobim e outros tantos artistas. Um projeto amplo e integrado de futuro e identidade de ordem ética, cívica e humanista.

Analisando-se mais precisamente a vida e obra de Vinicius de Moraes, pode-se identificar uma incompatibilidade com os valores difundidos pela indústria cultural dos Estados Unidos. *O American Way of Life*, como visto em Furtado (1978b) e mais detalhadamente em Cunha (2017), prega o consumismo como fator de identificação e diferenciação, assim como condição necessária ao alcance de um ideal de sucesso. O sucesso, o prestígio, fundado na acumulação material (e no mérito em alcançá-la) faz-se presente como um dos elementos principais na construção da ideia de felicidade. Vinicius deixa claro seu repúdio a essa visão em *Olhe aqui, Mr. Buster...* – contudo, mesmo que não tivesse escrito tal poema, tal repúdio poderia ser constatado a partir da análise do discurso de sua obra e de suas correspondências, onde fica claro que o poeta, ao fazer da própria vida uma existência literária, como argumentou Menezes (2008), defende que a felicidade não é diretamente proporcional à acumulação material. A felicidade, para o poeta, reside no amor, na comunhão, na fraternidade, na preocupação e na compaixão ao seu semelhante, como o próprio Vinicius fala à irmã em carta (MORAES, 2003, p. 104) e à Amália Rodrigues em sua casa (MORAES, 1970). Tal distanciamento também fica claro na sua carta a Manuel Bandeira (MORAES, 2003, p. 128-129) onde deixa claro seu incômodo em relação à padronização e a superficialidade com a qual o cidadão médio norte-americano vive.

Como argumentou-se anteriormente, suas posições éticas são elementos perenes em toda sua obra. É notória a valorização da vida, do amor, do gozo momentâneo da existência, da valorização da simplicidade e do momento em toda a obra atingindo seu ápice, segundo Wisnik (2011) nas parcerias com Toquinho. Na música *Testamento* (MORAES, 2017, p. 617), por exemplo, o poeta defende que considera mais importante o contato com a natureza e o gozo da vida ao lado de quem se ama do que a acumulação de bens materiais. Como visto em Candido (2004), além do elemento ético, a literatura tem função social pedagógica, podendo vir a difundir os valores que carrega em seus leitores, seja de forma consciente ou inconsciente. Seria difícil mensurar o impacto da obra viniciano na sociedade,

contudo é notório o distanciamento ético de sua obra daquilo que se convencionou chamar de *modo de vida americano*.

Também é possível observar como elemento perene na obra viniciano a característica que Candido (1989) julgou como essencial à interdependência cultural: a referência a autores nacionais, porém sem ignorar a vasta produção cultural humana realizada ao redor do mundo em diferentes épocas. Vinicius o faz com consciência, engajamento e sem mimetismo, entendendo o fazer poético como ferramenta política de transformação social. Pode-se observar inovação e criatividade, de forma a prestar contribuições ao patrimônio cultural.

Como argumentou-se, em *Orfeu da Conceição* é possível observar um importante esforço criativo de Vinicius de Moraes. Observa-se em *Orfeu* um exemplo interessante da referenciação crítica e consciente da qual Candido (1989) defendera como indispensável à superação da dependência cultural: a referenciação consciente e crítica da cultura estrangeira, com reinterpretações, contextualizações e não mimetizada. Vinicius evoca um mito grego do século V a.C. para promover uma reflexão a respeito das discriminações sociais e étnicas no Rio de Janeiro dos anos 1950. A narrativa é construída com uma estética completamente diferente a do período clássico da civilização grega, privilegiando a criatividade e a espontaneidade cultural dos populares que habitam os morros cariocas, como fica nítido no prefácio da peça. (MORAES, 2017, p. 213).

Vinicius permite-se a uma participação criativa, alterando o modo como a história termina. Enquanto no mito Orfeu olha para trás e perde sua amada para sempre, em *Orfeu da Conceição* o sambista não perde sua Eurídice, mas junta-se a ela na Eternidade. Ao final é possível ver manifesto os fundamentos éticos de sua base sentimentalista, a sublimação do instante poético que consegue eternizar o finito e valorizar a banalidade do sentimento humano. Longe de ser um mimetismo cultural, a peça é um exemplo de que se pode, sim, usar-se da força histórica, da criatividade e da inventividade para tencionar-se as estruturas sociais para promover um conjunto de transformações.

Para além do fazer artístico da peça e do filme, é possível notar uma assimetria de poder nas negociações – descritas por Menezes (2008) e Homem e La

Rosa (2013) – sobre a distribuição dos rendimentos do filme *Orpheé Noir* entre brasileiros e franceses. Os brasileiros, apesar de terem a maior parte da responsabilidade criativa do filme, saíram financeiramente desfavorecidos em relação aos franceses. Tal fato pode ser interpretado como uma expressão da relação de subordinação existente entre o centro da Civilização Industrial e sua periferia.

A referenciação consciente também é marcante em sua obra musical. Em *Contracapa para Paul Winter* (MORAES, 2017, p. 71-72), ao dizer que a Bossa Nova é a “filha moderna do samba” que teve seu “namoro com o jazz”, ao mesmo tempo que afirma a brasilidade da música, afirma seu cosmopolitismo. Rebate argumentos “puristas” e “nativistas” de alguns setores da sociedade de que dever-se-ia negar toda a influência advinda dos EUA. Para o poeta, a música, a poesia, a criatividade humana, não têm fronteiras e não há nada de que deva ser rechaçado por definição. Em *Afro-Sambas* pode-se notar a referência às raízes culturais, da música e da oralidade religiosa afro-baiana. Baden e Vinicius flutuam pelo universo religioso afro-brasileiro, unem seus estilos e seus violões aos berimbaus, agogôs, chocalhos e afoxés, criando uma inovação no campo musical, ao mesmo tempo que conservam elementos da poesia viniciano. O poeta demonstra que encara o fazer poético com consciência e engajamento, entendendo a dimensão política da poesia, usando sua criatividade para tencionar as estruturas, promover a cultura brasileira e a interdependência entre os povos.

Como pontuou Furtado (1978b), a Civilização Industrial está subordinada à lógica da acumulação, o que coloca em risco a liberdade humana, de criação, de desenvolvimento. Furtado dedica grande parte de sua produção intelectual para proposição e defesa de uma transformação na dinâmica social, onde a acumulação de capital não seria um fim em si mesma, mas estaria subordinada substantivamente em função dos objetivos correspondentes às aspirações da coletividade. A acumulação material com o fim em si promove uma transferência do excedente àqueles que encontram-se à frente no processo de acumulação.

As faces tecnológica e cultural da dependência estão visceralmente interligadas. A assimilação mimética dos modos de viver do centro capitalista leva à

reprodução de padrões de produção e consumo descolados do desenvolvimento histórico-tecnológico latino-americano, fazendo com que se perca a capacidade de controlar os próprios fins, da manutenção a identidade e a invenção cultural. (FURTADO, 1984) Nisto consistiria a superação da dependência: na modificação da orientação da tecnologia, em uma nova lógica dos fins, atingindo assim a interdependência. (FURTADO, 1978b)

Observou-se que Vinicius, em sua vida e obra, posicionou-se contrário a tudo aquilo que considerava oprimir o homem (HOMEM; LA ROSA, 2013). Posicionou sua obra em favor da criatividade interdependente da cultura brasileira, orientando sua base sentimental a uma ética incongruente com os valores da indústria cultural norte-americana e o modo de viver por ela incentivado. À luz da estrutura descrita por Furtado (1978b), ao posicionar-se contra a indústria cultural que estimulava a perpetuação da dependência (FURTADO, 1984), Vinicius, através da função pedagógica da literatura (CANDIDO, 2004), desestimulara a dependência dos modos de viver, indo de encontro a uma das bases fundamentais da dependência. O poeta promovera a interdependência cultural, descrita por Candido (1989) ao não ignorar a produção cultural da humanidade, referenciando-a de maneira crítica, consciente e criativa, ajustada em profundidade e desígnio, contribuindo não apenas ao contexto nacional, mas também ao patrimônio cultural da humanidade como um todo. Vinicius fora um dos intelectuais que nos anos 50 idealizaram um Brasil diferente e trabalharam em favor de uma nova lógica dos *fins*, em favor da criatividade e da interdependência e, conseqüentemente, da transformação das estruturas sociais para o desenvolvimento no sentido furtadiano.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A vida e a obra de Vinicius de Moraes são fortemente marcadas pelos acontecimentos na macroestrutura da Civilização industrial, pela conjuntura nacional brasileira e pelos eventos e encontros diversos que aconteceram ao longo de sua trajetória. Sua obra inseriu-se no contexto do pensamento modernista brasileiro, que empenhava-se em promover uma reflexão sobre a sociedade brasileira e suas mazelas, seus caminhos e suas possibilidades. Longe de querer aparentar algum tipo de isenção política, o poeta posicionou-se contra tudo aquilo que considera oprimir o ser humano. Sem abandonar o fervor e o sentimentalismo, usa sua criatividade em favor da liberdade do espírito e da interdependência cultural.

Inspiradas pelo clima de otimismo da década de 1950, as gerações modernistas que derivaram da primeira tiveram a possibilidade de ter por referência exemplos nacionais anteriores. Influenciados por seus antecessores e pelo espírito de sua época, protagonizaram uma série de inovações e reflexões acerca do *desenvolvimento* nacional. A preocupação social manifesta em Vinicius está também presente no conjunto de intelectuais do modernismo. Os modernistas realizavam uma recepção crítica da modernidade, denunciando em suas obras a modernidade tardia, mazelas e exclusões sociais.

A partir da década de 1940 observou-se as pressões exercidas pelas forças do *American Way of Life* do dos EUA e a arte crítica do movimento modernista no Brasil. Ao passo que a cultura norte-americana influía no Brasil, solidificava-se o movimento que pregava uma recepção crítica, consciente e cautelosa de toda influência externa. Se por um lado se tinha a reprodução ampliada da dependência cultural e tecnológica (que, em última instância, são expressões de um mesmo movimento), havia também esforços para promover uma inversão da lógica dos *meios e fins*.

Observou-se na vida e na obra de Vinicius de Moraes uma incompatibilidade com os valores difundidos pela indústria cultural dos EUA. O *American Way of Life*, prega o consumismo e a acumulação material como fator de identificação e diferenciação, assim como condição necessária ao alcance de um ideal de sucesso

e da felicidade. Em Vinicius, observou-se que o autor manifesta valores e signos contrários aos valores do *Modo de Vida Americano*. Notou-se em suas correspondências que, ao fazer da própria vida uma existência literária, defende que a felicidade não é diretamente proporcional à acumulação material. A felicidade, para o poeta, reside no amor, na comunhão, na fraternidade, na preocupação e na compaixão ao seu semelhante.

Observou-se que a referência a autores nacionais é uma característica perene na obra viniciano. Considerada característica essencial à interdependência cultural, o autor referencia autores nacionais, porém sem ignorar a vasta produção cultural humana realizada ao redor do mundo em diferentes épocas. Vinicius o faz com consciência, engajamento e sem mimetismo, entendendo o fazer poético como ferramenta política de transformação social. Pode-se observar inovação e criatividade, de forma a prestar contribuições ao patrimônio cultural.

Observou-se que Vinicius permite-se a participação criativa na literatura, inovando sobre suas referências. Em *Orfeu da Conceição*, por exemplo, o autor reconstrói o mito grego para promover reflexões em face das discriminações sociais e étnicas no Rio de Janeiro dos anos 1950, privilegiando a criatividade e a espontaneidade cultural dos populares que habitam os morros cariocas. É possível ver manifesto os fundamentos éticos de sua base sentimentalista, a sublimação do instante poético que consegue eternizar o finito e valorizar a banalidade do sentimento humano. Longe de produzir mimetismos culturais, a obra de Vinicius é um exemplo de que é possível criar, buscar a interdependência cultural, usar força a histórica, a criatividade e a inventividade para tencionar estruturas sociais e promover um conjunto de transformações em função de um objetivo comunitariamente determinado.

Observou-se que Vinicius, em sua vida e obra, posicionou-se contrário a tudo aquilo que considerava oprimir o homem. Posicionou sua obra em favor da criatividade interdependente da cultura brasileira, orientando sua base sentimental a uma ética incongruente com os valores da indústria cultural norte-americana e o modo de viver por ela incentivado. Ao posicionar-se contra a indústria cultural que estimulava a perpetuação da dependência, Vinicius, através da função pedagógica

da literatura, desestimulara a dependência dos modos de viver, indo de encontro a uma das bases fundamentais da dependência. O poeta promovera a interdependência cultural ao não ignorar a produção cultural da humanidade, referenciando-a de maneira crítica, consciente e criativa, ajustada em profundidade e desígnio, contribuindo não apenas ao contexto nacional, mas também ao patrimônio cultural da humanidade como um todo. Vinicius fora um dos intelectuais que nos anos 50 idealizaram um Brasil diferente e trabalharam em favor de uma nova lógica dos *fins*, em favor da criatividade e da interdependência e, conseqüentemente, da transformação das estruturas sociais.

REFERÊNCIAS

- ALBIN, Ricardo Cravo. Vinicius, poeta e diplomata, na música popular. In: BRASIL. FUNDAÇÃO ALEXANDRE DE GUSMÃO. (Org.). **Embaixador do Brasil**. Brasília: Funag, 2010. p. 33-55.
- AMORIM, Celso. Apresentação. In: BRASIL. FUNDAÇÃO ALEXANDRE DE GUSMÃO. (Org.). **Embaixador do Brasil**. Brasília: Funag, 2010. p. 7-8.
- BARROS, José D'Assunção. História cultural e história das idéias. **Cultura**: revista de história e teoria das ideias, Lisboa, v. 21, n. 1, p.1-23, jan. 2005.
- BORJA, Bruno. Celso Furtado e a cultura da dependência. **Oikos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p.247-262, set. 2009. Disponível em: <<http://www.revistaokos.org/seer/index.php/oikos/article/view/134/120>>. Acesso em: 20 ago. 2019.
- BORJA, Bruno. Notas sobre a dimensão cultural na obra de Celso Furtado. In: D'AGUIAR, Rosa Freire (Org.). **Celso Furtado e a dimensão cultural do desenvolvimento**. Rio de Janeiro: E-papers, 2013. p. 125-153.
- BRESSES-PEREIRA, Luiz Carlos. Criatividade e Dependência na Civilização Industrial. **Revista de Economia Política**, São Paulo, v. 2, n. 1, p.155-156, abr. 1981.
- CALIL, Ricardo. Obama descobriu Brasil em 1983, com 'Orfeu Negro'. **Último Segundo**. São Paulo. 18 mar. 2011. Disponível em: <<https://ultimosegundo.ig.com.br/visitaobama/obama-descobriu-brasil-em-1983-com-orfeu-negro/n1238177528724.html>>. Acesso em: 10 mar. 2019.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 4ªed. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004, p.169-191.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. Vinicius de Moraes. In: **Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa**. Org. Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p.120-122
- CANDIDO, Antonio. Um poema de Vinicius de Moraes. In: **Poemas, sonetos e baladas e Pátria minha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.159-162.

- CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade**: A história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASTRO, Ruy (Org.). **Querido Poeta**: correspondência de Vinicius de Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHAVES, Wanderson. A Fundação Ford e o Departamento de Estado Norte-Americano: a montagem de um modelo de operações no pós-guerra. **Crítica Histórica**, Maceió, v. 6, n. 11, p.225-250, jul. 2015.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Artcultura**, v. 15, n. 27, 5 mar. 2015.
- CUNHA, Paulo Roberto Ferreira da. **American way of life**: representação e consumo de um estilo de vida modelar no cinema norte-americano dos anos 1950. 2017. 246 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo, Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2017.
- FERRAZ, Eucanaã (Org.). **Vinicius de Moraes**: Música, Poesia, Prosa e Teatro. Rio de Janeiro: Nova Frontera, 2017.
- FLÉCHET, Anaïs. Um mito exótico?: A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus (1959-2008). **Significações**, São Paulo, v. 36, n. 32, p.43-62, 23 dez. 2009.
- FLÉCHET, Anaïs. As partituras da identidade: o Itamaraty e a música brasileira no século XX. **Escritos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, p.227-256, jan. 2011.
- FURTADO, Celso. **Desenvolvimento e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1961.
- FURTADO, Celso. **O mito do desenvolvimento econômico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- FURTADO, Celso. **A hegemonia dos Estados Unidos e o subdesenvolvimento da América Latina**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978a.
- FURTADO, Celso. **Criatividade e dependência** na civilização industrial. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978b.
- FURTADO, Celso. **Cultura e desenvolvimento em época de crise**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- FURTADO, Celso. **Transformação e crise na economia mundial**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

- FURTADO, Celso. Entre inconformismo e reformismo. **Revista de Economia Política**, São Paulo, v.9, n.4, p. 6-28, 1989.
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- GIL, Gilberto. Refavela. **Refavela**. Rio de Janeiro: Phonogram, 1977
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOMEM, Wagner; LA ROSA, Bruno de. **Histórias de Canções: Vinicius de Moraes**. São Paulo: Leya, 2013.
- KENNEDY, Paul. **The rise and fall of the great powers: economic change and military conflict from 1500 to 2000**. Londres: Unwin Hyman, 1988.
- KERBER, Alessandro Mario. A legitimação da identidade através da alteridade. In: **Nuevo mundo mundos nuevos**. Paris: Debates, 2010.
- MANTEGA, Guido. Celso Furtado e o pensamento econômico brasileiro. **Revista de Economia Política**, São Paulo, v. 9, n. 4, p.29-37, out. 1989.
- MENEZES, Roniere. **O traço, a letra e a bossa: arte e diplomacia em cabral, rosa e vinicius**. 2008. 374 f. Tese (Doutorado) - Curso de Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- MORAES, Susana. Conversa com Susana Moraes. In: MORAES, Susana et al. **Vinicius de Moraes: um poeta dentro da vida**. Rio de Janeiro: 19 Design, 2011. p. 10-22
- MORAES, Vinicius de. Mensagem. **Amália / Vinicius**. Lisboa: Valentim de Carvalho, 1970.
- MORAES, Vinicius de. **Brasília: o nascimento de uma cidade ou de como se faz um poema sinfônico**. Texto datilografado. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, jan. 1961. 6 fls. VMpi 014.
- MORAES, Vinicius de. **Considerações à margem do que se pode fazer em matéria de cinema no Brasil**. Texto datilografado. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, jan. [1954]. 3 fls. VMpi 035.

MORAES, Vinicius de. **Ditosa São Paulo**: de volta ao Festival de Cinema do Brasil. Texto datilografado. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, jan. [195_]. 2 fls. VMpi 045.

MORAES, Vinicius de. **Festival Internacional do Filme em Cannes (7º)**. Arquivo Vinicius de Moraes. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, jan. 1954. VMpi 045.

MORAES, Vinicius de. **Antologia Poética**. 9. ed. Rio de Janeiro: Sabiá, [1968].

MORAES, Vinicius de. Contracapa para Paul Winter. In: FERRAZ, Eucanaã (Org.). **Vinicius de Moraes**: obra reunida. Vol 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 70-72.

MORAES, Vinicius de. Orfeu da Conceição: Tragédia carioca em três atos. In: FERRAZ, Eucanaã (Org.). **Vinicius de Moraes**: obra reunida. Vol 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 205-275.

MORAES, Vinicius de. História passional, Hollywood, Califórnia. In: FERRAZ, Eucanaã (Org.). **Vinicius de Moraes**: obra reunida. Vol 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 2287-289.

MORAES, Vinicius de. Olhe aqui, Mr. Buster... In: FERRAZ, Eucanaã (Org.). **Vinicius de Moraes**: obra reunida. Vol 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 368-369.

MORAES, Vinicius de. Testamento. In: FERRAZ, Eucanaã (Org.). **Vinicius de Moraes**: obra reunida. Vol 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 617.

FERRAZ, Eucanaã. Um poeta dentro da vida. In: MORAES, Susana et al. **Vinicius de Moraes**: um poeta dentro da vida. Rio de Janeiro: 19 Design, 2011. p. 10-22

MORAES, Vinicius de. A Felicidade. In: FERRAZ, Eucanaã (Org.). **Vinicius de Moraes**: obra reunida. Vol 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 416.

MORAES, Vinicius de. 60: Para Leta Moraes. In: CASTRO, Ruy (Org.). **Querido Poeta**: correspondência de Vinicius de Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 103-104.

MORAES, Vinicius de. 77: Para Manuel bandeira. In: CASTRO, Ruy (Org.). **Querido Poeta**: correspondência de Vinicius de Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 127-130.

- MORAES, Vinicius de. 84: Para Manuel bandeira. In: CASTRO, Ruy (Org.). **Querido Poeta**: correspondência de Vinicius de Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 141-142
- MORGENTHAU, Hans Joachim. **Politics Among Nations**: The Struggle for Power and Peace. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1967.
- OLIVEIRA, Marina de. A favela em orfeu da conceição: poetização e eurocentrismo. **Navegações**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p.143-148, jul. 2012.
- OLIVEN, Ruben. **Urbanização e mudança social no Brasil**. Porto Alegre: Editora Vozes, 1980.
- OLIVEN, Ruben. **A parte e o todo – a diversidade cultural no Brasil-nação**. Porto Alegre: Editora Vozes, 1982
- RIBEIRO, Edgar Telles. *Diplomacia Cultural; seu papel na política externa brasileira*. Brasília: FUNAG, 2011.
- RODRÍGUEZ, Octavio. **O estruturalismo latino-americano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- RODRIGUES, Otavio Augusto Auler. **O amor, o sorriso e o povo brasileiro**: Vinicius de Moraes e os movimentos culturais do Brasil Contemporâneo. Florianópolis, 2005. 90f. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política). Curso de Pós-Graduação em Sociologia Política. Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Orientador: Caleb Faria.
- SANCHES NETO, Miguel. Vinicius de Moraes: o poeta da proximidade. In: BRASIL. FUNDAÇÃO ALEXANDRE DE GUSMÃO. (Org.). **Embaixador do Brasil**. Brasília: Funag, 2010. p. 15-32.
- SCHWARZ, Roberto. Antonio Candido. **Revista Chilena de Literatura**, Santiago, v. 1, n. 997, p.331-337, abr. 2018.
- SILVA, Rosana Rodrigues da. A POESIA RELIGIOSA DE VINÍCIUS DE MORAES: A GÊNESE DE UMA POÉTICA. **Terra Roxa e Outras Terras**: revista de estudos literários, Londrina, v. 5, n. 1, p.87-103, jan. 2005.
- SKINNER, Quentin. Meaning and Understanding in the History of Ideas. **History And Theory**. Middletown, p. 3-53, 1969.

- SOARES, João Clemente Baena. **Memorandum para o Sr. Chefe da Divisão Cultural**, 4 de fevereiro de 1955. Arquivo do Itamaraty. Rio de Janeiro, fev. 1955.
- SOUZA, Ellen Gianni; MELO, Évila Michaely de; ROCHA, Gustavo de Andrade. Soft Power: a mídia hollywoodiana e a transmissão dos valores norte-americanos. **Ricri**, João Pessoa, v. 5, n. 9, p.57-68, 2017.
- SUPPO, Hugo Rogelio; LESSA, Mônica Leite. O estudo da dimensão cultural nas Relações Internacionais: contribuições teóricas e metodológicas. In: LESSA, Mônica Leite; GONÇALVES, Williams da Silva. **História das Relações Internacionais: teoria e processos**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007. p. 223-250.
- TOOGE, Marly D'Amaro Blasques. **Harmonia e tom: o poder brando da música popular brasileira e as representações identitárias do Brasil no mundo**. 2014. Tese (Doutorado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014
- VIANNA, Luiz Fernando. 'Garota de Ipanema' é a segunda canção mais tocada da História. **O Globo**. Rio de Janeiro. 18 mar. 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/garota-de-ipanema-a-segunda-cancao-mais-tocada-da-historia-4340449>>. Acesso em: 10 mar. 2019.
- WISNIK, José Miguel. Vinicius Letrista. In: MORAES, Susana et al. **Vinicius de Moraes: um poeta dentro da vida**. Rio de Janeiro: 19 Design, 2011. p. 62-105