



## **Vinícius de Moraes: da literatura à letra**

Vinícius de Moraes: from literature to lyrics

André Domingues dos Santos<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente estudo analisa historicamente o estabelecimento do poeta Vinícius de Moraes no meio da música popular em meados da década de 1950, época em que iniciou sua famosa parceria com Antônio Carlos Jobim. A argumentação aqui desenvolvida discorre sobre a formação, as contingências biográficas e o ambiente cultural em que desenvolveu sua obra musical, chegando até as vésperas da eclosão do movimento da bossa nova, em que teve grande influência.

**Palavras-chave:** Vinícius de Moraes, cultura erudita, musica popular, nacionalismo, Antônio Carlos Jobim.

**Abstract:** This study analyzes historically the entrance of the poet Vinícius de Moraes in popular music in the mid-1950s, when he begun his famous partnership with Antônio Carlos Jobim. Its argument developed combines the personal formation, biographical contingencies and particularities of the cultural environment in which he developed his musical work, having as limit the outbreak of the bossa nova movement, in which he had great influence.

**Keywords:** Vinícius de Moraes, high culture, popular music, nationalism, Antônio Carlos Jobim

## **Vinícius de Moraes: da literatura à letra**

Numa mesa do bar Villarino, na região central do Rio de Janeiro, o poeta Vinícius de Moraes contava ao amigo e jornalista Lúcio Rangel que procurava um pianista “moderno” para dividir a criação das canções da peça *Orfeu da Conceição*. Este sugeriu-lhe o pianista e compositor Tom Jobim, que, por acaso, estava na mesa ao lado. Pronto! Iniciou-se, ali, uma colaboração entre um artista erudito e um popular de fertilidade, profundidade e repercussão jamais vistas no Brasil. O tom fantasiosamente casual dessa narrativa, já desmentida diversas vezes, traz o benefício de sinalizar, pelo avesso, a dificuldade de se assimilar, na época, o singular acontecimento, com a devassa de fronteiras culturais ali empreendida – sobretudo por iniciativa do poeta. Sob o véu desse entrave, há um jogo de tensões fundamental para a definição da música popular e mesmo de certa literatura brasileira dali em diante.

---

<sup>1</sup> Crítico musical, Mestre em História Social pela FFLCH-USP e doutorando no mesmo programa, orientado pelo Prof. Dr. Júlio Pimentel Pinto.

## Soneto e foxtrote

Vinícius de Moraes manteve com o campo da cultura de massa contatos muito representativos desde a adolescência, seja na precoce iniciação na vida boêmia e seresteira através de seu tio Henriquinho, seja na proximidade com a atividade de seu tio Niboca, compositor bissexto<sup>2</sup>. Ainda na mocidade, também aprendeu violão e enveredou por composições e apresentações de música popular em festinhas ao lado dos irmãos Haroldo, Oswaldo e Paulo Tapajós<sup>3</sup>. Não foi algo de todo amadorístico, visto que algumas dessas composições foram veiculadas comercialmente, tendo até algum sucesso, como na gravação do foxtrote “Loura ou Morena”, feita pelos Irmãos Tapajós em 1932<sup>4</sup>. Na maturidade, já reconhecido como poeta de “alta cultura”, não deixou de ter proximidade com a cultura de massa, nutrindo grande interesse por cinema e mantendo colaboração frequente na imprensa escrita com críticas de cinema, reportagens e crônicas publicadas em veículos como *A Manhã*, *O Jornal*, *Diretrizes*, *Última Hora*, *Flan*, *A Vanguarda* e a decisiva *Revista da Música Popular*. Paralelamente, pertencendo ao corpo diplomático brasileiro, teve a oportunidade de conhecer a fundo o ambiente glamoroso e profissionalíssimo do cinema norte-americano, servindo entre 1946 e 1950 como vice-cônsul em Los Angeles, onde ficou amigo íntimo da estrela Carmen Miranda e próximo de algumas figuras capitais da indústria cinematográfica, como Orson Welles e Walt Disney<sup>5</sup>. Nos anos 50, dividiu canções ocasionais com alguns notáveis companheiros de boemia, como Paulinho Soledade e Antônio Maria, chegando até a compor letra e música sozinho. Daí que não faça sentido tomá-lo como estranho no universo da cultura de massa quando iniciou a parceria com Tom Jobim.

O itinerário de Vinícius de Moraes no campo da arte erudita, entre o início da década de 1930 e meados da de 1950, por outro lado, também colabora para uma compreensão do trabalho que veio a desenvolver a partir de 1956, quando iniciou sua famosa parceria com Tom Jobim. Poeta de talento, Vinícius iniciou sua trajetória com um confesso ímpeto anti-modernista que recusava, também (e coerentemente), os contatos anteriores com a música popular<sup>6</sup>. Tal postura, entretanto, teve curta duração, graças a

---

<sup>2</sup> Cf.: CASTELLO, J., 1994, p. 32.

<sup>3</sup> Cf.: Idem, lb., p. 49.

<sup>4</sup> Vale notar que na correspondência de Vinícius de Moraes, arquivada na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, constam 3 cartas a Paulo Tapajós (VMcp 644) a respeito de seus interesses financeiros no recebimento de direitos autorais.

<sup>5</sup> Deve-se tal informação dos dois últimos nomes a uma pouco conhecida entrevista de Jorge Guinle a Alex Solnik, em que também se menciona a proximidade de Vinícius do milionário Nelson Rockefeller, cuja importância cultural é enorme em função de ter liderado a chamada “Política da Boa Vizinhança”, que, aliás, teve impacto sensível nas carreiras dos três artistas citados. Cf.: SOLNIK, A., 2004, p. 19-26.

<sup>6</sup> Cf. “Depoimento para o MIS”. Entrevista dada a Otto Lara Resende, Lúcio Rangel, Ricardo Cravo Albim e Alex Vianny em 1967, reproduzida em COHN, S. & CAMPOS, S. (org.), 2007, p. 21, 23.

um processo por ele identificado como um esgotamento da busca por temas metafísicos, um “*cansaço do absoluto*”<sup>7</sup>. Nesse tempo, sua escrita deu uma guinada dos poemas etéreos aos temas do cotidiano e se aproximou de modernistas e herdeiros do movimento, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Prudêncio de Moraes Neto, Paulo Mendes Campos e Moacyr Werneck de Castro, entre outros. Em consonância com a permeabilidade dessa intelectualidade à música popular, também passaram a fazer parte do seu círculo de amizades artistas populares como Dorival Caymmi e Ismael Silva.

É de se notar nesse grupo de relações de Vinícius a presença frequente de alguns dos intelectuais notoriamente relacionados com a música popular, com laços recíprocos que vão muito além de afinidades pessoais, chegando a projetos literários compartilhados, como o livro sobre canção popular brasileira a ser dividido com Mário de Andrade e Lúcio Rangel ou o livro sobre candomblé baiano a ser co-produzido com Jorge Amado<sup>8</sup>. Dentre esses intelectuais, o poeta Manuel Bandeira merece atenção à parte, pois estabeleceu um diálogo intenso com Vinícius na busca de uma poética do cotidiano, reconhecido em biografias e diversas entrevistas. Com Bandeira, Vinícius compartilhou a valorização dos temas da vida comum e, no âmago deles, o entusiasmo pela figura do boêmio e compositor Jayme Ovalle. Para um ou para outro, a ligação com Ovalle teve o sentido de descoberta e imersão do universo popular mais puro, a “*macumba interior*” descrita por Bandeira<sup>9</sup>. O caráter legitimador dessa convivência, que se estendeu de 1937 a 1955, ano de falecimento de Ovalle, é ressaltado no comentário do biógrafo José Castello, em *Vinícius de Moraes, o poeta da paixão: uma biografia*:

Jayme Ovalle se torna o avalista da relação, intensa e definitiva, de Vinícius de Moraes com a sensibilidade crua, os sentimentos diretos e até um certo nojo à lógica e à inteligência – que verá sempre como atributos excessivamente masculinos.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Idem, lb., p. 23.

<sup>8</sup> Projetos referidos em Idem, lb., p. 36, e “O apaixonado Vinícius de Moraes”, entrevista a Ricardo Noblat e Tadeu Lubamo, publicada originalmente em *Desfile*, agosto de 1973, e reproduzida em Idem, lb., p. 163, respectivamente.

<sup>9</sup> Manuel Bandeira caracteriza como “*macumba interior*” a suposta essência de Jayme Ovalle numa carta a Mário de Andrade reproduzida em WERNECK, H.: *O Santo Sujo*, p. 80.

<sup>10</sup> CASTELLO, J.: 1994, p. 124. A menção de Castello aos atributos masculinos é relevante pois Vinícius repetidas vezes associou a mulher à fase da sua obra que recusa os temas metafísicos iniciais. Em entrevista a Lourenço Dantas, Frederico Branco e Nilo Scalzo, o poeta é assertivo, ao seu modo: “*As mulheres naturalmente não são intelectuais. As que se dizem são ainda mais chatas do que os homens*”. (“A poesia e a canção são parte de um todo”, entrevista a L. Dantas, F. Branco e N. Scalzo reproduzida em Cohn, S. & Campos, S.(org.): 2007, p. 222)

Dada a proximidade de Vinícius a Manuel Bandeira, assim como a Mário de Andrade e a Jorge Amado, seria possível supor que sua obra seguisse algum desses exemplos na relação com artistas populares. A trajetória artística que tomou, porém, o levou para outro caminho, com uma identificação cada vez maior e mais profunda com a figura de compositor e até intérprete popular. Em entrevista a Lourenço Dantas, Frederico Branco e Nilo Scalzo, o poeta pontua a importância da associação ao modernismo de Mário de Andrade e Oswald Andrade (o qual, sem dúvida, poderia se estender a Bandeira), mas indica o motivo do distanciamento notado ao dizer: “*Fui muito amigo dos dois Andrades. Foi a minha verdadeira iniciação literária. Mas tudo ainda era literatura. A vida pouco entrava nisso*”<sup>11</sup>. É difícil definir exatamente o que queira dizer com “a vida”, que supostamente faltaria aos modernistas da geração de 1922, dada a multiplicidade de significações do termo, mas tomando a polarização entre a inteligência e a sensibilidade crua é razoável situar “a vida” no lado que tomou, o lado de um Jayme Ovalle. Isso inclui, sem dúvida, a percepção de que um compositor popular urbano como Ovalle guardava um grande potencial de massividade<sup>12</sup>. Não foi à toa que na mesma entrevista citada, Vinícius explicou sua passagem da poesia para a canção com o desejo de ter circulação rápida e massiva dos produtos culturais, elemento típico da massividade<sup>13</sup>.

Essa busca consciente da massividade faz com que Jorge Amado seja o modelo mais próximo de Vinícius para a relação com a música popular. A amizade entre os dois é fartamente conhecida e, embora não haja notícias de influência direta nesse sentido, há indícios de que o poeta o tomou como uma referência importante. Primeiramente, é preciso lembrar que Vinícius esteve próximo a Amado no momento mais emergente do seu engajamento político, 1945, quando procurava avidamente pela massividade na colaboração com Dorival Caymmi. Nesse ano, os dois foram participantes do *I Congresso Brasileiro de Escritores*, marcado por intensas pressões políticas, em que foi elaborado e co-assinado o documento “Declaração de princípios”, a favor da liberdade irrestrita de expressão. Em segundo lugar, Vinícius expressou diversas vezes sua admiração por Jorge Amado em função de qualidades imediatamente ligadas à sua trajetória pessoal rumo à massividade. Numa entrevista ao jornal *O Globo*, de 1973, por exemplo, o poeta

---

<sup>11</sup> Cohn, S. & Campos, S.(org.), 2007, p. 209.

<sup>12</sup> “Massividade” designa, aqui, a função ativa da cultura de massa em que os artistas populares se encontravam e construam seus discursos, ou, aproveitando o esforço teórico de Martín-Barbero, como o fruto de uma razão comunicacional que atua sobre a cultura com três dispositivos básicos: “a fragmentação que desloca e descentra, o fluxo que globaliza e comprime, a conexão que desmaterializa e hibridiza” (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 13)

<sup>13</sup> Cf.: Cohn, S. & Campos, S.(org.), 2007, p. 195.

pôs Amado entre os que colaboraram para sua migração aos temas cotidianos<sup>14</sup>. Noutra, citada há pouco, fez uma defesa de Amado contra as acusações de ser comercial, mau-escritor: “*A forma de Jorge é desleixada quando ele quer, por imposição do tema. Jorge é um grande escritor. Sumarento, tem substância*”<sup>15</sup>.

Por fim, é relevante citar que Vinícius avalizou simbolicamente a relação entre Jorge Amado e Dorival Caymmi ao elogiar este repetidamente, e sempre nos termos da baianidade frisada por Amado. Junto ao baiano, até protagonizou duas temporadas de shows na boate carioca Zum Zum, em 1964 e em 1965-1966, da qual decorreu o disco *Vinícius e Caymmi no Zum Zum*. Nele, a tônica baiana, inclusive com o tom nostálgico da anterioridade histórica, predomina amplamente nas participações de Caymmi, sendo até enfatizada em introduções feitas especialmente por Vinícius para a ocasião<sup>16</sup>.

### **Pastoras de boate**

O percurso artístico de Vinícius de Moraes, visto até aqui, oferece bons elementos para se compreender a relação ímpar que estabeleceu com a música popular em finais da década de 1950. Em resumo, o poeta, por um lado, tinha bom conhecimento do meio e alguma experiência prática na música popular; por outro, estava inserido num grupo intelectual que já dispunha de sólido procedimento de obtenção de intercâmbios vantajosos nesse campo, buscando justamente a ponta mais aguda da tendência.

A imersão definitiva de Vinícius de Moraes na música popular foi a prolífica parceria com Tom Jobim, iniciada em 1956, em função da necessidade de compor temas para o musical *Orfeu da Conceição*, de sua autoria. A peça, de franca tendência nacionalista, com seu mito clássico de Orfeu ambientado numa favela carioca, havia sido originalmente concebida para teatro convencional, mas ficou engavetada depois de vencer o concurso de dramaturgia do IV Centenário de São Paulo, em 1954. Orfeu voltou às suas prioridades em 1955, com a sedutora oferta do produtor francês Sacha Gordine de transformá-la em filme, o que implicou na escrita de um novo roteiro. A criação de um musical, enfim, decorreu de uma outra oportunidade oferecida por um amigo, o marroquino Raymond Pinto, que foi aceita em função da dificuldade em se reunir condições financeiras de viabilização do projeto cinematográfico (tal projeto foi levado a cabo apenas em 1959, no filme *Orphée Noir*, chamado no Brasil de *Orfeu Negro*, dirigido por Marcel Camus). A versão definitiva de *Orfeu da Conceição*, levada ao palco do Teatro

---

<sup>14</sup> “A comunicação da poesia que preferiu a vida”. *O Globo*, s.d. 1973. Reproduzido em Cohn, S. & Campos, S.(org.), 2007, p. 153.

<sup>15</sup> Cohn, S. & Campos, S.(org.), 2007, p. 218.

<sup>16</sup> Cf.: *Vinícius e Caymmi no Zum Zum* (CD), de Vinícius de Moraes e Dorival Caymmi, Grav. Elenco, 1966, faixas 5 e 6.

Municipal do Rio de Janeiro em 1956, foi, assim, um musical de teatro, aliás, de inspiração nos padrões da Broadway (tipo *Cabin in the Sky*), segundo Ruy Castro<sup>17</sup>.

Para esse projeto multiforme, sucessivamente alterado para atender às oportunidades de veiculação massiva, Vinícius quis, inicialmente, ter o pianista e compositor paulistano Vadico como parceiro. A escolha não se deu pela chancela legitimadora que poderia amealhar com o reconhecido parceiro de Noel Rosa nos anos de 1930, mas por querer alguém “moderno” para a função (leia-se: alguém versado nos padrões dos musicais norte-americanos). O Vadico em questão era o músico sofisticado que conheceu pessoalmente na segunda metade dos anos 40, trabalhando em Hollywood com Carmen Miranda e produzindo trilhas sonoras para diversos filmes, inclusive dos poderosos (e familiares) Estúdios Disney. Vadico, inesperadamente, recusou o convite, e o poeta precisou sair à procura de um substituto, chegando a Jobim após ouvir indicações de 3 amigos do meio popular: Lúcio Rangel, editor da *Revista da Música Popular*; Paulo Soledade, violonista e compositor; Ronaldo Bôscoli (seu cunhado, à época), jornalista e compositor iniciante. A apresentação dos dois (que, na verdade já se conheciam de noitadas ocasionais) coube a Rangel. Aliás, foi ele quem repreendeu Jobim por uma observação que ficaria anedótica, lançada após ouvir interessado a entusiasmada descrição do projeto feita por Vinícius: “*Mas tem um dinheirinho nisso?*”. A frase não causaria espanto se ficasse entre Jobim e um outro artista popular. O impacto e a perduração se devem ao incomum daquele encontro com um intelectual erudito, de motivação artística supostamente desinteressada – ao menos, na visão de Rangel.

É interessante notar que o encontro inicial de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, é interessante notar que se deu durante a curta sobrevida da *Revista da Música Popular*, pois a parceria que estabeleceram tem uma estética ao mesmo tempo familiar e avessa ao viés nacionalista da publicação de Lúcio Rangel e Pérsio de Moraes, apoiado numa equiparação em legitimidade da “boa” música popular – Pixinguinha, Noel Rosa, Inezita Barroso... – ao folclore e na resolução em “obra universal” prioritariamente reservada para o campo da cultura erudita. Aliás, é conveniente citar que Vinícius, até então, parecia se afinar com a ideologia da revista, em que publicou dois artigos voltados ao samba dito “de morro”, tendo como temas Ismael Silva e o rancho carnavalesco Independentes da Gávea. O nacionalismo da *Revista da Música Popular*, contudo, não se compatibilizava com a estrutura cancional de *Orfeu da Conceição*. Se houve certa concordância no ponto de maior expressão da cultura do povo carioca (e brasileiro), encontrado na simplicidade de “Eu e o meu amor”, um samba que mimetiza as composições características das

---

<sup>17</sup> CASTRO, R.: 2000, p. 117.

escolas de samba, também houve discordância na aspiração universal da obra, não forjada na linguagem erudita, mas num samba-canção popular e urbano, “Se todos fossem iguais a você”<sup>18</sup>.

A diferença entre as canções de *Orfeu da Conceição* e a estética nacionalista da *Revista da Música Popular* torna-se ainda mais significativa ao se notar que seu roteiro chegou a ser debatido nas páginas da publicação, mais especificamente na edição de abril de 1956, em que foi publicada uma “Carta a Vinícius de Moraes”, do crítico, folclorista e compositor erudito de linhagem nacionalista Brasília Itiberê. Nela, a pretexto de uma colaboração espontânea ao tão comentado projeto de filme de Vinícius de Moraes<sup>19</sup>, foi oferecida uma prescrição do conteúdo musical esperado para uma empreitada daquele porte. A sugestão de Itiberê era estreitamente ligada ao cenário de favelas, candomblés e terreiros de capoeiragem, que foi efetivamente aproveitado, e constava basicamente de 3 tópicos: material musical folclórico, mas não científico, a ser transmutado sem deturpação, com percussão, onomatopéias, canto e criação instrumental autenticamente nacionais; emprego bem dosado de músicos e instrumentação percussiva típicos (embora sugira o enxerto de berimbau e piano-de-cuia, incomuns no samba); uso de canto solista e de massas corais, delineadas nos uníssonos simples do canto popular tradicional ou harmonizadas de forma erudita.

É difícil precisar se a intenção de Brasília Itiberê na escrita era simplesmente apoiar, integrar ou disciplinar o nascente *Orfeu da Conceição*. Iniciando pela motivação interessada ou não da publicação, vale notar que, enquanto o folclorista apresenta sua colaboração como desinteressada (“*Nada tenho a ver com seu filme. E o interesse que tenho por ele é a simpatia que me inspira a obra de arte virgem, no nascedouro...*”<sup>20</sup>), também mostra um compromisso profissional, com uma reflexão elaborada e afinada com os propósitos da criação de Vinícius. Além disso, para quê publicar uma carta aberta de simples aconselhamento a um amigo, coisa que se pode fazer mais eficientemente no trato pessoal? A favor da ideia de que tivesse vontade de participar ativamente da peça, ainda, resta dizer provavelmente foi escrita num momento anterior à definição do compositor associado, pois Vinícius não devia ter encontrado ou apresentado Tom Jobim como seu parceiro antes do fechamento daquela edição de abril da *Revista da Música Popular* (Vinícius de Moraes e Ruy Castro afirmam que tal definição se deu em maio,

---

<sup>18</sup> Reflete-se, aí, um caminho muito semelhante ao usado por Dorival Caymmi entre 1946 e 1958, com a eleição de um gênero popular, o samba-canção, para representar os conteúdos universais da brasilidade Cf.: DOMINGUES, A.: 2009, p. 83-88.

<sup>19</sup> Ruy Castro ilustra a repercussão da notícia do projeto de Vinícius no meio musical e intelectual carioca em CASTRO, R.: 2000, p. .117.

<sup>20</sup> ITIBERÊ, B.: 2006, p. 615.

enquanto Rodrigo Faour afirma que foi em abril). A própria carta faz menção a esse desconhecimento ao dizer: “*Você poderá rir de toda essa erudição folclórica e me dizer que já incumbiu um grande músico de lhe traçar o roteiro musical do filme*”.

Afora o possível objetivo de trabalhar no musical, nota-se também uma intenção de vacinar a criação da peça de Vinícius contra riscos danosos de uma má colaboração – isto é, a representada pela infiltração de certos elementos da música popular urbana:

Sei que para esse filme as coisas lhe virão às mãos com abundância e facilidade: - atores, compositores, fotógrafos e dançarinos. Has tamb;m (sic) virão os escrunchos, os chicharros, os compositores de rumbas, as pastoras de “boite” e toda uma fauna parasitária do folclore. E tudo isso poderá senão comprometer, desvirtuar a força e a autenticidade de sua obra.<sup>21</sup>

Esse conselho deixava transparecer a tensão subjacente à relação entre populares e eruditos que ocupavam as páginas da revista. Tinha, talvez, um motivo preciso de estar ali, quase ao final da carta: Vinícius vivia rodeado de músicos populares na boemia e, declaradamente, vinha procurando alguém “moderno” para substituir Vadico. Mais do que como um conselho, então, soava como uma advertência. Inócua, por sinal. Afinal, foi justamente nesse ambiente que encontrou Jobim e rompeu com o acordo tácito que se expressava na *Revista da Música Popular*. Jobim não era popular-folclórico, para ser autêntico, nem era erudito, para ser universal. Um bom exemplo da sua orientação divergente se fez presente justo no coro do samba “Eu e meu amor”, representante direto da pureza das escolas de samba. No desfecho, após uma frase descendente de sopros terminada num de acorde dominante com 7<sup>a</sup> (3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> omitidas), o coro feminino, mas com uma voz masculina acrescentada, mudava da voz aguda de peito – típica de pastoras “típicas” – para uma emissão soprosa, característica de conjuntos vocais norte-americanos, e executava uma frase de articulação rítmica convencional, idêntica à dos sopros, repetindo as mesmas notas mais agudas do acorde numa abertura vocal agressiva (com intervalo de um tom) e inusitada para pastoras tradicionais. E considerando que, desde o fechamento dos cassinos, em 1946, as boates eram um dos palcos privilegiados para a apresentação das novidades norte-americanas, pode-se dizer que as vozes apareciam, ali, justamente, como as das “pastoras de boate” de Itiberê.

---

<sup>21</sup> ITIBERÊ, B.: 2006, p. 615.

O coro citado é apenas um pequeno – mas expressivo– exemplo da distância de Tom Jobim em relação aos preceitos da intelectualidade da *Revista da Música Popular*. Não apenas ali, mas, sobretudo, nas harmonizações e nos contrapontos, Jobim empregou frequentemente procedimentos da música norte-americana, arruinando as pontes com o que então se entendia por música autenticamente brasileira e arriscando-se a afirmar uma nova representação universal do Brasil.

### **Trocas: massividade por prestígio**

Apesar das boas perspectivas políticas e institucionais do nacionalismo popular desenvolvido ao lado de Jobim, depois confirmadas na bossa-nova<sup>22</sup>, é difícil supor que estas tenham sido o alvo prioritário de Vinícius de Moraes. Embora fosse funcionário do Itamaraty, o poeta nutria poucas ambições de ascensão no corpo consular brasileiro. Bem pelo contrário: segundo o seu biógrafo José Castello, a parceria com Jobim teria sido alimentada, sobretudo, pelo cansaço das formalidades do trabalho no Itamaraty<sup>23</sup>. Sem falar que os seus ganhos como diplomata não eram vultuosos, como descreve Ruy Castro<sup>24</sup>, e o obrigavam a procurar outros trabalhos para complementar o orçamento, normalmente na imprensa escrita. A atuação na música popular, assim, foi vista pelo poeta também como uma escapatória das obrigações impostas pelo trabalho ordinário e como uma oportunidade de auferir bons rendimentos. É de se observar, a esse respeito, a diferença do tratamento por ele dispensado ao Itamaraty no início da carreira musical, quando, ainda dependente do salário de diplomata, tentava esconder os traços de profissionalismo<sup>25</sup>, e mais adiante, em 1966, quando, já consagrado e decidido a se tornar um *showman*, ironizava publicamente o severo embaixador Manoel Pio Correa, então Ministro Interino das Relações Exteriores<sup>26</sup>. Assim, sem maiores pretensões político-ideológicas, Vinícius fugiu ao tipo historicamente mais comum de relação entre intelectuais eruditos e músicos populares, avançando sobre a massividade. Essa mudança radical, entretanto, deu-se aos poucos, ao sabor das oportunidades.

---

<sup>22</sup> Perspectivas, estas, observadas, seja pelo convite de Juscelino Kubitschek para comporem juntos a obra de inauguração de Brasília, *Brasília - Sinfonia da Alvorada*, seja na participação de Jobim no célebre show de promoção internacional da bossa nova realizado no Carnegie Hall, em 1963.

<sup>23</sup> CASTELLO, J.: 1994, p. 186-187.

<sup>24</sup> CASTRO, R.: 2000, p. 120.

<sup>25</sup> Veja-se, para isso, a descrição de Ruy Castro (CASTRO, R.: *Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa-nova*, p. 176), baseadas no texto escrito por Vinícius de Moraes para o encarte do LP *Canção do Amor Demais* (1958), de Elizeth Cardoso, composto apenas por obras suas e de Tom Jobim. Nele, qualificava seu trabalho de compositor como “*distração máxima*”, “*um ato extraordinariamente livre e gratuito, no sentido da fatalidade*” e “*divertidíssimo labor*” (MORAES, V.: 1958).

<sup>26</sup> Cf.: CASTELLO, J.: 1994, p. 258-260. É de se notar que a rusga com Pio Corrêa terminou na aposentadoria compulsório de Vinícius de Moraes, em 1968.

Tom Jobim, de outro lado, teve como maior interesse da relação com Vinícius de Moraes o prestígio. Vale lembrar que seu nome jamais foi mencionado na publicação musical de maior prestígio da época, a *Revista da Música Popular*, e que, a partir de então, atingiu um patamar de clara diferenciação ante os seus pares. Esse patamar podia ser medido pela cara novidade da gravação de LPs, pois, conforme argumenta o historiador Alcyr Lenharo sobre os anos de 1950, “*nada esclarece sobre o prestígio de uma estrela quanto o lançamento de um LP no mercado*”<sup>27</sup>. Só nos primeiros anos da parceria com Vinícius, Jobim teve 4 LPs gravados quase em sequência: *Músicas de Orfeu da Conceição* (1956), *Canção do amor demais* (1958 – de Elizeth Cardoso), *Por toda a minha vida* (1959 – de Lenita Bruno) e *Brasília, sinfonia da alvorada* (1961).

O novo mecanismo de trocas entre o intelectual erudito Vinícius de Moraes e o músico popular Tom Jobim se instaurou no interior do campo da música popular, tendo como objetivo os efeitos da massividade, o que implicou em relações mais horizontais do que as vistas entre Manoel Bandeira e Jayme Ovalle, Mário de Andrade e Marcelo Tupinambá e até Jorge Amado e Dorival Caymmi. Em função disso, seus conflitos foram mais suaves. Do lado de Vinícius, houve apenas uma expressa restrição contra experiências formais de Jobim, quando, ao elogiar a crescente simplicidade e organicidade das suas melodias e harmonias no texto de contracapa de *Canção do amor demais*, termina com uma reprovação a tudo o que destoasse do seu próprio projeto de falar diretamente ao povo, dizendo que estão “*cada vez mais libertas da tendência um tanto quanto mórbida e abstrata que tiveram um dia*”<sup>28</sup>. Era como se avisasse ao parceiro para não trair o seu próprio compromisso com a massividade. Jobim, por sua vez, não mostrava ressalvas ao poeta, mas, bem à maneira dos músicos populares, o deixaria relativamente à parte nos momentos de definição dos rumos da sua própria produção, como na criação das obras destinadas a simbolizar o movimento inovador da bossa-nova, que ajudaria deflagrar em 1958<sup>29</sup>.

O meio da música popular mais prestigiosa foi, enfim, o denominador comum entre o desejo de massividade de Vinícius de Moraes e o de ascensão artística de Tom Jobim. Nele, ao mesmo tempo em que Tom se afirmava e ganhava acesso a novos campos de trabalho e instâncias de poder, Vinícius se resguardava de ser confundido com um letrista

---

<sup>27</sup> LENHARO, A.: 1988, p. 147.

<sup>28</sup> MORAES, V.: 1958

<sup>29</sup> É importante observar que na bibliografia especializada formou-se quase um consenso de que as obras modelares da bossa-nova foram escritas por Jobim e Mendonça e lapidadas pela interpretação singular de João. Cf.: BRITTO, B. R.: 1974, p. 39; .: SANT’ANNA, A. R.: 2004, p. 43-44; CAMPOS, A.: 1993, p. 151; MEDAGLIA, J.: 1993, p. 82-83; TATIT, L.: 2002, p. 166; SEVERIANO, J. & MELLO, Z. H.: 1998, p. 40; GARCIA, W.: 1992, p. 121-147; GAVA, J. E.: 2006, p. 17; NAPOLITANO, M.: 2012, p. 259, CASTRO, R.: 2000, p. 136-137.

comum, permanecendo como um poeta desejoso de usar uma linguagem mais simples para alcançar o entendimento do povo<sup>30</sup>. O peso de tais preocupações pode ser medido por uma curiosa publicação de 1977, em que o jornalista Tarso de Castro propôs fazer uma entrevista “inteiramente absurda, em que falaríamos as piores coisas uns dos outros”, tendo Vinícius de Moraes e Tom Jobim, além de Toquinho e Miúcha<sup>31</sup>. Ali, em forma de ironia ou auto-ironia, os dois parceiros retomaram os temas que a parceria obstruiu. Tom Jobim foi igualado a um compositor vulgar e plagiário por Vinícius em “...e então, o fato é que tem muito teminha meu que o Tom aproveitou...”. Já Vinícius, em troca, teve seu estatuto de poeta questionado pelo parceiro em: “Olha, eu não gostaria de falar do Vinícius como poeta. Eu gostaria mais de abordar o Vinícius como letrista, porque existe... existe o Drummond, você sabe, não?, o Carlos Drummond...”.

No exercício de auto-ironia dessa entrevista às avessas, como que para reforçar a opção da dupla pela música popular de mais prestígio, deixou-se emergir com destaque, ainda, duas rejeições nevrálgicas dessa esfera: o comercialismo e a indefinição nacional. A primeira teve lugar privilegiado na conversa, aparecendo repetidas vezes, como quando Vinícius foi perguntado se trabalhava sem expectativa de ganhos financeiros, “por esporte”, e respondeu com um cínico “Praticamente...”, ou quando Jobim atacou às claras, e mais de uma vez: “A mim só interessa o dinheiro”. É de se observar, aí, o quanto a piada repercute em declarações passadas dos dois, com Vinícius alegando ser seu trabalho de composição popular um “um ato extraordinariamente livre e gratuito” e Jobim perguntando “Tem um dinheirinho nisso?”. Já a segunda rejeição, contra a indefinição nacional da música popular, transpareceu especialmente em brincadeiras com Tom Jobim, que, além de ser costumeiramente associado à assimilação de elementos jazzísticos à música brasileira, ainda contava com mais de 10 anos de carreira bem estabelecida nos Estados Unidos. A esse respeito, vale reproduzir um trecho engraçado:

Vinícius – Mas quem sou eu, Tom, um pobre poeta, ao lado de Antônio Carlos Jobim, um homem que recebe em dólares...

[entrevistador]... que nunca gravou no Brasil...

Vinícius – ... nunca. Diz que aqui a prensagem é ruim. O que ele quer é a máquina perfeita. Acha brasileiro ruim, você sabe, não?

---

<sup>30</sup> No texto de *Canção do amor demais*, Vinícius demonstrou sua vontade de participar de uma música popular mais elevada do que a comum ao comentar a escolha de Elizeth Cardoso para cantar suas obras: “uma voz particularmente afinada, de timbre popular brasileiro, mas podendo respirar acima do puramente popular” (MORAES, V.: 1958)

<sup>31</sup> “Tom, Vinícius, Toco, Miúcha” (entrevista a Tarso de Castro, publicada originalmente em Folha de São Paulo, 18/10/1983) in COHN, S. & CAMPOS, S. (org.): 2007, p. 166-177.

[entrevistador] É verdade. Você vai notar que nos EUA ele não fala português...

Vinícius – Ah, isso é verdade. Me diga, o que quer dizer “wave” em português?

Tom – Amendoim.<sup>32</sup>

A influência norte-americana das canções de Vinícius de Moraes e Tom Jobim foi neutralizada – ou quis ser – por um encaminhamento técnico defendido exemplarmente pela futura bossa-nova, afiançado na modernidade do desenvolvimento melódico-harmônico do jazz. Já a natureza mercadológica foi maquiada. No atrito dos dois com a música popular “comum”, da qual, não obstante, fizeram parte, formou-se uma imagem não-profissional, diletante, que se estendeu a boa parte da posterior bossa-nova. O crítico Lorenzo Mammi observou bem esse fenômeno ao afirmar que esta talvez fosse “*a forma com que a geração criadora do novo estilo resiste em se reconhecer produtiva, apresentando o seu mais rigoroso trabalho como um lazer, como o resultado ocasional de uma conversa de fim de noite*”<sup>33</sup>. A explicação sociológica dada por Mammi ao fato identifica um impasse na classe-média brasileira, dividida entre sua antiga improdutividade social e uma nova definição, produtiva e racional que não conseguiu levar a cabo. Nesse ponto, a argumentação aqui desenvolvida diverge e, sem negar o processo histórico então vivido pela classe-média, observa em tal imagem não-profissional uma concessão a exigências da ideologia reinante no meio em que buscaram se inserir e contra a qual precisaram se bater. Manteve-se nela, ao menos, a fachada de “desinteresse” do antigo pacto entre populares e eruditos que a parceria Vinícius de Moraes e Tom Jobim ousou desfigurar.

## **Bibliografia**

BRITTO, B. R.: “Bossa Nova”, in CAMPOS, A. (org): **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 17-50.

CAMPOS, A.: “A explosão de *Alegria, Alegria*” in CAMPOS, A. (org): **Balanço da Bossa e outras bossas**, p. 151-158.

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

---

<sup>32</sup> Cohn, S. & Campos, S.(org.): 2007, p. 175.

<sup>33</sup> MAMMI, L.: 2012, p. 158.

- CASTRO, R.: **Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa-nova**, 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- COHN, S. & CAMPOS, S. (org.): **Vinícius de Moraes: Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007
- DOMINGUES, A.: **Caymmi sem folclore**. São Paulo: Ed. Barcarolla, 2009
- GARCIA, W.: **Bim Bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto**. São Paulo: Pas e Terra, 1999.
- GAVA, J. E.: **Momento bossa nova: Arte e modernidade na revista O Cruzeiro**. São Paulo: Ed. Anna Blumme/Fapesp, 2006.
- ITIBERÊ, B.: “Carta a Vinícius de Moraes” (publicado originalmente em *Revista da Música Popular*, edição nº 12, abril-1956), in **Coleção da Revista da Música Popular**. Rio de Janeiro: Ed. Funarte & Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006
- LENHARO, A.: Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Edunicamp, 1988.
- MAMMI, L.: “João Gilberto e o projeto utópico da bossa-nova” (originalmente publicado em *Novos Estudos CEBRAP*, nº 34, São Paulo, nov.1992, p. 63-70) in GARCIA, W. (org): **João Gilberto**. São Paulo: Cosac Naify, p. 157-165.
- MARTÍN-BARBERO, J.: **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**, trad. R. Polito e S. Alcides, 6ª Edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MEDAGLIA, J.: “Balanço da bossa nova”, in CAMPOS, A. (org): **Balanço da bossa e outras bossas**, 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 67-124
- MORAES, V.: “Orfeu da Conceição” (texto de encarte). In **Orfeu da Conceição – Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim** (LP). Grav. Odeon, 1956
- MORAES, V.: Sem título (texto de contracapa). In **Canção do amor demais – Elizeth Cardoso** (LP). Grav. Festa, 1958
- NAPOLITANO, M.: “‘Já temos um passado’: Quarenta anos do LP *Chega de Saudade* (João Gilberto, 1959)” (publicado originalmente em *Latin American Music Review*, nº 1, v. 21spring/Summer 2000, p. 59-65), in GARCIA, W.(org): **João Gilberto**, São Paulo: Cosac-Naify, p. 354-361.
- SANT’ANNA, A. R.: **Música popular e moderna poesia brasileira**. São Paulo: Landmark, 2004.
- SEVERIANO, J. & MELLO, Z. H.: **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 2: 1959-1985)**, São Paulo, Ed. 34, 1998.
- SOLNIK, A.: **Garoto de Ipanema: Venturas e desventuras de Vinícius de Moraes**. São Paulo, Ed. Códex, 2004

TATIT, L.: **O Cancionista: Composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2002.

WERNECK, H.: **O Santo Sujo**. São Paulo, Cosac-Naify, 2008.