

## A poética musical de Vinícius de Moraes: uma construção em parceria

Cláudia Neiva de Matos (UFF/CNPq)\*

### RESUMO:

---

A arte poética de Vinícius de Moraes como letrista da canção popular brasileira se vale de competências desenvolvidas no artesanato literário, mas também, e principalmente, de uma prática apaixonada da parceria criativa, exercendo sua concepção da vida como “arte do encontro”. Com seu cuidadoso empenho em promover a adequação entre discursos verbal e melódico, ele pode ser considerado um agente paradigmático dos processos de criação compartilhada que caracterizaram a bossa nova.

Palavras-chave: Vinícius de Moraes. Parceria. Canção popular brasileira. Poesia e Música.

"Um poeta bem acompanhado"  
(José Castello)

"De la musique avant toute chose [...] Et tout le reste est littérature."  
(Paul Verlaine)

Em 1954, Vinícius de Moraes lança uma *Antologia poética*, organizada por ele mesmo, reunindo grande parte da obra publicada ao longo dos anos 1930 e 40, nos seus sete livros de poesia. O volume se abre com uma “Advertência” datada de Los Angeles, 1949; que, embora esteja em 3ª pessoa e sem assinatura, foi certamente escrita pelo próprio poeta. Aí se aponta em sua trajetória uma divisão em dois períodos: o primeiro, “transcendental” e cristão; o segundo, marcado pela “aproximação do mundo material, com a difícil mas consistente repulsa ao idealismo dos primeiros anos”. Neste processo, estaria manifesta “a luta mantida pelo A. contra si mesmo no sentido de uma libertação, hoje alcançada, dos preconceitos e enjoamentos de sua classe e do seu meio, os quais tanto, e tão inutilmente, lhe angustiaram a formação” (MORAES, 1960, p. 5-6).

Na mesma época em que publica sua *Antologia*, tendo consumado e reconhecido a transformação apontada na “Advertência”, Vinícius também está dando passos decisivos na direção de outra transformação: a que desloca sua atividade criativa principal da literatura para a letrística da canção popular. Desde meados dos anos 1950, sua produção de poesia escrita vai rarear e praticamente desaparecer, substituída por uma intensa atividade na produção de canções, e logo adiante, também, pela participação como cantor em *shows* e gravações. Esse movimento, sem dúvida relacionado à “libertação” anunciada alguns anos antes, articula-se ainda com um crescente desinteresse pela profissão diplomática, que resultará na sua exoneração do Itamaraty em 1969.

Vinícius tinha flertado com a canção popular na juventude. Seu primeiro parceiro foi Haroldo Tapajós, com quem compôs “Loura ou morena”, lançada em 1932 pelos Irmãos Tapajós. E teve mais umas poucas canções gravadas no início dos anos 30, na mesma época em que publicou seu primeiro livro de poemas, *O caminho para a distância*, de 1933.

Mas o movimento que transformaria o escritor de poesia culta e diplomata Vinícius de Moraes em letrista de canção popular e cantor ou *showman* só começou mesmo mais de vinte anos mais tarde, com as canções que escreveu em parceria com Tom Jobim para sua peça *Orfeu da Con-*

---

\* Agradeço ao CNPq pela concessão de uma Bolsa de Pesquisa que contribuiu para a realização deste trabalho.

*ceição*, de 1956. E esse movimento iria na direção oposta à indicada no título daquele seu primeiro livro.

O caminho da canção, para Vinícius, nunca buscou a distância: foi um movimento de *aproximação*, direcionado ao aqui e agora, exercendo um desejo e uma arte do *encontro*, solicitando, exigindo a presença do outro, do companheiro ou da companheira. Essa postura expressa-se muito bem numa das mais famosas frases de Vinícius: “A vida é arte do encontro” (no “Samba da bênção”). Na criação de canções, a arte do encontro é a arte da parceria. No caminho da canção, Vinícius procura e encontra parceiros que o ajudam a exercer sua arte.

Há, na composição popular, vários casos conhecidos de parcerias que se distinguem pela longevidade, pelo apego e/ou pelos bons resultados artísticos. Mas poucos poetas, poucos artistas, terão tido seus parceiros como fatores tão decisivos e marcantes, na vida como na arte. Essa disposição para a criação conjunta, realizada com base tanto na conjunção emocional e excitação criativa quanto na consciência e domínio técnicos, de parte a parte, é especialmente significativa para entender o papel de protagonista que coube a Vinícius na bossa nova.

O êxito estético e histórico do processo renovador da música popular brasileira encetado pela bossa nova, a consistência da sua proposta, resultam em larga medida de um apuro empenhado no processo de criação. Essa busca de qualidade se deu em diferentes níveis – na música, na poesia, na interpretação vocal e instrumental – e envolveu diversos agentes. O que conferiu às suas propostas criativas a dimensão de um movimento transformador de qualidade inaudita foi a *conjunção* desses diversos talentos e empenhos.

Outras estrelas da bossa nova também deram mostras desse pendore para uma arte da canção fundada na integração colaborativa das diversas atuações. Na biografia de Tom Jobim escrita por sua irmã Helena Jobim, esta relata: “João Gilberto definia assim o que estavam fazendo: no samba-canção, a orquestra acompanhava o cantor. Na Bossa Nova, o cantor ou a orquestra deviam se integrar” (JOBIM, 1996, p. 98). O próprio Tom, embora gostasse de trabalhar “fazendo a música e a letra ao mesmo tempo”, não dispensava a ajuda dos companheiros: “Perguntava sobre os versos a todos os que estavam presentes, pedia opinião. Também era assim com quase todos os seus parceiros” (JOBIM, 1996, p.102).

Entre esses parceiros, destaca-se Vinícius de Moraes, a cuja parceria com Tom Helena atribui uma modificação importante na relação do público com a arte da canção. Observa a autora, com razão, que, em meados dos anos 1950, apenas os cantores se destacavam. A partir de *Orfeu*, porém, os compositores de canções passaram a ser mais valorizados. E isso se deveu em boa parte ao papel desempenhado pelo poeta no seu novo *habitat* artístico: “Foi marcante o começo da parceria com Vinícius de Moraes, iniciada logo com uma obra de fôlego e com uma série de lindas canções. [...] Vinícius de Moraes, como grande poeta, elevou o nível das letras na música brasileira” (JOBIM, 1996, p. 94).

Parece-me que a bossa nova, pelo menos no seu período de gestação e florescimento, teve na arte da parceria um dispositivo característico de criação, e que Vinícius veio a ser, voluntária e conscientemente, um agente paradigmático da valorização desse dispositivo. Em sua atuação entre o fim dos anos 1950 e o início dos 70, o papel e a *persona* do parceiro surgem como um dado altamente significativo para ajudar-nos a entender tanto o próprio poeta-letrista e sua obra quanto a prática e o fenômeno da parceria, particularmente sua ocorrência na canção popular brasileira. Assim, cabe perguntar: de que modo a relação de Vinícius de Moraes com seus parceiros e com a própria criação compartilhada se distingue das práticas predominantes que a antecederam e sucederam?

Em múltiplos contextos e tradições culturais, desenvolveram-se diferentes procedimentos para juntar letra e música criados por pessoas diferentes, a fim de compor obras destinadas ao canto. De uma forma muito simplificada, podemos distinguir algumas práticas básicas e predominantes.

Na criação dita folclórica, em culturas de transmissão predominantemente áudio-oral, o mais frequente é que se acrescentem novos textos a melodias tradicionais. É o caso de todos os gêne-

ros baseados na alternância entre refrão (geralmente entoado em coral) e improvisado (solista). Neste caso, o cantor-improvisador acrescenta ao texto cancional<sup>1</sup> novos segmentos verbais (ainda que em grande parte formados a partir de fórmulas e elementos também já tradicionalizados).

Outro exemplo de procedimento em que a melodia precede a letra está em boa parte da canção popular francesa urbana dos séculos XVIII e XIX, produzida a partir dos *timbres*: melodias amplamente conhecidas para as quais eram propostas novas letras, divulgadas em folhetos e às vezes reunidas em coletâneas. Neste caso, combinavam-se, na criação e transmissão da obra, a cultura escrita (mídia de difusão inicial das novas letras) e a oral (pois a melodia era geralmente reconhecida pela memória, e não registrada em partitura).

Já no quadro da alta cultura, que acolhe na notação escrita tanto a literatura quanto a música erudita, a fabricação do texto geralmente precedia a da melodia. Essa prática marcou a criação de grande parte da ópera, bem como o *lied* romântico: Schubert e Schumann escreveram melodias para os versos de Goethe, Heine e outros poetas. Este também foi o modo de produção dominante em grande parte do repertório brasileiro de modinhas, bem como no chamado *lied* brasileiro: do Brasil Colônia ao século XX, muitos poemas literários foram musicados por compositores populares e eruditos:

Desde o Primeiro Reinado, compositores de modinhas musicaram, além de textos anônimos ou de poetas menores e caídos no esquecimento, praticamente todos os poetas importantes do país: Castro Alves, Gonçalves Dias, Olavo Bilac e muitos outros. [...] Todos os compositores importantes do período modernista (Luciano Gallet, Lorenzo Fernández, Camargo Guarnieri, o já falecido Alberto Nepomuceno) escreveram música vocal, e o seu principal manancial poético foi a obra dos escritores contemporâneos, com destaque para Manuel Bandeira (MATOS, 2008, p. 90-91).

Assim, muitos colegas de Vinícius na poesia modernista tiveram seus poemas transformados em canções, principalmente por compositores eruditos, mas também, mais tarde, populares. Em todos esses casos, o poema precedia a melodia. Nesse quadro, o comportamento de Vinícius é peculiar; seu modo de compor difere bastante das práticas costumeiras de outros poetas-letristas na criação de canções, tanto na tradição erudita quanto na popular.

Castello relata, sobre a colaboração do poeta com Tom Jobim: “Não havia nenhum método naquela parceria, a não ser uma regra básica: Vinícius preferia receber a música pronta, ainda que ela se modificasse inteiramente depois no contato com a poesia” (CASTELLO APUD MORAES, 2005, p. 17). Estendeu essa disponibilidade, inclusive, a compositores jovens e ainda desconhecidos. Conta-se que, ao conhecer Edu Lobo, teria perguntado a ele: “Você tem aí uma musiquinha sem letra?” (CASTELLO APUD MORAES, 2005, p. 125).

De modo geral, Vinícius rejeitou a precedência do texto sobre a melodia. A maioria de sua produção de letrista foi realizada fosse trabalhando simultaneamente com o parceiro musicista, fosse colocando letra numa música previamente composta. Isso se deu inclusive na criação de um ciclo de *lieder* com música de Cláudio Santoro, em Paris, nos anos 1957-58, época em que já estava colaborando com Tom Jobim. Nos dois casos, orientava sua poesia para adequar-se à música, ambas votadas ao serviço da eficácia cancional. Subordinando a criação poética textual às necessidades de articulação com a proposta musical, Vinícius assumia plenamente o papel de *cancionista*<sup>2</sup>.

Logo depois de conhecer Tom, em 1956, e propor-lhe que criasse a música para a peça *Orfeu*, Vinícius foi à casa do jovem pianista trabalhar com ele. E ali foi criada a primeira canção da dupla: “Se todos fossem iguais a você?”.

O samba saiu ali mesmo, na hora, nós procurando juntos as harmonias, o encadeamento das frases musicais como fazemos comumente: sem que com isso eu queira dizer que participei da feitura, pois é sempre Tom quem encontra a melhor solução harmônica. E ali mesmo eu fiz a letra, logo que a composição foi estruturada. Era, de certo modo, assistir ao nascimento do novo samba (MORAES, 2008, p. 136).

Apesar da sugestão, contida no relato, de que a bossa nova nascia ali, como que por encanto, de uma especial *conjunção* de música e poesia, uma união abençoada de parceiros, o fato é que a trilha sonora de *Orfeu* ainda não apresenta grande novidade, nem nos temas de Jobim, sambas e canções mais ou menos tradicionais, nem nos textos de Vinícius, bastante contidos e medidos. A melhor das letras e das canções é mesmo a famosa “Se todos fossem iguais a você”.

Para efetivar o gesto decisivamente renovador na história do samba e da música popular brasileira, seria necessário não só mais algum amadurecimento do trabalho de ambos mas também a contribuição do terceiro fator de criação cancional, ao lado da música e da poesia, que é a performance – e neste campo, o protagonismo caberia a João Gilberto, um pouco mais tarde, conforme reconhece Vinícius, ao recordar a criação de “Chega de saudade”. Ali, como já indica o título da canção, algo se rompe com o passado e abre-se uma porta para o futuro, para a novidade, embora esta não deixe de ser uma sequência, como mostra a segunda parte da canção. Ali, Vinícius entabula uma nova linguagem, ditada pelo desejo de *traduzir* a linguagem da música de Tom, repercutir o que Vinícius nela encontra de novo e moderno.

Queria depois dos sambas do ‘Orfeu’, apresentar ao meu parceiro uma letra digna de sua nova música: pois eu realmente a sentia nova, caminhando numa direção a que não saberia dar nome ainda, mas cujo nome já estava implícito na criação. Era realmente a bossa nova que nascia, a pedir apenas, na sua interpretação, a divisão que João Gilberto descobriria logo depois (MORAES, 2008, p. 139).

Entretanto, o processo não foi sempre fácil e rápido. A composição de “Chega de saudade”, em 1956, custou muito esforço e exigiu um empenho especial, conforme o poeta relataria em crônica de 1965, já citada aqui acima. Já tinha ele feito, para o *Orfeu*, uns quatro sambas com Tom, quando este lhe trouxe mais um tema musical. Tocou-o ao violão umas dez vezes. O que se seguiu, conforme lembrado por Vinícius, vale uma extensa citação:

Eu fiquei de saída com a melodia no ouvido, e vivia a cantarolá-la dentro de casa, à espera de uma deixa para a poesia. Aquilo sim, me parecia uma música inteiramente nova, original: inteiramente diversa de tudo que viera antes dela, mas tão brasileira quanto qualquer samba de Pixinguinha ou samba de Cartola. Um samba todo em voltas, onde cada compasso era uma nota de amor, cada nota uma saudade de alguém longe. Mas o negócio [a letra] não vinha. Acho que em toda a minha vida de letrista nunca levei uma surra assim. Fiz dez, vinte tentativas. Houve uma ocasião em que dei o samba como pronto, à exceção de dois versos finais da primeira parte, que eu sabia quais eram, mas que não havia maneira de se encaixarem na música, numa relação de sílaba com sílaba. Eu já estava ficando furioso, pois Tom, embora não me telefonasse reclamando nada, estava esperando pelo resultado. Uma manhã, depois da praia, subitamente a resolução chegou. [...] Cantei e recantei o samba, prestando atenção a cada detalhe, a cor das palavras em correspondência à da música, à acentuação das tônicas, aos problemas de respiração dentro dos versos, a tudo (MORAES, 2008, p. 139).

O relato de Vinícius, ao mesmo tempo que reconhece a necessidade de assegurar, na canção, a perfeita vinculação entre linguagens musical e verbal, expõe a dificuldade que pode haver em elaborar e formalizar esse vínculo. No entanto, ele na verdade remonta às origens da música e da poesia. Trata-se de uma afinidade gerada e cultivada na fonte primordial de ambas as artes, na qual elas ambicionam novamente se encontrar: esta fonte é a voz humana, onde se tornam a reunir verbo e melodia, consubstanciados em canção.

O vínculo entre poesia e música, capaz de alimentar inspirações tanto poéticas como musicais, foi apontada por muitos artistas e pensadores, principalmente a partir do período romântico.

No final do século XVIII, em carta a Wolfgang Goethe, escreveu o poeta, crítico e dramaturgo alemão Friedrich Schiller, sobre seu processo de criação:

O sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado; este só se forma mais tarde. Uma certa disposição musical de espírito vem primeiro, e somente depois é que se segue em mim a idéia poética” (SCHILLER APUD NIETZSCHE, 1996: 44).

Em contrapartida, na mesma época, declarou seu colega Friedrich Schlegel: "Muitas composições musicais não passam de meras traduções de poemas na linguagem musical" (SCHLEGEL APUD LOBO, 1987, p. 69).

E no início do século XX, observou o francês Paul Valéry:

Há alguns anos senti-me possuído por um determinado ritmo que se me foi gravando mais e mais no espírito. Parecia querer tomar forma, mas isto só poderia dar-se indo ele buscar sílabas e palavras de acordo com o seu sentido musical... Através de um súbito despertar de consciência resultou um alargamento das exigências poéticas: revelava-se uma substituição das sílabas e palavras, que se tinham apresentado provisoriamente na primeira forma... (VALÉRY APUD KAYSER, 1968, vol. II, p. 46).

Como já sugeriam esses poetas no passado, Vinícius depreende da melodia uma pré-significação, um ponto de partida para a concepção da letra. Sua sensibilidade aguçada, exercida na plena consciência da fatura, ajuda a criar canções de grande apuro formal, as quais, por isso mesmo, logram um efeito inaudito de naturalidade, apontando um caminho novo na história da canção popular brasileira.

Para que a letra resulte plenamente adequada à melodia, é preciso, por um lado, que haja adequação entre a matéria sonora do texto e a da música. É preciso manejar a musicalidade da língua, fazendo a letra encontrar sua forma no caminho traçado pelo percurso melódico e pavimentado pela estrutura harmônica. Trata-se de assegurar o encadeamento fonético, a coincidência dos acentos, dos cortes e pausas, articulando com precisão a frase musical e a frase verbal. Quando a sintaxe e a fonética do texto estão em conexão com o percurso rítmico-melódico, elas ajudam a recortar, revelar, realçar as unidades entoativas num desenho nítido e “natural”. A letra faz reconhecer a “entoação subjacente” da melodia, e assim confere-lhe sentido, desperta nela uma voz, algo que ali se enuncia em conformidade com o “ímpeto persuasivo da canção”. Conforme mostrou Luiz Tatit, a canção brasileira, em seus veios dominantes, construiu-se com base na “presença, embora subentendida, da linguagem coloquial por trás da canção”, conferindo “credibilidade” à comunicação (TATIT, 2004, p. 128).

Em termos aristotélicos, poderíamos falar de verossimilhança para caracterizar a boa integração entre os elementos semióticos e estéticos constitutivos da linguagem cancional. Mas, se essa integração está de certo modo prevista ou apoiada na vinculação entre linguagem cancional e língua falada, vinculação explorada intensamente por diferentes vertentes do samba, ela também pode resultar de um esforço consciente, pode ser obra de engenho e arte. A busca deliberada por um discurso esteticamente coerente, e, portanto, eficaz, ganha mais vulto quando se trata de juntar letra e música feitos em momentos diferentes, por pessoas diferentes. Neste caso, cada um tem de cumprir com especial e delicada competência sua função. Tudo indica que a competência de Vinícius para perfazer a arte do letrista foi em boa parte adquirida na prática da poesia escrita tradicional: o manejo consciente e cuidadoso de metros, acentos, ritmos, a eufonia, a naturalidade da sintaxe cujas frases se enlaçam bem nas frases melódicas. Para fabricar as letras, Vinícius recorre à sua experiência de poeta “culto”, adestrado no labor da escritura, consciente da fatura literária. Seu cuidado artesanal e sua inclinação para o soneto já tinham sido apontados por Mário de Andrade, em 1939, na crítica aos *Novos poemas* (cf. ANDRADE, 1972, p. 18-19). A habilidade para criar letras bem harmonizadas com melodias previamente criadas tem muito em comum com um manejo hábil das formas fixas, conforme apontou Francisco Bosco, ele mesmo poeta e letrista, além de estudioso de letras e canções. Bosco vê (ouve) na melodia uma

[...] espécie de superforma fixa que é a melodia-para-ser-letrada (mais complexa e mais restritiva que a forma fixa em poesia, já que exige que se respeite, não apenas o metro, a estrofação e o esquema de rimas, mas sílabas longas e breves, modulações, variações rítmicas, mudanças de intensidade, eventualmente até fonemas etc.), procurando criar uma letra que, junto a essa pré-estrutura, forme uma estrutura definida [...] (BOSCO, 2006).

Além disso, na poesia escrita de Vinícius, já estaria presente uma dicção de canção, como indica Eucanaã Ferraz. Segundo o autor, um dos aspectos essenciais na obra do poeta é “*a relação entre a escolha de formas líricas clássicas – tais como a elegia, a balada e o soneto – e a construção da musicalidade na poética literária de Vinícius*” (FERRAZ, 2009, p. 27). Analisando a “Elegia desesperada”, publicada em 1943, Ferraz aponta a coexistência entre “uma expressiva flutuação métrica” e a “nítida preocupação com a organização formal do texto, valorizando a construção da musicalidade do poema a partir de soluções originais”. Sua análise, portanto, enfoca privilegiadamente o manejo de ritmo, métrica e rimas, onde se esboça uma “musicalidade sutil” (FERRAZ, 2009, p. 29)

Por outro lado, como já mencionamos acima, quando poetas relatam que se inspiraram em frases musicais para fazer poesia, não se trata apenas de som, mas também de sentido. Se há música na poesia, é porque também há poesia na música. Este é outro aspecto, estreitamente associado ao primeiro, da articulação, explorada na arte cancional, entre as linguagens de uma e outra. A letra deve adequar-se às sugestões emocionais da estrutura rítmico-melódica. Há mais de cinco séculos, o poeta e dramaturgo espanhol Lope de Vega aconselhava observar a índole dos diferentes metros e ritmos para assegurar a eficácia expressiva da versificação:

Acomode los versos con prudencia  
a los sujetos de que va tratando.  
Las décimas son buenas para quejas;  
el soneto está bien en los que aguardan;  
las relaciones piden los romances,  
aunque en octavas lucen por extremo.  
Son los tercetos para cosas graves,  
y para las de amor, las redondillas.  
(VEJA APUD KAYSER, 1968, vol. II, p. 74-75)

A sugestão emocional da melodia foi o que impressionou Vinícius, quando ouviu pela primeira vez os temas esboçados por Tom para o *Orfeu*: “Até hoje os pelinhos do braço se arrepiam quando me lembro. Era exatamente o que eu sonhava, aquela **música poética** em modo plagal<sup>3</sup>, profundamente amorosa no seu lirismo” (MORAES, 2008, p. 136).

Quando a letra instala-se na forma melódica, ela contribui para motivá-la, revelar o que nessa forma “faz sentido”, estruturando-se, ganhando corpo, pedindo voz. A letra dá lastro linguístico ao espírito da narrativa musical, e essa conjunção toma corpo na voz que canta. É necessariamente na voz que se estabelece e consagra o enlace entre letra e melodia, assegurando a comunicabilidade da canção. Essa comunicabilidade, e o fato que ela exige uma voz, uma presença viva, são outro aspecto fundamental na poética de Vinícius, caracterizando tanto temática quanto gramatical ou discursivamente boa parte do seu repertório de cancionista. Através da voz, a canção *fala*, buscando ainda e sempre exercer a “arte do encontro”. Grande número de suas canções, assumida e explicitamente, dirige-se a alguém, fala para um interlocutor ora próximo, ora à distância, mas sempre como discurso que precisa de ouvidos alheios para se cumprir. São súplicas, queixas ou acenos de sedução; são “cantadas”. A 2ª pessoa é geralmente a mulher amada ou cobiçada, ainda que indefinida em sua beleza que poderíamos chamar convencional, à maneira das musas arcádicas. Uma mulher sempre sem nome, sem traços que a personalizem; uma sucessão de avatares da mulher amada. De todo modo, neste sentido como em outros, a letrística de Vinícius é francamente da ordem da palavra falada, pronunciada, cujo sentido adere ao som, afirmativo.

Para ilustrar os comentários acima, ouçamos com atenção uma das mais belas e famosas composições da dupla Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, “Insensatez”, lançada por João Gilberto em 1961.

1ª estrofe	5ª estrofe
Ah	Vai
Insensatez	Meu coração
Que você fez	Ouve a razão
Coração mais sem cuidado	Usa só sinceridade
2ª estrofe	6ª estrofe
Fez	Quem
Chorar de dor	Semeia vento
O seu amor	Diz a razão
Um amor tão delicado	Colhe sempre tempestade
3ª estrofe	7ª estrofe
Ah	Vai
Porque você	Meu coração
Foi fraco assim	Pede perdão
Assim tão desalmado	Perdão apaixonado
4ª estrofe	8ª estrofe
Ah	Vai
Meu coração	Porque quem não
Quem nunca amou	Pede perdão
Não merece ser amado	Não é nunca perdoado

O samba-canção “Insensatez” foi gravado por muitos intérpretes brasileiros, entre os quais João Gilberto, Nara Leão, Elis Regina, Sylvia Telles, Maria Creuza e, mais recentemente, Fernanda Takai. A versão em inglês, adaptada por Norman Gimbel sob o título "How Insensitive", fez sucesso no exterior e foi regravação por artistas como Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, Peggy Lee, Nancy Wilson, Stan Getz, Sinéad O'Connor, Claudine Longet, Wes Montgomery, Astrud Gilberto, Diana Krall e Iggy Pop.

Também se produziram (principalmente no exterior) muitas versões puramente instrumentais, servindo-se apenas da música composta por Tom Jobim. Mas já a primeira e luminosa interpretação de “Insensatez”, por João Gilberto, em 1961, dá grande destaque à letra de Vinícius. Coerente com o estilo característico do intérprete seminal da bossa nova, uma emissão vocal apurada e precisa enuncia suave e nitidamente a cadeia silábica e lexical, numa elocução que flui, alongando e ligando as notas, num queixume ao mesmo tempo resignado e tenaz. A voz de João segue apoiada pela companhia constante e fiel do violão, assegurando a coerência de um percurso onde outros instrumentos comparecem para breves comentários e contrapontos de fundo<sup>4</sup>. De certo modo, a variedade e a intervenção “aleatória” dessa presença orquestral contrastam com a rigorosa regularidade do violão e da voz, que prosseguem sem ênfase, sem variações na intensidade, embebidos da melancolia discreta da melodia em modo menor.

É uma melodia que se “move” pouco, como já se assinalou ser característico na obra de Jobim. Quatro longas frases melódicas, de 8 compassos cada, formam uma sequência declinante, baixando paulatina e rigorosamente em degraus de um tom: a 1ª frase principia no 5º grau (*Ab*) e conclui no 5º-4º (*cuidado*); a 2ª frase principia no 4º grau (*Fez*) e conclui no 4º-3º (*delicado*); a 3ª frase principia no 3º grau (*Ab*) e conclui no 3º-3º (*desalmado*); a 4ª frase principia no 3º grau (*Ab*) e conclui no 2º-1º (*amado*)<sup>5</sup>.

Caminhando por graus contíguos, no movimento lento e regular de seus passos descendentes, a melodia de “Insensatez” opera aquela “progressão por continuidade” que Luiz Tatit e Ivã Lopes apontaram em “Eu sei que vou te amar”, também da dupla Vinícius & Tom (cf. TATIT e LOPES, 2008, p. 212). A diferença é que em “Eu sei que vou te amar” a progressão é ascendente, enquanto em “Insensatez” ela toma rumo rigorosamente descendente - como quem se curva, baixa a cabeça, reconhecendo suas culpas e buscando o perdão.

O conjunto das quatro frases melódicas é enunciado duas vezes, com uma letra que se desdobra em oito estrofes. Cada uma delas é constituída por um período ou frase verbal sincronizado com um segmento melódico de 8 compassos.

Quando se escreve a letra de uma canção, transpondo o *continuum* sonoro da palavra cantada para o registro gráfico, frequentemente se coloca a questão de como dividir os versos e recortar as estrofes da letra. No caso de “Insensatez”, haveria duas possibilidades mais evidentes: construir tercetos (com o 1º verso correspondendo *grosso modo* a 2 compassos) ou quadras (com o 1º verso composto por um monossílabo). Escolhi a segunda opção, que me parece representar com mais fidelidade o *tempo* do canto, com suas divisões, pausas e alongamentos.

E agora passamos a examinar a letra criada por Vinícius para a melodia de Tom. Em conjugação e coerência com a estrutura reiterativa e paralelística dessa melodia, Vinícius constrói sua letra-poema como uma sequência de segmentos (frases verbais) balizada por elementos de repetição. Operando com um léxico enxuto e simples, termos de uma estrofe são retomados na estrofe seguinte, como “fez” (1ª e 2ª estrofes), “Ah” (3ª e 4ª), “razão” (5ª e 6ª), “Vai” (7ª e 8ª), geralmente em posições semelhantes no corpo de cada estrofe.

Também no interior das estrofes a progressão do discurso é apoiada e impelida pelas repetições: a palavra que surge num verso é retomada (integralmente ou por meio de um termo cognato) no verso seguinte: “amor” na 2ª estrofe, “assim” na 3ª, “meu coração” na 4ª, 5ª e 7ª, “perdão” na 7ª e 8ª. Essa estrutura reiterativa e regular, reforçada pelos efeitos de paralelismo sintático, parece asseverar, pelo rigor da construção, a seriedade ou veracidade do que diz a canção, pausadamente, refletidamente. A sequência verbal, assim como a melódica, avança de modo paulatino, cadenciado, quase cauteloso. A ambiência sonora combina perfeitamente com o sentido da letra, em sua mistura de queixa, reflexão e aconselhamento.

Ao mesmo tempo em que reconhece o erro denominado no seu título, a canção exercita um discurso que se contrapõe a esse erro: um discurso que decanta e conjura a insensatez de todo coração, tanto o de quem se apaixona como o de quem provoca a paixão. É um exercício de confissão e contrição que se desenrola devagar, em passos-versos precisos e curtos, nos segmentos sempre iniciados por um monossílabo sobre nota alongada. Os metros silábicos são 1-4-4-7 nas 1º, 2º e 4º quadras; 1-4-4-6 na 3º (nesta ocorre também uma pequena variação no final da frase melódica, como já apontado acima).

Os cortes dos versos são assinalados e sublinhados por rimas insistentes, também bastante reiteradas, com dominância das terminações *ão* e *ado/ade*. De modo geral, as terminações seguem uma alternância de tônicas fechadas/nasais (fez, você, assim, não, coração, razão, vento, perdão) e tônicas abertas/orais (cuidado, delicado, desalmado, amado, sinceridade, tempestade, apaixonado, perdoado). Nesse discreto e fino quadro sonoro, surgem ainda ecos, ressonâncias, rimas internas.

Vinícius tomou a melodia simples e elegante de Tom e vestiu-a de sonoridades verbais também elegantes e musicais. O sentido das palavras, assim como a cadeia sonora, é feito de pequenos elementos discretos, delicados. Não é uma dicção desabridamente passional. Para usar os termos de Luiz Tatit, a disjunção que caracteriza a tensividade passional é aqui contrabalançada por uma busca de acordo, de conjugação.

A 1ª metade da letra expõe o conflito entre os amantes, reconstituindo e lamentando sua origem no passado. Nesta parte, três das quatro quadras abrem-se com a interjeição lamentosa “Ah”.

Ah  
Insensatez  
Que você fez  
Coração mais sem cuidado

Ah  
Porque você  
Foi fraco assim  
Assim tão desalmado

A 2ª metade acena com a possibilidade de solução do conflito, instando o coração a pedir perdão, dobrar-se à sua própria carência.

Vai  
Meu coração  
Ouve a razão  
Usa só sinceridade

Vai  
Meu coração  
Pede perdão  
Perdão apaixonado

É tocante o modo como se associam, na narrativa que o sujeito oferece de seu próprio processo emocional, elementos díspares e até potencialmente antagônicos, como “razão” (associado com um comportamento civil, socialmente aceitável, capaz de conformar-se aos ensinamentos de velhos adágios como o da 6ª estrofe) e “sinceridade” (associada com a possibilidade de um certo excesso ou incontinência emocional). Juntas, “razão” e “sinceridade” devem ser capazes de redimir e recuperar um coração que foi ao mesmo tempo “fraco” e “desalmado”; conduzi-lo ao reconhecimento de seu erro e ao pedido de perdão, mas também à reafirmação da paixão: “perdão apaixonado”.

No pano de fundo da tomada de consciência e do *mea culpa*, insinua-se, contudo, uma sombra possível de insinceridade. Pedir perdão não é somente um ato de contrição, mas uma necessária estratégia para reconquistar um lugar que se perdeu. Sob este ângulo, é de fato mais uma questão de “razão” que de “sinceridade”. Pedir perdão, assim como perdoar, constituem, assim, um acordo, um comportamento prático e eficaz, como aponta igualmente o trecho de outra canção de Vinícius e Tom, “Água de beber” (1962): “Eu nunca fiz coisa tão certa/ Entrei pra escola do perdão”. A razão mitiga o sentimentalismo e impede os extremos do desespero. O romantismo (a paixão) é matizado de pragmatismo e ganha um toque de malícia.

Na letra de “Insensatez”, se manifesta a tendência da poética de Vinícius, pelo menos naquela época, a concentrar-se intensamente na própria subjetividade emocional. O poeta constrói uma cena em que a figura da mulher amada, um pouco ao modo das musas arcádicas, não protagoniza a narrativa senão como objeto de desejo e, vá lá, fonte de inspiração. Pois é principalmente consigo mesmo que dialoga o sujeito cindido; é a seu próprio coração que ele se dirige, desde o “você fez” da 1ª estrofe – ainda que só na 2ª parte da canção se revelem mais claramente posição e natureza do interlocutor: “Vai, meu coração”...

Na primeira parte da canção, a 1ª, 3ª e 4ª estrofes se iniciavam por um “Ah” melancólico e queixoso; já na 2ª parte, em perfeita simetria, a 5ª, 7ª e 8ª estrofes se iniciam por um imperativo “Vai”, impelindo o sujeito à ação reparadora capaz de restabelecer a ordem racional que subjaz à própria cena passional, permitindo o restabelecimento da harmonia e da conjunção, pois o fato de amar praticamente assegura que se mereça ser amado. No geral, apesar de todo dengo e lamentação, é uma perspectiva otimista e hedonística que se propõe para a vida e a poética amorosas, contrastando com certa perspectiva ressentida e vingativa muito comum na tradição do samba.

Tudo isso é expresso com notável economia vocabular e imagística, num discurso em que se aliam a contenção da ênfase e a firmeza de uma convicção serena. É esse depuramento da prática e da poética do amor está diretamente relacionado à conjunção do texto de Vinícius com a música de Tom Jobim, conforme apontou com grande perspicácia José Castello. Segundo o autor, a parceria com Tom depura os excessos em Vinícius:

Submetido aos espartilhos da melodia, Vinícius perdia um de seus mais graves defeitos, a escrita abundante e prolixa, para se tornar um escritor mais comedido e aplicado no trato com as palavras. [...]

A companhia do compositor veio, assim, limpar o caminho para o que Vinícius mais buscava: uma arte direta, sem maneirismos, sem rebuscamentos; que falasse da vida normal das pessoas normais, sem grandes dramas, sem interrogações pontiagudas a respeito da realidade; que servisse de deleite, e não de purgação (CASTELLO APUD MORAES, 2005, p.18)

É verdade que, ao lado de obras primas como “Insensatez” ou “Eu sei que vou te amar”, Vinícius fez muitas letras e canções banais, inclusive algumas em parceria com Tom. Ele não foi um grande letrista em toda a linha de sua produção, e a qualidade de sua obra cancional parece em certa medida ter flutuado ao sabor dos momentos e dos parceiros. Mas o reconhecimento que a maioria dos grandes cancionistas após a bossa nova prestou ao movimento deve ser estendido ao seu principal poeta. Com sua valorização da parceria e sua sensibilidade para os meandros da poética cancional, ele abriu uma porta entre os mundos da canção e da poesia literária, como apontou José Miguel Wisnik:

A partir do momento em que Vinícius de Moraes, poeta lírico reconhecido desde a década de 30, migrou do livro para a canção, no final dos anos 1950 e início dos 1960, a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi devassada por gerações de compositores e letristas leitores dos grandes poetas modernos como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou Cecília Meireles. O paradigma estético resultante dessa migração, nas parcerias de Vinícius com Tom Jobim, poderia nos remeter, se quiséssemos, à época áurea da canção francesa ou ao acabamento e à elegância das canções de George e Ira Gershwin (WISNIK, 2001, p. 183).

Nos primeiros tempos da bossa nova, Vinícius chegou a se tornar bem mais popular que seu parceiro Tom, e até ocorria de canções feitas por ambos serem atribuídas somente ao letrista. Com o tempo, a figura de Tom ganhou vulto e a de Vinícius sofreu certo esmaecimento, em parte devido ao declínio qualitativo de sua produção nos seus últimos anos. Mais uma razão para refletirmos sobre o papel que lhe cabe na elaboração estética da bossa nova e da arte da canção brasileira em geral; na abertura de vias interativas entre as poéticas da letra e da voz; na valorização da cultura afrobrasileira; ou simplesmente na criação de poemas e canções que permanecem soando tão profundamente em nossas almas e memórias.

Aí comparece a poesia com seu poder: o de fazer com que as músicas e musicalidades (tanto as fixadas pela composição melódica quanto as que livremente soam no mundo e na imaginação) ganhem voz, consagrando a sintonia das sensações e expressões humanas, gerando sons e sentidos que se entrelaçam e mutuamente se enriquecem.

### **The musical poetics of Vinícius de Moraes: a shared creation**

#### **ABSTRACT:**

---

The poetics of Vinícius de Moraes as an author of music lyrics in the Brazilian popular song profit not only from skills that he developed as a lyrical poet, but also, and mostly, from an enthusiastic practice of collaboration in composing songs. By doing so, he per-

forms his conception of life as an “art of encounter”. With his careful commitment to bring together in harmony words and melody, he can be taken as a paradigmatic agent of shared creation processes, which were characteristic of *bossa nova*.

Key words: Vinícius de Moraes. Partnership. Brazilian popular song. Poetry and Music.

## Notas explicativas

\* Doutora em Letras (PUC-RJ, 1991), pós-doutorado em Estudos Culturais (PAAC/UFRJ, 2008); docente da Pós-graduação em Letras da UFF, pesquisadora do CNPq e vice-presidente da IASPM-AL.

<sup>1</sup> Entendo por “texto cancional” o conjunto de sons e signos sincronizados para formar a canção, articulando a sequência rítmico-melódica com a sequência verbal.

<sup>2</sup> Uso aqui o termo consagrado por Luiz Tatit (1996).

<sup>3</sup> Embora não muito claro, o uso do conceito “modo plagal”, referente à música gregoriana, sinaliza que Vinícius possuía certa cultura musical. Possivelmente ele se refere a melodias tendendo para o grave, abaixo da nota fundamental.

<sup>4</sup> Infelizmente o LP *João Gilberto*, no qual é lançada a canção em 1961, não traz ficha técnica nem créditos aos músicos e arranjadores. Na Discografia de João Gilberto organizada por Maria Luiza Kfoury, a autora observa que somente “chegou aos arranjos e participação de Tom Jobim neste disco em pesquisa nos livros “Chega de Saudade - A História e as Histórias da Bossa Nova”, de Ruy Castro e “João Gilberto”, de Zuza Homem de Mello, da série “Folha Explica”” (cf.

[http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id\\_Disco=DI00274](http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI00274)

<sup>5</sup> A Prof<sup>a</sup> Martha Tubinambá de Ulhôa, a quem agradeço por me ter ajudado a pensar a construção melódica de “Insensatez”, observa: “Apesar da melancolia não há *pathos*. Exceto por dois saltos de terça na 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> frases, todos os encadeamentos acontecem por notas contíguas. Tanto os intervalos de segunda maior quanto de terça menor derivam diretamente da linguagem falada, o que produz (na nossa cultura, evidentemente) uma certa contenção emocional. Apenas breve e momentaneamente há passagens cromáticas, na última frase, em torno do 2º grau, antes de descansar na tônica.”

## Referências:

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

BOSCO, Francisco. Por uma ontologia da canção: poema e letra. Revista *Cult*, n. 102, maio de 2006. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/por-uma-ontologia-da-cancao-poema-e-letra/>. Acessado em 02/04/2012.

CASTELLO, José. *Vinícius de Moraes: o poeta da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERRAZ, Eucanaã (org.). *Caderno de leituras Vinícius de Moraes: orientação para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 2009. Disponível em [http://www.companhiadasletras.com.br/sala\\_professor/pdfs/CadernoLeiturasViniciusdeMoraes.pdf](http://www.companhiadasletras.com.br/sala_professor/pdfs/CadernoLeiturasViniciusdeMoraes.pdf) Acessado em 15-11-13.

JOBIM, Helena. *Antônio Carlos Jobim: um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado, 1968.

MATOS, Cláudia Neiva de. Poesia e Música: laços de parentesco e parceria. MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras / Faperj, 2008.

MORAES, Vinícius de. *Antologia Poética*. 2ª ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960.

- 
- MORAES, Vinícius de. *Livro de letras*. Texto de José Castello. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MORAES, Vinícius de. *Samba falado*. Org. Miguel Jost, Sergio Cohn e Simone Campos. RJ: Beco do Azougue Editorial Ltda., 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TATIT, Luiz e LOPES, Ivan. “Melodia, elo e elocução: ‘Eu sei que vou te amar’”. In Matos, Cláudia N., Travassos, Elizabeth e Medeiros, Fernanda Teixeira de (org.). *Palavra cantada – ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- VEGA, Lope de. El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Disponível em <http://www.comedias.org/misc/artnue.html> Acessado em 10/11/2013.
- WISNIK, José Miguel. A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil. In MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2001.

Recebido em 05 de janeiro de 2016.

Aprovado em 25 de maio de 2016.