

## O AMOR SOBE O MORRO COM VINÍCIUS DE MORAES E GOG

### LOVE GOES UP THE HILL WITH VINÍCIUS DE MORAES AND GOG

EUGÊNIA FRANCISCA DE SOUZA MIRANDA <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Mestranda em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília,  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – Brasil. (e-mail: genia05@gmail.com)

#### **Resumo**

O artigo visa analisar as reproduções imagéticas e as injunções de sentido que são dadas ao amor de acordo com a subjetividade dos indivíduos inseridos na realidade social das favelas. Primeiro em *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes e depois na canção “O amor venceu a guerra” do rapper brasileiro GOG. Neste recorte teremos a percepção do sentido que se dá ao amor em dois momentos poético-musicais da cultura brasileira: no moderno e no hipermoderno.

**Palavras-chave:** Amor, canção, Vinícius de Moraes, GOG.

#### **Abstract**

This article aims to analyze the imagistic reproductions and the injunctions of meaning that are given to love according to the subjectivity of the individuals familiar with the social reality of the slums. First in *Orfeu da Conceição* by Vinícius de Moraes and then in the love song “O Amor Venceu a Guerra” by the Brazilian rapper GOG. In this paper we will have the perception of the meaning given to love in two poetic-musical moments of the Brazilian culture: in the modern and in the hypermodern.

**Keywords:** Love, song, Vinícius de Moraes, GOG.

### **1. Introdução**

Apaixonado, platônico, ágape ou confluyente, o facto é que o amor acende muitas reflexões. Poetas tentaram defini-lo, romancistas descrevê-lo; teóricos analisá-lo,

historicizá-lo e, pasmem, até medi-lo. Mas há coisas na vida que é melhor sentir do que explicar. Eros, livre e irresponsável, pouco se importa com definições, regras e com a realidade dos que por ele são afetados. Que seja. O importante é que as suas flechas nunca param de ser disparadas..., para o bem ou para o mal.

O amor é o cerne deste trabalho. Nele analisarei as representações imagéticas e as injunções de sentido que ao amor são dadas de acordo com a subjetividade dos indivíduos inseridos numa realidade social pouco favorável. Primeiro no cenário mítico convocado pelos versos de Vinícius de Moraes, precisamente em seu brasileiríssimo *Orfeu da Conceição* e, depois, na canção “O Amor Venceu a Guerra” do *rapper* brasileiro GOG. Sim, os poetas são tematicamente díspares<sup>1</sup>, o amor também e, como descrito por Hesíodo na obra *Teogonia*, o amor, como princípio motor cósmico, tudo une e atrai. Vejamos.

Vinícius era um homem movido a paixões, uma espécie de Zeus sempre atormentado por Eros. Como músico e poeta era um Orfeu que “paralisava as pessoas com a sua música”, como bem disse o músico Edu Lobo, em depoimento ao documentário de Miguel Faria Júnior (2005) sobre Vinícius de Moraes. Subamos o morro para encontrar o amor em *Orfeu da Conceição*.

## **2. Vinícius e o amor que enlouquece**

Vinícius de Moraes transporta o mito grego de Orfeu para o Rio de Janeiro. Ele agora é brasileiro, sambista, negro, filho de um músico frequentador de botecos e de uma lavadeira e mora no morro. Não toca lira nem cítara, mas plange valsas, choros e sambas em seu violão. Aliás, desde a idealização da peça, a música é a essência da tragédia vivida pelo Orfeu brasileiro. O primeiro ato da peça foi escrito em pleno carnaval, conforme biografia Castello (1994), e inspirado por uma batucada que vinha do morro do Cavalão. Os dois outros atos foram escritos respectivamente em Los Angeles, nos Estados Unidos, anos depois.

Em *Orfeu da Conceição* é clara a valorização da música, da dança e da religião negra, da sonoridade do povo do morro mostrada pelo “poeta branco mais negro do Brasil”, modo como Vinícius se autodenominava. A tudo isto ele aliou a característica maior da sua poética – o amor. Vinícius dá voz ao sambista negro e condensa na peça seus temas poéticos mais caros, ao aliar música e poesia, amor absoluto e sofrimento, morte e mulher. Não nos esqueçamos de que o conceito de poesia, antes adstrita como gênero literário escrito e estanque, foi ampliado e difundido pelo poeta erudito, que não

---

<sup>1</sup> Refiro-me, neste caso, às poesias e canções amorosas que marcaram Vinícius de Moraes como “o poeta da paixão”. Obviamente que ele emprestou muitos de seus versos para o engajamento social crítico de sua época, mas não de forma obstinada e ostensiva como GOG, daí a disparidade. Em *Orfeu da Conceição* é nítida a aproximação entre a cultura erudita e a popular, assim como em alguns outros poemas.

via distinção entre a poesia que estava nos livros e a das canções. A musicalidade da peça atinge o leitor de forma especial por sua suavidade e também pela tensão do tema.

A exigência de Vinícius de Moraes, em nota de rodapé presente na abertura da peça teatral, inspirou o argumento que defendo: muito mais do que a problemática humano-existencial causada pelo amor, Vinícius escreveu uma ode à imortalidade da música e da poesia, dado que ambas se valem da simbologia amorosa para se perpetuarem. Observe-se que, para a encenação da peça, ele concede a mudança ocasional de atores negros por brancos e a atualização das gírias. Contudo, a única coisa inadmissível é a troca das letras dos sambas. A música é a única que deve permanecer incólume. O amor acaba, a música permanece. Porém, enquanto houver amor haverá música, haverá harmonia. A partir do momento em que a vida se esvazia e se torna sem sentido, quando se perde o objeto do amor, não há motivos para se compor nem tocar música: eis *Orfeu da Conceição*.

Orfeu, mestre da música e da poesia, ilumina a vida do morro com a sua arte. Salis (2003) nos dá a etimologia do nome em sumério e aramaico: *hour* (luz) e *raphae* (cura), significando o que veio curar pela luz. Contudo, etimologicamente, alguns relacionam o nome à obscuridade (*órhphne*), ao obscuro (*orphós*), por ele ter descido ao Hades, conforme ensina Brandão (1987).

Isto justifica a tríade “música-amor-Eurídice”, que personifica Orfeu e o faz se sentir onipotente: “Toda música é minha, eu sou Orfeu!”<sup>2</sup>. Diante do amor tudo pára, as vozes, os ruídos e até a música. Chega-se a tal ponto que, mesmo afirmando quem é, duvida de quem seja para, enfim, reafirmar que ele e a amada são um só: “Eu sou Orfeu ... Mas quem sou eu? Eurídice ...”. “Orfeu é Eurídice”.

Para Orfeu, o nome Eurídice evoca o amor. Esse amor tem um gosto indecifrável, “um gosto sem palavras, como só a música pode saber ...”. Segundo Salis (2003), Eurídice vem de *euris* (encontrar) e *dyke* (a justa medida), ou seja, é aquela que ajuda a encontrar a justa medida. Talvez essa seja a razão de Orfeu tê-la perdido, pois seu amor era desmedido, insano, desesperado.

No primeiro ato, na rúbrica da primeira cena, o poeta compara o tocar de uma valsa (música) “divino, simples e direto”, a uma fala de amor. Isto nos alerta, porque nada sabemos sobre o despertar do amor entre Orfeu e Eurídice. Ela é um mistério, tudo que dela sabemos é através dos pensamentos e da música de Orfeu, que trazem prenúncios dos perigos dessa paixão.

A expressão usada por Afonso Romano de Santa’Anna (1993) ao considerar Vinícius de Moraes “um poeta lunar, ritualístico e mítico” (p. 275) pode ser comprovada no soneto proferido pelo corifeu, onde há a aliança entre Lua, música e

---

<sup>2</sup> Todas as citações da obra foram retiradas do *site* oficial de Vinícius de Moraes em: <[http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id\\_article=665](http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id_article=665)> e não estão numeradas.

paixão, que sugerem a presença de uma mulher (Eurídice) feita desta tríade, “E que a vida não quer, de tão perfeita.” Eurídice é comparada à Lua, que, para Plutarco (2010), pertence a Perséfone, sendo que “apenas os bons são trazidos para ali [Lua] depois da sua morte e aí levam uma vida sem preocupações, mas não abençoada ou divina, enquanto não sofrem uma segunda morte” (p. 93). Os substantivos *mulher* e *lua* nos remetem para a beleza e inacessibilidade, confluem-se, renunciando o distanciamento dos amantes.

Há na peça vários índices do sofrimento que acometerá Orfeu pela perda da amada e serão lembrados ao longo desta análise. Os vocábulos giram em torno de imagens inacessíveis, efêmeras ou solitárias, tais como lágrimas que lembram estrelas ou o vento (Orfeu - livre) que, após ter aprendido o nome de Eurídice, despeta a flor (a amada em imagem transitória), ou ainda “O vento sozinho é triste”.

Para Clio, a música do filho, de tão linda e agonizante, dava vontade de chorar. Ela antecipa a loucura do filho:

*Quem não tem juízo?  
O que pergunta ou o que responde?  
O que quer dar um pouco do que é seu?  
Ou o que tinha juízo e que perdeu  
E que nem sabe onde?*

Clio desconhece o filho apaixonado: “Onde está o meu Orfeu? Estou te estranhando tanto...”. Outro índice da tragédia anunciada:

*Teu violão entrou pelo meu sono  
Como uma fala triste.  
Que é que há  
Com você, filho meu, que tua mãe  
Sabe e não quer saber, e que agonia  
A negra velha?*

Cabe-nos falar do amor desmedido de Clio por Orfeu. Ela, lavadeira, pobre e sofredora, é capaz de fazer sacrifícios para criá-lo: “(...) espreme o peito até dar leite e sangue”. Inconformada, ela sofre com a escolha do filho, que pode ter a mulher que quiser, mas se deixa aprisionar por Eurídice. Nos versos abaixo, Clio deixa transparecer um anseio incestuoso pelo filho:

*Qual a mulher que Orfeu não pode ter?  
É só chamar ... Meu filho, o morro é teu  
É só você; desde sua mãe, que é tua [grifo nosso]  
Até a última mulher ... Pra que  
Ir se amarrar, meu filho? Pensa um pouco  
Você nasceu para ser livre, Orfeu!  
Orfeu prisioneiro ...*

Ela sente o destino trágico do filho: “e então eu não estou vendo/que descalabro, filho, que desgraça/ esse teu casamento a três por dois”. Antes de Eurídice, as mulheres para Orfeu eram objetos sexuais e, segundo Clio, a música era responsável pela magia que o filho causava nas mulheres: “Eu sei que a culpa disso não é só tua/O feitiço entra nelas com tua música”.

O Eros mitológico, ao lado de Afrodite, era aventureiro, irresponsável. Orfeu, antes de Eurídice, também. A deusa do amor não queria seu filho com *Psiquê*. Clio, de forma idêntica, quer o filho livre e descompromissado. Contudo, o amor de Orfeu por Eurídice é transcendental; ele não a vê de forma real, mas o que ela representa (uma estrela distante). Em suma, não há um encontro autêntico, antes um amor embriagado, com final infeliz.

A presença da mulher amada em sua vida se mantém com uma força e fatalidade inenarráveis: “Tudo é Eurídice na mecânica do instante”. Ele não sabia o que era amar e é tomado por um amor enlouquecedor, que é só sofrimento e dor e acaba lhe roubando a vida.

A relação amor-morte se pulveriza na peça e ele, ao tentar trazer a amada do inferno, por não morrer não realiza a catábase, porque essa descida não é seguida de anábase (ou o movimento de saída do mundo dos mortos), já que Orfeu está morto em vida. Ele exalta esse amor infeliz, insatisfeito:

*Mulher, eu nem sei o que me mata  
Se é o amor que te tenho ...  
Ou se a vontade  
Impossível de amar-te mais ainda*

A morte é o obstáculo para a plenitude desse amor e traz um sofrimento muito maior do que a paixão nutrida por Eurídice. A paixão é uma morte lenta, que é suspensa na presença do ser amado. Como a morte da amada é definitiva, o tormento de Orfeu é incalculável – eis a tragédia. Para Rougemont (2003), a morte é a finalidade da paixão, porque paixão é sofrimento, fere e precisa ser aniquilada. O historiador vai mais longe:

“Dupla infelicidade da paixão que foge do real e da Norma do Dia, infelicidade essencial do amor: o que se deseja, não se tem ainda – é a Morte – e o que se possuía, se perde – o prazer da vida” (p. 72).

A ideia de amor-fusão se traduz no desejo sexual de Orfeu por Eurídice. Ela, ao molde da mocinha romântica, age como uma dama medieval dos tempos do amor cortês, que espera pura e casta pelo casamento, conforme a dogmática religiosa e social: “Vamos fazer como Deus quer”. Ele repete o seu lamento, quer tê-la fisicamente e ela cede. A morte/amor está fortemente presente no apelo de Orfeu: “Morro de amor, tá bom? ... porque a morena/Não me quer ...”, assim como o amor sensual: “ninguém tem culpa/ Minha neguinha ... /É só amor – mais nada ...”.

Rougemont (2003) é esclarecedor neste ponto, ao exaltar o amor à margem do casamento: “(...) o casamento significa apenas a união dos corpos, enquanto o “Amor”, o Eros supremo, é a projeção da alma para a união luminosa, para além de todo amor possível nesta vida. Eis por que o Amor pressupõe a castidade” (p. 103).

O pressentimento da morte atormenta Orfeu. Como um presságio, sua viola toca agitadamente por alguns instantes, enquanto Eurídice dele se afasta. A cena seguinte clarifica o final trágico da moça. Enquanto ela se despede, Orfeu se sente agoniado e questiona-a pela sua aparência. Tendo em mente a simbologia da Lua para Plutarco descrita acima, a resposta de Eurídice é reveladora: “É a Lua, coração./É a luz da Lua, não é nada não”.

Somos cúmplices de Orfeu, sofremos e nos comovemos com ele, que pressente a morte da amada. Este é o poder do mito sobre nós – mesmo a despeito de nossa vontade somos abalados:

“Mas precisamos de um mito para exprimir o fato obscuro e inconfessável de que a paixão está ligada à morte e leva à destruição quem quer que se entregue completamente a ela. Isto porque desejamos salvar a paixão e adoramos essa infelicidade, ao passo que as morais oficiais e a nossa razão as condenam.” (Rougemont, 2003, p. 31)

A apreensão de Orfeu há-de-se confirmar: “Meu amor! Que impressão, que pesadelo!/Como se eu te estivesse vendo morta/Longe como uma morta ...”.

Eurídice, mesmo inconsciente do que está por vir, revela: “Morta eu estou./Morta de amor, eu estou; /morta e enterrada/Com cruz por cima e tudo”.

Essa história mítica do amor atormentado em vida e na morte nos sugere um mito dentro de outro - Orfeu é um Sísifo, cuja pedra é o amor: “Sou coisa sem razão, jogada, sou/Pedra rolada. Orfeu menos Eurídice ...”.

Em relação à ex-namorada, Mira, Orfeu é cínico, egoísta e pouco se importa com os sentimentos da moça, o que pode ser comprovado com o samba cantado por ele após brigarem:

*Mulher, martírio meu  
O nosso amor  
Deu no que deu  
E sendo assim não insista, desista  
Vá fazendo a pista  
Chore um bocadinho  
E se esqueça de mim.*

Ao se ver trocada, desprezada por quem ama, as ações de Mira sinalizam para a capacidade que o amor não correspondido tem para matar. No mesmo sentido caminha Aristeu, com seu amor soturno por Eurídice e sofre com a indiferença de quem ama:

*Eu me chamo Aristeu, pastor de abelhas  
Mas não há mel bastante neste mundo  
Para adoçar a minha negra mágoa ...  
Aristeu, Aristeu, por que nasceste  
Para morrer assim, cada segundo  
Desse teu negro amor sem esperança?  
Ah, Eurídice, criança! que destino  
Cruel pôs-te, fatal, no meu caminho  
Com teu corpo, teus olhos, teu sorriso  
E tua indiferença?*

A Dama Negra, Tanatos travestido em uma gigantesca negra velha, esquelada, envolta num manto de mulher, ao falar de vida, morte, amor, faz referência ao gozo do ato sexual (espécie de morte fugidia) que gera a vida:

*O homem nasce da mulher e tem  
Vida breve. No meio do caminho  
Morre o homem nascido da mulher  
Que morre para que o homem tenha vida.  
A vida é curta, o amor é curto. Só  
A morte é que é comprida ...*

Ela aparece a Orfeu, antes dele fazer amor com Eurídice, trazendo nas mãos rosas vermelhas. A rosa nesse caso é simbólica, prenúncio do desvirginamento da moça e da sua morte. Na verdade, inúmeros são os mitos sobre ela, simbolizando no geral o significado do amor, seja espiritual, carnal ou virginal. A rosa vermelha significa o auge da paixão, o sangue e a carne. Para os romanos, a rosa era uma criação da deusa da primavera e das flores chamada Flora. Quando uma das ninfas dessa deusa morreu, ela a transformou em flor e foi ajudada pelos deuses: Apolo lhe deu a vida e Baco o néctar. Quando as abelhas foram atraídas pela flor, Cupido atirou suas flechas para espantá-las e elas se transformaram em espinhos. Assim foi criada a Rosa segundo esse mito. É bom lembrar que nos idiomas francês, inglês e alemão, *rosa* é *rose*, palavra com as mesmas letras da palavra Eros.

No diálogo que Orfeu trava com a Dama Negra há o contraste entre o dia e a noite, a vida e a morte. Enquanto a Dama Negra afirma que o mundo é seu, Orfeu diz que ele manda no morro, ele é a vida, a música:

*No morro manda Orfeu! Orfeu é a vida  
No morro ninguém morre antes da hora!  
Agora o morro é vida, o morro é Orfeu  
É a música de Orfeu! Nada no morro  
Existe sem Orfeu e a sua viola!  
Cada homem no morro e sua mulher  
Vivem só porque Orfeu os faz viver  
Com sua música! Eu sou a harmonia  
E a paz, e o castigo! Eu sou Orfeu  
O músico!*

A música na peça é vista como uma divindade que faz Orfeu se sentir superior aos outros homens; ele é como um deus: “É até pecado ficar falando com Orfeu tocando”. Ela, como o mote da obra, dá o ritmo à história. A valsa é um toque divino, simples e direto como uma fala de amor; o violão ora é mágico, alegre, doce, sereno, ora é triste, violento, irritado, agitado e conversa por Orfeu, a ponto de Eurídice chegar a temê-lo: “Cruz credo! Até parece/Que essa viola fala de verdade ...”.

O samba ora sai naturalmente do violão, ora com furor, ou sonoriza sons de magia negra e de macumba para afugentar a Dama Negra que ronda Eurídice. O diálogo entre Orfeu e Eurídice revela tudo o que está por vir:

*Ô que paixão danada!*

*Ô que paixão ruim!*

*Minha adorada*

*Por quê? (...)*

Orfeu, apesar da voz estrangulada, exterioriza sua agonia: “Não é nem mais querer ... é coisa ruim/É morte!”. E continua: “Se eu/ Te perdesse eu iria te buscar/ Fosse no Inferno, tanto que te quero!”.

Eros exalta o desejo sexual e a junção carnal é idealizada na unicidade dos corpos. No ato sexual, ao se tornarem um, há a perda da individualidade, como nos revela Orfeu: “Depois, vai ser só um – nunca mais dois:/Eurídice e Orfeu”.

A máxima “morrer de amor” é confirmada pela Dama Negra ao anunciar a Aristeu que Orfeu perdeu Eurídice quando a possuiu fisicamente:

*Tarde vieste, Aristeu. A tua Eurídice*

*A tua Eurídice morreu! Naquela casa*

*Entre os braços do homem que a perdeu*

*Entre os braços de Orfeu, a tua Eurídice*

*A tua Eurídice morreu, Aristeu!*

Depois do ato de amor físico Orfeu pede a Eurídice cautela: “Vai em paz, meu amor, toma cuidado/ Pelo caminho! (olha a noite) A lua foi amiga/Não foi, amiga?”.

Não, não foi. Eurídice é apunhalada por Aristeu ao sair da casa de Orfeu. No mito grego, Eurídice era considerada a metade da alma de Orfeu que, inconformado com a morte prematura da amada, desce ao Hades e tem o consentimento de trazê-la de volta, mas a perde ao olhar para trás. Em *Orfeu da Conceição* o inferno é descer até a cidade. Apesar de não ter transgredido nenhuma lei no clube dos Maiorais do Inferno, a não ser ter lá entrado sem ser convidado, não há a oportunidade de tentar trazer Eurídice de volta como no mito grego. Ela não o acompanha, nem morre uma segunda vez. Orfeu não é assolado pela dúvida se ela o está ou não seguindo. Eurídice é só uma alucinação, porque está irremediavelmente morta e agora a desarmonia reina com a separação dos amantes. Conforme Brandão (1987), harmonia significa “junção das partes”.

O amor, ou melhor, a falta do objeto de desejo faz com que Orfeu enxergue o inferno de se ver sozinho. Segundo Octávio Paz (1994), “a morte da pessoa querida confirma nossa condenação: somos tempo, nada dura e viver é um contínuo separar-se” (p. 130). Orfeu, bêbado e indignado com a sua triste realidade, evoca sua paixão supra-humana: “Não! Era o maior amor do mundo! Era a vida, era a estrela, era o céu!/Era o maior amor do mundo, maior que o céu, maior que a morte!”.

Orfeu e Eurídice nasceram para um encontro breve porque, como opostos, não foram feitos para se encontrarem. Orfeu é vida, é celebração, é canto, é música, mas também sofrimento. A razão da sua vida é a plenitude do amor que sente, mas não se concretiza porque Eurídice é a lua, é a morte: “Eu sou o escravo da morte!/Eu sou aquele que procura a morte!/ A morte é Eurídice! Vem comigo, morte ...”.

O amor de Orfeu o enlouquece e sua música, antes com poderes divinos, emudece. Nenhum som é capaz de sair de seu violão e por esta razão o morro se tornou triste, violento. Para Apolo, pai de Orfeu, a paixão é abominável porque traz o desassossego: “Por que é que nesse mundo não tem paz?/Por que tanta paixão?”.

A peça é uma ode ao amor, amor à música. Quando Orfeu tocava havia paz, harmonia e ele era comparado a um anjo que se perdeu por uma mulher: “Orfeu não era um homem, era um anjo .../Agora digam: valeu a pena? ... Qual!/Mulher é perdição ...”.

A cena de Clio levada por uma maca se assemelha a um cortejo fúnebre (nesse caso sem a música típica, mas mesclado pela dor, pela reza, pelos gritos de bebedeira, gargalhadas e ecos de orgia), acompanhado por um samba cantado por meninos, que falava sobre um amor que foi embora e deixou só tristezas.

Nada mais importa a Orfeu sem Eurídice. O amor o fazia compor compulsivamente e ele não toma parte na vida cotidiana que, para Bakhtin (1988), é a mais baixa esfera da existência, à qual o herói nunca se une intimamente. A vida de Orfeu é insólita: ama a música, mas a música só tem sentido com o amor e ele é impossível de se realizar sem a amada.

Diferente do mito grego, em *Orfeu da Conceição* se pressupõe que os amantes se encontrarão no além-vida. Isto é sugerido quando Orfeu, ao ser morto violentamente pelas mulheres bêbadas, escuta a Dama Negra com a voz de Eurídice a falar, após o violão ser atirado por Mira e ganhar vida tocando sozinho: “Aqui estou meu Orfeu. Mais um segundo/ E tu serás eternamente meu”.

Os meninos do morro (continuidade da vida) representam a esperança, porque ao cantar a música de Orfeu demonstram que tragédia maior é não cantar. Sabemos que Vinícius é conhecido como o poeta da paixão, mas em *Orfeu da Conceição* o tema do amor é secundário; é pano de fundo para uma verdadeira ode à canção, que dá o tom de toda a tragédia.

O final da tragédia reforça o argumento da eternidade da música: “Para matar Orfeu não basta a Morte. /Tudo morre que nasce e que viveu/Só não morre no mundo a voz de Orfeu”.

Se Orfeu é a música, no momento em que Eurídice perde sua vida, no momento em que ela se cala, para ele tudo perde o sentido, fica apenas o vazio. Não se trata de um amor impossível, mas de um amor irrealizado pela ausência da amada. A catástrofe, a dor chega antes da felicidade: o amor é vencido pela morte.

Se em *Orfeu da Conceição* a morte vence o amor, veremos em GOG que o amor é capaz de vencer uma guerra.

### 1. GOG e o amor que redime

GOG é um *rapper* da periferia de Brasília. O seu cancionário aborda a temática social, havendo a preocupação com o coletivo, com o olhar de quem é pobre e vive na periferia. GOG busca com a sua música educar os mais jovens, denunciar a corrupção, a pobreza e o *modus vivendi* das populações, principalmente a negra, que passam ao largo do centro da capital brasileira. Mas há lugar para o amor nessa poética? Veremos adiante que sim. No entanto, o lugar desse amor tem para o poeta um valor social utilitário.

Assim como os artistas negros que pela primeira vez ocuparam o Teatro Municipal do Rio de Janeiro para encenarem o *Orfeu da Conceição*, GOG fez em 2007 um *show* comemorativo dos 25 anos de carreira, com a gravação do seu DVD *Cartão Postal Bomba!*, ao lado de ícones da Música Popular Brasileira (MPB) como Lenine, Maria Rita e Ellen Oléria, no elitizado Teatro Nacional de Brasília, uma ação que pode ser lida como a aproximação do centro às suas margens, ultrapassando barreiras sociais e preconceitos artístico-musicais. A única canção do poeta com temática amorosa, “O Amor Venceu a Guerra”, está presente neste álbum, mas originalmente foi apresentada no sugestivo disco *Tarja Preta*, de 2004.

Pelo título percebemos uma imagem de conflito sugerida pelos antônimos *amor* e *guerra*, indicando a superioridade daquele em relação a esta. Ficamos na expectativa em saber como se deu esta batalha e em que condições o amor saiu vencedor.

A canção começa com o *sampler*<sup>3</sup> da música “Eduardo e Mônica” da banda Legião Urbana. Em tom inquisitório, Renato Russo põe em dúvida se o coração age ou não ao acaso: “Quem um dia irá dizer que não existe razão nas coisas feitas pelo coração?”. A sequência “E quem irá dizer que não existe razão?” será sampleada somente no fim do *rap*, como sugestão de resposta, depois que sabemos toda a trajetória seguida pelo “eu” lírico, apesar de sabermos que *amor* e *razão* estão em planos opostos quando o assunto é paixão e uma vez que a razão do amor é não ter razão alguma.

Vinícius, no começo do seu teatro poético, via perigos demais nesta vida para quem estava apaixonado, anunciando toda a tragédia que se abateria sobre a vida de Orfeu. GOG faz algo similar em seu texto: ao fazer uso da anáfora, nos revela uma inversão da imagem positiva sugerida pelo título. Com um tom pessimista, dá à dor, ao

---

<sup>3</sup> Recortar um trecho de uma música e colocá-lo em outra, utilizando um aparelho chamado *sampleador*.

rancor e à falta de perdão (termos associados à guerra) ascendência sobre o amor porque, apesar de tristes, as pessoas gostam mesmo é de tragédia:

*É bem mais fácil, falar da dor.  
E bem mais fácil que falar do Amor.  
Dá mais ibope<sup>4</sup>, chama atenção!  
Dos parceiros do mundão, né não?  
(...)  
É bem mais fácil, guardar rancor.  
É bem mais fácil que dizer que perdoou.  
Da mais ibope, chama a atenção,  
Mas faz mal pro coração, né não?*

Há na canção a oscilação de dois discursos do “eu” lírico, utilizando tempos verbais diferentes. No tempo passado, conta a trajetória de seu vizinho e amigo, que se tornou um viciado: “Meu vizinho vacilou, se entregou, não tive pena,/ Na sequência, dependência, choro, algemas”.

Como o uso do infinitivo não situa a ação nem marca a pessoa, permite ao “eu” lírico filosofar sobre o que observa ao seu redor e antecipar que somente a luz (o amor) é capaz de, no futuro, trazê-lo de volta à vida:

*Nessa hora, realmente, o que se faz mais ausente,  
Nessa hora, o melhor se livrar do presente,  
E mirar no futuro, pra se sentir mais seguro.  
Procurar uma luz que clareie esse escuro.*

Com o discurso na primeira pessoa, ele faz um relato poético do curso de sua vida. Sente, sem se abalar, que as pessoas o condenam com o olhar por ele ser traficante. Não se sente culpado pelo vício do amigo, porque não lhe ofereceu a droga; foi ele quem a perdeu. Vangloria-se com a vida de luxo proporcionada pelo tráfico e, numa inversão de valores, prefere ser chamado de comerciante, porque a palavra traficante remete para o mercado informal e tira todo o profissionalismo e seriedade da sua ocupação. Esse ofício o retirou da miséria sem ser preciso a educação formal: “Consegui fugir da fome, saí da miséria,/ Sem precisar usar um caderno 10 matérias”.

---

<sup>4</sup> Gíria brasileira que significa ter prestígio, fazer com que as pessoas reparem nela.

Ao explicar a um interlocutor indeterminado o que ganhou com a sua opção de vida, temos a visão de que dinheiro e poder podem tudo:

*Prestígio, muita fama, sobre a cama mulher dama  
Muitos trutas, muita grana, sai do pó, sai da lama,  
Nunca perde, sempre ganha; sempre bate,  
nunca apanha.*

Essa resposta reflete o tipo de amor que tem lugar em sua vida, ou seja, representa uma troca comercial, o uso da mulher para suas necessidades sexuais, o amor como consumo, o dinheiro que compra o prazer.

Até agora temos a reprodução da guerra, representada pela vida narcisista do traficante, um belo exemplo da Era do Vazio que assola as relações sociais dos tempos hipermodernos de que nos fala Lipovetsky (1982). O traficante é individualista, não se envolve emocionalmente; quase tudo lhe é indiferente, sendo que tudo é comércio, tudo é dinheiro.

Novamente o “eu” lírico se dirige a um interlocutor indeterminado, que tenta convencê-lo a sair do crime:

*É pouco pra você?  
Parar por quê?  
Quer me convencer?  
O que cê tem pra oferecer?  
Sou fruto aqui dessa terra ...  
O amor versus a guerra!*

Nesta trajetória poético-musical há a inversão da história de Orfeu. O traficante vive em um inferno, não devido ao amor, mas pela falta dele. A partir desse ponto da canção o combate tem início e saberemos que ele sairá do inferno para o amor.

Ao encontrar uma *dona* linda, que o olhou com ódio em uma festa na favela, próximo do local onde ele mora, se percebe apaixonado por ela. No dia seguinte a procura, mas é rejeitado. Tenta se aproximar mais uma vez e é novamente desprezado:

*Me tratou mal, me chamou de dito cujo,  
Disse que não se renderia ao meu dinheiro sujo.  
Que não estava nos seus planos  
Um homem que não viveria até os 30 anos.*

Após a moça despejar nele toda a sua aversão, ele, ferido, nega o seu amor. A distância social separa as pessoas. Mesmo o traficante, sendo um criminoso, se sente superior à moça pobre, que ganha sua vida de forma simples e honesta. Ele fica indignado por amar uma favelada:

*-Eu?*

*Apaixonado por uma moradora da favela?*

*-Não*

*-Além de petulante, vendedora de panela?*

Vemos que as imagens de Eurídice e da dona, embora moradoras do morro, são visualizadas de maneiras distintas. Eurídice é etérea, uma visão idealizada de um apaixonado; não é encarada de maneira real dentro do contexto do mundo comum, cotidiano, como a mulher apresentada na canção de GOG.

O traficante é preso “e descobre os erros no frio da cadeia”. O poeta deixa implícito que neste país só os poderosos da elite não ficam presos, pois, apesar de poder pagar por sua liberdade, o traficante permanece na cadeia. Entretanto, o processo de saída do inferno começa a acontecer. Antes, é feita uma crítica sagaz ao sistema carcerário brasileiro e à ação policial violenta:

*Agora aqui, lençol fino, chão gelado,*

*Sem dentes, com o rosto deformado.*

*Todo dolorido, por fora e por dentro,*

*Aqui tortura tem nome de depoimento.*

O romantismo assume sua posição quando a moradora da favela se rende ao amor que antes rejeitava, ao visitar o ex-traficante na prisão. O amor sensual e comercial deixa de ter lugar na vida dele ao anunciar que a ama “sem ter levado pra cama” e “Domingo passado realizou meu desejo .../Nosso primeiro beijo”.

O traficante assume a sua *mea culpa* depois de pagar pelos seus crimes. Viu-se como um morto em vida antes de ser resgatado também pela amizade de Fábio, o vizinho que se recupera numa casa de recuperação de drogados e se tornará padrinho da sua filha.

A canção é educativa: ensina que o amor redime e a sua falta nos leva a um estado infernal na terra. É o tipo de amor da sociedade contemporânea, que se afasta da busca de um amor mágico – o que conta é o “relacionamento especial”. Giddens (1993) esclarece que nesse tipo de amor não há uma projeção de um ser sobre o outro, mas um

reconhecimento mútuo. A essa abertura de um em relação ao outro o autor chama de amor confluyente:

“O amor confluyente presume igualdade de doação e no recebimento emocionais, e quanto mais for assim, qualquer laço amoroso aproxima-se muito mais do protótipo do relacionamento puro. Neste momento, o amor só se desenvolve até o ponto em que se desenvolve a intimidade, até o ponto em que cada parceiro está preparado para manifestar preocupações e necessidades em relação ao outro e está vulnerável a esse outro.” (p. 73)

O *rap* ressalta o valor social do amor que leva à constituição de uma família, além da clara repugnância pelo uso de drogas e pela vida bandida. O poeta pragmático quer ensinar o caminho do bem com a sua poesia e, neste sentido, é bastante doutrinário.

A mulher é destituída de sua aura romântica e nem a sua beleza física nem espiritual são ressaltadas. O que sabemos da dona é que é pobre, honesta, corajosa e petulante. Ela, apoiada pelo sentimento amoroso, transcende do individual para o coletivo. Está ao serviço do bem-social ao redimir o bandido, ao tirá-lo de atividade, para que pare de arruinar a vida de famílias. O amor indica uma passagem para uma sociedade melhor, embora seja uma luta incessante:

*Escapei, estou aqui, e, só pra concluir,  
Relatos como o meu são milhares aí ...  
Faço parte de uma história que nunca se encerra  
E até aqui ...  
O Amor Venceu a Guerra!*

## **2. Eros imortal**

Conclui-se que a condição humana e social é representada em ambas as obras aqui analisadas. O amor é ambientado no morro sendo que, como diz GOG, “periferia é periferia em qualquer lugar”. Todavia, a maneira como ele afeta os amantes se dá de maneiras distintas. O amor é o ponto de partida, mas não é o tema central, nem em Vinícius, nem em GOG.

O local do amor nos dois poetas é secundário, apesar de fundamental na sequência dos enredos. Em Vinícius, o herói é um ser intenso, que busca restabelecer a sua vida, refazer o desfeito e, nesse jogo, o amor irracional o leva à loucura, à reclusão e à perda da amada para a morte.

A maneira órfica em GOG se estabelece na medida em que, para continuar, é preciso olhar para todos em conjunto, sem perdas. Se, para Vinícius, Eros era atrelado a

Afrodite, em GOG ele se vê transformado por *Psiquê* – o amor que se vê, que se reconhece, que está consciente de quem é, enfim um amor clarificado que envolve os dois. Isto porque no mito grego *Psiquê* só amou Eros verdadeiramente depois que viu o marido como ele era através da luz do candeeiro, pois até então pensava estar casada com um monstro. Isto está analisado no *rap*, o reconhecimento de um amor consciente, que entende o outro como ele é e pode ser melhorado.

Esse amor consciente transforma o traficante, que se encherça através dos olhos de sua amada, funcionando esta como *Psiquê* para ele. A princípio o traficante é narcisista; depois que recebe a redenção pelo amor deixa de o ser e tem um final feliz. Carvalho (1991), citando Baumeister, diz que na sociedade ocidental o Amor é um ideal poderoso de realização pessoal pelo casamento e “uma pessoa que atravessasse a vida sem amor, é tipicamente considerada como não tendo alcançado a sua realização pessoal” (Carvalho, 1999, p. 733).

A morte de Eurídice comove-nos, ecoa em todo o resto do poema: “tristeza não tem fim, felicidade, sim”. O amor é tomado pela dor. É a dor de um amor não realizado plenamente pelo casamento. Ela é a música para ele e quando a perde, perde o prazer da vida.

Essa morte anunciada desde os primeiros versos, quando acontece realmente e com tanta violência que nos assombra, deixa um vácuo do que poderia ter sido, do que os amantes poderiam ainda ter vivido. Não há o resgate, só o sofrimento. Orfeu amava a vida e ela lhe deu a infelicidade.

O certo é que as flechas de Eros foram disparadas em Orfeu, ocasionando um grande mal; porém, essas flechas para o traficante da canção causaram um bem salvador. Lázaro (1996) resume bem a questão dizendo:

“(…) se o amor é trágico na literatura burguesa madura e consciente das limitações que o mundo impõe ao homem, neste modelo para as massas o amor é o caminho da integração entre os indivíduos e a sociedade, a possibilidade de realizar aquelas promessas que o mundo da competição econômica, da desintegração social e do controle individual havia suprimido.” (p. 215)

As relações amorosas estão em mutação no mundo hipermoderno, mas não é o seu fim. As ações do *Deus arqueiro* são eternas e necessárias para nós, meros mortais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bakhtin, M. M. (1988). *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec.
- Brandão, Junito de Souza (1987). *Mitologia grega*. Vol. II. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- Carvalho, Cláudia Constante (1999). Identidade e intimidade: um percurso histórico dos conceitos psicológicos. *Análise Psicológica*, 4 (XVII): 727-741
- Castello, José (1994). *Vinícius de Moraes: o poeta da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Cyntrão, Sylvia H. (2012). Circularidade cultural na obra do cancionista Vinícius de Moraes: fragmentos e completude em tempos de amor líquido. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, n. 2, jul-dez 2012. Natal.
- Dias, Fabiana Quintana & Carrasco, Ney (2011). Da ideia à criação de Vinícius de Moraes: uma análise da música original da peça “Orfeu da Conceição”. *Revista Científica FAP*, v. 7, (jan./jun. 2011): 99-118. Curitiba.
- Giddens, Anthony (1993). *A transformação da intimidade*. São Paulo: UNESP.
- GOG (2010). *O amor venceu a guerra*. In: *A rima denuncia*. São Paulo: Global, 2010. \_\_\_\_\_ . In: *Cartão postal bomba!* (DVD).
- Hamilton, Edith (1983). *A mitologia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Lázaro (1996). *Amor: do mito ao mercado*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Lipovetsky, Gilles (2005). *A era do vazio – ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução Therezinha Monteiro Deutsch. São Paulo: Manole.
- Moraes, Vinícius de (2012). *Orfeu da Conceição: uma tragédia carioca em três atos*. [Consultado em 03 de dezembro de 2012]. Disponível em: <[http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id\\_article=665](http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id_article=665)>.
- Paz, Octávio (1994). *A dupla chama: Amor e Erotismo*. Tradução Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano.
- Plutarco (2010). *Obras Morais. Sobre a Face Visível no Orbe da Lua*. Tradução do grego, introdução e notas: Bernardo Mota. Universidade de Coimbra:[s.n].
- Rougemont, Denis de (2003). *A história do amor no ocidente*. 2ª ed. São Paulo: Ediouro.
- Salis, Viktor (2003). *Mitologia viva: aprendendo com os deuses a arte de viver e amar*. São Paulo: Editora Nova Alexandria.
- Sant’Anna, Afonso Romano de (1993). *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rocco.
- Miguel Faria Jr. (Direção) (2005). *Vinícius*. Roteiro: Miguel Faria Jr. & Diana Vasconcellos. Participação: Camila Morgado, Ricardo Blat, Renato Braz, Yamandú Costa, Adriana Calcanhoto, Olívia Byington, Mônica Salmaso, Mariana de Moraes, Zeca Pagodinho, MartNália, M. S. Bom, Nego Jeff, Lerov, Antônio Cândido, Caetano Veloso, Carlos Lyra, Chico Buarque. Rio de Janeiro: 1001 Filmes; 1001 Produções Artísticas; Globo Filmes (co-produção). 2005. Documentário (110 min), son., color., 35 mm.

Recebido: 13 de março de 2013.

Aceite: 12 de abril de 2013.