

O AMOR E A CRÍTICA SOCIAL NAS PARCERIAS DE CHICO BUARQUE E VINICIUS DE MORAES

Marina Bonatto Malka
Doutora em Letras

Resumo: Este artigo analisa as parcerias musicais de Vinicius de Moraes e Chico Buarque. São, ao todo, seis composições feitas entre 1969 e 1977: “Gente Humilde”, “Desalento”, “Valsinha”, “Samba de Orly”, “Olha Maria” e “Estamos aí”. É possível perceber que existem duas temáticas predominantes nas canções: o amor e a crítica social. O amor é menos otimista comparado ao da Bossa Nova e a crítica social é de resistência à ditadura militar vivida no Brasil na época das composições.

Palavras-chave: Vinicius de Moraes; Chico Buarque; canção popular; parceria; ditadura.

Abstract: This article analyzes the musical partnerships between Vinicius de Moraes and Chico Buarque. There are, in total, six compositions made between 1969 and 1977: “Gente Humilde”, “Desalento”, “Valsinha”, “Samba de Orly”, “Olha Maria” and “Estamos aí”. There are two predominant subjects that can be noticed in the songs: love and social criticism. Love is less optimistic when compared to Bossa Nova and social criticism represents the resistance to the military dictatorship taking place in Brazil at the time of the compositions.

Keywords: Vinicius de Moraes; Chico Buarque; popular song; partnership; dictatorship.

Chico Buarque e Vinicius de Moraes são dois grandes expoentes da música popular brasileira e são reconhecidos mundialmente pela sua genialidade musical, composicional e literária. O primeiro é célebre pelo combate à ditadura militar a partir de suas composições, como “Cálice” (1973) e “O que será” (1976), tendo sofrido

perseguição pela censura; já o segundo, pelas composições que carregam o imaginário de identidade brasileira bossanovista, como “Garota de Ipanema” (1962) e pela aproximação com as religiões de matriz africana como “Canto de Ossanha” (1966) e “Samba da Bênção” (1967).

O encontro dos artistas não foi fortuito, pois Vinicius de Moraes tinha relações estreitas com o pai de Chico Buarque, o antropólogo Sérgio Buarque de Holanda, consagrado principalmente pela escrita de *Raízes do Brasil* (1936), que diagnosticou, entre outras teorias, o homem cordial brasileiro, herdeiro da colonização portuguesa e da escravidão africana. A relação entre Vinicius e Sérgio se mantinha com visitas constantes de Vinicius, adaptando-se às mudanças de residência da família Buarque para o Rio de Janeiro, São Paulo e Roma. Ou seja, desde pequeno, Chico esteve habituado com a presença do poeta e compositor de música popular brasileira Vinicius de Moraes. Sobre a importância de deste na vida de Chico:

Vinicius de Moraes é uma figura decisiva na vida de Chico Buarque. Quando seu pai, o historiador Sérgio Buarque de Holanda, passa dois anos na Itália lecionando na Universidade de Roma, no início dos anos 50, o pequeno Chico – com oito ou nove anos de idade – aprende a ver o poeta como um mito. Imagem que, ao longo da vida, mesmo com o ceticismo imposto pela maturidade, jamais será destruída (CASTELLO, 1994, p. 303).

Em 1962, o jovem Chico toma coragem e mostra seus primeiros rascunhos de composição ao poeta. Foi visitá-lo na clínica de reabilitação para alcoólatras em que Vinicius se internava de tempos em tempos. Para aumentar seu medo do julgamento, Baden Powell também estava visitando Vinicius. Chico dedilha uma canção a eles e é recebido com entusiasmo pelo Poetinha (CASTELLO, 1994, p. 303).

Foi a partir de 1965, em festivais de canção popular em São Paulo, que Chico deu início a sua carreira musical. Ele lançou seu primeiro disco nesse ano, chamado *Pedro Pedreiro*. Vinicius, que em 1933 publicou seu primeiro livro, *Caminho para a Distância*, somente em 1956 lançou seu primeiro disco com as canções de *Orfeu da Conceição*. A diferença de idade não atrapalhou a relação: Vinicius tinha espírito jovem e se relacionava com compositores de menos idade, como Tom Jobim e posteriormente Toquinho. Contudo, a parceria musical não foi imediata devido ao decreto do AI-5 que fez Chico ser interrogado, proibido de sair de cidade do Rio de Janeiro sem a autorização dos militares e autoexilando-se durante uma viagem para

shows na Itália, país em que havia residido durante a adolescência com sua família. Vinicius fazia shows no mesmo país e foi alertado por sua esposa que se voltasse para o Brasil seria preso. Então ambos os artistas passaram uma temporada de shows, composições e encontros na Itália.

Durante suas apresentações, Vinicius deixava transparecer a sua insatisfação com a ditadura civil militar e com o AI-5 a partir de comentários e da leitura de poemas políticos, o que revoltava os salazaristas portugueses, que flertavam com a ditadura brasileira. Ele não queria que sua carreira de diplomata mostrasse que era conivente com a repressão política que o Brasil estava sofrendo. Em um dos shows, Vinicius comete uma gafe, saudando o público com a bravata “Viva a mocidade portuguesa” e é vaiado, sem saber que os simpatizantes do salazarismo se denominavam na época “mocidade portuguesa”. Sem querer, o poeta saudou Salazar, um dos governantes do país que teve a ditadura mais longa da Europa.

Nessa época, Chico se dedicava às composições e dava início à escrita de peças de teatro como *Roda Viva* (1967). Já Vinicius vivia uma vida dupla entre a diplomacia e a vida artística, compondo canções, poemas e escrevendo crônicas. A relação de Vinicius com a cultura popular incomodava os militares, pois ele associava a figura de funcionário público, alguém que trabalha para o governo, a de um boêmio e sambista. Vinicius também já sentia o peso da profissão e há tempos desejava se dedicar totalmente à canção, mas sabia que precisava da renda oriunda do funcionalismo público. Ele passara no concurso em 1942, foi chamado dois anos depois e foi exonerado de seu cargo no ano do AI-5. Finalmente ele conseguiu dedicar-se somente a vida artística: “O Itamaraty perdeu um funcionário e a cultura brasileira ganhou um embaixador em tempo integral” (HOMEM; DE LA ROSA, 2013, p. 117).

Chico, junto com Toquinho, compuseram em 1977 uma canção em homenagem a Vinicius de Moraes chamada “Samba para Vinicius”, mostrando todo seu carinho ao artista (CASTELLO, 1994, p. 16). Na letra, trazem o apelido de Vinicius, “Poetinha”, que, ao mesmo tempo que registra uma visão infantilizada do poeta, traz uma imagem simpática ao artista.

*Poeta, meu poeta camarada
Poeta da pesada,
Do pagode e do perdão*

*Perdoa essa canção improvisada
Em tua inspiração
De todo o coração,
Da moça e do violão, do fundo,
Poeta, poetinha vagabundo
Quem dera todo mundo fosse assim feito você
Que a vida não gosta de esperar
A vida é pra valer,
A vida é pra levar,
Vinícius, velho, saravá (HOMEM, 2009, p. 156)*

Em 1979, Vinicius, já bastante debilitado devido ao alcoolismo e à hidrocefalia, estava embarcando para o Rio de Janeiro e, ao entrar no voo, bebeu uma taça de espumante e falou a sua esposa Gilda: “Acabei de fazer contato com um anjo. Ele avisou que Chico está no avião. Quero ir lá conversar com ele” (CASTELLO, 1994, p. 409). Contudo, Chico não estava no avião e Vinicius começou a gritar, insistindo que precisava levantar-se e ir falar com ele. Repentinamente, o rosto de Vinicius se entortou, um médico que estava no voo deu-lhe tranquilizantes e aterrissam no Galeão. Essa história evidencia o apreço que Vinicius tinha a Chico mesmo no final de sua vida, já que, no ano seguinte, o poeta faleceu.

História das canções

As canções de parceria entre Chico Buarque e Vinicius de Moraes são seis ao total e foram compostas entre 1969 (um ano após o AI-5) e 1977, algumas feitas durante o autoexílio dos artistas na Itália e outras no Brasil. Algumas são de autoria somente entre Vinicius e Chico e outras abrangem outros compositores, entre eles: Garoto, Toquinho, Tom Jobim e Aloli. As composições são: a) “Gente Humilde” (Chico Buarque - Garoto - Vinicius de Moraes) – 1969, b) “Desalento” (Chico Buarque - Vinicius de Moraes) - 1970, c) “Valsinha” (Chico Buarque - Vinicius de Moraes) - 1970, d) “Samba de Orly” (Chico Buarque - Vinicius de Moraes - Toquinho) – 1970, e) “Olha Maria” (Chico Buarque - Tom Jobim - Vinicius de Moraes) – 1971 e f) “Estamos aí” (Chico Buarque - Tom Jobim - Vinicius - Aloli) – 1977. Elas estão presentes em três discos diferentes: *Chico Buarque de Hollanda 1970* (“Gente Humilde”), *Construção* (“Desalento”, “Valsinha”, “Samba de Orly” e “Olha Maria”) e *Tom-Vinicius-Toquinho-Miúcha* (“Estamos aí”). As informações sobre as canções foram coletadas nos sites oficiais dos artistas e histórias

das composições nos livros da coleção *História das Canções* de Vinicius de Moraes (2013) e de Chico Buarque (2009), escritos por Wagner Homem e Bruno de la Rosa.

a) **Gente Humilde (1969)**

A primeira canção de parceria entre Vinicius e Chico é originalmente uma melodia da década de quarenta de Garoto (1915-1955), multi-instrumentista e compositor brasileiro, que Baden Powell mostrou para Vinicius de Moraes em 1961. “Gente Humilde” já possuía título e uma letra escrita por um poeta mineiro não-identificado em cima da melodia de Garoto. A letra da canção é sobre o subúrbio onde vivem João e sua esposa, felizes em um casebre e onde Rita canta uma canção melancólica acompanhada de um violão:

*Em um subúrbio afastado da cidade
Vive João e a mulher com quem casou
Em um casebre onde a felicidade
Bateu a porta, foi entrando e lá ficou
E, à noitinha, alguém passa pela estrada
Ouve ao longe o gemer de um violão que acompanha
A voz de Rita numa canção dolente
É a voz da gente humilde que é feliz (HOMEM, 2009, p. 82)*

Oito anos depois de conhecer a canção, em Roma, Vinicius de Moraes resolveu colocar uma letra póstuma na melodia de Garoto e convidou Chico Buarque para participar da composição. Ao mesmo tempo em que Vinicius fez parceria com Garoto, artista bastante célebre, também fez com Chico Buarque, que causava ciúmes nele por já ter feito três parcerias com Tom Jobim e nenhuma com ele. A nova letra de “Gente Humilde” ficou pronta em uma noite por Vinicius. Mesmo com uma letra irretocável, ele pediu para Chico alterar alguns versos da canção, para assim virar finalmente seu “parceirinho”. A letra da canção traduz à maravilha duas realidades: a primeira, “da gente humilde”, de seu completo desamparo social e a segunda, a reação de quem não é povo, mas é sensível, humano e solidário com esta *condition humaine*, no caso de Chico, Vinicius de Moraes e Garoto, coautores da letra e da música (BOFF apud FERNANDES, 2004, p. 89).

Um mês depois do lançamento da canção, a cantora Márcia gravou um compacto simples com “Gente Humilde” com a melodia de Garoto e com a letra de Vinicius e Chico. A novela *Véu de Noiva*, exibida pela TV Globo entre 1969 e 1970, teve como uma das faixas da trilha sonora “Gente Humilde”, interpretada por Márcia e Baden Powell. Esta gravação tocava nas cenas em que aparecia a família pobre da personagem Andréa (Regina Duarte), que morava num subúrbio do Rio de Janeiro.

b) Desalento (1970)

A canção “Desalento” fez parte do lado B do LP *Apesar de Você*, álbum de grande sucesso que depois foi censurado pela ditadura. Então, a canção foi incluída no LP *Construção* (1971). Sem maiores informações sobre a composição da letra, sabe-se que foi uma retribuição de favor pela canção “Gente Humilde”, ou seja, é possível que Chico tenha escrito boa parte ou a totalidade da letra e Vinicius tenha assinado em conjunto a autoria. A canção, em chave emotiva, traz a história de um homem arrependido que suplica que sua amada retome a relação amorosa com ele.

c) Valsinha (1970)

Na canção “Valsinha”, Vinicius de Moraes fez a melodia e Chico Buarque colocou a letra. O último recebeu a melodia de Vinicius enquanto viajava pela Argentina, em um show com Toquinho. Ao retornar ao Brasil, Chico trouxe uma fita com a canção e enviou para Vinicius, que propôs algumas alterações, respondendo em forma de carta:

Chiquérrimo:

Dei uma apertada linda na sua letra, depois que v. partiu, porque achei que valia a pena trabalhar mais um pouquinho sobre ela, sobre aqueles hiatos que havia, adicionando duas ou três ideias que tive. Mandeí-a em carta a v., mas Toquinho, com a cara mais séria do mundo me disse que Sérgio morava em Buri 11, e lá foi a carta para Buri 11.

Mas como v. me disse no telefone que não tinha recebido, estou mandando outra para ver se v. concorda com as modificações feitas. Claro que a letra é sua, eu nada mais fiz que dar uma aparafusada geral. Às vezes o cara de fora vê melhor estas coisas. Enfim, porra, aí vai ela. Dei-lhe o nome de “Valsa Hippie”, porque parece-me que tua letra tem esse elemento hippie que dá um encanto todo moderno à valsa, brasileira e antigona. Que é que você acha? O pessoal

aqui no princípio estranhou um pouco, mas depois se amarrou à ideia. Escreva logo, dizendo o que v. achou (HOMEM; DE LA ROSA, 2013, p. 122).

O poeta evidencia a dificuldade de enviar a carta a Chico, devido aos desencontros no endereço. As alterações que ele fez na letra são para “dar uma aparafusada geral” (HOMEM; DE LA ROSA, 2013, p. 122), deixando claro para Chico que a composição era dele. No texto da carta, ele aconselha a mudança do título de “Valsinha” para “Valsa Hippie”, alegando que o *hippie* traria uma modernidade à valsa. No início da década de 70, Vinicius namorou Gesse Gessy, converteu-se para o candomblé e aderiu ao movimento hippie, morando em Itapuã, em Salvador. Ou seja, ele se sentia hippie, e acreditava que a canção também poderia ser considerada parceira do movimento. As outras sugestões de alteração na letra foram feitas direto na reescrita da letra da canção.

Valsa Hippie

*Um dia ele chegou tão diferente do seu jeito de sempre chegar/
Olhou-a de um modo mais quente do que comumente costumava olhar/
E não falou mal da poesia como era mania sua de falar/
E nem deixou-a só num canto; pra seu grande espanto disse: /Vamos nos amar*

Aí ela se recordou do tempo em que saíam para namorar
E pôs seu vestido dourado *cheirando a guardado de tanto esperar*
Depois os dois deram-se os braços como a gente antiga costumava dar
E cheios de ternura e graça *fôram para a praça* e começaram a bailar
E logo toda a vizinhança ao som daquela dança foi e despertou
E veio para a praça escura, e muita gente jura que se iluminou
E fôram tantos beijos loucos, tantos gritos roucos como não se ouviam mais
Que o mundo compreendeu
E o dia amanheceu em paz (HOMEM; DE LA ROSA, 2013, p. 122 e 123, grifos meus).

A resposta de Chico Buarque à carta de Vinicius foi em defesa a sua letra inicial, pois ele alega que tocava “Valsinha” nos shows e era um grande sucesso, perdendo somente para “Apesar de Você”. Chico começa defendendo o título, alertando Vinicius que a sua concepção de filosofia hippie é diferente dos demais, pois a de senso comum é a de uma moda de vestimenta e de corte de cabelo. Além disso, Chico explica a personagem masculina de sua canção, pois, sendo ele é um anti-hippie: “Acho mesmo que ele nunca soube o que é poesia. É bancário e está com o

saco cheio e está sempre mandando sua mulher à merda” (HOMEM; DE LA ROSA, 2013, p. 124).

Entre essas alterações de Vinicius não aceitas por ele, a maioria se encontra na segunda estrofe, como “vestido decotado” para “vestido dourado”, “e foram-se cheios de ternura e graça” para “cheios de ternura e graça” e “começaram a bailar” para “começaram a se abraçar”. É possível perceber pelos grifos na letra modificada por Vinicius que ele fez diversas alterações e que a canção ficou preponderantemente com a letra inicial de Chico, que será analisada na próxima seção desse artigo. Ou seja, Vinicius cedeu a maioria das exigências de Chico.

d) Samba de Orly (1970)

Finalizando a temporada de Chico Buarque na Itália em novembro de 1969, Toquinho propôs uma melodia para Chico escrever a letra, que na mesma hora começou a esboçar os primeiros versos: “Vê como é que anda/ Aquela vida à toa/ E se puder me manda/ Uma notícia boa”. Um tempo depois, Chico mostrou a letra pronta para Toquinho e o ciumento Vinicius de Moraes alegou que a letra era branda demais, alterando o verso “pede perdão pela omissão um tanto forçada” para “pede perdão pela duração dessa temporada”. O apontamento de Vinicius foi devido ao espelhamento das temáticas da vivência no exílio e do retorno ao Brasil presentes na canção, tornando-se assim música de protesto.

Os autores concordaram, mas a censura não: o verso de Vinicius foi proibido, mas a parceria na canção continuou. O título da canção é em homenagem ao retorno de Toquinho ao Brasil em forma de samba. O aeroporto em que Toquinho regressou ao país era o de Fiumicino na Itália, mas como era pouco conhecido, o título ficou como “Samba de Orly”, aeroporto da capital francesa conhecido mundialmente, em uma cidade que abrigou diversos exilados políticos brasileiros.

e) Olha Maria (1971)

Já no Brasil, Chico e Vinicius retornaram aos seus shows e suas composições. “Olha Maria” é de melodia de Tom e letra de Chico e Vinicius. Tom Jobim entregou para Chico Buarque a melodia para que ele fizesse a letra. Ele pediu ajuda a Vinicius para finalizar a composição, deixando-o radiante, pois Vinicius tinha bastante ciúme de seus parceiros fazendo canções com outros compositores. A letra da canção trata de um sujeito lírico conformado com a partida da amada, que será analisada posteriormente.

f) **Estamos aí (1977)**

E por fim “Estamos aí” é de parceria de Vinicius, Tom, Chico e Aloli. Essa canção é um *pot-pourri* de abertura do show-álbum *Tom-Vinicius-Toquinho-Miúcha* de 1977 ao vivo no Canecão, juntamente com “Dia da Criação” (1946), poema musicado de Vinicius de Moraes, “Tarde em Itapuã” (1970) de Vinicius e Toquinho e “Gente Humilde”, comentada anteriormente, parceria de Vinicius e Chico com melodia de Garoto. Não foram encontradas maiores informações sobre a história dessa canção e nem do compositor Aloli. Talvez a canção tenha sido feita justamente para esse show ao vivo no Canecão, onde Tom, Toquinho, Vinicius e Miúcha cantam em conjunto. Trata-se de uma canção introdutória ao show, que exalta o encontro de amigos em prol de um objetivo maior: cantarem juntos.

Análise das canções

“Gente Humilde”, tanto na letra original quanto na letra de Vinicius de Moraes e Chico Buarque, tem como temática principal a questão da alteridade em face à marginalidade social. Analisando a canção de Vinicius e Chico, o sujeito-lírico reflete sobre a “minha gente”: ele não se inclui nesse grupo, pois na segunda estrofe ele afirma que “Igual a como quando eu passo no subúrbio/ Eu muito bem, vindo de trem de algum lugar”, evidenciando que “minha gente” é quem mora no subúrbio e ele mora em outro lugar, que apenas passa de trem por lá. Ele possui uma condição social superior a quem mora no subúrbio, mas não fecha os olhos diante da desigualdade social e lastima os menos favorecidos. O sujeito-lírico se compadece com

os suburbanos, pois “E sinto assim todo meu peito se apertar”. Contudo, além de se compadecer – provavelmente com a situação econômica em que eles (sobre)vivem – ele também sente inveja, pois essa gente “Que vai em frente sem nem ter com quem contar” possui perseverança e força para continuar, mesmo com todos os problemas enfrentados em sociedade. Depois, o sujeito-lírico descreve o subúrbio onde passa de trem “São casas simples com cadeiras na calçada” e metaforiza as flores “Na varanda, flores simples e baldias/ Como alegria que não tem onde encostar”, sendo elas um reflexo da gente que mora no subúrbio. Na última estrofe, o derramamento do sujeito-lírico compadecido com os mais necessitados faz com que ele peça a Deus para cuidar e dar forças a essas pessoas. O peito que estava apertado agora quase gera lágrimas no sujeito-lírico “É gente humilde, que vontade de chorar”.

*Tem certos dias em que eu penso em minha gente
E sinto assim todo o meu peito se apertar
Porque parece que acontece de repente
Como um desejo de eu viver sem me notar*

*Igual a como quando eu passo no subúrbio
Eu muito bem, vindo de trem de algum lugar
E aí me dá como uma inveja dessa gente
Que vai em frente sem nem ter com quem contar*

*São casas simples com cadeiras na calçada
E na fachada escrito em cima que é um lar
Pela varanda, flores tristes e baldias
Como a alegria que não tem onde encostar*

*E aí me dá uma tristeza no meu peito
Feito um despeito de eu não ter como lutar
E eu que não creio, peço a Deus por minha gente
É gente humilde, que vontade de chorar*

(HOMEM; DE LA ROSA, 2013, p. 118).

A canção está presente no disco *Chico Buarque de Holanda 1970*, gravado durante o autoexílio na Itália, com a produção de Daniel Barenbeim e os arranjos de Erlon Chaves, Cesar Camargo Mariano e Magro, do MPB-4. Na primeira estrofe, a canção inicia com Chico cantando acompanhado de um violão tocado de uma maneira bastante branda. A partir da segunda estrofe, o violão é progressivamente acompanhado por uma orquestra, dando um tom épico à canção, como se o sujeito-lírico fosse um herói desbravando o subúrbio e lutando a seu favor. O final da canção conta com um solo de violinos.

“Desalento” é uma canção que fala sobre o sofrimento gerado por uma desilusão amorosa. Em versos curtos, o sujeito-lírico dialoga com o interlocutor sobre a possibilidade de ele contar para amada sobre as suas mazelas do período pós-rompimento. Na primeira estrofe, ele revela sua apreensão e arrependimento diante do término com ela: “Que eu chorei/ Que eu morri/ De arrependimento”. O uso do prefixo “des-” para “desalento” e “descaminho” serve para rima da canção, mas também evidencia o desânimo e a falta de rumo do sujeito-lírico. Ele se reporta ao seu interlocutor como se este fosse repassar informações pessoais dele para a sua amada, contando a ela que ele sofre, está perdido e sozinho. O arrependimento evidenciado na primeira estrofe aparece na segunda em forma de um pedido de perdão: “Diz a ela que estou louco/ Pra perdoar” e “Por favor/ É pra ela voltar”. Na terceira estrofe o interlocutor é invocado mais uma vez, pois ele vai contar para amada sobre as consequências da desilusão amorosa: a bebida, a caída, a desorientação, enfim, o estado de desespero causado pela solidão. O sujeito-lírico admite que cansou e solicita ao interlocutor que avise a amada de que ele deseja reatar a relação: “Que eu cansei, enfim/ Dos meus desencontros/ Corre e diz a ela/ Que eu entrego os pontos”. Novamente o prefixo “des-” aparece sinalizando a falta de rumo, de encontro com a sanidade, além de fortalecer a rima.

*Sim, vai e diz
Diz assim
Que eu chorei
Que eu morri
De arrependimento
Que o meu desalento
Já não tem mais fim
Vai e diz
Diz assim
Como sou
Infeliz
No meu descaminho
Diz que estou sozinho
E sem saber de mim*

*Diz que eu estive por pouco
Diz a ela que estou louco
Pra perdoar
Que seja lá como for
Por amor
Por favor
É pra ela voltar*

*Sim, vai e diz
Diz assim
Que eu rodei
Que eu bebi
Que eu caí
Que eu não sei
Que eu só sei
Que cansei, enfim
Dos meus desencontros
Corre e diz a ela
Que eu entrego os pontos
(HOMEM, 2009, p. 87).*

A canção “Desalento” está presente no álbum *Construção* (1971) produzido por Roberto Menescal. “Desalento” oscila entre instrumentos de samba (de percussão) com instrumentos de orquestra. A canção começa com instrumentos de samba, como o cavaquinho e a percussão. O verso “Vai e diz”, presente na metade da estrofe, é acompanhado pela cuíca até o final dela. Na segunda estrofe, a interpretação de Chico é conduzida com instrumentos de orquestra como o violino e a cuíca é apagada. Na terceira estrofe, o afoxé é ressaltado entre os instrumentos e depois da última estrofe a canção conta com a participação do grupo MPB4 para entoar a melodia, unindo todos os instrumentos tocados durante a canção, como a cuíca, o violino e o afoxé.

A letra de “Valsinha” conta a história de um casal em um relacionamento amornado que reacendeu a chama da paixão. No primeiro verso da primeira estrofe, o sujeito-lírico afirma: “Um dia ele chegou tão diferente do seu jeito de sempre chegar”, pressupondo um relacionamento desgastado do casal. O homem do casal fitou sua esposa de um jeito mais quente, não reclamou da vida e não deixou a sozinha, pois a convidou para sair. Há uma alteração na rotina do casal. A segunda estrofe evidencia a preparação da mulher para o evento, usando um vestido decotado “Cheirando a guardado de tanto esperar”, revelando que o convite para sair não era usual de parte do marido. O casal enlaçou os braços, seguiu até a praça e lá se abraçou, em um movimento de ternura e de reaproximação. Na última estrofe o casal dança na praça, sem pressupor que houvesse música, mas que foi suficiente para acordar os vizinhos. A felicidade do casal era tanta “Que toda a cidade se iluminou”. O momento de catarse do casal, os beijos loucos e os gritos roucos, foi suficiente para contagiar o mundo e fazê-lo amanhecer em paz. A última estrofe possui mais metáforas sobre a

força e o desespero do amor redescoberto pelo casal. O título representa o ritmo musical da canção e não faz correspondência direta à letra, somente se considerarmos a possibilidade de o casal ter dançado uma valsa.

Comparando com a letra da canção com as alterações de Vinicius de Moraes, é possível concluir que Vinicius acatou as exigências do parceiro, tendo permanecido boa parte da letra de Chico. Ao invés de duas estrofes na canção são três, muitos versos de Chico foram mantidos (que Vinicius tinha alterado por inteiro) e principalmente a canção consolidou-se com o título “Valsinha”.

*Um dia ele chegou tão diferente do seu jeito de sempre chegar
Olhou-a de um jeito muito mais quente do que sempre costumava olhar
E não maldisse a vida tanto quanto era seu jeito de sempre falar
E nem deixou-a só num canto, pra seu grande espanto, convidou-a pra rodar*

*E então ela se fez bonita como há muito tempo não queria ousar
Com seu vestido decotado cheirando a guardado de tanto esperar
Depois os dois deram-se os braços como há muito tempo não se usava dar
E cheios de ternura e graça foram para a praça e começaram a se abraçar*

*E ali dançaram tanta dança que a vizinhança toda despertou
E foi tanta felicidade que toda cidade se iluminou
E foram tantos beijos loucos, tantos gritos roucos como não se ouvia mais
Que o mundo compreendeu
E o dia amanheceu em paz*

(HOMEM; DE LA ROSA, 2013, p. 121).

Essa canção também está presente no álbum *Construção* (1971) de Chico Buarque. Em ritmo de valsa, ela inicia com o órgão introduzindo a melodia de uma maneira dramática. A primeira estrofe começa com Chico cantando acompanhado do violão. Na segunda estrofe é introduzida progressivamente a orquestra, primeiramente com o órgão e depois com os violinos, tendo seu ápice no verso “Depois os dois deram-se os braços como há muito tempo não se usava a dar”, que segue até o final da canção. O alongamento dos vocábulos “mais” e “paz” comportam a dramaticidade do desespero de amar do casal.

“Samba de Orly” é uma letra de canção sobre o retorno ao Brasil depois do exílio e a recepção ao chegar no país. A partir da história da canção, é possível depreender que Chico é o sujeito-lírico da canção e que Toquinho é seu interlocutor, o personagem da canção que está retornando ao Brasil depois de uma temporada

forçada no exterior. Na primeira estrofe, o sujeito-lírico incentiva o interlocutor a pegar o avião, assim fugindo do frio (da Europa, da Itália) e se dirigindo ao calor do Rio de Janeiro. O sujeito-lírico recupera o Brasil Colônia, sugerindo que se o interlocutor não retornasse rapidamente ao Brasil algum aventureiro iria (novamente) utilizá-lo em seu próprio benefício. Na segunda estrofe, o sujeito-lírico fornece instruções para o interlocutor ao chegar no Brasil, primeiro “Pede perdão/ Pela duração dessa temporada” e o adverte que não conte às pessoas “Que me viu chorando”, assim demonstrando fragilidade, e especificamente “E pros da pesada/ Diz que eu vou levando”. Por fim, o sujeito-lírico pede notícias boas do Brasil em plena ditadura, de maneira irônica: “Vê como é que anda/ Aquela vida boa”.

*Vai, meu irmão
Pega esse avião
Você tem razão de correr assim
Desse frio, mas veja
O meu Rio de Janeiro
Antes que um aventureiro
Lance mão*

*Pede perdão
Pela duração dessa temporada
Mas não diga nada
Que me viu chorando
E pros da pesada
Diz que vou levando
Vê como é que anda
Aquela vida à toa
E se puder me manda
Uma notícia boa*

(HOMEM; DE LA ROSA, 2013, p. 129).

A canção também está presente no álbum *Construção* (1971) de Chico. Ela possui uma introdução de 33 segundos de samba latente (cuíca, pandeiro e instrumentos percussivos) até o início da primeira estrofe que inicia com leveza, Chico acompanhado principalmente pelo violão. Na segunda estrofe, o canto de Chico é acompanhado pelo pandeiro, o samba altivo retorna à canção. A primeira estrofe é repetida pelo grupo MPB4, e Chico repete a segunda estrofe. Por fim, MPB4 e Chico alternam a segunda estrofe, cada qual cantando dois versos.

“Olha Maria” trata-se de uma canção sobre um final de relacionamento em que o sujeito-lírico “liberta” sua companheira para dar prosseguimento a sua vida. A letra é composta de versos curtos e possui um tom melancólico bastante elevado. A primeira estrofe inicia com o sentimento de posse e obsessão do sujeito-lírico por Maria, pois ele desejava “Fazer uma presa/ Da minha poesia”. Porém, mesmo com o sentimento de tristeza, ele concede sua partida. Na segunda estrofe, o sujeito-lírico reconhece o aprisionamento e aflição que causa em Maria, pois o sentimento de ambos vive um descompasso. O corpo de Maria que deseja dançar é evidenciado na terceira estrofe, quando ela é comparada à Lua, que representa a mulher, a maternidade e a sensualidade¹. Maria também é comparada a uma cigana, considerando o caráter nômade, e a maré, evidenciando um caráter de ida e volta, ou seja, de movimentação da amada. Na quarta estrofe, o sujeito-lírico imagina para onde Maria pode partir, se refugiar: “Num colo de serra/ Num campo vazio/ Num leito de rio/ Nos braços do mar”. Na quinta estrofe, Maria é apressada pelo sujeito-lírico a ir embora, pois a vida é curta e passageira. A última estrofe revela por que o sujeito-lírico “concede” a Maria sua ida: porque o único sentimento que ele pode oferecer a ela é a agonia. A letra revela um caráter de posse do sujeito-lírico masculino por Maria, assim inferiorizando a figura feminina, como se ele tivesse que permitir que ela partisse, como se ela não pudesse simplesmente se desvencilhar da relação.

*Olha Maria
Eu bem te queria
Fazer uma presa
Da minha poesia
Mas hoje, Maria
Pra minha surpresa
Pra minha tristeza
Precisas partir

Parte, Maria
Que estás tão bonita
Que estás tão aflita
Pra me abandonar
Sinto, Maria
Que estás de visita
Teu corpo se agita
Querendo dançar*

¹ A relação entre a mulher e a Lua é evidenciada no poema de Vinicius de Moraes chamado “Soneto de Corifeu”, presente na obra *Orfeu da Conceição* (1954). A chave de ouro do soneto exalta a relação entre as duas: “Uma mulher que é como a própria Lua:/ Tão linda que só espalha sofrimento/ Tão cheia de pudor que vive nua” (MORAES, 2013, p. 19).

Parte, Maria
Que estás toda nua
Que a lua te chama
Que estás tão mulher
Arde, Maria
Na chama da lua
Maria cigana
Maria maré

Parte cantando
Maria fugindo
Contra a ventania
Brincando, dormindo
Num colo de serra
Num campo vazio
Num leito de rio
Nos braços do mar

Vai, alegria
Que a vida, Maria
Não passa de um dia
Não vou te prender
Corre, Maria
Que a vida não espera
É uma primavera
Não podes perder

Anda, Maria
Pois eu só teria
A minha agonia
Pra te oferecer

(HOMEM, 2009, p. 100).

Trata-se de mais uma canção presente no álbum *Construção* (1971) de Chico Buarque. Possui uma introdução bastante melancólica com instrumentos de orquestra, principalmente o piano. Chico canta a primeira estrofe acompanhado preponderantemente pelo violão e pela flauta. O tom é brando e o violão causa no espectador um sentimento de aflição, devido às notas esparsas. A partir da quarta estrofe muda o acento da canção, Chico é acompanhado pelos instrumentos de orquestra de maneira mais frenética até retornar ao tom mais brando, repetindo melancolicamente a última estrofe. O fechamento da canção é semelhante ao seu início, com o solo de piano.

Por fim, “Estamos aí” exalta a união por meio da canção. Pode ser considerada uma música de coletividade, sendo entoada por vários cantores. Na primeira estrofe, há uma alternância do verso “Estamos aí”, evidenciando o caráter de agrupamento.

Pessoas amigas estão unidas para qualquer situação, para o amor ou para a desilusão. O ato de cantar faz “Multiplicar a magia de cada canção”. A segunda estrofe descontrói o amor, onde não é preciso fingir nem mentir, de acordo com o senso comum. Também há uma desconstrução da ideia de que a poesia não possa existir. A letra dessa canção pode ser interpretada pelo viés político, exaltando a coletividade de artistas “Estamos aí” e “Pro que der e vier” contra a ditadura militar de 1964 no Brasil, dando a entender que a combatem por meio da canção popular. A poesia não só pode como deve existir em momentos de repressão política.

*Estamos aí
Gente amiga que muito se quer
Estamos aí
Pro que der e vier
Estamos aí
Pro amor e pra desilusão
Mas como é bom cantar
Multiplicar a magia de cada canção
Música
Como é bom cantar
Música*

*Deixa pensar
Que pra amar é preciso fingir
Deixa dizer
Que é preciso mentir
Deixa falar
Que a poesia não pode existir
Deixa pra lá
Estamos aí²*

Como dito anteriormente, a canção está presente no álbum *Tom-Vinicius-Toquinho-Miúcha* (1977) gravado ao vivo no Canecão, com direção de Aloysio de Oliveira. Ela é a canção de abertura, um *pot-pourri* com outras canções. A música é cantada por Miúcha, Tom e Toquinho. A introdução da canção é bastante altissonante, com trombones e bateria. Quando eles começam a tocar, mais instrumentos de orquestra acompanham os vocais, como o violino. Ainda na primeira estrofe, existe uma ênfase no verso “Música”. Há uma sobreposição instrumental durante toda a canção, assim como nas vozes dos cantores. Os últimos dois versos

² Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/musica/cancoes/estamos-ai-dia-da-criacao-tarde-em-itapoa-gente-humilde> Acesso em: 19/12/2022.

também ganham ênfase mais dramática: “Deixa falar/ Estamos aí”. Os versos são repetidos com o mesmo realce anterior.

Considerações finais

Analisando as seis canções em sua totalidade, elas possuem duas temáticas centrais: o amor (“Desalento”, “Valsinha” e “Olha Maria”) e a crítica social (“Gente Humilde”, “Samba de Orly” e “Estamos aí”). Mesmo sabendo que o empenho dos compositores é bastante diversificado nas canções – por exemplo, Vinicius em “Samba de Orly” somente alterou um trecho de um verso – é possível afirmar que essas temáticas estão presentes em boa parte das canções de Vinicius de Moraes e de Chico Buarque, o primeiro sendo mais romântico que o segundo e este mais político que o poeta. Para a criação dessas seis composições, na Itália ou no Brasil, é possível encontrar um pouco de ambos artistas nessas canções em conjunto.

Entre as canções sobre o amor, duas tratam de relacionamentos que não deram certo e que resultaram na separação do casal, sendo “Desalento” o arrependimento e tristeza pelo término da relação e “Olha Maria” o aval de libertação da companheira da relação. Na primeira canção, o sujeito-lírico está inconformado com o término da relação e pede para o interlocutor fazer a ponte entre ele e a amada; na segunda canção, há uma conformidade com o término do relacionamento amoroso, porém é possível identificar uma antiga relação de posse do homem sobre a mulher, em que ele deve permitir ou não que ela saia da relação. O amor nessas duas canções se encontra em chave negativa. Já “Valsinha” aborda o renascimento do amor de um casal que se encontrava afundado em suas manias e na monotonia da relação. O sentimento deles trouxe a paz ao mundo ao amanhecer o dia, depois de se abraçarem, se beijarem e gritarem na praça. Esse amor está em chave positiva na canção, pois é esperançoso, reacendeu a chama da paixão no casal.

Já nas canções de temática política, as três letras fazem referência à ditadura militar no Brasil, cada uma a criticando de maneira diferente. “Gente Humilde” reflete a partir de um olhar de uma pessoa privilegiada a condição social de uma grande parcela da sociedade brasileira, que são os suburbanos, os periféricos. A

alteridade do sujeito-lírico denuncia a desigualdade social presente no Brasil. Já “Samba de Orly” é de crítica escancarada ao golpe, tanto que foi censurada por motivo do verso de Vinicius: “Pela duração dessa temporada”. A temporada da canção trata-se do tempo de autoexílio que eles (Chico e Vinicius) mantiveram na Itália. Além disso, ela faz referência ao retorno ao Brasil e às explicações a serem dadas aos amigos. Na vida real, Chico e Vinicius sabiam que, caso retornassem ao Brasil, seriam presos, assim como Caetano Veloso e Gilberto Gil o foram, por exemplo. Por fim, “Estamos aí” é uma canção de exaltação à música, mas que esconde a coletividade de resistência ao golpe, “Estamos aí/ Pro que der e vier”.

É possível aproximar essas canções de outras obras dos artistas. Por exemplo, em relação aos poemas de Vinicius, “Olha Maria” possui temática semelhante ao poema “Ausência” (1935), em que o sujeito-lírico oferece a liberdade à amada. A canção também se aproxima de “Poética” (1962), pois no poema o sujeito-lírico admite a tristeza por estar na condição de poeta. “Gente Humilde” possui o tema da alteridade social, também presente em outras canções de Chico Buarque, principalmente as que abordam o contexto de periferia, como em “Meu Guri” (1981) e “Subúrbio” (2006). “Estamos aí” é semelhante a “Samba da Bênção” (1967), pois ambas trazem o tema da felicidade em torno da canção (especificamente do samba).

Em clima pós-bossanovista, o amor é repensado e complexificado. Ou ele acaba definitivamente ou necessita de uma renovação. A política também é repensada, pois a democracia acabou e se vivia em clima de medo e de desesperança. Vinicius e Chico completavam-se em genialidade para compor canções que condiziam com o seu tempo. Eles entendiam seu contexto sócio-histórico e o refletiam em suas canções. A fama deles ultrapassa gerações e o tempo nada abalou a importância de Vinicius e Chico para a canção popular brasileira.

TRABALHOS CITADOS

CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: O poeta da paixão/Uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FARIA JR., Miguel. *Vinicius*. Globo Filmes, 1001 Filmes. 142 min. Brasil.

- FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- FERRAZ, Eucanaã. *Vinicius de Moraes*. São Paulo, São Paulo: Publifolha, 2008. (Folha Explica).
- HOMEM, Wagner; DE LA ROSA, Bruno. *História das canções: Vinicius de Moraes*. São Paulo: Leya, 2013.
- HOMEM, Wagner. *História das canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.
- MORAES, Vinicius de. *Livro de Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013
- MORAES, Vinicius de. *Para viver um grande amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MORAES, Vinicius de. *Samba falado*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- ROCHA, André; CRUZ, Cláudio. *Orfeu do Vinicius e Cia*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.

Marina Bonatto Malka é Doutora (2022) e Mestre (2018) em Letras/Estudos de Literatura pela UFRGS. Possui graduação em Letras, com licenciatura em língua portuguesa e língua francesa e suas literaturas (2015), especialização em Literatura Brasileira (2018) e em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura na Educação Básica (2020), todas realizadas na UFRGS. Atualmente, é professora de língua portuguesa na Prefeitura Municipal de Capão da Canoa/RS.