

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPTO. DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

A POÉTICA DE UMA FELICIDADE

Um estudo sobre a construção do lirismo de Vinicius de Moraes

ROGÉRIO EDUARDO ALVES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Iumna Maria Simon

São Paulo
Setembro de 2009

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPTO. DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

A POÉTICA DE UMA FELICIDADE

Um estudo sobre a construção do lirismo de Vinicius de Moraes

ROGÉRIO EDUARDO ALVES

São Paulo
Setembro de 2009

DEDICATÓRIA

Para minhas mulheres, Alice e Taís

Para o bem-te-vi que me viu e sorriu

AGRADECIMENTOS

a Iumna Maria Simon, pelo incentivo, paciência, orientação e generosidade
intelectual de sempre
a minha esposa, Taís, sem a qual não teria conseguido

a Débora Guterman, Fábio de Souza Andrade, Heitor Ferraz, Lea Zylberlicht,
Luis Reyes Gil, Vanderlei Lopes, Walter Garcia, Walter Cirillo e Wilson
Bueno, pelas conversas apaixonadas e pelas indicações e fornecimento de
material precioso

RESUMO

A construção do lirismo de Vinicius de Moraes é investigada a partir da análise de textos. Uma arquitetura lírica é assim identificada como núcleo imutável em sua natureza mesmo quando se observa a passagem do texto escrito para a letra da canção. Examina-se como neste centro produtor do lirismo combinam-se variáveis de maneira muito particular, uma característica que, por sua vez, está associada ao momento histórico-cultural peculiar dos anos 1950 em que o autor produz.

PALAVRAS-CHAVE

Vinicius de Moraes; poesia; lirismo; bossa nova; canção

ABSTRACT

Vinicius de Moraes' construction of the lirism is investigated based on a textual analysis. A lyric architecture is identified as a poetic centre which does not change even when considered in the way from the written text to the lyrics. It's then analysed how, in this poetic center, different variables are arranged, something that is strictly related to a peculiar 1950's historical moment.

KEY WORDS

Vinicius de Moraes; poetry; lirism; bossa nova; song

SUMÁRIO

Introdução	p.7
Parte 1	
Um caminho entre o céu e a terra.....	p.10
Parte 2	
O feminino onipresente	p.30
Parte 3	
Uma certa arquitetura lírica.....	p.50
Uma bomba muito feminina.....	p.60
Nos primórdios.....	p.73
Parte 4	
Tudo é música.....	p.88
Parte 5	
Um momento de felicidade.....	p.108
Parte 6	
Breve comentário à guisa de conclusão	p.120

IV. Bibliografia

1. De Vinicius de Moraes	p.123
2. Sobre Vinicius de Moraes	p.123
3. Sobre Bossa Nova	p.124
4. Geral	p.125

INTRODUÇÃO

Estudar a obra de Vinicius de Moraes envolve tentar escapar de algumas armadilhas. A principal delas é a balbúrdia que se faz em torno da biografia do autor, a ponto de sua vida servir a alguns críticos como variável principal para a análise de textos. Se é incontestável o fato de que Vinicius de Moraes criou um novo modo de viver, e até de ser brasileiro, como afirma Caetano Veloso em citação transcrita mais à frente, não se pode restringir o estudo de sua obra a seu lado folclórico. Por outro lado, também não se pode ignorá-lo.

Da mesma forma, se precisa evitar a abordagem tradicional e os termos normalmente associados ao poeta e a sua obra. Como autor largamente comentado, as leituras transformaram-se ao longo do tempo em verdades inabaláveis e se reproduzem sem muito rigor teórico nos mais variados meios de comunicação, de massa ou não.

Por isso, este estudo concentra-se na compreensão da construção do lirismo, enfrentando a complexidade de se tratar teoricamente de variáveis inefáveis, muitas vezes difíceis de traduzir completamente em palavras. Tenta-se não se abusar de sugestões embasando-se as análises em pesquisa cuidadosa dos fundamentos da poesia de Vinicius de Moraes. Parte-se dos primeiros livros do autor, publicados na década de 1930, para que se desenhe o contexto de renovação católica em que o jovem poeta começou a escrever. Seus passos, então, relutavam entre as coisas terrenas e as celestes. Levou alguns anos até que encontrasse um caminho definitivo entre o céu e a terra, nem tão para lá e nem tão para cá.

A biografia, no entanto, é enfrentada diretamente na segunda parte do estudo, intitulada “O feminino onipresente”. A tentativa é a de encontrar um viés diferente para a análise da presença da mulher na poesia de Vinicius de

Moraes. Sabe-se de seus nove casamentos, dos textos dedicados às muitas mulheres, mas pouco se escreve sobre como o feminino invade todos os aspectos do mundo do poeta. O que se demonstra é como a mulher serve como uma espécie de filtro através do qual tudo e todos são vistos. Mais do que inspiração, o feminino torna-se a medida de todas as coisas.

A partir dessa demonstração, procura-se esboçar, na terceira parte, uma verdadeira arquitetura poética, utilizando-se os conceitos de materialidade e de lirismo. Capítulo mais analítico, mergulha-se nos detalhes dos versos e das palavras para se tentar apreender a transcendência de forte carga espiritual que brota nos poemas como uma faísca. Verifica-se como é possível identificar no cerne de alguns textos arquitetonicamente impecáveis uma espécie de núcleo estruturado em função da transcendência ou “*mouvement escaladant*”, para adiantar uma expressão de Jean-Michel Maulpoix. O caminho através dos textos é árduo e vagaroso. Aos poucos, as peças vão se encaixando e, mesmo os versos que parecem seguir em um outro sentido, de alguma forma retomam a direção da construção lírica.

O contraponto fundamental desses versos é encontrado na música, tema da quarta parte. Não se procurou fazer um estudo exaustivo da canção ou da bossa nova, mesmo por falta de instrumentos teóricos para tanto, mas arriscou-se uma transcrição detalhada de “Chega de saudade” para se investigar como se completou o caminho do poeta do texto escrito para a letra de música. A revelação que se faz é como a arquitetura lírica identificada permanece essencialmente inalterada nesta passagem.

Assim definidas as linhas estruturais da poética de Vinicius de Moraes procura-se, na quinta parte, entender como ela está definitivamente associada a um momento histórico e social muito particular do país. O que parecia disperso nos vários capítulos temáticos se encontra, então, para a comunhão final. Canção e poemas combinam-se numa unidade universal.

Se não é possível escapar de todas as armadilhas que cercam a obra de Vinicius de Moraes, pelo menos é preciso tentar. Por isso, os passos deste estudo seguem as pistas deixadas pelos textos, somente eles. E é a partir deles que se procura estruturar uma teoria que envolve muitos elementos e associações de conceitos até que se vislumbre todo o seu corpo. Todavia, não se trata de uma teoria exaustiva. Sendo uma obra tão extensa e variada, a solução foi fazer um recorte destacando-se o caminho em direção a uma determinada construção lírica, que não pode ser generalizada. Um ponto de chegada, de qualquer maneira, que certamente guarda muitas peculiaridades.

PARTE 1

UM CAMINHO ENTRE O CÉU E A TERRA

Os primeiros versos de Vinicius de Moraes foram publicados sob o título “A Transfiguração da Montanha” na revista católica *A Ordem* em 1932. O longo poema religioso, estruturado sobre os conceitos de pecado e de salvação, como ditados pelo dogma, e composto em ritmo e métrica que remetem às Escrituras, determinava a dicção daquele jovem autor que respirava a renovação católica que se contrapunha aos preceitos modernistas.

A revista *A Ordem* representava o meio oficial de divulgação da ortodoxia católica alimentada pelo Centro Dom Vital, fundado pelo radical Jackson de Figueiredo e herdado, em 1928, por Alceu Amoroso Lima, dois pilares fundamentais do pensamento católico nacional. Como anota Antonio Carlos Villaça, “1922 é o ano da tríplice revolução, como gosta de dizer Amoroso Lima, a política (o Forte de Copacabana), a estética, através da *Semana*, em São Paulo, e a espiritual, com a fundação do Centro Dom Vital e a publicação de livros como *Pascal e a inquietação moderna*, de Jackson, e *A Igreja, a reforma e a civilização*, do padre jesuíta Leonel Franca”¹.

Na Faculdade do Catete, onde Vinicius de Moraes cursava direito no início da década de 1930, o núcleo católico era dominante. A idéia de ordem difundida por Jackson de Figueiredo envolvia uma ação social contra o que ele considerava o caos da sociedade moderna. A investida católica estava baseada na idéia de hierarquia propagada pela igreja. Não apenas a hierarquia dentro da instituição, mas a organização dos estratos sociais entre o divino e o humano. Dessa perspectiva, a sociedade deveria reproduzir a ordenação difundida pelo dogma e consolidada pela igreja católica. Como bem resumiu o sociólogo

¹ Antonio Carlos VILLAÇA, p.170.

Fernando Antonio Pinheiro Filho, “a estrutura da Igreja é reflexo terreno da ordem celeste e o equilíbrio hierárquico entre essa instituição e o restante da sociedade é o modo de organização da vida que corresponde ao ser verdadeiro do homem e das coisas (das coisas sociais, inclusive).”² Assim configurada a ordem, ela resvala para o integralismo e combate todas as ações revolucionárias, como a da vanguarda artística cujo marco é a Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922, numa demonstração de afinidade com os movimentos contra-revolucionários europeus do século 19.

Este o contexto ideológico o qual Vinicius de Moraes, que chegou a flertar com o integralismo, encontrou no Centro Acadêmico da Faculdade do Catete. Foi também um período de acaloradas discussões de idéias no qual o autor passou a conviver intensamente com o escritor católico Octavio de Faria, então influência decisiva sobre os jovens.

A relação dos dois, como registrou José Castello em *O Poeta da Paixão*, uma das biografias do autor, era intensa. Vinicius de Moraes costumava passar longos períodos no sítio de Octavio de Faria em Campo Belo (RJ) em temporadas que se realizavam como verdadeiros retiros espirituais dedicados à composição de versos. Mais que tutor, Octavio de Faria era como um irmão, um pai e um amigo para o poeta. Apesar do respeito mútuo, no entanto, a relação era conturbada. De um lado, estava marcada pelo desejo sexual reprimido do romancista pelo jovem, de outro, pela sua não rara intransigência frente às escolhas do poeta. Vinicius de Moraes chegou a afirmar que muitas vezes sentia-se como um ser de barro sendo moldado pelo conservadorismo católico radical de Octavio de Faria.

Os dois primeiros livros de Vinicius de Moraes, *O caminho para a distância* (1933) e *Forma e exegese* (1935), foram concebidos nesse contexto histórico-social. A reação católica, que atingia não apenas o nível político-

² Fernando Antonio Pinheiro FILHO, p.38.

social mas transbordava para o estético, possuía um componente espiritual que Antonio Candido identificou como um “gorjeio esmaecido, em que se refletia aqui o idealismo literário da burguesia européia”, uma tendência, nas palavras do crítico, que costeava “por assim dizer o Modernismo, conservando uma atmosfera algo bolorenta de espiritualismo lírico” constituindo até os anos 1950 “o contrapeso do localismo, da libertinagem intelectual, no neo-naturalismo implícito no movimento modernista”. Foi apenas com a instauração do Estado Novo (1937) que uma “fase nova” teve início, coincidente, por sua vez, com o “zênite do Modernismo ideológico e uma recrudescência do espiritualismo, estético e ideológico, que vimos perdurar ao lado dele [modernismo], tendo começado antes e, mais de uma vez, convergido nos seus esforços de luta contra o academismo. Um momento, enfim, de intensa fermentação espiritualista”³.

A influência do catolicismo sobre a estética pode ser medida pelos textos críticos produzidos na época. Foi Alceu Amoroso Lima, sob o pseudônimo de Tristão de Athayde, quem colocou os preceitos católicos a favor da crítica dos textos literários. Essa a escola seguida por Octavio de Faria no comentário crítico feito ao primeiro livro de Vinicius de Moraes. Ele publicou, em 1935, *Dois poetas*, brochura na qual colocava lado a lado o já reconhecidamente católico Augusto Frederico Schmidt e o inédito Vinicius de Moraes. A comparação entre os autores, no entanto, seguia uma lógica curiosa:

“Afastemos (...) inicialmente qualquer intenção de estabelecer comparações. Limitemo-nos a afirmar que, igualmente poetas na verdadeira expressão do termo, os dois [Schmidt e Vinicius] se aproximam e se irmanam na defesa de um mesmo ideal poético. No

³ Antonio CANDIDO, 2000, “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, p.117-126.

caminho aberto por um, veio o outro. E hoje ambos falam no mesmo sentido.”⁴

O “ideal poético” que identifica o crítico está relacionado ao enquadramento católico, um fator decisivo, em última instância, para determinar o ser poético “na verdadeira expressão do termo”. Se realmente o que os dois autores faziam era muito diferente da poesia modernista, eles não pareciam exatamente realizando uma obra que pudesse ser tão diretamente comparada a não ser por suas diferenças, artifício utilizado pelo crítico. Enquanto José Castello entende a publicação de *Dois poetas* como o “esforço derradeiro” de Octavio de Faria “para submeter a paixão platônica aos freios da razão”⁵, pode-se compreendê-lo, por outro lado, como um esforço para classificar aquela poesia inicial de Vinicius de Moraes dentro de uma linha condizente com o contexto de propagação dos conceitos católicos ortodoxos a partir do centro Dom Vital. Ou ainda, em outras palavras, o livro pode ser entendido como uma maneira de fazer sobressair a linhagem católica do autor apesar das ambigüidades e questionamentos do poeta que enfrentava os dogmas de maneira inquieta e distante do “catolicismo vago e sentimental” (Mario de Andrade) de Augusto Frederico Schmidt. O “caminho aberto” pelo autor de *Pássaro Cego* é o da religiosidade seguida de maneira pouco ortodoxa, mas, mesmo assim, inserida no contexto da renovação católica. O que fundamentalmente os diferencia é o tratamento despendido ao dogma. Enquanto Augusto Frederico Schmidt o aceita como dado e com ele dialoga, Vinicius de Moraes subverte o estabelecido procurando combinar neste mesmo caminho duas esferas: a terrena e a divina.

Embora demonstrando um catolicismo diferente, Augusto Frederico

⁴ Octavio de FARIA, p.80.

⁵ José CASTELLO, p.95

Schmidt “reimpunha em nossa temática de poesia os grandes assuntos gerais humanos”⁶, não escondendo o caráter litúrgico de sua poesia. Ao estabelecer seu próprio rito, o poeta supera os dogmas católicos, fazendo da espiritualidade a expressão de sua religiosidade particular. É nesse sentido que se pode compreender a afirmação do crítico Jon Tolman:

“Schmidt identifica seu papel como o de proscrito em termos messiânicos. Eleva a inspiração poética ao status de profecia e, neste idealismo exagerado, relaciona-se com Jesus, o maior de todos os profetas. Esta íntima identificação pessoal é revelada num impulso religioso que combina indiferença litúrgica com um obsessivo e iconoclástico amor por Cristo, individualizado”⁷

A particularidade da abordagem religiosa de Augusto Frederico Schmidt está mediada pela apropriação de alguns dogmas católicos que despontam sem o rigor litúrgico explícito dos seguidores da religião (“indiferença litúrgica”). O caráter proselitista do poeta ultrapassa as fôrmas dogmáticas para atingir outros temas. É o caso, por exemplo, de “Poema de Finados”, do livro *Navio perdido* (1929), no qual a referência aos elementos religiosos tradicionais do catolicismo é direta, desde o título:

“Ai de mim! Ai de mim!
Tanto crepe em minha alma,
Tanto crepe na noite
E tanta luz nas ruas da cidade...

Ai de mim! Ai de mim!
Bate um sino a finados –
Tanta tristeza nesta noite augural e sombria!

⁶Mário de ANDRADE, “A volta do condor”, p.142.

⁷ Jon TOLMAN, p.78.

Ai de mim! Ai de nós!
Tudo passa no mundo.
(Gosto amargo e sutil das velhas descobertas...)
Tantas luzes no céu!
Flores nos cemitérios,
Flores nos olhos vagos cheios d'água.
(...)
Ai de mim! Ai de mim!
Finados! Finados!
Todos foram e eu fiquei abandonado.

(...)
Rosas, Rosas e Rosas
Sobre meu corpo inerte e frio
Mãos piedosas um dia jogarão
E eu partirei contente –
E não tive ninguém
E não tive ninguém.
(...)”⁸

Mas a referência aos finados pouco condiz com a tradição católica da celebração dos mortos. Mesmo o ritual das flores nos túmulos, a visita ao cemitério e a prece servem para a constatação da existência solitária deste “eu lírico”, um ser perdido e desejoso de partir, num desenvolvimento de um dos temas recorrentes na obra de Augusto Frederico Schmidt. Desde o refrão de ar romântico “Ai de mim!”, a atenção volta-se para o sofrimento de quem fala frente à solidão deixada pelos que morreram. Uma sutil inversão da celebração da data católica que se aproveita da atmosfera conhecida, e já tradicional do autor, para alcançar um tema distinto.

Por outro lado, a religiosidade que sustenta os primeiros versos de Vinicius de Moraes, reunidos em *O caminho para a distância* (1933) e *Forma e exegese* (1935), não é dogmática. A instabilidade entre as coisas terrenas e as

⁸ Augusto Frederico SCHMIDT, p.77.

divinas não representa a adesão ao conflito imposto pelo moralismo cristão, podendo mais ser identificada como resultado de uma espiritualidade questionadora e particular que se desenvolve a partir dos dogmas religiosos. A revolta que o comportamento fora dos padrões católicos provocava em seu tutor ficou claramente expressa em uma longa carta de 1932 recuperada por José Castello. Escreveu, então, Octavio de Faria:

“Se não me engano alguns dias depois você fazia a experiência do ‘rastejar da serpente’ e, não podendo se aclimatar, fugia para Itatiaia para viver alguns poucos dias do que eu creio que se pode chamar, sem exagerar: a vida pelo espírito”⁹

O “rastejar da serpente”, expressão retirada do poema “Revolta” (“Abandona, águia, a inóspita morada / Vem rastejar no chão como a serpente”¹⁰) publicado em *O caminho para a distância*, contrapõe-se ao momento do contato com o espiritual alcançado pela reclusão do poeta na serra. Nessa carta, fica claro que o posicionamento crítico de Vinicius de Moraes frente à religião incomodava pessoalmente o romancista, que não hesitava em chamá-lo à realidade católica ou, melhor dizendo, à pureza católica, como uma maneira de consolidar-se como poeta. Em seu livro, Octavio de Faria marcava a diferença fundamental entre Vinicius de Moraes e Augusto Frederico Schmidt da seguinte forma:

“Em face do mundo e de sua salvação, em face do amor, em face da carne e do problema da dignidade humana, em face do perdão e do amor de Deus, [Vinicius e Schmidt] variam de um modo decisivo.”¹¹

⁹ Apud José CASTELLO, p.91.

¹⁰ Vinicius de MORAES, *Poesia completa e prosa* (PCP), p.174.

¹¹ Octavio de FARIA, p.97.

Ao contrário de Augusto Frederico Schmidt, Vinicius de Moraes não se apropria dos elementos religiosos sem um profundo questionamento. Sua dúvida extrapola os limites impostos pelo dogma, voltando-se contra a própria regra, assumindo com isso um posicionamento muito raro em Schmidt, cujas questões já estão, na grande maioria das vezes, previstas pelas leis e pelos ritos. Por isso, os primeiros livros de Vinicius de Moraes, principalmente os dois primeiros, são marcados pela dúvida sobre qual direção tomar.

Enquanto questiona-se sobre que perspectiva seguir, angustiado entre a carne e o espírito, eixo ao redor do qual seus textos se organizam neste primeiro momento, Vinicius de Moraes vai assumindo uma posição intermediária entre os dois extremos. No poema “O poeta”, de *O caminho para a distância*, escreve:

“(…)
A vida do poeta tem um ritmo diferente
Ela o conduz errante pelos caminhos, pisando a terra e olhando o
[céu
Preso, eternamente preso pelos extremos intangíveis”¹²

Sem se definir especificamente por um ou outro, carne ou espírito, Vinicius de Moraes parece ir se entregando corajosamente ao lugar no mundo, com os pés na terra e os olhos mirando o além, distante ao mesmo tempo dos dois pontos inalcançáveis, embora cercado com a forte e inevitável presença deles. O posicionamento ganha relevo ao se verificar que a afirmação se dá no livro em que a carga religiosa provoca recusas extremadas da carne com base nos dogmas. A pureza que se busca para elevar o espírito sofre os golpes dos

¹² Vinicius de MORAES, *PCP*, p.183.

prazeres terrenos até o clímax em “A grande voz”, que começa com os seguintes versos catolicamente desesperados:

“É terrível, Senhor! Só a voz do prazer cresce nos ares.
Nem mais um gemido de dor, nem mais um clamor de heroísmo
Só a miséria da carne, e o mundo se desfazendo na lama da carne.

(...)
Senhor! Tudo é blasfêmia e tudo é lodo.
Se um lembra que amanhã é o dia da miséria
Mil gritam que hoje é o dia da carne.
Olha, Senhor, antes que seja tarde”¹³

Quando se percebe como os dogmas religiosos ainda direcionam o pensamento do poeta neste livro de estréia em expressões como “lama da carne”, deve-se valorizar seu posicionamento entre os “extremos intangíveis” como um ousado lampejo de independência dos limites ditados pela religião em meio a uma batalha que parece não ter fim, isto é, em meio a um sofrimento encravado em sua própria experiência. O poeta segue no limite, conhecendo o moralismo cristão, mas tentando contorná-lo à sua maneira. Em “Velha história”, Vinicius de Moraes utiliza a forma esclarecedora da fábula – que em *Forma e exegese* terá um importante desenvolvimento– para caracterizar a dificuldade de sua escolha, ou pelo menos de tentativa de escolha, uma vez que a definição, propriamente dita, se dá apenas nas obras posteriores.

“Depois de atravessar muitos caminhos
Um homem chegou a uma estrada clara e extensa
Cheia de calma e luz.
O homem caminhou pela estrada afora
Ouvindo a voz dos pássaros e recebendo a luz forte do sol
Com o peito cheio de cantos e a boca farta de risos.
O homem caminhou dias e dias pela estrada longa

¹³ Ibid., p.201.

Que se perdia na planície uniforme.
Caminhou dias e dias...
Os únicos pássaros voaram
Só o sol ficava
O sol forte que lhe queimava a fronte pálida.
Depois de muito tempo ele se lembrou de procurar uma
[fonte

Mas o sol tinha secado todas as fontes.
Ele perscrutou o horizonte
E viu que a estrada ia além, muito além de todas as coisas.
Ele perscrutou o céu
E não viu nenhuma nuvem.

E o homem se lembrou dos outros caminhos.
Eram difíceis, mas a água cantava em todas as fontes
Eram íngremes, mas as flores embalsamavam o ar puro
Os pés sangravam a pedra, mas a árvore amiga velava o
[sono.

Lá havia tempestade e havia bonança
Havia sombra e havia luz.

O homem olhou por um momento a estrada clara e deserta
Olhou longamente para dentro de si
E voltou.”¹⁴

A opção pela estrada “calma” na “planície uniforme” cheia de “luz” e com a esperança de transcender as “coisas” da terra é a natural de quem segue os escritos sagrados, do religioso que faz dos dogmas suas ferramentas e da fé seu motor. No entanto, apesar da plácida paisagem, o sacrifício é enorme. Seguir sem água, debaixo do sol escaldante e eterno é o preço para usufruir a tranqüilidade do caminho certo, sem riscos, indiscutível. Mas há os demais. Ao se lembrar deles, o caminhante logo pensa nas dificuldades, nulas na planície infinita, porém insignificantes quando confrontadas com a exuberância que atíça os sentidos e garante as nuances de uma vida mais doce. Contraposto aos dogmas, o prazer da inconstância própria da existência terrena, incerta e

¹⁴ Ibid., p.176-177.

sempre arriscada. A velha história é a referência a uma situação que, estando na estrutura da religião, tanto atormentou românticos e simbolistas que pensavam e escreviam sob a incontornável influência dogmática. No entanto, Vinicius de Moraes apropria-se da situação para definir sua posição, fazendo da velha história o título da fábula que começava a reorganizar sua ação espiritual.

Entre a carne e o espírito, ou ainda, entre o céu e a terra, os primeiros versos de Vinicius de Moraes surgem angustiados. Manuel Bandeira, no *Panorama de la poesía brasileña*, já comentava, em 1951, o tom desse poeta que procurava seu lugar através de uma literatura ainda irregular, mas talentosa:

“Su [de Vinicius de Moraes] canto resonaba [nos primeiros livros] como una larga y desesperada queja de prisionero. Y era además, creo yo, el ansia y la insatisfacción de la adolescencia lo que le hacían decir”¹⁵

Seu caminho diferia do de Augusto Frederico Schmidt, cuja “distância” procurada relacionava-se a uma transcendência a ser alcançada por meio, principalmente, da morte inevitável. “A poesia de Schmidt é a música desse vento que vem para trazer até nós a mensagem do domínio misterioso (...)”, escreveu Roger Bastide em *Poetas do Brasil*¹⁶. O mundo que Schmidt desejava não se enraizava na terra, como o buscado pelo autor de *O caminho para a distância*, mas anunciava o divino. O próprio Roger Bastide identifica uma porção de poesia-magia na obra de Augusto Frederico Schmidt, no sentido em que o poeta cria um novo mundo com seus versos, ou seja, realiza uma

¹⁵ Manuel BANDEIRA, 1951, p.117.

¹⁶ Roger BASTIDE, p.98.

combinação do natural com o sobrenatural, que, por sua vez, está embebida de cristianismo (poesia-oração), de onde se pode concluir que o mundo poético do autor “não passa de anunciação do Paraíso, da Jerusalém celeste”¹⁷.

A poética de Vinicius de Moraes, entretanto, segue outra composição, aos poucos abandonando a poesia religiosa, que só se realiza propriamente no primeiro livro e em alguns momentos do segundo. No entanto, a religiosidade que permeia seus primeiros versos deixa o rastro da espiritualidade e algumas vezes de sua estrutura formal (métrica, principalmente). Aos poucos, o tema puramente católico, no sentido dogmático, é abandonado restando apenas uma atmosfera religiosa que pode ser identificada na maneira como o autor enxerga o mundo. É como se o olhar do poeta seguisse embebido de religiosidade ao tratar de temas estranhos à poesia religiosa tradicional. Esse o resultado da escolha de um caminho entre os “extremos intangíveis”, que na prática significa empreender a combinação entre as duas esferas perenes, isto é, da terra e do divino inalcançável, pela primeira vez livre de qualquer coação dogmática. Se mais adiante será possível identificar como essa espiritualidade fortalece o lirismo praticado pelo poeta, neste primeiro momento deve-se perceber como já em *Forma e exegese* a nova espiritualidade deixa suas marcas provocando uma intensificação do caráter poético.

Essa poeticidade particular pode ser melhor percebida quando dois textos que tratam do mesmo tema da ausência da amada são contrapostos. O primeiro deles, intitulado “A ausente”, é de Augusto Frederico Schmidt e está no livro *Pássaro cego* (1930), o segundo, “Ausência”, de Vinicius de Moraes, foi publicado em *Forma e exegese* (1935).

“Os que se vão, vão depressa.
Ontem, ainda, sorria na espreguiçadeira.
Ontem dizia adeus, ainda, da janela.

¹⁷ Ibid, p.135.

Ontem vestia, ainda, o vestido tão leve cor-de-rosa.

Os que se vão, vão depressa.
Seus olhos grandes e pretos há pouco brilhavam,
Sua voz doce e firme faz pouco ainda falava,
Suas mãos morenas tinham gestos de bênçãos.

No entanto hoje, na festa, ela não estava.
Nem um vestígio dela, sequer.
Decerto sua lembrança nem chegou, como os convidados-
Alguns, quase todos, indiferentes e desconhecidos.

Os que se vão, vão depressa.
Mais depressa que os pássaros que passam no céu,
Mais depressa que o próprio tempo,
Mais depressa que a bondade dos homens
Mais depressa que os trens correndo nas noites escuras,
Mais depressa que a estrela fugitiva
Que mal faz um traço no céu.
Os que se vão, vão depressa.
Só no coração do poeta, que é diferente dos outros corações,
Só no coração sempre ferido do poeta
É que não vão depressa os que se vão.

Ontem ainda sorria na espreguiçadeira,
E o seu coração era grande e infeliz.
Hoje, na festa, ela não estava, nem a sua lembrança.
Vão depressa, tão depressa os que se vão...”¹⁸

*

“Eu deixarei que morra em mim o desejo de amar os teus
[olhos que são doces
Porque nada te poderei dar senão a mágoa de me veres
[eternamente exausto.
No entanto a tua presença é qualquer coisa como a luz e a
[vida
E eu sinto que em meu gesto existe o teu gesto e em minha
[voz a tua voz.
Não te quero ter porque em meu ser tudo estaria terminado

¹⁸ Augusto Frederico SCHMIDT, p.108.

estará em tudo, nele mesmo e na natureza (“Mas eu te possuirei mais que ninguém”). A posse, portanto, passa necessariamente pelo espiritual. Porém, ao mesmo tempo em que desfaz os limites entre os corpos, Vinicius de Moraes extrapola as fronteiras com a natureza, construindo um único bloco natureza-“eu lírico”-amada. Essa relação íntima com a natureza remete imediatamente aos românticos, que a tinham como cenário sensível aos sentimentos expressos nos textos, embora o tratamento do sentimento amoroso seja muito diferente.

A amada romântica é “a ausente” de Augusto Frederico Schmidt. Inalcançável, fugaz como um fantasma e platonicamente amada, é ela que o poeta descreve nas situações líricas e cotidianas, na espreguiçadeira, na festa, de vestido longo e cor-de-rosa, com olhos doces e mãos que pareciam abençoar. Enquanto a tentativa de santificação da mulher amada estabelece a distância em que ela se mantém das mãos amantes, a espiritualização empreendida por Vinicius de Moraes a traz mais próxima, para sempre presente, embora espiritualizada ao extremo. Ou seja, mesmo distante e intocável, “a ausente” apresenta-se mais real que a amada de Vinicius de Moraes, que parece desfazer-se na abstração indicada desde o começo pelo título “ausência”. Embora o moralismo religioso e o conflito que o marcava, ou seja, entre a carne e o espírito, pareça ter sido superado em prol de algo inédito, nada está ainda desenvolvido plenamente. A abordagem da carne mostra-se distante, filtrada por um véu de espiritualidade excessiva que termina obrigatoriamente numa abstração quase que completa, salva pelo desejo de falar das coisas terrenas, lastro digno, porém efêmero em se considerando a maneira em que é apresentado. Esse mau jeito está espalhado por todo o irregular *Forma e exegese*, como em “Alba”.

“Alba, no canteiro dos lírios estão caídas as pétalas de uma
[rosa cor de sangue
Que tristeza essa vida, minha amiga...

escuras toda a vida da carne”, para ele “a carne surge sempre como a coisa passada, e como pecado”²¹.

Mas a abstração sofre um golpe definitivo com a publicação de *Ariana, a Mulher* (1936), poema em que a espiritualidade terrena encontra sua forma definitiva influenciando toda a obra posterior de Vinicius de Moraes. O longo texto, só equiparável em extensão às cinco elegias do autor, pode ser dividido em, pelo menos, três partes: a introdução alucinatória, a longa busca e o retorno da alucinação. Na primeira, os sentidos parecem se confundir numa alucinação com um forte tom surrealista, e a “sala deserta daquela casa cheia de montanha em torno” é invadida pela natureza, quando o relógio bate “soturnamente” a meia-noite. “Senti que a Natureza tinha entrado invisivelmente através das paredes e se plantara aos meus olhos em toda sua fixidez noturna.” Mais do que perder o espaço seguro da casa para a selvagem natureza que tudo penetra, o “eu lírico” vê-se obrigado a desfazer as barreiras artificiosas entre o que existe e aquilo que é construído para o conforto, numa referência bastante sutil ao questionamento que perpassa os livros anteriores entre o dogma (construção do homem) e a carne (a que existe). A situação o faz correr numa fuga desesperada que aos poucos se revela uma busca. “Inutilmente corria cego por entre os troncos cujas parasitas eram como a miséria da vaidade senil dos homens” até o clímax da ação, “Quando caí no ventre quente de uma campina de vegetação úmida e sobre a qual afundei minha carne.”

O contato íntimo da carne com a natureza ganha contornos sensuais que são intensificados na segunda parte do texto, em que se constata vida além do corpo daquele que corria. “Eu me vi só, nu e só, e era como se a traição tivesse me envelhecido eras.” Fechado em sua confortável sala, apartado dos seres e

²¹ Octavio de FARIA, p.102-103.

protegido pelos artifícios, o “eu lírico” que corre percebe que tudo respira, tudo existe e, o mais difícil, ele é apenas um elemento naquele universo. O desamparo o incita a clamar pela amada Ariana até que reconhece a presença dela em todos os lugares. Una, Ariana existe naquela natureza inóspita mas também fora dela. Nada lhe escapa.

“E tudo em mim buscava Ariana e não havia Ariana em nenhuma parte
Mas se Ariana era a floresta, por que não havia de ser Ariana a terra?
Se Ariana era a morte, por que não havia de ser Ariana a vida?
Por que –se tudo era Ariana e só Ariana havia e nada fora de Ariana?”

A longa busca por Ariana extrapola a natureza, invadindo as cidades, os sonhos, a história e os mitos. Presente em todas as esferas, Ariana ganha traços de uma dimensão espiritual, diferente da natural, mas dela derivada. A narração da busca pela amada remete imediatamente aos livros sagrados. “E à medida que o nome de Ariana ressoava como um grito de clarim nas faces paradas / As crianças se erguiam, os cegos olhavam, os paráliticos andavam medrosamente”. Embora a espiritualização remeta ao sagrado dos evangelhos, a indissolubilidade da relação harmoniosa entre terra e espírito representada pela onipresença de Ariana dá ao religioso uma tonalidade dionisíaca.

“Descansei –por um momento senti o húmus fecundo da terra
A pureza e a ternura da vida nos lírios altivos como falos
A liberdade das lianas prisioneiras, a serenidade das quedas se despenhando.

E mais do que nunca o nome da Amada me veio e eu murmurei o apelo
–Eu te amo, Ariana!”

Ao combinar todos os elementos espirituais, sensuais e telúricos na construção de Ariana, Vinicius de Moraes afasta-se definitivamente da abstração que ameaçava sua poesia com símbolos e máscaras espirituais. Com a onipresente Ariana (“E compreendi que só onde cabia Deus cabia Ariana”),

carne e espírito finalmente harmonizam-se numa espécie de espiritualidade efetivamente terrena. Na terceira parte do poema, o retorno para o cenário inicial daquilo que pareceu uma alucinação mantém a dualidade que foi o eixo de toda a primeira poesia do autor. O espírito de Ariana está nas lágrimas que o corpo marcado produz. A calma da casa rodeada de montanhas tem espaço para o artificial e para o existente, nunca mais ignorado.

“Vi que estava só e que era eu mesmo e reconheci velhos objetos amigos
Mas passando sobre o rosto a mão gelada senti que chorava as
puríssimas lágrimas de Ariana
E que o meu espírito e o meu coração eram sempre da branca e
sereníssima Ariana
No silêncio profundo daquela casa cheia de Montanha em torno.”²²

Sobre essa conjugação de contrários em estado de dependência e harmonia, Octavio de Faria foi um dos poucos a se manifestar em crítica escrita quando do lançamento do livro.

“... Foi o mais puro e legítimo grito do humano, do integralmente humano, que *Ariana, a Mulher*, veio trazer. Como uma reafirmação das qualidades fundamentais do poeta e de sua poesia, como uma garantia de que jamais as atrações etéreas dos céus mortos poderiam ser bastante fortes para separá-lo da terra e de suas emoções básicas, *Ariana, a Mulher* trouxe a prova de que o poeta (...) não se tinha deixado dominar por nenhum hermetismo morto, pela esterilidade de nenhum hermetismo puro, por nenhum anti-humanismo de mármore.”²³

²² Vinicius de MORAES, *PCP*, p.244-248.

²³ Octavio de FARIA, “A transfiguração da montanha”, in *PCP*, p.81.

Ao banhar o terreno (mulher) da espiritualidade derivada da religiosidade, constituindo uma espécie de “pureza suja”, o poeta encontra uma sólida perspectiva entre os “extremos intangíveis”. Afastado da poesia puramente religiosa, não deixa de encontrar em Ariana a expressão terrena da espiritualidade fundamental. No entanto, a forma do poema parece ainda bastante distante de acompanhar o novo que derivava do modernismo de 1922. Seja formalmente ou na maneira de abordar o tema, os versos remetem ao versículo bíblico, uma construção longa e de ritmo lento, como que acomodando em seu corpo todo o impalpável do tempo e do espaço. O poema *Ariana, a Mulher* é estruturado a partir de imagens enredadas em frases que remetem a esse universo bíblico, abrindo espaço para reflexões ao longo de vários versos encadeados. Mesmo aquilo que não é um símbolo propriamente, como são o lírio ou as rosas, recebe um tratamento que define uma espécie de dimensão religiosa, uma vez que a apresentação do específico passa pela generalização universalizante dos elementos, como, por exemplo, ao tratar da “Montanha” ou de “quedas”. Não se trata de uma montanha ou de quedas específicas, mas de entidades naturais dotadas de uma profundidade que ecoa o peso da existência, do mundo e do além-mundo ao mesmo tempo. Nesse sentido, a solenidade –para usar a boa definição de Antonio Candido–, que beira a dramaticidade, é incrementada por uma série de adjetivações excessivas, como “puríssimas lágrimas de Ariana” ou “o silêncio profundo”. Assim concebidas, Ariana, ou ainda, Alba ganham a existência própria do ser universal, da Mulher em maiúsculas, cuja onipresença ressoa surdamente.

PARTE 2

O FEMININO ONIPRESENTE

Poeta da paixão ou poeta do amor são apenas dois dos vários epítetos que constroem o mito Vinicius de Moraes. O que não se comenta, entretanto, é o papel fundamental da Mulher como instrumento de objetivação em uma poesia espiritualizada que, antes de Ariana, resvalava para a abstração hermética. O autor encontra no feminino o meio seguro para escapar da espiritualidade religiosa, sem descaracterizá-la, e aplicá-la às coisas terrenas. Com esse apoio sólido, pode arriscar-se em “todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis”, para lembrar o verso que tomou a Manuel Bandeira e registrou como epígrafe de seu terceiro livro, *Novos poemas* (1938). Sobre a aproximação dos poetas, escreveu Mário de Andrade à época do lançamento da obra:

“A influência nova muito grande, e no caso fecunda, Vinicius de Moraes se entregou: à da poética de Manuel Bandeira. Com isso, um sopro novo de vida real e de maior objetividade veio colorir aquele hermetismo um bocado exangue que havia dantes, e no meio do qual, aliás, o poeta já conseguira dar mostra de sua esplêndida qualidade lírica”²⁴

O “sopro novo de vida real e de maior objetividade” mostra-se tortuosamente em *Novos poemas*. Livro desigual, nele não se pode identificar uma unidade estilística, já que conta com realizações não muito felizes, como a brincadeira que está na última estrofe de “Ária para assovio”: “(Sê... mínima e breve / A música do perfume / não guarda ciúme)”, criticada por Augusto

²⁴ Mário de ANDRADE, “Belo, forte, jovem”, in *PCP*, p.83

Frederico Schmidt, como se verá adiante. No entanto, salvo alguns resquícios de solenidade bíblica, pode-se afirmar que a realidade de que trata Mário de Andrade surge em *Novos poemas* na forma de frases diretas e cotidianas, sem imagens desenvolvidas ou com pretensões de universalidade, muitas vezes parecendo mais um registro do observado ou uma tradicional declaração de amor. O vocabulário também é direto e algumas vezes popular, como o do “Amor nos três pavimentos”, cujos versos finais são:

“Se você quisesse!... até na morte eu ia
Descobrir poesia.
Te recitava as Pombas, tirava modinhas
Pra te adormecer.
Até um gurizinho, se você deixar
Eu dou pra você...”²⁵

A reviravolta na poesia de Vinicius de Moraes chamava a atenção, como bem expressou Augusto Frederico Schmidt em carta ao poeta, então passando uma temporada em Oxford, de 22 de fevereiro de 1939:

“Dizer o que penso dele [livro *Novos poemas*] é ainda mais dispensável e idiota –aquilo para você e isto para mim–, pois, como lhe explicar– a você que tem sido “such a good decent chap” para comigo e eu, “an old faithful dog” da tua poesia– que, depois das anteriores publicações, você não tinha o direito de nos fazer ler (teria o de escrever?...) “Amor nos três pavimentos”, “Três retratos”, “Ária para assovio” (detestável trocadilho: “Sê mínima e breve”) etc., exatamente quando um livro contém a “Sonata do amor perdido”, alguns daqueles sonetos, o inesquecível “Solilóquio” (que desgraçadamente não acerto a

²⁵ Vinicius de MORAES, *PCP*, p.253

ler alto) – todos os tropeços da autocrítica tão desculpáveis. Ainda assim, não me conformo...

(...) Agora, uma pergunta. Por que você não volta aos metros curtos das grandes realizações do seu primeiro livro? (...) como antigo admirador (haveria que fixar os direitos dessa gente...), desejaria que, sem abandonar os novos metros que nos deram *Forma e exegese* e grande parte do novo livro, você não se esquecesse [*de*] que é também o autor de “Ânsia”, “Sonoridade”, “Os inconsoláveis” ou “Suspensão”. Creio que você, hoje em dia, se reconhece com esforço nesse primeiro livro e o estado de espírito que o formou está ultrapassado; tecnicamente, porém [*sic*], certas páginas d’*O caminho* continuam sendo, penso eu, parte capital de sua obra.”²⁶

As palavras de Augusto Frederico Schmidt, apesar de rechaçarem, como era de se esperar, os textos que experimentam –sem muito sucesso– mais radicalmente uma nova métrica e dicção são perspicazes ao anotar a transformação de Vinicius de Moraes e a presença daquele mesmo espírito de *O caminho para a distância* em roupagem diferente. Sobre a peculiaridade desse momento da obra de Vinicius de Moraes escreveu Antonio Candido:

“Vinicius começou falando mais ou menos como outros. Os seus primeiros livros –*Caminho para a distância* (1933), *Forma e exegese* (1935)– são afogados no longo verso retórico usado pelos poetas cristãos daquele tempo, com uma vontade quase cansativa de espichar o assunto e um certo complexo de antena, ou seja, o esforço de *captar* algo misterioso, fora da órbita normal. Mas Vinicius capitalizou essa falação para transformá-la num sentimento muito pessoal das coisas

²⁶ Vinicius de MORAES, *Querido poeta*, p.87-88.

inexplicáveis, que acabou por dessacralizar, tirando-as da metafísica para criar uma física extremamente humana e comunicativa. (...) *Novos poemas* (1938) ainda é meio solene, mas já mostra a capacidade de variar os ritmos, fazer verso curto e jogar com as formas fixas, inclusive o soneto.”²⁷

A proximidade da poética de Manuel Bandeira resulta, algumas vezes, em paráfrases como a de “A mulher que passa”, cujo primeiro verso “Meu Deus, eu quero a mulher que passa” dá o tom e o ritmo tão conhecido de “Estrela da manhã” (1936) (“Eu quero a estrela da manhã / Onde está a estrela da manhã?”). O fato de uma aproximação tão direta pode ser entendido como uma demonstração da pesquisa que o autor fazia em sua busca por uma forma poética capaz de expressar a espiritualidade desenvolvida em *Ariana, a Mulher*. Ou seja, o ritmo e a métrica emprestados de Manuel Bandeira e o tema da espiritualidade aplicada às coisas terrenas aos poucos se harmonizavam. “A mulher que passa” é um excelente exemplo desse desenvolvimento retirado de *Novo poemas*:

“Meu Deus, eu quero a mulher que passa.
Seu dorso frio é um campo de lírios
Tem sete cores nos seus cabelos
Sete esperanças na boca fresca!

Oh! como és linda, mulher que passas
Que me sacias e suplicias
Dentro das noites, dentro dos dias!
(...)
Como te adoro, mulher que passas
Que vens e passas, que me sacias
Dentro das noites, dentro dos dias!
Por que me faltas, se te procuro?
Por que me odeias quando te juro

²⁷ Vinicius de MORAES, *PCP*, p.121.

Que te perdia se me encontravas
E me encontrava se te perdias?
(...)
Meu Deus, eu quero a mulher que passa!
Eu quero-a agora, sem mais demora
A minha amada mulher que passa!
(...)
Que fica e passa, que pacífica
Que é tanto pura como devassa
Que bóia leve como a cortiça
E tem raízes como a fumaça.”²⁸

Apesar da métrica e da linguagem mais coloquial que remete diretamente a Manuel Bandeira, pode-se identificar uma dimensão espiritual que parece brotar da observação do corpo da passante. Corpo e espírito estão combinados de uma maneira natural naquela mulher que é ao mesmo tempo “pura” e “devassa”. O olhar do observador que assiste à passagem da desconhecida, logo elevada à categoria de “amada”, enxerga não apenas o movimento sensual do corpo mas também algo que está invisível e além, uma espécie de aura que preenche a distância que separa os sujeitos e eleva o corpo a uma outra esfera, uma aura, em outros termos, que alimenta a sensação do sublime religioso aplicado ao terreno. Não é por acaso que essa distância remete a um verso anteriormente destacado como exemplo da espiritualização extrema que caracteriza os primeiros livros do autor. O verso “Não te quero ter porque em meu ser tudo estaria terminado”, do poema “Ausência”, tem como correlato “Por que me odeias quando te juro / que te perdia se me encontravas / E me encontrava se te perdias?”. Aquilo que ficava preso aos versos longos como um lamento filosófico distante, aqui ganha a forma de diálogo imaginado, o “eu lírico” dirige-se à amada, e ela reage, “odiando-o”. O impasse é resolvido pela expressão clara do desejo de posse logo em seguida.

²⁸ Vinicius de MORAES, *PCP*, p.261-262

Ao exclamar “Meu Deus, eu quero a mulher que passa / Eu quero-a agora, sem mais demora” não há mais dúvida, a posse física é urgente e não deve ficar restrita à esfera espiritual como antes. Mas é apenas a constatação física do desejo. Aquela que passa, segue, não pára, é a desconhecida, com raízes de “fumaça” e que “bóia leve como a cortiça”.

A cena assim descrita permite que seja feita uma aproximação ainda mais intensa entre a poética de Manuel Bandeira e a de Vinicius de Moraes. Ao trazer de sua primeira poesia a espiritualidade para aplicá-la delicadamente sobre a realidade –Antonio Candido chama a esse movimento de canalização da primeira pesquisa metafísica do poeta²⁹–, Vinicius de Moraes remete ao que sustenta o materialismo do autor de *Libertinagem*, ou seja, a uma espécie de transcendência de ares religiosos definida como “ressonância misteriosa” por Antonio Candido e Gilda de Melo e Souza:

“(...) certo tipo de materialismo que o faz [Manuel Bandeira] aderir à realidade terrena, limitada, dos seres e das coisas, sem precisar explicá-los para além da sua fronteira; mas denotando um tal fervor, que bane qualquer vulgaridade e chega, paradoxalmente, a criar uma espécie de transcendência, uma ressonância misteriosa que alarga o âmbito normal do poema”³⁰

Na obra de Vinicius de Moraes, porém, a expansão do poema para uma instância até então desconhecida que se sobrepõe à realidade apóia-se em dois pilares complementares. De um lado, a espiritualização trazida da poesia religiosa; de outro, o exercício do lirismo puro. Em seu livro *Du Lyrisme*, Jean-

²⁹ “[Nos poemas de Cinco elegias] a pesquisa metafísica dos primeiros tempos foi canalizada para representar a naturalidade do amor, a inquietação relacionada à experiência corrente, o mistério traduzido em familiaridade e temperado com uma espécie de humor sem agressão –traços que nunca mais sairiam de suas receitas” (*PCP*, p.121)

³⁰ Manuel BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, p.3.

Michel Maulpoix parte da arqueologia da palavra para sugerir uma definição de lirismo que extrapola os limites das escolas literárias. Por isso, quando trata do lirismo puro é possível entendê-lo como uma força que busca a inserção do ser no universo. O poema lírico seria, assim, um caminho para que o sujeito ou o objeto poético entrem em harmonia com todo o cosmo, consolidando-se como unidade fundamental. A maneira como Maulpoix coloca essa idéia envolve não apenas a percepção da unidade, mas o movimento em direção ao além daqui e a espiritualidade essencial para a sua realização. Nas palavras dele:

“(…) le lyrisme est de nature plus spirituelle que sentimentale. Il ne saurait consister en une simple ‘efusion’ de sentiments personnels. Certes, ceux-ci sont la plupart du temps le prétexte de cette expansion, mais ils importent moins que le mouvement escaladant auquel ils donnent lieu, qui les sacralise, et qui fait en quelque manière de l’intime un modèle de l’infini.”³¹

Se o caráter particular da “ressonância misteriosa”, ou ainda, “religiosa” de Vinicius de Moraes só se consolida nos livros posteriores, como se verá no capítulo seguinte, é possível, já em *Novos poemas*, se perceber como o lirismo vai se formando e arrastando consigo não apenas a idéia de transcendência que está contida na expressão “mouvement escaladant”, mas na própria concepção religiosa do termo. Em outras palavras, o movimento que seria eminentemente religioso, neutraliza-se –ou seja, deixa de ter uma referência diretamente católica– sem perder o mistério, que passa a ser secular, isto é, atua em escala universal –como é próprio do lirismo puro. Para retomar os termos da primeira

³¹ Jean-Michel MAULPOIX, p.71.

parte, a carne e o espírito finalmente encontram uma forma elevada de harmonização.

Em linhas gerais, a distância que determina a intensidade do olhar apaixonado em “A mulher que passa” é de natureza semelhante àquela sugerida no soneto de Charles Baudelaire “À une passante”. A constatação do sentimento só ocorre no último terceto:

“La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, em gland deuil, douleur majestuese,
Une femme passa, d’une main fastuese
Soulevant, balançant le feston et l’ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je bouvais, crispé comme um extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l’ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! –Fugitive beauté
Dont le regard m’a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l’éternité?

Allieurs, bien loin d’ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais ou je vais,
Ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais!”³²

O crítico Walter Benjamin especifica ainda mais a análise da passagem ao concentrar a atenção na palavra “*jamais*”, em itálico no original:

“O *nunca* da última estrofe é o ápice do encontro, momento em que a paixão, aparentemente frustrada, só então, na verdade, brota do poeta como uma chama.”³³

³² Charles BAUDELAIRE, p.238.

³³ Walter BENJAMIN, p.118.

Em outras palavras, é apenas a conscientização da distância aliada e incrementada pela fugacidade que determina o sentimento. Até que ele domine o eu lírico, o texto de Charles Baudelaire é marcado por um movimento crescente em direção à constatação da fugacidade da beleza (“Un éclair... puis la nuit! –Fugitive beauté”) e pela correspondente identificação do “choque” (Walter Benjamin) que é ter se deparado com a mulher em meio à massa de pessoas, ou ainda, como quer o crítico, mulher trazida pela multidão e depois levada por ela. Em “Estrela da manhã”, de Manuel Bandeira, a presença subreptícia da cidade grande também molda o poema como em Baudelaire, seja em versos como “Ela desapareceu ia nua / Desapareceu com quem? Procurem por toda parte” seja em referências aos habitantes urbanos como malandros, sargentos, fuzileiros navais. Vinicius de Moraes, entretanto, concentra-se no amor “à última vista” (Walter Benjamin) comum aos três textos para desenvolver a urdidura entre uma dimensão espiritual, alimentada pela inacessibilidade da amada, e uma esfera sexual³⁴, derivada da observação do corpo que passa. O desejo interrompido é sustentado convictamente em carne e em espírito. A carne que brilha em cores e lírios, e o espírito que preenche a distância entre o voyeur e a mulher, fruto da admiração. Enquanto em “Estrela da manhã” a procura quase desesperada garante o tom do verso, é a presença fugaz e espiritual da mulher que completa a relação em “A mulher que passa”.

O papel central da mulher na poesia de Vinicius de Moraes é um dos assuntos mais estudados e analisados, principalmente a questão das relações amorosas. No entanto, ao comentar a obra dessa perspectiva, os críticos se prendem demais ao aspecto biográfico do autor, que se casou nove vezes e teve

³⁴ Walter Benjamin identifica a natureza sexual do encontro com a mulher que passa: “Aquilo que contrai o corpo em um espasmo (...) não é a beatitude daquele que é invadido por Eros, em todos os recônditos de seu ser; é, antes, a perplexidade sexual que pode acometer um solitário.” (Walter BENJAMIN, p.118)

uma vida boêmia conhecida de todos e quase folclórica. A paixão do poeta, alardeada aos quatro ventos, pode ser uma realidade, mas não possui necessariamente uma relação direta com o tom do lirismo que praticava ou, pelo menos, não pode ser a única variável explicativa do lirismo que se desenvolve a partir de *Novos poemas*. A mulher colocada no cerne da obra induz a análises como a de Carlos Felipe Moisés, que afirma:

“[na poesia de Vinicius de Moraes há] ... a expectativa de que a mulher e a experiência amorosa possam ocupar o lugar da crença e da religiosidade, prestes a se diluírem. Vinicius, de fato, empreende uma espécie de divinização da mulher, transferindo para ela todo um caudal de esperanças e ansiedades: transformando-a num ser superior, de onde provém e para onde convergem todas as formas elevadas de existência; com isso atribui ao amor a condição de experiência-limite, capaz de resgatar o homem de sua precariedade”³⁵

Não existe nenhuma espécie de “divinização da mulher” ou sua transformação num “ser superior”. A escolha da mulher como centro da poesia de Vinicius de Moraes, como já visto, está relacionada à possibilidade de uma Ariana, ou seja, uma figura feminina capaz de conjugar o sagrado e o profano e, dessa maneira, permitir a existência do poeta entre os “extremos intangíveis”. Talvez a idéia de “divinização”, muito mais associada aos autores românticos, esteja relacionada à sutileza do processo de espiritualização do corpo feminino, que, por sua vez, é fruto da própria natureza do lirismo desenvolvido. Realmente, a mulher em Vinicius de Moraes influi na percepção do mundo, mas isso nada tem de divino, uma vez que é o resultado terreno de uma conjugação de contrários. Se o homem pode ser “resgatado de sua

³⁵ Carlos Felipe MOISÉS, p.93.

precariedade” através desse lirismo, não é pela divinização da mulher, mas pela aceitação da vida terrena, ou ainda, da compreensão do mistério da vida entre o céu e a terra.

A sutil espiritualização talvez também esteja na base da análise equivocada de David Mourão Ferreira que em “O amor na poesia de V. de M.”, de 1956, aproveita o lançamento da *Antologia poética* (1954) do autor em Portugal para comentar a “infelicidade do amor” de Vinicius de Moraes, característica que o colocaria ao lado de Catulo, Safo e Camões. Essa infelicidade, segundo o crítico, estaria relacionada à falta de realização física do amor e, por isso, sua poesia poderia ser analisada dentro das regras e limites do “amor cortês”.

“Eis porque se revela impossível ou indesejável, na obra de Vinicius, o acesso à plenitude física: essa ‘plenitude’ consistiria, afinal, no cerceamento daquela concepção do ‘amor cortês’, que, diluidamente, através do ‘idealismo dos primeiros anos’, ele continua a refletir. (...) Vinicius de Moraes debate-se entre o desejo da posse e a tortura de conservar, intacto, o ideal feminino a que não consegue renunciar. Testemunho flagrante deste conflito é o poema ‘A mulher que passa’.”³⁶

É curioso como “A mulher que passa” pode servir de exemplo de “ideal feminino” quando se sabe que o poeta abandonou a idealização da mulher ao optar pelas coisas terrenas logo no seu segundo livro, *Forma e exegese*. A partir dali, o “ideal feminino” passou a ter características particulares que nada devem aos ditames do “amor cortês” tradicional, mas à conjugação do divino e do terreno, sendo o distanciamento – provavelmente uma das únicas características (junto com a admiração da amada) que justificariam o equívoco

³⁶ David Mourão FERREIRA, in *PCP*, p.113-114.

do termo “amor cortês” – uma das expressões da espiritualização. Se isso não bastasse, não se pode generalizar a “infelicidade do amor” como regra. A conclusão do relacionamento amoroso no ato físico estrutura, por exemplo, a “Balada da praia do Vidigal”, do livro *Poemas, sonetos e baladas* (1946), obra de consolidação do poeta.

“A lua foi companheira
Na praia do Vidigal
Não surgiu, mas mesmo oculta
Nos recordou seu luar
Teu ventre de maré cheia
Vinha em ondas me puxar
Eram-me os dedos de areia
Eram-te os lábios de sal.

Na sombra que ali se inclina
Do rochedo em miramar
Eu soube te amar, menina
Na praia do Vidigal...
Havia tanto silêncio
Que para o desencantar
Nem meus clamores de vento
Nem teus soluços de água.
Minhas mãos te confundiam
Com a fria areia molhada
Vencendo as mãos dos alísios
Nas ondas da tua saia.
Meus olhos baços de brumas
Junto aos teus olhos de alga
Viam-te envolta de espumas
Como a menina afogada.
E que doçura entregar-me
Àquele mole de peixes
Cegando-te o olhar vazio
Com meu cardume de beijos!
Muito lutamos, menina
Naquele pego selvagem
Entre areias assassinas
Junto ao rochedo da margem.

Três vezes submergiste
Três vezes voltaste à flor
E te afogaras não fossem
As redes do meu amor.
Quando voltamos, a noite
Parecia em tua face
Tinhas vento em teus cabelos
Gotas d'água em tua carne.
No verde lençol da areia
Um marco ficou cravado
Moldando a forma de um corpo
No meio da cruz de uns braços.
Talvez que o marco, criança
Já o tenha lavado o mar
Mas nunca leva a lembrança
Daquela noite de amores
Na praia do Vidigal.”³⁷

No ar da praia do Vidigal, em seu silêncio, em sua natureza existe um mistério dominante, que faz os corpos rolaem na areia, depois no mar, amando-se sob uma noite sem lua, mas influenciados pela presença perene, e misteriosa, dela. Os sujeitos se confundem com o natural, num ritmo bem menos surrealista que em *Ariana, a Mulher*. É o mesmo silêncio que ressoa da cruz incrustada na areia com os corpos crucificados, formando um bloco único, homem-mulher-cruz-natureza. Em nenhum outro texto, a conjunção do terreno e do divino será mais bem simbolizado. Nem sua delicada espiritualização, sujeita ao ritmo incontrolável da natureza, mais explicitamente sugerida. Distante de qualquer “infelicidade no amor”, a aura que preenche a distância entre o observador e a passante em “A mulher que passa” alcança sua realização máxima nos amantes da praia do Vidigal. Como uma marca deixada na areia e nas sombras, que jamais poderão esquecer.

³⁷ Vinicius de MORAES, *PCP*, p.324-325.

A presença do mar é constante na poesia de Vinicius de Moraes, sendo apenas menor, talvez, que a do feminino. Em “Balada da praia do Vidigal”, por exemplo, há a confusão da mulher com o mar, uma interação eminentemente simbólica que remete ao paganismo dionisíaco da espiritualidade terrena que o corpo feminino carrega. Mas talvez a referência mais direta seja a *Ariana, a Mulher*, momento único em que as barreiras se espedaçam dando espaço ao universo incomensurável do lirismo. O mar parece ser o coadjuvante na consolidação da espiritualidade, seja por sua característica e tradição na literatura, seja porque é parte inseparável da vida do autor, seja por ser elemento natural ao redor do qual a vida no Rio de Janeiro se estabelece. É clara a importância da praia e do mar na vida carioca. No entanto, o mistério tradicional que cerca o mar permite leituras variadas, como a de Guaraciaba Micheletti em *A poesia, o mar e a mulher: um só Vinicius*, que tenta estabelecer uma ligação direta entre a poesia, o mar e a mulher na obra de Vinicius de Moraes. Se a direção está correta, é uma pena que o estudo encerre-se na análise de textos pela análise de textos, sem acrescentar muito à compreensão da interação tão insistente e explícita para os leitores. Especificamente sobre o mar, o crítico afirma:

“Esse *mar de silêncio e morte* confundido com a mulher, mais especificamente com a relação amorosa, é o mesmo mar de ‘Epitáfio’, de ‘Marinha’, de ‘O Mergulhador’ e de tantos outros poemas em que o eu-lírico lança sua interrogação a propósito do mistério da vida e da morte. E obtém como resposta a consciência de sua finitude, em meio à infinitude da natureza.”³⁸

³⁸ Guaraciaba MICHELETTI, p.111.

A poesia de Vinicius de Moraes parece ir além do questionamento filosófico. Usando a mulher, o mar e toda a natureza, o autor constrói um novo modo de enxergar as coisas. Um lirismo que marca toda uma geração de artistas e determina o modo de pensar o Brasil. Mais do que isso, seu modo de viver é uma maneira de ser brasileiro. Nas palavras de Caetano Veloso, Vinicius de Moraes “formou grande parte da auto-imagem do país”. As atitudes do poeta eram traduzidas em sua poesia e vice-versa, como se não houvesse diferença entre a literatura e a vida. “Ele é o verdadeiro inventor do Brasil como um país alegre, ele é a grande resposta ao livro do Paulo Prado – que é um belo livro–, uma resposta violenta. Vinicius foi uma grande obra-prima literária viva.”³⁹ A renovação da maneira de viver era completa e acontecia dentro de um contexto histórico específico. A poética de Vinicius de Moraes, como se verá mais adiante, corresponde a um momento de felicidade, consolidando-se como a representação de um Brasil em que, nas mãos de Juscelino Kubitschek e sua ideologia desenvolvimentista que marca a década de 1950, ainda cabia a esperança. Tanto a mulher quanto o mar, e a interação dos dois elementos, servem à consolidação dessa percepção lírica. Por exemplo, nas quadras aparentemente inocentes de “Marinha”:

“Na praia de coisas brancas
Abrem-se às ondas cativas
Conchas brancas, coxas brancas
Águas-vivas.

Aos mergulhadores do bando
Afloram perspectivas
Redondas, se aglutinando
Volitivas.

E as ondas de pontas roxas

³⁹ Apud Vinicius de MORAES, *Poemas Esparsos*, p.217.

Vão e vêm, verdes e esquivas
Vagabundas, como frouxas
Entre vivas!”⁴⁰

Mais uma vez, a observação faz da mulher fonte de uma dimensão erótica. Assim como em “A mulher que passa”, o distanciamento e, neste caso, o mar garantem ao erótico uma aura misteriosa representada por um carinho maroto e malicioso dos olhos que vêm o imaginado, o apenas sugerido pelos corpos que brincam na água. E os elementos são os mesmos, inclusive o silêncio final, ressoando satisfeito. A linguagem desse lirismo que aos poucos vai se formando representa bem aquilo que o crítico Antonio Candido chamou de “a invenção de um léxico do amor físico que abole qualquer diferença entre ele e o que é considerado não-físico”, traduzindo o mistério “em familiaridade e temperado com uma espécie de humor sem agressão”⁴¹. Este o quadro que se consolida em *Poemas, sonetos e baladas*, não por acaso classificado por Sergio Milliet, no seu *Diário crítico* de 1947, como expressão do “modernismo ortodoxo”:

“Vinicius de Moraes é a meu ver o último e o mais brilhante dos poetas do modernismo ortodoxo (juntamente com Ledo Ivo). Eleva ao auge os vícios e as virtudes da escola. Tem como seus predecessores e mestres o conhecimento técnico da métrica e o virtuosismo retórico, o que lhe permite jogar com todas as soluções do passado e do presente; tem a invenção fecunda, o amor ao paradoxo, o humor, e até uma dose suficiente de romantismo para que suas sínteses ousadas e hermetismos

⁴⁰ Vinicius de MORAES, *PCP*, p.309.

⁴¹ Antonio CANDIDO, “Vinicius de Moraes”, in *PCP*, p.120-121.

ocasionais permaneçam líricos, musicais e acessíveis com um pouco de boa vontade ou de sensibilidade da parte do leitor”⁴²

O romantismo a que Sergio Milliet se refere está na base da estrutura de espiritualização do feminino da maneira em que é aqui apresentada. Embora os elementos românticos não apareçam em seu estado puro, sua influência é fundamental na constituição do lirismo, cuja ternura também está prevista pelo crítico quando conjuga o romântico com a constituição do “lírico”, do “musical” e do “acessível” ou, melhor ainda, quando comenta, no seu *Diário crítico* de 1955/56, o que classifica como a nota mais alta do poeta, sua “nota amorosa”:

“Poucos poetas terão cantado o amor com tanta sutileza e paixão o que parece contraditório e no entanto se concilia em Vinicius; poucos terão achado o acento certo que une a sensualidade à ternura; poucos terão dito tão completamente a experiência da carne e do espírito em sua complexidade e seu totalitarismo. E, por isso, será o poeta mais lido quando esse público rarefeito do Brasil se houver acostumado a ler poesia”⁴³

A estabilização do lirismo de Vinicius de Moraes pode ser claramente percebida na leitura de “Balada das meninas de bicicleta”, também de *Poemas, sonetos e baladas*:

“Meninas de bicicleta
Que fagueiras pedalais
Quero ser vosso poeta!
Ó transitórias estátuas

⁴² Sergio MILLIET, *Diário crítico* – v. 5, p.219-220.

⁴³ Id., *Diário crítico* – vol. 10, p.44-45.

Esfuziantes de azul
Louras com peles mulatas
Princesas da zona sul:
As vossas jovens figuras
Retesadas nos selins
Me prendem, com serem puras
Em redondilhas afins.
Que lindas são vossas quilhas
Quando as praias abordais!
E as nervosas panturrilhas
Na rotação dos pedais:
Que douradas maravilhas!
Bicicletai, meninada
Aos ventos do Arpoador
Solta a flâmula agitada
Das cabeleiras em flor
Uma correndo à gandaia
Outra com jeito de séria
Mostrando as pernas sem saia
Feitas da mesma matéria.
Permanecei! Vós que sois
O que o mundo não tem mais
Juventude de maiôs
Sobre máquinas da paz
Enxames de namoradas
Ao sol de Copacabana
Centauresas transpiradas
Que o leque do mar abana!
A vós o canto que inflama
Os meus trint'anos, meninas
Velozes massas em chama
Explodindo em vitaminas.
Bem haja a vossa saúde
A humanidade inquieta
Vós cuja ardente virtude
Preservais muito amiúde
Com um selim de bicicleta
Vós que levais tantas raças
Nos corpos firmes e crus:
Meninas, soltai as alças
Bicicletai, seios nus!
No vosso rastro persiste

O mesmo eterno poeta
Um poeta – essa coisa triste
Escravizada à beleza
Que em vosso rastro persiste,
Levando a sua tristeza
No quadro da bicicleta.”⁴⁴

Como uma espécie de atualização de “A mulher que passa”, a “Balada das meninas de bicicleta” é um dos melhores exemplos do resultado da espiritualização que começou em versos bíblicos e muitas vezes herméticos dos primeiros livros. A “meninada” que pedala é admirada com aquele mesmo olhar maroto do observador da passante ou da cena marinha, no entanto, o léxico utilizado para falar das moças em bicicletas parece ser mais direto, apesar de o efeito obtido com a construção das imagens ser muito mais incisivo. Ou seja, optando por uma linguagem a mais despojada e coloquial, o autor consegue transcender a dureza do cotidiano, isto é, fazer o mistério ainda mais familiar, para citar a idéia de Antonio Candido⁴⁵. Interessante que a coloquialidade é calculadamente quebrada por ameaças de retórica, como o uso do “vós”. Nesse equilíbrio frágil, as meninas, não as mulheres, são seres mitológicos, “centauresas” que o mar “abana”, que a natureza acaricia. Ao pedalar, são “transitórias estátuas”, obras de arte vivas que só aquele sol poderia deixar daquela cor dourada, naquele fundo, cenário da natureza. E o admirador está presente. Deseja cantar a passagem e a carne delas, que o “prendem” nas populares e cotidianas “redondilhas” mas merecem a mais sublime poesia, em outras palavras, os versos curtos medidos contêm uma profundidade como se acomodassem o teor universalizante e solene próprio dos versículos bíblicos que os corpos requerem. A medida dos versos do poema segue o mesmo equilíbrio delicado, ou quase-desequilíbrio, que está na

⁴⁴ Vinicius de MORAES, *PCP*, p.348-349.

⁴⁵ Ao comentar as *Cinco elegias*, o crítico fala de um “mistério traduzido em familiaridade e temperado com uma espécie de humor sem agressão –traços que nunca mais sairiam de suas [de Vinicius de Moraes] receitas.” (Vinicius de MORAES, *PCP*, p.121)

linguagem constantemente ameaçada. A glamourosa transcendência da “meninada” não parece caber nas redondilhas tão cotidianas. A “meninada” não é apenas cotidiana. Há um algo a mais derivado da percepção que o autor construiu, um a mais que transforma a perspectiva, fazendo do mistério algo próximo, comum, e, ao mesmo tempo, repleto do “humor” que Antonio Candido registrou. Um humor entre irônico e sarcástico que, logo obnubilado pela força da matéria, instiga a outras dimensões. Enfim, uma perspectiva definitiva da vida cotidiana entre o céu e a terra.

PARTE 3

UMA CERTA ARQUITETURA LÍRICA

A panorâmica do desenvolvimento poético de Vinicius de Moraes traçada nos capítulos anteriores permite que se perceba como elementos da poesia religiosa intensificam o lirismo do autor. A partir de *Poemas, sonetos e baladas* (1946), principalmente, encontram-se alguns textos cuja arquitetura vale-se de uma materialidade que contrasta com o elemento lírico servindo de sustentação para verdadeiros núcleos de transcendência. Com isso, a combinação entre as partes, antes tão heterogêneas em seus universos de carne e espírito em constante conflito, encontra seu ponto de equilíbrio e abre espaço para que a sutileza dite o ritmo de uma poesia que alcança seu grau de pleno desenvolvimento até o ponto em que deriva para a letra de música, como se verá adiante. Bom exemplo desse arranjo de variáveis é “Retrato de Maria Lúcia”, datado de 1959 e publicado no livro *Para viver um grande amor* (1962):

“Tu vens de longe; a pedra
Suavizou seu tempo
Para entalhar-te o rosto
Ensimesmado e lento

Teu rosto como um templo
Voltado para o oriente
Remoto como o nunca
Eterno como o sempre

E que subitamente
Se aclara e movimenta
Como se a chuva e o vento

Cedessem seu momento
À pura claridade
Do sol do amor intenso!”⁴⁶

⁴⁶ Vinicius de MORAES, *PCP*, p.621-622.

O primeiro quarteto deste soneto causa estranhamento ao sugerir uma sutilíssima inversão da ordem natural das coisas. Logo no verso inicial, a quebra do ritmo é incisiva. O movimento indicado pela primeira frase (“Tu vens de longe”), que também pode ser entendida apenas como a constatação ou caracterização da personagem Maria Lúcia a que o título se refere, é secamente interrompido por um acidente gráfico (ponto-e-vírgula) e a entrada de uma “pedra”. Não se trata aqui de qualquer pedra, mas de uma que ocupa o lugar da ação e passa a ser, ela mesma, um sujeito com vontade própria e objetivo expresso. A pedra entra em cena suavizando seu próprio tempo para entalhar o estranho rosto, “ensimesmado e lento”. Em termos sonoros, a presença da pedra quebra a nasalidade que começa marcando o ritmo arrastado e distante do movimento longínquo (“vens” / “longe”) e prolonga-se no quarteto todo através da rima entre “tempo” e “lento”.

A materialidade da imagem da pedra começa por conta própria um novo movimento sugerido pelas sibilantes do segundo verso (“Suavizou seu tempo”) e culmina na clareza e determinação de seu objetivo: “entalhar-te o rosto”. Paradoxalmente, a suavização atribuída à pedra não a afasta completamente do universo em suspensão mantido pela nasalização de toda a estrofe, pois seu estado natural está relacionado ao “tempo”. Sua mudança é na perspectiva temporal, isto é, existencial. A pedra passa como que por uma metamorfose, alterando até certo ponto sua natureza ao assumir a ação e auxiliando na composição de um quadro no qual convivem rosto e pedra.

O curioso rosto é descrito pelo adjetivo “lento”. Todo o movimento que começou nas nasais iniciais acaba fundindo o rosto e a pedra que o quer esculpir. O rosto lento é também a pedra suavizada que marca sua presença com a clareza que lhe é própria. Da mesma forma que a pedra é o rosto com o qual se identifica, ensimesmada e lenta por natureza. A partir dessa

composição, a ordem pedra-rosto-pedra forma uma unidade natural, inserindo não apenas o rosto na natureza, mas fazendo da natureza o rosto da Maria Lúcia que pode ter vindo de um lugar tão remoto como as profundezas da terra.

A série de nasais que se acumulam desde o início do texto e a clareza da materialidade da pedra são retomados em forma sintética no primeiro verso da segunda estrofe: “Teu rosto como um templo”. Não são apenas os termos “tempo” e “lento” que estão contidos na palavra “templo”, mas a aliteração do “t” remete ao entalhe que a pedra exercita. O resultado entre religioso, misterioso e sábio do “templo” que se volta para o “oriente” mantém-se nas nasais em todos os versos deste quarteto. A descrição que se segue estabelece a profundidade do rosto. Através de símiles, ele ganha a força dos universais contrastantes “o nunca” e “o sempre”, bem marcados pelos artigos. O paralelismo silábico entre os dois últimos versos não deixa dúvida quanto à profundidade da unidade pedra-rosto-pedra e o eleva à dimensão sobre-humana sugerida pelo templo por meio de outro símile anterior. A linguagem direta das comparações dessa descrição estabelece através da forma (especificamente, som, ritmo e paralelismos) a profundidade que fica apenas sugerida ao final da primeira estrofe, onde o rosto assume sua posição entre os elementos naturais. Ao cabo de oito versos, o rosto está esculpido como parte de uma natureza incontornável, ou seja, é mais um dos elementos formadores do planeta, assim como a pedra, ou como o próprio tempo. Um elemento, enfim, necessário.

Até que, no primeiro verso do primeiro terceto, a nasalidade que desenhava um profundo rosto-pedra clareia-se numa só palavra, “subitamente”, ainda carregada dos universais “sempre” e “nunca”, com os quais continua rimando. O movimento arrastado prepara-se para expandir-se no segundo verso, cheio de luz e vogais abertas que minam o ritmo ensimesmado. A força do “subitamente” como termo nasal de transição (marcado em “e”) está em não

atrapalhar a natureza profunda de tudo que vinha se acumulando em nasalizações fechadas e símiles abstratos. Em outras palavras, ele chacoalha com o cuidado de manter a estrutura toda equilibrada. Ao mesmo tempo, é um clarão muito rápido, uma palavra que quebra o que se vinha arrastando sugerindo algo novo. A sutileza do termo é a mesma que faz a vogal “a” minar a nasalidade de “movimento” ao se transformar no verbo “movimenta” no segundo verso. “Se aclara e movimenta” é apenas o rastro desse momento que se esvai como o “a” que logo é encoberto pelas nasais e deixa de soar.

No entanto, a sutileza do breve momento de iluminação está na esfera dos movimentos da natureza. Sua intensidade é comparada à chuva-água e vento-ar (“Como se a chuva e o vento / Cedessem seu momento”). E a pureza que não está em nenhuma outra passagem. No único verso sem nasais do soneto (“À pura claridade”), a força do instante assume a plena existência como “sol do amor”. Mas é à intensidade desse “amor” que o breve clarão corresponde. A sobreposição dos elementos da natureza que se mantêm em suspensão ao longo do soneto através das ressonâncias nasais fecha-se novamente no termo “intenso”. A rápida e sutil iluminação possui a intensidade do sol, que a tudo dá vida, e do amor. Ao resultar nesse astro do amor, o rosto que é parte da natureza traz consigo o universal Amor, que poderia estar em maiúscula, e o coloca entre os elementos, o quinto, que conformam o universo, assim como o fazem a terra, o ar, a água e o fogo. Ao mesmo tempo em que representa todos, o rosto de Maria Lúcia é todos.

Intenso e sutil. O momento em que o rosto se move inserindo-se no baile dos elementos do universo é um momento de verdadeira transcendência. O peso da nasalização é superado por um traço de luz que dá vida ao rosto-pedra num singular instante que termina ainda antes do final da frase, junto com a palavra “subitamente”. A intensidade é tamanha que a energia compara-se ao “sol”, centro de todo o cosmos do qual o rosto parecia apenas fazer parte, mas

onde assume, por uma pequena fração de tempo, a posição central e assim tudo supera com seu brilho efêmero e quase imperceptível. Da mesma forma que na cena da mulher que passa, esse momento fugaz de transcendência lírica, quando se é transportado de um estado a outro para a comunhão com todo o cosmos, carrega consigo uma determinante religiosidade que está espalhada pelos versos desde a referência ao rosto “templo”. No entanto, o que se vislumbra aqui não é o puramente religioso, mas uma combinação da natureza material com o mistério da religião. Ao mesmo tempo em que o rosto é terra, água, fogo e ar, ele é um templo armado e voltado para o desconhecido.

O efeito da inflexão lírica que resulta na transcendência está sustentado pela materialidade dos elementos. Desde o primeiro verso, a referência à escultura feita em pedra, ou seja, ao rosto de pedra, sugere a construção de uma realidade que de repente é desestruturada por um sutil lampejo de luz marcado pelo termo “subitamente”. A ação sobre a pedra não apenas intensifica o movimento de transcendência pelo contraste do palpável com o impalpável, como fortalece a realidade do movimento, uma vez que é a escultura, e não um conceito, que passa a ocupar espaço numa outra esfera. Em outros termos, o movimento realmente se realiza, não fica apenas na esfera das idéias ou das coisas imponderáveis de um universo além daqui. Esse momento de inflexão está no coração do poema e constitui um núcleo de transcendência a partir do qual o lírico efetivamente se completa inserindo o objeto no universo como elemento material. O hibridismo de toda a estrutura remete imediatamente ao par carne e espírito que está em sua origem, alcançando neste poema uma arquitetura complexa e sutil que se repete de maneiras ligeiramente diferentes em alguns outros textos. Tome-se, como exemplo, “A brusca poesia da mulher amada”, do livro *Novos poemas*:

“Longe dos pescadores os rios infindáveis vão morrendo de sede
[lentamente...
Eles foram vistos caminhando de noite para o amor –oh, a mulher
[amada é como a fonte!

A mulher amada é como o pensamento do filósofo sofrendo
A mulher amada é como o lago dormindo no cerro perdido
Mas quem é essa misteriosa que é como um círio crepitando no
[peito?
Essa que tem olhos, lábios e dedos dentro da forma inexistente?

Pelo trigo a nascer nas campinas de sol a terra amorosa elevou a face
[pálida dos lírios
E os lavradores foram se mudando em príncipes de mãos finas e
[rostos transfigurados...

Oh, a mulher amada é como a onda sozinha correndo distante das
[praias
Pousada no fundo estará a estrela, e mais além.”⁴⁷

Os versos tão longos quanto os dos primeiros livros do poeta aqui parecem ter a função específica de intensificar a religiosidade que reveste o feminino, um ser “misterioso” que resulta da conjunção da natureza (“lago”) com o humano (“pensamento”). Na primeira estrofe, a mesma naturalização a que está sujeito o rosto-pedra de Maria Lúcia atua de maneira menos incisiva, no sentido de mais especulativa –naturalização, diga-se, que remete necessariamente aos primeiros poemas analisados na primeira parte, como *Ariana, a Mulher*. O símile que fecha o longo segundo verso faz da mulher amada não apenas a fonte do rio, mas também do amor e do movimento que se faz às escondidas (“foram vistos”), na escuridão da noite e longe daqueles que vigiam os rios durante o dia todo (“pescadores”). Na seqüência, os símiles tomam conta, remetendo a imagens estranhas e misteriosas, muitas vezes

⁴⁷ Ibid., p.265

simbólicas. Esses versos dão ao texto um forte caráter filosófico e reflexivo que culmina nas perguntas diretas sobre a natureza dessa mulher misteriosa e sem forma conhecida. A acumulação de imagens auxilia no processo de fabulação, um artifício muito utilizado por Vinicius de Moraes nos seus primeiros livros (vide a lenda dos Cavaleiros Úrias). Com a fábula, o poeta enfraquece a metaforização, no entanto aprofunda as imagens dando-lhes uma dimensão que remete ao sagrado sem firmar-se nele, uma vez que está claramente sob a influência do artifício humano. Assim é na terceira estrofe de “A brusca poesia da mulher amada”, na qual a fábula associa-se à simbolização inserindo a “mulher amada” como um elemento da natureza. Estão presentes os mesmos lírios que compõem as costas da mulher que passa. O efeito dúbio da fabulação remete obrigatoriamente aos universais, alimentando o caráter claramente reflexivo do texto.

Composto pela sobreposição de imagens que provocam a reflexão, este poema caracteriza-se por ser um texto de constituição de uma atmosfera bem diferente da amarração minuciosa dos elementos do soneto. Entretanto, é na última estrofe que os dois poemas se equivalem em profundidade.

Mais uma vez, o símile remete ao longínquo misterioso, “a onda sozinha correndo distante das praias”. A abertura com a interjeição tipicamente romântica “Oh” parece dar ainda uma maior dramaticidade ao distanciamento da onda sozinha na vastidão do mar. Dramaticidade que se completa de maneira muito singela na referência ao fundo escuro das águas, onde está “a estrela”. Seja ela espelhamento de uma estrela celeste, imagem que remete a Augusto Frederico Schmidt, seja uma estrela do mar solitária e perdida, em ambos os casos ela existe para além de sua própria natureza limitada, integrada, portanto, no baile dos elementos do universo, como também está o rosto-pedra. O surgimento da estrela, por outro lado, se parece com o registro do movimento fugaz do rosto de Maria Lúcia. O símile que abre a última

estrofe espacializa e especifica a solidão viva da onda cujo duplo é a estrela, bem determinada, que brilha acima e no profundo ao mesmo tempo, sem esgotar-se nela mesma (“e mais além”). Por isso, essa estrela do último verso espiritualiza o mistério, por sua vez já sugerido pela métrica que remete ao versículo bíblico. Então, métrica e tema se encontram na figura da estrela que, ao mesmo tempo, transforma a profundidade do mar na imensidão do céu e vice-versa, dando ao mistério um teor religioso e universal dos elementos, sem desviar-se do crivo da reflexão que sustenta todo o texto.

Entretanto, a retomada imagética dos versos finais contrasta com a fabulação que os precede e determina uma leitura específica da “mulher amada”, descrita assim, em termos tradicionais e universais. A espiritualização súbita do todo por meio da imagem da estrela é da mesma natureza que a iluminação marcada pelo “subitamente” no soneto. O tempo verbal de “estará” garante a perenidade tranqüila da figura da “mulher amada”, íntegra em todos os seus detalhes e indecifrável para a mente racional. Este verbo funciona como ponto de inflexão da reflexão que vinha sendo realizada. Sem certezas, as perguntas, as imagens e a fabulação afastam da materialidade que o “estará” devolve em um momento. Nos termos usados para a análise do soneto “Retrato de Maria Lúcia”, pode-se dizer que a existência da “mulher amada”, apreendida neste momento em que terra e céu se confundem, é intensa. É essa intensidade que remete à brusquidão da poesia da mulher amada que dá título ao texto. Uma poesia tão brusca como o raio de luz efêmero que ilumina o rosto-pedra de Maria Lúcia.

Ao contrário do soneto, a situação neste poema é composta através de imagens acumuladas que conseguem expressar a intensidade da “mulher amada” como sentida pelo poeta. As imagens ilustram sensações do poeta, como já tinha observado Octavio de Faria sobre os poemas de *Forma e exegese*, e se estruturam a partir de um questionamento permanente definido

não apenas pelas perguntas diretas e pela simbolização, mas pelos símiles, que funcionam como tentativas de aproximação e apreensão do objeto que está sendo procurado (“mulher amada”). Independentemente das diferenças na composição dos dois textos, há neste poema o aspecto objetivo da reflexão constante que sustenta a inflexão lírica. O racional contrasta com o misterioso que está sendo buscado até a brusquidão delicada do “estará”.

Os dois textos giram ao redor de um centro que vai sendo construído verso a verso. No soneto, essa arquitetura está muito mais calculada. Trabalhando imagens e elementos formais do texto, como o ritmo e o som, Vinicius de Moraes dirige todas as arestas para o momento específico e fugaz de iluminação do rosto-pedra. O breve instante então se carrega de um brilho transcendente que resulta num “mouvement escaladant” originado da forma tradicional do soneto. Muito se tem comentado sobre a renovação do soneto empreendida pelo poeta. Esse centro de transcendência presente nos poemas talvez seja uma das demonstrações de “liberdade interior” identificada por Otto Lara Resende. Para o escritor, o soneto de Vinicius de Moraes foge da forma clássica e afasta-se do pastiche parnasiano, encontrando a “liberdade interior” entre os rígidos limites formais. “Retrato de Maria Lúcia” parece ser apenas um dos exemplos desses sonetos revolucionados, de diferentes maneiras, pelo poeta. No texto, várias características da poesia que vinha sendo feita pelo autor estão condensadas e servem para uma expansão intensificada. Essas características podem ser identificadas claramente ao se comparar as estrofes com a atmosfera de “A brusca poesia da mulher amada”. Os versos livres deste poema também se acumulam em função de um momento de transcendência. Embora de intensidade mais branda, a “mulher amada” assume a mesma posição que o rosto-pedra entre os elementos fundamentais do universo. Se a universalização reflexiva da leitura pode ter enfraquecido o resultado, ele não

deixa de existir. Tão sutil como o movimento do rosto, tão docemente brusco como o sol do amor.

Se há uma religiosidade, cujo rastro pode ser seguido desde os primeiros versos de Vinicius de Moraes, sugerida nos poemas, ela também está no fundamento dos núcleos de transcendência. Definidos como centros dos poemas, por sua vez, eles remetem a um procedimento próprio da poesia religiosa. Segundo a definição de Roger Bastide, as fontes da poesia religiosa são duas: “a encantação mágica e o transporte exaltado de uma alma que se separa violentamente da matéria para voltar ao país perdido, para reencontrar a música das esferas celestes”⁴⁸. Usando a classificação do autor, isso significa: a poesia-magia e a poesia mística, que, em alguns autores católicos, acaba se transformando em poesia-oração, pois inserem o dogma cristão no caminho das “esferas celestes”. Tendo-se essa classificação em mente, pode-se afirmar que as inflexões líricas identificadas nos textos de Vinicius de Moraes remetem ao procedimento místico. Assim, o que era poesia-oração nos primeiros livros, ou na fase de “pesquisa metafísica”, como diz Antonio Candido, ganha ares de poesia mística na fase de maturidade poética.

Se a aproximação pode explicar o procedimento poético dos núcleos de transcendência, ela não deve ser aplicada diretamente, isto é, não se trata propriamente de uma poesia mística. A transcendência concebida por Vinicius de Moraes, como visto nas primeiras partes, está imersa numa combinação da transcendência lírica (Maulpoix) com a religiosa (Bastide), não sendo, portanto, nenhuma das duas efetivamente, mesmo porque ambas ainda estão sujeitas a um emolduramento material.

Também é possível se observar como o papel da mulher passa a ter uma amplitude maior nesta fase de maturação da poesia de Vinicius de Moraes. Sem perder sua importância como instrumento da objetivação, graças à qual a

⁴⁸ Roger BASTIDE, p.136.

poesia saiu de seu hermetismo abstrato, como se mostrou antes, a Mulher passa a servir como uma espécie de filtro através do qual todas as coisas do mundo são observadas. Exemplo claro disso é o poema “A bomba atômica”.

UMA BOMBA MUITO FEMININA

Em “A bomba atômica”, publicado pela primeira vez em 1948 (na revista *Artes e Letras*) e depois em 1954 na *Antologia poética* preparada pelo próprio autor, a presença da mulher assume o plano anterior da cena, servindo como uma espécie de filtro através do qual o poeta enxerga o movimento do mundo. Um filtro necessário através do qual ele consegue arquitetar seu lirismo. Os elementos típicos do olhar sobre o feminino são emprestados para a leitura de uma cena bélica, transformando com isso a natureza de todas as coisas. O lirismo reveste o inóspito para mais uma vez tratar de um momento fugaz, como os instantes de iluminação nos textos anteriores.

O estranhamento é imediato desde as duas epígrafes justapostas: “ $e=mc^2$ ” e “Deusa, visão dos céus que me domina / ...tu que és mulher e nada mais! (*Deusa*, valsa carioca)”. Especificamente sobre elas escreveu Eucanaã Ferraz em comentário recente sobre o poema:

“O aproveitamento das epígrafes [em “A bomba atômica”] é intenso, e todo o poema faz-se no cruzamento de marcas heteróclitas sugeridas pela fórmula de Einstein e pelos versos da valsa carioca: o vocabulário de origem técnico-científica, signos convencionalmente românticos, imagens e artifícios retóricos típicos das poesias parnasiana e simbolista, tom grandiloquente, registro coloquial, encadeamentos melódicos e cortes rítmicos. Há, portanto, uma combinação de expedientes heterogêneos e conflitantes a que se incorpora o gosto pelo

aspecto lúdico das aliteraões, assonâncias, rimas toantes e outros jogos sonoros, bem como polissemias, ambigüidades de significação e citaões”⁴⁹.

Na primeira das três partes do poema, o eu lírico observa a queda de um objeto. Os versos iniciais especulam sobre a natureza daquilo que os olhos registram em aproximaões com figuras líricas tradicionais. O ritmo e a métrica reproduzem a queda em alternâncias de versos curtos e rápidos que fazem o olhar caminhar para baixo, acompanhando a queda do não-identificado.

“Dos céus descendo
Meu Deus eu vejo
De pára-quedas?
Uma coisa branca
Como uma fôrma
De estatuária
Talvez a fôrma
De homem primitivo
A costela branca!
Talvez um seio
Despregado à lua
Talvez o anjo
Tutelar cadente
Talvez a Vênus
Nua, de clâmide
Talvez a inversa
Branca pirâmide
Do pensamento
Talvez o troço
De uma coluna
Da eternidade
Apaixonado
Não sei indago
Dizem-me todos
É A BOMBA ATÔMICA

⁴⁹ Eucanaã FERRAZ, p.19.

Vem-me uma angústia”

O desenrolar da percepção do objeto não-identificado vai dos elementos líricos mais tradicionais (Vênus, lua, anjo) até a materialidade de representações de conceitos universais (pirâmide do pensamento e a coluna da eternidade). Toda a história parece concentrada naquela massa que cai. Os sentimentos são confusos, e o eu lírico se apaixona pelo indefinível. A sensação é definitiva. O mundo todo em possibilidade diante dos olhos, sem o peso da realidade que só aparece na voz dos outros. E a revelação é dramática, a realidade chega em maiúsculas. A bomba atômica angustia.

A confrontação com a realidade da bomba por um momento (“Vem-me uma angústia”) torna insustentável a série de símiles que vinham sendo arrolados, um depois do outro, fazendo do movimento da bomba uma revisão dos elementos líricos mais tradicionais até a simbolização das bases da civilização. Há uma pausa no movimento, marcada pelo verso independente “Vem-me uma angústia” que absorve o impacto gravado em maiúsculas da constatação da realidade (“É A BOMBA ATÔMICA”), e uma reflexão, como um piscar de olhos rápido. No entanto, a situação de espanto é logo revertida, como se a realidade assustadora por um momento fosse superada. A seqüência dos versos reaviva o lirismo, aproximando a matéria bomba do feminino e vice-versa. Como já estava indicado nas epígrafes, a racionalidade científica da bomba (“ $E=mc^2$ ”) torna-se característica da mulher que o eu lírico deseja abraçar, “Deusa impoluta” da valsa carioca que agora marca os compassos da queda interminável até o parto / destruição.

“Quisera tanto
Por um momento
Tê-la em meus braços
A coma ao vento
Descendo nua

Pelos espaços
Descendo branca
Branca e serena
Como um espasmo
Fria e corrupta
Do longo sêmen
Da Via Láctea
Deusa impoluta
O sexo abrupto
Cubo de prata
Mulher ao cubo
Caindo aos súcubos
Intemerata
Carne tão rija
De hormônios vivos
Exacerbada
Que o simples toque
Pode rompê-la
Em cada átomo
Numa explosão
Milhões de vezes
Maior que a força
Contida no ato
Ou que a energia
Que expulsa o feto
Na hora do parto.”

Forma-se então a bomba-mulher, “mulher ao cubo”, repleta de hormônios que a qualquer momento pode literalmente explodir, seja em energia mortal, seja expulsando o feto para a vida. Se na primeira parte da queda o observador já estava apaixonado pelo objeto indefinível, nesta ele a observa como aquelas duas meninas que passeiam de bicicleta no calçadão da praia, queimadas de sol, verdadeiras esculturas vivas semoventes. Aqui o espaço criado entre o observador e a bomba é da mesma natureza. A metamorfose do objeto é como um instante de transcendência, embora menos sutil que o identificado no rosto-pedra de Maria Lúcia. A realidade é revestida pelos elementos femininos, como se através da mulher fosse possível

transcender até mesmo o momento de fim da vida. A transcendência arma-se de um verso ao outro sobre os elementos materiais da bomba, assim como o rosto-pedra se move quase imperceptivelmente. Sem mudança de ritmo é o “Quisera tanto” que faz da angústia desejo, e do horror, energia vital. A bomba perde nesses segundos em que está sendo admirada sua característica assustadora de anunciadora da morte de tudo e de todos para alcançar a pureza da Deusa, cuja feminilidade está completa na intensidade da vida que se agita em seu interior. As rimas que fazem ressoar o “t”, desde “tanto” (Láctea, impoluta, abrupto, prata, intemerata, átomo, ato, feto, parto) mantêm o movimento interno explosivo dominado pela métrica que vai levando os olhos para baixo. Energia entre átomos, vida misteriosa, mulher sem forma. O artefato bélico ganha a roupagem do lirismo mais íntimo condensando-se num objeto poético (o poema) cuja existência é tão frágil como a vida prestes a nascer (parto) e a acabar (queda e explosão da bomba).

Depois da lyricização do horror irremediável, a segunda parte de “A bomba atômica” diminui o ritmo, deixa-o bem mais lento para uma espécie de comentário lírico da arma. Um comentário que é quase uma justificativa.

“A bomba atômica é triste
Coisa mais triste não há
Quando cai, cai sem vontade
Vem caindo devagar
Tão devagar vem caindo
Que dá tempo a um passarinho
De pousar nela e voar...
Coitada da bomba atômica
Que não gosta de matar!

Coitada da bomba atômica
Que não gosta de matar
Mas que ao matar mata tudo
Animal e vegetal
Que mata a vida da terra

E mata a vida do ar
Mas que também mata a guerra...
Bomba atômica que aterra!
Pomba atônita da paz!

Pomba tonta, bomba atômica
Tristeza, consolação
Flor puríssima do urânio
Desabrochada no chão
Da cor pálida do *helium*
E odor de *radium* fatal
Loelia mineral carnívora
Radiosa rosa radical.

Nunca mais, oh bomba atômica
Nunca, em tempo algum, jamais
Seja preciso que mates
Onde houve morte demais:
Fique apenas tua imagem
Aterradora miragem
Sobre as grandes catedrais:
Guarda de uma nova era
Arcanjo insigne da paz!”

O ritmo, o sistema de rimas e as repetições, como “Quando cai, cai”, “Vem caindo devagar / Tão devagar vem caindo” dão às estrofes um caráter de brincadeira, como quadrinhas infantis. Perceba-se como a estrutura das frases são simples e diretas (“Pousar nela e voar...”, “Coitada da bomba atômica”), não apenas coloquiais, mas realmente beirando a infantilização. Esse jogo de palavras quase encantatório e de aparência inocente guarda um conteúdo cruel, da mesma forma que o lirismo atribuído à bomba encobre o horror da morte.

A bomba, considerada e tratada como mulher, parece fazer tudo contra sua vontade. Sua força lírica atrai até o pássaro que resolve pousar e sair voando, como se visitasse a flor “puríssima do urânio”, polinizando-a e fazendo da máquina lírica parte da natureza incontornável. Embora as referências à tristeza da bomba e a sua dura realidade remetam ao tratamento

lítico despendido a uma mulher que sofre, o feminino aparece já definido na primeira parte. O poeta não insiste na sua caracterização, assumindo-a como certa. Por isso, essa realidade vista pelos olhos de Vinicius de Moraes continua sendo reinterpretada em outra direção, agora aproveitando-se da feminilidade da arma até alcançar o paradoxo estabelecido na dupla de versos que terminam a segunda estrofe: “Bomba atômica que aterra! / Pomba atônita da paz!”. A arma de guerra feminina é também uma atônita arma de paz. “Bomba” e “Pomba” aproximadas sonoramente e fisicamente nos versos formam uma espécie de imagem que só se sustenta dentro dessa composição lírica que recobre a realidade. A paz que a pomba-arma traz emana de sua energia vital, que ao devastar acaba com a guerra (“Mas que também mata a guerra...”).

Curioso como o poeta contorna a dura realidade tentando encontrar no horror um lado lírico que abre espaço para a espiritualização da situação até a metamorfose da bomba em “Guarda de uma nova era / Arcanjo insigne da paz!”. O lirismo apresentado pelo poeta nessas estrofes procura levar o momento histórico da guerra para uma outra dimensão, mais humana e natural através de uma espécie de filtro feminino estabelecido na primeira parte do texto. Conjugando o lirismo e a espiritualização da situação o resultado é semelhante ao verificado nos textos analisados antes. Mas é na longa terceira parte do poema que o autor conjuga as diferentes perspectivas que anunciou nas primeiras estrofes. O alcance é mais profundo e complexo.

“Bomba atômica, eu te amo! és pequenina
E branca como a estrela vespertina
E por branca eu te amo, e por donzela
De dois milhões mais bélica e mais bela
Que donzela de Orleans; eu te amo, deusa
Atroz, visão dos céus que me domina
Da cabeleira loura de platina
E das formas aerodivinais
-Que és mulher, que és mulher e nada mais!

Eu te amo, bomba atômica, que trazes
Numa dança de fogo, envolta em gazes
A desagregação tremenda que espedaça
A matéria em energias materiais!
Oh energia, eu te amo, igual à massa
Pelo quadrado da velocidade
Da luz! alta e violenta potestade
Serena! Meu amor, desce do espaço
Vem dormir, vem dormir no meu regaço
Para te proteger eu me encouroço
De canções e de estrofes magistrais!
(...)
Oh átomo, oh neutrônio, oh germe
Da união que liberta da miséria!
Oh vida palpitando na matéria
Oh energia que és o que não eras
Quando o primeiro átomo inciado
Fecundou o silêncio das Esferas:
Um olhar de perdão para o passado
Uma anunciação de primaveras!”⁵⁰

Com a declaração de amor do primeiro verso, Vinicius de Moraes consolida a face lírica da arma. Não por acaso, remete a Manuel Bandeira e sua estrela da manhã ao repetir duas vezes ao longo do texto “estrela vespertina” e “estrela matutina”. A bomba atômica é muito mais que a estrela perdida para a cidade, mulher sorrateira e feita de sonhos, desejo irrealizado. Esta mulher cantada no longo poema de amor tem a energia vital que supera qualquer uma, até o belicismo de Joana D’Arc (“donzela de Orleans”), interessante símbolo da vitalidade, assim como as “loiras platinadas” e “aerodivinais”, sintonizadas e símbolos da mulher contemporânea, que passava a explodir na mídia e brilhar em suas formas sobre-humanas⁵¹. É a mulher real em sua “energia material” que nasce de sua matéria. A fórmula de Einstein unifica a matéria e a energia, enquanto Vinicius de Moraes enxerga nesta energia o lirismo que

⁵⁰ Vinicius de MORAES, *PCP*, p.385-388.

⁵¹ Eucanaã Ferraz vê uma relação direta da “loura platinada” com as estrelas de cinema.

protege a matéria (“...uno-me / Ao povo, ao mar e ao céu brado teu nome / Para te defender, matéria dura”). O poeta aproxima sem meias palavras a mulher retratada pela valsa, a mulher lírica tradicional, da energia calculada pela ciência, instrumento novo que revolucionava o olhar sobre o mundo. E pede para essa energia “dois milhões” mais intensa descer dos céus e viver protegida pelo lirismo que brota dos versos (“Para te proteger eu me encouroço / De canções e de estrofes magistrais!”). A matéria e o lirismo se combinam de maneira perfeita, feitos um para o outro. Somente o lirismo associado à matéria reestrutura o mundo, ambos não existem separadamente. O lirismo é tanto nesta terceira e última parte do texto que a bomba atômica parece soterrada como objeto para renascer na forma humana. Transforma-se definitivamente de objeto observado em vocativo desejado.

Os termos e a forma eminentemente romântica, às vezes simbolista, deste trecho, tão distante da parte inicial, permite que um crítico afirme: “A força destruidora da “bomba atômica” acaba por ser imobilizada pelo amor, acionado como um expediente que destrói o ódio embutido no símbolo máximo do poderio bélico moderno”⁵². No entanto, aqui não se está questionando o caráter humanitário do poeta e sua mensagem, mas principalmente a determinação de um lirismo que reveste não apenas a forma moderna da poesia como o símbolo tecnológico máximo de uma era, a bomba atômica. A máquina acaba revestida em lirismo, exposta à vida.

A arquitetura de “A bomba atômica”, portanto, confirma a leitura de “Retrato de Maria Lúcia” e de “A brusca poesia da mulher amada”. Colocada na seqüência desses dois poemas, porém, sua estruturação mostra-se mais explícita. Enquanto no soneto o movimento em direção à transcendência é contido até a inflexão lírica e os versos livres de “A brusca poesia da mulher amada” vão cercando sorrateiramente o tema, em “A bomba atômica” a

⁵² Eucanaã FERRAZ, p.24.

surpresa frente ao real e a mudança de perspectiva faz parte dos versos (primeira parte). Ou seja, a inevitabilidade do horror está anunciada como uma espécie de justificativa da composição. Há um esforço claro para a fixação de um lirismo onde ele não é mais possível, ou seja, a realidade contemporânea da guerra, da destruição, do desenvolvimento tecnológico desenfreado em detrimento da humanidade, em última instância. Tanto nos primeiros como neste poema, o esforço de desenvolvimento lírico imiscuído de uma espiritualidade essencial e estruturado sobre uma base material a partir da qual se desencadeia a inflexão lírica está no centro gerador da poesia.

Em termos histórico-literários, é possível se realizar uma contextualização da arquitetura lírica proposta nestes textos de Vinicius de Moraes utilizando-se o conceito de construtivismo que tomava conta da cena literária na década de 1950 –um momento de “surto construtivo”, para usar a expressão de Iumna Maria Simon no artigo “Esteticismo e participação”. Entretanto, não existe efetivamente uma correlação direta entre a poética de Vinicius de Moraes e o construtivismo em si, como o desenvolvido, por exemplo, pelos concretistas. No entanto, não se pode deixar de considerar que a materialidade que emoldura o lirismo destes poemas analisados só é possível graças a um contexto que lhe permitiu existir. Talvez a materialidade dos elementos que estão associados à transcendência, como a estátua em “Retrato de Maria Lúcia”, a racionalidade de “A brusca poesia da mulher amada” ou a própria bomba atômica neste último texto, está mais próxima da poética de João Cabral de Melo Neto. Tanto essa influência quanto a do construtivismo estão intrinsecamente ligadas e, ao final, resultam de um contexto que possibilitava a experimentação da materialidade de maneiras distintas. A ordenação cronológica dos poemas deixa clara essa associação.

Quando se tratou de “A brusca poesia da mulher amada” (1938), identificou-se como o poema estava frouxo, quase se perdendo em reflexões,

embora o exercício da racionalidade pudesse ser entendido como importante sustentáculo objetivo do lirismo. O poeta aos poucos deixava suas primeiras filosofias e começava a tatear o caminho entre os “extremos intangíveis”. Uma composição, portanto, bem diferente da arquitetura minuciosa do soneto, datado de 1959, no qual parece não haver uma sílaba, rima ou vogal que não tenha sido pensada em função do núcleo de transcendência que é o coração do texto. “A bomba atômica” (1948), por sua vez, está, cronológica e artisticamente, a meio caminho entre “A brusca poesia da mulher amada” e “Retrato de Maria Lúcia” e traz para a problemática da arquitetura lírica todo um mundo novo que surgia e pedia uma nova arte. De onde se depreende que são os textos produzidos na década de 1950 (ou próximos dela, como “A bomba atômica” de 1948), portanto sob o campo de uma possível influência construtiva, que desenvolvem a harmonização da esfera lírica com uma base material que garante, por sua vez, a inflexão em direção ao movimento de transcendência –este sim estranho ao contexto construtivo que cercava o poeta.

Por outro lado, o desenvolvimento desse lirismo de Vinicius de Moraes indica uma reação ao “condoreirismo” que ameaçava a poesia nacional na década de 1940, como identificado por Mário de Andrade em “A volta do condor”.

“Mas o que há de mais perigoso, a meu ver, é a sistematização dos assuntos enormes, que teve como conseqüência desatenta a fixação de um pequeno número de palavras enormes que se fixaram com o valor de imagens-símbolos enormes, e são usados a torto e a direito.”⁵³

Essa sistematização, segundo o crítico, era decorrência da entrada da religião na produção poética. Em favor de um lirismo que o modernismo havia

⁵³ Mário de ANDRADE, “A volta do condor”, p.168.

ocultado com sua objetividade, alguns poetas usam os dogmas religiosos como se apenas sua estrita observância poderia levar ao “ideal poético”, para lembrar a avaliação de Octavio de Faria em *Dois poetas*. No entanto, suas “admiráveis formas líricas (...) já viraram assombrações”, no dizer de Mario de Andrade. O conteúdo religioso se perde em favor de uma generalidade vazia dos conceitos escritos em maiúsculas que são repetidos exaustivamente ao longo das obras. “Tudo se eloquentizou”⁵⁴. Contornar as inovações do modernismo através da poesia religiosa, no entanto, não significava ser um “condor” necessariamente. Basta lembrar a obra de Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima e Murilo Mendes, poetas efetivamente religiosos cujas inovações, trabalho formal e maneira como tratam o dogma os afasta da eloquência vazia. Em última instância, o movimento identificado nesses poetas é o mesmo seguido por Vinicius de Moraes. A diferença fundamental é que este abandonou a poesia religiosa trazendo dela apenas alguns elementos que passam a agir num contexto diferente enquanto os outros mantiveram-se poeta religiosos, especificamente, católicos. Curiosamente, um dos exemplos da enormidão de sentimentos e expressões citados por Mário de Andrade no artigo é *Ariana, a Mulher* (“mais uma notável frequência de maiúsculas”), que marca, como visto antes, um importante ponto de inflexão da poética de Vinicius de Moraes. A partir do longo texto, o poeta fixava seu novo caminho, sem se deixar dominar pela “fluidez” própria dos universais e, ao mesmo tempo, sem abandonar as novidades.

Nos textos analisados anteriormente, por exemplo, tanto as imagens-símbolos quanto os universais maiúsculos condenados pelo crítico persistem, embora resistam ao convencionalismo vazio⁵⁵. Em “A bomba atômica”, por

⁵⁴ Ibid., p.170.

⁵⁵ “O convencional humano, em vez de se personalizar, fica ao máximo despersonalizado, se restringindo a um convencionalismo tão vasto, tão descaracterizantemente convencional, que os símbolos perdem qualquer força de definição” (Ibid., p.170)

exemplo, estão presentes a eternidade, o pensamento, o amor grandioso e insubstituível. Do mesmo modo, no soneto, o rosto-pedra de Maria Lúcia integra o teatro dos elementos universais. E assim também os símbolos que preenchem os movimentos reflexivos de “A brusca poesia da mulher amada”. Entretanto, os “assuntos e imagens-símbolos enormes” são contidos pelos elementos materiais da composição (sejam imagens, palavras ou idéias), que acabam direcionando a força desses universais no sentido da transcendência lírica espiritualizada. Em outras palavras, a inflexão lírica é muito mais intensa em função do elemento objetivo, como analisado antes. Os universais por si mesmos não têm a mesma força, necessitam do arcabouço concreto para serem direcionados e assim realizarem-se integralmente. É como se o conceito tradicionalmente representado pelo universal, e que faz com que seja usado sistematicamente, como diz Mario de Andrade, fosse sufocado por uma nova espécie de utilização que passa necessariamente por uma moldura material. Isto é, as “enormidades”, por si mesmas, não resultam no lírico, dependem do contraste com elementos objetivos e da conseqüente materialidade do movimento em direção a outra esfera. Portanto, a eloqüência não faz a poesia, como muitos contemporâneos de Vinicius de Moraes poderiam acreditar. Ao tratarem de temas grandiosos, muitas vezes não apreendem os momentos de transcendência que fundamentam o lirismo. Sobre esses autores, Mario de Andrade comentou:

“Mas não há negar que é toda uma criação nova de condores, de que os discípulos estão usando e abusando, renegando a poesia do pequeno e do chão, na suave crença de que com isso se faz grande poesia.”⁵⁶

⁵⁶ Ibid., p.170.

Vinicius de Moraes encontrou um caminho distinto e particular para compor seus núcleos de transcendência lírica. Com seu lirismo, conjugou seu momento histórico-literário e desenvolveu as inovações sem abandonar uma importante tradição religiosa de que fez parte.

NOS PRIMÓRDIOS

Numa etapa anterior, Vinicius de Moraes arriscou-se em experimentações formais que, embora não muito rigorosas, destacam a materialidade num sentido que extrapola a imagem, foco principal até este ponto da ação objetiva. Por isso, enquanto os textos analisados indicam a constituição de um núcleo de transcendência que está marcado através de uma inflexão lírica que age sobre (ou através de) uma imagem material, há exemplos em que a materialidade e o lírico, ou ainda, que os correspondentes objetividade e subjetividade estão justapostos. Em outras palavras, o que era, principalmente, materialidade imagética em poemas como “Retrato de Maria Lúcia”, assume a feição formalista, e o poema apresenta-se como campo de experimentação de novas formas de poesia. Junte-se a isso o fato de que as duas partes seguem independentes, muito bem delimitadas em seus espaços imiscíveis. É o caso de “Cartão-postal”, um dos poemas que estariam no inacabado *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro*.

elegia”, de 1938, cujo formato dos versos iniciais quer reproduzir os telhados de Chelsea (“o roofs of chelsea”). Num registro diferente, a abertura de “Cartão-postal” mais parece uma brincadeira, um arremedo profundo que desequilibra a base da arte urbana, isto é, a cidade.

Além das letras que desenham a paisagem, a materialidade da composição é divertidamente sugerida pelo verbo em primeira pessoa “porei”. O poeta constrói sua própria cidade com caneta e papel. E depois se espalha “poraítudo”. O eu lírico literalmente se insere no material, isto é, nos versos, toma conta de todo o espaço e transforma a cidade em namorada. O corpo da cidade com seus prédios em maiúsculas é o centro desse lirismo que desfaz o concreto armado e inóspito. Não guarda apenas uma declaração de amor, mas a transformação do Rio de Janeiro em mulher amada. Mais uma vez, o filtro feminino está no centro do processo de lyricização. Ao contrário da bomba atômica, no entanto, a densidade lírica da cidade-namorada é menos elaborada. Enquanto a energia contida da bomba fazia da mulher uma força de hormônios e mistérios, detentora do poder de criação e destruição, aqui a bem-amada é referida em termos de extensão territorial e acidentes geográficos. “Quero dizer à minha cidade que ela leva grande vantagem sobre todas as outras namoradas que tive / Não só em km² como no que diz respeito a acidentes de terreno entre os quais o número de buracos não constitui fator desprezível.” Não há uma preocupação com a composição de um instante de transcendência, a metamorfose da cidade em mulher se dá num registro superficial e debochado. O clima satírico do poema é declarado (“Quero brincar com a minha cidade”) e fica ainda mais explícito com a “Modinha”, que se segue aos versos da abertura:

“Existe o mundo
E no mundo uma cidade
Na cidade existe um bairro
Que se chama Botafogo

No bairro existe
Uma casa e dentro dela
Já morou certa donzela
Que quase me bota fogo.

Por causa dela
Que morava numa casa
Que existia na cidade
Cidade do meu amor
Eu fui perjuro
Fui traidor da humanidade
Pois entre ela e a cidade
Achei que ela era a maior!

Loucura minha
Cegueira, irreabilidade
Pois realmente a cidade
Tinha, como é de supor
Alguns milhares de km²
E ela apenas, bem contados
Metro e meio, por favor.”⁵⁹

A justaposição dos dois textos que formam como que um único poema parece uma brincadeira engenhosa. O primeiro grupo de versos, organizados de maneira formal ao longo da página, constroem uma cidade fazendo com que o lírico fique imiscuído pelos seus desvãos. Por outro lado, no segundo grupo de versos, os que compõem a modinha, é o lirismo que está em primeiro plano, sem, no entanto, abandonar a referência ao aspecto material. É como se um texto fosse o negativo do outro. Assim como estão definitivamente relacionados em termos estruturais e temáticos, como se verá adiante, é a referência ao gênero musical modinha que acaba por consolidar a inter-relação.

José Ramos Tinhorão, em *História social da música brasileira*, destaca a urbanidade da modinha: “O aparecimento da modinha em meados do século

⁵⁹ Ibid., p.542-543.

XVIII (...) marcou a criação do primeiro gênero de canto brasileiro dirigido especialmente ao gosto da gente das novas camadas médias das cidades”. Além disso, afirma o pesquisador que a nova canção tinha uma função lírica bastante específica:

“E, assim, embora pelo menos por parte dos homens houvesse oportunidade de quando em vez para alguma cantoria de serenata amorosa (...) a verdade é que até o aparecimento da modinha não havia um gênero de canção capaz de atender às expectativas de homens e mulheres, dentro da nova tendência à maior aproximação entre os sexos, característica da moderna sociedade definitivamente urbanizada.”⁶⁰

Gênero lírico e urbano, portanto, a modinha de Vinicius de Moraes remete à tradição dos primeiros poetas que cantavam seus versos para falar do que até então era proibido, vivido apenas na intimidade: a relação entre homens e mulheres. Representava uma forma de expressão de um lirismo sufocado pela regras sociais. A nova “Modinha” citada acima continua com a mesma função de comunicar, neste caso, anunciar o fato do engano do eu lírico ao escolher a mulher em detrimento da cidade-namorada. Os motivos estão todos arrolados como já estavam na primeira parte de “Cartão-postal”, os termos são praticamente os mesmos, assim como os argumentos. Os versos de “Modinha”, porém, remetem uns aos outros, como caixas dentro de caixas, num infinito de estruturas leves e divertidas. Como brincadeira de montar, o poeta localiza a sua “donzela” na cidade. E mesmo a sátira final, ao estilo Gregório de Matos (“E ela apenas, bem contados / Metro e meio, por favor”), confirma o tom de deboche já identificado no início do texto.

⁶⁰ José Ramos TINHORÃO, p. 115-116.

Da mesma forma, a maneira como “Modinha” está estruturada remete imediatamente à primeira parte do poema, na qual a cidade é literalmente desenhada. Ao transformar as partes da cidade em objetos dentro de objetos numa espécie de brinquedo, a “Modinha” materializa as unidades urbanas como fazem as letras na abertura do texto. Assim, um gênero essencialmente lírico como a modinha comporta a materialidade que lhe é normalmente estranha. Essa intercomunicação entre as duas partes do poema é fundamental. De um lado, a materialidade sob a ação do lirismo imiscuído “poraítudo”. De outro, o lirismo desestruturado pela brincadeira de montar. Ambos se repetindo em essência (argumentos e termos) e reiterando-se pela referência ao gênero musical modinha, essencialmente urbano e lírico.

O quadro completo desestabiliza a realidade da cidade, ao mesmo tempo namorada e objeto. Justapostos, os textos “Cartão-postal” e “Modinha” procuram definir a natureza da cidade-namorada. A composição da bem amada se realizaria completamente se houvesse a efetiva combinação entre o material e o lírico, como, por exemplo, no soneto “Retrato de Maria Lúcia”. Naquele texto a mulher assume sua posição na natureza através da harmonia entre a face subjetiva e a objetiva. O resultado transcende o momento iluminado de efetiva realização para expandir-se pelo universo. Em “Cartão-postal”, a justaposição das duas esferas somente reforça o tom superficial da sátira, uma vez que nem o lirismo nem a construção se realizam completamente. A cidade torna-se um contraponto jocoso da mulher real, sem chegar a se realizar como namorada, ou seja, sem que o lirismo assuma seu lugar.

A mesma estrutura de justaposição, embora em texto mais elaborado, é utilizada em “Azul e branco”⁶¹, publicado em *Poemas sonetos e baladas* de 1946. Nos versos, a materialidade do prédio do Ministério da Educação no Rio de Janeiro é banhada pelo mais puro lirismo. O resultado é a harmonia das

⁶¹ Devo a referência a este texto a Iumna Maria Simon.

duas linhas, embora ainda se perceba exatamente o limite entre elas. A chave do texto está na epígrafe-mote, da mesma maneira que em “A bomba atômica”.

A combinação de “concha e cavalo-marinho”⁶² por mais que se refira aos desenhos dos azulejos do prédio que está sendo “louvado”, conforme expressão do próprio poeta na nota explicativa que acompanha o texto, indica como a vida e a matéria morta podem ser próximas, e até se confundirem. A concha, matéria calcária morta, descartada depois de proteger e cultivar a vida em seu bojo, combina-se com o cavalo-marinho, animal que mais parece matéria calcária, de movimentos lentos, vida exótica, formato sugestivo e lírico, como ao ser comparado às claves de sol musicais na segunda parte do texto. A vida e a não-vida, interpenetrando-se, estão para o material e o lírico em “Azul e branco”, poema no qual o mote torna-se refrão e assinala a entrada de um núcleo lírico determinante.

“Massas geométricas
Em pautas de música
Plástica e silêncio
Do espaço criado.

Concha e cavalo-marinho.

O mar vos deu em corola
O céu vos imantou
Mas a luz desfez o equilíbrio.

Concha e cavalo-marinho.

Vênus anadiômena
Multípede e alada
Os seios azuis

⁶² O par de figuras faz parte do painel de azulejos desenhado por Candido Portinari para o prédio encomendado por Gustavo Capanema em pleno Estado Novo. Considerada um marco da arquitetura moderna nacional, a construção foi projetada por Lúcio Costa, que contou com uma equipe formada por Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Machado Moreira, Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer sob a supervisão de Le Corbusier. O projeto ainda teve a participação de Burle Marx (jardins) e Bruno Giorgi (esculturas). A inauguração, em 1945, foi feita por Getúlio Vargas.

Dando leite à tarde
Viu-vos Eupalinos
No espelho convexo
Da gota que o orvalho
Escorreu da noite
Nos lábios da aurora.

Concha e cavalo-marinho.

Pálpebras cerradas
Ao poder violeta
Sombras projetadas
Em mansuetude
Sublime colóquio
Da forma com a eternidade.

Concha e cavalo-marinho.”

A primeira estrofe é uma espécie de introdução à atmosfera de “Azul e branco” antecipada pela epígrafe-mote. São versos que sugerem uma mudança de perspectiva. A construção material das “massas geométricas” como “espaço criado”, uma clara referência à existência arquitetônica do prédio, é aproximada de elementos estranhos à matéria concreta. A começar pela música. Os volumes remetem à escrita musical, assim como a marcação das notas numa pauta remete ao abstrato do som. O prédio, por isso, é condensado numa expressão singular: “Plástica e silêncio”. O “e” nessa conjugação indica a interpenetração, uma vez que a matéria (plástica) e o impalpável (silêncio) não estão estanques, assim como a convenção da música anotada confunde-se com o imponderável, ou ainda, da mesma maneira como “concha e cavalo-marinho” estão relacionados com a vida e a não-vida.

Mas o terceto seguinte parece, por um momento, dar outra direção ao texto. Os versos inserem um novo e obscuro elemento através do pronome “vos”, do qual apenas se sabe que está integrado à natureza (“O mar vos deu em corola / O céu vos imantou”). Tanto esse “objeto” quanto o “equilíbrio”

referido só serão solucionados na estrofe seguinte com o aparecimento da “Vênus anadiômena”. A figura mitológica da deusa do amor aparece acompanhada de um adjetivo que aponta para duas características. De um lado, “anadiômena” remete a uma espécie de alga, presa ao fundo do mar; de outro, refere-se à representação tradicional da deusa saindo das águas (do grego *anadyomene*). Assim apresentada, Vênus parece acabar de nascer, expandindo-se pelo céu e pela terra (“multípede e alada”), além de ser uma espécie marinha. A deusa materializa-se em planta marinha. Mito e materialidade estão na mesma relação que “plástica e silêncio”. Não por acaso, a lírica cena da deusa alimentando a tarde sofre a ação decisiva do olhar de Eupalinos (“Viu-vos Eupalinos”). Verso central na divisão dos quartetos da estrofe, nele não apenas se identifica “vos” com “Vênus”, mas retoma-se e aprofunda-se a questão da combinação da matéria concreta e do abstrato.

Eupalinos de Megara foi um arquiteto grego do século 6 a.C. cuja filosofia era contrária à platônica. Enquanto Platão defendia que a “realidade estável e verdadeira” somente poderia ser encontrada no mundo das idéias, Eupalinos precisava transformar as idéias em realidades, em outras palavras, defendia o encontro da idéia com a matéria assim como acreditava na sua capacidade de ser “executada e realizada no mundo concreto da vida humana”⁶³.

Ao colocar o personagem antigo assistindo a cena de Vênus amamentando através de uma lírica gota de orvalho, Vinicius de Moraes dá uma outra dimensão ao mito. A deusa, vista pelos olhos do arquiteto, torna-se real. Não o real de carne e osso, porém, mas sim o real arquitetônico, de cimento e, neste caso, azulejos, como é o painel do prédio do Ministério da

⁶³ As referências sobre Eupalinos seguem o artigo “A filosofia do arquiteto”, de Carlos Antonio Leite Brandão, divulgado no site arq.ufmg.br, no qual ele discorre sobre o livro de Paul Valéry *Eupalinos ou o arquiteto*. Sobre a questão referida, o autor escreve: “Contra Sócrates, a Beleza não está exclusivamente na idéia mas no seu encontro com a matéria e na sua capacidade de ser executada e realizada no mundo concreto da vida

Educação. Eupalinos estrutura um núcleo densamente lírico com uma definitiva concretude. Com o verso colocado entre dois quartetos que trazem elementos líricos, a função moderadora do olhar de Eupalinos é fundamental na dosagem de realidade. O olhar do arquiteto é o intermediário entre o imponderável (idéia, mito) e o concreto (construção). E é esta combinação que está definida desde o início com “concha e cavalo-marinho”, que segue martelando nos refrões. Entretanto, o olhar de Eupalinos não é suficiente para determinar totalmente o equilíbrio, que, como está enigmaticamente anotado na segunda estrofe, só é restabelecido pela luz (“Mas a luz refez o equilíbrio”).

Curiosamente, a última estrofe começa referindo-se à luz (“Pálpebras cerradas / Ao poder violeta”). A tonalidade violeta tingem os dois quartetos líricos anteriores (“Os seios azuis / Dando leite à tarde” e “Escorreu da noite / Nos lábios da aurora”), por isso pode-se entender o “poder violeta” como uma referência ao lirismo com que o surgimento da Vênus banhou a matéria. Entretanto, ao fechar os olhos a ele, restam as “Sombras projetadas / Em mansuetude”. É a matéria deixando a esfera lírica para voltar a ser apenas “massa geométrica”. O equilíbrio refeito é uma volta à objetividade depois do vôo lírico com a deusa alada. A luz que bate nos volumes do prédio define os contornos da realidade, assim como a transforma em lirismo quando observada através da “gota de orvalho”. De um lado a outro, a relação reiterada verso a verso ao longo de toda a primeira parte do texto ganha sua melhor tradução: “sublime colóquio / da forma com a eternidade”. A maneira mansa como a luz banha os grafismos e os contornos para aos poucos revelar uma profundidade lírica naquela arquitetura ressoa como a onda que passa solitária e distante da praia, guardando a silenciosa e intensa estrela em “A brusca poesia da mulher amada”. A eternidade encerra o movimento tornando-o permanente colóquio.

humana, tal como a inspiração no arquiteto L. Kahn, a qual não se dá ao encontrar-se uma idéia, mas no encontro da idéia com a matéria e com a sua execução”.

A influência do núcleo lírico representado por esses versos age na segunda parte de “Azul e branco” para desestruturar e consolidar a construção da natureza.

“Na verde espessura
Do fundo do mar
Nasce a arquitetura.

Da cal das conchas
Do sumo das algas
Da vida dos polvos
Sobre tentáculos
Do amor dos pólipos
Que estratifica abóbadas
Da ávida mucosa
Das rubras anêmonas
Que argamassa peixes
Da salgada célula
De estranha substância
Que dá peso ao mar.

Concha e cavalo-marinho.”

No terceto de abertura, a referência à cena marítima da Vênus ganha a companhia da própria arquitetura. A materialidade nasce do mesmo substrato do lirismo (mantendo o tom de “concha e cavalo-marinho”) para espalhar-se pelos versos seguintes. A arquitetura, que não é apenas ciência, que não é apenas arte, mas que possui uma base lírica a partir da qual constrói, origina o universo marinho, ou ainda, o universo lírico de Vênus. Desde a matéria morta da “cal das conchas” até a “vida dos polvos”, tudo tem o dedo da arquitetura, que, por isso, está além do mero cimento do prédio. A relação entre o lirismo e a materialidade é explícita na associação do “amor dos pólipos” à “argamassa” dos peixes. A vida é tratada como objeto construído assim como as construções se banham em lirismo. Nada escapa, nem mesmo a unidade da

vida que é a célula, que dá peso ao mar e assim transforma o lírico em medida física (“Da salgada célula / De estranha substância / Que dá peso ao mar.”).

Essas duas primeiras estrofes parecem ser apenas a constatação do efeito do intenso brilho fundamental do núcleo lírico da primeira parte de “Azul e branco”. A influência da “Vênus anadiômena” expande-se sobre a vida e a não-vida, confundindo o que parecia estanque e definitivo. Por isso, na última estrofe desta parte, “concha e cavalo-marinho”, que vinha marcando em refrão a atmosfera do texto, aglutina-se aos versos para o momento definitivo da transcendência.

“Concha e cavalo-marinho

Concha e cavalo-marinho:

Os ágeis sinuosos
Que o raio de luz
Cortando transforma
Em claves de sol
E o amor do infinito
Retifica em hastes
Antenas paralelas
Propícias à eterna
Incursão da música.

Concha e cavalo-marinho.”

O aposto fortemente marcado com os dois pontos não deixa dúvidas sobre o objeto. Concha e cavalo-marinho sofrem a ação dos raios de luz, os mesmos que devolveram o equilíbrio material antes e agora agem noutra direção. O par estruturante do poema metamorfoseia-se em “claves de sol”, repetindo o movimento já observado sobre as “massas geométricas” que são “pautas de música”, numa reiteração da transmutação do plástico (visual) em impalpável (som). Mas o ingrediente principal da transformação é o profundo “amor do infinito”, indicação lírica que é força motriz da transcendência da

matéria em direção à abstração da música. A música como escrita contrasta com a possibilidade sonora. Ou seja, a materialidade parece ser tomada a partir daquilo que é construído, o código da marcação das claves e das notas, e não pelo que é natural, isto é, o som. O abstrato passa necessariamente pela matéria, assim como o lírico combina-se com o objetivo. A “massa geométrica” está, portanto, para as indicações convencionadas do transcendente, no caso, do lírico, assim como o som é emitido a partir das notas registradas pela razão do homem numa partitura. Desse emaranhado faz parte a ilusão causada pela iluminação, cujos ângulos e jogos de claros e escuros transformam plasticamente a realidade, fazendo do concreto e figurativo representações vivas e banhadas de lirismo. Ao final de tudo isso, o prédio parece respirar, arquitetado na ambigüidade mais profunda que guardam a concha e o cavalo-marinho. Até que na última parte destaca-se o aspecto objetivo dos versos:

“Azul... Azul...

Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco
Azul e Branco

Concha...

e cavalo-marinho.”⁶⁴

⁶⁴ Vinicius de MORAES, *PCP*, p.342-344.

A repetição de “azul e branco” ao mesmo tempo em que remete aos azulejos em que estão gravados a “concha” e o “cavalo-marinho”, procura apreender a construção, trazendo para o poema o prédio em si, com suas cores e azulejos. Ocupando o lugar da dupla que dá o mote ao poema, “azul e branco” não apenas materializa o figurativo, mas ao fazê-lo através do ritmo marcado pela repetição dos versos como que transforma o que é matéria em som, provocando a transcendência da massa geométrica. O novo par, por isso, remete não só à materialidade do painel, mas dá espaço para o lírico cujo centro gerador é a Vênus e sintetiza tudo numa construção literária muito próxima daquilo que os concretos alguns anos depois fariam, com a diferença de manter vivo o aspecto lírico do aparentemente insosso geométrico (prédio). A referência, no entanto, não corresponde a um prenúncio de concretismo ou de neoconcretismo. Antes, a utilização do recurso formalista para constituir o lirismo parece ser uma necessidade. A massa geométrica só alcança sua transcendência através do encantamento obtido da repetição de “Azul e branco”. Embebida de um teor encantatório garantido pelo aspecto musical e visual da construção e de um lirismo trazido pela ação da Vênus anadiômena, a estruturação mimética associa-se ao conceito do lirismo puro como visto em Maulpoix, ou seja, como motor de um “mouvement scaladant” que caracteriza a essência lírica. Em outras palavras, o movimento segue em direção à transcendência através das palavras que remetem, por sua vez, ao impalpável.

Mesmo sendo um texto mais elaborado que “Cartão-postal”, ainda é possível identificar a justaposição entre o lírico e o material em “Azul e branco”. As esferas estão delimitadas. Da mesma maneira que se pode demarcar os limites do lirismo que ocupa os desvãos da cidade construída por palavras em “Cartão-postal”, “Azul e branco” não esconde sua estrutura. Assim como existe uma parte do texto para o desenvolvimento do núcleo lírico (concentrado na ação da Vênus), há outra para a constatação da ação desse

centro poético sobre toda a realidade até a transcendência final. Em “Retrato de Maria Lúcia”, ao contrário, o trabalho lingüístico é realizado verso a verso nessa mesma direção. Lirismo e materialidade adensam-se no mesmo espaço resultando num núcleo poético de alta intensidade. Por isso, o momento de realização do “mouvement escaladant” possui um efeito de encantamento, ou seja, a transcendência parece ser natural, uma vez que a ação do lirismo sobre o material é muito sutil.

Em “Azul e branco”, a construção da transcendência é explícita, acompanhada a cada passo, discutida a cada verso e prolongada até a resolução da última parte. A espiritualização dos outros poemas corresponde à concentração lírica na Vênus mitológica, que aos olhos de Eupalinos não perde sua natureza material, presa às paredes do prédio. A convivência do lírico e do material é levada às últimas conseqüências, de maneira ligeiramente distinta das explosões analisadas antes. Se naqueles poemas as linhas da construção não estão à mostra, em “Azul e branco” a combinação ou, para usar um termo musical, a harmonização é aparente e como que justificada estrofe a estrofe. As duas esferas (objetivo e subjetivo) parecem só encontrar um ponto de convivência no mural dos últimos versos. O par “Azul e branco” conjuga cor e ritmo para alcançar a abstração do som que, por sua vez, carrega consigo a dubiedade da “concha e cavalo-marinho”. O duplo carrega todas as significações que foram sendo acumuladas ao longo do texto. A série de versos finais, então, sustenta o momento de transcendência em direção ao infinito e o acorde ressoa nos vãos do prédio consolidando em tom maior a arquitetura lírica no interior do poema.

PARTE 4

TUDO É MÚSICA

A relação de Vinicius de Moraes com a música é antiga. Antes mesmo de ser poeta, ele já compunha com os irmãos Tapajós, sendo que seu primeiro sucesso de público não foi um poema, mas *Loira ou morena*, um samba-canção que caiu rapidamente no gosto popular. Talvez por isso as referências à música estejam sempre presentes em seus poemas, seja no aspecto formal seja no temático. Exemplo disso é a “Modinha”, que ao ser justaposta a um poema eminentemente visual como “Cartão postal” atua sobre a materialidade das palavras como distribuídas nesse texto e, ao mesmo tempo, ressalta sua própria natureza, expondo e fazendo uso do sentido primeiro do gênero musical modinha, uma vez que a referência a ele é direta desde o título. Da mesma maneira, no capítulo anterior ficou claro como a música é fundamental para a estruturação de “Azul e branco” até que a transcendência se complete. Está no som a tradução em outro nível da essência do duplo “concha e cavalo marinho” que, por sua vez, determina o eixo do poema.

Se esse tipo de relação pode ser identificado ao longo da obra escrita de Vinicius de Moraes, é possível se fazer o caminho inverso, ou seja, encontrar na composição musical elementos próprios da poesia escrita. As letras do poeta, por exemplo, seguem a inovação lexical e sintática que se observa no desenvolvimento dos versículos dos primeiros livros para os versos mais curtos e cotidianos de *Novos poemas* e, principalmente, *Poemas, sonetos e baladas*. O aspecto temático, que segue a alteração léxica e sintática, ou vice- e versa, completa a inovação empreendida pelo poeta e comentada por Caetano Veloso nos seguintes termos:

“O Vinicius, como letrista, provocou uma virada importante na história da letra de música no Brasil; uma importância do tamanho da importância da bossa nova, tão fundamental quanto a batida e o modo de cantar de João Gilberto –a combinação dessas duas coisas–, e tão importante quanto a riqueza composicional do Tom Jobim. Essas são as três forças decisivas da bossa nova. E a virada na questão da letra de música, promovida pelo Vinicius, foi realmente crucial. (...) Mas é preciso entender também que essa virada só foi assim tão abrangente porque ele a fez atento à tradição da letra de música popular brasileira.”⁶⁵.

Ao mesmo tempo, no entanto, pode-se identificar uma correspondência entre a letra e o poema em um nível mais profundo que o lexical, sintático ou temático, algo que promove sutilmente a construção lírica da letra da música. Assim, em “Chega de Saudade”, canção que é o marco inicial da bossa nova, observa-se a presença da mesma estrutura dos núcleos de transcendência que caracterizam alguns poemas de Vinicius de Moraes como identificado nos capítulos anteriores. Ou seja, o fundamento de sua arquitetura lírica permanece inalterado quando muda o canal de comunicação. Isso não quer dizer, no entanto, que a letra da canção seja um poema. A diferença existe e é tema de um debate permanente entre compositores e poetas. Há aqueles que nem mesmo gostam de serem chamados de poetas, como Chico Buarque. A construção, efetivamente, tem muitas diferenças. Entre elas, a questão da sustentação do texto sem a música. Um depende do outro na música como em nenhum poema. A música não altera simplesmente o sentido do texto da canção, mas o compõem, como será visto na análise a seguir. No caso de Vinicius de Moraes, chama a atenção como uma característica da construção

⁶⁵ Apud Vinicius de MORAES, *Poemas Esparsos*, p.218.

lógica própria do poema é transportada para “Chega de saudade”. Isto é, se o lirismo de Vinicius de Moraes se constrói em alguns poemas a partir de um núcleo de transcendência estruturado entre seus elementos materiais que lhe sustentam e fortalecem, sejam eles imagens ou palavras, na música, embora a composição seja mais complexa por envolver um número maior de elementos, a arquitetura permanece essencialmente inalterada. A valorização do aspecto estrutural e de construção (lógica) na bossa nova dá-se desde seu início.

Quando João Gilberto lançou um 78 rpm em 1958 colocando de um lado “Chega de Saudade”, com letra de Vinicius de Moraes e música de Tom Jobim, e de outro sua composição “Bim Bom”, apresentava a bossa nova de dois pontos de vista complementares. No disco, a classificação de “Chega de Saudade” como samba-canção indicava a relação da nova bossa com a tradição, ao mesmo tempo em que o apanhado de palavras que preenchiam a melodia e ditavam o ritmo daquele samba “Bim Bom”, cuja letra não parecia significar praticamente nada, colocava a novidade em evidência.

A essência dessa novidade, no entanto, é comum às duas composições e deve-se à interpretação de João Gilberto ao violão. O compositor realizava um encadeamento inédito entre instrumento, voz e melodia, fatores que se associavam a um trabalho rítmico que marcou toda uma era. Entretanto, o fundamento da bossa nova deve ser encontrado na famosa batida do violão de João Gilberto. O crítico Walter Garcia, em sua análise minuciosa da bossa nova, resume da seguinte forma⁶⁶: “(...) Pode-se afirmar que a lição tirada por João, daquilo que ele aprendeu com suas audições e com sua prática anteriores à Bossa-Nova, foi construir o ritmo a partir de uma marcação regular e uniforme (em intensidade) de baixo capaz de atuar como baliza, orientando as síncopes dos acordes e permitindo que elas se movimentassem livremente,

⁶⁶ Segue-se aqui a explanação de Walter Garcia em *Bim Bom – A contradição sem conflitos de João Gilberto*.

inclusive com antecipações; em outras palavras, tecer um ritmo que instituísse a ordem do baixo a fim de possibilitar sua quebra pelo acorde sincopado”⁶⁷

O movimento rítmico integrava assim elementos do samba-canção e do jazz resultando numa verdadeira modernização do samba. Ou ainda, a batucada ganhava uma roupagem diferente. O que antes era tocado por instrumentos distintos, agora estava concentrado em essência nas mãos de João Gilberto. No disco lançado em 1958 era a primeira vez que se conseguia distinguir com nitidez a nova batida, abafada pela orquestra e pela potência da voz de Elizete Cardoso no LP anterior, intitulado *Canção do amor demais*.

“(…) A definição rítmica de João Gilberto eleva a princípio organizador de todos os demais elementos da canção a essencialidade, não circunscrevendo a Bossa a um só gênero (…) A batida se produz, formalmente, pela simplificação requintada do padrão rítmico do samba, e a obra bossa-nova (desde a composição, a interpretação, o arranjo, a produção fonográfica e gráfica do disco até a apresentação do show), estruturada a partir desse violão que reduz e concentra em movimento centrípeto a batucada, despe-se do supérfluo mas volta-se para o detalhe, tornando-se ‘derramada para dentro’.”⁶⁸

O equilíbrio buscado por João Gilberto envolve também a integração perfeita da letra com a melodia, “sem que se dê prioridade ao sentido em detrimento do som”⁶⁹. A letra compunha com a melodia e a harmonia um todo inédito, diferente da composição tradicional. Brasil Rocha Brito, em um dos primeiros ensaios sobre o tema em 1960, afirma sobre as primeiras letras da bossa nova:

⁶⁷ Walter GARCIA, p.67.

⁶⁸ Ibid., p.80-81.

⁶⁹ Ibidem.

“Os textos cantados não são valorizados apenas pelo que conteriam como expressão de idéias, pensamentos, ou por obedecer o verso a uma forma determinada. Incorpora a esses aspectos o valor musical portado pela palavra. Os atributos psicológicos que surgem ao se cantar a sílaba, o vocábulo, são considerados em sua totalidade e complexidade. A palavra ganha assim um valor pelo que representa como individualidade sonora”.⁷⁰

A sutileza e o detalhe parecem estar na base das letras das canções, que dialogam de forma muito particular com a melodia trabalhada por João Gilberto em seu violão. Como explica Julio Medaglia:

“As inovações propostas pela BN não abrangeriam apenas o campo da interpretação, acompanhamento, linguagem instrumental, harmonização e ritmo. Elas forjaram a formação de um novo estilo composicional que incorporou todos os recursos musicais conquistados, baseando-se numa temática literária atual e ligada ao meio que lhe deu origem. (...) Desenvolveu-se uma técnica composicional orientada para articulações mais sutis e de detalhe, assim como um vocabulário expressivo que prevê um contato direto e íntimo com o ouvinte”.⁷¹

Nesse sentido, é possível se compreender uma composição isomórfica como “Bim Bom” e outras que a seguiram, como “Hô-ba-la-lá”, também de João Gilberto, ou ainda as metalingüísticas (literária e melodicamente) “Desafinado” e “Samba de uma nota só”, ambas de Newton Mendonça com música de Tom Jobim.

⁷⁰ Augusto de CAMPOS, p.38.

⁷¹ Apud Augusto de CAMPOS, p.82.

No entanto, a contrapartida da evidência construtiva de “Bim Bom” estava do outro lado do 78 rpm de João Gilberto. A letra de aparência tradicional de “Chega de Saudade”, então classificada como samba-canção, disfarçava e reforçava a estrutura inovadora da canção, a mesma estrutura que era facilmente perceptível em “Bim Bom” devido à natureza de seus versos. O próprio Vinicius de Moraes referiu-se à confecção dela como algo novo no artigo “Certidão de nascimento” de 29 de janeiro de 1965.

“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. Intitulei-o Chega de saudade recorrendo a um de seus versos.”⁷²

Anos depois, o parceiro Tom Jobim comentava o caráter dúbio da canção em entrevista a Tárík de Souza:

“Esse título [‘Chega de Saudade’] é engraçado porque a música tem algo de saudade desde a introdução. Lembra aquelas introduções de conjuntos de violão e cavaquinho, tipo regional (...) Na segunda parte, passa para maior (modo maior). Acontecem todas aquelas modulações clássicas que você encontra na música antiga. Isso cria um absurdo: o ‘Chega de Saudade’ (...) já é uma saudade jogando fora a saudade.”⁷³

⁷² Vinicius de MORAES, *Samba falado*, p.139-140.

⁷³ Apud Jairo SEVERIANO, p. 20-22.

A canção em ré menor inicia-se realmente com uma pequena introdução instrumental⁷⁴ que combina a flauta, uma sutil percussão e o violão de João Gilberto. A melodia simples e graciosa prepara o caminho para a apresentação de um lugar comum da canção de amor popular: a separação de um casal. O sentimento intenso de tristeza é comunicado logo nos primeiros versos. A utilização do tom ré menor para dar a atmosfera de sofrimento, assim como o contraste com seu correspondente ré maior que entrará na segunda parte da música, é bastante comum na música popular. Mas, apesar da estrutura e tema tradicionais, o início da canção surpreende com a colocação em vocativo (“tristeza”) do sentimento que move o cantor. Ao eu lírico que sofre resta apenas a tristeza que o consome como aliada para superar a situação de separação da mulher amada. A inversão parece iluminar o lamento dolorido que normalmente dita o ritmo do samba-canção.

- (1) “Vai, minha tristeza
- (2) E diz a ela que sem ela não pode ser
- (3) Diz-lhe numa prece
- (4) Que ela regresse
- (5) Porque eu não posso mais sofrer

- (6) Chega de saudade
- (7) A realidade é que sem ela
- (8) Não há paz, não há beleza
- (9) É só tristeza e a melancolia
- (10) Que não sai de mim
- (11) Não sai de mim
- (12) Não sai

- (13) Mas se ela voltar
- (14) Se ela voltar
- (15) Que coisa linda
- (16) Que coisa louca
- (17) Pois há menos peixinhos a nadar no mar

⁷⁴ A análise toma como referência a gravação de 1958 no LP *Chega de Saudade*, regravado no CD *O Mito*, e a partitura publicada no *Cancioneiro Vinicius de Moraes* (AUGUSTO, Sergio).

(18) Do que os beijinhos que eu darei na sua boca

(19) Dentro dos meus braços os abraços

(20) Hão de ser milhões de abraços

(21) Apertado assim, colado assim, calado assim,

(22) Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim

(23) Que é pra acabar com esse negócio

(24) De você viver sem mim

(25) Não quero mais esse negócio

(26) De você longe de mim...

(27) Vamos deixar desse negócio

(28) De você viver sem mim..."

No primeiro quinteto, as instruções para a tristeza definem o desenho melódico predominante na parte inicial da canção, isto é, suas duas primeiras estrofes. No diagrama 1 abaixo⁷⁵, percebe-se como o pequeno salto inicial de oito semitons do primeiro verso repete-se exatamente no terceiro (diagrama 3). Parte-se do fá ao lá para depois retornar ao início mantendo a tessitura, que dessa forma não extravasa para a característica passional, marcada pelos tons agudos, restringindo-se ao processo de figurativização que o vocativo de abertura determina. Mesmo no segundo verso, o “não pode ser”, que poderia resvalar para um lamento choroso, mantém-se na variação, mas sem saltos. Caminhando gradativamente para o grave assume uma função afirmativa que ajuda a compor o quadro de serenidade de toda a situação apresentada. Em “que ela regresse”, a entrada de um metal marca delicadamente a afirmação definitiva de “Porque eu não posso mais sofrer”. Apesar da contundência, a tessitura é respeitada, considerando-se o início e o final do verso. De outra perspectiva, a serenidade do eu lírico e o tom de afirmação dos versos indicado

⁷⁵ Para a análise da canção serão utilizados os fundamentos teóricos propostos por Luiz Tatit. Para que se visualize as correspondências estruturais da canção e seus desenhos melódicos são utilizados diagramas organizados em linhas que marcam o intervalo de meio tom e cuja numeração corresponde aos números dos versos. Da mesma forma, são empregados os conceitos de “figurativização”, representando a intenção comunicativa da entoação; “passionalização”, associado ao efeito passional obtido através do trabalho do intérprete, principalmente através da altura da melodia e vocalização; “tematização”, efeito rítmico resultado da valorização consonantal da letra da canção.

pela altura das notas são reforçados pela maneira de cantar de João Gilberto, que não prolonga as vogais em “sofrer” ou “não pode ser”. Simplesmente as diz, naturalmente.

DIAGRAMAS 1 e 2

Tom Ré menor

Vai	tris
	e
	sem
	não
	te
	a
	e
	po
	nha
	diz
	la
	de
	que
	za
	E
	la
	mi
	ser

Eb7 / Dm

Eb7

DIAGRAMAS 3, 4 e 5

Diz		Por
ce	Que e	que eu mais
ma	la	não pos
		so so
pre	regres	
nu		
	se	frer
lhe		

A abertura da segunda estrofe (diagrama 6 abaixo) repete o mesmo desenho melódico e harmônico que o quinteto anterior. Pela terceira vez, o bloco é reiterado. Quando já se espera a manutenção do desenlace, o oitavo verso “não há paz não há beleza” quebra a seqüência e alcança a nota mais alta da primeira parte (diagrama 8). Com o “za” de “beleza”, a música chega a um si bemol, nota comum no tom ré menor (terça do sol menor, que é o acorde de subdominante de ré menor), e indica um caminho novo. A nota aparece apenas neste momento como que adiantando o que acontecerá a partir da terceira estrofe, quando o tom da música é alterado para o modo maior. A “beleza” extrapola a serenidade que parecia consolidada abrindo-se por um instante para a união tão desejada. João Gilberto então prolonga a sílaba “le” de “beleza” como que saboreando a possibilidade do reencontro. Mantendo o mesmo si bemol, o verso seguinte possui maior variação. São dez semitons entre “É” e “só” (dó sustenido), depois a retomada com “tristeza” com um novo salto ascendente e o definitivo lamento da “melancolia”, com direito a novo

prolongamento de vogal (em “li”). Embora a tessitura seja retomada, a repetição de “não sai de mim” até o derradeiro e incontornável “não sai” (diagrama 12 abaixo) definem a atmosfera de lamento. A afirmação determinada pela descendência melódica preenche-se de característica passional pela repetição do verso que vai se perdendo até o silêncio. A letra desaparece e um pequeno encadeamento harmônico acompanhado de uma quebra da seqüência rítmica do violão prepara o salto para o modo maior, ré maior (diagrama 13).

DIAGRAMAS 6, 7 e 8

		za
		be
		le
		há
Che	sau	da sem
	da	li e
		paz
de	rea	la há
		que Não
		não
	de	A
		de é
ga		

Gm7

DIAGRAMAS 9, 10, 11 e 12

É			
tris	me		
te			
za e a	lan	sai	sai
	li	não	Não
	co	de	sai
só		de	
	a		
		mim	
			mim
	Que		

DIAGRAMAS 13, 14, 15 e 16

Dmaj7 (6) (tom Ré Maior)

		tar	
se e			
la		Que	
Mas	tar		
	Se e	vol	coi
vol	la		Que
		lin	
		da	coi
		sa	lou
			sa ca

DIAGRAMAS 17 e 18

a	
na	
dar	
nhos	
no	
	ji
xi	
há	nhos a
me pei	bei que eu bo
Pois nos	que os su ca
mar	Do da na
	rei

Dmaj7

A mudança de tom é acompanhada da entrada de um conjunto de cordas que vai crescendo e se mantém presente, de maneira sutil, sem abafar a batida do violão que retoma o ritmo que vinha sendo trabalho em toda a primeira parte de “Chega de Saudade”. As variações observadas são próprias da natureza da batida bossa nova de João Gilberto já caracterizada acima.

A altura da entrada do primeiro verso dessa segunda parte da canção (fá suspenso) tem a diferença de meio tom daquela do desenho melódico que vinha se repetindo (fá), por isso, a alteração da sonoridade deve-se principalmente à mudança de tonalidade (diagrama 13). No verso “Mas se ela voltar” o “se” alcança o lá numa preparação para a repetição subsequente de “se ela voltar”, quando o salto atinge o ponto mais alto dessa tessitura, a nota si (“tar”), remetendo imediatamente à “beleza” que adiantava este momento na primeira parte com o si bemol. Não por acaso, em ambas as passagens a música parece por um breve instante indicar uma nova direção, um substrato passional parece querer estruturar-se imaginando a volta e a beleza do

reencontro, mas é contido pela descendência posterior tanto na primeira quanto na segunda parte. Entretanto, a atmosfera da canção dada pela mudança de tonalidade já é outra e os versos que seguem o “voltar” deixam a “tristeza” e a “melancolia” de lado para afirmar definitivamente como tudo seria “lindo” e “louco”. A preparação então é para um momento de transição.

O devaneio do contato físico no reencontro que seria uma “coisa linda” e “louca” inicia-se retomando o acorde de ré maior com sétima (Dmaj7) que assinala a entrada da segunda parte da música (diagrama 17 acima). O longo verso “Pois há menos peixinhos a nadar no mar” ocupa toda a extensão da tessitura, alcançando ainda a nota mais aguda da melodia (“a” em dó suspenso). O preenchimento é repetido no verso seguinte (“Do que beijinhos que eu darei na sua boca”), quando se alcança a nota mais grave de toda a música (“rei” em sol suspenso). As duas seqüências se estruturam e se sustentam numa rima interna entre “peixinhos” e “beijinhos”. A confirmação do “darei” prepara assim a canção para a realização do contato efetivo na quarta e última estrofe.

DIAGRAMAS 19 e 20

Den	meus	bra	de		
	bra	a	ser	bra	
		os	mi	de a	ços
			Hão	lhões	
	dos	ços			
			ços		
	tro				

DIAGRAMA 21

	per			
	ta	la	la	
A		do as		
			do as	
				do as
		sim	sim	
				sim
		co		
			ca	

DIAGRAMA 22

	ços	bei		
	bra			
		e		
		ji	ri	fim
		nhos	ca	nhos
				ter
			e	sem
A				

DIAGRAMAS 23 e 24

bar	
ca com es	
pra a se	
Que é ne	vo sem
gó	De cê ver mim
cio	vi

DIAGRAMAS 25 e 26

mais	
ro es	
que se	
Não ne	vo de
gó	De cê ge mim
cio	lon

DIAGRAMA 27 e 28

xar	
dei des	
mos se	
Va ne	vo sem
	gó De cê ver mim
	cio vi

A melodia retorna ao desenho inicial para logo se desestruturar em um jogo lingüístico que marcará toda a estrofe. Começa timidamente com a aproximação de “braços” e “abraços” até a estruturação particular do verso 21 (“apertado assim, colado assim, calado assim”). Augusto de Campos, citado no artigo de Brasil Rocha Brito, encontra neste verso uma “paronomásia no nível lingüístico que busca uma correspondência no musical”⁷⁶. A correspondência traduz-se numa concentração de acordes cuja rápida alternância tende a destacar o ritmo da passagem. Ao mesmo tempo em que os acordes são atacados, a aproximação sonora das palavras ressalta as aliterações e assonâncias internas encadeando os termos numa seqüência caracterizada pelo ritmo, mais que pelo conteúdo. É o mesmo que acontece, por exemplo, em “abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim”, onde, além da seqüência de acordes, verifica-se a acentuação nos “i”s, as rimas internas entre “beijinhos” e

⁷⁶ Embora a afirmação como feita, de maneira isolada, não chegue a mostrar a correspondência musical pretendida, indica um caminho a ser seguido Apud Brasil Rocha Brito in Augusto de CAMPOS, p.39.

“carinhos”, a sibilização proveniente da repetição do “s” e a marcação das consoantes “b” e “c”. À sonorização particular do verso, some-se a referência às linhas precedentes, tão rítmicas quanto esta, que insistem em rimas internas que parecem ecos eternos. A pequena variação que se observa no desenho melódico a partir do verso 23 (diagrama 23 acima) não altera o processo de tematização que caracteriza toda a estrofe. O verso “Pra acabar com esse negócio” marca a toada do samba diferente que o violão de João Gilberto vai construindo em conjunto com os jogos lingüísticos. E assim até o final determinado pela alternância entre “de você viver sem mim” e “não quero mais esse negócio”, com pequenas variações na letra. Perceba-se como o desenho se repete (diagramas 24 a 28) retomando a tessitura inicial e mantendo-se concentrado sobre si mesmo, isto é, sem variações de altura, dessa forma sustentando o espaço para a valorização rítmica e a conseqüente materialização das palavras⁷⁷.

A tematização que caracteriza a última estrofe de “Chega de Saudade” acompanha o momento em que se canta o reencontro físico com a mulher amada realizado em devaneio pelo eu lírico, que imagina tudo o que poderia e desejaria fazer quando tivesse seu amor de volta. Porém, com o processo de tematização, que ressalta os elementos materiais das palavras, o devaneio é materializado em ritmo. O que significa, em última instância, que o reencontro é finalmente materializado em música. E é a partir deste desfecho que se pode identificar como o procedimento de construção lírica do poema se repete na letra da canção.

⁷⁷ Algo semelhante acontece com a música “Garota de Ipanema” (1962), também realizada em parceria por Vinícius de Moraes e Tom Jobim. Em seu estudo das canções brasileiras, Luiz Tatit chama a atenção para a exploração dos “recursos persuasivos” na composição de canções: “A esquematização dos recursos persuasivos (tematização, passionalização e figurativização) atingiu um tal grau de controle e de funcionalidade estética que uma canção como “Garota de Ipanema” pôde ser concebida em termos e oposição absoluta entre tematização [“olha que coisa mais linda, mais cheia de graça...”] e passionalização [“ah! Por que estou tão sozinho...”], uma regendo a primeira parte e a outra a segunda” (Luiz TATIT, *O Cancionista*, p. 173).

A função do adversativo “mas” na terceira estrofe assemelha-se à de “subitamente” no soneto “Retrato de Maria Lúcia”. Ao marcar a inflexão tonal, “mas” assinala o momento em que o devaneio passa a dominar a letra. Ao mesmo tempo, a música sofre uma alteração, entregando-se aos poucos à tematização, que é a característica predominante na última estrofe. O movimento em direção ao ritmo puro, e a conseqüente realização do reencontro, é da mesma natureza que o indicado pelo “subitamente”, que anota o momento de iluminação do rosto-pedra. Em “Chega de Saudade”, no entanto, o movimento é menos sutil que aquele do soneto, uma vez que a palavra define a abertura de um espaço inédito para a hipótese/devaneio através da mudança de tonalidade. Embora a alteração de meio tom na melodia seja discreta, é bastante perceptível pela variação harmônica que a acompanha. O que estava marcado por uma palavra no poema ganha o reforço da música na canção, e o movimento (“mouvement escaladant”) realiza-se a olhos vistos. A transcendência em direção ao devaneio acontece ao ritmo da música marcado pelas palavras.

No entanto, ao assinalar a inflexão tonal, “mas” remete, ao mesmo tempo, pela harmonia e pela altura de “voltar”, ao termo “beleza” que se sobressai na primeira parte. Esse termo, no entanto, colocado ao lado de “paz”, “tristeza” e “melancolia”, assume uma dimensão universal que extrapola, por isso, a beleza física da mulher amada. Como conceito, “beleza” carrega uma profundidade espiritual que amplia a dimensão do devaneio e, por conseqüência, garante ao “mouvement escaladant” o teor espiritual em que estão embebidos os núcleos de transcendência dos poemas. Então, o reencontro materializado efetiva-se sob a esfera da beleza universal. Conjugando assim o lirismo do devaneio e a materialidade realizada pela tematização, o núcleo poético instaurado desde a inflexão harmônica e melódica da terceira estrofe pode ser comparado aos centros de transcendência identificados nos poemas.

Enquanto o rosto-pedra insere-se no teatro dos elementos da natureza transformando-se em mais uma unidade do universo, o reencontro em “Chega de Saudade” domina o espaço através da música e de seu ritmo. Em outra comparação, pode-se afirmar que a transcendência do momento do reencontro físico que se verifica na segunda parte da canção deriva da materialidade da música, assim como os blocos de concreto do prédio do Ministério da Educação em “Azul e branco” embebem-se de lirismo e desmaterializam-se em som e ritmo.

Ao fim da análise, “Chega de Saudade” pode ser compreendida como um exemplo complexo do lirismo de Vinicius de Moraes. Se antes o poeta concentrava-se nas palavras, na canção adiciona ainda a preocupação de interação dessas palavras com a melodia para assim determinar a construção do lirismo. Ou seja, o texto, contendo a materialidade (tematização) e a espiritualidade (beleza) que também estão nos poemas escritos, precisa ainda ser considerado dentro de uma complexa estrutura de melodia, harmonia e interpretação para que se apreenda sua totalidade. Os versos de amor ganham o espaço através da tematização e assim convergem para a transcendência profana do reencontro dos corpos⁷⁸.

Quando Tom Jobim falou em uma saudade “jogando fora a saudade” ao comentar “Chega de Saudade” talvez tivesse em mente dois aspectos. O primeiro, do reencontro efetivo que se assiste em ritmo (tematização) ao final da canção; o segundo, a novidade da composição que parte de uma estrutura aparentemente tradicional para seguir o caminho de uma arquitetura lírica complexa e própria de Vinicius de Moraes, ou seja, uma construção que considera a possibilidade de combinar o lírico com o material, compondo um núcleo de transcendência, para alcançar o lirismo puro.

⁷⁸ É a tematização que se realiza em “Chega de Saudade” que interessa para a análise da materialidade correspondente aos outros poemas de Vinicius de Moraes. Por isso, não se comenta o caráter construtivo da música, um aspecto que serve a qualquer música, por definição.

PARTE 5

UM MOMENTO DE FELICIDADE

A identificação de estruturas correspondentes entre a canção “Chega de Saudade” e alguns poemas de Vinicius de Moraes como feita nos capítulos anteriores procura jogar luz sobre um aspecto muito pouco estudado da obra do poeta: a passagem do verso para a letra de música. Embora muito se comente, e até se julgue, sobre a carreira do poeta que abandonou as musas da poesia para se entregar ao pobre mundo cotidiano da canção, o assunto não é abordado em sua complexidade. Ou seja, não há uma preocupação em se entender de que maneira a letra da canção dá continuidade à obra que Vinicius de Moraes vinha desenvolvendo nas páginas de seus livros. A maior parte da crítica é muito rápida e superficial quando toca no tema, normalmente concentrando-se na perícia formal que caracteriza o trabalho do poeta desde seus livros de poemas publicados. O comentário apressado de Eucanaã Ferraz é um bom exemplo de como o tema é normalmente tratado.

“(…) O poeta pôde tornar-se letrista porque sabia adequar a escrita à melodia, sem sobreposição da primeira sobre a segunda e vice-versa, e também porque estava à vontade quando trabalhava em parceria. A qualidade de Vinicius estaria aí, na capacidade de acomodar a escrita à música, ou melhor, na aptidão de escrever para a melodia, compreendendo as necessidades da canção, daí resultando um corpo único, equilibrado e indivisível.”⁷⁹

⁷⁹ Eucanaã FERRAZ, p.49-50.

Se não há dúvida sobre a capacidade do trabalho formal de Vinicius de Moraes –assim como não se questiona sua capacidade de manter e de criar parcerias–, também não se pode explicar sua dedicação à música de maneira tão simplista. Em outras palavras, sua perícia lingüística é uma condição necessária, mas não suficiente para uma análise do caminho decisivo tomado pelo autor, que não publicaria nenhum outro livro de poesia a partir de 1962 (*Para viver um grande amor*, crônicas e poemas) ou, se se considerar um livro composto exclusivamente por poemas, de 1959 (*Novos poemas II*). O algo a mais que existe na passagem para a canção foi comentado por Caetano Veloso em seu depoimento para o documentário “Vinicius”, de Miguel Faria Jr., transcrito na íntegra na edição de *Poemas esparsos*:

“Ele [Vinicius] tinha noção de que tinha saído do mundo da poesia canônica de livro para a música popular, e sentia-se mais feliz com isso; sabia que estava exercendo uma função grandiosa, mesmo que às vezes pudesse achar que aquilo era uma relativa irresponsabilidade, ou que incluísse uma certa preguiça; mas que essa irresponsabilidade e essa preguiça tinham em si um valor poético que era preciso ser reconhecido. Para ele, isso era muito tranqüilo, e vivido assim como se fosse uma experiência erótica, abrangente, que ele reconhecia como sendo superior a veleidades intelectuais. E ele estava certo, porque o centro erótico das coisas é superior a quaisquer veleidades intelectuais.”⁸⁰

Longe de comporem uma análise, as palavras de Caetano Veloso sugerem uma justificativa para a passagem do poema para a canção e, mais que isso, indicam a grandiosidade da escolha de Vinicius de Moraes. O mergulho no íntimo das coisas está tanto de um lado como do outro, a poesia continua de

⁸⁰ Apud Vinicius de MORAES, *Poemas Esparsos*, p.216.

maneira diferente, mas sempre poesia em sua natureza imutável, encravada na vida. No entanto, é Ferreira Gullar quem realmente faz a análise ponderada sobre a dedicação do poeta à música no artigo “Vinicius: o caminho do poeta” publicado no *Jornal da Tarde* em 12/7/1980.

“Muita gente vê na adesão de Vinicius à música popular um abandono de sua carreira de poeta. Mas essa é uma visão equivocada. Na verdade, trata-se de um desdobramento natural de sua experiência, que vem do metafísico ao cotidiano, do erudito ao popular. É um processo de redescoberta de si mesmo e de exploração permanente de suas potencialidades expressivas que o conduz à música. E é também um processo de desmistificação da poesia, como temática e como forma.”⁸¹

Sem deixar de considerar a perícia formal do poeta, Ferreira Gullar destaca seu desenvolvimento em direção ao “cotidiano”, ao “popular” e à “desmistificação”, três elementos que apontam para sua preocupação em se comunicar com o público. O próprio Vinicius de Moraes associava essa passagem a um desejo expresso de comunicação. Em entrevista à “Revista Civilização Brasileira” em 1965, o poeta não esconde seu interesse de comunicar através da canção. Depois de ponderar que a poesia serve “para transmitir aos outros uma série de experiências peculiares a todos nós”, o poeta tratou do problema da letra de música: “Por tudo isso, voltei-me para a canção, instrumento formidável para transmitir a poesia”⁸².

Na década de 1950, preocupar-se com comunicação com o público envolvia adaptar-se às novidades da vida moderna, como o rádio e a televisão, que passavam a ter uma penetração muito mais decisiva na sociedade que o

⁸¹ Apud Vinicius de MORAES, *Poemas Esparsos*, p.204.

⁸² *Revista Civilização Brasileira*, 1965, depoimento colhido por Olga Werneck, p.132-133.

livro impresso. Por isso, talvez se possa afirmar que o procedimento de Vinicius de Moraes reagia à situação identificada por João Cabral de Melo Neto em sua tese de 1954 “Da função da poesia moderna”.

“Apesar de os poetas terem logrado inventar o verso e a linguagem que a vida moderna estava a exigir, a verdade é que não conseguiam manter ou descobrir os tipos, gêneros ou formas de poemas dentro dos quais organizassem os materiais de sua expressão, a fim de tornarem-na capaz de entrar em comunicação com os homens nas condições que a vida social lhes impõem modernamente.”⁸³

Neste contexto, a música parece ser um bom veículo para a transmissão da poesia que não deseja fechar-se sobre si mesma. Acompanhados da melodia, os versos conseguem se adaptar às novas tecnologias de difusão sem perderem suas características poéticas e ainda, como se pode depreender da análise no capítulo anterior, aproveitar as correspondências sonoras (melódicas e harmônicas) como um elemento lingüístico a mais a ser explorado. Ao manter a arquitetura lírica entre o poema escrito e a letra de música, Vinicius de Moraes como que prolonga a ação de sua poesia que, dessa maneira, ganha uma feição que lhe permite penetrar através dos novos meios de comunicação de massa e, conseqüentemente, fazer parte da engrenagem da indústria cultural que começava a funcionar nos anos 1950. O certo, porém, é que a indústria cultural brasileira teve um início bastante particular e ainda de desenvolvimento incipiente. Para se compreender todos os meandros de seu estabelecimento é necessário uma pequena divagação sobre os fundamentos da indústria.

⁸³ João CABRAL, p.100.

Enquanto uma estrutura de produção de bens simbólicos regida por princípios capitalistas, é claro que a indústria cultural depende da estruturação plena do capitalismo para que se desenvolva integralmente. No entanto, quando a bossa nova começou e Vinicius de Moraes passou a se dedicar à canção, o capitalismo brasileiro amargava uma realidade difícil. A ideologia desenvolvimentista que se consolidava sob o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960) representava a tentativa de superação de uma realidade nacional dividida entre uma face “arcaica” e outra “moderna” e que queria estar coordenada com a etapa do capitalismo dos países desenvolvidos. O embricamento dessas duas esferas é bem explicado pelo sociólogo Francisco de Oliveira:

“(…) A expansão do capitalismo no Brasil se dá introduzindo relações novas no arcaico e reproduzindo relações arcaicas no novo, um modo de compatibilizar a acumulação global, em que a introdução das relações novas no arcaico libera força de trabalho que suporta a acumulação industrial-urbana e em que a reprodução de relações arcaicas no novo *preserva* o potencial de acumulação liberado *exclusivamente* para os fins de expansão do próprio novo.”⁸⁴

Essa fase, correspondente àquela classificada por Antonio Candido como a da consciência do subdesenvolvimento, não contava com a consolidação de um mercado consumidor de bens culturais e nem com produtores organizados profissionalmente⁸⁵. Em *A moderna tradição*

⁸⁴ Francisco de OLIVEIRA, 2003; p.60

⁸⁵ No artigo “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, redigido em 1950, Antonio Candido analisa da seguinte forma a situação: “A queda do movimento editorial, a voga avassaladora da rádio-novela e do rádio-teatro, do cinema e dos *strips*; o conflito entre a inteligência participante e a inteligência contemplativa, que se vão tornando, uma e outra, cada vez mais estritas e inconciliáveis (...) –eis alguns traços que ajudam a compreender as contradições literárias dos nossos dias e o afastamento em relação ao período precedente. Vivemos uma fase crítica, demasiado refinada nuns, demasiado grosseira noutros; em todo caso, pouco criadora, embora muito engenhosa.” (Antonio CANDIDO, *Literatura e Sociedade*, p.127)

brasileira, Renato Ortiz realiza um importante levantamento que ajuda a caracterizar essa indústria que começava a aparecer. O autor observa que “nos anos 50 se multiplicam os empreendimentos culturais de cunho mais empresarial”⁸⁶, exemplificados pelas atividades de empresários como Francisco Matarazzo, Franco Zampari e Assis Chateaubriand, cujos investimentos em museus, teatros, jornais e emissoras de rádio garantem o início da profissionalização do setor cultural. Possuir uma estrutura empresarial é o primeiro passo para a consolidação do elemento de integração que caracteriza a indústria cultural ou, nas palavras de Ferreira Gullar em *Vanguarda e subdesenvolvimento*, para a consolidação do “denominador comum das diversas linguagens artísticas” sob uma produção em massa de “alta qualidade”⁸⁷. Em termos mais abrangentes, Adorno e Horkheimer classificam esse elemento integrador como uma padronização fundamental:

“Os interessados inclinam-se a dar uma explicação tecnológica da indústria cultural. O fato de que milhões de pessoas participam dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais. O contraste técnico entre poucos centros de produção e uma recepção dispersa condicionaria a organização e o planejamento pela direção. Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. De fato, o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa”⁸⁸

⁸⁶ Renato ORTIZ, p.43.

⁸⁷ Apud Carlos Guilherme MOTA, p.238-239.

⁸⁸ Teodor ADORNO, p.114.

Assim como o lado produtivo, o mercado consumidor de bens culturais era incipiente. Ao contrário do que ocorreu com a burguesia europeia do século 19, que impulsionou o mercado de bens culturais e alavancou, com o desenvolvimento do capitalismo, uma indústria cultural de fato, no Brasil dos anos 1950 a situação era de afirmação das classes sociais depois da crise oligárquica da década de 1930. A ideologia nacionalista consolidava-se tendo como “alvo difuso”, como afirma Carlos Guilherme Mota, a “superação do subdesenvolvimento”. Sobre a época o autor afirma:

“Com a crescente industrialização que se acentuou no Brasil entre 1945 e 1950 (...), delineiam-se melhor os processos de acumulação, urbanização e proletarização. As classes sociais do capitalismo – fundamentalmente a burguesia e o proletariado– passam a ganhar novo impulso, delineando seus interesses e precisando seus contornos sociais e ideológicos. Em situação de dependência, as minorias dominantes internas passam a assumir interesses comuns aos de outros países. Dessa *praxis* nasce uma nova ideologia, que veicula a noção de país novo e traz esperança da emergência do Brasil entre outras nações desenvolvidas”⁸⁹.

Sustentada por duas estruturas insuficientes, de um lado, a do mercado e, de outro, a da produção, a indústria cultural brasileira de 1950 não se estabelece plenamente, ou melhor, não se desenvolve nos moldes da do mercado europeu ou norte-americano da mesma época. Entretanto, ressalve-se que tampouco se trata de um arremedo de indústria. Bem ao contrário. Adaptando-se à realidade nacional, ela assume particularidades que a tornam única, pelo menos até a metade da década de 1960 e o início da década de 1970. Um fato que só a enriquece, transformando-a, ao contrário do previsto,

⁸⁹ Carlos Guilherme MOTA, p.243.

em uma propagadora da cultura de alta qualidade. Isso porque sua característica fundamental, resultado de suas bases constituintes insuficientes, é comportar o elemento erudito sem desfazer-se do popular e vice-versa. A conjugação dessas esferas explica muito da constituição peculiar da cultura moderna brasileira.

“Se compararmos o quadro cultural brasileiro com o europeu, observamos que não se justifica uma nítida diferenciação entre um pólo de produção restrita e outro ampliada. As razões sociológicas para que isso aconteça são fortes. Devido à fragilidade do capitalismo existente, Florestan Fernandes o qualifica de “difícil”, uma dimensão do mercado de bens simbólicos não consegue se expressar plenamente. Isso significa uma fraca divisão do trabalho intelectual e uma confusão de fronteiras entre as diversas áreas culturais.”⁹⁰

Renato Ortiz cita como exemplo importante da atmosfera da época o teleteatro nacional, gênero que transplantava para a televisão a linguagem dos palcos. Ainda de presença tímida, a televisão veiculava, ao vivo, uma criação artística que não estava, originariamente, voltada para a inovação tecnológica que representava a gravação e transmissão televisiva, também recente. Era a arte para poucos dos palcos massificando-se pela televisão que lentamente chegava aos lares. Nessa rica ordem de coisas, a bossa nova apresenta, de maneira muito mais sutil, uma estrutura fundamentalmente correspondente.

O requinte da composição da bossa nova ao trabalhar sobre a base popular do samba tradicional através de um investimento melódico e harmônico de inspiração jazzista fez com que a crítica enxergasse um viés erudito na nova música popular. Um elemento erudito identificado na estrutura

⁹⁰ Renato ORTIZ, p.25-26.

musical que se completa com a forma inovadora de João Gilberto tocar e cantar. Daí Brasil Rocha Brito, em artigo de 1960, apontar a aproximação da bossa nova da “música erudita de vanguarda, pós-weberniana”. A comparação tem por base principal a utilização estrutural dos silêncios (som-zero), técnica que Anton Webern levou a “um estágio bastante avançado”⁹¹. De uma maneira geral, é possível, principalmente através da análise de Walter Garcia, identificar uma combinação bastante engenhosa e delicada do popular com um certo erudito na bossa nova, seja ele da música de vanguarda contemporânea, seja do jazz norte-americano –ou, no caso de Tom Jobim, dos próprios clássicos como Stravinsky e Chopin, seus verdadeiros inspiradores junto com Villa-Lobos, como o compositor sempre afirmava nas entrevistas. Dessa perspectiva, depreende-se que a batucada ganha uma nova roupagem que só se sustenta devido à peculiaridade da indústria cultural brasileira, capaz de acolher o complexo produto composto entre o erudito e o popular, que, por sua vez, conta com um importante mercado consumidor em expansão entre os universitários da classe média. Como resume Renato Ortiz:

“Ponto de intersecção entre esferas de ordens diferentes, a bossa nova se exprime como um produto ‘popular-erudito’, manifestando um novo tipo de musicalidade urbana”⁹²

No nível da letra da canção, como visto em “Chega de Saudade”, a musicalidade urbana caracteriza-se por uma estruturação complexa, que coordena o lirismo tradicional com inovações concentradas na valorização do significante, como o recurso da tematização, que completa, por sua vez, o significado da esfera lírica.

⁹¹ Augusto de CAMPOS, p.26-27

⁹² Renato ORTIZ, p.106

Neste mesmo sentido, Caetano Veloso comenta um verso de “Só danço samba”, de Vinicius de Moraes:

“É possível pensar o ‘vai vai vai vai vai’ de Vinicius na perspectiva dos poetas concretos de São Paulo, avaliando-se que talvez haja mais poesia respeitável aí o que nos caudalosos poemas metafísicos. Se você tem uma mirada crítica mais livre e mais corajosa, pode, na verdade, inverter o valor. Talvez o ‘vai vai vai vai vai’ seja uma expressão e poesia mais intensa do que a maioria dos poemas caudalosos, religiosos –não necessariamente todos– do primeiro Vinicius.”⁹³

Em linhas gerais, pode-se entender neste procedimento, ressalte-se que da mesma natureza daquele identificado nos capítulos anteriores na poesia escrita de Vinicius de Moraes, a harmonização do lirismo com a objetividade, ou ainda, materialidade (significante). Por isso, o poeta parece ter encontrado na bossa nova o canal de expansão comunicativa de uma determinada poética já arquitetada em seus textos. A correspondência entre as estruturas é direta. A passagem para a música mantém não apenas a estrutura de transcendência lírica, como visto antes, mas as bases de seu lirismo, armado sobre uma espiritualidade arraigada à tradição nacional e sobre a presença do feminino como uma espécie de filtro a que tudo está sujeito.

Partindo de todas essas correspondências estabelecidas e sugeridas entre verso, letra de canção e música a análise ganha uma profundidade que envolve as raízes de uma realidade social muito particular. Ou seja, se a bossa nova só é possível devido a um contexto sócio-histórico-cultural específico, o lirismo de Vinicius de Moraes é uma outra expressão desse mesmo momento de

⁹³ Apud Vinicius de MORAES, p.220.

insuficiências (indústria cultural) e esperança (econômica, social e histórica). Lorenzo Mammì analisa o momento da seguinte forma:

“Mas a bossa nova não foi apenas o produto de um momento feliz da história brasileira. Ela *é* aquele momento feliz, a sua eternização e com isso a possibilidade perpétua de retomar os fios interrompidos.”⁹⁴

Seguindo o raciocínio do crítico, pode-se afirmar que a arquitetura poética apresentada por Vinicius de Moraes é, ela mesma, a poética de uma felicidade, ou ainda, de uma certa felicidade, já que não é possível generalizar a construção lírica do poeta para toda a bossa nova, nem mesmo para toda sua obra escrita. No entanto, ela é a demonstração, e tradução, da passagem fundamental para as engrenagens de uma indústria cultural particular. Esta sim motivo primeiro da felicidade a que se refere Lorenzo Mammì. Se não fossem suas muitas peculiaridades, não teria sido possível viver a utopia de uma conjunção de extremos como o erudito e o popular. Uma convivência que se perde completamente com o desenvolvimento da indústria cultural a partir de meados de 1960, quando sua peculiaridade deixa de existir para se enquadrar numa universalidade. O erudito e o popular seguem caminhos diferentes, cada vez mais especializados, assim como o lirismo e a objetividade própria do construtivismo arvoram-se em barricadas na maioria das vezes muito bem definidas e intransponíveis. Exemplo disso é o caminho da bossa nova, cujas características originais transformam-se em método vazio de um modo de cantar e tocar aplicado por qualquer um a qualquer canção.

Neste sentido, o crítico Luiz Tatit divide a bossa nova em dois momentos, o de intervenção “intensa” e o de intervenção “extensa”. Do primeiro, participaram João Gilberto, Tom Jobim, Vinicius de Moraes e toda a

⁹⁴ Lorenzo MAMMÌ, p.64.

nova turma que a eles se agregavam em Copacabana, Roberto Menescal, Carlos Lyra e Nara Leão, por exemplo. À segunda fase, pertencem apenas Tom Jobim e João Gilberto. O crítico explica da seguinte maneira a divisão:

“Uma coisa é a bossa nova como movimento musical – caracterizado como intervenção “intensa” – que durou por volta de cinco anos (de 1958 a 1963), criou um estilo de canção, um estilo de artista e até um modo de ser que virou marca nacional de civilidade, de avanço ideológico e de originalidade. Outra coisa é a bossa nova “extensa” que se propagou pelas décadas seguintes, atravessou o milênio, e que tem por objetivo nada menos que a construção da ‘canção absoluta’, aquela que traz dentro de si um pouco de todas as outras compostas no país.”⁹⁵

Se a segunda fase ainda está em andamento hoje a cada vez que João Gilberto aplica a técnica bossa nova a uma canção do repertório nacional, pode-se, por outro lado, entender que a fase dura da bossa nova terminou quando surgiu a canção de protesto, que reagia diretamente à situação política nos anos 1960. Mesmo Vinicius de Moraes, depois de sua intervenção decisiva nos momentos iniciais da bossa nova, a abandona em favor de outros estilos, como os afro-sambas, que criou com Baden Powell. Aquilo que classificava de bossa nova e tocava nos shows com seus parceiros pouco tinha em comum com a estrutura musical original da bossa nova. Mesmo o modo de cantar já era diferente, guardando da intimidade do banquinho e do violão apenas os elementos cênicos. Os tempos eram outros. A poesia era outra. E a comunicação com o público pedia novos artifícios.

⁹⁵ Luiz TATIT, *O Século da Canção*, p.179.

PARTE 6

BREVE COMENTÁRIO À GUIA DE CONCLUSÃO

Longe de ser exaustivo, este estudo apresenta um recorte na obra de Vinicius de Moraes para tentar investigar um aspecto complexo de qualquer poesia: a constituição do lirismo. Como se viu, no entanto, os versos do poeta remetem ao que se pode chamar de “lirismo puro”, caracterizado por um movimento de transcendência tão sutil que se perde entre as palavras ao mesmo tempo em que depende exclusivamente delas, verdadeiras bases para o fundamental “mouvement escaladant” nomeado por Maulpoix. Todavia, é essa particularidade que garante uma aproximação direta dos poemas analisados do conceito de materialidade, entendida no sentido de as palavras terem valor de objetos, como “coisas” sonoras que compõem o texto. Materialidade essa que, por sua vez, está atrelada ao construtivismo, tendência de presença importante na produção artística dos anos 1950.

Se não bastassem as diversas associações realizadas ao longo dos capítulos, ainda há espaço para uma derivação teórica de dois outros conceitos a partir do instituído até aqui. Entendendo-se a materialidade como a face objetiva do texto e o lirismo como a subjetiva, uma vez que se refere diretamente ao “eu lírico”, podem-se ler os poemas como espaços de coexistência das esferas subjetiva e objetiva, como algumas vezes se deixou implícito nas análises dos textos. No entanto, a combinação desses dois universos não é sempre tão direta e harmoniosa. Os poemas concretos, para citar um exemplo extremo, valorizam o aspecto objetivo da construção e se restringem a ele, até como uma ferramenta conscientemente utilizada para tentar evitar a subjetividade.

No caso de Vinicius de Moraes, como se viu, a coexistência cria uma verdadeira dependência, como se o lirismo não fosse possível sem a

objetividade da construção. Este o ponto fundamental a partir do qual se pode entender o momento de felicidade particular do qual a bossa nova é um símbolo. Em última análise, a utopia da conjunção do popular com o erudito passa pela combinação do objetivo com o subjetivo.

Apesar de não caber no espaço deste estudo uma análise mais aprofundada da realidade poética contemporânea a partir da perspectiva da combinação dessas duas esferas, é sintomático que o poeta Ricardo Domeneck, no artigo “Ideologia da percepção ou algumas considerações sobre a poesia contemporânea no Brasil”, publicado na revista *Inimigo Rumor 18*, afirme que precisa atuar sobre a dicotomia que marca a poesia nacional a meio século pelo menos. Ele fala em combinar a subjetividade com a objetividade, e seu livro *Carta aos anfíbios* nada mais é que uma tentativa de fazê-lo programaticamente. Por isso, talvez este estudo da construção lírica de Vinicius de Moraes possa servir de ponto de partida para a análise do estado atual da produção contemporânea, tema que, entretanto, foge ao escopo destas páginas.

BIBLIOGRAFIA

DE VINICIUS DE MORAES

MORAES, Vinicius de. *História Natural de Pablo Neruda – A Elegia que Vem de Longe*. 3ª ed., Companhia das Letras, São Paulo, 2006.

_____. *Livro de Sonetos*. Companhia de Bolso, São Paulo, 2006.

_____. *Nova Antologia Poética*. Companhia das Letras, São Paulo, 2003.

_____. *Poesia Completa e Prosa*. 4ª. ed., Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 2004.

_____. *Poemas Esparsos*. Companhia das Letras, São Paulo, 2008.

_____. *Querido Poeta*. Companhia das Letras, São Paulo, 2003.

_____. *Samba Falado*. Beco do Azougue, Rio de Janeiro, 2008.

SOBRE VINICIUS DE MORAES

ALVARENGA, Octavio Mello. “Vinicius de Moraes” in *Mitos & Valores*, Ministério da educação e Cultura, INL, Rio de Janeiro, 1956.

AUGUSTO, Sérgio (texto). *Cancioneiro Vinicius de Moraes*. Jobim Music. Rio de Janeiro, 2007.

CARNEIRO, Geraldo. *Vinicius de Moraes*. Brasiliense, coleção Encanto Radical, São Paulo, 1984.

FARIA, Octavio de. *Dois Poetas*. Ariel, Rio de Janeiro, 1935.

FERRAZ, Eucanaã. *Vinicius de Moraes*. Publifolha, São Paulo, 2006.

MICHELETTI, Guaraciaba. *A Poesia, o Mar e a Mulher: Um Só Vinicius*. 1ª. Ed., Escuta, São Paulo, 1994. Tese de doutorado orientada por Davi Arrigucci.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Vinicius de Moraes – Literatura Comentada*. Abril Educação, São Paulo, 1980.

TAVARES, Ildázio Marques. “Vinicius de Moraes” in *Poetas do Modernismo – Antologia Crítica – vol. V*. Org. e intro Leodeário A. de Azevedo Filho, MEC/ INL, Brasília, 1972.

SOBRE BOSSA NOVA

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. 5ª ed., Perspectiva, São Paulo, 1993.

CASTRO, Ruy. *A História e as Histórias da Bossa Nova*, 2ª. Ed., 1ª. reimpressão, Companhia das Letras, São Paulo, 1991.

GARCIA, Walter. *Bim Bom*. Paz e Terra, São Paulo, 1999.

LYRA, Carlos. *Eu & a Bossa*. Casa da Palavra, Rio de Janeiro, 2008.

MACHADO, Cacá. *Tom Jobim*. Publifolha, São Paulo, 2008.

MAMMÌ, Lorenzo. “João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova”. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 34, novembro 1992.

MAMMÌ, Lorenzo, NESTROVSKI, Arthur, TATIT, Luiz. *Três Canções de Tom Jobim*. Cosac Naify, São Paulo, 2004

MELLO, Zuza Homem de. *João Gilberto*. Publifolha, São Paulo, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. “Da Bossa Nova à Tropicália: Contenção e Excesso na Música Popular”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 15, nº 43. Junho/2000.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. 4ª ed., Landmark, São Paulo, 2004.

SEVERIANO, Jairo, MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo – vol. 2: 1958 – 1985*. Editora 34, São Paulo.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*. 2ª ed., Edusp, São Paulo, 2002.

_____. *O Século da Canção*. Ateliê Editorial, São Paulo, 2004.

TINHORÃO. JOSÉ RAMOS. *História Social da Música Popular Brasileira*. 1ª ed., Editora 34, São Paulo, 1998.

VÁRIOS AUTORES. *Cultura Brasileira Contemporânea – Música Popular Brasileira*. Fundação Biblioteca Nacional. Ano 1, nº 1, novembro 2006.

GERAL

ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1985.

ANDRADE, Fábio de Souza. *O Engenheiro Noturno*. Edusp, São Paulo, 1997.

ANDRADE, Mario de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 4ª. ed., Livraria Martins Editora / INL/MEC, 1972.

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova*. 2ª ed., Editora 34, São Paulo, 2004.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Humildade, Paixão e Morte*. 2 ed., Companhia das Letras, São Paulo, 2003.

ATHAYDE, Tristão de. *Tristão de Athayde - Teoria, Crítica e História Literária*. Seleção e apresentação Gilberto Mendonça Teles. Livros Técnicos e Científicos, Rio de Janeiro; Brasília, INL, 1980.

BANDEIRA, Manuel. *Andorinha, Andorinha*. 2ª. Ed., José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1986.

_____. *Estrela da Vida Inteira*. 22ª. Ed., Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1993.

_____. *Panorama de la Poesía Brasileña*. Fondo de Cultura Econômica, México-Buenos Aires, 1951.

_____. *Itinerário de Pasárgada*. 9ª impressão, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984.

BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. Guaira Editora, Curitiba, s/d.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. 4ª. Ed., Assírio & Alvim, Lisboa, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. 3ª edição, 2ª reimpressão, Ed. Brasiliense, São Paulo, 2000.

BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de Poesia*. Ática, São Paulo, 1996.

BRITO, Mario da Silva. *Panorama da Poesia Brasileira – vol. VI – O Modernismo*. Ed. Civilização Brasileira S.A., 1959.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. 1ª ed., Cosac & Naify, São Paulo, 2002.

CABRAL de Melo Neto, João. *Prosa*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1998.

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. Ática, São Paulo, 1987.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. 2 vols. 8ª. ed., Editora Itatiaia Limitada, Belo Horizonte – Rio de Janeiro, 1997.

_____. *Literatura e Sociedade*. T.A. Queiroz Editor, São Paulo, 2000.

_____. “O Romantismo, Nosso Contemporâneo” in *Suplemento Idéias*. Jornal do Brasil, 19.03.1988.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. 7ª. Ed., Editora Distribuidora de Livros Escolares Ltda., Rio de Janeiro, 1972.

_____. “A Reação Espiritualista” in *A Literatura no Brasil*, vol. III, Tomo 1. Livraria São José, Rio de Janeiro, s/d.

DURÃO, Fabio Akcelrud. ZUIN, Antônio. VAZ, Alexandre Fernandez (org.). *A Indústria Cultural Hoje*. 1ª ed., Boitempo Editorial, São Paulo, 2008.

- FILHO, Fernando Antonio Pinheiro. “A invenção da ordem” in *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v.19, n.1.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As Musas sob Assédio – Literatura e Indústria Cultural no Brasil*. Editora Senac, São Paulo, 2005.
- JOBIM, Helena. *Antonio Carlos Jobim – Um Homem Iluminado*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1996.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*. 2ª. Ed, Livraria Agir Editora, Rio de Janeiro, 1959.
- LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1997.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira & Antilira*. 2ª ed., Topbooks, Rio de Janeiro, 1995.
- MAULPOIX, Jean-Michel. *Du Lyrisme*. 2ª ed., José Corti, Paris.
- MICELI, Sergio. *A Noite da Madrinha*. Companhia das Letras, São Paulo, 2005.
- MILLIET, Sergio. *Diário Crítico, vol. V, 1947*. 2ª. Ed., Livraria Martins Editora / Editora da USP, São Paulo, 1981.
- _____. *Diário Crítico, vol. X, 1955-1956*. 2ª. ed., Livraria Martins Editora / Editora da USP, São Paulo.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. 5ª ed., Brasiliense, São Paulo, 2006.
- RICKEY, George. *Construtivismo*. Cosac & Naify, São Paulo, 2002.
- SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Um Homem Chamado Maria*. Objetiva, Rio de Janeiro, 2005.
- SCHMIDT, Augusto Frederico. *Poesia Completa (1928-1965)*. Topbooks / Faculdade da Cidade, Rio de Janeiro, 1995.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1972.
- TOLMAN, Jon M. *Augusto Frederico Schmidt*. Quíron, Brasília, INL, 1976.

VILLAÇA, Antonio Carlos. *O Pensamento Católico no Brasil*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2006.

WERNERCK, Humberto. *O Santo Sujo – A Vida de Jayme Ovalle*. CosacNaify, São Paulo, 2008.