

# **O verso vivo de Vinicius de Moraes**

## **olhares sobre o mais amado**

Sylvia Cyntrão  
(org.)

Copyright© 2013 Sylvia Helena Cyntrão  
cyntrao@unb.br

**Universidade de Brasília**

**Reitor:** Ivan Marques de Toledo Camargo  
**Vice-Reitora:** Sônia Nair Bão

**Instituto de Letras**

**Diretora:** Maria Luisa Ortiz Álvares  
**Vice-diretor:** Enrique Huelva Unternbäumen

**Comissão editorial**

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sylvia H. Cyntrão (TEL),  
Prof. Dr. Piero Luis Eyben (Coordenador do PPg em Literatura)  
Prof. Dr. Enrique Huelva Unternbäumen (LET -ILD)  
**Apoio:** CAPES

**Capa:** Alex Paes de Moraes

**Fotos :** Roberta Dusi

**Degração:** Elizabete Barros

**Editoração eletrônica impressão e acabamento**

Petry Gráfica e Editora

Dados internacionais de Catalogação na Publicação-CIP/Brasil

C997

Cyntrão, Sylvia Helena.

O verso vivo de Vinicius de Moraes. Sylvia Helena Cyntrão (org.).  
- Brasília: UnB/Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2013.  
150 p. 15X21.

ISBN:97885617000762

1. Vinicius de Moraes. 2. Poesia. 3. Modernismo. I. Cyntrão, Sylvia.  
II. Título

# O VERSO VIVO DE VINICIUS DE MORAES

olhares sobre o mais amado



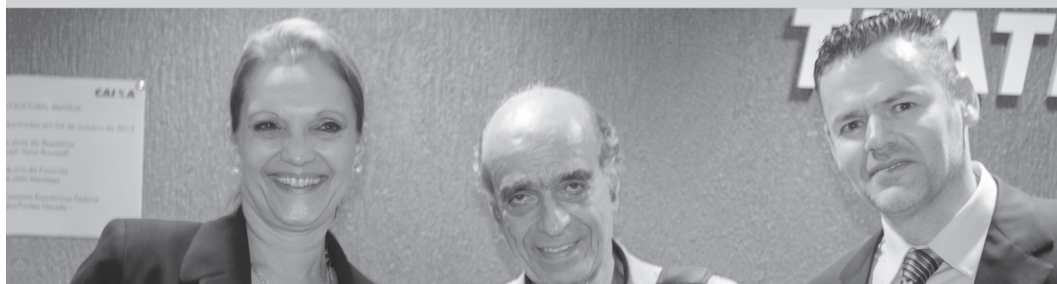
Kátia Almeida, Elga Laborde, Jorge Macarrão, Felipe Cyntrão, João Pecanha e Julliany Mucury



Sylvia Cyntrão e Enrique Huelva  
com José Geraldo de Sousa



Sônia Bão e Enrique Huelva



Sylvia Cyntrão, Affonso Romano de Sant'Anna e Enrique Huelva.

**Sylvia Cyntrão**  
(Organização)

# Sumário

Apresentação.....	7
Conversas sobre Vinicius de Moraes ..... <b>Affonso Romano de Sant’Anna</b>	9
Vinicius de Moraes: o Orfeu narcisista..... <b>Sylvia H. Cyntrão</b>	19
Por que cantar Vinicius? ..... <b>Elga Pérez - Laborde</b>	31
O tempo na lírica amorosa de Oswaldo Montenegro e Vinicius de Moraes..... <b>André Luiz de Souza Filgueira</b>	43
A Arca de Noé: o bestiário de Vinicius de Moraes ..... <b>Christina Ramalho</b>	51
Amor e solidão na poética de Vinicius de Moraes..... <b>Elizabete Barros de Sousa Lima</b>	63
A vez e a voz do periférico em canções de Vinicius de Moraes ..... <b>Ludmila Portela Gondim</b>	71
O amor dionísíaco em Vinicius de Moraes ..... <b>Maria Lucia Bruzzi</b>	83
Canibalismo amoroso: o amor narciso em poemas de Affonso Romano de Sant’anna e Vinicius de Moraes ..... <b>Maxçuny Alves Neves da Silva</b>	105
A Arca de Noé: expressão do amor franciscano em Vinicius de Moraes..... <b>Paulliny M. Gualberto Fernandes Tort</b>	115
Vinicius de Moraes e Pablo Neruda um canto comum..... <b>Rosita Catalina Isaza Cantor</b>	121
Guia para uma leitura do poema “amor dos homens”, de Vinicius de Moraes, e a letra poética “Monte Castelo”, da Legião Urbana à luz da hipermodernidade..... <b>Wesley Rosa</b>	133
<b>Pequena antologia de letras poéticas de Vinicius de Moraes - show apresentado em comemoração ao centenário do poeta, em 14 de maio de 2013.....</b>	<b>149</b>



Elga Laborde e Felipe Cyntrão cantando Vinicius



Maxçuny Alves e Affonso Romano



Julliany Mucury



Público no show "O verso vivo de Vinicius", Teatro da CAIXA



Affonso Romano



Pesquisadores do PPg em Literatura: Ludmila Gondim, André Filgueiras, Eugênia Miranda, Elizabete Barros,(Sylvia), Maxçuny Alves, Maria Lucia Bruzzi, Wesley Rosa, Paulliny Gualberto.

## Apresentação

O evento “**Cem nos cinquenta. o verso vivo de Vinicius de Moraes**”, que inspirou o título deste livro, aconteceu para celebrar o centenário do poeta mais amado da literatura brasileira no dia do lançamento do livro *Memória e perspectivas: 50 anos de Letras na UnB*, organizado pelo Professor Enrique Huelva Unternbäumen e por mim. Evento multifacetado, repleto de energia, como tem sido o nosso Instituto desde a sua criação, em 1962.

Não por acaso - mas por absoluta convergência de ideais, a presença do poeta Affonso Romano de Sant'Anna e a memória do poeta Vinicius de Moraes nos acompanharam na festa que, preparada com os alunos do Programa de Pós-graduação em Literatura durante todo um semestre, propiciou esta publicação. Na sequência de ensaios em que olhos atentos e especialistas mergulham na obra do poeta, apresentamos o roteiro com as letras e poemas que compuseram o show poético - musical apresentado na ocasião do evento.

Em um tempo como esse que vivemos, em que as formas de subjetivação no nível dos afetos são tão desencorajadas pela sociedade do consumo e o “lirismo parece que ficou (meio) envergonhado” - na expressão tão pertinente de Affonso Romano, a amorosidade existencial que ele, Affonso, e o eterno lírico Vinicius fazem circular em seus poemas é o destaque que escolhemos deixar como síntese das páginas que se seguirão.



**Sylvia Cyntrão**

# Conversas sobre Vinicius de Moraes



Não sei o que dizer diante de tanta delicadeza. Eu tenho a impressão que não preciso esperar para comemorar os cem anos, porque peguei uma beirada nos 100 anos de Vinicius e nesses 50 anos da Universidade de Brasília, e isso me deixa muito feliz.

Queria primeiro, publicamente, dar meu abraço em Sylvia Cyntrão, que é uma pessoa que admiro há muito, tem um trabalho relevante na universidade, um trabalho permanente de trazer a música para dentro da universidade, tem orientado teses e trabalhos sempre com essa simpatia, com essa generosidade, e isso se estende de alguma maneira aos seus amigos, como é o meu caso.

E, vendo reitores e ex-reitores falando, eu me lembrei de uma entrevista que estava dando hoje à tarde na Rádio Câmara, um tópico que tem tudo a ver com o que está acontecendo aqui. O Instituto está fazendo 50 anos, mas...aqui ninguém tem cinquenta anos, só eu. Eu vi essa universidade nascer, de longe; porém, eu vi essa universidade nascer. Morava em Minas, e os meus colegas e amigos vieram trabalhar aqui. Um trabalho arrojado e ensandecido de criar uma fonte do saber no Planalto Central do Brasil. Foi uma luta que eu acompanhei também e cinquenta anos, portanto, é uma data a ser comemorada; é bom que se faça esse livro para registrar os trabalhos e as colaborações dos anteriores colaboradores.

Nessa entrevista que dei para a rádio, eu me lembrei de uma coisa curiosa que nós temos que ter em mente. No Brasil, tudo é recente, falar de 50 anos não é nada para um europeu. Quando a gente pensa em universidade brasileira, a USP é de 1934, alguns acham que a Universidade Federal do Rio de Janeiro foi criada dez anos antes, nos anos 1920; depois eu soube que a Universidade do Paraná, parece, é da década de 1910, quer dizer, a nossa universidade nasceu ontem...nasceu ontem.

Dizem que Tiradentes tinha uma ideia de universidade, e, quando fui dar aula na Alemanha, a primeira surpresa que tive foi na Universidade de Colônia. No primeiro dia, o diretor que me convidou levou-me para conhecer uma estátua, que era a estátua do fundador da universidade, que havia sido criada em 1256. Vocês imaginam a minha cara, pensar que 300 anos antes do Brasil existir a Alemanha tinha a sua universidade. Polônia tinha sua universidade... então, tudo no Brasil é recente. E isso nos dá, ao mesmo tempo, muita responsabilidade, e nos faz pensar a História de uma maneira carinhosa.

É nesse sentido que eu vou falar alguma coisa sobre Vinicius de Moraes.

Eu devo primeiro advertir vocês que conheci Vinicius. Nessa altura, isso já faz parte do meu currículo. Lembro-me um dia que um repórter foi me entrevistar e eu perguntei: “Quem está sendo entrevistado também? Ele disse “o Niemeyer, o Mário Lago, só pessoas com mais de 250 anos....” eu me dei conta que alguma coisa havia acontecido. Que eu tinha mais de 21...

Essa coisa de Vinicius me lembra, por falar em música, uma história que entrou para o meu currículo. Outro dia, um cantor dos Beatles, o Paul, fez um concerto em São Paulo e um chofer de táxi conversando comigo disse, “o senhor foi a São Paulo ver o Paul? Eu fui, maravilha! O senhor foi?” Eu disse.... “olha, meu amigo, eu não fui porque eu vi os quatro Beatles! Eu vi os Beatles cantando!” E um jornal em Porto Alegre colocou isso em manchete. Não adiantou eu fazer uma conferência inteira, com tema sofisticadíssimo, o principal ficou sendo “Affonso viu os Beatles”. Quer dizer, eu vi o Vinicius também...

A primeira vez que vi o Vinicius eu era um garoto, era estudante de Letras e colaborava numa antologia chamada Coluna de Rua, quando a minha geração nos anos de 1950 e 60 achava que iria fazer uma revolução no Brasil. E essa antologia de poesia social - eu morava ainda em Minas- foi lançada na UNE e depois foi incendiada nos gritos de 1964. Houve um lançamento monumental, os dessa antologia ali estavam presentes e um desses autores era exatamente o Vinicius. Paulo Mendes ali estava, Haroldo de Campos, vários poetas, Ferreira Gullar... e eu me lembro de que o Vinicius autografou um livro para mim. Eu tenho esse autógrafo, aliás, eu tenho outro livro autografado dele, para quando eu estiver precisando de dinheiro... vou vender para a Universidade Harvard.

Foi até interessante essa noite, porque eu era um garoto que tinha vindo de Minas Gerais e o Paulo Mendes Campos, que estava sentado ao meu lado, autografou um livro para mim, sem ter a menor ideia de quem eu era, “para Affonso que se encontrava ao meu lado”...e autografou. Foi o primeiro encontro que tive com ele, depois vários encontros se sucederam. Inclusive para um livro que nunca foi feito, que seria feito por uma jornalista, Teresa Cesário Alvim. Produzimos uma entrevista com ele, com Sérgio Cabral, a Teresa e vários jornalistas que iam fazendo perguntas para ele ir contando aspectos de sua vida e ilustrando os seus leitores e seus admiradores.

Depois de várias oportunidades de conhecimento eu tive a oportunidade terrível de ter ido ao enterro de Vinicius de Moraes. Ele morreu em 1980. Eu até registrei esse fato em um diário - eu tenho uma espécie de quase diário - em que escrevo rapidamente algumas coisas e anotei algo daquela cerimônia; estavam ali alguns escritores, o Carlos Drummond de Andrade, o Ferreira Gullar, o Antônio Callado e vários que não estão mais aqui.

Eu me lembro perfeitamente de que o público presente cantava as músicas de Vinicius enquanto o caixão baixava, e uma coisa curiosa, havia um grupo de mulheres. Que choravam como carpideiras a morte daquele amante nacional. Era o amante

nacional que morria, era o Orfeu brasileiro que se despedia da sua amada, do seu país! Foi uma cena muito comovente. E lá o Drummond repetiu o que ele já havia falado em reportagem: que ele morria de inveja de Vinicius de Moraes. Segundo ele, era o poeta brasileiro que tinha realizado o ideal romântico de fundir biografia e obra, enquanto os poetas têm uma visão quase esquizofrênica da vida. O próprio Drummond tinha dois casamentos, mas Vinicius tinha um casamento de cada vez. Dizem alguns que foram nove... há a possibilidade de mais. Mas, ele se dedicava a cada uma delas com certa organização... E isso me leva a pensar que existem vários Vinicius de Moraes.

Então, quando a Sylvia me pediu para falar sobre Vinicius, eu pensei, qual Vinicius? O nome dele já é plural, existe até um poema não sei de quem que fala sobre essa pluralidade que já está inscrita no nome. Quantos Vinicius existem? Quantos? Eu me dou conta que existe um Vinicius oficial, literário, ou seja, quando ele começou a escrever aí na década de 1930, 33, 34, quando publicou seu primeiro livro, um livro estranhíssimo, que não tinha nada a ver com a estética da época. Livro que parecia ter sido escrito por Cruz de Sousa, por Alfonsus de Guimarães; era um livro simbolista, era até mais simbolista que o simbolismo de Cecília Meirelles nos anos 1920.

Curiosamente, nesse livro, o primeiro poema tem um título sintomático que confirma essa observação de que o poeta estava cravado no passado. O poema se chama “O olhar para trás”; ele estava olhando para trás, olhando para a tradição. Se você lê os primeiros poemas de Vinicius, vai ter a impressão que ele é um poeta sueco, um poeta finlandês, pois fala de neblina, de névoa, de mulher branca, de cipreste, de gente morta... essa coisa gótica e penumbrosa. Não poderia jamais ter sido escrito por um poeta solar, tropical, da literatura brasileira.

Imaginem que nós estávamos saindo em 1922, do Modernismo, ora, o Modernismo, o que foi, o que trouxe? Trouxe a paródia, trouxe a brincadeira, a piada para dentro da poesia, “João amava Teresa que amava Maria”.... “No meio do caminho havia uma pedra”. Murilo Mendes fazendo a história do Brasil toda em versos, debochando do imperador Dom Pedro II, do Marechal Deodoro, era uma grande pilhéria, uma maneira de destruir os ícones da nossa tradição romântica, simbolista etc. Vai Vinicius e surge com um livro antiquíssimo, que não tem nada a ver com essa linguagem.

Há algum tempo, quando o Modernismo comemorou 50 anos, eu fiz, aliás, um ensaio que é mais ou menos conhecido sobre o Modernismo dizendo que dentro dessa atmosfera da época surgiu uma coisa muito curiosa, as pessoas pensam que o Modernismo também é só inversão, só paródia, só ruptura, não, tem também um dado de retomada do passado. Tem tanto paródia quanto tem a paráfrase. E Vinicius começa trabalhando muito nesse tom da paráfrase. É, portanto, o poeta que começa olhando para trás como ele diz.

E tem um dado que vocês sabem: Vinicius, no princípio de sua carreira, da sua vida, era um católico, ele era da turma do Colégio Santo Inácio, no Rio de Janeiro,

era colega de Otávio Faria, que escreveu um livro sobre Vinicius. E eu me lembro de que um dos textos que me chamaram a atenção quando eu era um jovem leitor de literatura, faminto por saber das coisas, foi um texto do Mário de Andrade sobre o Vinicius. Mário sempre atento ao que estava acontecendo, quando Vinicius ainda jovem, vinte poucos anos, publica o seu primeiro livro. Mário lê e faz seus comentários. Um dos comentários que ele faz, comentário, aliás, em tom jocoso, irônico, com a maldade enquanto autoridade que ele tinha, enquanto um espécie de guia do Modernismo, dizia o seguinte: o senhor Vinicius de Moraes começa um poema dizendo, “macho, jovem sou forte, homem sou macho, jovem sou forte. Poeta altíssimo”. Mário dizia, bom, talvez seja macho, talvez seja forte, agora... poeta altíssimo não é. E fazia uma crítica muito amorosa, na verdade, fazia essa brincadeira inicial e depois assinalava o positivo que existia na obra de Vinicius.

Então, tem um Vinicius mais ou menos espelhado na crítica, que é essa crítica do Otávio Faria, que é essa crítica do Mário de Andrade, que coloca uma leitura literária de Vinicius. Evidentemente, esse foi o primeiro Vinicius.

Existe outro Vinicius, que é o Vinicius popular, Vinicius da música, parceiro do Jobim, Baden Powell etc. Aparentemente, esse indivíduo não tem nada a ver com aquele catolicão que havia aparecido no princípio da carreira. Inclusive todos sabem que Vinicius foi o responsável, de alguma maneira, pelo fato de que a música popular brasileira se encontrou em determinado momento com a poesia literária. Em um dos livros que eu escrevi, a Sylvia às vezes tem a generosidade de citar, um livro chamado *Música popular e moderna poesia brasileira*, eu tento mostrar que a poesia brasileira vinha andando de uma maneira e a música popular vinha andando de outra e não se conversavam, não se tocavam, apesar de terem alguns comportamentos, alguns ingredientes, até parecidos.

Por exemplo, Noel Rosa, aí pelos anos 1920, quando aconteceu o Modernismo, usava a brincadeira, a paródia, a pilhéria, Noel Rosa reinventou o nosso samba, mas você não vê nos modernistas nenhum contato com o samba, samba é um negócio que acontecia nos arrabaldes, nos subúrbios. Intelectual pensava em literatura francesa, russa etc. Da mesma maneira, nos anos 1930, Ari Barroso fazia essas coisas, com uma poesia muito ufanista dos anos 1930, louvando o Brasil etc. Na poesia também acontecia isso. Cassiano Ricardo fazia louvores ao Brasil grande, que era a ditadura de Vargas. Mas o que acontecia na poesia não tinha relação direta com o que acontecia na música.

Nos anos de 1940, a mesma coisa. Tinha uma geração chamada Geração 45 que voltou a usar rima, a usar métrica, fazer uma poesia mais ou menos convencional e, na música, havia o samba canção, o bolero, que reunia essas músicas da fossa, da tristeza etc. Têm até certo paralelo. No entanto, essas coisas não se comunicavam, foi preciso que nos anos de 1950 Vinicius viesse com sua bagagem literária e entrasse na série musical, saindo da série literária. E aí se deu uma revolução na cultura brasileira, não apenas na música. A passagem de Vinicius da série literária para a

série musical foi um momento de renascimento. A bossa nova e tudo que aconteceu, vocês estão cientes disso, como mostram os livros do Ruy Castro e tantos livros que surgiram sobre esse período....foi um momento luminoso, de renascimento.

E, a partir daí aconteceu uma espécie de milagre: a classe universitária descobriu a música popular brasileira. Gil e Caetano e o Chico Buarque.... Chico é filho de um modernista de 1922, Sérgio Buarque de Holanda. Esses jovens que aparecem depois de Vinicius têm formação universitária. Já fazem uma letra mais sofisticada, é o encontro da universidade, do saber formal com as raízes música popular brasileira. E aí, hoje isso se torna mais ou menos óbvio ao ponto que Renato Russo e Caetano, qualquer compositor razoável no Brasil, pode ser assunto de tese no Brasil. A universidade se interessou pela música popular brasileira. E isso passa por uma clivagem, que é um momento de transferência desse rito de iniciação com a presença de Vinicius na cultura brasileira.

Bom, existe também um Vinicius que é uma personalidade folclórica. Todo mundo conhece histórias de Vinicius. Vocês chegaram a ver aquele filme do Miguelzinho Faria, que foi visto por muita gente. Um filme que foi um diálogo de amigos de Vinicius com Vinicius, e ali conta muitas histórias. Uma coisa que havia muito nessa geração de Vinicius, a geração do Rubem Braga, do Otto Lara Resende, essa geração era muito engraçada.... Nós somos muitos sérios, vocês sabiam disso? As pessoas antigamente eram engraçadíssimas, não sei se porque o Brasil era muito mais engraçado...

Eles faziam frases de efeito, como essa frase do Rubem Braga, que é maravilhosa - “No tempo que o telefone era preto e a geladeira era branca”- Define tudo, ou então quando a ex-mulher do Rubem Braga se casou com Antônio Lito ... “ela melhorou muito de marido e piorou de escritor”. Tudo tinha seu humor e o Vinicius também tinha seu humor.

Em um ambiente informal, eu estava em Belém há uns três ou quatro dias assistindo a um show do Toquinho, estava numa mesa de celebridades, o Toquinho de repente contou uma história de Vinicius. O Vinicius era muito amigo do Antônio Maria, e tanto Vinicius como Antônio Maria eram dois sedutores, o Antônio Maria roubou a mulher do Samuel Wayner... e o Vinicius também, poeta e etc. O Antônio Maria tinha que ir a São Paulo fazer um trabalho e o Vinicius o levou até o aeroporto - o Antônio Maria tinha medo de avião, segundo Toquinho. Sentou no avião um pouco ressabiado... ao seu lado, estava uma mulher lindíssima que não prestava atenção nele, e estava lendo um livro de Vinicius... ele tentava puxar conversa com a mulher e a mulher “nem te ligo”. Aí ele viu que não tinha jeito, incomodou de novo a mulher e disse ‘deixa eu me apresentar, eu sou Vinicius de Moraes (era o Antônio Maria!). E a mulher se interessou por ele, “ Vinicius”. A conversa foi progredindo e, quando chegaram em São Paulo, foram logo para um hotel.

O Antônio Maria ligou para o Vinicius no outro dia e disse: “Vinicius, companheiro, aconteceu uma coisa extraordinária. Eu estava no avião e surgiu uma mulher

incrível e eu falei que era você e tal, e sabe, eu tinha que cantar aquela mulher e aí ela se encantou, fomos conversando e fomos para o hotel, para a suíte presidencial, trouxeram champanhe e foi aquela maravilha”. E Vinicius do outro lado, “E aí, Maria, conta mais! O que que houve ???” “E aí, Vinicius?... E aí você brochou...”. Isso o Toquinho conta no show dele, vocês devem ter ouvido.

Tem esse lado folclórico que é muito curioso, “o Vinicius era o folclore vivo”, foi escrito por um dos biógrafos dele. Eu, por acaso, quando peguei esse livro aqui na minha estante (tenho a mania de guardar recortes de jornais dentro) tinha um recorte de jornal que tem tudo haver com o que eu vou contar... aqui tem algumas das histórias de Vinicius, só que essa é contada por uma das ex-mulheres dele, a Nelita de Abreu.

Essa história, segundo é narrada no jornal, é uma parte folclórica do Vinicius. Diz-se que a Nelita era muito amiga da Noelza Guimarães, e Noelza disse: Nelita - a Nelita era adolescente – “vamos a uma festa”. Nelita diz: “Não, não quero ir a essa festa”. “Vamos lá, vai ter muita gente interessante”. Foi. Chega lá, estava o Vinicius. Vinicius senta do lado da menina e começa a conversar, aí a menina se apaixona por ele. Ela tinha um namorado, noivo, que escrevia poesia e o noivo não gostou daquela paixão e partiu para bater no Vinicius. Vinicius dizia, “rapaz, eu leio seus versos... não são tão ruins”.

E o fato é que ele começou a namorar a moça, segundo me disse o Carlinhos Lyra, de mãos dadas, no Parque da Cidade. Escondido da família, porque era um velho diplomata e ela uma jovem adolescente. Conversando com o Carlinhos Lyra disse “- Carlinhos, eu tô apaixonado, mas a família não deixa a gente se casar e namorar”. E o Carlinhos Lyra disse assim: “Por que você não foge com ela?” “Boa ideia, companheiro, parceirinho, boa ideia.” Aí começou a tramar a fuga. Ela iria dormir na casa de uma parente em um determinado dia, e nesse dia eles iriam pegar o avião e iriam para a Europa. Vinicius conseguiu a transferência para a ONU. E não podia ir direto para o aeroporto com a menina porque ela era menor de idade. Aí, pediu para o Carlinhos Lyra levar a menina para o aeroporto, mas o Carlinhos Lyra tinha sido chamado para um concerto em Nova York, então pediu ao Fernando Sabino e ao Otto Lara Rezende para acompanharem a menina até o aeroporto. Não é que eles voaram juntos, primeiro para Roma e depois para Paris? E viveram alguns anos muitos felizes. Depois, o casamento acabou como acontece, às vezes, na vida de Vinicius.

Então, existe o Vinicius literário, o Vinicius como personalidade folclórica, e é interessante a gente pensar, porque Vinicius nasceu nos anos 1930. O Brasil era outra coisa, o Brasil tinha 30 milhões de pessoas, e era um país muito machista. Hoje é muito, naquele tempo era pior. Pois bem, naquele filme sobre Vinicius, vocês percebem uma coisa interessantíssima. Os amigos estão reunidos em torno dele, como se fossem, o que eu chamo hoje, a confraria dos machos. Todos muitos felizes de estarem falando sobre mulheres e conquistas. Os homens têm essas coisas, se

reúnem em roda, em volta da fogueira, e ficam contando suas proezas eróticas. E o filme é muito isso, a confraria dos machos celebrando uma certa apoteose da raça, e o filme trata disso.

Pois bem, eu tento fazer uma leitura em Vinicius um pouco diferente dessa ideia geral que se tem e também da ideia literária que se tinha de Vinicius. Durante muitos anos dei aula de Literatura e Psicanálise e acabei publicando um livro que se chama *O canibalismo amoroso*. O título é bom, e a capa também é ótima. Tem um casal se beijando etc. E nós vivemos em uma cultura canibal, vocês sabem disso. Não só porque vocês comem churrasco, porque o verbo comer se aplica ao comer erótico, mas a religião católica é uma religião canibal. Tá todo mundo comendo sangue do corpo de Cristo. A hóstia, o que é? Vítima sacrificial.

Então, tinha que estudar muito a questão do canibalismo. Nós somos muito mais canibais do que pensamos. Quem estuda um pouco de psicanálise sabe que a criança, quando nasce, se relaciona com o mundo primeiro através da boca. Ela não sabe se está mordendo ou se está se alimentado, não sabe se é carícia, se é fome, se é agressão, tudo junto. A primeira relação do ser é com a boca, e evidentemente marca a literatura.

Eu fiz um estudo sobre essa metáfora canibal dentro da literatura. Estudo os poetas da literatura do século XVII, XVIII, e modernamente o Manuel Bandeira, o Vinicius de Moraes. E aí há uma coisa curiosíssima, muito curiosa. Existem, além desses Vinicius todos que falei, mais dois Vinicius, e esses dois Vinicius de Moraes existem claramente na memória de Vinicius de Moraes. Ele, quando publicou esse livro chamado *Antologia poética*, escreveu uma advertência em princípio. Portanto tinha consciência do que estava falando, e diz o seguinte: “Esse livro poderia ser dividido em duas partes”, correspondentes a dois períodos distintos da poesia do autor. A primeira transcendental, frequentemente mística, resultado de sua fase cristã, que termina com o poema “Ariana, a Mulher”.

Eu tenho até uma ex-aluna que fez uma tese inteira sobre esse poema. Depois ele diz: “A segunda fase, que abre com o poema ‘Falso Mendigo’, é uma oposição ao transcendentalismo anterior”. E começa a descrever essa outra fase, que é uma fase mais objetiva, mais materialista e oposta à primeira fase. Por isso, dizia eu que, quando você abre o livro dele, pensa que está falando de um poeta nórdico, de um poeta europeu, e não do poeta tropical que ele viria a ser.

Tento fazer uma leitura de sua poesia, vou apenas dar os dados aqui porque normalmente são as letras que vocês voltarão a ouvir nessa noite no show. Tento fazer uma leitura de Vinicius, não o biográfico como existe, mas dos homens que existem em Vinicius, que sou eu, são os homens presentes aqui (os presentes não, os ausentes...). São características que os homens têm em geral, sobretudo de uma geração, que era a geração de Vinicius. Ou seja, eu estudo Vinicius como sintoma e não como indivíduo biográfico que fez isso, fez aquilo, mas como sintoma do macho da nossa época.



Nisso ele é exemplar. E tomo alguns poemas como referência. Por exemplo: existe uma peça que felizmente nunca foi levada ao palco porque é muito ruim, chamada *Cordélia e o peregrino*. Um estudo curioso de se fazer seria comparar essa peça com as músicas de Vinicius. A peça trata de dois personagens: O Peregrino que é um poeta que está sempre em trânsito, e uma mulher que se chama Cordélia. Não é à toa...o que é Cordélio? Um cordeiro. Ela existe para ser imolada, para ser sacrificada. Então o peregrino sai por aí em forma de poesia, e a mulher vai ser sacrificada. Sacrificada ao amor, ao amor do Peregrino. Isso é uma visão bastante clássica do machismo, do masculino, o amor como rito sacrificial da mulher.

Isso aparece em um outro poema longo chamado “Ariana, a Mulher”. Ariana é a mulher total, a mulher ideal, mas uma mulher assustadora, parece uma mulher gótica, uma mulher que parece que veio da Idade Média, a de mitos, de fantasmas em torno dessa mulher que domina os homens, os cavalheiros...é maravilhoso. E na verdade a poesia de Vinicius pode ser sintetizada em torno de alguns poemas. Tem um poema dele chamado “Invocação à mulher única”, Leio:

“Tu, pássaro - mulher de leite! Tu que carregas as lívidas glândulas do amor acima do sexo infinito - Tu, que perpetuas o desespero humano - alma desolada da noite sobre o frio das águas - tu, Tédio escuro, mal da vida - fonte! jamais... jamais... (que o poema receba as minhas lágrimas!...) Dei-te um mistério: um ídolo, uma catedral, uma prece são menos reais que três partes sangrentas do meu coração em martírio”.

E, de repente, nesse poema, ele diz o seguinte:

“E eu trago crucificadas mil mulheres cuja santidade dependeria apenas de um gesto teu sobre o espaço em harmonia”. E mais objetivamente, ele diz: “A minha ascendência de heróis: assassinos, ladrões, estupradores, onanistas - negações do bem: o Antigo Testamento! - a minha descendência / De poetas: puros, selvagens, líricos, inocentes: o Novo Testamento”. Tá tudo aqui, é um homem cindido entre o Velho e o Novo Testamento, entre essa ascendência de criminosos, ladrões. Esse outro indivíduo que está aspirando à visão de uma mulher menos lunar. Sintetizando um assunto que eu acho fascinante, ele tem uma dualidade muito curiosa. Há um poema que se chama “Poema para a mulher que passa”. Esse é um dado antropológico, sociológico, literário interessantíssimo...

“Garota de Ipanema”. O que é “Garota de Ipanema”? Estão dois marmanjões ali no bar, passa aquela beldade... “Olha que coisa mais linda, mais cheia de graça”. Esse é o ritual que os homens fazem, que a literatura registra desde sempre. Uma beldade passando e os homens olhando. Houve um tempo em que se podia apenas olhar... E essa poesia de Vinicius, “Garota de Ipanema”, pertence ainda a essa fase. Hoje, quando você assiste a essas músicas da pesada, ninguém tá olhando nada não, tá pegando mesmo. Já acabou esse tempo de olhar... Pois bem, tem esse poema que é “A mulher que passa”. Existe isso na poesia parnasiana, na poesia romântica.

Por outro lado, ele tem outro poema para todas as mulheres, que se chama

“Invocação à Mulher Única”. Então, de alguma maneira, o que a poesia de Vinicius vai colocar para a gente é uma coisa interessantíssima que é muito masculina. A divisão: se os homens vão pensar na mulher única, a Virgem Maria, ou se vão pensar na mulher pública, a mulher de todos. A divisão de uma e de outra é a divisão do macho poeta que Vinicius incorpora.

E nisso Vinicius se apodera de um mito importantíssimo para a compreensão de sua poesia, que é o do Orfeu. Orfeu é o mito da unidade, da busca da unidade. O que estava partido na poesia dele, que era o mito de narciso, pois narciso está dividido, sua imagem projetada. Orfeu... existe um culto na Grécia antiga, culto órfico, da busca da unidade. Pois bem, a poesia de Vinicius, para terminar essa conversa, nos mostra isso, um eu cindido que está em busca da unidade, mas na busca dessa unidade mostra o tempo todo as marcas e as cicatrizes dessa procura.

E quando ele chega na música popular, chega um pouco mais apurado, mas aqui e acolá você ainda percebe resquícios dessa primeira fase, quando ele aponta que não pode amar sem sofrer, não pode amar sem lágrimas. Então essa ideia do amor e do sofrimento é um culto romântico que Orfeu, que é Vinicius de Moraes, continua a cultivar e tem uma receptividade muito grande entre os seus admiradores. Deixo com vocês essa meia dúzia de pensamentos e de aberturas sobre a obra dele, esperando que a leitura que vocês façam propicie com que essa obra cresça ainda mais. Esse é o milagre que os leitores fazem: reinventam a música e a poesia.

\* \* \*

Poeta, cronista, professor, administrador cultural e jornalista. Com mais de 40 livros publicados, atuou em diversas universidades brasileiras e no exterior. Nascido em Belo Horizonte, desde os anos de 1960 teve participação ativa nos movimentos que transformaram a poesia brasileira, interagindo com os grupos de vanguarda e construindo sua própria linguagem e trajetória. Nos anos de 1970, dirigindo o Departamento de Letras e Artes, PUC/RJ, estruturou a pós-graduação em Literatura Brasileira do Brasil, considerada uma das melhores do país. Trouxe ao Brasil conferencistas estrangeiros como Michel Foucault e, apesar das dificuldades impostas pela ditadura, realizou uma série de encontros nacionais de professores, escritores e críticos literários, além de promover a “Exposia” - evento que reuniu 600 poetas num balanço da poesia brasileira. Durante sua gestão, pela primeira vez no país a chamada literatura infanto-juvenil passou a ser estudada na universidade. Foi autor de trabalhos pioneiros sobre música popular, como o livro *Música popular e moderna poesia brasileira*. Como presidente da Biblioteca Nacional — a oitava biblioteca do mundo, com 8 milhões de volumes — realizou entre 1990 e 1996, a modernização tecnológica da instituição, informatizando-a, ampliando seus edifícios e lançando programas de alcance nacional e internacional. Criou o Sistema Nacional de Bibliotecas, que reúne 3.000 instituições, e o PROLER ( Programa de Promoção da Leitura). Mereceu inúmeros prêmios nacionais e internacionais.

Sua obra tem sido objeto de teses de mestrado e doutorado no Brasil e no exterior.

Affonso Romano de Sant’Anna  
Convidado especial<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Affonso é amigo da Universidade de Brasília, que sempre pôde contar com a generosidade de sua presença.

## DA VISÃO E DA CEGUEIRA TRÁGICAS

**Orfeu**, personagem da mitologia grega, era poeta e médico, filho da musa Calíope e de Apolo ou Eagro, rei da Trácia. Por ser considerado o poeta mais talentoso que já viveu, promovendo encanto por onde passava, ganhou a lira de Apolo.

Seguidor de valores elevados como a lealdade, foi um dos cinquenta argonautas que acompanharam Jasão na tarefa de buscar o Tosão de ouro. Como era mais frágil fisicamente que seus companheiros, usava sua lira para acalmar as brigas que aconteciam no navio, sendo que na viagem de volta, pode salvar os tripulantes quando seu canto silenciou as sereias, responsáveis pelos naufrágios de tantas embarcações.

Além dessas qualidades, Orfeu era um amante apaixonado e fiel de Eurídice. Sua musa, no entanto, morreu tragicamente, no dia das próprias núpcias, por uma picada de cobra ao fugir do assédio de um outro admirador. Desesperado, Orfeu resolve usar do poder da lira, capaz de domar as forças naturais, para ir buscá-la no Hades, tendo conseguido parcialmente seu intento, com o consentimento para consuzi-la de volta ao mundo dos vivos. Mas havia uma restrição a que Orfeu não pôde obedecer : não virar para trás para vê-la em sua condição sombria até o final do trajeto que os levaria à luz do dia.

A transgressão do poeta, pelo vício humano da inquietude, traz a ele nova morte a Eurídice e a sua própria morte, por fim. A paciência foi um preço que Orfeu não conseguiu pagar. Ao que parece, preço que nenhum amante consegue pagar. É esse o recorte do mito que nos interessa destacar pois, em torno da fortuna e do destino, se estrutura a história que Vinicius ressignifica na peça Orfeu da Conceição, com trilha de Tom Jobim e Vinicius (primeira parceria dos dois e, por isso, histórica). Em que medida o poeta mostra que a tragédia que se anuncia a Orfeu é a da condição humana dominada pelo desejo amoroso de eternização da luz?

Para Blanchot (1987) é de grande importância, na interpretação do mito de Orfeu, a sua decisão de olhar para Eurídice. O teórico ressalta que a força que o trai é a de olhar para o intervalo que fica entre eles. O que o atrai a agir não é a contemplação a distância da presença de Eurídice, mas os perigos que podem estar nessa distância que os separa. O mito nos diz da insegurança do amante e na definitiva morte da amada pelas suas próprias mãos (na distorção cega de sua ação). O elemento essencial do mito seria a impossibilidade de ver Eurídice em suas características

---

<sup>1</sup> Universidade de Brasília. Professora associada no Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Coordenadora do Grupo de Pesquisa e Performance Poéticas Contemporâneas: Vivoverso (CNPq)  
<http://vivoverso.blogspot.com>

noturnas, envolta nos segredos e no obscuro. Além de amar, Orfeu precisa conhecer e é justamente o desvelamento do mistério que não é dado ao apaixonado artista. Olhar e ver é a sua ruína. É diluição da magia. É a morte da unidade.

Affonso Romano de Sant'Anna (2012) propõe recorrer a arquétipos para analisar a obra de Vinicius, repleta de mitos gregos - a começar pelo personagem-título da peça *Orfeu da Conceição* (1956), como também Eros e Narciso, entre outros. Para os fins deste estudo, destacaremos os aqui citados.

Orfeu realizaria o esforço de buscar a unidade, através da reunião em torno do canto. Isso se reflete na busca da mulher única, e também no próprio exercício da poesia, uma tentativa de unir os fragmentos e dar-lhes um sentido único. Orfeu canta à Eurídice seu amor, na peça de Vinicius, *a Valsa de Euridice*:

São demais os perigos desta vida/ Para quem tem paixão, principalmente/  
Quando uma luz surge de repente/ E se deixa no céu, como esquecida./ E se  
ao luar que atua desvairado/ Vem se unir uma música qualquer/ Ai então é  
preciso ter cuidado/ Porque deve andar perto uma mulher./ Deve andar perto  
uma mulher que é feita/ De música, luar e sentimento/ E que a vida não quer, de  
tão perfeita./ Uma mulher que é como a própria lua:/ Tão linda que só espalha  
sofrimento/ Tão cheia de pudor que vive nua. (MORAES, 1954, p. 56)

O outro mito identificável, Eros, remete à fragmentação e opõe-se, portanto a Orfeu. Quanto a Narciso -o jovem que se apaixona por seu reflexo na água- também se presentifica nos poemas, como o que remete ao duplo, à imagem. Este importante aspecto será demonstrado aqui oportunamente, mas, vejamos primeiro a diversidade de temáticas que acolhem os mitos na obra de Vinicius.

## DA DIVERSIDADE TEMÁTICA DA OBRA POÉTICA

Vinicius de Moraes devotou sua vida a vivê-la de forma poética e a expressar suas vivências de forma artística em várias linguagens: na música, no teatro, no cinema e na literatura. Na literatura, entre os maiores artistas brasileiros, manteve vasta interlocução, com Mário de Andrade e Carlos Drummond, entre outros; e na canção popular dividiu parcerias, como as com Tom Jobim e Chico Buarque de Hollanda, tendo produzido uma obra que cobriu quase meio século (1933 - 1980).

Poeta da paixão -como tão bem o disse Castello (1994) e das reflexões humanas em suas implicações onde a síntese dos contrários é buscada, pela ótica da cultura popular, como compositor, o já consagrado poeta nos anos de 1960 impulsionou uma geração inteira de artistas, atuando como compositor na MPB e levando para esta mídia muitas de suas composições clássicas em versos.

Vinicius de Moraes constitui sua poética nesse contraponto do espiritual e o carnal, da felicidade que é fugaz e a dor que traz essa consciência, como retrata na letra de “A felicidade”:

A felicidade é como a pluma  
Que o vento vai levando pelo ar  
**Voa tão leve**  
**Mas tem a vida breve**  
Precisa que haja vento sem parar

Essa poética expressa as preocupações humanas essenciais, fruto do impasse entre a aceitação do real impermanente e a recorrente esperança utópica do perene. Mostrar alguns dos índices de contemporaneidade do veio lírico-amoroso que transita do mais erudito ao mais popular, tanto na literatura dita canônica como nas letras de canções que produziu, é também a intenção dessa comunicação. Destaque-se que poemas do autor foram musicados (entre eles, “Rosa de Hiroxima”) e outros (“Soneto da fidelidade”, “Soneto do amor total”... ) inseridos de própria voz nas gravações de canções com os parceiros: poemas, letras poéticas e melodias confluentes em perfeita convivência estética.

A multiplicidade das diferenças que ganhou espaço nesse processo, lido a partir do projeto poético brasileiro, projetou novas subjetividades que se utilizaram de dispositivos abertos e plurais e das novas sensibilidades de que fala Lyotard<sup>1</sup>. A pa-lavra e a melodia, na canção, têm funcionado como veículos de intervenção para poetas que, como Vinicius de Moraes, buscaram compreender o lugar do amor romântico na transição de tempos e paradigmas.

A procura do amor, mas também a reflexão sobre problemas ontológicos, a angústia existencial, a universalidade, o finito e o infinito, bem como um engajamento social crítico e o questionamento sobre o fazer poético são os temas sobre os quais Vinicius constrói sua obra. Para a letra de “Samba da Bênção”, o poeta faz convergir vários desses conceitos a um só tempo, quando aproxima os sentimentos de alegria e de tristeza, problematizando ambos:

É melhor ser alegre que ser triste  
Alegria é a melhor coisa que existe  
É assim como a luz no coração  
Mas pra fazer um samba com beleza  
É preciso um bocado de tristeza  
É preciso um bocado de tristeza  
Senão, não se faz um samba não  
(...)

Ressalta na sequência o caráter sagrado do fazer artístico, mesmo que popular (o samba) :

Fazer samba não é contar piada  
E quem faz samba assim não é de nada  
**O bom samba é uma forma de oração.**

<sup>1</sup> LYOTARD, Jean François. *O inumano*: considerações sobre o tempo. Lisboa: Estampa, 1989.

Sobre o fazer poético cito aqui como um de seus mais importantes poemas, “Poética II”<sup>1</sup> em que declara que assume a missão de viver o seu próprio tempo para ser capaz de expressá-lo pela via da poesia: “com as lágrimas do tempo/ e a cal do meu dia/ fiz o cimento / da minha poesia.”

Como poeta com significativas representações de cunho social, abre-se em reflexões acerca da exploração do homem pelo homem e retrata o cotidiano abalado pela violência em *Orfeu da Conceição*, em que situa os dramas humanos na favela do morro, o ambiente mais desvalido da então ainda capital do Brasil, na década de 1950, o Rio de Janeiro.

Esta é a grande força, portanto, da poética de Vinicius, popularizada pela canção : a manifestação em uma linguagem rica de imagens, do casamento de uma visão de mundo emocional que, versátil, concilia o universal e o pessoal, o coletivo e o individual, ou expõe dialeticamente o conflito entre o absoluto e o relativo que martiriza o sujeito contemporâneo.

Mundividência ou visão de mundo é a capacidade comum aos seres humanos que em Vinicius de Moraes se transubstanciou em arte. Ressalto a contribuição decisiva para a valorização das letras de nossa canção e para o respeito a esse gênero popular, valorizando-o no cenário cultural brasileiro.

Vinicius foi o consagrado poeta do amor que no século XX trouxe de volta a expressão poética dos sentimentos amorosos. Com ele, essa temática voltou a permeiar a poesia dos textos literários e os das canções. Com ele o “lirismo” parou de ficar “envergonhado”, segundo expressão usada por Affonso Romano de Sant’Anna (*O Globo*, 23/05/2003), e voltou a ocupar de forma resignificada o angustiante espaço deixado vazio com o esgotamento do veio lírico amoroso de nossa poesia na década de 1960.

## EROS - ONTEM E HOJE

Para encaminhar a compreensão de alguns sentidos da poética de Vinicius é imprescindível citar um breve olhar “autorizado” sobre sua persona. Apesar de largamente conhecida e citada, é preciso que se sublinhe uma vez mais a importância da declaração de Drummond em depoimento a Otto Lara Rezende (MORAES, 1967, Prefácio.). “Vinicius é o único poeta brasileiro que ousou viver sob o signo da paixão, quer dizer, da poesia em estado natural. Foi o único de nós que teve vida de poeta. Eu queria ter sido Vinicius de Moraes”. De fato, a vida do poeta - a partir de sua presença pública - pode ser definida sumariamente como uma vida dedicada a buscar o estado de apaixonamento. Grande parte de sua popularidade decorreu

<sup>1</sup> “Poética II”

Com as lágrimas do tempo/ E a cal do meu dia/ Eu fiz o cimento/ Da minha poesia/ E na perspectiva /Da vida futura/ Ergueu em carne viva/ Sua arquitetura/ Não sei bem se é casa/ Se é torre ou se é templo/ (um templo de Deus)/ Mas é grande e é clara/ Pertence ao seu tempo/ Entrai, irmãos meus.

das diversas situações amorosas por ele experimentadas e divulgadas. A temática do amor é definitivamente - em *lato e stricto sensu* - sua marca maior.

Poeta do amor platonizado e universalizante simbolizado por Orfeu, mas também intenso e erótico, este sob a égide de Eros, Vinicius compõe a mulher amada em imagens que retratam a sensualidade com que vê o amor consubstanciado, como em “Soneto do amor total”<sup>1</sup>, nos versos que cito : “e de amar assim muito e amiúde/ é que um dia em teu corpo de repente/ hei de morrer de amar mais do que pude.”

Tais versos propiciam a reflexão sobre os deslizamentos de sentido que a relação amorosa sofre na difícil integração do desejo dos indivíduos na ordem social, começando por ressaltar que as imagens míticas do amor-paixão constituem inscrições simbólicas na cultura e nela circulam permeadas pela força de representação da problemática humano-existencial. O eu poético assim manifesta toda a carga de sentimentos pessoais e individuais, num mundo em que a hegemonia masculina racional se envergonha de expressar emoção.

Embora os psicanalistas usem a palavra “Eros” para designar pulsão de vida, contra “Tanatos”, pulsão de morte, concordamos com Comte-Sponville (2011) quando lembra que “Eros” para os gregos era muito mais do que uma ‘pulsão’. O deus da mitologia era o deus da paixão amorosa e uma paixão não é somente um impulso, mas algo tão sério e forte o suficiente para nos fazer conhecer o primordial e o essencial de nós mesmos. Esse é o potencial de Eros, percebido na poética de Vinicius:

Quem já passou  
Por esta vida e não viveu  
Pode ser mais, mas sabe menos do que eu  
Porque a vida só se dá  
Pra quem se deu  
Pra quem amou, pra quem chorou  
Pra quem sofreu (...)

Assim, temos uma tradição conceitual que identifica o modo pelo qual a ânsia de integralizar o ser com “um outro” pode se realizar:

Não há mal pior  
Do que a descrença  
Mesmo o amor que não compensa  
É melhor que a solidão (...)

<sup>1</sup> “Soneto do amor total”

Amo-te tanto, meu amor..não cante/ O humano coração com mais verdade/ Amo-te como amigo e como amante/ Numa sempre diversa realidade(...)/ amo-te como um bicho, simplesmente/ de um amor sem mistério e sem virtude/ com um desejo maciço e permanente/ e de amar assim muito e amiúde/é que um dia em teu corpo de repente/ hei de morrer de amar mais do que pude.

Esse modo de intersubjetividade depende, é certo, dos valores dos grupos sociais para se manifestar e se transformar em prática mediada pelo corpo. Interessante em *O Banquete* (2011), de Platão, como Diotima descreve a Sócrates quem é ‘Eros’:

- O que é Eros?(...)

-Um gênio (*daimon*), um grande gênio, caro Sócrates: pois tudo o que é gênio medeia entre Deus e o ser mortal.

Ou seja, o amor-paixão, o sentimento erotizado, que busca o encontro pelo ato sexual, é aquele que nasce na vontade do homem e é capaz de levá-lo aos “céus”. Em sua obra, o filósofo desenvolve o conceito de que o amor é um princípio cósmico, uma escada com sete degraus que podem levar os amantes a realidades superiores do universo. Assim, fixar-se no caráter físico deste encontro consiste em permanecer somente no primeiro degrau de uma escada que poderia levar o casal a dimensões mui-to mais amplas. A proposta é conhecer o universo que habita o outro ( e o próprio Universo ‘no’ parceiro) cada vez mais, e assim auto transcender-se, desvelando outras dimensões do prazer que apenas começam pelo ato que envolve os corpos.

Em que medida, após milênios, as relações amorosas mantiveram as verdades ou os enganos desta perspectiva e em que medida dela se afastaram? A Antiguidade havia reservado a essa experiência um lugar marginal na biografia de seus indivíduos, reforçada pelo moralismo político-religioso pós-cristão, até a formação da indústria da cultura, a partir do século XIX, simultânea ao desenvolvimento da sociedade burguesa e ao individualismo.

Diversas visões de mundo foram inaugurando um novo lugar para a parceria amorosa na vida social. Para Hobsbawm (1995), o século XX termina em 1990 com o fim da polarização da guerra fria e com o chamado fim das utopias, obrigando a um novo posicionamento das subjetividades. Segundo o historiador, os últimos 20 anos configurariam -de fato- uma nova era, já ‘pós’ moderna, com transformações significativas para as relações entre os seres.

Como sabemos, tais mudanças se iniciaram há cerca de 500 anos com as descobertas científicas que tiraram do planeta Terra a posição de centro do universo, mas foi o século XX que realmente reconfigurou o valor das relações amorosas.

O descentramento do sujeito cartesiano que se voltou para a razão lógica tem como fundamentos várias revoluções do pensamento, tais como a descoberta do inconsciente por Sigmund Freud, no início do século XX, trazendo a ideia de que a identidade não é algo inato, mas passível de construções durante a vida. Também os movimentos de afirmação da mulher, fomentados na primeira década daquele século, culminou nos anos de 1960 com a politização da subjetividade (Hall, 1998), agregando outros movimentos determinantes de uma nova face do mundo, moldada pela ‘política das identidades’ (a dos negros, a dos homossexuais, a dos antibelicistas, a dos ecologistas).

Essa perda de um sentido de “si” estável, pela possibilidade de vários ‘pertencimentos’ identitários (as identidades podem se superpor), em que pese ser uma grande conquista individual e social-coletiva por um lado, também traz o ônus do provisório e do variável. Traz a crise da confiança: afinal, quem é o ‘outro’?

Vinicius de Moraes não só antecipou a crise pós-moderna como apontou, sobretudo nas letras de suas canções, para esta nova configuração de traço libertário das relações entre os amantes.

## ORFEU EM TEMPOS DE NARCISO

Instaura-se neste “novo tempo”, a partir da segunda metade do século XX, o símbolo do Narciso, imagem mitológica do amor de si. É o início do *homo psychologicus* e o fim do *homo politicus*, segundo Lipovetsky (1982).

A antiga unidade romantizada do casal Orfeu e Eurídice é, então, suplantada pela lógica narcisística: dois seres autônomos que não estão dispostos a sacrificar sua identidade, sua independência e sua autonomia. O elemento trágico parece passível de ser abolido, com uma nova atitude afirmativa do feminino, como relatado nos versos de “Regra três”.

### **Tantas você fez que ela cansou**

Porque você, rapaz,  
Abusou da regra três  
Onde menos vale mais

Da primeira vez ela chorou  
Mas resolveu ficar  
É que os momentos felizes  
Tinham deixado raízes no seu penar  
Depois perdeu a esperança

**Porque o perdão também cansa de perdoar (...)**

O perdão, historicamente pedido pelos homens e oferecido pelas mulheres na relação, é agora condicionado: “o perdão também cansa”.

Um novo *modus* de encontro aponta, portanto, para a diminuição sensível das questões acerca das diferenças de sexos e seus papéis em uma relação. Papéis tradicionalmente concebidos como referentes de masculinidade ou de feminilidade são coexistentes e passíveis de serem trocados em combinações viáveis, no cotidiano da cumplicidade pela semelhança.

## ENTRE O FRAGMENTO NARCÍSICO E A COMPLETUDE ÓRFICA

A influência dos padrões culturais no mundo moderno transfere o sentimento amoroso do seu lugar idealizado para outro que envolve vários conceitos relaciona-

dos à vivência da intimidade e o próprio reconhecimento que o indivíduo faz de si; “o que era considerado imutável é agora encarado como uma construção cultural, sujeita a variações tanto no tempo como no espaço. Isso é possível pelo enfoque básico da análise das estruturas, ou seja, as mudanças ocorridas em nível social, econômico, geográfico e antropológico de longo prazo”.

Segundo Lázaro (1996), somente descobriremos uma nova faceta do amor por trás das paredes do mundo privado, quando revelarmos o desejo latente de experimentar o eu através do jogo amoroso, o que só será possível quando esse eu conseguir desvincular-se das amarras sociais que fornecem ao indivíduo sua posição no mundo. Os versos de “Deixa” apresentam este posicionamento :

**Deixa**  
**Fale quem quiser falar, meu bem**  
**Deixa**  
**Deixa o coração falar também**  
Porque ele tem razão demais  
Quando se queixa  
Então a gente  
Deixa, deixa, deixa, deixa

Na canção, percebem-se as marcas dessa transformação com questionamentos diante da própria individualidade e da atitude do outro –o que inclui a sexualidade. O contexto embutido nos sentidos é o do momento de transição pelo qual as relações amorosas passaram a partir da década de 1960. Segundo Giddens (1993), as ideias de amor romântico exerceram a principal função de alterar os laços familiares. A sexualidade torna-se totalmente “uma qualidade dos indivíduos e de suas relações mútuas”. O amor aqui representado em Vinicius aponta para a ideia do “amor confluyente” de Giddens , para o qual o mais importante é o “relacionamento especial” no tempo presente:

**Ninguém vive mais do que uma vez**  
Deixa  
Diz que sim pra não dizer talvez  
Deixa  
A paixão também existe  
Deixa  
Não me deixes ficar triste

O relacionamento amoroso tem mostrado uma qualidade igualitária. O amor confluyente presume igualdade na doação e no recebimento emocionais , e, a partir daí, só se desenvolve, pois a intimidade e a vulnerabilidade agora são escolhas e não imposições. Uma letra muito significativa desse tipo de relação é “Minha namorada”, em que o poeta apela ao ‘querer’ da mulher que lhe interessa...

**Se você quer** ser minha namorada  
Ai que linda namorada  
Você poderia ser.

E - romanticamente - abre a possibilidade do encontro existencial maior

(...)E se **mais do que minha namorada**  
Você quer ser minha amada  
Minha amada, **mas amada pra valer**  
Aquela amada pelo amor predestinada  
Sem a qual a vida é nada  
Sem a qual se quer morrer

O eu-lírico interpela a amada e considera possibilidade de não poder oferecer-lhe o melhor...

Você tem que vir comigo  
Em meu caminho  
E **talvez o meu caminho**  
**Seja triste pra você**

Com o sentimento de exclusividade, próprio dos apaixonados, prossegue em seu a-pelo:

**Os seus olhos têm que ser só dos meus olhos**  
E os seus braços o meu ninho  
No silêncio de depois  
E **você tem de ser** a estrela derradeira  
Minha amiga e companheira  
No infinito de nós dois

O sentimento presente na canção remete ao conceito de que o amor é capaz de elevar o sujeito, como demonstram as imagens “estrela derradeira”/ “infinito”. Amar, nesse sentido, é libertar-se. Os poemas contemporâneos – e considero as letras das canções como representantes legítimas do projeto poético brasileiro- convivem num espaço de discursos diferenciados e plurais em que o tema do amor amplia-se para configurar as questões existenciais que implicam a relação do sujeito com o “outro”, conformando sua identidade.

Ou seja, apesar de estilhaçado e confuso pela velocidade e urgência das transformações de seu tempo, o eu poético não perdeu a preocupação de ampliar o conhecimento de sua condição existencial. Ele se volta às questões internas, em busca da unicidade física e da completude universal. Portanto, estamos diante de um aparente paradoxo: de um lado, o anunciado fragmento pós-moderno, vivenciado na prática de suas relações amorosas por Vinicius (com seus diversos -9- casamentos); de ou-

tro, a busca de reintegração do ser, na relação amorosa permanente. O personagem Orfeu, como espelho do poeta, vocaliza essa expectativa na letra de “Se todos fossem iguais a você”.

Vai tua vida  
Teu caminho é de paz e amor  
A tua vida  
É uma linda canção de amor  
Abre os teus braços e canta a última esperança  
A esperança divina  
De amar em paz...  
Se todos fossem iguais a você  
Que maravilha viver!  
Uma canção pelo ar  
Uma mulher a cantar  
Uma cidade a cantar  
A sorrir, a cantar, a pedir  
A beleza de amar...

Entre signos representativos da razão (o “sol” e a “luz”) o eu lírico situa sua esperança de um amar ideal (“Amar sem mentir nem sofrer”) nesse “você” (“Se todos fossem iguais a você/que maravilha viver!”), objeto de seu amor, concentrado como uma ‘verdade’ que só ele vê, mas que também tem o status de universal, pois “Existiria ‘a’ verdade”). É o sentimento amoroso que torna o amante visionário, condição superior do ser.

Como o sol, como a flor, como a luz  
Amar sem mentir nem sofrer  
Existiria a verdade  
Verdade que ninguém vê  
Se todos fossem no mundo iguais a você!

Como sabemos, o final da história do casal é trágico. Orfeu é morto, por não aceitar outras mulheres (seu amor e suas esperanças morreram com Euridice - idealização de mulher). Esta atitude de negação neutraliza Eros e atrai Tanatos, pela fúria das mulheres que não aceitam a rejeição amorosa do poeta.

No entanto, a eternização da verdade amorosa se configura pela arte, esta o maior legado de Orfeu. Não há morte possível pra a voz daquele que um dia foi tocado pelo amor.

Para matar Orfeu não basta a Morte.  
Tudo morre que nasce e que viveu  
**Só não morre no mundo a voz de Orfeu.**

## Conclusões

Vinicius de Moraes foi o poeta que teve “peito de remador” (a imagem está na crônica em “Para viver um grande amor”) e empreendeu sua vida investigando as possibilidades amorosas na intenção da plenitude. Para a sorte da literatura brasileira, desmistificou em seus versos a chama que as instituições sociais e religiosas tentam explicar e regular. Segundo o poeta (no mesmo texto), “É preciso muitíssimo cuidado com quem quer que não esteja apaixonado, pois quem não está, está sempre preparado pra chatear o grande amor.”

Em “O que é que tem sentido nesta vida”, canção não tão conhecida do poeta, o sentido de sua procura é explicitado e intensificado (“eu só acredito em liberdade”) para buscar “um” (não “o”) grande amor.

Há quem creia em ter status  
Sair em fotos e fatos  
Ter ações ao portador  
**Eu só acredito em liberdade  
E estar sempre com saudade  
De viver um grande amor.**

Lega-nos, assim, o poeta Vinicius de Moraes, a voz de Orfeu, que, como ele, mais do que ter sido fiel a sua amada, foi fiel à vivência do Amor. Aí temos, portanto, a reedição do que podemos chamar de Orfeu narcísico -um sujeito do seu tempo. Espelho muito adequado, aliás, para o mito reeditado, o de Orfeu e o do próprio poeta, já uma lenda da literatura brasileira. Impossível não amá-lo.

## REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo, fatos e mitos* vol.I. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- Cancioneiro Vinicius de Moraes: biografia e obras escolhidas*, Sergio Augusto, Jobim Music. (edição bilingüe), 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *The writing of the disaster*. University of Nebraska Press, 1986.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- CASTELLO, José. *O poeta da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

COMTE-SPONVILLE. *O amor*. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2011.

CYNTRÃO, Sylvia H. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano Editora, 2004.

CYNTRÃO, Sylvia H. Literatura e canção brasileira contemporânea: a ressemiotização do ideário nacionalista. In: *Revista Cerrados* “Literatura e outras áreas do conhecimento”, n.º. 22, ano 15, Brasília, 2006, p. 217-232..

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. Rio de Janeiro : DP& A, 1998.

HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

LASCH, C. *O mínimo eu*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LAURETIS, Tereza de. a tecnologia do gênero. In: Hollanda, Heloisa Buarque (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, 1996.

LÁZARO, André. *Amor: do mito ao mercado. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.*

LIPOVETSKY, Gilles. *Amor: a era do vazío- ensaio sobre individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio D’água Editores, 1982.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo. Editora Barcarolla, 2004.

MORAES, Vinicius de. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Aguillar, 1968.

MORAES, Vinicius de. *Livro de sonetos*. Prefácio de Otto Lara Rezende. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967.

MORAES, Vinicius de. *Teatro em verso*. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Cia. das Letras.

MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição*, 1954.

MORAES, Vinicius de. *Para viver um grande amor*. José Olympio Editora - Rio de Janeiro, 1984.

PALLOTINI, Renata. Aproximação. In: *Revista Brasiliense*, n.º 16. Separata editada pelo autor em 1958 - artigo sobre Vinicius de Moraes.

PAZ, Otávio. *A dupla chama. Amor e Erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1995.

PLATÃO. *O banquete*. Ed. Bilingue . Rio de Janeiro: L& PM, 2011.

RICARDO, Cassiano. *Poesia Práxis e 22*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Canto e palavra*. Belo Horizonte: Edições MP, 1965.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Canibalismo amoroso*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2012.

**TODA A DISCOGRAFIA** no portal oficial administrado por Suzana de Moraes: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/>

## POR QUE CANTAR VINICIUS?

...E se eu voltar eu sei que as visões passadas não mais povoarão os meus olhos distantes  
Eu sei que terei forças para comer a terra e ficar escorrendo em sangue como as árvores  
Parado diante da beleza, agasalhando os príncipes e os monges, na contemplação da poesia eterna.  
(O outro)  
Vinicius de Moraes

Elga Pérez - Laborde  
elgalaborde@gmail.com

Sem dúvida, Vinicius de Moraes foi um namorado do amor. Só assim justifica-se sua paixão pelas mulheres, pela música e pela poesia. O “poetinha”, como o batizou Tom Jobim, carioca boêmio inveterado, fumante e apreciador da boa bebida, deixou um legado cultural poderoso. Formado em Ciências Jurídicas e Sociais, foi um homem de sabedoria, de viagens, de contatos, de imaginação e de sensibilidade aberta, esta última, uma faculdade escassa entre os homens. Podemos dizer que cantou e poetizou o coração do homem e seus devaneios, com a propriedade de quem tem consciência de suas próprias descobertas emocionais, produto de suas conquistas e mágoas, o que talvez o levasse sempre a superar as fases da dor e partir para outra... Só assim se compreende a sua coleção de mulheres (segundo a Wikipédia e várias biografias, casou-se nove vezes) e a grande produção artística nas quais manifesta dor, prazer, sensualidade, erotismo, solidariedade social, filosofia de vida, posição política, brasilidade.

Um homem assim, “que canta, canta, sente a beleza”, que “canta pra não chorar” quebra fácil um coração de mulher. Não é difícil entender a esperança delas em ser a última e definitiva, ainda que o amor não seja mais que “infinito enquanto dure”.

Clarice Lispector já tinha reparado nessa grande paixão de Vinicius pelo amor. Numa entrevista da escritora à revista Manchete, ela pergunta: Vinicius você amou realmente alguém na vida? Ele responde:

Que eu amo o amor é verdade. Mas por esse amor eu compreendo a soma de todos os amores, ou seja, o amor do homem para mulher, de mulher para homem, o amor de mulher por mulher, o amor de homem para homem e o amor de ser humano pela comunidade de seus semelhantes. Eu amo esse amor, mas isso não quer dizer que eu não tenha amado as mulheres que tive. Tenho a impressão, que àquelas que amei realmente, me dei todo, (2012. p. 79)

Na prosa, confirma, “Se o amor é fantasia, eu me encontro ultimamente em pleno carnaval”. Nas suas composições, confessa que teve medo de amar e, mesmo assim, amou muito e amíúde, como mostra no Soneto do Amor Total (1951):



Amo-te tanto, meu amor... não cante  
O humano coração com mais verdade...  
Amo-te como amigo e como amante  
Numa sempre diversa realidade...

Amo-te afim, de um calmo amor prestante  
E te amo além, presente na saudade  
Amo-te, enfim, com grande liberdade  
Dentro da eternidade e a cada instante.

Amo-te como um bicho, simplesmente  
De um amor sem mistério e sem virtude  
Com um desejo maciço e permanente.

E de te amar assim, muito e amiúde  
É que um dia em teu corpo, de repente  
Hei de morrer de amar mais do que pude.  
(2012. p. 32)

Sua história de vida está cheia de altos e baixos. Diplomata, dramaturgo, jornalista, crítico de cinema, tudo foi ficando para trás em prol da poesia e da música, que sempre estiveram com ele e falaram mais alto no seu pensamento, pelo que consta na sua biografia. Uma lista interminável de canções e poemas e inúmeras peças de teatro, ao lado de figuras nacionais e internacionais, dão conta de um currículo insuperável. Seu drama *Orfeu da Conceição* (1953), montado para o teatro em 1956 e transposto para o cinema como *Orfeu Negro* por Marcel Camus, em 1959, ganhou nesse ano a Palma de Ouro do Festival de Cannes e o Oscar de Hollywood como o melhor filme estrangeiro.

Foi amigo de muita gente e fez parcerias célebres – “A gente não faz amigos, reconhece-os”, como Tom Jobim e Toquinho, Baden Powell, Cláudio Santoro, Edu Lobo, Francis Hime e Chico Buarque, dentre tantos talentos que enriquecem a música do Brasil e do mundo. Segundo comenta o professor Fernando Medeiros:

Uma das primeiras incursões de Vinicius na música se deu em 1956, quando da participação no musical *Orfeu da Conceição*, livre adaptação do mito grego de Orfeu, cujo enredo foi levado às favelas cariocas e, por isso, acabou sendo uma tentativa de popularização da dita “alta cultura”, bem ao gosto modernista. Outra martelada à exaustão investida, ainda inicial de nosso poeta na música, foi a *Garota de Ipanema* em 1962. E fala-se disso e sempre, e somente disso, como se a vida e a carreira de Vinicius de Moraes, poeta, começasse aí.

Porém, Vinicius, nessa época, já tinha reconhecimento como escritor. O mesmo Medeiros conta que, em 1935, ganhou o prêmio Felipe d’Oliveira pelo livro *Forma e exegese*, fato que o insere na geração de 30 do modernismo nacional, junto a autores destacados como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Jorge de

Lima, Murilo Mendes. A epígrafe do volume pertence a J. Rivière - “Je ne vois clair qu’au contact de la vie”, e está dedicado a Rimbaud e Jacques Rivière.

Rimbaud está muito presente na produção desta obra, mas também Baudelaire, Rilke e Goethe. Entre malditos e românticos, Vinicius tece uma linguagem rica de sentidos e carregada de uma grande e dramática diversidade do “eu”.

Das muitas definições de poesia que há, encontramos grande afinidade entre a voz poética de Vinicius e a definição de Carlos Bousoño: a poesia deve dar-nos a impressão (ainda que essa impressão possa ser enganosa) de que, por meio de meras palavras, se nos comunica um conhecimento de índole muito especial: o conhecimento de um conteúdo psíquico tal como um conteúdo é na vida real. Ou seja, de um conteúdo psíquico que, na vida real, se oferece como individual, como um todo particular, síntese intuitiva, única, da conceptual-sensorial-afetiva (MOISÉS, 2004, p. 359). Por exemplo, no poema “O Prisioneiro”, da obra *Forma e exegese*, os primeiros versos nos falam dessa inclinação subjetiva e lírica da meta reflexão de um poeta de só 22 anos, escrito no Rio de Janeiro:

Eu cerrei brandamente a janela sobre a noite quieta  
E fiquei sozinho e parado, longe de tudo.  
Nenhuma percepção – talvez uma leve sensação de frio no vento  
E uma vaga visão de objetos boiando no vácuo dos olhos.  
Nenhum movimento – distâncias infinitas em todas as coisas...

Mais adiante, no final do poema, seu apelo surge para uma paz interior, que procura se afastar da poesia e aprender na solidão:

É preciso esquecer que há poesia a ser colhida nas longas estradas.  
Nenhum pensamento – a mobilidade será o horror de todas as noites  
É preciso ser feliz na imobilidade.

Ele não conseguiu se afastar da poesia. E Rimbaud marca o rumo do espírito da linguagem, da apologia da maldição, nestes versos que escolhemos do poema “O bom ladrão”, do mesmo livro:

São horas, inclina o teu doloroso rosto sobre a visão da velha paisagem quieta  
Passeia o teu mais fundo olhar sobre os brancos horizontes onde há imagens perdidas  
Afaça num derradeiro gesto os cabelos de tuas irmãs chorando  
Beija uma vez mais a fronte materna.  
São horas! Grava na última lágrima toda a desolação vivida  
Liberta das cavas escuras, ó grande bandido, a tua alma, trágica esposa  
E vai - é longe, é muito longe! - talvez toda uma vida, talvez nunca...  
...  
Numa cova negra como o teu destino humano.  
No entanto ele é luz e beleza e glória

E se tu o tocares, a manhã se fará em todos os abismos  
Rompe a terra com as mesmas mãos com que rompeste a carne  
Penetra a profundidade da morte, ó tu que jogas a cada instante com a tua vida  
(idem)

Impressiona o espírito saturnino que flutua nas estrofes da poesia desse livro da juventude. Identifica-se com os estados íntimos da alma, personifica-os e carrega-os como essências obscuras numa espécie de luta interior na qual exprime seu “eu”. Como expressa em “Agonia”:

No teu grande corpo branco depois eu fiquei.  
Tinha os olhos lívidos e tive medo.  
Já não havia sombra em ti - eras como um grande deserto de areia  
Onde eu houvesse tombado após uma longa caminhada sem noites.  
Na minha angústia eu buscava a paisagem calma  
Que me havias dado tanto tempo  
Mas tudo era estéril e monstruoso e sem vida  
E teus seios eram dunas desfeitas pelo vendaval que passara.  
Eu estremecia agonizando e procurava me erguer  
Mas teu ventre era como areia movediça para os meus dedos.  
Procurei ficar imóvel e orar, mas fui me afogando em ti mesma  
Desaparecendo no teu ser disperso que se contraía como a voragem.  
Depois foi o sono, o escuro, a morte.  
Quando despertei era claro e eu tinha brotado novamente  
Vinha cheio do pavor das tuas entranhas.

Com outra vibração, nas canções, às vezes surge o pathos dessa tendência um tanto mórbida e alienatória que bebeu dos malditos e de suas próprias vivências. “Sem você meu amor eu não sou ninguém”, de “Samba em prelúdio”, ilustra esse clima. Também em “Eu não existo sem você”:

Eu sei e você sabe, já que a vida quis assim  
Que nada nesse mundo levará você de mim  
Eu sei e você sabe que a distância não existe  
Que todo grande amor  
Só é bem grande se for triste  
Por isso, meu amor  
Não tenha medo de sofrer

As estrofes citadas evidenciam a dramaticidade que envolve a poética de Vinicius. Eduardo Portela (2012: 76) o cataloga como um poeta fundamentalmente dramático e explica essa sua adesão aos contrários, “esse cultivo das oposições”, próprio do drama. E assinala que o poeta dramático, pela circunstância mesma de que aposta tudo no jogo das emoções, é mais o intérprete dos conflitos que das coisas. “Vinicius não está interessado numa representação intelectual do mundo, mas numa

participação nos acontecimentos. É um poeta de biografias mais que de ideias”.

Portela explica que já podemos compreender por que Vinicius fez poesia amorosa sem trair o Modernismo e sem cair no discurso de praça pública.

O seu entendimento dessacralizado do amor afastá-lo do amor cortês, medieval, escolástico, para aproximá-lo do amor amor, romano, dos poetas romanos pré-cristãos. É o lirismo da posse e não da corte, já que a mulher emerge não como ser ideal, mas como elemento provocador da experiência. Vinicius aceita as limitações do amor... Porque sabe das limitações, advém a melancolia... Ele nos lembra dos líricos romanos que registraram uma experiência carnal do amor, vista da sua tessitura emotiva. E assim o confessionalismo transcendental da primeira fase foi sendo substituído pela significação trágica do amor, quando o poeta optou por uma radical poetização da experiência erótica. (idem. 77).

O biógrafo de Vinicius, José Castello, autor de *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão* – uma biografia, nos diz que o poeta foi um homem que viveu para se ultrapassar e para se desmentir.

Para se entregar totalmente e fugir, depois, em definitivo. Para jogar, enfim, com as ilusões e com a credulidade, por saber que a vida nada mais é que uma forma encarnada de ficção. Foi, antes de tudo, um apaixonado – e a paixão, sabemos desde os gregos, é o terreno do indomável. Daí porque fazer sua biografia era obra ingrata. (Forma e exegese).

Segundo Castello, Carlos Drummond de Andrade disse que Vinicius foi o único poeta brasileiro que ousou viver sob o signo da paixão, da poesia em estado natural e que quis ser Vinicius de Moraes. Otto Lara Resende assim o definiu: “Manuel Bandeira viveu e morreu com as raízes enterradas no Recife. João Cabral continua ligado à cana-de-açúcar. Drummond nunca deixou de ser mineiro. Vinicius é um poeta em paz com a sua cidade, o Rio. É o único poeta carioca”. Mas ele próprio, Vinicius, dizia nada mais ser que “um labirinto em busca de uma saída” (idem).

O que torna Vinicius um grande poeta, na interpretação de Castello, é a percepção do lado obscuro do homem. E a coragem de enfrentá-lo. Parte, desde o princípio, dos temas fundamentais: o mistério, a paixão e a morte. Quando deixa a poesia em segundo plano para se tornar showman da MPB, para viver nove casamentos, para atravessar a vida viajando, Vinicius está exercendo, mais que nunca, o poder que Drummond descreve, sem conseguir dissimular sua imensa inveja: “Foi o único de nós que teve a vida de poeta”. (idem).

Vida de poeta nesse sentido de ser um sempiterno apaixonado:

Eu nasci marcado pela Paixão, Pedro, meu filho...  
E porque por ela nasci marcado, a ela me entreguei sem remissão desde menino, e o primeiro gesto que fiz foi buscar um seio de Mulher...  
(idem).

Afonso Romano de Sant'Anna aborda "Vinicius de Moraes: a fragmentação dionisíaca e órfica da carne entre o amor da mulher única e o amor por todas as mulheres" no seu livro *O canibalismo amoroso*. Sant'Anna faz um mergulho fundo na história do desejo masculino e da representação do feminino, tendo a poesia brasileira como guia, procurando localizar nos textos os sintomas que revelam o inconsciente da escrita, e esclarece que esse inconsciente surge como sinônimo de ideologia.

Trata-se de um poeta de carne e osso, da poesia impura, como foi catalogada a poética amorosa de Neruda, a quem também Vinicius dedicou um soneto e a História Natural de Pablo Neruda, anunciada como uma "Elegia" que vem de longe, a propósito da sua morte, em 1973.

Quantos caminhos não fizemos juntos  
Neruda, meu irmão, meu companheiro...  
Mas este encontro súbito, entre muitos  
Não foi ele o mais belo e verdadeiro?

Canto maior, canto menor – dois cantos  
Fazem-se agora ouvir sob o cruzeiro  
E em seu recesso as cóleras e os prantos  
Do homem chileno e do homem brasileiro

E o seu amor – o amor que hoje encontramos...  
Por isso, ao se tocarm nossos ramos  
Celebro-te ainda além, cantor geral

Porque como eu, bicho pesado, voas  
Mas mais alto e melhor do céu entoas  
Teu furioso canto material!

Vinicius, no dizer de Eduardo Portella, é um escritor ponte entre o Modernismo que se consolidara e a geração nostálgica de 45, que empreenderia uma longa viagem de volta.

No instante daquele aparecimento, a poesia brasileira, Bandeira, Drummond, estavam de todo entregues à elaboração de uma linguagem poética fundada no coloquial, mais na parole que na langue. Schmidt reintroduzia no mercado poético amplo estoque de transbordante sentimentalismo. As técnicas de reprodução, a avalanche de sociedade industrial, ainda não atingiram o território misterioso da aura. O poeta era um explorador da aura. E Vinicius emergiu dentro dessa atmosfera contraditória. (MORAES, 2012: 73)

Essa contradição genética a que alude Portella acompanha a poesia de Vinicius "pela vida afora. Essa fratura, esse dilaceramento, é o seu modo próprio de ser poeta. Por isso ele encarna a transição: é o último grande 'literato' da poesia brasileira e o primeiro grande cantor de uma sociedade de massas" (idem. 74). Segundo o crítico, Vinicius como literato é responsável por uma das mais sólidas construções líricas da poesia brasileira; como compositor, redimensiona a música popular brasileira, faz-se um dos seus fundadores. Popularizou-se. Segundo o autor, resulta impossível falar de sua poesia fora desse desdobramento.

A força inventiva de um poeta como Vinicius, de acordo com Portella, vem antes da tensão constitutiva que se processa no interior da sua linguagem, e que explica a sua diversidade, o seu pluralismo existencial, onde a tendência à abstração convive com a necessidade da objetivação. Portella opina que se torna urgente uma revisão de Vinicius através de uma leitura não modernista. Em seu modo de ver, seria difícil promover uma catalogação rigorosa de sua obra. Trata-se de um escritor, como João Cabral, que se desclassificou.

Ser histórico não é ser só presente. Ser histórico é ter o tempo equilibrado na sua estrutura unitária, é ser simultaneamente futuro, presente e passado. Não é sem razão que o coloquial modernista de Vinicius se vê frequentemente cortado pela busca de uma linguagem literária em consonância com a semiologia poética tradicional... É precisamente nos sonetos amorosos, de nítida imitação camonianiana, que o poeta atinge a nervosa polaridade entre a linguagem atual e a pretérita. (idem. 75).

Portella destaca, ainda, que Vinicius teve no elemento musical o grande aliado para se afastar completamente da linguagem arcaizante. Foi nos poemas não metrificados, para tangenciar uma linguagem de crônica e não mais aquele poema em prosa francês, tão fortemente usado desde Baudelaire, Rimbaud, até Breton, Char, Ponge, Saint-John Perse.

Aí elimina ele uma distinção tão defeituosa entre prosa e poesia, entre realismo interno e externo. Compreende que, se a literatura é arte literária, o estatuto da poesia deve ser estendido aos demais gêneros. Com essa atitude, Vinicius prepararia o trabalho de "despoetização do poema", a nova palavra de ordem a ser implantada por João Cabral. (idem. 77).

Vinicius discorre sobre poesia em verso e em prosa. Para ele, o material do poeta é a vida. E a vida é eterna, escreve no artigo "Sobre Poesia", no qual compara a tarefa do poeta com a de um operário que trabalha com um monte de tijolos sem significação especial...

(...) senão serem tijolos para – sob orientação de um construtor que por sua vez segue os cálculos de um engenheiro obediente ao projeto de um arquiteto – levantar uma casa. Um monte de tijolos é um monte de tijolos. Não existe nele beleza específica. Mas uma casa pode ser bela, se o projeto de um bom arquiteto tiver a estrutura-lo os cálculos de um bom engenheiro e a vigilância de um bom construtor no sentido do bom acabamento, por um bom operário, do trabalho em execução... Troquem-se tijolos por palavras, ponha-se o poeta, subjetivamente, na quádrupla função de arquiteto, engenheiro, construtor e operário, e aí tendes o que é poesia. (MORAES, 2010,100).

Parece-lhe que a poesia é a mais humilde das artes e a mais heróica. Observa que a vida é, para todos, um fato cotidiano.

Ela o é pela dinâmica mesma de suas contradições, pelo equilíbrio mesmo de seus polos contrários. O homem não poderia viver sob o sentimento permanente dessas contradições e desses contrários, que procura constantemente esquecer para poder mover a máquina do mundo, da qual é o único criador e obreiro...(MORAES, 2010,p. 101).

O poeta vive no vórtice dessas contradições, no eixo desses contrários. O poeta, diz, é um ser em constante busca de absoluto e socialmente revoltado. Por isso, justifica que não há por que estranhar o fato de ser, a poesia, a filha pobre na família das artes, e um elemento perturbador da ordem dentro da sociedade. “Por isso me parece que a maior beleza dessa arte modesta e heróica seja a sua aparente inutilidade” (idem 102).

Em forma de soneto, encontramos um dos caminhos de sua tarefa de poeta, “Poética II”:

Com as lágrimas do tempo  
E a cal do meu dia  
Eu fiz o cimento  
Da minha poesia.

E na perspectiva  
Da vida futura  
Ergui em carne viva  
Sua arquitetura.  
Não sei bem se é casa  
Se é torre ou se é templo:  
(um templo sem Deus).

Mas é grande e clara  
Pertence ao seu tempo  
–Entraí, irmãos meus!  
(2010: 147)

No posfácio de Para viver um grande amor (MORAES, 2010, p. 200), Francisco Bosco registra alguns conceitos críticos que reivindicam o papel de Vinicius como poeta, numa época em que se acreditava estar numa fase de baixa “na bolsa de valores do cânone literário brasileiro”. Bosco destaca que há muitas diferenças entre a obra de Vinicius e algumas das tendências dominantes da arte do século XX:

Antonio Candido lembra que, enquanto o século XX privilegiou as rupturas, Vinicius era um poeta das continuidades. Vinicius era capaz, como nenhum outro poeta, de escrever simultaneamente com traços românticos, simbolistas, parnasianos e modernos (idem. 200).

Cita também Manuel Bandeira que, por sua vez, “descreveu essa capacidade como nenhum outro crítico soube fazer”. José Miguel Wisnik observa que Vinicius decepcionou, sucessivamente, “os defensores da poesia transcendental contrários à poesia modernista (nos anos 40), os defensores da poesia escrita contrários à canção popular (do final dos anos 50 para os anos 60), os defensores da bossa nova contrários à canção mais elementar e hedonista (nos anos 70)”. Antonio Cicero e Eucanaã Ferraz lembram ainda que Vinicius não era um poeta obediente a um critério rigoroso de seleção de seus poemas para publicação, complacência que retardou, segundo Bosco, o trabalho dos críticos.

Bosco destaca que, em Vinicius, arte e vida estão vinculadas de um modo que terá produzido mal-estar em muitos. O lugar da vida na arte choca-se com a perspectiva radicalmente materialista do século XX e com a tendência, antirromântica, de separação entre arte e vida que caracteriza boa parte dessa perspectiva. “Como em Gide e Rimbaud, pode-se dizer que a obra vinicianiana configura uma espécie de exoliteratura, emanando dela uma força a impelir o leitor na realização daquela obra em sua própria vida. Esse efeito que prolonga a experiência para além, para fora do tempo da leitura, é consequência da dimensão ética” ( idem 203).

Sem dúvida, e de acordo com Bosco, o século XXI está mais preparado para entender e assimilar melhor a poética múltipla, profundamente humana, de Vinicius de Moraes.

Ah, que saudade!

## REFERÊNCIAS

- MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORAES, Vinicius de. Para viver um grande amor. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. Novos Poemas (II). São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- Vinicius de Moraes – Wikipédia, a enciclopédia livre  
Disponível em: [pt.wikipedia.org/wiki/Vinicius\\_de\\_Moraes](http://pt.wikipedia.org/wiki/Vinicius_de_Moraes) Acesso em: 10/07/2013
2. Forma e exegese - Vinicius de Moraes  
Disponível em: [www.viniciusdemoraes.com.br/site/rubrique.php3?id](http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/rubrique.php3?id) Acesso em : 13/07/2013
3. HISTÓRIA NATURAL DE PABLO NERUDA - Vinicius de Moraes ...  
Disponível em: [www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo](http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo). Acesso em 12/07/2013
- Outros sites consultados:  
<http://www.vagalume.com.br/vinicius-de-moraes/soneto-de-vinicius-dedicado-a-neruda.html#ixzz2YxPZymAS>  
[http://www.releituras.com/viniciusm\\_bio.asp](http://www.releituras.com/viniciusm_bio.asp) acesso em 11/07/2013
- Vinicius de Moraes - Biografia - Projeto Releituras  
Vinicius de Moraes - Crítica - Dicionário Cravo Albin da Música ...  
[www.dicionariompb.com.br/vinicius-de-moraes/critica](http://www.dicionariompb.com.br/vinicius-de-moraes/critica)

“O cadafalso”

Eu caí de joelhos diante do amor transtornado do teu rosto  
Estavas alta e imóvel - mas teus seios vieram sobre mim e me feriram os olhos  
E trouxeram sangue ao ar onde a tempestade agonizava.

“Soneto da separação”

De repente do riso fez-se o pranto  
Silencioso e branco como a bruma  
E das bocas unidas fez-se a espuma  
E das mãos espalmadas fez-se o espanto.

De repente da calma fez-se o vento  
Que dos olhos desfez a última chama  
E da paixão fez-se o pressentimento  
E do momento imóvel fez-se o drama.

De repente, não mais que de repente  
Fez-se de triste o que se fez amante  
E de sozinho o que se fez contente.

Fez-se do amigo próximo o distante  
Fez-se da vida uma aventura errante  
De repente, não mais que de repente.

“Dialética”

É claro que a vida é boa  
E a alegria, a única indizível emoção  
É claro que te acho linda  
Em ti bendigo o amor das coisas simples  
É claro que te amo  
E tenho tudo para ser feliz  
Mas acontece que eu sou triste...

“Poética”

De manhã escureço  
De dia tardeo  
De tarde anoiteço  
De noite ardo.

A oeste a morte  
Contra quem vivo  
Do sul cativo  
O este é meu norte.

Outros que contem  
Passo por passo:  
Eu morro ontem

Nasço amanhã  
Ando onde há espaço:  
Meu tempo é quando.

# O TEMPO NA LÍRICA AMOROSA

## Ao modo de Oswaldo Montenegro e Vinicius de Moraes\*

André Luiz de Souza Filgueira<sup>1</sup>  
andreejesus@ig.com.br

Tá escondido no tempo, menina  
Aquila que a gente é  
*Oswaldo Montenegro*

O tempo presente é encarado como sendo o império das incertezas. As “certezas”, que antes orientavam a política, a economia, a religião, a ciência, a sociedade de um modo geral, hoje desorientam<sup>2</sup>. O que era acatado como “certo” passou a ser tomado como incerto.

Não sobrou sequer um só espaço o qual pudesse ser guiado por alguma “certeza”. Fato semelhante também atingiu em cheio o campo dos afetos, a ponto de se constatar, como afirmou Zygmunt Bauman, que “investir no relacionamento é inseguro e tende a continuar sendo, mesmo que você deseje o contrário” (BAUMAN, 2004, p. 30). Portanto, em meio a um tempo onde triunfa a incerteza, o sujeito flutua ansioso em satisfazer seus desejos na ordem social e sem nenhuma garantia se vai ou não realizá-los e quanto tempo vão durar, caso sejam realizados.

E é nesse tempo, coberto pelo véu da inconstância, tempo líquido, como disse Bauman, que se insere a abordagem da categoria tempo. Interessado em compreender como homens e mulheres existem, no sentido ontológico, em tempos de liquidez, é que elegi o amor como horizonte de análise. A abordagem desse sentimento, sob as condições a ele reservadas, é animada pela seguinte pergunta: é possível amar, existencialmente falando, em um tempo onde tudo é incerto? Se sim, de que [e/ou quais] forma[s]?

---

\* Texto escrito em março de 2013 e apresentado como paper da disciplina do doutorado, Poéticas da Pós-modernidade.

<sup>1</sup>Professor; doutorando do PPg em Literatura da UnB

<sup>2</sup>Há quem duvide da existência de certezas, mesmo no passado, como condutoras dos caminhos da humanidade. Ou seja, é recorrente o coro de vozes daqueles que afirmam a inexistência de certezas. Os estudos pós-coloniais e culturais, por exemplo, endossam tal coro. Thomas Bonnici, no rastro do segmento mencionado, a saber, o dos estudos pós-coloniais, comenta que o que existiu antes foi a organização da sociedade em torno do paradigma binário que operou como certeza. E o que é o paradigma binário? É um sistema epistemológico de explicação da realidade que a encolhe na dicotomia “o ser / o outro; sujeito / objeto; presença / ausência; ordem / caos; homem / mulher.” (BONNICI, 2005, p. 17). O binarismo reduz toda a complexidade social, toda multiplicidade e singularidade transitória, condutoras das relações de classe, de gênero e de raça, a uma mera aporia dualista. Daí o credenciamento do binarismo ao campo das certezas com vistas a abarcar a totalidade. E a totalidade, como dissertou Flávio Kothe, “é aquilo que nos escapa sempre” (KOTHE apud CYNTRÃO, 2004, p. 120). Filiado à tradição dos estudos culturais britânicos, Stuart Hall também questiona a existência de certezas ao colocar sob suspeita a uniformidade das identidades nacionais. Elas são, na verdade, nos dizeres de Benedict Anderson, apud Hall, comunidades imaginadas com pretensões universalizantes. Cf. HALL in.: a identidade cultural na pós-modernidade, 2006. Portanto, o que é acompanhado ao longo do caminhar histórico da humanidade são pretensões de certezas, expressas sob a capa binária e universalista.

A fim de responder a essas perguntas, destaco, como fonte de investigação, o texto poético das canções. Pois ele, como bem lembrou Sylvia Cyntrão, “é o locus privilegiado de manifestação do imaginário [social].” (CYNTRÃO, 2004, p. 11). Para isso, contarei com o suporte dado pelo texto poético dos cancioneiros Vinicius de Moraes e Oswaldo Montenegro.

O que instigou a escolha de Vinicius e Oswaldo entre tantos cancioneiros que compõem a rica safra da canção popular brasileira? Vou responder a essa pergunta por etapas. Primeiro, justificarei a opção por Oswaldo. Em uma entrevista concedida a uma emissora de TV goiana, TBC (TV Brasil Central), no ano 2012, Oswaldo Montenegro disse que seu último álbum, intitulado *De Passagem*, aborda um tema central, o tempo. Tema este que é a matéria de investigação deste artigo. A segunda justificativa é colocada em relação ao nome de Vinicius. No ano de 2013 é celebrado o centenário de nascimento de Vinicius de Moraes, o poeta maldito... moleque vadio, que dedicou sua existência e versos ao amor. Assim, ao conceder espaço a uma conversa com os belos versos de Montenegro e Moraes, estou não só visitando a fortuna estética e poética de ambos e demonstrando sua relevância para o campo literário, como também estou prestando a minha homenagem pessoal a eles, que dedicaram toda uma vida à poesia, à canção e ao amor. E isso faz deles a Ursa Maior a figurar no esplendoroso céu da poesia brasileira.

Dito isso, passo, então, para a apresentação da divisão temática deste artigo. A primeira parte é dedicada a um ligeiro diagnóstico social do tempo presente. Ao passo que a segunda vai esboçar a análise de duas canções de Oswaldo Montenegro, retiradas do álbum de passagem, que manifestam a presença das temáticas tempo e amor. As canções de Montenegro, a serem esmiuçadas, são: “não importa por quê” e “eu quero ser feliz agora”. A terceira parte vai se deter na leitura de duas poesias de Vinicius de Moraes, removidas de sua antologia poética. São elas: “poética [I]” e “soneto do maior amor”. Ao dialogar com a obra de Oswaldo e Vinicius, pretende-se vislumbrar como a ideia tempo é impressa na lírica amorosa desses cancioneiros.

## AMAR NA HIPERMODERNIDADE?

Dou início ao desfiar dos argumentos que compõe esta sessão tornando explícito o que é hipermodernidade. Para isso, recuarei às contribuições do filósofo francês Gilles Lipovetsky.

Na década de 1970, grassou a crença que o mundo estava urdido por uma nova conjuntura social nomeada como pós-moderna. Um dos traços característicos dessa nova era é a superação da temporalidade anterior, a modernidade. Outros traços da pós-modernidade, a sinalizarem sua ascensão à cena social, são percebidos através das palavras de Lipovetsky:

rápida expansão do consumo e da comunicação de massa; enfraquecimento das normas autoritárias e disciplinares; surto de individualização; consagração do

hedonismo e do psicologismo; perda da fé no futuro revolucionário; desencantamento com as paixões políticas e as militâncias. (LIPOVETSKY, 2004, p. 52).

O que foi comentado configura a *pós-modernidade*. Diante disso, uma pergunta é colocada: o que é a *hipermodernidade*? A *hipermodernidade* pode ser entendida à luz dos traços que edificam a *pós-modernidade*. Mas com uma diferença: todos aqueles elementos (rapidez do consumo, valorização do indivíduo, desencantamento com o político, entre outros) são movimentados em uma intensidade bem maior. Eu diria até hiper maior! Assistimos então à ascensão da *hipermodernidade*, o tempo onde a posição do prefixo hiper assume uma força permanente nas ações dos sujeitos. Portanto, a *hipermodernidade* é apresentada como:

imagens do corpo no hiper-realismo pornô; a televisão e seus espetáculos que enchem a transparência total; a galáxia internet e seu dilúvio de fluxos numéricos (milhões de sites, bilhões de páginas, trilhões de caracteres, que dobram a cada ano); o turismo e suas multidões em férias; as aglomerações urbanas e suas megalópoles superpovoadas, asfixiadas, tentaculares. (LIPOVETSKY, 2004, p. 55).

Em meio a um tempo sacudido pelo espírito nervoso da *hipermodernidade*, será que é possível amar? É com intuito de dar conta dessa pergunta que vou discorrer agora sobre o amor.

O sociólogo Anthony Giddens, certamente, diz que sim. Ou seja, mesmo em um tempo sacudido pela instabilidade avassaladora, como é o tempo da hipermodernidade, é possível amar. E nesse instante se inscreve a pertinente recordação do conceito amor *confluyente*, cunhado pelo sociólogo citado.

O *amor confluyente* se distancia do *amor romântico* (amor puro e eterno). Giddens não define, de forma clara e objetiva, o *amor confluyente*. Entretanto, ele nos oferece pistas variadas para compreender tal categoria. Uma das pistas mais significativas diz respeito à “abertura de um em relação ao outro” (GIDDENS, 1993, 72). Isto é, o *amor confluyente*, para ser experimentado, “presume a igualdade de doação e no recebimento emocionais” (GIDDENS, 1993, p. 73). Um exemplo ofertado pelo sociólogo e que ilustra bem a presença da satisfação mútua nas relações afetivas, erguidas sob o signo do *amor confluyente*, é a inserção da *ars erotica*, a oferecer e a receber satisfação sexual. Assim, nesse *amor* calcado na *ars erótica*, “todos têm a oportunidade de se tornar sexualmente realizados” (GIDDENS, 1993, p. 73 e 74), independente da orientação. A “regra” da vez é a satisfação mútua.

É importante que se faça o seguinte registro: foi na hipermodernidade que o *amor confluyente* encontrou solo fértil para sua procriação. Pois, nela, o sujeito não mais acalenta a busca de um amor puro e eterno, como faziam os adeptos do *amor romântico*. Nos tempos hipermodernos, busca-se “uma possibilidade real, [que] se afasta da busca da ‘pessoa especial’, e o que mais conta é o ‘relacionamento especial’” (GIDDENS, 1993, p. 72). E o que faz com ele seja especial é a satisfação recíproca.

Assim, a pergunta que mobilizou esta sessão – amar na *hipermodernidade*? – pode ser respondida com otimismo. Mesmo em uma época onde todas as certezas foram obnubiladas, onde o culto à autoimagem atingiu graus imensuráveis e a eternidade do amor foi solapada, ainda sim, repito, é possível amar. A positividade desta resposta é animada por dois elementos: o primeiro trata da abertura para a inclusão do outro na relação amorosa, por meio da categoria *amor confluyente*, como foi dito acima, e o segundo se ocupa da indispensabilidade do amor para os sujeitos. Sobre esse segundo elemento, vou discorrer agora.

O amor é indispensável para os sujeitos. Ele é indispensável por se tratar, como registrou Octávio Paz, do “descobrimento da unidade da vida.” (PAZ, 1994, p. 130). E o que significa o descobrimento dessa unidade? Significa “a aceitação da morte. Sem a morte, a vida – a nossa, a terrestre – não é vida. O amor não vence a morte, mas a integra na vida” (PAZ, 1994, p. 130). Nos tempos *hipermodernos*, o sujeito é conduzido para essa interpretação e aceitação. O amor está para a morte assim como a poesia está para a vida. As relações amorosas não são eternas, elas são tocadas pela finitude. Afinal, não podemos perder de vista que pessoas finitas constroem relações finitas. No entanto, ainda sim, é possível amar na *hipermodernidade*. É nessa era de onde brota interpretações, como a de Octávio Paz, que nos desperta do sono do dogmatismo do *amor romântico*. “Nada dura e viver é um contínuo separar-se” (PAZ, 1994, p. 130). Então, o que resta é assumir as condições reservadas ao amor em nosso tempo e não fugir delas. Afinal, é preciso morrer, no âmbito amoroso, para viver, posto que vida e morte são dois elementos que mantêm acesa a dupla chama do amor.

## UM DIÁLOGO COM O TEXTO POÉTICO DOS CACIONEIRO OSWALDO MONTENEGRO E VINICIUS DE MORAES

Inauguro a discussão deste tópico ressaltando, de modo bastante breve, a importância do texto poético das canções como objeto de análise. O texto poético das canções é mensageiro de informações, a saber: signos poéticos, imagens, ideologias e universo simbólico. A voz do eu lírico, armazenada no texto poético, anuncia seu pertencimento à realidade social. O aspecto flagrante desse pertencimento é a exibição da condição humano-existencial do sujeito. Segundo Cyntrão,

[o] estudo comparativo da obra poética de cancionistas e [de] poetas do cânone literário [é reveladora da] abertura para a compreensão do sentido de nossa condição humana situada [...] pelos múltiplos fatores culturais que *enformaram e informaram* o signo poético. Mostrar a existência do intertexto, que compõe o universo simbólico comum às obras poéticas dos cancionistas e dos poetas do cânone, é criar as condições para mostrar as diversas tematizações do ser cultural e ideológico brasileiro, esteticamente elaboradas, em uma linha analítico-transversal. (CYNTRÃO, 2004, p. 71).

O diálogo com o texto poético é valioso porque é anunciado pela voz do poeta. E “o poeta é um ser cuja missão de desorientador de paradigmas desnuda o contrassenso do mundo e torna visíveis as relações entre as coisas”. (CYNTRÃO, 2004, p. 15).

Feito o breve registro da relevância do texto poético como objeto de estudo, passarei agora para a análise de duas canções que compõem a lírica amorosa de Oswaldo Montenegro.

A canção “Não importa por quê”, que inaugura o álbum *De passagem*, é carregada de pistas que auxiliam a entender o que é o tempo para o cancionista Oswaldo Montenegro.

Os verbos “passou”, “acabou”, “morreu”, “deu”, “murchou” e “afundou” – conjugados no passado – sucedidos pelos substantivos “fita k-7”, “sonho do hippie”, “socialismo”, “vanguarda”, “bola de couro” e “Titanic” apontam para a falência de paradigmas que se esperava fossem emancipar o homem.

A fita k-7 **passou**  
O sonho do hippie **acabou**  
O tal socialismo **morreu**  
O fim da vanguarda **se deu**  
A bola de couro **murchou**  
Até o Titanic **afundou**

No verso “quero encontrar você” é informado o desejo de localizar alguém. Situado em um tempo onde as certezas foram abaladas, o eu lírico deseja encontrar alguém distante dos grilhões ideológicos. “Sem a capa dos velhos contratos”. Destaque para os adjetivos “velhos contratos”. O interesse do eu lírico com esse encontro é amar. Os versos “Brasileira do som misturado” / “Deixa o meu coração apressado” apontam para essa interpretação.

Na canção “Eu quero ser feliz agora” há, como o próprio título sugere, um grito de liberdade proclamado em direção da felicidade. Além de conter a insistência do poeta em perseguir a felicidade distante de qualquer paradigma. A seguir, vamos ver como essa leitura é arranjada por meio do texto poético de Oswaldo.

Os verbos “disser”, “deixar”, “exige”, “adora” e “dançar” estão conjugados no infinitivo e no presente. Sua disposição no texto sinaliza para presença de estilhaços ideológicos de outrora.

Se alguém **disser** pra você não cantar  
**Deixar** teu sonho ali pr'uma outra hora  
Que a segurança **exige** medo  
Que quem tem medo Deus **adora**  
Se alguém disser pra você não **dançar**



A posição dos adjetivos: “perigoso”, “paciência”, “quieto”, “comportado”, “limitado”, “coitado”, “manso” e “fechada” reitera a presença daqueles estilhaços.

Se alguém vier com o papo perigoso de dizer  
Que é preciso paciência pra viver  
Que andando ali quieto, comportado, limitado  
Só, coitado, você não vai se perder  
Que manso, imitando uma boiada  
Você vai, boca fechada, pro curral se merecer

Gostaria de enfatizar os adjetivos do verso “que andando ali quieto, comportado, limitado”. Além de exercerem a função de adjetivo, eles também operam como elementos intensificadores da visão de mundo do poeta. Um mundo que apela para a formação de corpos dóceis e para o disciplinamento do sujeito. Os adjetivos já mencionados (“perigoso”, “paciência”, “coitado”, “manso” e “fechada”) também comungam desse olhar.

Há também a consciência do eu lírico frente à presença dos paradigmas históricos. As imagens “imitando uma boiada”, “pro curral se merecer” e “Deus só ajuda a quem se ferra” esboçam isso. É bom lembrar que a última imagem citada endossa o quarto verso da canção, “quem tem medo Deus adora”. Além de denunciar a força da religião normativa ocidental, o Cristianismo.

Como resistência à domesticação paradigmática, o eu lírico libera seu grito “eu quero ser feliz agora”.

Dando sequência à análise, examinarei agora duas poesias que fazem parte da antologia poética de Vinicius de Moraes.

O texto poético de Vinicius que abre nossa conversa com o poeta centenário é o “Poética [I]”. Tal texto foi escrito em 1950 e apresenta toda sua exuberância e atualidade.

O poeta tece seus versos motivado em promover a desconstrução da linearidade temporal. Para tanto, ele desloca as reações do tempo. Manhã que escurece, tarde que anoitece e noite que arde. Os advérbios “manhã”, “dia”, “tarde” e “noite”, seguidos dos verbos “escureço”, “tardo”, “anoiteço” e “ardo”, testemunham a inversão temporal organizada [ou desorganizada] pelo poeta.

De manhã **escureço**  
De dia **tardo**  
De tarde **anoiteço**  
De noite **ardo**

O poema “soneto do amor maior”, de 1938, apresenta uma proposta inaugural, eu diria até transgressora para a época, sobre o amor. Se Vinicius foi ousado por criar versos que brincam com a temporalidade e essa ousadia se afina com postulados teóricos de nosso tempo, no mesmo ritmo que fortalece a atualidade de seus

versos, o mesmo acontece no modo como o poeta sente o amor. A poesia “soneto do amor maior” impõe ao leitor a apreciação de um amor que assume para si e para o outro, mergulhados em uma relação, o desejo, um desejo canibal (para parafrasear Sant’Anna, 2012). Canibal por nutrir-se da dor, da alegria e das contradições com vistas à transcendência. Os substantivos “amor” e “coração”; acompanhados dos verbos: “existe”, “sente”, “agrada”, “persiste”, “fere”, “vibra”, “prefere”, “ferir” e “fenecer”; seguidos dos adjetivos: “maior”, “estranho”, “alegre”, “triste”, “amado”, “eterna”, “louco” e “esmo” exibem todo o jogo de contradições no qual está envolvido o eu poético. Destaque para os verbos e os adjetivos que exprimem com clareza os sentimentos do poeta.

Maior amor nem mais estranho existe  
E quando a sente alegre, fica triste  
O amado coração, e que se agrada  
Mais da eterna aventura em que persiste  
Louco amor meu, que quando toca, fere  
E quando fere vibra, mas prefere  
Ferir a fenecer – e vive a esmo

Após diálogo com o texto poético de Oswald Montenegro e Vinicius de Moraes, é chegado o momento de responder à pergunta: a lírica amorosa desses cancioneiros ajuda a pensar a categoria tempo? Acredito que sim.

Oswaldo Montenegro chamou atenção para a existência de ideologias que tentam fixar paradigmas com intuito de suprimir a espontaneidade humana. O eu lírico de Oswald convida todos a resistir, a buscar a felicidade e a amar. Afinal, mesmo na hipermodernidade é possível existir. Ao fazer isso, Montenegro coloca-nos diante de sua preocupação humano-existencial.

Vinicius de Moraes encara o tempo como algo descontínuo. A descontinuidade temporal de Vinicius visita o ensolarado passado e depois volta a fazer morada na escuridão do presente. Essa ambiguidade marcou não só sua compreensão do tempo como também sua compreensão do amor.

A visão do tempo de Oswald e de Vinicius faz lembrar dos escritos do filósofo alemão Walter Benjamin. Em sua tese sobre o conceito de história, Benjamin enfatiza que o tempo, e/ou a história, é sempre cortado[a] por relâmpagos. Sim, relâmpagos. Eles trazem imagens do passado que nos ajudam a nos posicionar no presente. Essas imagens nos ajudam a desbaratar as ideologias que insistem em nos engolir e a seguir na linha do horizonte.

## REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história”. In.: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BONNICI, Thomas. “Binarismo”. In.: *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2005.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano Editora, 2004.
- CYNTRÃO, Sylvia. “O lugar da poesia dos versos da música popular brasileira numa situação de blog”. In.: *Poesia contemporânea: olhares e lugares*. Brasília: Ed. UnB, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade* [vol. 1]: a vontade de saber. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1993.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LÁZARO, André. *Amor: do mito ao mercado*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *De passagem*. Ape Music, 2011.
- MONTENEGRO, Oswaldo. *Poeta maldito... moleque vadio*. Warner Music Brasil, 1979.
- MORAES, Vinicius. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano 1994.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Vinicius de Moraes: a fragmentação dionisíaca e órfica da carne entre o amor da mulher única e o amor por todas as mulheres”. In.: *O canibalismo amoroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

## A ARCA DE NOÉ: O BESTIÁRIO DE VINICIUS DE MORAES

Christina Ramalho<sup>1</sup>  
ramalhocris@hotmail.com

O simbolismo animal reflete não os animais, mas a ideia que o homem tem deles e, talvez definitivamente, a ideia que tem de si próprio.  
*Ranecker*

A *Arca de Noé*, obra de Vinicius de Moraes (1913-1980) – lançada pela editora José Olympio em 1978 – dedicada às crianças, como atesta o subtítulo “Poemas infantis”, constitui o bilhete de entrada do “poetinha” na galeria dos autores ligados à composição de bestiários. E sua presença nesse prestigiado grupo não passa despercebida, dada a natureza eclética, lúdica, estética e multissignificativa do rol de animais que, em forma de versos, integram a obra em questão. Será justamente sob os ângulos do ecletismo, do ludismo, da estética e do valor plural de sentidos presente no conjunto de poemas que pretendo, aqui, de forma sintética, contemplar os “convidados” eleitos pelo poeta Vinicius-Noé para estar em sua arca. Antes, porém, proponho uma breve passagem pelo gênero bestiário como forma especial de expressão do simbolismo que une o ser humano e os animais.

### A TRADIÇÃO DOS BESTIÁRIOS

A tradição dos bestiários é antiquíssima. Segundo Maurice Van Woensel, em *Simbolismo animal na Idade Média*: os bestiários: um safári literário à procura de animais fabulosos (2001), apesar de o termo “bestiário” ter aparecido somente no século XII, “para designar a referida veia literária e devocional que, desde há séculos, já era popular e circulava sob a denominação de *Physiologus* [O Naturalista]” (2001, p. 21), já em Aristóteles se reconhecem as motivações que levaram os seres humanos a buscar, na relação com o mundo animal, explicações e sentidos para a própria existência e para uma melhor compreensão da natureza.

Assim, da obra *Historia animalium*, do estagirita a outras, como *Historia naturalis*, de Plínio, o Velho (23-79 d.C.); *De animalium natura*, de Claudius Eliano (170-235 d.C.); o livro XII (*De animabilibus*) de *Etymologiae*, do bispo espanhol Santo Isidoro de Sevilha (636 d.C.); *De rerum naturis*, de Rabano Mauro (856 d.C.); *De bestiis et aliis rebus* (século XII); *Li bestiaires d’amour*, de Richard de Fournival (século XII); *Bestiaire d’amour* (poeta anônimo, século XII/XIV); *Carmina Burana* (século XIII); *Bestiário engubino* (século XIII) e os bestiários impressos que começaram a circular no século XV, foi se consolidando a prática da composição de obras que, ora dialogando com os valores dos bestiários religiosos impregnados pelo

<sup>1</sup> Doutora em Ciências da Literatura pela UFRJ. Professora adjunta da Universidade Federal de Sergipe.

fantástico, ora remontando aos bestiários de natureza mais científicista, perpetuaram a utilização literária dos animais como fontes de reflexão sobre diversos aspectos envolvidos na experiência humano-existencial.

Ainda no século XV, ganham mais relevância os animais domésticos, o que confere uma natureza mais popular aos bestiários, resultado talvez da expansão do conhecimento e da necessidade de se educar o povo, levando-lhe informações práticas sobre os animais com os quais a convivência humana era mais constante. Esteticamente, de maneira geral, do século XIII até o XVI, houve certo movimento de recusa aos modelos literários anteriores, incluindo a tradição dos bestiários medievais. Observou-se, nas obras dessa fase, uma impregnação racionalista que, inclusive, refreou um pouco esse tipo de criação. Entretanto, de obras literárias como os bestiários renascentistas, os livros de emblemas humanistas, os textos de Manuel Bernardes (1644-1710) e de expressões da arte da tapeçaria como *La dame à lalicorne*, recolhem-se traços evidentes da permanência da temática, que voltará a ganhar fôlego, sob outras formas, com as pesquisas folclóricas que fundamentariam os clássicos da literatura infantil.

Com a evolução da literatura, a interpenetração dos gêneros e o surgimento de novas formas literárias, a tradição dos bestiários chegou à modernidade modificada, plural, mas sempre despertando interesse. *Le bestiaire*, de Apollinaire, nesse contexto, é um ícone, assim como textos de Baudelaire, T.S. Eliot, Fernando Pessoa, Garcia Lorca e de brasileiros como Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Jorge de Lima e o próprio Vinicius, entre outros (WOENSEL, 2001). Woensel assim caracteriza os novos bestiários:

Os bestiários modernos, por fim, de um modo geral, são textos líricos: seus autores veem os bichos como seres providos de inteligência e sensibilidade e projetam neles sentimentos e conflitos humanos; às vezes, parodiam o estilo moralizador e o conteúdo ingenuamente maravilhoso dos bestiários medievais e produzem efeitos sutilmente humorísticos. (2001, p. 18)

Com a Modernidade, o gênero bestiário, portanto, reinventou-se. E, considerando a força da intertextualidade nos processos criativos modernos e pós-modernos, sua face tornou-se multifacetada e, por isso, ainda mais multissignificativa.

Feita essa rápida abordagem, passamos a conferir de que modo A arca de Noé traduz as marcas da tradição e da inovação dos bestiários, tendo como foco o ecletismo, o ludismo, o trabalho estético e o valor plural de sentidos elaborados na obra.

## A ARCA DE NOÉ: UM BESTIÁRIO MODERNO

Tomando como objeto de reflexão a edição de *A arca de Noé* de 1991 (na 21ª reimpressão em 2013)<sup>1</sup>, são os seguintes, em ordem de aparição, os poemas que têm como tema os animais: “A arca de Noé”, “Os bichinhos e o homem”, “O pinguim”, “O elefantinho”, “O leão”, “O pato”, “A cachorrinha”, “A galinha d’Angola”, “O peru”, “O gato”, “As borboletas”, “O marimbondo”, “As abelhas”, “A foca”, “O mosquito”, “A pulga”, “A corujinha”, “O pintinho”, “O porquinho” e “A formiga”.

Pelo teor plural, “A arca de Noé” e “Os bichinhos e o homem” são bons pontos de partida. O poema “A arca de Noé”, abrindo o livro, apresenta o homem Noé, “prudente patriarca” (2013, p.8), cumprindo sua função bíblica de preservar a criação divina, cercado por animais que se comportam de maneira diversa, o que sugere representações da própria personalidade humana e da sociedade como um todo: “Surge lenta longa e incerta/ Uma tromba de elefante”; “Uma cara de macaco / que espia e desaparece”; “Late um cachorro em disputa / com um gato, escouceia um burro” (2013, p.10); “As aves, por mais espertas/Saem voando ligeiro”; “Lutam os bichos de pelo / pela terra prometida” (2013, p.11). No entanto, reside na estrofe “Os maiores vêm à frente / trazendo a cabeça erguida / e os fracos, humildemente / vêm atrás, como na vida” (2013, p.12) a grande síntese do valor alegórico da arca como expressão das relações humanas.

Já em “Os bichinhos e o homem”, a elaboração simbólica é outra. Esse poema tem início com um trabalho lúdico em torno do semema “bichinhos”, pois, ao contrário de uma seleção de animais tratados pelo diminutivo como forma afetiva, própria do universo infantil, o eu-lírico lista uma série de “bichos pequenos”, logo, também “bichinhos”, aos quais, usualmente, não se agrega qualquer valor afetivo. Se a renovação dos bestiários trouxe à cena os animais domésticos, Vinicius amplia o repertório, como fez Apollinaire, contemplando o universo dos pequenos bichos que se fazem presentes, na maior parte das vezes de forma incômoda, no cotidiano humano: os insetos. Mas essa presença animal não deixa de representar, simbolicamente, o ser humano, daí os insetos serem tratados como “nossos irmãos”. A relação, assim, inclui a mosca, o mosquito, o besouro, a barata, a borboleta, o grilo, o bicho-do-pé e o carrapato: “Nossa irmã, a mosca /... Enquanto que o mosquito /.../ nosso irmão, besouro /.../ nossa irmã, a barata /.../ é prima da borboleta /.../ nosso irmão, o grilo / e o bicho-do-pé /.../ e o nosso irmão carrapato /.../ é primo-irmão do bacilo / que é irmão tranquilo /...” (2013, p. 32-33).

No final da enumeração, como se vê, destaca-se o bacilo e a ele se associa a trajetória ou o destino de todos os seres humanos: a morte (“Quando o seu dia chegar”, *Ibidem.*). Em um jogo antropofágico, nossos irmãos nos devorarão e terão em nós seu “jantar”.

<sup>1</sup> Essa reimpressão apresenta três poemas inéditos: “O peixe-espada”, “A morte do meu carneirinho” e “A morte do meu pintainho”, que não serão aqui estudados, pela opção de me ater à concepção original de *A arca de Noé*, embora, sem dúvida, tais poemas sejam extremamente ricos em termos estéticos e de construção de sentidos.

A caracterização dos “convidados” é igualmente lúdica: ora parte de parâmetros comparativos, bem próprios da natureza humana, como o feio e o bonito, o chato, o careta, o tranquilo; ora privilegia, adjetivando determinadas ações relacionadas a esses animais (mal sabe voar, dando estrilo para chatear, provocando coceira). O fato de esses “bichinhos”, em geral, “chatearem” os seres humanos recebe uma aderência semântica que coroa e conclui a enumeração: a presença do “primo-irmão” do carrapato, o “irmão” bacilo que “tranquilamente” cumpre sua função de “devorar” o ser humano.

Nesse poema, Vinicius-Noé parece cumprir literalmente as instruções de Deus, discriminadas em *Gênesis* 6-8: “Dos animais puros e impuros, das aves e dos répteis, entrou um casal, macho e fêmea, na arca de Noé, conforme Deus havia ordenado a Noé” (1990, p. 20), ou seja, faz entrar em sua arca os insetos que, na própria Bíblia, atuam como “pragas”. Assim, a convivência dos seres humanos com esses animais “não puros” remonta à sabedoria divina de dar continuidade ao mundo, através de Noé, sem privar a humanidade da simultaneidade do bem e do mal.

A presença desses convidados não se esgota nesse poema. Em “As borboletas”, “O marimbondo”, “As abelhas”, “O mosquito” e “A formiga”, novo destaque é dado aos insetos. Em “A pulga”, temos a mescla do ludismo com o trabalho estético. O ser humano agora é o “freguês”, e os caminhos da pulga pelo corpo humano são tomados como um jogo infantil (“um, dois três”), reforçado por substantivos no diminutivo, como “pulinho”, “mordidinha” e “barriguinha”, que acentuam o fato de a pulga ser um “bichinho”. Contudo, sua ação no homem faz dele um freguês “coitadinho”:

“A pulga”

Um, dois, três  
Quatro, cinco, seis  
Com mais um pulinho  
Estou na perna do freguês

Um, dois, três  
Quatro, cinco, seis  
Com mais uma mordidinha  
Coitadinho do freguês

Um, dois, três  
Quatro, cinco, seis  
Tô de barriguinha cheia

Tchau  
Good bye  
Auf Wiedersehen  
(2013, p.60)

Na última estrofe, a universalidade da pulga se reflete em sua fala poliglota de despedida e na rima rara entre “seis” e “*Wiedersehen*”. Comparado a “A pulga”, de Apollinaire, (p. 139), o poema de Vinicius desconstrói a imagem negativa da mulher que, em Apollinaire, é identificada com a pulga a partir de uma característica comum: “são verdadeiras sanguessugas” (2001, p. 139).

Os poemas “O marimbondo” e “O mosquito” seguem a estrutura de “A pulga”. O incômodo causado por ambos aparece, respetivamente, descrito em: “Marimbondo o furibundo / Vai mordendo meio mundo / Cuidado com o marimbondo / Que esse bicho morde fundo!” (2013, p. 52); e “Tudo de mau / Você reúne / Mosquito pau / Que morde e zune!” (2013, p. 58). E o desconforto da relação do ser humano com os dois insetos se revela em “Eta bicho danado!” (o marimbondo) e “Por que, mosquito, por que / Eu... e você?”.

Quando se volta às formigas e às abelhas, o eu-lírico modifica seu ponto de vista. Não é mais a relação dos insetos com o ser humano que ganha destaque. No caso de “A formiga”, o eu-lírico assume o ponto de vista da formiga, vislumbrando o mundo exterior a partir dos parâmetros minúsculos da criaturinha:

As coisas devem ser bem grandes  
Pra formiga pequenina  
A rosa, um lindo palácio  
E o espinho, uma espada fina.

A gota d’água, um manso lago  
O pingo de chuva, um mar  
Onde um pauzinho boiando  
É navio a navegar.

O bico de pão, o corcovado  
O grilo, um rinoceronte  
Uns grãos de sal derramados,  
Ovelhinhas pelo monte.  
(2013, p. 70)

Essa mudança de foco, todavia, também se aplica à experiência humano-existencial, pois toca na relatividade das coisas e na necessidade de nos colocarmos no lugar do outro para melhor compreender o modo como esse percebe o mundo. O valor plural de sentidos, como característica do bestiário de Vinicius, está expresso no espelhamento das imagens “rosa / um lindo palácio”, “espinho / espada fina”, “gota d’água / manso lago”, “pingo de chuva / um mar”, “pauzinho boiando / navio a navegar”, “bico de pão / corcovado”, “grilo / rinoceronte” e “grão de sal derramado / ovelhinhas pelo monte”. Esse jogo de imagens potencializa o valor relativo de cada signo e a capacidade simbólica que os signos possuem a depender do investimento dado pelo ponto de vista que os percebem.

Em relação às abelhas, o poema de Vinicius, por meio de um trabalho estético sonoro que remonta ao movimento das abelhas (“A aaaaaabelha mestra / E aaaaaas abelhinhas/ Estão toooooooooodas prontinhas/Pra iiiiiiir para a festa.”, 2013, p.54), não toma a tradicional projeção simbólica da abelha no reino do sagrado, tal como aponta Pierre Brunel:

Rainha dos deuses para os hititas, mãe dos deuses para os guaranis, esposa do deus dos mortos para os bosquímanos, Lágrima de Rê, companheira de Apolo, nutriz de Zeus e dos homens da Idade do Ouro, a abelha fornece um alimento primeiro, primordial e iniciático, que abre a verdade do Verbo. (2005, p.118)

No poema de Vinicius, a abelha é vista em conjunto, no plural, em pleno movimento de sugar o pólen das flores “Num zune que zune / Lá vão pro jardim / Brincar com a cravina / valsar com o jasmim” (2013, p.54). E esse movimento é visto como “festa”. Contudo, os dois últimos versos parecem projetar o universo místico das “abelhinhas”: “Vejam só como dão mel / as abelhinhas do céu!” (2013, p.55).

O tratamento dado às borboletas, por sua vez, é plástico (“Branças/ Azuis / amarelas / e pretas / Brincam / na luz / as belas / Borboletas”, 2013, p.50). Contudo, se nos reportarmos ao poema “Os bichinhos e o homem”, verificaremos que, em um processo de releitura, elas de “caretas” passam a “alegres e francas” (Ibidem).

A partir daí, a eclética arca de Vinicius-Noé vai incorporando animais domésticos, da fazenda, selvagens e marinhos.

O cão e o gato são os animais do espaço doméstico que ganham relevância na arca de Vinicius-Noé. Fazendo, mais uma vez, uso do diminutivo, agora, porém, com valor afetivo explícito, o eu-lírico investe na imagem da “cachorrinha” (2013, p.42), cuja graça está nas “mamiquinhas”, nas travessuras, nas “festinhas”, na “traseirinha”. “Tontinha”, a cadela reveste-se de doçura e afabilidade, reafirmando valores como “lealdade” e “companheirismo” (TRESIDDER, 2003). Os versos iniciais “Mas que amor de cachorrinha!/Mas que amor de cachorrinha!” (2013, p.42) ratificam essa percepção.

Já o gato é flagrado em plena atividade: “Com um lindo salto / Lesto e seguro / o gato passa / Do chão ao muro / Logo mudando / De opinião / passa de novo / Do muro ao chão” (2013, p.48). Esse comportamento corresponde a algumas características elencadas por Tresidder– “Habilidade para a atuação furtiva, poder de transformação e clarividência, vigilância, beleza sensual e malícia feminina” (2003, p.158) – embora o poema não dialogue, por exemplo, com a perspectiva de Apollinaire que, nos versos “Desejo na minha mansidão / uma mulher com pés no chão / um gato que entre os livros passa / amigos em toda estação: / viver sem eles não tem graça” (Apud WOENSEL, 2001, p.119), ratifica a relação entre o mundo felino e o feminino. Todavia, tanto o poema de Vinicius quanto o de Apollinaire valorizam a ação felina de “passar”, o que pode, simbolicamente, aproximar gato e ser humano, cabendo ao gato a função de “ensinar” aos homens a competência de saber se mover pelo mundo a partir de motivações próprias.

O elenco que compõe os “animais da fazenda” é formado pela galinha d’Angola, pelo peru, pelo pato, pelo “porquinho” e pelo “pintinho”. Tal como a prática iniciada no século XV em relação aos animais domésticos, os poemas de Vinicius dedicados a esses animais têm em comum a função de levar às crianças o repertório do campo e da “utilidade” desses animais para o ser humano. Individualmente, contudo, cada qual tem suas marcas.

Em “A galinha d’Angola”, o eu-lírico, de forma lúdica, caracteriza a ave como “coitada”, um animal que “Não anda / Regulando / Da bola”, que “Não para / De comer / a matraca / e vive a reclamar / que está fraca.” (2013, p.44). O último verso remonta à associação que se faz entre o som emitido pela galinha d’Angola: “Tou fraca! Tou fraca!” (Ibidem) e os signos da comunicação humana. Assim, no conjunto da arca, a galinha d’Angola representa os fracos e os alienados que assumem a postura da autopiedade e da queixa constante.

O poema “O pato”, por sua vez, retrata um animal extremamente atrapalhado, que acaba punido com a ida para a panela. O trabalho estético nesse poema é bastante interessante, pois o ritmo da estrofe inicial sugere o caminhar desengonçado do pato (“Lá vem o Pato / pata aqui, pata acolá / Lá vem o Pato / para ver o que é que há.”, 2013, p.40) e a sequência de ações – pintar o caneco, surrar a galinha, bater no marreco, pular do poleiro, comer um pedaço de jenipapo, cair no poço, quebrar a tigela – e de consequências – levar um coice, criar um galo, ficar engasgado, ter dor no papo, ir para a panela –, enumeradas na segunda estrofe, remontam aos movimentos atabalhados do pato. Por outro lado, simbolicamente, o poema propõe uma relação causa / consequência que também pode ser lida pelo viés da experiência humano-existencial.

O poema “O peru” possui uma característica especial: referenciar a simbologia do espelho distorcido. O peru pensa ser um pavão: “O peru foi a passeio / pensando que era pavão” (2013, p.46). E essa visão equivocada de si mesmo provoca riso e punição: “Tico-tico riu-se tanto / que morreu de congestão” (Ibidem). O ridículo da situação é tratado ludicamente: “O peru dança na roda / numa roda de carvão / quando acaba fica tonto / De quase cair no chão” (Ibidem). Todavia, a clareza da distorção do espelho não é percebida pelo peru: “O peru se viu um dia / nas águas do ribeirão / Foi-se olhando foi dizendo / que beleza de pavão!” (Ibidem). A ironia final “Glu! Glu! Glu! / abram alas pro peru!” (Ibidem) ratifica a simbologia do pavão, conforme discrimina Tresidder: “Glória solar, imortalidade, realeza, incorruptibilidade, orgulho” (2003, p.260), ou seja, recolhe-se do poema a visão de um eu-lírico que, ironicamente, libera o outro para viver seu desfile egocêntrico e alienado.

“O porquinho” é o poema mais expressivo no que se refere à representação da utilidade dos animais para os seres humanos. Tresidder comenta que “A visão afetiva dos porcos em muitos mitos contrasta com seu simbolismo geralmente negativo nas tradições do mundo religioso” (2003, p.277). É essa visão afetiva, flagrante já no diminutivo do título, que encontramos no poema de Vinicius. O “porquinho”, sem se importar com o fato de sua serventia ao ser humano exigir sua própria morte,

saúda as crianças leitoras (“Muito prazer, sou o porquinho”, 2013, p.68) e elenca os produtos dele derivados (o sabor do “couro tostadinho”, o salame, a mortadela, o presunto, a feijoada, o toicinho, a costeleta, a calabresa, a pururuca). Mostrando-se conformista e, de certo modo, orgulhoso de seu papel: “Se você cresce um pouquinho / o mérito, eu sei, / cabe a mim também” (Ibidem), o porquinho resume seu destino em:

Sendo um porquinho informado  
O meu destino bem sei  
Depois de estar bem tostado  
Fritinho ou assado  
Eu partirei  
Com a tia vaca do lado  
Vestido de anjinho  
Pro céu voarei.  
(2013, p.68)

Já “O pintinho” estabelece um discurso retórico em que o eu-lírico assume a função de conselheiro insistente (“Eu não me calo / Falo de novo”, 2013, p.64) do jovem pintinho que acaba de sair do ovo para a vida. “Volta pro ovo” é, em síntese, o conselho principal, que se justifica por uma série de argumentos: a perseguição da raposa, o cozinheiro no caminho e o destino de ir para o forno. No entanto, sem cautela, o pintinho, descrito como “tonto”, “raro”, “novo”, contesta o conselheiro relevando seus arroubos juvenis por liberdade e independência:

O meu ovo tá estreitinho  
Já me sinto um galetinho  
Já posso sair sozinho  
Eu já sou dono de mim  
Vou ciscar pela cidade  
Grão-de-bico em quantidade  
Muito milho e liberdade  
Por fim.  
(2013, p.65)

E continua o diálogo, com o mesmo traço conformista percebido no porquinho:

Gosto muito dessa vida  
Ensopada ou cozida  
Até assada é divertida  
Com salada e aipim  
Tudo lindo, a vida é bela  
Mesmo sendo à cabidela  
Pois será numa panela  
Meu fim.  
(2013, p.64-66)

Em função desse conformismo, nem a perspectiva de escapar de seu destino fatal, sugerida pelo eu-lírico em “E se ligeiro / você escapar / tem um granjeiro que vai te adotar.” (Ibidem), parece atrair o pintinho. Pode-se, claramente, associar a construção plural do sentido desse poema a temáticas diversas como a valorização da utilidade dos galináceos para a vida humana; os perigos a que se submetem os jovens por sua imaturidade; o desejo de liberdade; a função de conselheiro assumida pelos que têm mais experiência; e a opção pela felicidade momentânea ainda que em detrimento de um “porto seguro”.

No âmbito do repertório selvagem, quem ganha destaque são o leão e o elefante, além de “A corujinha”, representando as aves. As tonalidades, contudo, mais uma vez ratificando o ecletismo da arca de Vinicius-Noé, são bem distintas. O poema “O leão” dialoga com outro de William Blake (The tyger), que “questiona o poder de Deus sobre o mal no mundo no conhecido verso Didi He whomadethe Lamb make-thee?” (WOENSEL, 2001, p.176). Daí a presença dos versos de Vinicius, “Leão! Leão! Leão! / Foi Deus que te fez ou não?” (2013, p.38), motivados pela descrição de ações e do caráter violentos do animal que, pensando na criação divina, parecem ser antagonísticos à visão de que “Leão! Leão! Leão! / és o rei da criação!” (2013, p.39).

Em contrapartida, o elefante, tratado no diminutivo, nada tem da simbologia ressaltada por Tresidder: “Força, sagacidade, longevidade, prosperidade, felicidade” (2003, p. 123). Ao contrário, apequenado pelo recurso estético dos diminutivos, pela adjetivação afetivamente depreciativa (“desconsolado”, “perdido”, “pobre”, “coitado”) e pelo inusitado do desfecho: “– Estou com um medo danado / encontrei um passarinho!” (Ibidem), o elefante é uma personagem cômica, recurso que acaba por aproximar os leitores infantis do grande animal que, no poema, tem tamanho e sentimentos de criança.

“A corujinha” é outro poema que desconstrói a simbologia tradicional. A coruja, segundo Woensel, oscila entre “ave de triste fama, desde os tempos antigos tida por arauto da morte” (2001, p.198) e “modernamente, a sinistra e nojenta coruja foi reabilitada e, modelo de animal meditativo e concentrado, tornou-se símbolo dos filósofos: não é mais pregada em porta de granja, mas esculpida em portas de faculdades” (Ibidem). Nem uma nem outra visão, contudo, são retomadas por Vinicius, que nos apresenta uma frágil “corujinha”, “feinha”, digna de “peninha” e sempre “encolhidinha”, cuja única qualidade que pode lembrar as visões antigas é: “O seu canto de repente / Faz a gente estremecer” (2013, p.62). Esse “estremecimento” reflete o comentário de Tresidder sobre a coruja: “Seus voos noturnos, silenciosos e predatórios, olhar fixo e grito lúgubre ligaram-na em geral à morte e aos poderes ocultos” (2003, p.100). Para, no entanto, reforçar a visão da “corujinha” presente na arca, a voz de “todo mundo” é agregada ao ponto de vista do eu-lírico: “Corujinha, pobrezinha / todo mundo que te vê/Diz assim, ah! Coitadinha / que feinha que é você”. (2013, p.62).

A única alegria que resta à pobrezinha, em tempos de modernidade, é a vaidade

de estar na TV: “Hoje em dia andas vaidosa / orgulhosa como quê / toda noite tua carinha / aparece na TV”. (Ibidem). A fama, entretanto, não é suficiente para modificar a imagem da coruja. Por isso, o poema conclui com os versos: “Corujinha, coitadinha / que feinha que é você!” (Ibidem).

Entrando no universo do mar, um espírito circense aparece no poema “A foca”, que é contemplada a partir de ações lúdicas como brincar “com a bola no nariz” e “bater palminhas”. Longe de seu habitat, a foca é como a criança, que tem prazer na brincadeira e nas recompensas (“Quer ver a foca / Bater palminha? / é dar a ela / uma sardinha”, 2013, p.56). No entanto, na última estrofe, o eu-lírico também mostra o lado não “adestrado”: “Quer ver a foca / Fazer uma briga? / é espetar ela / Bem na barriga!” (Ibidem). Essa mudança de “estado de espírito” é compatível com a própria simbologia da foca, que, segundo Tresidder, foi “associada pelos gregos à transformação”. (2003, p.148)

Já “O pinguim” apresenta a imagem de um animal exótico que se assusta com a curiosidade alheia: “Bom dia, pinguim / onde vai assim / com ar apressado? / eu não sou malvado / não fique assustado / com medo de mim” (2013, p.34). O “chapéu-jaca” e a “casaca” despertam no eu-lírico o desejo de interação: “Eu só gostaria / De dar um tapinha / no seu chapéu-jaca / ou bem de levinho / puxar o rabinho / Da sua casaca”. (Ibidem). Esse poema, a seu modo, também pode ser entendido como um signo que simboliza as relações humanas, principalmente a violência simbólica que reside no confronto eu / outro.

## CONCLUSÃO

Vinicius-Noé, com sua arca eclética e multipovoada— e aqui recorro que, além dos animais que tematizam os poemas, neles estão presentes muitos outros, atuando como coadjuvantes —, reinventando, ratificando e desconstruindo simbologias, cria seu bestiário moderno e nele imprime uma visão de mundo igualmente aberta às influências da tradição e às possibilidades de inovação.

Se, de um lado, as figuras do leão, do gato e dos insetos configuram uma posição de poder ou de espaço definido de atuação no espaço social, simbolicamente representado nos poemas; outros convidados da arca, como o pinguim, o elefantinho, o pato, a cachorrinha, a galinha d’Angola, o peru, a foca, a corujinha, o pintinho e o porquinho, parecem representar a própria fragilidade humana diante das imposições que o mesmo espaço social imprime à existência humana.

Tal como diz Brunel, nos bestiários místicos, “o animal, na verdade, pode ser — primeiro caso de figura — o próprio objeto de um mito cuja cadeia significativa será inteiramente retomada pela literatura, seja de ‘forma emergente’, seja jogando com sua ‘flexibilidade’” (2005, p.117). Por se tratar de uma “arca de Noé”, podemos, perfeitamente, atribuir valor místico ao bestiário de Vinicius. Não resta dúvida, contudo, que a capacidade do poeta de explorar a natureza “flexível” de seus convidados

faz de seu bestiário um registro peculiar, com o qual crianças e adultos podem interagir em diversos graus de leitura e de compreensão.

## REFERÊNCIAS

- APOLLINAIRE, Guillaume. O bestiário ou o cortejo de Orfeu. In: WOENSEL, Maurice Van. *Simbolismo animal da idade Média: os bestiários: um safári literário à procura de animais fabulosos*. João pessoa: Editora Universitária, 2001, p. 107-167.
- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Paulus, 1990.
- BRUNEL, Pierre. (Org.) *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind [et al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- MORAES, Vinicius de. *A arca de Noé*. Poemas infantis. Ilustrações Laurabeatriz. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2013, 21ª. impressão da edição de 1991.
- RONECKER, Jean-Paul. *O simbolismo animal*. Mitos, crenças, lendas, arquétipos, folclore, imaginário. Trad. Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997.
- TRESIDER, Jack. *O grande livro dos símbolos*. Trad. Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- WOENSEL, Maurice Van. *Simbolismo animal da Idade Média: os bestiários: um safári literário à procura de animais fabulosos*. João pessoa: Editora Universitária, 2001.

# AMOR E SOLIDÃO NA POÉTICA DE VINICIUS DE MORAES

Elizabete Barros de Sousa Lima  
elizabete.bsb11@gmail.com

O homem que não insere em sua vida um  
pouco de solidão jamais desenvolverá  
sua capacidade intelectual  
*De Quincey*

## INTRODUÇÃO

Vinicius de Moraes, poeta, jornalista, compositor, dramaturgo e diplomata, é um grande construto das artes brasileiras. Destacado como poeta do amor e da carne, foi dono de nove relações amorosas, algumas que foram embora em um pequeno espaço da vida e outras mais duradouras, como aquela com sua primeira esposa. O autor passeou pelos caminhos da paixão procurando uma vida de aventuras, mas, ao mesmo tempo, alguém que lhe completasse. José Castelo (1994), biógrafo de Vinicius, destaca que o dispositivo central para se chegar à obra do autor é a incompletude.

Expoente de uma poesia amorosa, carnal e, ao mesmo tempo, melancólica, Vinicius insere em sua escrita uma grande carga de solidão, tristeza e conflitos com o seu próprio eu. Os momentos ardentes da vida do autor são prenunciados em sua poesia. Os conflitos amorosos e sociais percorrem sua lírica, desvelando ao leitor sua vida.

Aconselhado a não seguir a carreira poética, demonstrou, através de sua poesia, capacidade e manejo para com a arte. O início de sua escrita demonstrou certo conflito na escrita, o que, com o passar dos anos e a inauguração de uma adolescência conflituosa com seu próprio eu, resvalou-se em uma escrita envolta em imagens religiosas. A consagração do poeta advém de uma fase mais estabilizada de composição, a lírica amorosa passa a fazer parte de sua poesia, com poemas ardentes.

Na fase religiosa, o jovem Vinicius se destaca com uma poesia intitulada “Revolta”, descrevendo a luta do sujeito estagnado entre o sentido religioso, propagada pelo dever da castidade, e o mundo das paixões avassaladoras. Essa será uma constância na própria vida do autor, com uma identidade em turbulência, que não sabe qual a decisão a tomar. O conflito já manifestado nessa poesia se resolverá com a aceitação, com a escolha que Vinicius fará pela paixão como reduto poético.

José Castelo (2004) salienta que a entrada da mulher na vida de Vinicius é primordial para a composição de sua lírica amorosa, tornando-se o poeta da paixão. Segundo o teórico, a expressão paixão pode significar amor, mas também sofrimento. Para Castelo “o amor e a poesia em Vinicius são, desde o princípio, drama.



Território do conflito, da vida íntima, da exasperação”. A conciliação só virá com a Bossa Nova, tornando a arte do autor o recinto do sensualismo. É a partir da Bossa Nova que passará a ser qualificado como um ínfimo poeta da carne.

O primeiro amor ardente de Vinicius surge em 1938, estando o poeta com seus 24 anos de idade. A escolhida chamava-se Beatriz Azevedo de Melo, a Tati. Essa relação pesou muito na vida do autor, visto que no mesmo ano foi convidado para estudar fora do país, em Oxford. A separação repentina representou para o poeta um grande problema e desalento, visto que Tati, por não ter resolvido questões relacionadas a seu namoro anterior, não havia comunicado à família e não o poderia acompanhar. O casamento deles foi realizado por meio de procuração, pois a instituição na qual Vinicius foi estudar não aceitava homens casados.

O poeta viajou a bordo do HighlandPatriot. A travessia foi longa, proporcionando ao autor momentos tristes e solitários, recinto ideal para inspiração poética. Foi em meio ao Oceano Atlântico que escreveu um de seus mais célebres e fascinantes poemas – “Soneto da Separação” –, dedicado ao momento em que vivia – a separação de sua amada.

De repente o riso se fez pranto  
Silencioso e branco como a bruma  
E das bocas unidas fez-se a espuma  
E das mãos espalmadas fez-se o espanto.

De repente da calma fez-se o vento  
Que dos olhos desfez a última chama  
E da paixão fez-se o pressentimento  
E do momento imóvel fez-se o drama.

De repente, não mais que de repente  
Fez-se de triste o que se fez amante  
E de sozinho o que se fez contente.

Fez-se do amigo próximo o distante  
Fez-se da vida uma aventura errante  
De repente, não mais que de repente.

(MORAES, 2009, p. 177).

Nesse escrito, o sujeito lírico lamenta a separação de sua amada, destacando que o sentimento que há tão pouco havia reinado no coração dos amantes teve que se desprender. A alegria tornou-se tristeza, um destino errante passou a habitar a vida do jovem casal. Esse soneto diz muito do momento que o poeta estava passando, seus sentimentos, a tristeza com a separação repentina, comprovando sua grande sensibilidade com as situações, o que acaba refletindo em sua escrita.

Sua estadia em Londres foi sofrida e solitária. O colégio assemelhava-se a uma prisão, era um local rígido e severo. Recinto propício para a sensibilidade poética.

Esse local tornou-se espaço de treinamento e prática da verve poética de Vinicius. O autor passava noites escrevendo poesias ou copiando sonetos de Shakespeare, seu grande ídolo. Segundo José Castelo:

Vinicius vive em Oxford uma fase de silêncio e reclusão. O MagdalenCollege está instalado num prédio de alma gótica, e o quarto do poeta tem uma atmosfera ameaçadora. Para conter a angústia, ele atravessa as noites copiando, ou recriando em Português, muitos dos 154 sonetos de amor e de autoanálise que William Shakespeare publicou em 1609, no rastro dos ensinamentos de Petrarca.

(CASTELO, 1994, p. 104).

Vinicius se espelhou em Shakespeare para produzir seus sonetos, destacando que “o soneto é uma prisão sem barreiras, sem grades. Só dentro da prisão que ele encerra se pode atingir a liberdade maior” (CASTELO, 1994, p. 105). Segundo José Castelo, o autor “aprende que, para alçar voo com os versos precisa do constrangimento imposto pelo rigor” (CASTELO, 2004, p. 105). A prática de copiar sonetos prontos e, em sua maioria, falando de amor, contribuiu de forma grandiosa para a composição de Vinicius de Moraes.

Essa espécie de encarceramento pelo qual o poeta passou vai ao encontro da teoria de Anthony Storr (1996), quando o teórico disserta que o estar sozinho é condição essencial para a composição poética. Segundo o mesmo autor, a prisão foi recinto para um imensurável número de obras serem produzidas. O estado solitário proporciona ao artista a sensibilidade necessária para a produção artística.

O sofrimento do poeta o faz se amparar na poesia, como destaca José Castelo. Alguns dos mais belos poemas do autor foram escritos em sua estadia em Oxford, como: “Soneto de Véspera”, “Soneto de Agosto”, “Soneto do Maior Amor”, os quatro “Sonetos de Meditação” e o “Soneto de Carnaval”. A viagem e os estudos na Inglaterra tornaram-se campo para a maturidade poética de Vinicius, fazendo o autor compreender que, para uma composição saudável, era necessário rigor, tristeza e amor.

## SOLIDÃO COMO MOTIVAÇÃO POÉTICA

A solidão, sentimento tão presente na vida de Vinicius, é destacada por Anthony Storr (1996) como um motor para muitos artistas alcançarem sua perfeição estética. Perante uma vida cercada por relações, tanto amorosas como amigáveis, grande espaço há para a solidão na trajetória do autor. Restando uma busca frenética para a composição de uma identidade.

Vinicius de Moraes, através desse grande número de paixões, procura constantemente viver a vida com intensidade, mas, ao mesmo tempo, busca no outro sua completude. A imperfeição, segundo José Castelo, é a marca de sua poesia. Toda essa imperfeição se reflete na agitação da vida do poeta. O número exacerbado de

viagens, a separação constante das mulheres, ressoa bastante em sua vida, que procura a todo o momento a mulher, a paixão que satisfaça seus desejos.

Para os artistas, a solidão é companheira; já são, segundo Storr, acostumados com o sentimento. O poeta, em vez de procurar o refúgio em amigos e familiares, recorre à sua poesia, derramando sobre ela o peso de seu sofrimento. A poesia passa a ser encarada como um reduto para a vida, restabelecendo o sentido de existência para o sujeito. Ela proporciona refúgio dos problemas, das perdas, da solidão.

Para o pesquisador Sena Siqueira, a solidão pode ser vista de duas formas: ontológica e sociológica. Na primeira concepção, o sujeito não escolhe o estado de solidão, ela é própria da sua vivência; na segunda, ela pode ser voluntária ou imposta, tudo depende da relação do eu com o outro. É na relação com o outro que pode ser constatada a presença da solidão. Nesse sentido, a procura pelo outro se torna a busca por si mesmo, sua completude.

Outra concepção de solidão que Sena Siqueira apresenta em seu trabalho é postada pelo *Dicionário filosófico* de Comte-Sponville. Nessa nova percepção, a solidão é condição natural do ser. As decisões que o sujeito toma para sua vida vão constituindo sua identidade. Essa concepção vai ao encontro da vida de Vinicius de Moraes, visto que o autor construiu uma identidade envolta em separações, de mudanças, passando a ser o afastamento uma constância em sua vida.

A produção poética do poeta da paixão traz envolta em suas linhas as marcas da solidão, o trato do sentimento como o momento de maior infortúnio do homem, chegando a ser, como destaca em seu poema “Soneto de Fidelidade”, “fim de quem ama”.

Na observância de sua poesia, apercebe-se um numeroso espaço dedicado ao trato do sentimento. Em um escrito que carrega o nome de “Da Solidão”, o autor vai dissertar sobre os males causados pela solidão. Considerando-a como “a maior dor do mundo”, Vinicius destaca as características da solidão e do sujeito que a possui:

A maior solidão é a do ser que não ama. A maior solidão é a do ser que se apresenta, que se defende, que se fecha, que se recusa a participar da vida humana. A maior solidão é a do homem encerrado em si mesmo, no absoluto de si mesmo, o que não dá a quem pede o que pode dar de amor, de amizade, de socorro. O maior solitário é o que tem medo de amar, o que tem medo de ferir e ferir-se, o ser casto da mulher, do amigo, do povo, do mundo. Esse queima como uma lama triste, cujo reflexo entristece tudo em torno. Ele é a angústia do mundo que o reflete. Ele é o que se recusa as verdadeiras fontes de emoção, as que são os patrimônios de todos, e, encerrado em seu duro privilégio, semeia pedras de sua fria e desolada torre.

Perante o trecho em destaque, é possível destacar uma diversidade de imagens que tanto vão caracterizar a solidão – ausente, defende, fecha, recusa – quanto o sujeito detentor desse sentimento – medo de amar, medo de ferir e ferir-se, lama triste, angústia, recusa. Vinicius compõe um perfil tanto da solidão quanto do homem

solitário, destacando que o solitário venha a ser o sujeito que não experimenta a vida, que se refugia da sociedade e dos prazeres que ela oferece. O que tem medo de machucar e, por isso, foge dos prazeres que a vida oferece.

Atitudes tão contrárias ao modo de vida do poeta, pois Vinicius é considerado o poeta que realmente viveu seu estado poético, que realmente viveu a vida. Amou, desfrutou os prazeres que a existência lhe pode oferecer, mesmo sofrendo não viu o sofrimento como obstáculo para deixar de viver. Amou ardentemente, arriscou por amores, viveu as paixões com a maior força possível, pois, como salienta em sua poesia “Soneto de Fidelidade”, o importante não é manter um relacionamento para a vida toda, mas viver essa paixão em sua maior intensidade enquanto é ardente.

Anthony Storr (1996) salienta que a poesia funciona para o poeta como o refúgio à solidão, como o espaço de esquecimento. Vinicius, em sua poesia “O Poeta”, ressalta que o poeta é um destinado ao sofrimento, sendo este clareador de sua visão da beleza que as pessoas não procuram e não entendem. A sensibilidade do poeta corresponde à de uma criança, seu sorriso e suas lágrimas são puros, em seu íntimo não há espaços para julgamento, ele ama o melhor e o pior. Sua poesia “o faz puro e grande e nobre / E o consola da dor e o consola da angústia.” (MORAES, 1933, p. 33)

Esse poema reflete bastante a situação do sujeito poético perante sua produção lírica, as características essenciais que um poeta precisa ter para encontrar a inspiração almejada. Vinicius, na produção poética que inaugura sua fase amorosa, vai ater-se bastante aos fatos da vida cotidiana, ressaltando seus momentos de maior tristeza e solidão, o desejo da companhia da mulher amada. O autor produzirá uma poesia que mescla tanto o canto aos momentos solitários quanto à amiga.

Em sua poesia “Soneto de Carnaval”, escrita em pleno carnaval do ano de 1939, em Oxford, o autor relembra a mulher amada, a dificuldade de viver sem sua paixão, o tormento que essa paixão distante o causa: “Distante o meu amor, se me afigura / O amor como um patético tormento / pensar nele é morrer de desventura / não pensar é matar meu pensamento” (MORAES, 2009, p. 182). Lamentando cada momento perdido, o que a distância provoca no coração dos apaixonados. Percebe uma carga melancólica exacerbada, o desejo de estar perto da pessoa amada. É uma espécie de solidão que vai permear toda a fase de separação do casal.

Outra poesia importante e que compunha a fase inicial da lírica amorosa de Vinicius de Moraes é “Soneto de Véspera”. Nesse escrito, o eu-lírico questiona que comportamentos terá perante a mulher amada quando se reencontrarem: “Quando chegares e eu te vir chorando / De tanto te esperar, que te direi? / E da angústia de amar-te, te esperando / Reencontrada, como te amarei” (MORAES, 2009, p. 156). Resta a dúvida quanto ao futuro, como será a vida dos dois amantes ao se reencontrarem. É uma poesia que vai refletir o distanciamento de Vinicius e de Tati. E a imagem da amada que permanece na mente do autor. Há uma interrogação. O distanciamento provocou dúvidas ao destino do relacionamento, o eu-lírico não sabe como vai encarar sua amada ao reencontrá-la. Fica a imagem da amiga em sua lembrança, criando um estado sem vida.

O desalento do sujeito lírico e a solidão resultante do distanciamento estão registrados pelas interrogações que compõem quase todo o poema e são marcados por expressões como: “chorando”, “esperar”, “angústia”, “lágrima”, “esquecer”, “mágoa”, “martírio”, “distância”, “apelo”, “perdida”. Todas essas imagens demonstram angústia e sofrimento. A poesia se torna refúgio para o poeta sobreviver aos momentos de solidão. Vinicius, mais uma vez, destaca o poder da poesia como consolo para os momentos a sós. Ressaltando o estado solitário como respaldo para uma poesia viva e rica em imagens.

Poesia de grande reconhecimento dentro da literatura brasileira do século XX é “Soneto de fidelidade”. Nesse poema, o sujeito lírico disserta sobre o cuidado que terá com seu amor. “De tudo ao meu amor serei atento / Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto / Que mesmo em face do maior encanto / Dele se encante mais meu pensamento”. Esse soneto foi escrito em 1939, é o mais conhecido de Vinicius de Moraes e faz parte da lírica amorosa que permeia a fase inicial da poética do autor.

A fidelidade almejada não é para com outra pessoa, mas com o próprio sentimento. É um sujeito que procura viver o amor exaustivamente. Para quando morte ou solidão o venham consumir, ele saiba dizer do amor. Ele possa dizer que teve um amor. “E assim, quando mais tarde me procure / Quem sabe a morte, angústia de quem vive / Quem sabe a solidão, fim de quem ama / Eu possa me dizer do amor (que tive): / Que não seja imortal, posto que é chama / Mas que seja infinito enquanto dure” (MORAES, 2009, p. 116). O essencial não é ter um amor para o resto da vida, mas um que, enquanto durar, seja infinito.

Essa poesia é representante do momento de maior afloração da lírica amorosa de Vinicius de Moraes. E também representa tempos de amor e solidão, de afastamentos da mulher amada. O autor, por volta dos anos de 1938 e 1939, passava por várias turbulências em sua vida pessoal, sendo o distanciamento espaço ideal para solidão e a tristeza, requintes ideais para a composição de poesias inspiradoras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Marcada por grandes turbulências foi a vida de Vinicius de Moraes. O autor enfrentou muitos desafios até conquistar visibilidade dentro do cenário literário brasileiro. Seus escritos passaram por várias fases, mas a que melhor expressou sua vida, seus sentimentos, foi a lírica amorosa, refletindo a solidão, os conflitos e dificuldades do poeta. A poesia que se insere nos anos de 1938 e 1939 traduziu bastante os desalentos do jovem rapaz e suas dificuldades perante o distanciamento de seus entes queridos. Tornou-se refúgio para os momentos solitários. A solidão, os momentos a sós, acabaram sendo essenciais para a produção lírica do autor, resultando em uma poesia saudável e carregada de imagens fortes, que traduzem os sentimentos do poeta. A produção dessa fase mescla amor e solidão como ingredientes necessários.

## REFERÊNCIAS

- ANTHONY, Storr. *Solidão*. São Paulo: Paulus, 1996.
- CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão / uma biografia*. – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MORAES, Vinicius. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- *O caminho para a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SIQUEIRA, Sena. “A Representação da Solidão na Literatura”. In: *Identidades em contato*. – Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2011.

# A VEZ E A VOZ DO PERIFÉRICO EM CANÇÕES DE VINICIUS DE MORAES

Ludmila Portela Gondim\*  
ludgondim@hotmail.com

## A VEZ DE VINICIUS DE MORAES

Os 100 anos de Vinicius de Moraes revelam a presença marcante de um artista que atravessou a poesia, a canção, o jornal, o cinema, o teatro e a vida de forma a transformar a cultura brasileira do século XX. Conhecido como “o Poetinha”, suas poesias, na maioria, tratam do amor e da devoção às mulheres. Sua imagem pessoal esteve, muitas vezes, ligada à boemia, mas, por outro lado, foi um dos responsáveis pela transformação da música popular brasileira, abrindo amplamente, em suas canções, espaços para as questões relacionadas à cultura, ao engajamento político, ao protesto e a outras também importantes, além do lirismo amoroso.

Registrado como pertencente à geração de 1930 pela historiografia literária brasileira, Vinicius de Moraes escreveu inicialmente poemas relacionados a temas líricos e metafísicos. “É um escritor-ponte entre o Modernismo que se consolidara e aquela geração nostálgica, que em 45 empreenderia uma longa viagem de volta” (PORTELLA, 2004, p. 73). A passagem para uma poética mais preocupada com os errantes ocorre na década de 1940, quando passa a questionar, na esfera profissional, a retórica e os discursos políticos.

Acompanhando o fluxo da poesia brasileira que se apresenta a partir do decênio de 1940, o então jovem poeta e os novos poetas desse momento representam

algo apreciável: com a sua exigência crítica e psicológica, representam a baragem que será estourada quando as correntes represadas da inspiração adquirirem, na experiência individual e coletiva, energia suficiente para superar as atuais experiências técnicas, mais de poética do que de poesia. (CANDIDO, p. 128)

Sua presença como poeta se faz notar, nesta época, pela possibilidade de reatualização da poesia brasileira a partir do comparecimento de homens, de coisas, de lugares do país. As canções amorosas, apesar de apresentarem um caráter intimista, conduzem à leveza e à desconfiança das emoções desmesuradas e da lamentação pela perda irreparável. A relação com a palavra percorre o erudito e o popular. Mesmo que inicialmente ligado a uma aristocracia poética, com a utilização mística dos signos, do vocabulário raro e nobre, aos poucos o poeta se aproximou do cotidiano e da oralidade. Essa sua ampla compreensão sobre a língua foi determinante ao seu

---

\*Aluna regular do Programa de Pós-Graduação em Literatura (mestrado) da Universidade de Brasília. Trabalho apresentado à disciplina Canção e Poesia, ministrada pela professora Sylvania Cyntrão.

modo de escrever poesia e canções de música popular.

Em viagem pelo norte e nordeste do Brasil com o escritor norte-americano Waldo Franco, pode conhecer melhor as mazelas do país, entrar em contato com ambientes diferentes e eger uma linha política socialista. Longe do espaço burguês, da vida da classe média carioca e paulistana, Vinicius de Moraes sentiu a miséria, a fome, a vida sertaneja, a opressão e, principalmente, as grandes diferenças sociais. Nesse sentido, seria justificável a adoção de um novo foco temático mais ligado a temas como a favela, os marginalizados, a angústia para sobreviver, as prostitutas, os meninos de rua etc.

Em tempos de plena modernização do Brasil, cuja primazia recaía nos objetos urbanos, arquitetônicos, industriais e midiáticos, desajustando e cruzando ideias sobre industrialização, abertura comercial e comunicação de massa, novas construções identitárias são formadas e um novo imaginário social aparece como indicação de uma modernidade tardia no país. A recepção gradativa da modernidade, num ritmo e num tempo diferenciados, sinaliza para a ideia de modernidade que surge antes do processo de modernização. No Brasil, as tentativas de modernização surgem sem a assimilação do valor de modernidade.

Sob esse entendimento, é aceitável que a cultura não pudesse mais ser pensada do lugar hegemônico, vendo o outro a partir de si. Talvez por isso, Menezes (2008), ao falar sobre o projeto de modernidade no Brasil e sua relação com a literatura, explica que

O Brasil – assim como a América Latina – deve propor um projeto de modernidade com base em seus percalços e em suas conquistas. O tempo torna-se, nessa forma de modernidade, mais espacializado, fragmentado. A modernidade brasileira não viria após a modernidade dos países desenvolvidos; a forma de tratá-la deve ser outra. As ideias não estão mais “fora do lugar”, mas se cruzam. Há uma perspectiva tradicional, mas também uma perspectiva inovadora, que aparece, por exemplo, na produção artística material, concreta, de Niemeyer, dos irmãos Campos e no abstracionismo geométrico das artes plásticas. Nota-se, nessas criações e em outros produtos do cinema, da música popular e da literatura do período, uma linguagem capaz de ser entendida no exterior, mas que, ao mesmo tempo, preserva traços locais. As modernidades tardias devem ser vistas temporalmente de modo “tardio” e espacialmente de modo “periférico”. A produção cultural local articula-se com a produção cultural estrangeira. Os conceitos de dependência perdem lugar para a ideia de simultaneidade espacial, que passa a conjugar, a inter-relacionar diversas histórias locais. (MENEZES, 2008, p. 42).

De qualquer maneira, Vinicius aderiu, pouco a pouco, ao uso de uma linguagem mais despojada e próxima do cotidiano, sem perder a proximidade com a norma, que, oportunamente, deixava entrever a marca de sua classe e pertencimento. A forma com que compõe versos demonstra sua habilidade em transitar por diferentes lugares sociais, mesmo que distintos e singulares. Essa noção múltipla dos espaços e das margens o autoriza a desenvolver temas políticos e sociais, mesmo que sofrendo a incidência do ambiente onde viveu sua infância e adolescência. Sua vivência com

determinadas experiências estéticas permitiram que certas reflexões sociais fossem muito bem desenvolvidas.

Os textos escolhidos para análise demonstram essa interação do poeta com os padrões de comportamento e crenças do povo brasileiro a partir da década de 1940. São textos que se diferem da temática lírico-amorosa, religiosa ou neossimbolista e se destacam pelos itens culturais que circulam na superfície e que apontam para a reflexão sobre a tradição, a oralidade, o popular e o periférico, apesar de levantar suspeitas sobre a tradução de interesses sociais por meio do discurso de uma classe média intelectualizada.

Sem deixar de lado a adoção do papel de porta-voz do povo, encarregado de sua formação e conscientização política, assinalada pelo poeta, este trabalho tenta refletir sobre a postura de Vinicius de Moraes frente às questões sociais e às representações das vozes periféricas nas canções selecionadas, pois são aspectos relevantes que questionam a homogeneização das categorias como forma de solucionar os problemas sociais e demonstram uma aproximação do poeta do campo do cotidiano, da cultura popular e folclórica.

## A VOZ DO PERIFÉRICO

O contexto de modernidade no Brasil no começo do século XX apresenta um quadro de caos e incertezas em relação ao futuro e de mudanças nas múltiplas faces sociais e culturais que se espalham pelo território. A política desenvolvimentista que marcou o processo de modernização ofereceu novos sentidos ao país. O jogo do capital instaurado pelas políticas governamentais dos anos de 1950 reduziu definitivamente os espaços para os inválidos, os miseráveis, os improdutivos, os errantes, os loucos e todos aqueles que não possuíam o poder de consumo.

Por sua vez, na área da movimentação cultural, a inteligência tomou finalmente consciência da presença das massas como elemento constitutivo da sociedade; isto, não apenas pelo desenvolvimento de sugestões de ordem sociológica, folclórica, literária, mas, sobretudo porque as novas condições da vida política e econômica pressupunham cada vez mais o advento das camadas populares. Pode-se dizer que houve um processo de convergência, segundo o qual a consciência popular amadurecia, ao mesmo tempo em que os intelectuais se iam tornando cientes dela. E este alargamento da inteligência em direção aos temas e problemas populares contribuiu poderosamente para criar condições de desenvolvimento das aspirações radicais, que tentariam orientar, dar forma, ou quando menos sentir a inquietação popular. (CANDIDO, p. 134-135)

Neste cenário, questões importantes ao debate estético e social que se firmavam na época foram levantadas em muitas canções vinicianas. Estas, deste modo,

foram consideradas engajadas, pelo olhar crítico ao descrever tipos e lugares sociais periféricos como: o morro, os malandros, os operários, os camponeses e as prostitutas, retratando a angústia de um poeta preocupado com as áreas excluídas do projeto de modernização, buscando destacar os homens de saberes, de invenções e de comportamentos impossíveis de serem reduzidos aos dispositivos de enquadramento social.

Em “O operário em construção”<sup>1</sup>, escrito em 1956, ano em que conhece seu parceiro Tom Jobim, o poeta descreve o processo de tomada de consciência do trabalhador da construção civil que tem o trabalho como base de seu sustento. De operário alienado a homem livre, as imagens ligadas à construção torcem e contorcem ideias de liberdade e escravidão. Assim como a “casa” e o “templo”, o homem também vai sendo construído, apesar de desconhecer, ignorar e não compreender, inicialmente, o valor de seu trabalho.

Relacionando a situação do operário com a do sujeito preso e alienado por desconhecer que o trabalho é sua liberdade, o poema sinaliza uma relação dialética: “o operário faz a coisa e a coisa faz o operário”. Ao se dar conta de quem ele é e do que é capaz de fazer, num tom epifânico, os versos manifestam um sujeito lírico comprometido com o social, que revela o papel do operário na construção das coisas e seu despertar ao reconhecer-se como homem de valor.

Por outro lado, a utilização do pronome “ele” marca a generalização do sujeito. Este representa um grupo social que não é hegemônico nem dominante. Como dominado, o operário representa os trabalhadores e todos aqueles que são afastados e desvalorizados da pirâmide social vigente. Mesmo quando o eu-lírico utiliza comparações e metáforas como “Como um pássaro sem asas/ Ele subia com as casas”, tentando relacionar o operário a uma imagem nobre, que se ergue com seu próprio trabalho, não deixa de associar trabalho à escravidão quando “De fato, como podia/ Um operário em construção/ Compreender por que um tijolo/ Valia mais do que um pão?”

De fato, a questão central do poema é o despertar do operário que se percebe como sujeito que de algum modo pode interferir no mundo, transformando esse mesmo

<sup>1</sup> E o Diabo, levando-o a um alto monte, mostrou-lhe num momento de tempo todos os reinos do mundo. E disse-lhe o Diabo: / - Dar-te-ei todo este poder e a sua glória, porque a mim me foi entregue e dou-o a / quem quero; portanto, se tu me adorares, tudo será teu. / E Jesus, respondendo, disse-lhe: / - Vai-te, Satanás; porque está escrito: adorarás o Senhor teu Deus e só a Ele servirás. / Lucas, cap. V, vs. 5-8. / Era ele que erguia casas / Onde antes só havia chão. / Como um pássaro sem asas / Ele subia com as casas / Que lhe brotavam da mão. / Mas tudo desconhecia / De sua grande missão: / Não sabia, por exemplo / Que a casa de um homem é um templo / Um templo sem religião / Como tampouco sabia / Que a casa que ele fazia / Sendo a sua liberdade / Era a sua escravidão. / De fato, como podia / Um operário em construção / Compreender por que um tijolo / Valia mais do que um pão? / Tijolos ele empilhava / Com pá, cimento e esquadria / Quanto ao pão, ele o comia... / Mas fosse comer tijolo! / E assim o operário ia / Com suor e com cimento / Erguendo uma casa aqui / Adiante um apartamento / Além uma igreja, à frente / Um quartel e uma prisão: / Prisão de que sofreria / Não fosse, eventualmente / Um operário em construção. / Mas ele desconhecia / Esse fato extraordinário: / Que o operário faz a coisa / E a coisa faz o operário. / De forma que, certo dia / À mesa, ao cortar o pão / O operário foi tomado / De uma súbita emoção / Ao constatar assombrado / Que tudo naquela mesa / - Garrafa, prato, facão - / Era ele quem os fazia / Ele, um humilde operário. / Um operário em construção.

mundo, ao mesmo tempo em que também transforma a si mesmo. A perspectiva do eu-lírico intenciona demonstrar o poder do homem que detém o conhecimento que lhe permite julgar, questionar, refletir e decidir. Fica clara a evidência marxista do sujeito que age conforme aquilo que pensa, consciente de suas escolhas, sabedor de que seu trabalho requer mais do que esforço, requer compreensão de outras dimensões.

Os elementos da vida usual estão presentes em várias passagens do poema e estão elencados em forma crescente e de dentro pra fora, reiterando a ideia de construção: “Olhou em torno: gamela/ Banco, enxerga, caldeirão/ Vidro, parede, janela/ Casa, cidade, nação! Tudo, tudo o que existia/ Era ele quem o fazia”. A partir da quarta estrofe, o tom contagiante do poema acrescenta ao despertar o conhecimento sobre as diferenças sociais entre ricos e pobres, entre intelectuais “homens de pensamento” e homens trabalhadores – “humilde operário” – e, principalmente sobre o discernimento alcançado pelo operário ao conseguir enxergar além das aparências: “Olhou sua própria mão/ Sua rude mão de operário/ De operário em construção/ E olhando bem para ela/ Teve um segundo a impressão/ De que não havia no mundo/ Coisa que fosse mais bela”.

Ainda nesse sentido, é válido apontar para a comparação sutil que pode ser feita entre o trabalho do operário e o trabalho do poeta. Ambos são capazes de construir novos mundos. O eu-lírico, percebendo isso, manifesta: “O operário adquiriu/ Uma nova dimensão: / A dimensão da poesia”. O tom poético do texto cresce e amplifica a voz daqueles cujas vidas são levadas às margens dos valores sociais e econômicos instituídos pela sociedade hierarquizada. Para sugerir a tomada de consciência do operário, de sua força e de seu poder de construção, o eu-lírico também utiliza vocábulos como “alto”, “profundo”, “largo” e “coração”, o que também leva a relacionar o trabalho braçal ao trabalho poético.

A escolha de verbos como “ver”, “dizer” e “escutar” revela o uso da razão em detrimento da emoção. Entre o sim e o não, o operário escolhe o não, pois “aprendeu a notar as coisas que não dava atenção”. Resistente, firme e forte, o personagem entra em confronto, luta e sofre violências para que mude sua opinião e sua maneira de ver o mundo. O poema segue descrevendo as tentativas de suborno e de convencimento pelo dinheiro, pelo poder. É então que parafraseia o trecho bíblico inicialmente transcrito no próprio texto.

Interessante notar que mesmo diante daquilo que o proletário mais deseja: “tempo de lazer”, “tempo de mulher”, recusa, porque o que o patrão “fita” e visa é o lucro, enquanto o trabalhador, em sua visão ampla, compreende que é livre. Por trás dessa visão mais ampla existe a sensação de estar sozinho, existe a solidão que acompanha aquele que consegue ver com clareza o que poucos veem. Então, o poema assume um tom mais melancólico. O poeta reconstrói o personagem operário e sua sensação de responsável pelos que padeceram e pelos que ainda vivem na esperança de dias melhores. A construção de si mesmo revela um operário engajado, consciente de seu papel e de sua participação na história. Desta maneira, todo o

poema é construído em torno da edificação de imagens, de homens e de vidas que podem e devem ser transformadas.

O poema “Balada do Manguê”<sup>1</sup>, escrito em 1940, descreve a região de prostituição no Rio de Janeiro. Naquela época, era comum que mulheres francesas e polonesas frequentassem a região do manguê para trabalharem como prostitutas. O poema assume inicialmente um tom brando, associando as mulheres às imagens florais: “Que à noite despetalais/ as vossas pétalas tóxicas!”, mas a cada verso o poema ganha mais e mais intensidade, e as ideias de revolta e destruição sinalizam a visão da sociedade sobre a condição da mulher prostituída.

Reduzidas a mercadorias, as prostitutas são comparadas a flores contaminadas. O eu-lírico manifesta claramente as condições sociais a que as mulheres prostituídas estão submetidas, sem deixar de apontar para a capacidade de sedução que elas possuem:

Ah, jovens putas das tardes / O que vos aconteceu / Para assim envenenardes / O pólen que Deus vos deu? / No entanto crispais sorrisos / Em vossas jaulas acesas / Mostrando o rubro das presas / Falando coisas do amor/ E às vezes cantais uivando/ Como cadelas à lua.

Às imagens de sofrimento somam-se as imagens das vozes silenciadas pela exclusão, tal como o silêncio “dos santos e dos heróis”, dos mistérios e dos segredos. O rumo dado à poesia em sua finalização reforça a negação e o vazio: “[...] homens de nada/ Nessa terra de ninguém”, que sofrem aquelas que fazem parte do outro lado da sociedade.

Anunciando o aparecimento da voz direta da periferia, os versos por si, demonstram um universo que sobrevive bem longe do que é ideal, puro e limpo. Renovam, produzem, reproduzem e distribuem entoações sobre a pobreza, a doença, e as condições das mulheres que habitam os ambientes periféricos. Essa percepção do poeta reflete uma mudança de pensamento em relação ao Brasil. Vinicius lança seu olhar sobre os ambientes incomuns, populares, estranhos e não hegemônicos.

<sup>1</sup> Pobres flores gonocócicas/ Que à noite despetalais/ As vossas pétalas tóxicas! / Pobre de vós, pensas, murchas/ Orquídeas do despudor/ Não sois Lælia tenebrosa/ Nem sois Vanda tricolor:/ Sois frágeis, desmilinguidas/ Dálías cortadas ao pé/ Corolas descoloridas/ Enclausuradas sem fê./ Ah, jovens putas das tardes/ O que vos aconteceu/ Para assim envenenardes/ O pólen que Deus vos deu?/ No entanto crispais sorrisos/ Em vossas jaulas acesas/ Mostrando o rubro das presas/ Falando coisas do amor/ E às vezes cantais uivando/ Como cadelas à lua/ Que em vossa rua sem nome/ Rola perdida no céu... /Mas que brilho mau de estrela/ Em vossos olhos lilases/ Percebo quando, falazes,/ Fazeis rapazes entrar!/ Sinto então nos vossos sexos/ Formarem-se imediatos/ Os venenos putrefatos/ Com que os envenenar/ Ó misericordiosas!/ Glabras, glúteas caftinas/ Embebidas em jasmim / Jogando cantos felizes/ Em perspectivas sem fim / Cantais, maternais hienas/ Canções de caftinizar/ Gordas polacas serenas/ Sempre prestes a chorar./ Como sofreis, que silêncio/ Não deve gritar em vós/ Esse imenso, atroz silêncio/ Dos santos e dos heróis!/ E o contraponto de vozes/ Com que ampliáis o mistério/ Como é semelhante às luzes/ Votivas de um cemitério/ Esculpido de memórias!/ Pobres, trágicasmulheres/ Multidimensionais/ Ponto morto de choferes/ Passadiço de navais/ Louras mulatas francesas/ Vestidas de carnaval:/ Viveis a festa das flores/ Pelo convés dessas ruas/ Ancoradas no canal?/ Para onde irão vossos cantos/ Para onde irá vossa nau?/ Por que vos deixais imóveis/ Alérgicas sensitivas/ Nos jardins desse hospital/ Etflico e heliotrópico?/ Por que não vos trucidais/ Ó inimigas? ou bem / Não ateais fogo às vestes/ E vos lançais como tochas/ Contra esses homens de nada/ Nessa terra de ninguém!

O último texto analisado, “O morro não tem vez”<sup>1</sup>, foi escrito em 1963, em parceria com Tom Jobim. Nele o poeta revela as diferenças sociais entre o asfalto e a favela, representada pelo morro, no Rio de Janeiro. Uma cidade dividida é descrita em 10 pequenos versos que condensam a precariedade e a riqueza, próprias da sociedade dividida em classes sociais tão desiguais. A voz do morro e das comunidades estigmatizadas ressurgem como o lugar do pobre, mas também do canto, do batuque e da alegria.

Nota-se que o eu-lírico do poema não se vê pertencente ao lugar. O uso do pronome “ele” para referir-se ao morro, denota certa distância, da mesma maneira que o pronome “vocês” conclama um interlocutor que também não pertence ao morro. É uma outra classe da qual o eu-lírico também se distancia. A apreciação dos graus de proximidade e de distância manifestadas no poema pela escolha vocabular leva a considerar a postura do intelectual Vinicius de Moraes, jovem de classe média, adjacente ao engajamento político e aliada aos interesses ideológicos de esquerda.

Desta maneira, é fácil inferir que seu interlocutor na canção “O morro não tem vez” não é o povo, mas sim a própria classe social do eu-lírico, a classe dominante. Ao revelar a periferia como o assunto da sua poesia, faz ressoar a música que vem do povo, do morro e da periferia. Música, dança, lugares, pessoas aparecem para reforçar traços de identidade e de pertencimento dos que estão situados nas esferas afastadas da sociedade.

Outras composições como “Samba da Benção”, criada em 1962, “Canto de Ossanha”, criada em 1966, “Maria vai com as outras”, Tatamirô” e “Canto de Oxum”, por exemplo, também fazem homenagens ao samba, que nasce nos terreiros de candomblé baianos. Com letras que falam sobre o desejo de aproveitar a vida, a alegria eo amor, sugerindo movimento e transformação da vida, essas canções se destacam pelo seu caráter dialógico e íntimo com as formas populares, incluindo, sobretudo, o recurso da responsividade, na qual uma voz puxa o verso e o outro responde, recurso tão comum em muitas das nossas manifestações folclóricas espalhadas pelo Brasil.

A própria publicação e montagem de “Orfeu da Conceição” revelou o espírito popular de Vinicius e seu desejo de atingir as massas e se comunicar com todos os segmentos sociais. Intitulava-se o branco mais preto do Brasil, por encontrar em si mesmo a origem afrodescendente e sentir-se orgulhoso por isso.

Outro caminho de análise leva a reconhecer nas poesias elencadas o questionamento por parte do eu-lírico dos lugares hierárquicos tradicionalmente impostos como naturais à ordem coletiva. A ênfase recai nas identidades esquisitas, excêntricas e fora do comum, na multiplicidade da demanda cultural e social imposta pelas transformações do mundo, nos lugares afastados dos benefícios da civilização, nos esquecidos pelas políticas públicas, nas vidas incertas dos homens e mulheres descartados pela prática da produção capitalista e pela modernização do país, personagens abandonados transformados em poesia pela escrita de Vinicius.

<sup>1</sup> O morro não tem vez/ E o que ele fez já foi demais /Mas olhem bem vocês / Quando derem vez ao morro / Toda a cidade vai cantar / É um,é dois, é três / É cem, é mil a batucar / O morro não tem vez/ Mas se derem vez ao morro / Toda a cidade vai cantar.

Sua trajetória, portanto, caminhará na direção de uma poesia limpa e leve que localiza a enunciação da margem, estimulando o conhecimento de outras e novas formas de saber que atravessam sujeitos diferentes. O morro, o mangue e a construção assinalam espaços instáveis que guardam significados simbólicos e culturais estilizados, omitidos e descartados pela razão social. Os discursos, as falas e as vozes categorizadas como sem substância ganham ritmo e melodia.

Contudo, levantam-se suspeitas do fundamento da voz de Vinicius sobre os excluídos. Até que ponto existe verdade e conhecimento objetivo por parte do poeta? Estaria a voz do outro subordinada à composição do cancionista? Pelo visto essas questões estão longe de serem seguramente respondidas, visto que o modo pelo qual Vinicius de Moraes desloca a força de significação para os espaços mais desfavorecidos da escala social e cultural de valor movimenta referências claras e precisas que desenham imagens sobre a forma de ser e de dizer dos desviados, insistindo no diálogo com o contexto, com a produção heterogênea e inconclusa.

Como poeta do século XX, deixa de lado as trivialidades da língua dominante e se lança às inversões de significado, explorando “as diagonais que olham em direção às regiões menos regulares e concertadas – mais desconcertantes – do entorno.” (RICHARD, 2002, p. 177). Sua particularidade em desmitificar a experiência lírica e dessacralizar o fato amoroso, combinada ao tratamento dado à linguagem, apresenta-se nas poesias de tensão social e política como despoetização do poema e espontaneidade para comunicar uma posição que desconstrói, a partir das margens, valores absolutos veiculados pela voz oficial de um Estado cada vez mais inserido da ordem econômica e tecnológica.

Em meio à crise que se instalou entre o discurso político do Brasil desenvolvimentista das elites urbanas e o discurso do Brasil arcaico, carente, rural e suburbano, as construções artísticas vinicianas deixam vazar reações da voz popular, posto que “Vinicius de Moraes se fez poeta através de esforçado relacionamento crítico com os valores do Modernismo. Esse diálogo significou predominantemente um pacto solidário, um compromisso de pesquisa e de prolongamento.” (PORTELLA, 2004, p. 73)

De fato, suas poesias deram abertura do real a novas dimensões, com formas e linguagens por onde desliza o popular – termo que, pelas palavras de RICHARD (2002),

rompeu com a versão folclorizada que o associava, de modo substancialista, ao autóctone e ao mito de uma pureza original que devia permanecer inalterada, para se lançar agora na aventura de novos cruzamentos híbridos – entre o hegemônico e o subalterno, o global e o local, o oral e o telecomunicativo – que o redefinam impuramente. (RICHARD, 2002, p. 180)

- e os muitos excedentes, marginalizados do inventário capitalista, deixados fora do balanço do progresso.

## OLHANDO EM TORNO

A leitura e a análise dos poemas selecionados permitem perceber Vinicius como um poeta engajado e comprometido com as causas marginais. Além da poesia lírica e da música popular, é possível perceber inspirações que questionam os valores consolidados e que dão espaço à representação de vidas marginais e suburbanas. Além do amor, Vinicius também foi capaz de traduzir vidas menores e retratar espaços heterogêneos. Apresentou-se como um poeta sensível e também solidário à condição humana marginalizada.

Seu discurso nos três poemas analisados caminha na trilha do combate às injustiças sociais e a luta pela esperança, dando visibilidade aos indivíduos que querem participar do mundo. Percebe-se a presença do eu-lírico como uma entidade ativamente participante, que apesar de sofrer as influências externas, contribui e influencia o contexto social.

É sabido que os anos de 1950 a 1970 foram marcados por grandes transformações e efervescências em vários setores da sociedade, inclusive com o aparecimento de uma classe média intelectualizada, tradutora dos interesses sociais. Portanto, é fácil conduzir a figura de Vinicius também como um intelectual que assume o papel de porta-voz do povo, encarregado muitas vezes da formação e da conscientização política que se oponha à homogeneização.

Como diplomata e poeta, Vinicius soube enfrentar as contradições entre a tradição e a modernidade, aliando-as num projeto literário sensível da representação do pensamento e do imaginário brasileiro. “Como compositor redimensiona a música popular brasileira, faz-se um dos seus fundadores. Popularizou-se. [...] É impossível hoje falar-se da sua poesia fora desse desdobramento” (PORTELLA, 2004, p. 73). Suas metáforas e suas escolhas estéticas conseguiram ir além das construções sociais e políticas compartilhadas pelo grupo no qual se inseria, sugeriram novas percepções sobre a vida e sobre a realidade. Transitando entre os espaços da diplomacia, abriu-se ao entendimento do jogo das diferenças existentes na vida social, cultural e política, o que lhe possibilitou abalizar nas canções um espaço de voz que fora negado pelo discurso dominante.

A maneira de inscrever aquilo antes reprimido e não considerado faz do poeta um questionador do valor do mito da unidade nacional, pregado pelos discursos da dominação. Nesse trânsito de multidões, é possível encontrar o lugar dos incertos que tiveram sua subjetividade e suas possibilidades de mediação social alteradas pelo Capitalismo.

O operário, a prostituta e o negro pobre do morro representam a população das metrópoles e os ambientes de trabalho considerados menos nobres. São atores marginalizados e excluídos, representados pelas letras de uma poesia de imagens ligadas à precariedade, à instabilidade, mas do mesmo modo como signo social de expressão cultural que questiona a uniformidade da razão hegemônica. Sua poesia-



canção nos toca como proposta de transformação social, na maneira de conviver com o outro, respeitando as diferenças sociais, culturais e religiosas.

As canções analisadas expõem as consequências dos mecanismos de exploração silenciosa do capital: pessoas sem lugar, vidas indignas, errantes, prostituídas, desqualificadas e desclassificadas socialmente e muitas outras marcas residuais de um contexto complexo e heterogêneo não coerente com o discurso da modernidade e da promessa de felicidade advinda do progresso. Contemplam pontos de vista, comportamentos, sensibilidades e formas de pensar de indivíduos situados nas bases da escala social e que, menos favorecidos, permanecem em posições deslocadas e descentradas.

Seu posicionamento deseja revelar faces de um Brasil pouco conhecido, pouco valorizado. As imagens de miséria e abandono presentes em “Balada do Mangue”, a expressão dos negros em “O morro não tem vez” e a percepção social sobre o trabalho do operário em “Operário em construção” revelam um afeto do poeta lírico-amoroso, que, por vezes, se apresenta pela mulher, mas que não se elimina com o afeto pelo trabalhador braçal pela mulher prostituta imigrante, pelo negro sambista do morro. Rompe com estigmas e preconceitos e faz perceber como é difícil para muitos persistir e defender a existência.

Numa perspectiva de ampliação da visão social, o poeta se movimenta em direção à voz do outro, busca transformar num espaço heterogêneo a voz que ouve. E nesse lugar, onde novas subjetividades e conceitos são criados, Vinicius de Moraes e sua “infinita paciência e compreensão do outro” brinda a qualquer um com sua “capacidade de se apegar às coisas pequenas e humildes para lhes dar gravidade”. (MENEZES, 2008, p. 103 – 105)

Longe de manter um olhar inocente sobre as formas e sobre a transparência da linguagem, ocultas pelo pacto de forças e pelos convênios de interesse que representam valores, significados e poderes do poeta Vinicius de Moraes, as análises buscaram também exercícios da imaginação crítica em torno da fissura entre o real e seus outros, mantidos pela forma de fazer subjetiva e livre do poeta, capaz de atrair o leitor a categorias desconhecidas e vagabundas. O que se assiste é o interesse do poeta na representação intelectual do mundo, na participação nos acontecimentos, tal como considera PORTELLA (2004, p 74), “é um poeta de biografias mais que de ideias”. Como poeta, Vinicius de Moraes ensina a amar, a desejar a liberdade aflitadamente, a quebrar barreiras e a renovar ideias.

## REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª. ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.
- MENEZES, Roniere Silva. *O traço, a letra e a bossa: arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Belo Horizonte, 2008.
- MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2004.
- PORTELLA, Eduardo. Do verso solitário ao canto coletivo. In: MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2004.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

# O AMOR DIONISIÁCO EM VINICIUS DE MORAES

Maria Lucia Bruzzi  
mlbruzzi@gmail.com

Atualmente, na sociedade dita civilizada, a regra é a produção quase ilimitada do mesmo produto. A produção em série se baseia num consumo máximo e numa durabilidade mínima. Isso acabou por se refletir nas relações amorosas: “A indústria criou a abundância, mas converteu Eros num de seus empregados”. (PAZ, 1991, p. 73).

Nessa sociedade hipercapitalista, mais se realça o estado de alienação do ser humano, evidenciado por Lukács nos anos 60. O amor virou moeda de troca, desmascarado por Baumann. Lázaro reiterou que o amor se transformou em método. Giddens também tentou classificá-lo, delegando à nossa época um amor negociado, denominado confluyente. Mas, em nenhum desses pensadores surgiu a promessa de que, pelo menos em certas circunstâncias, o amor, a paixão, o erotismo auxiliariam na superação das incertezas da vida. Ao contrário, todos garantiram a incerteza cada vez maior do jogo amoroso.

Octavio Paz (1991, p. 59) reconhece a existência de uma nova moralidade, que, na segunda metade do século XX, ao provocar a queda de diversas máscaras coletivas e individuais, fez surgir uma rebelião erótica eminentemente popular. Mas foram os grandes monopólios industriais e econômicos que dividiram entre si os poderes de fascinação do erotismo sobre os humanos. Os signos alternativamente sagrados e malditos dos sonhos, mitos e religiões se transformaram em slogans deste ou daquele produto. O que começou como uma libertação, virou negócio.

A consequência final da rebelião erótica seria a desapareção do erotismo e do que tem sido sua expressão mais alta e revolucionária: a ideia do amor. Na história do Ocidente, o amor foi a potência secreta e subversiva: a grande heresia medieval, o dissolvente da moralidade burguesa, o vento passional que move (comove) os românticos e chega até os surrealistas. (PAZ, 1991, p.75)

Um dos extremos do erotismo é a transgressão, que nos leva, partindo do nosso corpo, a imaginar outros corpos e, em seguida, buscar a encarnação dessas imagens. Pelo fato de ser um “ir além”, o erotismo é uma busca do outro e de nós mesmos. O outro é nosso duplo, é o fantasma inventado pelo nosso desejo. “E esse outro, por ser sempre e para sempre outro, nos nega: está *além*, [...] perpetuamente alheio”. Um *além* difícil de atingir: “Nesse além estão a liberdade do outro e o meu reconhecimento dessa liberdade. O outro extremo do erotismo se chama *amor*”. (PAZ, 1991, p. 77).

Em *A chama dupla* (PAZ, 1995), o poeta reafirma essas ideias. O outro escapa-nos sempre. Vivemos com fantasmas e nós próprios somos fantasmas. Para sair dessa prisão, Paz indica dois caminhos:

O primeiro é o erotismo e já vimos que termina numa parede. [...] A outra saída é a do amor: a entrega, aceitar a liberdade da pessoa amada. Uma loucura, uma quimera? Talvez, mas é a única porta da prisão dos ciúmes. Há alguns anos escrevi: o amor é um sacrifício sem virtude; hoje eu diria: o amor é uma aposta, insensata, pela liberdade. Não a minha, a alheia. (p. 45).

O objetivo deste artigo é mostrar que as relações amorosas expressas na poética de Vinicius de Moraes (1913-1980) têm um componente trágico, dionisíaco. Os exemplos serão dados por poemas e canções vinicianas, principalmente da segunda fase. A divisão de sua obra em duas fases, conforme explicitou o autor na introdução de sua *Nova antologia poética*, espelha um conflito que vivenciou e que Mirceia Eliade (ELIADE, 2001) chama de “questões religiosas e profanas”.

A primeira fase abrange alguns anos de uma literatura composta por versos bíblicos e solenes, que, segundo Vinicius, terminaram com o poema *Ariana, a mulher*. Ao livro *Novos poemas*, publicado em 1938, segue-se um período de transição, representado por suas *Cinco elegias*, publicadas em 1943. Com elas, o autor se fixa nas formas tradicionais do verso, principalmente o soneto, para colocar seus ideais místicos do passado em choque com a realidade da vida. Em *Elegia quase uma ode*, deixa de ser o poeta da busca por ascensão espiritual para tornar-se o poeta da perda.

Na segunda fase, sua obra se beneficia da onda popular de rebeldia erótica mencionada por Paz. Embora todo um movimento tenha sido feito para assentá-la no materialismo e no cotidiano da vida – às vezes, por meio de expressões populares, acompanhadas de um cinismo tipicamente modernista –, persistem solicitações de socorro externo, de cunho religioso, por exemplo, a Nossa Senhora, a vários orixás e a Mãe Menininha do Gantois. Sua relação com as mulheres, matéria de música e poesia, parece conectar-se com esse pedido de socorro externo.

O tema da sua lírica é o amor. Nesse aspecto, sua visão antecipa uma fragilidade típica das relações de fim de século. Se o amor não é capaz de ajudá-lo na superação dos conflitos trágicos, sua lírica serve de resgate ao seu necessário equilíbrio vital. Seus poemas transbordam de emoção. Na música, inovou o ritmo com a Bossa Nova. Fez parcerias extraordinárias, com as quais compôs músicas inesquecíveis, como *Garota de Ipanema*. Escreveu a peça *Orfeu da Conceição*, que se transformou em filme.

Nessa segunda fase, não haverá a busca de um amor único. Também não haverá crença no poder do amor frente às vicissitudes da vida. Na maioria das composições, o amor passa a vir encoberto por um véu, a fim de espelhar um mistério poético, e “sofrer de amor”, o objetivo dos líricos medievais, é o motivo da sua poesia, escrita, recitada ou cantada. “Com o advento experimental do Concretismo,

migra definitivamente para a canção popular com Antônio Carlos Jobim, o Tom”. (CYNTRÃO, 2012, p.5).

## PROPOSIÇÕES

Serão desenvolvidas neste artigo as seguintes ideias:

1. O amor em Vinicius não é romântico, nem confluyente, conforme o define Giddens (1993). É um amor compulsivo, dionisíaco, trágico.
2. Uma análise da lírica de Vinicius pela perspectiva do mito de Dionísio, ainda que sucinta, acentua ainda mais a compulsão trágica nos poemas, nas canções e na vida do poeta.
3. A tragédia é marcada pela sua própria sensibilidade e maneira de viver. Advém de vários fatores, entre eles: a busca de uma mulher e de um amor idealizados, suficientes para dar algum sentido, pelo menos, para a sua poesia; a relutância em aceitar a precariedade das relações amorosas; a inconstância de sua vida pessoal, sempre cheia de acasos; a dificuldade de vivenciar a partida (da mulher amada, das etapas da vida, da própria vida, dos parceiros, dos familiares) e uma pressa para buscar recomeços após sofrer desilusões amorosas.

## VINICIUS E O AMOR

Segundo Giddens (1993, p. 72), o amor romântico se vincula à identificação projetiva dos parceiros. A atração que os une cria uma sensação de totalidade, intensificada pelas diferenças entre masculinidade e feminilidade, definidas em termos de antítese. Daí por que o amor romântico tende a fragmentar-se diante da autonomia sexual feminina. Em muitos aspectos, a identificação projetiva vai contra o desenvolvimento de um relacionamento cuja continuação depende da intimidade.

O amor romântico defende a ideia de que um relacionamento pode derivar muito mais do envolvimento emocional de duas pessoas do que de critérios sociais externos. Mas, com frequência, os sonhos femininos de amor romântico têm conduzido a uma severa sujeição doméstica.

A dependência emocional mascarada dos homens tem inibido sua capacidade de se tornarem vulneráveis. O *ethos* do amor romântico, de certo modo, sustenta essa orientação, no sentido de que o homem desejável, com frequência, é visto como inatingível. Mas desde que tal amor dissolve essas características, que são exibidas como máscara, o reconhecimento da vulnerabilidade emocional masculina se faz presente.

O amor romântico é um amor sexual que liberta a *ars erotica*. A satisfação e a felicidade sexuais, especialmente na forma fantasiada do romance, são supostamente garantidas pela força erótica provocada pelo amor romântico.

O amor confluyente, por sua vez, é o oposto da identificação projetiva do amor romântico. Sua continuidade no tempo depende do desenvolvimento da intimidade. É um tipo de amor ativo, contingente (e não “único, para sempre”). A “sociedade separada e divorciada de hoje” surge como efeito do amor confluyente e não como causa. Quanto mais o amor confluyente se consolida em possibilidade real, mais se afasta da busca da “pessoa especial” e vai em direção ao “relacionamento especial”.

Pela primeira vez, surge uma versão de amor que introduz a *ars erotica* no cerne do relacionamento conjugal e transforma a realização do prazer sexual recíproco em um elemento-chave para a manutenção ou dissolução do relacionamento. E, diferentemente do amor romântico, o amor confluyente não é necessariamente monogâmico, em termos de exclusividade sexual, nem tem ligação específica com a heterossexualidade. A sexualidade de uma pessoa passa a ser um fator passível de negociação entre as partes.

Na obra de Vinicius de Moraes, assim como em sua vida, os exemplos não se ajustam a uma ou outra versão de amor, embora a retórica utilizada seja mais adequada ao amor romântico. De seus sonetos, normalmente construídos na base de oposições, pode-se concluir que o amor é algo incongruente e paradoxal. O “sofrer de amor” torna-se tão presente que Vinicius chega a imitar o maneirismo quinhentista da poesia lírica de Luís de Camões (“*Tão pródigo de amor fiquei coitado / tão fácil para amar fiquei proscrito / Cada voto que fiz ergueu-se em grito / Contra o meu próprio dar demasiado*”). (MORAES, 1991, p.155).

Giddens (1993, p. 48) explica também o amor-paixão, que seria uma conexão genérica entre o amor e a ligação sexual, baseada na idealização do outro. O envolvimento emocional com o outro é invasivo, tão forte que tende a conflitar com as rotinas do cotidiano. Possui uma qualidade de encantamento quase religiosa, o que pode gerar uma propensão às opções radicais e aos sacrifícios. Por essa razão, é considerado perigoso sob o ponto de vista da ordem e do dever sociais. O amor apaixonado tem sido sempre libertador, mas apenas no sentido de gerar uma quebra da rotina e do dever. Não é reconhecido como suficiente para servir de base ao casamento.

Em entrevista a Clarice Lispector, Vinicius conta que, em sua vida, sempre esteve acompanhado. É “como se uma mulher o depositasse nos braços de outra”. E continua: “Isso talvez porque esse amor-paixão, pela sua própria intensidade, não tem condições de sobreviver”. (MORAES, 2012, p.80).

O outro, seja quem for, preenche um vazio que o indivíduo nem sequer reconhece – até que uma relação de amor seja iniciada. Esse vazio tem a ver com a auto-identidade; em certo sentido, o indivíduo fragmentado se torna inteiro nas relações amorosas que se baseiam em uma história compartilhada. (GIDDENS, 1993, p 56).

Buscando, assim, incessantemente, completar-se no outro, tendo como base a paixão, que não proporciona uma trajetória de vida compartilhada o suficiente para gerar um encontro de almas, permanece na história amorosa e na obra de Vinicius uma tônica desesperada e trágica. Já se disse, porém, que assim é o amor na poesia.

O poeta mesmo o afirma: “Eu só sei criar na dor e na tristeza, mesmo que as coisas que resultem sejam alegres”. (MORAES, 2012, p.81).

Segundo PAZ, é muito difícil obter auto-identidade no relacionamento amoroso, uma vez que a incompletude faz parte de nós; somos fantasmas de nós mesmos. Giddens, um pouco mais otimista, antevê alguma possibilidade de uma história de amor compartilhada, de duração variável, no caso de um amor confluyente.

Vinicius mudava várias vezes de perspectiva. Atravessou a vida como um camaleão, “absorvendo os matizes dos vários mundos em que esteve, das várias mulheres que amou, dos muitos amigos do peito que adotou como irmãos”. (CASTELLO, 1997, p. 15). No final, utilizava toda essa experiência de vida para escrever.

Em entrevista, o poeta admitiu ser um homem bastante sozinho. “Ou, pelo menos, eu tenho um sentimento muito agudo de solidão” (MORAES, 2012, p.81). Sua imagem pública, assim como sua biografia, no entanto, apresenta-o sempre rodeado de amigos, artistas, intelectuais.

Nelson Rodrigues, ciente de que companhias em excesso geralmente significam apenas uma forma disfarçada de solidão, dirá, num achado de espírito: A pior forma de solidão é a companhia de Vinicius de Moraes. O poeta, porém, passará a vida colecionando amigos e máscaras. (CASTELLO, 1997, p. 155)

Suas nove mulheres oficiais, seus quatro grandes parceiros, as várias cidades em que viveu, seus poemas, letras de música, peças de teatro, crônicas, roteiros de cinema e até romances malsucedidos atestam a amplitude de sua atuação como poeta. Para ele, a autenticação de um poeta ultrapassa os versos que escreve para abranger o olhar poético com que envolve o mundo.

Os fatos de sua vida nem sempre são claros. Realidade e ficção se misturam com facilidade. Em sua biografia, volta e meia nos deparamos com o poeta das encruzilhadas: “versões díspares, relatos contraditórios, incongruências aparecem, de ponta a ponta”. Vinicius foi, sem dúvida, um grande ator. Fez da poesia vida. “Atuou”, magnificamente, como poeta. (CASTELLO, 1997, p. 17.)

Outras vezes, o encontramos partido ao meio. Como quando tem de optar por ideologias diferentes da que foi criado: “Um Vinicius formado na direita, entre verbetes do Catolicismo, do Integralismo e do Fascismo, se opõe agora a um outro Vinicius, que começa a se enamorar da esquerda e do Socialismo”. (CASTELLO, 1997, p. 117).

Mais tarde, “desarrumará todos os clichês a respeito da arte de envelhecer”. Fará a opção pelo descabido, pelo inesperado, pelo estranho. Assumirá uma nova vida na Bahia: metido em uma bata branca, envolvido por cordões místicos, sessões espíritas de Candomblé, a companhia de garotos mal saídos da adolescência, shows em diretórios acadêmicos perseguidos pela ditadura militar e descaso, quase desprezo, pela poesia erudita. Tomará distância em relação a seu passado

e iniciará uma grande metamorfose (CASTELLO, 1997, p. 326), tornando-se o “branco mais preto do Brasil”.

Jamais negou que vivia compulsivamente. (“A coisa mais divina que há no mundo é viver cada segundo como nunca mais” [MORAES, 1991, p. 237]). Várias vezes, afirmou que só gostava do mundo depois da segunda dose. A bebida lhe dava um “a mais”, sem o qual tudo parecia fútil e desinteressante. Para criar, isolava-se em um cômodo dias seguidos, acompanhado do parceiro, do cigarro e do uísque. Foi assim com Toquinho: “[...] tomados por uma paixão compulsiva que caracterizará sua relação até o desfecho, isolam-se dias depois numa casa [...] Vivem 24 horas por dia exclusivamente de música”. (CASTELLO, 1997, 347)

## DIONÍSIO – O MITO

Trata-se, neste artigo, do mito como arquétipo, conforme passou a ser analisado a partir do século XIX, ou, mais precisamente, do mito como exteriorização de conteúdos do inconsciente coletivo, segundo Jung, citado por BRANDÃO (1987, p. 13):

O inconsciente coletivo é constituído pela soma dos instintos e dos seus correlatos, os arquétipos. Assim como cada indivíduo possui instintos, possui também um conjunto de imagens primordiais. (JUNG, C. G. A natureza da psique. Petrópolis, Ed. Vozes, 1984, p. 73)

A complexidade do mito de Dionísio leva a várias interpretações possíveis. Para VERNANT (2000, p. 144), Dionísio é um “deus errante, um deus de lugar nenhum e de todo lugar”, que exige ser reconhecido onde se encontrar. Entra em sua cidade natal como um personagem que vem de longe. Representa, entre os deuses gregos, a figura do outro, do que é diferente, desnordeante, desconcertante.

A alteridade – o outro – impõe o reconhecimento de sua presença em lugares familiares, assim como mantém relações mais personalizadas; ao mesmo tempo, talvez seja o deus mais inacessível, já que não se enquadra em nenhuma definição. As histórias a seu respeito refletem essa “tensão entre a vagabundagem, a andança, o fato de estar sempre de passagem, a caminho, viajando, e o fato de querer um lar, onde se sinta bem”. (VERNANT, 2000, p.145)

É uma divindade ambígua. A complexidade do jovem deus, ou do deus nascido duas vezes, se traduz na multiplicidade de nomes que lhe foram dados, dos quais os primeiros – o Delirante, o Murmurante, o Fremente – derivam de clamores orgiásticos. Deus da vegetação, da vinha, do vinho, dos frutos, da renovação sazonal, senhor da árvore, ele é aquele que distribui a alegria em profusão. Senhor da fecundidade animal e humana, ocupa lugar importante em muitas festas. (CHEVALIER&GHEERBRANT, 1995)

Considerando as consequências sociais e as formas de seu culto, pode-se dizer que é o deus da libertação, da supressão das proibições e dos tabus, o deus das ca-

tarses e da exuberância. No sentido mais religioso, seu culto representa um violento esforço da humanidade para romper a barreira que a separa do divino e para libertar sua alma dos limites terrenos. Os excessos sexuais e a libertação do irracional são apenas buscas desastradas de alguma coisa sobre-humana. Dionísio é uma figura nietzschiana, oposta à sábia face apolínea.

Symboliza as forças obscuras que surgem do inconsciente. É o deus que preside os excessos provocados pela embriaguez, toda espécie de embriaguez, a que se apodera dos beberrões, a que arrebatava as multidões arrastadas pela música e pela dança, até mesmo a da loucura, que ele inspira àqueles que não o honraram como convém. Ele é o deus das formas inumeráveis, o criador-mor das ilusões, o autor de milagres. (CHEVALIER&GHEERBRANT, 1995, p.341).

Para BRUNEL (1998), Dionísio é a figura mais difícil de definir. É um deus que nasce e morre sem cessar, capaz de cruzar as fronteiras da vida e da morte. Sua escultura o apresenta como uma criança, nos braços de Hermes ou de um sátiro; um adulto barbudo de cara forte, um adolescente afeminado, com cachos caindo até o ombro. Diante de uma personalidade tão complexa, adverte o dicionarista, é impossível dar a ele uma interpretação única.

As principais partes do mito podem ser resumidas como o fez BRANDÃO (1987), pois não se concebia, na Grécia, um deus sem um batismo de ordem mítica. Conforme o sincretismo órfico-dionisíaco, o primeiro Dionísio nasceu dos amores de Zeus e Perséfone, e Zagreu era seu nome mais comum. Para protegê-lo dos ciúmes de Hera, Zeus o confiou a Apolo e aos Curetes, que o esconderam nas florestas do Parnaso. Hera descobriu seu paradeiro e encarregou os Titãs de raptá-lo e matá-lo. Com o rosto coberto de gesso, os Titãs o atraíram com brinquedinhos místicos, fizeram-no em pedaços, cozinham-lhe as carnes num caldeirão e as devoraram. Zeus fulminou os Titãs e, de suas cinzas, nasceram os homens, o que explica haver no ser humano os dois lados: o bem e o mal. Nossa parte titânica é a matriz do mal; nossa parte boa se deve a Dionísio.

Na “atração, morte e cozimento” de Zagreu há vários indícios de ritos iniciáticos. Sendo um deus, Dionísio propriamente não morre, pois renasce do próprio coração. A morte de Dionísio nada mais é que uma catábase (melodia descendente), seguida de imediato de uma anábase (melodia ascendente).

O dado central do mito são o desmembramento do menino e seu cozimento num caldeirão. Constituem, assim como qualquer passagem pelas chamas, uma operação mágica de rejuvenescimento ou, no caso de criança, um meio de se obter a imortalidade. Os Titãs comportam-se como Mestres de Iniciação, no sentido de que matam o neófito a fim de fazê-lo renascer em uma forma superior de existência.

É que de fato, Zagreu voltou à vida. Atená, outros dizem que Deméter, salvou-lhe o coração, que ainda palpitava. Engolindo-o, a princesa tebana Sêmele tornou-se grávida do segundo Dionísio. Sêmele era uma avatar da Grande Mãe, que, decaída,

porque substituída em função de grandes sincretismos operados na religião grega, havia se tornado uma simples princesa tebana. A etimologia da palavra Sêmele como oriunda do termo “terra” é hoje bem aceita.

Hera soube da gravidez de Sêmele e resolveu eliminá-la. Sugeriu que a princesa pedisse a Zeus para se mostrar em todo o seu esplendor. Mesmo advertida de que um mortal não tem estrutura para suportar a epifania de um deus imortal, Sêmele insistiu. Zeus apresentou-se com seus raios e trovões, o palácio de Sêmele se incendiou e ela morreu carbonizada. Apressadamente Zeus recolheu Dionísio do ventre da amante e colocou-o em sua coxa, até que a gestação normal se completasse. Tão logo nasceu, Hermes o recolheu e levou-o às escondidas para a corte de Átamas e Ino, irmã de Sêmele. Irritada com a acolhida do filho adúlterino do esposo, Hera enlouqueceu o casal. Ino lançou seu filho caçula num caldeirão de água fervendo e Átamas matou o mais velho, após confundir-lo com um veado. Ino, em seguida, atirou-se ao mar com o cadáver do filho menor, e Átamas foi banido do seu reino, a Beócia. Temendo novo estratagema de Hera, Zeus transformou o filho em bode e mandou que Hermes o levasse para o monte Nisa, para os cuidados das Ninfas e dos Sátiros, que lá habitavam numa gruta profunda.

A inimizade entre o deus do êxtase e do entusiasmo e a rainha dos deuses gregos era um fato consumado. Em Atenas e possivelmente na Beócia qualquer contato entre os objetos de culto às duas divindades era evitado. A verdadeira muralha que separava os dois cultos era consequência das características muito diferentes deste par antitético: de um lado, Hera, a protetora dos casamentos; de outro, Dionísio, o deus dos “desregramentos”. Como, tanto as orgias báquicas, quanto as homenagens a Hera tinham por cenário o monte Citerão, os ânimos dos adeptos das duas divindades ficavam sempre aguçados.

A dificuldade está em explicar a presença de Dionísio em Delfos. Uma presença tão marcante que, no inverno, quando Apolo se retirava para o país dos Hiperbóreos, o deus do ditirambo reinava soberano no Parnaso. Alguns estudiosos sugerem que a presença dos dois deuses antagônicos, como Apolo e Dionísio, traduziria uma das características básicas do apolinismo: a conciliação e a harmonização dos diversos cultos e ritos helênicos. (BRANDÃO, 1987, p. 100).

Heráclito de Éfeso (século V a.C) já afirmara que a harmonia é resultante da tensão entre contrários, como a do arco e da lira. Apolo foi o grande harmonizador dos contrários, por ele assumidos e integrados num aspecto novo. A sua reconciliação com Dionísio faz parte do mesmo processo de integração que o promovera a padroeiro das purificações.

A lição apolínea por excelência é expressa na famosa fórmula de Delfos: “Conhece-te a ti mesmo”. A inteligência, a ciência, a sabedoria são consideradas modelos divinos, concedidos pelos deuses, em primeiro lugar por Apolo. A serenidade apolínea torna-se, para o homem grego, o emblema da perfeição espiritual e, portanto, do espírito. Mas é significativo que a descoberta do espírito conclua com uma

longa série de conflitos seguidos de reconciliação e o domínio de técnicas extáticas e oraculares. ( BRANDÃO, 1987, p. 96).

Dionísio é o deus da metamorfose, da transformação. Pensava-se, até a década de 50, que o deus teria chegado tardiamente à Hélade. Mas, a partir de 1952, a decifração de novos hieróglifos demonstrou que o deus já estava na Hélade pelo menos desde o século XIV ou XIII a. C. É quase certo que a explosão tardia de Dionísio no mito e na literatura se deveu sobretudo a causas políticas. Dionísio, um deus da vegetação, um deus humilde, um deus dos campônios, era uma ameaça à pólis aristocrática, à pólis dos Eupátridas, ao status quo vigente, cujo suporte religioso se constituía de deuses olímpicos aristocratas.

Finalmente, em todas as épocas houve movimentos contrários aos sistemas estratificados das religiões ocidentais, e a Grécia também assistiu a tais reações. O culto de Dionísio terminou “apolinizado”, pois a vivência do êxtase ameaçava a sociedade racional. (BRANDÃO, 1987, p. 10).

## O TRÁGICO CONFLITO DIONISÍACO

Na concepção de Goethe, segundo SZONDI (2004, p. 48), “todo o trágico se baseia em uma oposição irreconciliável. Assim que surge ou se torna possível uma reconciliação, desaparece o trágico”. O trágico, nesse sentido, não permite nenhuma solução.

No texto *Shakespeare e o Sem Fim*, Goethe associa os momentos trágicos “a um daqueles desequilíbrios constitutivos entre dever e querer”. (SZONDI, 2004, p.49). A dialética trágica mostra-se no próprio ser, em quem o dever e o querer tendem a se afastar e ameaçam romper a unidade de seu eu.

Certamente não é trágica a disparidade banal que se dá quando alguém não quer o que deve, ou quer o que não deve. Trágica é a cegueira com que ele, ludibriado acerca da meta de seu dever, precisa querer o que não tem o direito de querer. Esse complemento é essencial para a concepção do trágico formulada por Goethe – de que a oposição irreconciliável divide o que é uno [...]. (SZONDI, 2004, p. 49).

Junto a essas concepções do trágico que surgem da discussão de Goethe acerca da criação poética de outros autores, encontra-se outra, que tem origem nos sentimentos mais íntimos de Goethe:

A motivação fundamental de todas as situações trágicas é o ato de partir, e, nesse caso não é preciso nem veneno nem punhal, nem lança, nem espada; também é uma variação do mesmo tema o ato de se separar de uma situação habitual, amada, correta, seja por causa de uma calamidade maior ou menos, seja por causa de uma violência sofrida, que pode ser mais ou menos odiosa. (SZONDI, 2004, p. 50).

Dessa forma, o fator do trágico desloca-se da morte do herói trágico para a despedida de uma pessoa amada ou para o abandono de uma situação amada. Mas seria equivocado ver nisso uma tentativa de amenizar o problema do trágico ou uma confusão entre o que é trágico e o que é apenas triste. O significado que a despedida tem para Goethe pode ser medido a partir da importância que o presente e o instante assumem em sua poesia, sem falar nas obras cujo tema central é a partida. (SZONDI, 2004, p. 51).

O deus do delírio e das transgressões, do trágico e da tragédia, é também o deus da alegria, da festa, do renascimento, da vida. Seu mito é marcado pelo paradoxo vida e morte, revelando uma visão trágica do mundo. Contudo, o deus tem que morrer para se tornar indestrutível, para mostrar que, como ele, a vida também é indestrutível.

Nesse mesmo sentido, se encontra a concepção da tragédia desenvolvida por Nietzsche. Segundo Rosa Maria Dias, citada por Santos (2006, p. 65), “Nietzsche critica a concepção aristotélica de a tragédia ser uma ação, uma práxis. Para ele, o drama é mais um episódio ou uma cena de grande páthos”. Ainda conforme a autora, “Páthos tem, para ele, sobretudo, o sentido de passar por uma experiência, uma emoção ou uma intensificação da emoção”.

Nietzsche (2008, p. 47) recorre ainda a outra tese: a de que, no fundo da natureza, existem dois impulsos, os quais podem ser chamados de apolíneo e dionisíaco; impulsos que estariam presentes no homem na medida em que ele é filho da natureza.

O impulso apolíneo é como o sonho: ele produz uma aparência de realidade, mas não é a própria realidade. Aquele que sonha, enquanto sonha, acredita que o seu sonho é uma realidade e a vive intensamente até o momento em que desperta. O mundo da aparência é o mundo dos fenômenos e o impulso apolíneo é aquele que cria em nós a ilusão de que somos um indivíduo. (RUBIRA, 2009, p. 253).

Luís Rubira resgata, a título de ilustração, um trecho de *O Mundo como vontade e representação*, em que Schopenhauer contrapõe entre o mar enfurecido e o frágil barco, o homem individual calmamente sentado, confiante no princípio da individuação. A imagem sustenta a tese de Nietzsche de que a individuação é um sonho, pois, em face do Uno primordial, o princípio da individuação pode ser rompido a qualquer momento. Mas, se a individuação é um sonho, o que seria a realidade? O acesso a ela é pela embriaguez:

A embriaguez é justamente a ocasião em que o homem rompe com o “princípio de individuação” e tem um sentimento místico de unidade. É o momento em que é rasgado o “véu de maia” que separa homem e homem e homem e natureza. [...] o dionisíaco vem romper com as fronteiras do indivíduo, aquelas tão bem vigiadas durante o estado apolíneo. Ou seja: enquanto o impulso apolíneo preza pela medida, o dionisíaco é a desmedida. (RUBIRA, 2009, p. 254).

Em *A origem da tragédia*, NIETZSCHE (2008), defende que esses dois impulsos, dionisíaco e apolíneo, se reuniram pela primeira vez com os gregos e geraram a tragédia ática. Os gregos negaram o que de bárbaro e selvagem havia no impulso dionisíaco, mas souberam reconhecer que, diante da dura realidade em que viviam, ninguém, nem mesmo um herói, escapa do processo de aniquilamento e dissolução, tão característico de Dionísio, o qual, todavia, é capaz de renascer da destruição e do aniquilamento. Foi a simbologia do renascimento de Dionísio que os gregos souberam carregar para dentro da tragédia. É assim que, segundo RUBIRA (2009, p. 255) para Nietzsche, a tragédia nos deixa com um “consolo metafísico [...] de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indescritivelmente poderosa, e cheia de alegria [...]”.

## O ELEMENTO DIONISÍACO NA POESIA DE VINICIUS

Vários aspectos coincidem para formar uma visão dionisíaca do poeta e de sua obra. Primeiramente, atente-se para o local em que o poeta compõe sua obra. Em trânsito, no meio de amigos, nas madrugadas, nos navios ou aviões. Sendo Dionísio um deus errante, um deus de lugar nenhum e de todo lugar, entra em sua cidade natal como um personagem que vem de longe, e Vinicius está sempre vindo de longe. Mesmo assim, sua visão se constitui de traços tipicamente brasileiros, do litoral. Garota de Ipanema, nesse sentido tornou-se um hino para o Rio de Janeiro.

Porque Dionísio representa, entre os deuses gregos, a figura do outro, do que é diferente, desnorteante, desconcertante, o reconhecimento local é importante para o poeta, que não quer ser visto como estrangeiro. Mas é como o diferente, o desnorteante, que é visto pelos brasileiros dos demais estados, numa época ainda bastante conservadora, conhecida como os anos dourados do pós-guerra. Ele será, porém, uma das principais referências que o carioca terá para afirmar sua identidade perante o Brasil.

Os elementos dionisíacos mais significativos na obra e na vida de Vinicius são destacados a seguir.

### • O eterno recomeçar

Sua casa – símbolo do Templo (ELIADE, 2001) – é deixada para trás a cada vez que um casamento acaba, o que sempre remete a um novo começo. A habitação não é um objeto para habitar; é o Universo que o homem construiu para si, imitando a criação exemplar dos deuses, a cosmogonia.

Toda construção e toda inauguração de uma nova morada equivalem de certo modo a um novo começo, uma nova vida. E todo começo repete o começo primordial, quando o Universo viu pela primeira vez a luz do dia. Mesmo nas

sociedades modernas, tão fortemente dessacralizadas, as festas que acompanham a instalação em uma nova morada guardam ainda a reminiscência da exuberância festiva que marcava, outrora, o *incept vit nova*. ( ELIADE, 2001, p.54).

Sua casa – aquela em que está – passa a ser local de trabalho e reunião dos amigos e dos artistas, dos amantes da música e da poesia, sempre em torno do uísque. Se as casas terminam por ser provisórias, Vinicius acaba por se apegar cada vez mais aos parceiros, aos amigos e ao uísque, que, segundo CASTELLO (1997, p.255), “bebe basicamente para chorar”.

#### • As mulheres

Quando Clarice Lispector lhe pergunta qual a coisa mais importante do mundo, Vinicius responde que é a mulher (MORAES, 2012). Sant’Anna (1993, p. 260) também afirma que o grande tema da poesia de Vinicius é a mulher; uma mulher que povoa o imaginário: “[...] aqui se verá que, psicanaliticamente, a mulher é um fantasma que povoa seu imaginário, cindido entre o bem e o mal, entre o desejo e a interdição”.

Ainda que Sant’Anna (1993) não tivesse mencionado a fantasmagoria do outro – a mulher – na obra viniciano, Paz (1995) o teria feito, quando explica que o outro nos escapa sempre. E Dionísio, como se sabe, é o deus da alteridade.

O autor de *O canibalismo amoroso* explica que o texto viniciano, depois de uma fase transcendental e mística, adquire uma eroticidade mais solar. Porém, revela:

Mas ele é o cenário de um drama ou tragédia em que o poeta, como Orfeu e Dionísio, se entrega à dispersão e à fragmentação. Tendo aberto mão de encontrar a “mulher única”, parte então para a conquista de “todas as mulheres”, procurando nessa dispersão fantasmática a unidade perdida desde que se deslocou do colo da Grande Mãe. (SANT’ANNA, 1993, p. 261).

Tendo em vista os arquétipos femininos da mitologia e os simbolismos adotados na lírica viniciano, a intenção a seguir é tentar visualizar traços das mulheres descritas pelo poeta.

BRANDÃO (2009, p. 232), por exemplo, nos conta que Dionísio, o deus do êxtase e do entusiasmo, foi amante de Afrodite, deusa de múltiplas transmutações. Afrodite é a divindade do prazer pelo prazer, o símbolo das forças irrefreáveis da fecundidade, não por causa dos seus frutos, mas por causa do desejo ardente que essas forças irresistíveis ateam nas entranhas de todas as criaturas. Eis aí o amor única e exclusivamente sob forma física, traduzido no desejo e no prazer dos sentidos.

O “Soneto de Devoção”, entre outros, conhece essa força mítica:

Essa mulher é um mundo! – uma cadela  
Talvez... – mas na moldura de uma cama  
Nunca mulher nenhuma foi mais bela! (Rio, 1937)  
(MORAES, 1991, p. 15)

Hera, a sétima esposa de Zeus, embora vítima dos amores extraconjugais do marido, não admite contratempos que perturbem a paz do seu lar. A uma traição, ela responde com profunda amargura. A sequência de infidelidades ou a separação podem arrastá-la para a depressão. Assim, esse arquétipo, além da sacralidade do matrimônio, traduz também a fidelidade feminina. Modernamente, representa o amor romântico (GIDDENS, 1993).

O “Soneto de um Domingo” (MORAES, 1991, p.71), mostra que, embora o eu-lírico não acredite na duração desse amor (há dois relógios), nesse contexto amoroso há imagens desse arquétipo romântico:

Em casa há muita paz por um domingo assim.  
A mulher dorme, os filhos brincam, a chuva cai...  
Esqueço de quem sou para sentir-me pai  
E ouço na sala, num silêncio ermo e sem fim

Um relógio bater, e outro dentro de mim...

(Rio, setembro de 1944)  
(MORAES, 1991, p. 71)

Por sua vez, a filha de Deméter se polariza em Core, a jovem, a mulher com o comportamento de menina, e em Perséfone, a mulher madura, rainha do Hades. Não raro os dois aspectos se aglutinam em uma só mulher. Em *A Brusca Poesia da Mulher Amada* (MORAES, 1988, p. 7), o poeta assim a descreve:

[...]  
Empós meu canto. É ela uma menina  
Como um jovem pássaro, uma súbita e lenta dançarina  
Que para mim caminha em pontas, os braços suplicantes  
Do meu amor em solidão. Sim, eis que os arautos  
Da descrença começam a encapuzar-se em negros mantos  
[...]  
Abre-se em pétalas... Ei-la que vem vindo  
Como uma escura rosa voltejante  
Surgida de um jardim imerso em trevas  
Ela vem vindo...  
[...]  
A minha amada última!



Ártemis, como deusa da caça e da lua, é a personificação da independência do espírito feminino. Representa um arquétipo que a capacita a buscar seus objetivos, afastando quantos lhe atrapalhem os passos. É a divindade que desconhece obstáculos. Vigorosa e destemida, a irmã de Apolo traduz qualidades idealizadas por mulheres ativas, que não levam em conta as opiniões masculinas. Deixa-se atrair por homens que possuam atributos estéticos, criativos ou pendoros musicais. É a deusa do amor total.

Na poética, a altivez de Ártemis chega até nós no “Soneto do Corifeu” (MORAES, 1991, p. 99):

Deve andar perto uma mulher que é feita  
De música, luar e sentimento  
E que a vida não quer, de tão perfeita.

Uma mulher que é como a própria Lua:  
Tão linda que só espalha sofrimento  
Tão cheia de pudor que vive nua.

Rio, 1956

( Da peça *Orfeu da Conceição* )

O simbolismo da Lua se manifesta em correlação com o Sol. Suas duas principais características derivam, de um lado, da privação de luz própria, não passando de reflexo do Sol; de outro, das diferentes fases que assume e das mudanças de forma. O mesmo simbolismo liga entre si a Lua, as Águas, a Chuva, a fecundidade das mulheres, a dos animais, a vegetação, o destino do homem depois da morte e as cerimônias de iniciação. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995).

Vinicius nos dá, entre outros, este exemplo:

É o mar, é o mar, é o mar a mulher amada  
 (“A Brusca Poesia da Mulher Amada” (II), MORAES, 2012 , p. 18)

Como a Lua rege a renovação periódica, nos planos cósmico, terrestre, vegetal, animal e humano, as divindades lunares irão influir também na embriaguez, que acompanha os banquetes de celebração das colheitas, na morte e na ressurreição (as fases da Lua).

A Lua participa do surgimento e da morte de um amor em *Serenata do Adeus*:

Ai, a lua que no céu surgiu  
Não é a mesma que te viu  
Nascer dos braços meus.

Cai a noite sobre o nosso amor  
E agora só restou do amor  
Uma palavra: adeus.

(<http://letras.mus.br/vinicius-de-moraes/49286/>)

No simbolismo da Lua em contraposição ao Sol não parece haver hierarquia que subordine um astro ao outro, embora os antigos gregos considerassem a Lua como mãe do Sol, a noite gerando o dia (BRANDÃO,1987). A predominância masculina, porém, já está presente na figura dos deuses do Olimpo, com Zeus à frente. As religiões dos livros – Judaísmo, Islamismo e Cristianismo – continuaram com a tradição apoiada na figura paterna de Deus. Passou, assim, a ser comum explicar a mulher a partir do homem.

O poeta irá criar uma figura de mulher – alta, tranquila e trágica – que possui ainda características de pássaro:

[...] Alta, tranquila e trágica  
É essa que eu chamo pelo nome de mulher amada  
Nascitura.

( “A brusca poesia da mulher amada” (II) , MORAES, 2012, p. 18)

[...] Que a mulher seja em princípio alta  
Ou, caso baixa, que tenha a atitude mental dos altos píncaros.  
Ah, que a mulher dê sempre a impressão de que se se fechar os olhos  
Ao abri-los ela não mais estará presente.  
[...]  
Que ela não perca nunca [...]  
[...] a sua infinita volubilidade  
De pássaro.

(“Receita de Mulher”, MORAES, 2012, p. 27)

## • O carnaval

Das festas dionisíacas, restou para a modernidade o carnaval. Sobre ele, Vinicius escreveu a canção, com Francisco Enóé, São Só Três Dias, cuja letra traduz a filosofia da tragédia dionisíaca, segundo Nietzsche:

Cada vez que eu considero  
Como é triste se viver  
Meu desejo mais sincero  
É brincar pra esquecer

É mostrar a toda gente  
Que a alegria não faz mal  
É dizer vamos em frente

Porque tudo é natural  
Deixa andar

[...] (MORAES, 1991, p. 205)

Em “O Soneto de Carnaval”, de 1939, no entanto, o título parece desvinculado do corpo do poema, que trata da saudade, do desencontro, da partida. Com isso, as interpretações irão variar, desde o significado literal (escrito no Carnaval, por exemplo), até a referência à brevidade do amor ou da vida, com a duração de um carnaval). O soneto segue os padrões da lírica camonianiana, com seus paradoxos e antíteses, além das inversões de frase.

Distante o meu amor, se me afigura  
O amor como um patético tormento  
Pensar nele é morrer de desventura  
Não pensar é matar meu pensamento.

Seu mais doce desejo se amargura  
Todo o instante perdido é um sofrimento  
Cada beijo lembrado uma tortura  
Um ciúme do próprio ciumento.

E vivemos partindo, ela de mim  
E eu dela, enquanto breves vão-se os anos  
Para a grande partida que há no fim

De toda a vida e todo o amor humanos:  
Mas tranquila ela sabe, e eu sei tranquilo  
Que se um fica o outro parte a redimi-lo.

(Oxford, carnaval de 1939,  
MORAES, 1991, p. 39)

### • O amor não basta

O amor, nessa segunda fase da obra do poeta, pode acabar de repente (“De repente, não mais que de repente, fez-se de triste o que se fez amante/ E de sozinho o que se fez contente”); assim como pode começar à primeira vista (“Por não seres aquela que eu buscava/ Nem do meu ontem nada recordares”), mas não pode durar (“O amor é uma agonia/ Vem de noite, vai de dia/ É uma alegria/ E de repente/ Uma vontade de chorar”).

O eu-lírico se torna mais egocêntrico, estabelece regras e receitas, esconde-se por trás de uma retórica própria do amor romântico (“Você tem que me fazer um juramento” [...] Você tem que vir comigo em meu caminho [...] Os seus olhos têm que ser só dos meus olhos/ E você tem que ser a estrela derradeira”). O poeta se torna o sedutor medieval e o objeto do seu amor acaba por se dispersar em “inúmeros fantasmas femininos” (SANT’ANNA, 1993, p. 303).

O poema Copacabana mostra quanto houve de desolamento nas relações amorosas do poeta. Praia de memórias, seus passos percorreram ali florestas de dor. Enlameou a areia com suas lágrimas. O bar é maldito, estela fria, marcando por toda a eternidade o lugar onde ocorreu aquele louco embate entre ele e sua amada. Mentiu e se puniu, compôs uma canção, foi mártir, réprobo bárbaro, santo. Deixou pegadas. E pedaços seus ficaram em cada canto. Mais não se precisa para descrever o aniquilamento do poeta, que encontrou, enfim, a poesia para “justificar” sua existência.

[...] (Ah, muitas mortes  
Morri entre essas máquinas erguidas  
Contra o Tempo!) Ou também o desespero  
De andar como um metrônomo para cá  
E para lá, marcando o passo do impossível  
À espera do segredo, do milagre  
Da poesia.

Tu, Copacabana  
Mais que nenhuma outra foste a arena  
Onde o poeta lutou contra o invisível  
E onde encontrou enfim sua poesia  
Talvez pequena, mas suficiente  
Para justificar uma existência  
Que sem ela seria incompreensível.

(MORAES, 2012, p. 20)

(Los Angeles, 1948)

### • A poesia, porém, não salva sempre

No poema “O Poeta Hart Crane Suicida-se no Mar”, o eu-lírico indaga várias vezes ao Poeta Hart o que lhe disse a poesia em seus momentos de maior angústia:

[...] Que te disse a Poesia  
Quando Vênus que luzia  
No céu tão perto (tão longe  
Da tua melancolia...)  
Brilhou na tua agonia  
De moribundo desperto?

[...] (MORAES, 2012, p. 15)

## • Saudade

A saudade está sempre presente em seus poemas. Para exemplificar, selecionou-se a saudade da Ipanema antiga, nesta canção intitulada “Carta ao Tom”:

Rua Nascimento e Silva 107  
Você ensinando pra Elizete  
As canções de Canção do Amor Demais  
Lembra que tempo feliz  
Ah, que saudade  
Ipanema era só felicidade  
Era como se o amor doesse em paz.

[...] (MORAES, 2012, p. 137)

## • Tristeza

Entre tantas menções à tristeza, a personificação deste sentimento na canção “Bom Dia, Tristeza”, feita em parceria com Adoniran Barbosa, tornou-se uma referência, inclusive ao se tratar da sua intérprete, Maísa:

Bom dia, tristeza,  
Que tarde, tristeza,  
Você veio hoje me ver  
Já estava ficando  
Até meio triste  
De estar tanto tempo  
Longe de você.  
[...] (MORAES, 1991, p.176)

## • Imprevisibilidade da vida

O “Soneto de Separação” é um hino à imprevisibilidade da vida.

De repente do riso fez-se o pranto  
Silencioso e branco como a bruma  
E das bocas unidas fez-se a espuma  
E das mãos espalmadas fez-se o espanto

[...]

Fez-se do amigo próximo, distante  
Fez-se da vida uma aventura errante  
De repente, não mais que de repente.

(MORAES, 1991, p. 51)

## • Bebidas

Junto com Antônio Maria, compôs a canção “Quando a noite me entende”, da qual extraíram-se esses versos:

Quando no fim de uma tarde  
Não há quem me aguarde  
Que melancolia  
Sou uma coisa infeliz  
Que num copo de whisky  
Disfarça a alegria  
[...] (MORAES, 1991, p. 176)  
• Incompletude do ser

O eu-lírico, fragmentado, lida com vazios e sensações de perda, que serão mostrados no poema “O Mergulhador”:

Amo-te o colo pleno, onda de pluma e âmbar  
Onda lenta e sozinha onde se exaure o mar  
E onde é bom mergulhar até romper-me o sangue  
E me afogar de amor e chorar e chorar.

[...] (MORAES, 2012, p. 42)

## A TÍTULO DE CONCLUSÃO

Pode-se dizer que, na contemporaneidade, “a ficção produz a realidade” (BRANDÃO, 1996, p. 104). Essa função reprodutora da ficção é contrapartida do desaparecimento ou questionamento dos pressupostos da metafísica, como os princípios da realidade, a questão de uma verdade e de um original, preexistentes à linguagem. Nesse sentido, Vinicius foi inovador, pois da ficção montou sua realidade, atuando no palco do teatro e da vida.

Vinicius e sua lírica parecem interligados. Representam, juntos, um modo compulsivo de experimentar a arte. Configuram um jeito de ser dionisíaco, com vários conflitos trágicos, quase todos ligados a constantes recomeços. Atualmente, vê-se que, na sua obra, o feito e o não-feito se exacerbam, pois, na contemporaneidade, se intensifica a fascinação pelas imagens, no espaço da televisão, do cinema e da literatura.

Esse espaço propicia que se reproduzam simulacros, já que o intercâmbio, ou concomitância entre vida/ficção/vida ou fantasia/realidade, por si só, facilita que as fronteiras entre uma coisa e outra se esmaçam e, assim, se fragilizem as marcas radicais entre realidade e imaginação. Aí as figuras do eu se exibem,

todas as loucuras se permitem no trânsito sedutor das formas e fórmulas da fantasia. (BRANDÃO, 1996, p. 104).

Dionísio, como deus do êxtase e do entusiasmo, dá ao poeta efervescência na criação, transbordamento de sentimentos, exuberância. Junto a seu cortejo de amigos, música e bebida, Dionísio dá-lhe também uma diversidade de gêneros e de musas inspiradoras. Como deus da transformação, altera seus longos versos bíblicos para sonetos e orienta-o para vários cotidianos de vida. Seu poema “Copacabana” é exemplo de todas essas mudanças. Similarmente ao deus da metamorfose, Vinicius atravessa a vida como um camaleão, absorvendo, com a sua sensibilidade, os mundos, as mulheres, os amigos. Morreu várias mortes, enfrentando também suas respectivas ressurreições.

A vida antiburguesa, de desapego a bens materiais, o contrafluxo carreirista e o fato de deixar-se mover apenas pela paixão e não por uma estética caracterizam ainda o “poeta do irregular, do torto e do desequilíbrio”. (CASTELLO, 2013).

Finalmente, é interessante notar que a expansão do culto de um deus humilde, de campônios, um deus da vegetação, como Dionísio, pôde apenas ocorrer com o surgimento da democracia e o crescimento das cidades gregas. A obra de Vinicius, de maneira similar, só se expandiu quando ele se assumiu cancionista e conseguiu atingir outros públicos, musicalizando, inclusive, sonetos mais antigos.

## REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Volume I. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- . *Mitologia grega*. Volume II. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- . *Mitologia grega*. Volume III. Petrópolis: Editora Vozes, 1989.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literatura e psicanálise*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996.
- BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1998.
- CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes, o profeta da paixão*. Artigo. Jornal Valor, Suplemento Eu; Ano 13; Número 635, p. 7. Rio de Janeiro: 13 de janeiro de 2013.
- . *Vinicius de Moraes, o poeta da paixão – uma biografia*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1997.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1995.

CYNTRÃO, Sylvia H. *Circularidade cultural na obra do cancionista Vinicius de Moraes: fragmentos e completude em tempos de amor líquido*. Revista Brasileira de Estudos da Canção – ISSN 2238-1198. Natal, n. 2, jul-dez 2012, [www.rbec.ect.ufrn.br](http://www.rbec.ect.ufrn.br)

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano – A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade – Sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

MORAES, Vinicius de. *Livro de Sonetos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

———. *Novos Poemas (II)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

———. *Livro de Letras*. Texto: José Castello. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

———. *Nova Antologia poética*. Seleção e organização: Antonio Cicero e Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

———. *Para uma menina com uma flor*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich W. *A origem da tragédia*. São Paulo: Editora Centauro, 2008.

RUBIRA, Luís. “Nietzsche: da Tragédia Grega à Filosofia Trágica”. Palestra proferida em 21 de agosto de 2008, por ocasião da II Semana Acadêmica do Curso de Filosofia da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Sítio: [www.upfel.edu.br/isp/dissertatio/revistas/29/29-11.pdf](http://www.upfel.edu.br/isp/dissertatio/revistas/29/29-11.pdf)

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1993.

SANTOS, Adilson dos. *A tragédia grega na visão de Friedrich Nietzsche*. Artigo. Revista Letras, Curitiba, n.68, jan/abr. 2006, Editora UFPR. Sítio: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/6135>

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sussenkind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. *O Universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

**Site consultado:** <http://letras.mus.br/vinicius-de-moraes/49286/>

# CANIBALISMO AMOROSO: O AMOR NARCISO EM POEMAS DE AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA E VINICIUS DE MORAES

Maxçuny Alves Neves da Silva<sup>1</sup>  
maxcuny@gmail.com

## A (HIPER)MODERNIDADE LÍQUIDA

A literatura não tem compromisso com a realidade exterior, pelo contrário, é a expressão de uma realidade interior. Embora não tendo compromisso com o real, não se pode negar que “A literatura retrata as mudanças da sociedade. Também as prepara e as profetiza”. (PAZ, 1994, p. 122), podendo ser vista como o retrato de seu tempo.

Para entendermos melhor o tempo retratado nos textos literários que serão analisados neste artigo, devemos entender um pouco do caminho trilhado por Eric Hobsbawm em *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991* (1995), livro este em que ele traça o cenário histórico recente da humanidade.

Hobsbawm divide o século XX em três “eras”: a era das calamidades e dos desastres de ordem planetária, que é marcada pelas duas grandes guerras; a era dos anos dourados das décadas de 1950 e 1960, em que se viu a estabilização do Capitalismo, que promoveu uma extraordinária expansão econômica e de profundas transformações sociais, e, por fim, a era que vai de 1970 a 1991 e que marca o “desmoronamento” final, em que caem os sistemas institucionais que previnem e limitam o barbarismo contemporâneo, tempo de reinvenção da política e da economia. Para Hobsbawm, o século terminaria em 1991.

Interessa-nos, particularmente, o período (aqui nomeado de hipermodernidade) que se estende desde o fim do século XX até os dias atuais. Neste período, os relacionamentos amorosos têm passado por diversas mudanças que os colocam em lugar de destaque no cerne dos conflitos existenciais / individuais. No prefácio do livro *Amor líquido*, observamos que:

Em nosso mundo de furiosa “individualização”, os relacionamentos são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como determinar quando um se transforma no outro. Na maior parte do tempo, esses dois avatares coabitam embora em diferentes níveis de consciência. No líquido cenário da vida moderna, os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos da ambivalência. É por isso, podemos garantir, que se encontram tão firmemente no cerne das atenções dos modernos e líquidos indivíduos-por-decreto, e no topo de sua agenda existencial. (BAUMAN, 2004, p. 06)

---

<sup>1</sup>Mestre e doutoranda, aluna do PPG em Literatura da UnB.

Na perspectiva de uma sociedade hipermoderna (LIPOVETSKY, 2007), em que reina o hiperindividualismo, considerado o *túmulo da moral* (sociedade sem ideais, de egos inflados), o narcisismo impera. Porém, não se trata do fim da moral vigente, e sim o fim dos ideais de sacrifício que imperavam na lógica moderna que se construiu contra a tradição, pois um dos objetivos da modernidade era tirar a sociedade das tradições e do poder da Igreja.

Segundo Lipovetsky (2011), o século XX sofreu três grandes fraturas: a primeira no campo das artes (liberalismo artístico); a segunda, que ele denomina de descontinuidade (abalo das normas da vida cotidiana e dos valores burgueses e familiares – liberalismo cultural), e a terceira, que denominaremos de desregulamentação econômica (Capitalismo desenquadrado – Neoliberalismo), “marcada por um movimento de hiperbolização” (hipermodernidade, hiperconsumismo, hiperindividualismo).

Parece natural que os relacionamentos sofressem, gradativamente, os impactos deste hiperindividualismo, assim como o casamento sofreu transformações decorrentes da perda de poder da Igreja sobre a consciência dos indivíduos da sociedade hipermoderna.

O individualismo era bastante limitado até os anos de 1950; neste período havia uma clara determinação e dissociação dos papéis sexuais, o casamento era “sagrado” e, posto que a Igreja mantivesse certo domínio sobre as consciências, o divórcio era um tabu. Porém, tudo isto foi pelos ares e ingressamos na era da hipermodernidade. Tal mudança não se deu de forma instantânea, foi um processo de mudanças lentas e graduais.

Estas mudanças foram ocorrendo de forma gradativa desde o século XIX, quando surge um forte investimento afetivo familiar que faz com que a criança cresça “acreditando que é única e especial e, portanto, em adulto tenderá a pensar da mesma forma”. (CARVALHO, 1999, p. 729), favorecendo o surgimento de perturbações narcisistas.

No início do século XX, a herança cristã, embora começasse a ser questionada, ainda era forte e ditava regras. A crítica (exame de consciência) herdada do Cristianismo era o grande diferencial entre a modernidade e os períodos históricos anteriores: “crítica dos outros e de nós próprios, de nosso passado e de nosso presente”. (PAZ, 1994, p. 128)

São estes os dois períodos históricos a que pertencem as obras aqui estudadas: modernidade e hipermodernidade, sendo que a perspectiva será analisar traços de um ser hipermoderno que se fazem presentes na obra moderna de Vinicius de Moraes.

Data de 1946 o livro Poemas, sonetos e baladas, de Vinicius de Moraes, do qual extraímos o “Soneto do Maior Amor”<sup>1</sup>, que serve como base fundamentadora

<sup>1</sup> Maior amor nem mais estranho existe / Que o meu, que não sossega a coisa amada / E quando a sente alegre, fica triste / E se a vê descontente, dá risada. / E que só fica em paz se lhe resiste / O amado coração, e que se agrada / Mais da eterna aventura em que persiste / Que de uma vida mal-aventurada. / Louco amor meu, que quando toca, fere / E quando fere vibra, mas prefere / Ferir a fenecer - e vive a esmo / Fiel à sua lei de cada instante / Desassombrado, doido, delirante / Numa paixão de tudo e de si mesmo.

do presente estudo. Convém destacar que esta obra se encontra entre as mais altas realizações do poeta. Em um tempo de repressão e de tabu, em que a liquidez dos relacionamentos vividos e cantados em seus versos escandalizou uma sociedade conservadora, é possível verificar uma forma de antevisão deste modernista que esteve à frente de seu tempo, antecipando (profetizando) as tendências de um indivíduo hipermoderno.

Numa tentativa de contrastar duas épocas, em uma perspectiva comparada, foi possível encontrar traços deste “amor narciso” em várias obras da contemporaneidade, em especial na obra de Affonso Romano de Sant’Anna, poeta hipermoderno (ou, em suas próprias palavras, modernocontemporâneo) cujos poemas aqui analisados encontram-se no livro O lado esquerdo do meu peito – Livro de aprendizagens (1992), o qual se divide em cinco partes (Aprendizagens várias – Aprendizagem da história – Aprendizagem do amor – Aprendizagem da poesia – Aprendizagem da morte). Na parte intitulada “Aprendizagens do amor”, encontram-se os poemas que serão analisados, representando o período hipermoderno em comparação com o período moderno aqui representado pela poesia de Vinicius. A grande semelhança encurta a distância de quase meio século que separa a obra de Vinicius da obra de Affonso como passaremos a analisar.

## VINICIUS: UM MODERNO (CONTEMPORÂNEO)

Conforme mencionado no próprio título, o poema de Vinicius é um soneto no modelo clássico italiano, tal como Camões bem explorou em suas composições, visto que tal estrutura favorece a expressão de uma dialética (forma ordenada e progressiva de argumentação), cabendo aos dois tercetos que finalizam o poema o papel da conclusão do exposto nos quartetos. Segundo Cyntrão (2012, p.2), “Da primeira fase confessional de sua poética, Vinicius trouxe para a segunda, a dos sonetos, a paixão e as reflexões humanas de suas implicações onde a síntese dos contrários é buscada”.

Já na primeira estrofe, o eu-lírico se propõe a definir o amor, mas não se trata de uma definição universal sobre o amor como o fez Camões, no Soneto XI: “Amor é fogo que arde sem se ver”. Ele (eu-lírico) se propõe a apresentar um amor pessoal, aparentemente único e incomum num tom de confissão: “Maior amor nem mais estranho existe / que o meu”. Neste verso, o eu lírico faz uma avaliação elevada / superior de seu amor, que é reforçada pela presença dos intensificadores “maior” e “mais”, fazendo comparação com o amor das demais pessoas, considerado menor e menos estranho.

Num diálogo com sonetos de Camões temos no verso 2 (“... que não sossega a coisa amada”) uma referência ao verso “Transforma-se o amador na coisa amada” (do soneto de mesmo título), mas, enquanto Camões considera a possibilidade de fusão do amante com a coisa amada numa simbiose místico-amorosa que busca o amor perfeito (numa referência bíblica da união matrimonial na perspectiva da Igreja:

une-se o homem à mulher e tornam-se uma só carne), em Vinicius é possível perceber uma desconstrução desta perspectiva que antecipa a hipermodernidade, posto que o amador aqui não sossega a coisa amada tempo suficiente para que ocorra a simbiose espiritual proposta por Camões e vive um amor individualizado e egocêntrico.

Camões, no Soneto XI, conceitua a natureza paradoxal do amor em enunciados antitéticos, compondo um todo lógico: o caráter paradoxal do sentimento amoroso. Vinicius, por sua vez, utiliza imagens formadas por meio de ideias paradoxais em seu poema (“E quando a sente alegre, fica triste”), mas busca definir não um amor superior, espiritual e altruísta; pelo contrário, ele tenta definir um amor “inferior”, físico e egoísta. Ainda de forma antagônica, é possível perceber a correlação do verso 4 (“E se a vê descontente dá risada”) com este soneto de Camões (“contentamento descontente”).

Na segunda estrofe nota-se a intenção de continuidade no tom confessional e justificativo do aspecto incomum do “Maior Amor”. Neste ponto, as justificativas (“se agrada / mais da eterna aventura em que persiste / que de uma vida mal-aventurada”) apresentam o desejo de constância, mas uma constância da “aventura”, da paixão.

Esta preferência parece antecipar as tendências dos relacionamentos em tempos hipermodernos, pois os “indivíduos-por-decreto” buscam uma forma de “comer o bolo e ao mesmo tempo conservá-lo; desfrutar das doces delícias de um relacionamento evitando, simultaneamente, seus momentos mais amargos e penosos..”. (BAUMAN, 2004, p. 07)

Pensando não mais no caráter profético do poema, mas neste como o retrato de seu tempo, é possível perceber a busca pela quebra dos tabus herdados do Cristianismo por parte da sociedade moderna. “Amar, para os modernos, é libertar-se das amarras que fazem de um indivíduo um ser socialmente inscrito e, portanto, limitado” (LÁZARO, 1996, p. 222), mas o amor do eu lírico é louco, delirante e estranho para sua época.

Este amor “louco”, que fere quando toca e “vibra” quando “fere”, demonstra que a sua busca não inclui a alegria da “coisa amada”, e sim a sua própria, que, por residir na “eterna aventura”, gera sofrimento à “coisa amada” (prefere “ferir a fenecer”), ou seja, coloca o eu em primeiro lugar e não o outro. “Estes fenômenos estão na raiz daquilo que se designa como o ‘narcisismo’ contemporâneo” (IDEM, 1996, p. 220), no qual amar a si é uma obrigação.

A repetição do verbo ferir, reforçada pelas estruturas que giram em torno do verbo ficar (“quando a sente alegre, fica triste” e “só fica em paz se lhe resiste / o amado coração..”) transmitem a ideia de que a paz e a alegria estão no ato da conquista; por isso, a rejeição traz paz, como que representando o início da tão desejada aventura da conquista. E, segundo Giddens (1993, p. 74), o que faz um relacionamento ser duradouro é o fato de que “cada um obtenha da relação benefício suficiente que justifique a continuidade”.

Assim, o eu-lírico segue “fiel à sua lei de cada instante”, uma lei individual e sem regras fixas de amor, mas numa eterna aventura que não se importa com o instante seguinte ou com o outro, pois a aventura deve ser eterna e não o amor, como determina o ritual cristão do casamento. Por este motivo, ele vive a esmo.

O “Maior Amor” é grande demais para se prender a uma pessoa, pois se trata de uma paixão “de tudo e de si mesmo”. Encerrando os tercetos com a síntese máxima de um amor narciso (um amor por “si mesmo”), o qual não permite a visão do outro, pois ela está ofuscada pela sua própria imagem. Esta paixão de tudo reflete “uma poesia dispersiva numa vida disseminada entre inúmeros fantasmas femininos”. (SANT’ANNA, 1993, p.303)

Este amor “estranho”, “louco”, “doido” e “delirante” é, numa visão superficial, caracterizado como um amor “sádico”, o qual se alegra com a tristeza e o descontentamento da “coisa amada” (coisificação da pessoa amada). Mas este amor que fere ao tocar e vibra com isto (“... prefere/ferir a fenecer..”) não pode ser chamado de sádico, pois o não ferir é igual a fenecer e daí vem a vibração ao ferir, que é igual a não fenecer, ou seja, numa paixão de “si mesmo” que supera a paixão pelo outro. Neste ritual, há o sacrifício do outro, ele é o sacerdote. “O poeta é um peregrino que trans-passa as mulheres, esperando delas o perdão”. (IDEM, 1993, p. 261)

À primeira leitura, o narcisismo exacerbado do eu-lírico causa certo estranhamento, pois esse “Maior Amor” “não sossega a coisa amada”. Diferente do que comumente se lê a respeito do amor, o eu-lírico não tem sua essência na “coisa amada”, e sim na “eterna aventura” que é o que faz seu coração pulsar. E esta eterna busca ainda nos remete ao mito de Narciso que, de tanto olhar para si, perde o outro e a si mesmo. Precisaria, portanto, este eu-lírico viver constantemente o fogo da paixão, mesmo que, para isso, faça o outro sofrer, assim como Narciso fez com a ninfa Eco. Nesta constante busca, Narciso acaba por perder o outro e a si mesmo, pois não poderá mais ver sua imagem refletida nem a imagem do outro.

## AFFONSO: OS RELACIONAMENTOS LÍQUIDOS

O primeiro poema de Affonso Romano de Sant’Anna que passarei a analisar é “Balada dos casais”<sup>1</sup>, cuja anáfora recorrente reforça o ritmo da balada (“Os casais são tão iguais”) e, como numa balada folclórica, reflete a dança dos casais. Logo no início temos a proposta de universalização de valores com o uso do plural, mas ao mesmo tempo em que há uma universalização de comportamentos e sentimentos, ele (eu-lírico) usa a terceira pessoa, colocando-se fora deste grupo aqui caracterizado. Embora pareça generalizante, o eu-lírico apresenta características que pertencem a

<sup>1</sup> Os casais são tão iguais, / por isto se casam / e anunciam nos jornais. / Os casais são tão iguais, / por isto se beijam / fazem filhos, se separam / prometendo / não se casarem jamais. / Os casais são tão iguais, / que além de trocar fraldas, / tirar fotos, acabam se tornando / avós e pais. / Os casais são tão iguais, / que se amam e se insultam / e se matam na realidade / e nos filmes policiais. / Os casais são tão iguais, / que embora jurem um ao outro / amor eterno / sempre querem mais.

todos os casais (a maioria) e características que estão representadas por um pequeno grupo (exceções).

Na anáfora (“os casais são tão iguais”), temos o intensificador (tão) que se refere ao adjetivo (iguais) e busca reforçar a igualdade, ou semelhança existente em todos os casais. Tal anáfora é sempre seguida de uma oração subordinada adverbial consecutiva, representando a consequência de tanta igualdade: “se casam” e “se beijam”, dentre outras consequências comuns a todo (ou quase todo) casal.

Na primeira estrofe vemos o ato inicial de um casal: o casamento com anúncio nos jornais. O anunciar nos jornais diz respeito ao princípio da publicidade que o casamento exige desde tempos bem remotos. A publicidade parece ser o fator principal da cerimônia “pública”, que vem acompanhada de grande luxo, dependendo das condições financeiras dos casais. Quanto mais ricos forem os casais, maior é a ostentação. Portanto, não é só comum que eles casem, é necessário tornar o casamento um ato público grandioso e memorável. Este costume vem do tempo em que os casamentos eram oportunidades únicas de tal ostentação, daí o paradoxo. Hoje, não se trata mais de uma única oportunidade na vida, mas, possivelmente, apenas mais uma.

Já na segunda estrofe, temos algumas etapas do “líquido” relacionamento contemporâneo: beijo, sexo/filhos, separação. As frustrações da separação levam estes casais a atos de violência, chegando a prometer o inverso do que prometeram no altar (amor eterno): eles prometem nunca mais se casarem novamente. Isto se dá posto que:

hoje em dia as atenções humanas tendem a se concentrar nas satisfações que esperamos obter das relações precisamente porque, de alguma forma, estas não têm sido consideradas plena e verdadeiramente satisfatórias. E, se satisfazem, o preço disso tem sido com frequência considerado excessivo e inaceitável. (BAUMAN, 2004, p. 06)

Este preço faz com que a promessa da separação se torne oposta à do casamento e ambas serão difíceis ou quase impossíveis de serem cumpridas. Os sacrifícios dos relacionamentos mencionados no poema estão longe de representar a totalidade do que são na realidade, mas dão uma vaga noção de que os relacionamentos também são feitos de sacrifícios. “O amor, qualquer amor, implica um sacrifício; apesar disso, sabemos estar escolhendo, sem pestanejar, esse sacrifício”. (PAZ, 1994, p. 132)

Novos relacionamentos após uma separação (quebra do juramento de amor “eterno”) não são bem vistos, pois “o compromisso, e em particular o compromisso a longo prazo, é a maior armadilha a ser evitada no esforço por ‘relacionar-se’”. (Idem, p. 06) O próprio fator de estar disponível é visto como uma boa oportunidade de promover novos relacionamentos agradáveis e sem a promessa de eternidade que traz consigo alguns encargos indesejáveis.

Os casais separados não são mais vistos como os fracassados (dos relacionamentos), mas como os corajosos que se libertaram das amarras de um relacionamento e agora estão “livres” e “disponíveis”.

Dentre as igualdades listadas para todos os casais, podemos perceber coisas que pertencem ao campo semântico do amor (beijar, ter filhos, tirar fotos) e do “ódio” (insultam, matam), e, entre estes, há os sacrifícios (trocar fraldas) que são indesejáveis, em especial, na hipermodernidade.

Os verbos (que representam maioria neste poema) dividem-se entre os atos de casar (anunciam, beijam, amam e juram) e separar (insultam, matam e prometem não se casarem). Estes verbos representam o que ocorre antes, durante e após o casamento. O verso final demonstra a constante busca ou aventura citada por Vinicius, pois “...embora jurem um ao outro / amor eterno / sempre querem mais”.

Vejamos, agora, outro poema que trata do mesmo assunto (numa perspectiva mais subjetiva) e que também pertence à mesma parte do referido livro de Affonso Romano de Sant’Anna. O poema “Fascínio<sup>1</sup>”, totalmente em primeira pessoa, difere do anterior neste ponto, mas se assemelha a ele em alguns pontos e ainda se aproxima mais do Soneto do maior amor.

Desta forma, o eu-lírico coloca-se a desfiar suas “fraquezas” como numa confissão, assim como Vinicius em seu poema. O eu-lírico demonstra sua incapacidade de resistir às mulheres, mesmo com todo o esforço o qual, por fim, ele acaba por abandonar (“já nem me esforço”) e justifica sua “fraqueza” com a argumentação de que o amor não pode trair o amor.

Nos últimos versos, como no poema de Vinicius (“Fiel à sua lei de cada instante”), o eu-lírico descreve sua atitude de “infidelidade” como um ritual de uma crença (individual) criada por ele (“Amar o amor num outro amor / é um ritual que, amante, me permito”). Tal afirmação parece justificar um ritual que se assemelha a atos ritualísticos socialmente inaceitáveis e que se tornam tolerados, numa perspectiva antropológica, pelo seu caráter sagrado dentro de determinada cultura. Desta forma, ambos (Vinicius e Affonso) criam sua própria crença e executam seu próprio ritual, mesmo que contra a aceitação da maioria. Desta forma se comporta a sociedade hipermoderna, que criou sua própria religião cujo deus se chama “eu”.

## AMOR NARCISO OU A ETERNA AVENTURA DE SÍSIFO

De uma maneira moderna, Vinicius tratou de uma temática contemporânea em diálogo com o clássico e os conflitos modernos e hipermodernos, demonstrando ser ele um poeta de seu tempo e à frente de seu tempo: “o meu tempo é quando”. Profetizando o que seria comum na hipermodernidade.

<sup>1</sup> Casado, continuo a achar as mulheres irresistíveis. / Não deveria, dizem. / Me esforço. Aliás, já nem me esforço. / Abertamente me ponho a admirá-las. / Não estou traindo ninguém, advirto. / Como pode o amor trair o amor? / Amar o amor num outro amor / é um ritual que, amante, me permito.

<sup>2</sup> Verso do poema Poética, retirado do livro Nova antologia poética.



Vinicius realiza uma coisa rara na poesia ocidental: abre o inconsciente com tal violência e pureza que, de repente, aí se dramatizam os ingredientes de um inconsciente coletivo mítico e intemporal.(...) O autor se derrama e se expõe sem nenhuma comisseração de si mesmo, nem se envergonha de seus delírios imagísticos e alucinações místicas e existenciais”. (SANT’ANNA, 1993, p. 260)

O soneto de Vinicius representa uma antecipação (profecia) do modelo de amor narciso contemporâneo por meio de um “canibalismo amoroso” que “prefere ferir a fenecer”, predominando a escolha de si em oposição ao outro: “Numa paixão de tudo e de si mesmo”. Ao mesmo tempo, nos apresenta um caráter da eterna busca presente em Sísifo, em cuja eterna “aventura” reside a paixão, mais que na própria realização: “...e que se agrada / Mais da eterna aventura em que persiste”.

Mestre da malícia e da felicidade, Sísifo é um dos maiores ofensores e desafidores dos deuses. Ele consegue driblar seu destino com esperteza e astúcia, enganando a morte por duas vezes. Por sua astúcia, ele é finalmente condenado a fazer um trabalho cansativo por toda a eternidade: rolar uma grande pedra ladeira acima, a qual rola ladeira abaixo assim que chega ao topo, reiniciando o trabalho que se repetirá eternamente.

O castigo que se destinou a mostrar que os mortais não têm a liberdade dos deuses não nos ensinou a verdade pretendida, pois Sísifo é senhor de seu próprio destino e seu destino está traçado com toda a sua consciência, é a pedra que é rolada pelas mãos do homem, seu impulso, sua força, seu esforço, tudo isto faz a sua felicidade, pois a consciência é que impulsiona a felicidade... é preciso que o vejamos como o mestre da felicidade e assim, mais uma vez, ele engana os deuses com sua astúcia, fazendo do castigo (da tragédia) a vitória que reside na felicidade da eterna busca.

Assim como Sísifo desprezou os deuses e fez de seu castigo o seu destino (não traçado por deuses, mas determinado por ele), também Vinicius o faz com a religiosidade católica e seus tabus e Affonso o faz criando seu próprio ritual.

Em um universo que reconhece apenas o indivíduo, os sistemas coletivos do sentido já não têm fundamento sagrado, sua autoridade institucional se corrói, cedendo passagem à desconfiança, à livre apropriação, ao regime fraco das crenças provisórias. A hiperindividualização e a aceleração da mudança social e cultural nos condenam à reflexividade, à relativização das crenças, a questionamentos sem respostas seguras. (LIPOVETSKY, 2011, p. 196)

Com as crenças fragilizadas, é comum vemos na hipermodernidade aqueles que criam suas próprias crenças. No amor, isto não é diferente, pois não há mais as amarras dos preceitos religiosos que prendiam as pessoas numa dura aceitação de um destino imposto por outros.

## CONCLUSÕES

Na hipermodernidade, a felicidade parece ditar as regras, e esta felicidade está intimamente ligada ao valor líquido dos relacionamentos. Os relacionamentos passam por constantes balanços: não em seu sentido metafórico, mas no sentido contábil da palavra. Dentro desta perspectiva contábil, há uma verificação de lucros e prejuízos e, dependendo do resultado, avalia-se qual a melhor atitude a ser tomada.

Convém lembrar que os sujeitos hipermodernos não estão dispostos a conviver indeterminadamente em prejuízo emocional pelo “bem da sociedade”. O hiperindividualismo determina as escolhas que nos farão interpretar o ser hipermoderno como um narcisista contemporâneo, mas o ciclo de constantes buscas por realizações afetivas nos levam a outro mito: Sísifo.

Os três poemas utilizados como base para este artigo coincidem no fato de ver os relacionamentos como um movimento cíclico: o esforço empregado na subida até alcançar o topo de onde começa a queda que dará origem a um novo começo. Este movimento cíclico representa a pedra de Sísifo, o alegrar-se na eterna aventura de Vinicius e a eterna balada dos casais que sempre querem mais no poema de Affonso.

Percebe-se que o narcisismo deve-se à eterna busca que é maior que o amor ao outro e por si mesmo. É o amor pela paixão, pela aventura como escolha pessoal e não como um destino imposto por deuses. Trata-se de uma escolha que reside na conquista do outro como no erguer a pedra, feito isto, começa novamente a busca e a conquista num eterno ciclo de um ser hipermoderno, que escolheu viver o constante jogo da conquista.

Portanto, pela liquidez dos relacionamentos hipermodernos, percebe-se que cada um segue “Fiel à sua lei de cada instante”, agradando-se mais em persistir numa “eterna aventura” que em viver “uma vida mal-aventurada”: sem se aventurar, sem se arriscar. Nesta busca, eles “sempre querem mais”, num ritual que, como amantes, se permitem.

## REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 4ª ed. São Paulo: Editora: UNESP, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Minas Gerais: Editora da UFMG, 1998.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CARVALHO, Cláudia Constante. *Identidade e intimidade: Um percurso histórico dos conceitos psicológicos*. Análise psicológica, 1999, 4 (XVII): 727-741.

COELHO, Teixeira. Margens de “nossa” modernidade. In: *Moderno pós-moderno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

COUTINHO, Eduard F.. In: GUINSBURG, J. e BARBOSA, Ana Mãe (org.). *O pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CYNTRÃO, Sylvia H. *Circularidade cultural na obra do cancionista Vinicius de Moraes: fragmento e completude em tempos de amor líquido*. In Revista brasileira de estudos da canção. Natal, n.2, jul-dez 2012. [www.rbc.ect.ufrn.br](http://www.rbc.ect.ufrn.br)

\_\_\_\_\_. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Editora Plano, 2004.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M.C. Urione e Dora F da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GIDDENS, Antony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HAMBURGER, Michael. A nova austeridade e “A cidade e o campo: fenótipos e arquétipos”. In: *A verdade da poesia: tensões na poesia moderna desde Baudelaire*. Trad. Alípio C.: Franea Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMESON, Fredric. A lógica cultural do capitalismo tardio. In: *Pós-modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

KAPLAN, E. Ann (Org) “*O pós-modernismo e a sociedade de consumo*”. In: *O mal-estar no pós-modernismo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

LÁZARO, André. *Amor do mito ao mercado*. Petrópolis: Vozes, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2007.

\_\_\_\_\_. e SERROY, Jean. *A cultura mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MORAES, Vinicius de. *Nova antologia poética*. Seleção e organização: Antonio Cícero, Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MORIN, Edgard. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998

PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

SANT’ANNA, A. R. de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

\_\_\_\_\_. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

\_\_\_\_\_. *O lado esquerdo do meu peito* (livro de aprendizagens). Rio de Janeiro: Roco, 1992.

## A ARCA DE NOÉ: EXPRESSÃO DO AMOR FRANCISCANO EM VINICIUS DE MORAES

Paulliny M. Gualberto Fernandes Tort<sup>1</sup>  
gualberto@gmail.com

### A DEVOÇÃO DO POETA ATEU

Vinicius admirava Francisco. E sua atração pela figura inquietante do santo foi particularmente evidenciada em “A espantosa ode a São Francisco de Assis”, poema escrito em Oxford (1938-1941), mas só publicado postumamente. No texto, Vinicius estabelece um sofrido diálogo com Francisco, contrapondo suas próprias misérias às virtudes do poverello, como se motivado pela crença de que um santo que também foi poeta estivesse mais disposto a compreender determinados conflitos internos. “Este é o que peca e não se arrepende, o suplicador e o criador do espasmo / E que te exalta irmão humilde e louco, confidente, e inventor do êxtase”<sup>2</sup>. A relação devocional que o poema revela não é pudica como a dos religiosos, mas aberta, franca, repleta de confissões delicadas. Vinicius se apresenta como um homem de prazeres, mulheres, vícios e solicita o simples olhar desse santo, a quem trata com a intimidade dos amigos.

A simpatia espontânea que o poetinha nutria por Francisco, e que resultou nesse sentimento de amizade tão particular, está certamente amparada no gosto pela poesia. São Francisco de Assis é considerado o primeiro poeta da língua italiana, graças ao CanticodiFrate Sole, Cântico do Irmão Sol, escrito em dialeto úmbrio, no ano de 1224. Esse poema, também conhecido como Cântico das Criaturas, é um louvor à Criação, assim como o será A arca de Noé, quase oito séculos mais tarde. A lírica franciscana, de uma ternura e de uma simplicidade que lembram os versos das canções infantis, comovia Vinicius. Provocava o sonetista que nascera parnasiano e que só com os anos aprendeu a ameninar-se: a maturidade de Vinicius foi uma infância tardia. E a estima pela poesia de Francisco era tanta que ele anuncia já nos primeiros versos de sua ode: “Este é Vinicius de Moraes, de quem se podia dizer – o poeta – se jamais alguém o pudesse ser depois de ti”.

No hino espantoso, Vinicius afirma que não crê em Deus, mas crê em Francisco. Para ele, Deus é melancolia, e Francisco, poesia. Assim, tece sua fé num santo que até hoje é pouco compreendido, embora amplamente solicitado pelos fiéis católicos. Um rapaz rico que abandonou tudo para propor a pobreza, a observância absoluta do Evangelho, a reprodução total da experiência do Cristo, numa época em

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB).

<sup>2</sup> A obra completa de Vinicius de Moraes está disponível no site: [www.viniciusdemoraes.com.br](http://www.viniciusdemoraes.com.br). Neste artigo, as citações dos poemas de Vinicius fazem referência ao conteúdo disponibilizado na referida página da web.

que a sociedade – e, portanto, também a Igreja – se recusava a qualquer modificação na natureza dos privilégios. Mas que, ao realizar esse movimento, trouxe para o seio da cristandade o ethos das cortes – a música, a poesia, a gentileza. Talvez fosse isso o que mais encantava Vinicius. Não podemos ter certeza. Mas uma coisa é certa: nada mais coerente que a devoção de um poeta ateu a um santo poeta.

## A NATURALIDADE EXISTENCIAL

Há outro aspecto muito importante que aproxima Vinicius de Moraes e Francisco de Assis: o amor aos bichos. Ambos evidenciaram em seus escritos grande afeição pelos animais e pela natureza de forma geral. São Francisco de Assis, como é de conhecimento popular, era santo que se comunicava com os astros, com os elementos, com os seres irracionais, até então compreendidos como meros recursos colocados por Deus à disposição dos homens. A natureza, em Francisco, transcende o estreito nicho das funções, das utilidades, das conveniências; ela tem os traços perfeitos da expressão divina. Embora não possa ser confundida com uma tendência ao panteísmo<sup>1</sup>, essa consciência franciscana da presença de Deus em todas as coisas colaborou para que o cristianismo medieval assumisse uma face mais leve, bela e entusiasmante.

O célebre sermão proferido aos pássaros foi logo absorvido pela representação iconográfica, de modo que Francisco se transformou no santo padroeiro dos animais. Ainda que ele tenha sido um orador notável, tendo pregado para multidões durante a maior parte de sua vida, São Francisco nunca foi representado falando a pessoas; na iconografia, sua audiência é quase sempre constituída por aves, cervos e lobos. É possível que haja razões ideológicas para que isso tenha se dado dessa maneira, conforme avalia a historiadora Chiara Frugoni (2011). Para ela, a ausência de público humano na iconografia referente a São Francisco é uma evidência da censura da Igreja a um santo demasiado leigo, radical e polêmico. A Igreja nunca o teria aceitado completamente. De qualquer forma, Francisco foi responsável por reabilitar a natureza junto à cristandade. Com ele, a natureza deixa de ser a fonte da violência, da cupidez e do pecado para se tornar palco da bondade divina.

Finalmente, proclamar, após São Francisco, que o mundo não é tão mau, que a água, o ar, o fogo, a terra também são sagrados, que o Criador colocou Adão no jardim para que ele o desfrute e para que trabalhe a fim de torná-lo ainda mais belo, que a Natureza é filha de Deus, merecendo portanto ser contemplada, observada, compreendida, era colocar-se à frente de um desejo de abraçar o real que agitava tantos homens. (DUBY, 2011, p.99)

<sup>1</sup> Segundo a crença panteísta, Deus e a natureza são idênticos, de modo que não haveria uma divindade criadora, personificada e antropomórfica. Deus seria composto de todo o Cosmos, formando uma unidade abrangente e imanente.

Esse olhar transformou radicalmente a experiência da natureza. No Cântico do Irmão Sol, Deus é exaltado com todas as suas criaturas. O sol, “belo e radiante com grande esplendor”, nada mais é que a própria representação do Altíssimo. Os versos prosseguem identificando fraternalmente a lua, as estrelas, o vento, o ar, as nuvens, o sereno, a água, o fogo, a terra, os frutos, as ervas e também a morte. Segundo as fontes hagiográficas, Francisco compusera ainda a melodia que devia acompanhar o poema, o qual, portanto, era uma canção de louvor à criação divina. Todo esse reconhecimento dado à natureza tinha uma motivação teológica: São Francisco amava a Deus por meio do amor que dedicava às suas criaturas. Na espiritualidade franciscana, a beleza da criação é um vetor que facilita a oração, a experiência amorosa, a prática da caridade.

Mas a caridade de que falamos aqui não deve ser confundida com esmola, benevolência, assistência material; caridade é uma forma de amar. De acordo com o teólogo C. S. Lewis (2009), existem quatro manifestações do amor, as quais concordam com as quatro palavras gregas que definem esse sentimento: afeição, amizade, eros e caridade. Os três primeiros seriam amores naturais, necessários, mas apenas o quarto poderia ser tomado como energia divina, anterior à existência. Lewis também chama esse amor primevo de amor-doação, por ser inteiramente desinteressado. Logo, Francisco reconhece na natureza o reflexo da caridade, que fez com que o Criador, embora autossuficiente, originasse o ser humano e o cercasse das maravilhas do mundo.

A própria natureza nos parece benevolente. Manifestando a vontade e as qualidades de Deus, ela tudo oferece, sem exigir nada em troca. O sol nasce e se põe todos os dias, a água brota naturalmente da terra, ambos nutrem as plantas, que alimentam os animais, compondo todo um sistema orgânico de funcionamento. Para os que creem, a harmonia do mundo natural sugere o toque da mão divina; só uma mente superior seria capaz de orquestrar uma sinfonia tão equilibrada, só um Deus bondoso poderia ofertar tudo isso gratuitamente. Mas a generosidade da natureza surpreende também os que não creem (ou os que não sabem que creem). E surpreendeu Vinicius de Moraes, como podemos constatar em alguns de seus escritos, nos quais reconhecemos um poeta que se deixa encantar pela simplicidade dos bichos.

Na crônica “Do amor aos bichos”, Vinicius é categórico: “A verdade é que amo todos os bichos em geral”. No entanto, o texto é uma homenagem não a todas as categorias de animais, mas às vacas e às galinhas, precisamente pela generosidade com que nos fornecem, entre outras coisas, o leite e os ovos. Segundo Vinicius, “nunca ninguém fez mais pelo povo que uma simples vaca que lhe dá seu leite e sua carne, ou uma galinha que lhe dá seu ovo”. Os animais se doam. Esse fato foi para Vinicius, assim como para Francisco, causa de um arrebatamento profundo. Em várias ocasiões, a lírica viniciano bebeu na fonte da contemplação da natureza para demonstrar como o amor pode ser simples, abnegado e sem complexos. Na referida crônica, Vinicius admira a subserviência das galinhas ao galo:

E a normalidade com que praticam o amor?... A natureza poligâmica do macho, que é aparentemente uma lei da Criação, como é bem aceita por essa classe de fêmeas! Elas se entregam com a maior simplicidade, sem nunca se perder em lucubrações inúteis, dramas de consciência irrelevantes ou utilitarismos sórdidos, como acontece no mundo dos homens (MORAES, 2013).

Evidentemente, essa visão naturalista do amor erótico não dialoga com a religiosidade franciscana. Mas a tomada da natureza como referência para as relações humanas permanece confluyente. Nos escritos de Francisco, deveríamos ser simples como as pombas<sup>1</sup>. Na crônica de Vinicius, deveríamos reproduzir a espontaneidade, a “naturalidade existencial” dos galináceos, que se permitem amar sem maiores preocupações. Escreve o poeta, na terceira estrofe do bellissimo “Soneto do Amor Total”: “Amo-te como um bicho, simplesmente / De um amor sem mistério e sem virtude / Com um desejo maciço e permanente”. Por meio da natureza, o poeta que se dizia ateu quis intensificar a experiência do amor erótico. Já o santo poeta quis se aproximar da experiência do amor divino. Ambos, porém, estavam concentrados na capacidade de doação de certos bichos, na humildade que eles apresentam em relação ao outro. Afinal, é o amor-doação primordial que coloca em movimento todos os modos do amar.

## A ARCA DE NOÉ

A arca de Noé, com seus vinte poemas, é o cântico das criaturas viniciano<sup>2</sup>. Destinada ao público infantil, a obra talvez seja a expressão máxima do amor de Vinicius pela natureza. O livro parece brotar timidamente do CanticodiFrate Sole, para compor um hino aos animais tão singelo e desprezioso quanto o poema que lhe serviu de inspiração. Os versos são simples, enxutos, mas graciosos. Não apresentam excessos, inversões, palavras difíceis; são tipicamente franciscanos. Como São Francisco de Assis, as crianças não costumam apreciar a verbosidade e Vinicius trabalhou com essa consciência. Os poemas se organizam como maçãs numa fruteira: deixam espaços que permitem a livre respiração do leitor, mas estabelecem entre si uma relação de delicado equilíbrio.

A obra começa com a abertura da porta da arca de Noé, de onde saem os animais que deverão repovoar o mundo. Ferozes e dóceis, grandes e pequenos, ágeis e lentos, eles se atropelam na ansiedade de conhecer a terra prometida. Convida-se

<sup>1</sup> Em sua “Regra não Bulada”, São Francisco de Assis faz referência à recomendação do Cristo aos apóstolos: “Eis que eu vos envio como cordeiros no meio de lobos. Sede, portanto, prudentes como as serpentes e simples como as pombas” (Mt 10, 16).

<sup>2</sup> A versão completa da obra inclui 32 poemas, atualmente publicados pela editora Companhia das Letrinhas. No entanto, trabalharemos com a edição que se popularizou na década de 1980, contendo 20 poemas: A Arca de Noé; São Francisco; Natal; O Girassol; O Relógio; O Pinguim; O Elefantinho; A Porta; O Leão; O Pato; A Cachorrinha; A Galinha d’Angola; O Peru; O Gato; As Borboletas; O Marimbondo; As Abelhas; A Foca; O Mosquito; A Casa.

então o leitor a olhar para esses bichos, carinhosa e prudentemente resguardados do dilúvio, na embarcação do patriarca. Na sequência, Vinicius apresenta São Francisco, como que deixando entrever o poeta que inaugurou a natureza como temática na poesia cristã oito séculos antes. Em 24 versos curtos, Vinicius consegue descrever e qualificar o santo que conversava com os pássaros. Não por acaso, o poema é o único que centraliza a figura humana.

O terceiro poema, Natal, retoma a algazarra dos bichos saídos da Arca, que agora discutem sobre o nascimento do menino Jesus. As formas comunicativas dos animais são exaltadas. Eles cocoricam, mugem, balem, zurram, riem, reclamam, arrulham, gritam, cantam, rincham, mas o assunto sobre o qual discorrem não faz parte do universo natural, sendo de interesse humano. O debate travado entre os bichos é filosófico e, ironicamente, termina com o espancamento de um papagaio que questiona o nascimento do Cristo. A maior parte dos bichos da arca de Noé, como os dos contos de fada, são humanizados. Mas, ao contrário das fábulas, que tendem a polarizar o caráter dos animais como bons ou maus, Vinicius procura apresentá-los sem juízos de valor.

Dos animais não humanizados, o Leão é o que recebe maior destaque, enquanto rei das criaturas. Sua ferocidade não é alvo de crítica, mas tampouco lhe é poupada a imagem de violento. Ele é o animal que devora o cabritinho, que mata o tigre e o leopardo por puro prazer. Como o lobo de Gubbio pacificado por Francisco, o leão age por instinto e não é possível condená-lo por seus atos. Em A arca de Noé, há uma espécie de reconhecimento passivo das qualidades dos animais. O leão que mata, o mosquito que zune, o marimbondo que ferroa. Cada bicho é o que pode ser. E ao ser humano cabe apenas refletir sobre o papel de cada um deles no universo. Pensamento análogo à compreensão franciscana acerca da natureza, que dispõe a aceitar e a apreciar todos os animais, todas as condições climáticas, todas as expressões da criação divina.

Assim como o pato, a abelha e as borboletas, que aparecem nos poemas com claras motivações humanas, o relógio e a porta ganham ares de gente. No entanto, Vinicius parece utilizá-los para apresentar reflexões que superam os atributos dos objetos em si mesmos. O relógio cansado de fazer seu tique-taque não é somente um utensílio trivial, mas a alegoria da perturbadora passagem do tempo. Tempo este que também faz parte da natureza. Por outro lado, a simples porta de madeira parece ter sido citada apenas para mencionar uma qualidade do céu; enquanto todas as portas do mundo abrem e fecham, nas dimensões celestiais, a porta se encontra permanentemente aberta. Estamos, portanto, diante de um céu que não é controlado por um deus de cólera, rigoroso e vingativo, mas por uma divindade amorosa. Ou seja, não se trata mais do Deus punitivo do Velho Testamento, mas do Deus bondoso e acolhedor que Francisco tanto se esforçou em divulgar.

Contudo, o poema mais intrigante do livro é “A Casa”. Há três décadas, as crianças brasileiras se sentem atraídas por essa canção, que, de tão simples, se fez

inesquecível. Para o nosso povo, esta já é uma canção folclórica e a cantarolamos para os nossos filhos com a naturalidade de quem cantarola uma velha cantiga de roda. Porém, a casa de Vinicius é muito estranha. Destituída de teto, piso e paredes, ninguém consegue entrar nela. A casa é tudo e nada. Ela está e não está. É um lugar e um não-lugar. Se pensarmos com mais cuidado, veremos que a casa vinicianiana é o espaço aberto, é o mundo compartilhado, é a própria natureza. As crianças a adoram porque se inclinam à vastidão, ainda que cresçam e se resignem à pequenez dos espaços privados. Mas São Francisco era feito uma criança e insistiu na beleza das casas sem teto, piso e paredes. Ele não se interessou pela vida monástica; seu claustro foram os vastos campos da Itália. Diante disso, parece até que Vinicius construiu aquela casa engraçada para acolher o santo de que tanto gostava. De fato, a casa vinicianiana é mesmo a única que São Francisco de Assis aceitaria ter: nua, humilde e simples como as rajadas de vento.

### REFERÊNCIAS

- BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*: nova edição, revista e ampliada. Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais. São Paulo: Paulus, 2010.
- DUBY, Georges. *Idade média, idade dos homens*: do amor e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FRUGONI, Chiara. *Vida de um homem*: Francisco de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GRIECO, Agrippino. *São Francisco de Assis e a poesia cristã*. 2. ed. São Paulo: José Olympio, 1950.
- LEWIS, C. S. *Os quatro amores*. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- MORAES, Vinicius de. *Obra completa*. Disponível em: [www.viniciusdemoraes.com.br](http://www.viniciusdemoraes.com.br). Acesso em março de 2013.
- TEIXEIRA, Frei Celso Márcio (org.). *Fontes franciscanas e clarianas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

## VINICIUS DE MORAES E PABLO NERUDA: UM CANTO COMUM Navegando pelas rotas do amor e do mar

Rosita Catalina Isaza Cantor<sup>1</sup>  
rocaisca@gmail.com

### CANTO MAIOR, CANTO MENOR-DOIS CANTOS: AMIZADE E COMPROMISSO COM A POESIA

Vinicius de Moraes e Pablo Neruda são duas das vozes poéticas sul-americanas mais importantes do século XX. Grandes poetas e amigos de caminhada, compartilharam temas, preocupações estéticas, vocações políticas, influenciaram, e influenciam até hoje – além de deliciar – gerações de intelectuais, escritores e leigos amantes das letras e das artes no mundo inteiro. Depois do seu primeiro contato ocorrido em 1945, ano histórico que coincide também com o final da II Grande Guerra, Pablo e Vinicius cultivaram uma amizade que duraria até a morte do poeta chileno em 1973, mas que, na senda das letras, perpetua-se *ad infinitum*, pois há proximidades inesgotáveis entre esses dois grandes seres da poesia.

Precisamente, é essa relação entre os dois a que nos ocupa no presente artigo. São variadas as temáticas e possibilidades de encontro entre os dois, mais adiante entraremos nelas e especificamente em um tema que a poesia de ambos trará belamente: a presença do mar. Mas, antes de falarmos com a voz de analistas literários, vamos escutar a própria voz dos poetas, em um belo diálogo (como talvez, tenha havido tantos outros) de poemas que intercambiaram: os dois sonetos que se dedicaram mutuamente.

“Soneto de Pablo Neruda” dedicado a Vinicius de Moraes

No dejaste deberes sin cumplir;  
Tu tarea de amor fue la primera;  
Jugaste con el mar como un delfin  
Y perteneces a la primavera.

Cuanto pasado para no morir!  
Y cada vez la vida que te espera!  
Por tí Gabriela supo sonreír  
(Me lo dijo mi muerta compañera).

No olvidaré que en esa travesía,

<sup>1</sup> É aluna regular do Mestrado em Literatura da Universidade de Brasília desde 2012, dentro da linha de pesquisa Literatura e outras áreas do conhecimento. Esse trabalho faz parte da disciplina Poéticas da Pós-modernidade, ministrada pela professora Sylvania Helena Cyntrão.

Llevavas de la mano a la alegría  
Como tu hermano del país lejano.

Del pasado aprendiste a ser futuro  
Y soy más joven porque, en un día puro,  
Yo vi nacer a Orfeu de tu mano<sup>1</sup>.

“Pablo”

Soneto de Vinicius de Moraes a Pablo Neruda

Quantos caminhos não fizemos juntos  
Neruda, meu irmão, meu companheiro...  
Mas este encontro súbito, entre muitos  
Não foi ele o mais belo e verdadeiro?  
Canto maior, canto menor - dois cantos  
Fazem-se agora ouvir sob o cruzeiro  
E em seu recesso as cóleras e os prantos  
Do homem chileno e do homem brasileiro

E o seu amor - o amor que hoje encontramos...  
Por isso, ao se tocarem nossos ramos  
Celebro-te ainda além, Canto Geral

Porque como eu, bicho pesado, voas  
Mas mais alto e melhor do céu entoas  
Teu furioso canto material!

Vinicius

A amizade, um tema central na poesia dos dois, construiu nesses dois sonetos um belo diálogo. Jorge Edwards, na introdução à *Antologia poética de Pablo Neruda* em português, nos lembra o seguinte sobre o chileno:

Apesar da variedade e da fecundidade da sua poesia, é o poeta mais fiel a certas realidades elementares. Por exemplo, a amizade... A partir de *Residencia en la tierra*, a obra de Neruda está cheia de poemas de amizade. É um dos seus temas principais, depois do motivo central do amor (EDWARDS, 1968, p. 13).

<sup>1</sup> Não deixaste deveres sem cumprir; / Tua tarefa de amor foi a primeira; / Brincaste com o mar como um golfinho / E pertences à primavera.

Quanto passado para não morrer! / E cada vez a vida que te espera! / Por ti Gabriela soube sorrir / (Ela me disse, minha morta companheira).

Não esquecerei que nesta travessia, / Ias de mãos dadas com a alegria / Como teu irmão do país distante.

Do passado aprendeste a ser futuro / E sou mais novo porque, em um dia puro, / Eu vi nascer a Orfeu de tua mão. (Tradução da autora)

E, com Vinicius, podemos afirmar quase a mesma coisa: foi um homem que cultivou sempre a amizade e manteve a fidelidade ao amor como um dos temas centrais de sua poesia. Nos dois autores, podem-se rastrear amplamente poemas dedicados aos amigos.

De fato, foram muitos os caminhos que fizeram juntos. Suas vidas e suas obras entram em diálogo em múltiplas vertentes: o exercício da diplomacia em representação de seus países, o exílio causado por discordâncias com as ditaduras que oprimiram suas nações, o engajamento socialista, e mesmo a afinidade pelas mulheres (algumas das quais se afirma que os dois compartilharam), os excessos étlicos e a inclinação pela gastronomia: “A mí me gustan los grandes vinos, el amor, los sufrimientos y los libros como consuelo a la inevitable soledad”, afirmava Neruda<sup>1</sup>.

Amantes da vida, sua essência e seus prazeres, os dois poetas, sempre “de mãos dadas com a alegria”, de olhares críticos e sensíveis, transitaram pelos interstícios da palavra com a autenticidade de quem assume seu dever de trovador. Por esse motivo, quando Vinicius foi instado a decidir entre a diplomacia e a música, ao produzir-se o golpe militar em 1964, ele não duvidou e ficou com aquela com quem seu compromisso era mais verdadeiro: a arte. Essa escolha mostra, sem dúvida alguma, uma posição política que se reafirmou através da escolha estética.

Certamente, Vinicius entendia melhor do que ninguém o que afirma Octavio Paz em seu livro *El arco y la lira* (O arco e a lira):

...allí donde el poder [político] invade las actividades humanas, el arte languidece o se transforma en una actividad servil y maquina... Ningún prejuicio más pernicioso y bárbaro que el de atribuir al Estado poderes en la esfera de la creación artística. El poder político es estéril, porque su esencia consiste en la dominación de los hombres... El poder inmoviliza, fija en un solo gesto—grandioso, terrible o teatral y, al fin, simplemente monótono—la variedad de la vida (PAZ, 2010, p. 287).<sup>2</sup>

Novamente na introdução de Jorge Edwards é feita alusão à amizade. Neste caso, as palavras que usa para fazer referência a Neruda e a Gabriela Mistral podem transportar-se identicamente a Vinicius e Pablo: “Ambos representavam uma forma de liberdade: a do poeta ou a do homem que vive fora da lei” (EDWARDS, 1968, p. 19). O homem fiel à sua poesia que é consciente de que a arte deve se manter independente de qualquer tipo de poder ou norma e, muito pelo contrário, totalmente fiel a essa verdade da vida que ultrapassa qualquer tipo de instituição.

<sup>1</sup> Eu gosto dos grandes vinhos, do amor, dos sofrimentos e dos livros como consolo à inevitável solidão.

<sup>2</sup> Ali onde o poder [político] invade as atividades humanas, a arte languidesce ou se transforma em uma atividade servil e mecânica... Nenhum preconceito mais pernicioso e bárbaro do que aquele de atribuir ao Estado poderes na esfera da criação artística. O poder político é estéril porque sua essência consiste na dominação dos homens... O poder imobiliza, fixa em um só gesto—grandioso, terrível ou teatral e, afinal, simplesmente monótono — a variedade da vida. (Tradução da autora)

Vinicius assumiu, mais do que ninguém, esse estado de poeta que vive fora da lei e que é fiel a seu afazer poético, ele o levou até sua própria vida. De fato, Carlos Drummond de Andrade afirmou – segundo ele, com inveja – que Vinicius foi o único entre os poetas brasileiros da época que realmente teve vida de poeta: “Vinicius é o único poeta brasileiro que ousou viver sob o signo da paixão. Quer dizer, da poesia em estado natural”. Ele foi um homem que viveu para se ultrapassar, para se entregar pleno à sua condição de poeta. Ele encarnou o mito do poeta, como o deixa claro Drummond. E, se acompanhamos a afirmação de Neruda, segundo a qual “um poeta deve ser um mito”, nosso querido brasileiro seria o mais verdadeiro poeta ao levar esse mito à sua própria vida. E aos olhos dos contemporâneos e dos leitores atuais, Vinicius e Pablo constituem dois grandes mitos.

Continuemos com Neruda: “Os mitos não podem morrer de morte natural. Devem continuar em alguma região remota, navegando e criando poesia”. O poeta, que com sua criação vira mito, não morre, sobrevive através de sua poesia e continua navegando o mar da vida na voz dos seus leitores. Tanto Vinicius quanto Pablo continuam vivendo, cantando e criando novas possibilidades além da morte. Através de seus textos, continuam cumprindo o ser de poetas que tão belamente descreve Vinicius em seu poema “O poeta”:

A vida do poeta tem um ritmo diferente  
É um contínuo de dor angustiante.  
O poeta é o destinado ao sofrimento  
Do sofrimento que lhe clareia a visão de beleza  
E a sua alma é uma parcela do infinito distante  
O infinito que ninguém sonda e ninguém compreende.

Ele é o eterno errante dos caminhos  
Que vai, pisando a terra e olhando o céu  
Preso pelos extremos intangíveis  
Clareando como um raio de sol a paisagem da vida.  
O poeta tem o coração claro das aves  
E a sensibilidade das crianças.  
O poeta chora.  
Chora de manso, com lágrimas doces, com lágrimas tristes  
Olhando o espaço imenso da sua alma.  
O poeta sorri.  
Sorri à vida e à beleza e à amizade  
Sorri com a sua mocidade a todas as mulheres que passam.  
O poeta é bom.  
Ele ama as mulheres castas e as mulheres impuras  
Sua alma as compreende na luz e na lama  
Ele é cheio de amor para as coisas da vida  
E é cheio de respeito para as coisas da morte.  
**O poeta não teme a morte.**  
**Seu espírito penetra a sua visão silenciosa**  
**E a sua alma de artista possui-a cheia de um novo mistério.**

### **A sua poesia é a razão da sua existência**

Ela o faz puro e grande e nobre

E o consola da dor e o consola da angústia.

O ofício do poeta está cheio de paradoxos. Traz nele *sofrimento que lhe clareia a visão de beleza*. Ele *chora de manso, com lágrimas doces, com lágrimas tristes e, ao mesmo tempo, sorri à vida e à beleza e à amizade*. Mas, assim como o paradoxo parece ser a natureza do ofício de poeta, o paradoxo parece ser também a essência do amor que se expressa nos escritos dos dois poetas, como veremos no seguinte apartado.

### **DO AMOR A CAMINHO DO MAR**

Como já foi mencionado tantas vezes, um dos temas principais da poesia dos dois é o amor: aquela tarefa que Neruda assinala em seu soneto a Vinicius como a primeira a ser cumprida pelo brasileiro: “No dejaste deberes sin cumplir; / Tu tarea de amor fue la primera”<sup>1</sup>; como também ilustra o seguinte fragmento do poema de Vinicius “Soneto de fidelidade”:

De tudo, ao meu amor serei atento  
Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto  
**Que mesmo em face do maior encanto**  
**Dele se encante mais meu pensamento.**

Quero vivê-lo em cada vão momento  
**E em seu louvor hei de espalhar meu canto**  
E rir meu riso e derramar meu pranto  
Ao seu pesar ou seu contentamento.

A fidelidade é a fidelidade ao amor em si mesmo. Acima de qualquer coisa está o encanto pelo amor e ele se expressa na poesia dos dois autores estudados através de muitas formas. Podemos dizer que nossos poetas são uns “enamorados del amor” (apaixonados pelo amor), especialmente Vinicius. Embora os temas de sua poesia sejam variados, em todos vemos bater essa pulsão do amor que permeia e contamina indistintamente as outras temáticas: a morte, a presença do mar, o engajamento político etc. Naturalmente, um dos elementos graças aos quais a força pulsante do amor-paixão faz-se presente a do amor e a paixão encarnados na mulher como força que propicia a escrita: principal objeto de expressão dessa pulsão. É a mulher que pode ser todas as mulheres, é um amor tão promiscuo como prolixo, é um amor incomensurável, é um amor tão efêmero quanto infinito. É a mulher que é corpo e alma, ausência e presença ao mesmo tempo. Vejamos alguns fragmentos dos poemas deles para ilustrar:

<sup>1</sup> Não deixaste deveres sem cumprir; / Tua tarefa de amor foi a primeira;

Diz-nos Neruda, em seus “20 poemas de amor y una canción desesperada”:

Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos,  
te pareces al mundo em tu actitud de entrega.  
Mi cuerpo de labriego salvaje te socava  
y hace saltar el hijo del fondo de la tierra.  
...  
Para sobrevivirme te forjé como um arma,  
...  
Pero cae la hora de la venganza y te amo.  
**Cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme.**  
Ah, los vasos del pecho! **Ah los ojos de ausencia!**  
Ah las rosas del pubis! **Ah tu voz lenta y triste!**

**Cuerpo de mujer mía, persistiré em tu gracia.**  
Mi sed, mi ânsia sin limite, mi caminho indeciso!  
Obscuros cauces dode la sed eterna sigue,  
y *la fatiga sigue*, y el dolor infinito.<sup>1</sup>

A mulher, cuja atitude de entrega faz paralelo com o mundo mesmo, é o objeto que embriaga o poeta. As belas imagens eróticas provenientes das comparações com o cuidado da terra, com o ato bélico inclusive, propiciam esse encontro paradoxal, mas inevitável, do erótico e o tanático: das duas pulsões que glorificam, fecundam ao mesmo tempo em que fazem ficar a voz lenta e triste. O amor como ato de vingança que glorifica e fecunda, que chama à presença e à ausência. Tudo em um mesmo momento poético, pois nossos autores, podemos dizer, cometem atos de poesia que englobam o mundo mesmo, que se assemelham ao mundo em sua atitude de entrega e de doação.

E essa presença deve ser ausência ao mesmo tempo, para que se complete o paradoxo da paixão e o ato da escrita, ato que busca preencher a ausência e completar o eu-lírico. Ela é evidente também no poema “A mulher que passa”, de Vinicius de Moraes. Vejamos:

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

<sup>1</sup> Corpo de mulher, alvas colinas, coxas brancas, / ao mundo te assemelhas em teu ato de entrega. / O meu corpo selvagem de camponês te escava / e faz saltar o filho das entranhas da terra.

Para sobreviver forjei-te qual uma arma,

Tomba porém a hora da vingança e eu te amo. / Corpo de pele e musgo, de leite ávido e firme. / Ah os vasos do peito! Ah os olhos da ausência! / Ah as rosas do púbis! Ah tua voz lenta e triste!

Corpo de mulher minha, persisto em tua graça. / Minha ânsia sem limites, meu caminho indeciso! / Sulcos escuros onde a sede eterna corre, / onde a fadiga corre, e a dor, este infinito. (Trad. Domingos Carvalho da Silva, 1974, p. 13-15).

Que me sacias e suplicas  
Dentro das noites, dentro dos dias!

**Teus sentimentos são poesia**

...  
**Por que me faltas se te procuro?**  
**Por que me odeias quando te juro**  
**Que te perdia se me encontravas**  
**E me encontrava se te perdias?**

Por que não voltas, mulher que passa?  
Por que não enches a minha vida?  
Por que não voltas, mulher querida  
**Sempre perdida, nunca encontrada?**  
Por que não voltas a minha vida  
Para o que sofro não ser desgraça?

...  
No santo nome de teu martírio  
Do teu martírio que nunca cessa  
Meu Deus, eu quero, quero depressa  
A minha amada mulher que passa!

...  
**Que é boia leve como a cortiça**  
**E tem raízes como a fumaça.**

Esse perder no encontro e encontrar na perda é precisamente o instante em que a paixão se realiza. Instante efêmero cujas raízes são de fumaça, pois permanece tão intensamente quanto parte. O detonante da escrita amorosa parece ser a incompletude que parece só se redimir pela procura incessante do objeto da paixão. A mulher que se quer é aquela que passa, pois ela traz consigo a leve e grandiosa permanência do instante.

## NAVEGAÇÕES SIMULTÂNEAS: A PRESENÇA DO MAR NA POESIA DE VINICIUS DE MORAES E PABLO NERUDA

Poderíamos continuar a ilustrar a ideia precedente com inúmeros poemas tanto do chileno como do nosso poetinha. Mas, vamos passar a outro tema, que não é mais do que um desdobramento do grande tema do amor. Pois

a procura do amor, mas também a reflexão sobre problemas ontológicos, a angústia existencial, a universalidade, o finito e o infinito, bem como um engajamento social crítico e o questionamento sobre o fazer poético são os temas sobre os quais Vinicius de Moraes constrói sua obra (CYNTRÃO, 2012, p. 4)

A mesma coisa poderia ser dita sobre Neruda. Então, esse amor é representado em muitos dos escritos de nossos queridos poetas através também da presença do mar.



O mar pode ser significante e cenário de muitas coisas: da terra amada, da terra perdida, da mulher amada, do mistério, a paixão e a morte – temas esses que latejam constantemente nas obras de nossos poetas, e os quais muitos críticos veem como centrais em suas obras – do campo de luta ideológico, inclusive.

O imenso oceano é o locus misterioso onde a poesia se perde como nos perdemos e navegamos na poesia desses dois lobos do mar das letras. Vejamos um fragmento de Farewell, y los sollozos (Farewell, e os soluços) de Neruda:

2  
Yo no lo quiero, Amada.  
Para que nada nos amarre  
que no nos una nada.  
Ni la palabra que aromó tu boca,  
ni lo que no dijeron las palabras.  
...  
**(Amo el amor de los marineros  
que besan y se van.**  
Dejan una promesa.  
**No vuelven nunca más.**  
En cada puerto una mujer espera:  
Los marineros besan y se van.  
**Una noche se acuestan com la muerte  
en el lecho de mar.<sup>1</sup>**

Esse amor dos marinheiros é o amor efêmero, como aquele do qual falávamos com sua paradoxal presença na ausência, no poema A mulher que passa. Do mesmo jeito, o mar, representante maior do mistério e do infinito, traz a figura da morte em um abraço. No mar há um encontro fatal e maravilhoso de Eros e Tanatos, pulsão de vida e de morte. Lembremos a menção que faz Sylvia Cyntrão, segundo a qual Compte-Sponville nos lembra que “Eros, para os gregos, era muito mais do que uma ‘pulsão’. O deus da mitologia era o deus da paixão amorosa e **uma paixão não é somente um impulso, mas algo tão sério e forte o suficiente para nos fazer conhecer o primordial e o essencial de nos mesmos**” (CYNTRÃO, 2012, p. 6).

Agora, vejamos um fragmento do “Soneto da mulher ao sol, de Vinicius”:

**Uma mulher ao sol—eis todo o meu desejo  
Vinda do sal do mar,** nua, os braços em cruz  
A flor dos lábios entreaberta para o beijo  
A pele a fulgurar todo o pólen da luz.

<sup>1</sup> Eu não o quero. Amada. / Para que nada nos amarre / que não nos una nada. / Nem a palavra que aromou a tua boca / nem o que não disseram as palavras.

(Amo o amor dos marinheiros que beijam e vão-se embora. / Deixam uma promessa / não voltam nunca mais. / Em cada porto uma mulher espera: / os marinheiros beijam e vão-se embora. / Uma noite se deitam com a morte / no leiro do mar. (Trad. de Eliane Zagury, 1968, p. 44-45).

Esse poema foi escrito a bordo do navio Andrea C, a caminho da França, em 1956. A mulher e a paixão vêm representados, de certa forma, na figura do mar. Tanto no amor quanto no mar, estão contidos a figura da eternidade, do infinito que nos ultrapassa, da calma e do mistério, e, ao mesmo tempo, da força, da imprevisibilidade. Quando nos internamos em alto-mar, pode sobrevir uma tormenta, pode sobrevir o inesperado. Não sabemos.

O mar tem uma força misteriosa e inexplicável, traz à beira os mistérios, mas, rapidamente, leva-os consigo. Bate fortemente contra as pedras e é mutável, como o amor e a paixão, como mutáveis são os sentimentos humanos que, por exemplo, só podem ter a mulher no desencontro e encontrá-la na perda. Mas o mar é, ao mesmo tempo, a solidão e o abandono, abandono do amor, saudade da paixão e da mulher amada, como mostra “La canción desesperada”, de Neruda:

Emerge tu recuerdo de la noche en que estoy.  
El río anuda al mar su lamento obstinado.  
**Abandonado como los muelles em el alba.**  
Es la hora de partir, oh abandonado!

Sobre mi corazón llueven frías corolas.  
Oh sentina de escombros, **feroz cueva de naufragos!**  
...  
Todo te lo tragaste como la lejanía,  
Como el mar, como el tiempo. **Todo en ti fue naufragio!**

Era alegre la hora del assalto y el beso.  
La hora del estupor que ardía como un faro.

Ansiedad de piloto, fúria de buzo ciego,  
Turbia embriaguez de amor, todo en ti fue naufragio!  
...  
**Era la negra, negra soledad de las islas**  
...  
De tumbo en tumbo aún llameaste y cantaste.  
De pie como un marino en la proa de un barco,  
...  
El cinturón ruidoso del mar ciñe la costa.  
Surgen frías estrellas, emigran negros pájaros.

Abandonado como los muelles en el alba.  
...  
Es la hora de partir. Oh abandonado!<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Emerge a tua lembrança da noite em que estou. / O rio junta ao mar o seu lamento obstinado. Abandonado como os cais na madrugada. / É hora de partir, oh abandonado! Sobre meu coração chovem frias corolas. / Oh porão de escombros, feroz caverna de naufragos! Tudo engoliste como a distância, / Como o mar, como o tempo. Tudo em ti foi naufrágio! Era a alegre hora do assalto e do beijo. / A hora do espanto que ardia como um farol. Ansiedade de piloto, fúria de mergulhador cego, / Turba embriaguez de amor, tudo em ti foi naufrágio! Era a negra, negra solidão das ilhas.

O texto traz constantes imagens do afazer e da vida do marinheiro, que servem para expressar a força da saudade e do desespero pela paixão perdida. Cria-se um ambiente que submerge o leitor na atmosfera marinha e que mostra essa dual pulsação do erótico e o tanático, do mistério que envolve o mar e que é próprio também do ato de amor.

Vinicius também usufrui de imagens marítimas para expressar as dores da separação, a saudade do ser amado. Vejamos seu Soneto de separação:

De repente do riso fez-se o pranto  
**Silencioso e branco como a bruma**  
**E das bocas unidas fez-se a espuma**  
E das mãos espalmadas fez-se o espanto.

De repente da calma fez-se o vento  
Que dos olhos desfez a última chama  
E da paixão fez-se o pressentimento  
E do momento imóvel fez-se o drama.  
De repente, não mais que de repente  
Fez-se de triste o que se fez amante  
E de sozinho o que se fez contente.

Fez-se do amigo próximo o distante  
**Fez-se da vida uma aventura errante**  
De repente, não mais que de repente.

Esse poema foi também escrito numa viagem marítima que fizera o poetinha pelo Oceano Atlântico a bordo do *Highland Patriot* a caminho da Inglaterra, em setembro de 1938. Nele, o pranto tem a cor da bruma e é tão silencioso quanto ela: novamente, paradoxos que servem para expressar o inexpressável, o incomensurável que contém as pulsações do amor que se perde. Mas nele também a espuma surge quando as bocas se unem, como se a espuma fosse o líquido sagrado do clímax amoroso, aquele que Neruda comparava com a luz de um farol. A espuma que produz o mar, quando encontra a beira ou bate na paixão da força contra as pedras, assemelha-se ao sêmen que se derrama no êxtase do encontro dos amados.

É possível de se ver também uma relação entre poesia e água através da relação entre espuma e sêmen: a poesia é sempre pulsação vital, é um ato fecundo e criativo. A espuma, a água com sua força incrível, representam essa pulsação vital. O oceano, origem da vida, de onde tudo sai e para onde tudo retorna, é o lugar do nascimento, da transformação e, inclusive, do renascimento. É o lugar do não lugar e, por isso, a poesia de Neruda, de Vinicius e de todos os tempos o tem como um dos seus mais prezados símbolos, pois permite que o homem entre em diálogo com ele

mesmo, com suas angústias e suas dúvidas, pois é ele o reino do mistério, da impermanência e do infinito.

Mas, ao mesmo tempo, o mar carrega em si uma dualidade: é o perigo e o mistério. E, ao mesmo tempo, reflete o céu em um beijo mágico que só vemos lá na linha distante e inatingível do horizonte: ali, mar e céu se encontram para fundir os segredos do mistério, como se no próprio mistério estivesse presente a possibilidade de encontro com o absoluto. Esse encontro, que nossa vista não consegue enxergar, mas que intuímos que acontece, é o maior paradoxo. É ali onde as duas pulsações vitais se unem e onde, mais uma vez, a poesia acontece para tentar desvelar os mistérios insondáveis da alma do poeta.

Vinicius de Moraes e Pablo Neruda, amigos e poetas incansáveis, navegaram juntos, de mãos dadas ou simplesmente em paralelo, por caminhos similares na vida e na escrita, entrelaçando-se e nutrindo-se em diversos portos por uma amizade que só a morte pode interromper. Ficaram aqui só alguns aspectos dessa travessia. Mas, como já foi dito, essa navegação não se esgota e flutua com múltiplos rumos, *ad infinitum*, pelos interstícios da linguagem e da poesia.

## REFERÊNCIAS

- CYNTRÃO, Sylvia H. “Circularidade cultural na obra do cancionista Vinicius de Moraes: fragmento e completude em tempos de amor líquido”. In: *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, nº2, Natal, jul-dez 2012, p. 1-12.
- EDWARDS, Jorge. “Alguma coisa sobre Pablo Neruda e a sua poesia”. In: *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Ed. Sabiá Limitada, 1968, p. 7-27.
- MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2004.
- NERUDA, Pablo. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Ed. Sabiá Limitada, 1968.
- \_\_\_\_\_. *20 poemas de amor e uma canção desesperada*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1974.
- PAZ, Octavio. Poesía, Sociedad, Estado. In: *El arco y la lira*. México: Fondo de cultura económica, 2010, p. 287-294

<http://arteysimbolos.blogspot.com.br/2009/03/mar-oceano.html>

---

De tombo em tombo ainda chamejaste e cantaste / De pé como um marinheiro na proa de um navio.  
O cinturão ruidoso do mar cinge a costa / Surgem frias estrelas, emigram negros pássaros.  
Abandonado como o cais na madrugada.  
É hora de partir. Oh abandonado! (Tradução de Eliane Zagury, 1968, p. 55-56-57-58).

# GUIA PARA UMA LEITURA DO POEMA “AMOR DOS HOMENS”, DE VINICIUS DE MORAES, E A LETRA POÉTICA “MONTE CASTELO”, DA LEGIÃO URBANA À LUZ DA HIPERMODERNIDADE

Wesley Rosa  
wellrosa@gmail.com

Um fantasma ronda os indivíduos, o fantasma do amor. Os novos alicerces que condizem com a atuação contemporânea dos indivíduos fragmentados buscam inserir a pessoa humana num contexto onde suas escolhas representam grande parte de sua vida social e afetiva. As grandes transformações do século passado deram voga aos deslizamentos de sentido da imagem mítica do amor.

O amor, observa Bronislaw Malinowski em seu estudo sobre os habitantes da Ilha Trobriand, é uma paixão, tanto para o melanésio quanto para o europeu, e atormenta a mente e o corpo em maior ou menor extensão; conduz muitos a um impasse, um escândalo ou uma tragédia; mais raramente, ilumina a vida e faz com que o coração se expanda e transborde. (GIDDENS, A. 1993, p. 47)

Percebe-se que o amor tem este sentido dual que o acompanha e atormenta ferozmente a vida dos que não são correspondidos em seus enlances amorosos. Trato aqui do amor-paixão que, para Giddens (1993), é como uma expressão de uma conexão genérica entre o amor e a ligação sexual. Então, será com este prisma que veremos o amor na análise do poema de Vinicius de Moraes, o amor que deseja a amada e seus recôncavos; sua palavra e seu silêncio; sua beleza e sua nudez. Já na letra poética da Legião Urbana, veremos a definição de amor sob o enfoque de Camões e São Paulo. Contudo, o objetivo é traçar uma linha em que percebamos o amor luso como algo conflitante, que é praticado em Vinicius e demonstrado em Russo.

Mas o amor é um fantasma e há perigos nesta relação. A vida cotidiana e a invasão da intimidade do outro agride sobremaneira os indivíduos. Ainda para Giddens (1993), o amor-paixão é marcado por uma urgência que conflita com as rotinas da vida cotidiana.

Pensar o amor, hoje, é também pensar o amor confluyente, onde dois indivíduos encontram-se, projetam um futuro juntos e abrem mão, relativamente, de suas individualidades para uma vida em comum.

A partir das ideias de Lipovetsky (2012), percebemos o quão complexa é, hoje, a tarefa de nos relacionarmos afetivamente com o outro na sociedade do hiperconsumo. A condição paradoxal do amor é que, por um lado, tem-se a indústria da produção e do consumo pornográficos crescentes, bem como fanáticos por sexo,

nomadismo sexual e tantos outros apelos sexuais. Por outro, o ideal ainda é encontrar um grande amor, pois vivemos em uma cultura do amor romântico e somos narcísicos, queremos que alguém nos ame para nos sentirmos insubstituíveis.

O sentido hedonista das relações, na realidade hipermoderna, aproxima os indivíduos à sua estreita relação com o mito de Narciso. Vítima de sua própria narcose, o sujeito compadece-se de si em detrimento do outro. Busca-se amar-se antes de qualquer um, ofuscando, assim, de certo modo, o sentido do outro. Junta-se a isso o medo de lançar-se em um relacionamento que pode ser causa de dor e angústia. Dessa forma, o sujeito protege-se e, com isso, vive o perímetro da solidão moderna e seu conforto emocional. Só depois de uma espécie de conforto pessoal é que os sujeitos se permitem um relacionamento que os agrada e satisfaça primeiramente seus egos.

Os relacionamentos humanos, hoje, buscam a função de completude na vida pessoal dos indivíduos, ou seja, uma realização pessoal para a qual foram moldados desde sempre. A vida não se restringe apenas aos relacionamentos amorosos. No entanto, é mais importante um estágio dela em que não importa tanto quem seja a pessoa amada, mas sim que se esteja em um relacionamento estável do ponto de vista emocional, psíquico e econômico. Ademais, é forte o apelo social para uma vida amorosa de sucesso.

E, numa visão líquida dos relacionamentos mais íntimos e democráticos que só nos bastarão se felizes formos, as transformações femininas do século XX e a tentativa de reformular o ideário amoroso das relações, sustentando apenas as que sejam vantajosas em vários níveis, mostram ao homem um novo agir no amor.

Para Bauman (2004), as relações sociais estão pautadas em vínculos frouxos, que podem se desfazer a qualquer momento, trazendo um sentimento de insegurança e incerteza para dentro dessas relações. Os relacionamentos perderam o seu vínculo com a tradição, deixaram de ser encarados como um espaço sagrado de realização individual.

Fortemente marcadas pela questão do consumo, as relações são vistas como produtos, que prometem satisfazer aos desejos com o mínimo de envolvimento. Dessa maneira, os indivíduos são consumidos com a mesma velocidade com que são fabricados, tendo, assim, uma curta data de validade, o que os leva a uma incapacidade de amar. Percebe-se que o amor romântico ainda é o ideal vendido e consumido através dos meios de comunicação de massa. Vamos trazer o pensamento de Giddens e Lipovetsky à discussão:

Só quando os laços são mais ou menos livremente escolhidos é que podemos falar de “relacionamentos” no sentido que esse termo recentemente adquiriu no discurso leigo. Laços sexuais relativamente duráveis, casamentos e relações de amizade tendem hoje a aproximar-se da pura relação. Nas condições da alta modernidade, [...] a relação pura [...] acaba por adquirir importância fundamental para o projeto reflexivo do eu. (GIDDENS; 2002: 85)

A completude de dois indivíduos no mundo multifacetado compromete a realização pessoal. É, de certa maneira, uma forte imposição social que atravessa o tempo e renova-se desde então, a realidade que se completa em ter a quem amar e ser amado. A vida hoje, aqui acuada pela nossa liberdade, que nos trouxe a quem nos tornamos: reflexo de quem pensávamos não ser antes sugere o equilíbrio distante que se assemelha no outro, na completude infinita do amor. Sugere o nós hoje:

Nossa época iniciou uma transformação sem precedentes no modo de socialização e de individualização do feminino, uma generalização do princípio de livre governo de si, uma nova economia dos poderes femininos: é esse novo modelo histórico que chamamos de a terceira mulher. (LIPOVETSKY; 2000: 231).

A companheira do homem se aproximou de Deus e nos revelou mais divindade e, com isso, nos revelou também o outro lado. E o homem continua o mesmo em termos de ganhos pessoais, pois se desestabiliza e abre espaço ao seu mundo seguro de outrora, especificamente esta geração masculina que ainda foi criada para dominar e não vê mais isso tão claramente em diferentes aspectos sociais.

Desse modo, duas entidades destacam-se nos relacionamentos amorosos: a **identidade** e a **intimidade**. Esses dois conceitos estão relacionados com os contextos sociais e históricos. Aqui, é o sujeito contemporâneo o foco. Como equalizar a manutenção da identidade com a abertura da intimidade para o outro? Veremos ao longo do poema de Vinicius que isto é causa de grande angústia para o eu poético.

O conceito de identidade por ser social e histórico aborda uma série de fatores que foram se adequando à formação do sujeito, o que colaborou para o processo do indivíduo atual que compreende a singularização de si em oposição ao outro; busca o autoconhecimento e a realização emocional, bem como foca as escolhas a serem feitas por si próprio. O sujeito atual é multifacetado e não apenas é dividido em dois. O que há realmente é uma fragmentação dos papéis sociais que são exercidos hoje, num mesmo dia é-se aluno, professor, chefe, subordinado, pai, filho, marido, amante. Mesmo nesse emaranhado social há escolhas a serem feitas após o trabalho.

Para fixarmos o conceito de identidade, temos que observar o conceito de individualismo, que é a prática do exercício de afirmação da identidade. Para os pensadores da hipermodernidade, Lipovetsky e Serroy, “o individualismo constitui um sistema que põe o indivíduo livre e igual como valor central de nossa cultura, como fundamento da ordem social e política” (LIPOVETSKY & SERROY, 2008, p. 46-47). “Livre” e “igual”, termos constitutivos do indivíduo em seu processo contemporâneo de individualização. Ser livre, então, provoca a ditadura das escolhas. O local de afirmação do indivíduo desloca-se do trabalho e avança para o depois do Arbeit.

O pós-trabalho é uma preocupação atual. Muitos dedicam espaço valioso em suas vidas para projetarem-se diante das escolhas possíveis e, assim, terem uma atitude cultural que saliente a necessidade de projeção do que serão a partir das escolhas feitas:

Enquanto o poder deve emanar da livre escolha de cada um e de todos, ninguém deve ser mais coagido a adotar esta ou aquela doutrina e submeter-se a regras de vida ditadas pela tradição. Direito de eleger seus governantes, direito de se opor ao poder estabelecido, direito de buscar por si mesmo a verdade, direito de conduzir a vida segundo sua própria vontade: o individualismo. Aparece como código genético das sociedades democráticas modernas. Os direitos humanos são sua tradução institucional. (LIPOVETSKY & SERROY, 2008, p. 47)

Com o advento da possibilidade de escolhas, surge a ideia de sua simétrica, que é a das não-escolhas que formam também o indivíduo. Não-escolhas como: nome, pais, sexo, classe social em que se nasce e tantas outras. Destarte, neste emaranhado de possibilidades que, num primeiro momento, mostram-se como livres escolhas, mas que se desequilibram no ar, as escolhas a que podemos aspirar provêm de nossa estrutura socioeconômica, ou seja, paradoxalmente, escolhemos a partir de não-escolhas.

Faz-se necessário lembrar que o contexto atual da hipermodernidade é o meio em que estamos imersos agora. Pesquisador, leitor e pesquisa. Coloco-me como indivíduo partícipe desta nova unidade global. Esta geração vê o derretimento de vários conceitos e atitudes. A mesma que viu sua mãe preservar a virgindade para casar-se, viu sua irmã numa busca sexual, também, pela procura do par ideal, com o qual ela busca exercer o amor confluyente. Hoje, o sexo é requisito para o início e a manutenção de uma relação. É claro que nesta miríade de opções há quem preserve a virgindade e os valores antigos.

Isto é particularmente eficiente. O sistema gera lojas com camisetas com mensagens contra o sistema. Até porque a queda do sistema, hoje, só nos prejudica, afinal, não é nada agradável quando cai o sistema de informática da universidade ou dos bancos. Esta anedota configura de certo modo a radicalização das lógicas hipermodernas num politeísmo de valores sem verdade moral, em que cada vez mais as esferas da vida privada são subjugadas à lógica do mercado.

Quanto à intimidade, esta é, em sentido amplo, a natureza da afirmação de si em relação ao outro. Esta definição pensa o limite imposto pela ação confluyente do amor; o primado do indivíduo em seu processo de personalização e o que se forma, ou melhor, quem se forma depois de encontrar-se e responder às perguntas da formação de um ser autônomo e esclarecido em relação à união ímpar com seu par?

Essas ideias reposicionam os conceitos da nossa realidade. É lícito analisarmos o poema de Vinicius na conjectura atual, pois ele reflete os sentimentos do amor confluyente em face de tantos riscos da vida a dois. A análise buscará elementos linguísticos que corroborem com a ideia de esclarecimento dos conceitos de identidade e intimidade dos sujeitos atuais em conexão à hipermodernidade.

Já na canção “Monte Castelo” vem naturalmente o sentido de estudá-la comparativamente com Moraes e Camões, além da citação ao soneto consagrado de Ca-

mões sobre o amor, há o meu projeto de dissertação com a banda Legião Urbana, além de que, quando falamos em amor na canção brasileira, há de haver um espaço de se falar de Vinicius de Moraes também.

“Monte Castelo” faz parte do quarto álbum *As Quatro Estações*, de 1989. Assim, construímos uma linha do tempo que vai do início da consolidação e formação da língua portuguesa escrita ao seu uso brasileiro em seu cancionário. Busca-se, com isso, trazer a força de uma tradição em que o amor seja algo que alimenta e envenena um pacífico turvo de nossas imaginações amantes. Nada vale de drama para uma página em branco que não a escreva ou a rasgue.

Numa linha de pensamento que tem Freud e seu *Mal-estar na civilização* (1930) como um dos olhares, vejamos que os indivíduos buscam a felicidade de duas maneiras para cessar os sofrimentos e o desprazer e ter experiências intensas de sentimentos de prazer. Nossa felicidade deriva de contrastes e é sempre restringida por nossa própria constituição.

Freud (1930) afirma também que o sofrimento nos ameaça a partir de três direções, a saber, de nosso próprio corpo condenado à decadência; do mundo externo que pode se voltar contra nós e dos nossos relacionamentos com os humanos. O terceiro é o mais penoso. E esse mal-estar entre nossos impulsos e a sociedade, em que estes se chocam e, assim, tendemos a socializar em nós.

A face do abismo: trevas. A face das águas: espírito de Deus. Nessa dualidade nos é apresentado o mundo no Gênesis, antes da criação. É complexo, se pensarmos como o mundo é simples como homem e mulher, uma dualidade perene e diferente feita um do outro, mantendo, assim, toda a pureza sem pecado e sem perdão. O amor é, antes de tudo, uma dualidade cristã: “Foi a mulher que me deste por companheira que me deu do fruto da árvore do conhecimento e eu comi”. (Gênesis 3:12)

Contra o sofrimento que advém dos relacionamentos humanos, a defesa mais imediata é o isolamento voluntário, o manter-se a distância das outras pessoas. E a isso estamos sendo moldados, ainda que recentemente, ou não. Nossos lares hoje nos proporcionam prazeres de alta qualidade e imaginação, sem sairmos de casa. A exacerbação da individualização, que nos diz Lipovetsky. Vejamos a aplicação do amor na hipermodernidade na análise do poema de Vinicius.

Este longo poema de Vinicius de Moraes, de cento e quarenta e quatro versos, é o primeiro agrupado no livro *A lua de Montevideú*, que vai da fase em Paris (1957) até sua temporada em Montevideú (1960). Para melhor entendimento do que se segue, enumerei os versos do poema “O Amor dos Homens” para remissivas leituras e indicações das análises literárias específicas.

Inicialmente, refletamos sobre o título. Num primeiro momento, podemos crer no uso do sintagma “homens” como humanidade. Entretanto, ao aprofundarmos a leitura, percebemos que se trata do amor de um varão pela sua amada. Já disseram que tudo está em Shakespeare e aqui não é diferente. Há imagens criadas no poema que nos subsidiam afirmar que existem traços do amor de Romeu e Julieta além dos ciúmes e insegurança de Otelo.

As palavras usadas pelo poeta demonstram um prazer de amar o outro. Uma elegia à nudez da mulher, sua importância como legítima companheira do homem e a ênfase de que fora dela não há vida ou salvação.

O poema pretende ser um dia, um dia na vida dos amantes, picos assimétricos emocionais se sucedem entre o varão e sua amada. A relação quase obsessiva do eu poético para sua companheira. A insegurança masculina em face à beleza da mulher, a intrincada relação de amor e ódio, as agruras da vida cotidiana que não cessam de existir, o mundo moderno comprometendo a existência do amor confluyente e a opressão nada romântica que persiste e atinge o eu-poético de maneira definitiva geram consequências desastrosas para sua amada e seu romance.

Quanto às palavras, nos parece que foram escolhidas racional e apaixonadamente, compondo, assim, este universo paradoxal. O poema inicia-se numa mistura entre o bucólico e o elétrico, o que se comprova na imagem criada por cantos de passarinhos amplificados. No quarto verso, “Com um raio de sol a brincar no **talvegue** de teus seios”, o sintagma “talvegue” vem do alemão *Talweg*, que significa “caminho do vale”, ou seja, é a linha variável ao longo do tempo que se encontra no meio da parte mais profunda de um rio. O encontro desigual das forças de dois rios. Muitas vezes faz-se referência a talvegues quando se trata de fixar a linha de fronteira sobre um curso de água ou quando se deseja saber num encontro de rios qual é o afluente. Sendo assim, o rio que obtiver o talvegue mais profundo será considerado o rio “mãe”, enquanto os outros serão considerados os seus afluentes.

A imagem bucólica que perpassa o início do poema é reforçada nos lexemas, “árvore; flor; passarinho”. Inicialmente, tem-se esta atmosfera bucólica, o que evidencia o amor puro e natural. Esta imagem foca um dos polos do amor, a relação apaixonada e perfeita entre os amantes.

Já o encontro do amor confluyente age num lapso de desejo que permite a aproximação e o toque. Um mais profundo que o outro. Quando o sol toca o seio da mulher amada, esta imagem ilustra o encontro de duas entidades transcendentais em busca de prazeres carnavais que são a completude do sentimento amor confluyente contemporâneo.

No sexto verso, “E me darás a **boca** em flor; minhas mãos **amantes**”, evidencia-se o sentido carnal do amor. Os sintagmas em negrito - boca e amantes - são representantes lexicais deste campo semântico. Este amor carnal é a consciência corporal do amor confluyente, no qual a relação se concretiza nas ações dos amantes. Manifestações da busca perene pela felicidade que vê no outro sua realização. O parceiro, nas relações atuais, é responsável fiel da pretensão de felicidade, este é o ingrediente que se calcula e se espera numa relação amorosa.

No sétimo verso, temos o uso da palavra “amiga”. Este sintagma representa um dos lados do amor representado pelos polos: amizade versus inimizade. Este paradoxo é um dos temas centrais do poema. A condição singular do amor é, portanto, pacificar a quem se inquieta, alegrar o que entristece. E aqui recaímos em Camões e a ideia da construção do amor luso-brasileiro. Para Cyntrão:

A representação da subjetividade do eu e de sua relação com o outro tem como base o imaginário coletivo da sociedade ocidental que remete à tradição da poesia de língua portuguesa e, especialmente, à lírica amorosa de Camões, permanente entre nós há mais de cinco séculos. Seus sonetos redefinem o amor pelos contrários paradoxais (“amor é fogo que arde sem se ver / ferida que dói e não se sente / contentamento descontente / dor que desatina sem doer”) e pelas questões existenciais “(...) lá me esconde / Um não sei quê, que nasce não sei onde / Vem não sei como, e dói não sei por quê”. (ano de publicação, 1-6, p. 3)

Essa dualidade vai ficando marcada no decorrer do poema. Um varão completamente apaixonado, capaz das maiores vilezas e proezas em nome deste amor, que se intercala ora apaixonado e seguro, ora treloucado e completamente inseguro em relação à amada.

A voz feminina que ouvimos é a impressão dele. Alguns verbos são usados na primeira pessoa do plural, o que inclui ambos os amantes. Note-se também que sempre que ele se dirige à amada usa o pronome em segunda pessoa: tu. Isso denota certo tipo de endeusamento da pessoa amada.

A partir do oitavo verso até o vigésimo quinto verso, temos a narrativa da relação sexual dos amantes e vislumbramos a intimidade do casal. Uma sequência de versos de alguém crivelmente apaixonado, vivendo as emoções mais tenras do amar e ser amado, nos revela detalhes da vida conjugal.

Observa-se, neste conjunto de versos, palavras com o sentido amável como “mel; adoçar; flor; amiga; fruição; pluma, amantes”, que completam a atmosfera romântica de um amor correspondido. O lado saudável e amigável dos relacionamentos humanos. Até aqui, o amor se consagra como maior que o fraternal que se vê no verso dezenove. “Como dois irmãos que se amam além do sangue”.

Então, já que o poema é o decorrer de um dia, o fim do verso vinte e três demarca a primeira sessão do poema. Mas, a partir daí, tem-se uma mudança de clima, pois agora o eu-poético “de repente fica triste e solitário”. Exageradamente, como é o amor sem limites, o sofrimento da saída da amada representado pelo ato frugal de ir-se para o trabalho, forma uma metáfora da angústia e do medo da solidão.

É introduzido um sentimento até então novo: ciúmes. Uma consequência do amor? Uma necessidade humana? Insegurança, com certeza. “Terei ciúmes”, afirma o poeta no verso trinta e um. Ele demonstra também a necessidade, novamente exagerada, da companhia contínua do ser amado.

A insegurança brota: “Tua forma / É outra: bela demais, talvez, para poder / Ser totalmente minha”, nos diz os versos trinta e oito a quarenta. Esta sessão que se inicia no verso vinte e quatro tem seu ápice no verso cinquenta, no qual o amor agora é sofrimento, “- e eu sofro, amada”. A metáfora da saída da mulher para o trabalho representa a angústia do eu poético em ter de dividir seu par com o mundo. Os versos trinta e cinco e trinta e seis dialogam com este ponto de vista: “Vem-me a angústia / Do limite que nos antagoniza”.

Há um desfile completo do amor romântico e carnal até o verso noventa e dois, descrições da nudez da mulher, do ato sexual. “Vou ver-te tomar banho/ lavar de ti o que sobrou do nosso amor”. Há também um elogio em palavras imagéticas depuradas a vinho e a ouro sobre a excelência da beleza feminina. “Teus seios são cântaros de leite com que matas a fome universal. És mulher”, versos cinquenta e nove e sessenta.

O amante torna-se “caçador; alpinista; náufrago” e todo esforço do poeta é insuficiente perante a amada, pois “Mas tudo é nada”, verso sessenta e sete. Nada que ele faça será o bastante. Nem mesmo o “Homem-do-Ano”, pois tudo se desfaz ao singelo ato da amada em comer o fruto, o pêssego. Proibido?

Agora o outro lado do amor. A palavra “morrer”, no verso noventa e dois, consagra um novo altar na existência do amor. No entanto, antes, ela quer engravidar: “Queres ficar grávida / Imediatamente” (versos noventa e oito noventa e nove). Apresentam-se então sintagmas nominais correlacionados ao coito, “seios e nádegas”, que imprimem a noção de um amor sexual. Os anseios e medos, tais quais os de Otelo, surgem, o eu poético recebe o amor da amada.

A insegurança lume do amor do homem: “Não, ela não me ama”. Dessa forma, em conjunto com o desespero, faz brotar a agressão: “Esbofeteio-te”. O varão se encontra tão transtornado que partem dele sentimentos confusos em relação à amada. Os sentimentos de ambos são dados pelo eu poético. Que depois da agressão tenta um suicídio, que mais parece ser para chamar a atenção da amada do que a conclusão do fato. Ela cuida dele. E numa imagem que inaugura o amor eterno, forma-se uma imagem vampiresca de transfusão de sangue. O que podemos ver nisso é a ligação que se pretende eterna dos amantes.

Destarte, o campo semântico encontra-se em outro sentido. Obscuro. A noite, o outro lado do dia. As brigas, as intrigas. O verso cento e doze: “Começas a sair: foste ao cabeleireiro”. Neste momento, o eu poético sente-se traído e, até o final do poema, declara a sessão do canto da destruição do amor. O eu poético cria ainda um quadro que estatiza a amada em mais belos contornos de perfeição, “Os alicerces do cotidiano”, verso cento e vinte cinco. A imagem da presença universal da mulher que começa no amor e acaba na inimizade perene.

Os sintagmas encontrados nos versos cento e catorze cento e quinze, “Tua beleza corrói minha carne como um **ácido!** Teu signo É o da **destruição!** **Nada resta;**”, representam o lado fatalista do amor de se amar e não ser amado como se deseja. A separação mística de Eros.

O poema em sua sessão final com a afirmação de que o signo da mulher é o da destruição, aquela que ele tanto amou neste momento configura-se num outro sentido, totalmente diferente do que foi apresentado, até então. Os sentimentos todos vividos neste dia dirigem-se à ruína que caminha em seu curso natural para a separação, que é também um estágio dos relacionamentos. O verso cento e dezesseis esclarece: “Teu signo/ É o da destruição! Nada resta”. A amada agora destrói e este

sentimento representa ambos os lados do amor: alegria e dor; construção e destruição; amizade e inimizade.

Os sintagmas agora destacam o dissabor, o percurso feito pelo varão em nome do amor, as sensações desagradáveis a dois. Ascensão, acomodação e queda. Uma jornada mágica pela grande treva da existência. São eles: “vertigem; arrasa; treva; abismo; falsa; silêncio; desconhecido; finda; saudade; inimiga”. Estas palavras ajudam a formar a imagem destruidora do amor, um lado obscuro. O paradoxo primeiro do amor: amiga e inimiga.

Observamos neste poema a relação de um casal em seu cotidiano num dia que simboliza a vida a dois. As reviravoltas dos sentimentos demonstram as oscilações a que estão sujeitos os indivíduos em seus arranjos amorosos e românticos com seus pares. A constante desavença entre o amar e não amar e os extremos a que estamos expostos são temas que formam as imagens dos amantes.

O poema traz também a força da narrativa. Há personagens, foco narrativo, enredo, uma progressão perene da vida verossímil em que o leitor reconhece-se e, assim, há a empatia. O amor é a teoria, os relacionamentos são a prática de quem ama. E a beleza do poema jaz nas imagens produzidas neste encontro íntimo e cotidiano de um casal na prática do amor.

Assim, apresentamos o poema “O amor dos homens”, de Vinicius de Moraes, na perspectiva oferecida pelo próprio texto tendo o olhar no hoje, na hipermodernidade. Seu desencadeamento no que somos agora enquanto vivemos.

A beleza é também a harmonia das formas oferecidas a nossos olhos e assim age o poema. Para Kant, em sua *Crítica da faculdade do juízo*, o belo é o que agrada universalmente, sem relação com qualquer conceito. O belo não se encaixa em uma explicação, mas sim em um sentimento universal que nos conduz a admirar o outro e desta atitude ter alegria.

Anos mais tardes, Renato Russo, com sua banda, Legião Urbana, lançaria a canção “Monte Castelo” no álbum *As Quatro Estações*, de 1989. A letra, aqui transcrita, é a adaptação do soneto 11 de Luís de Camões e da epístola 13 de São Paulo aos Coríntios:

Ainda que eu falasse  
A língua dos homens  
E falasse a língua dos anjos,  
Sem amor eu nada seria.  
É só o amor! É só o amor  
Que conhece o que é verdade.  
O amor é bom, não quer o mal,  
Não sente inveja ou se envaidece.  
O amor é o fogo que arde sem se ver;  
É ferida que dói e não se sente;  
É um contentamento descontente;  
É dor que desatina sem doer.

Ainda que eu falasse  
A língua dos homens  
E falasse a língua dos anjos  
Sem amor eu nada seria.  
É um não querer mais que bem querer;  
É solitário andar por entre a gente;  
É um não contentar-se de contente;  
É cuidar que se ganha em se perder.  
É um estar-se preso por vontade;  
É servir a quem vence, o vencedor;  
É um ter com quem nos mata a lealdade.  
Tão contrário a si é o mesmo amor.  
Estou acordado e todos dormem.  
Todos dormem. Todos dormem.  
Agora vejo em parte,  
Mas então veremos face a face.  
É só o amor! É só o amor  
Que conhece o que é verdade.  
Ainda que eu falasse  
A língua dos homens  
E falasse a língua dos anjos,  
Sem amor eu nada seria.

Muito já foi dito sobre ambos os textos. Russo, um representante pop legítimo, buscou mexer com os mitos e o fez, pois devolveu à sociedade que o gerou a mistura de dois textos que se configuram representantes de uma definição de amor cristão e outro do amor confluyente. Os versos de Camões se sobressaem nesta concepção maior de querer o outro como fonte de prazer e conseqüente desprazer.

É sobre essa comparação que represento a tradição cancionista brasileira de manter a ideia paradoxal do amor como via que causa a alegria e a angústia do ser no mundo apaixonado. A ideia camoniana do amor como dor. Pensemos no poder do soneto de Camões e a força da banda Legião Urbana, que criou um espaço específico de urbanidade para algo tão antigo e cristalizado, levando a ser reeleito e atender aos sentimentos dos jovens, pois o amor: “É um não querer mais que bem querer”.

É óbvio que Renato Russo, como o mais bem-sucedido roqueiro brasileiro, torna-se uma persona legítima para cantar Camões e suas incongruências emotivas. Confirmando minhas palavras, Carlos Marcelo afirma:

Em julho de 1996, mais de dez milhões de cópias vendidas dos sete discos da Legião Urbana e dois álbuns solo, Renato Russo é o mais bem-sucedido artista da história do rock brasileiro. (2009, p. 391)

À época da composição da canção, ela faria parte do quarto álbum, o trabalho que começaria uma nova fase para o artista, a do pós-show do Mané Garrincha, pós-autoconhecimento da AIDS. A saída do contrabaixista Negrete. Este novo momento na vida e a exigência em lançar um novo álbum pressionavam Russo, para Dapieve:

As músicas, no entanto, continuavam a ser compostas, à espera das letras. “Elas (as letras) demoraram porque eu tive que tirar Brasília do meu sistema”, diria Renato, quando o disco fosse afinal lançado, no começo de novembro de 1989 (...) O LP trazia o melhor lote de canções pop que a Legião jamais registraria, apesar das referências religiosas e literárias, apesar da linguagem rebuscada. (2000, 111)

Então, com o lançamento do álbum, verificamos a possibilidade de uma comparação entre Russo e Camões. Russo transforma em melodia o soneto do mestre. Aqui há uma ponderação que deve ser dita: o Soneto número 11 de Camões é um clássico, e com ele devemos ter, no mínimo, cautela quanto ao seu uso. Mas, por outro lado, temos o porta-voz de toda uma geração brasileira, legítimo representante em musicar a obra de Camões, e mais, ir à Bíblia, pois sua formação cristã e sua erudição o permitem, assim como o seu ser artista entre nós.

A autoria da música desta canção é apenas dele, o que é uma exceção no álbum. O processo criativo de Russo, poeta e músico, foi adequar o soneto ao pop brasileiro a um formato agradável a nossos ouvidos. Entretanto, a composição não se restringiu a apenas musicar os textos: Russo fez um trabalho poético do poema de Camões e a epístola de São Paulo. O soneto é quase todo cantado, com exceção do antepenúltimo e penúltimo versos, o que faz com que tire um pouco o sentido e favoreça a melodia. “Mas como causar pode seu favor / Nos corações humanos amizade”.

Quanto ao texto bíblico, há pinceladas dele na letra, compondo harmoniosamente a canção. O início da letra que abre com São Paulo, os quatro primeiros versos, são o que temos de mais perto de um refrão. A próxima estrofe são definições de amor feitas por Russo a partir da leitura da epístola 13. Depois o soneto: “Amor é fogo que arde sem se ver” são oito palavras que definem o amor para nós, lusos. O amor não é passivo, ele age ardendo sem que se veja pronunciando o amor. O sentimento paradoxal por excelência.

O título da canção faz alusão à batalha de Monte Castelo, na Itália, na qual a Força Expedicionária Brasileira (FEB) se arrastou por três meses, de 24 de novembro de 1944 a 21 de fevereiro de 1945. Aqui, Russo faz valer sua ascendência italiana e preenche mais referências intertextuais do texto.

Então o amor aqui consagrado traz o signo da inquietude e da entrega, forçando-nos a repensar a condição passiva do amor em relação ao outro. Percebe-se que a entrega total é condição para o amor e isto é causa de conflitos. O amante anula-se em face da pessoa amada sem um final desejável.

Já em Moraes, percebemos essa dualidade paradoxal do amor aplicada de forma cotidiana. O paradoxo da amizade e da inimizade. “É ter com quem nos mata lealdade” um íterim de lealdade e respeito que o sentido armazena para si e devolve a dor para o outro.

Por meio desta explanação, espero ter demonstrado uma parte possível da



visão do amor, segundo os textos, como algo que perdura desde Camões e que quer penetrar no outro de maneira eficaz e decisiva, saciando, assim, seu lado de incompletude e aliança. Espero também ter contribuído para a leitura dos textos, busquei sempre ser econômico nas minhas análises e sempre valorizando o texto em busca de esclarecê-lo para uma leitura crítica e prazerosa.

## REFERÊNCIAS

- CYNTRÃO, Sylvia. O que será que lhe dá?/O que será que me dá? O que será que dá dentro da gente? “Tradução da tradição na canção de Chico Buarque”, 1-6.
- DAPIEVE, Arthur. *Renato Russo, o trovador solitário*. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 2000.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 1998.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. São Paulo, Ed. Forense Universitária, 2008.
- LASCH, Christopher. *O mínimo eu*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1983.
- MARCELO, Carlos. *Renato Russo, o filho da revolução*. São Paulo: Ed. Agir, 2009
- LIPOVETSKY, Gilles. *A felicidade paradoxal*. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2012.
- LIPOVETSKY, Gilles & SERROY Jean. *A cultura-mundo- resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2011.

O amor dos homens

### Paris

- 1 Na árvore em frente
- 2 Eu terei mandado instalar um alto-falante com que os passarinhos
- 3 Amplifiquem seus alegres cantos para o teu lânguido despertar.
- 4 Acordarás feliz sob o lençol de linho antigo
- 5 Com um raio de sol a brincar no talvegue de teus
- 6 E me darás a boca em flor; minhas mãos amantes
- 7 Te buscarão longamente e tu virás de longe, amiga
- 8 Do fundo do teu ser de sono e plumas
- 9 Para me receber; nossa fruição
- 10 Será serena e tarda, repousarei em ti
- 11 Como o homem sobre o seu túmulo, pois nada
- 12 Haverá fora de nós. Nosso amor será simples e sem tempo.
- 13 Depois saudaremos a claridade. Tu dirás
- 14 Bom dia ao teto que nos abriga
- 15 E ao espelho que recolhe a tua rápida nudez.
- 16 Em seguida teremos fome: haverá chá-da-índia
- 17 Para matar a nossa sede e mel
- 18 Para adoçar o nosso pão. Satisfeitos, ficaremos
- 19 Como dois irmãos que se amam além do sangue

- 20 E fumaremos juntos o nosso primeiro cigarro matutino.
- 21 Só então nos separaremos. Tu me perguntarás
- 22 E eu te responderei, a olhar com ternura as minhas pernas
- 23 Que o amor pacificou, lembrando-me que elas andaram muitas léguas de mulher
- 24 Até te descobrir. Pensarei que tu és a flor extrema
- 25 Dessa desesperada minha busca; que em ti
- 26 Fez-se a unidade. De repente, ficarei triste
- 27 E solitário como um homem, vagamente atento
- 28 Aos ruídos longínquos da cidade, enquanto te atarefas absurda
- 29 No teu cotidiano, perdida, ah tão perdida
- 30 De mim. Sentirei alguma coisa que se fecha no meu peito
- 31 Como pesada porta. Terei ciúme
- 32 Da luz que te configura e de ti mesma
- 33 Que te deixas viver, quando deveras
- 34 Seguir comigo como a jovem árvore na corrente de um rio
- 35 Em demanda do abismo. Vem-me a angústia
- 36 Do limite que nos antagoniza. Vejo a redoma de ar
- 37 Que te circunda - o espaço
- 38 Que separa os nossos tempos. Tua forma
- 39 É outra: bela demais, talvez, para poder
- 40 Ser totalmente minha. Tua respiração
- 41 Obedece a um ritmo diverso. Tu és mulher.
- 42 Tu tens seios, lágrimas e pétalas. À tua volta
- 43 O ar se faz aroma. Fora de mim
- 44 És pura imagem; em mim
- 45 És como um pássaro que eu subjugo, como um pão
- 46 Que eu mastigo, como uma secreta fonte entreaberta
- 47 Em que bebo, como um resto de nuvem
- 48 Sobre que me repouso. Mas nada
- 49 Conseguo arrancar-te à tua obstinação
- 50 Em ser, fora de mim - e eu sofro, amada
- 51 De não me seres mais. Mas tudo é nada.
- 52 Olho de súbito tua face, onde há gravada
- 53 Toda a história da vida, teu corpo
- 54 Rompendo em flores, teu ventre
- 55 Fértil. Move-te
- 56 Uma infinita paciência. Na concha do teu sexo
- 57 Estou eu, meus poemas, minhas dores
- 58 Minhas ressurreições. Teus seios
- 59 São cântaros de leite com que matas
- 60 A fome universal. És mulher
- 61 Como folha, como flor e como fruto
- 62 E eu sou apenas só. Escravizado em ti
- 63 Despeço-me de mim, sigo caminhando à tua grande
- 64 Pequenina sombra. Vou ver-te tomar banho
- 65 Lavar de ti o que restou do nosso amor
- 66 Enquanto busco em minha mente algo que te dizer
- 67 De estupefaciente. Mas tudo é nada.
- 68 São teus gestos que falam, a contração
- 69 Dos lábios de maneira a esticar melhor a pele

70 Para passar o creme, a boca  
71 Levemente entreaberta com que mistificar melhor a eterna imagem  
72 No eterno espelho. E então, desesperado  
73 Parto de ti, sou caçador de tigres em Bengala  
74 Alpinista no Tibet, monge em Cintra, espeleólogo  
75 Na Patagônia. Passo três meses  
76 Numa jangada em pleno oceano para  
77 Provar a origem polinésica dos maias. Alimento-me  
78 De plancto, converso com as gaivotas, deito ao mar poesia engarrafada, acabo  
79 Naufragando nas costas de Antofagasta. Time, Life e Paris-Match  
80 Dedicam-me enormes reportagens. Fazem-me  
81 O “Homem do Ano” e candidato certo ao Prêmio Nobel.  
82 Mas eis comes um pêssego. Teu lábio  
83 Inferior dobra-se sob a polpa, o suco  
84 Escorre pelo teu queixo, cai uma gota no teu seio  
85 E tu te ris. Teu riso  
86 Desagrega os átomos. O espelho pulveriza-se, funde-se o cano de descarga  
87 Quantidades insuspeitadas de estrôncio-90  
88 Acumulam-se nas camadas superiores do banheiro  
89 Só os genes de meus tataranetos poderão dar prova cabal de tua imensa  
90 Radioatividade. Tu te ris, amiga  
91 E me beijas sabendo a pêssego. E eu te amo  
92 De morrer. Interiormente  
93 Procuro afastar meus receios: “Não, ela me ama...”  
94 Digo-me, para me convencer, enquanto sinto  
95 Teus seios despontarem em minhas mãos  
96 E se crisparem tuas nádegas. Queres ficar grávida  
97 Imediatamente. Há em ti um desejo súbito de alcachofras. Desejarias  
98 Fazer o parto-sem-dor à luz da teoria dos reflexos condicionados  
99 De Pavlov. Depois, sorrindo  
100 Silencias. Odeio o teu silêncio  
101 Que não me pertence, que não é  
102 De ninguém: teu silêncio  
103 Povoado de memórias. Esbofeteio-te  
104 E vou correndo cortar o pulso com gilete-azul; meu sangue  
105 Flui como um pedido de perdão. Abres tua caixa de costura  
106 E coses com linha amarela o meu pulso abandonado, que é para  
107 Combinar bem as cores; em seguida  
108 Fazes-me sugar tua carótida, numa longa, lenta  
109 Transfusão. Eu convalescente  
110 Começas a sair: foste ao cabeleireiro. Perscruto em tua face. Sinto-me  
111 Traído, deliquescente, em ponto de lágrimas. Mas te aproximas  
112 Só com o casaco do pijama e pousas  
113 Minha mão na tua perna. E então eu canto:  
114 Tu és a mulher amada: destrói-me! Tua beleza  
115 Corrói minha carne como um ácido! Teu signo  
116 É o da destruição! Nada resta  
117 Depois de ti senão ruínas! Tu és o sentimento  
118 De todo o meu inútil, a causa  
119 De minha intolerável permanência! Tu és

120 Uma contrafação da aurora! Amor, amada  
121 Abençoada sejas: tu e a tua  
122 Impassibilidade. Abençoada sejas  
123 Tu que crias a vertigem na calma, a calma  
124 No seio da paixão. Bendita sejas  
125 Tu que deixas o homem nu diante de si mesmo, que arrasas  
126 Os alicerces do cotidiano. Mágica é tua face  
127 Dentro da grande treva da existência. Sim, mágica  
128 É a face da que não quer senão o abismo  
129 Do ser amado. Exista ela para desmentir  
130 A falsa mulher, a que se veste de inúteis panos  
131 E inúteis danos. Possa ela, cada dia  
132 Renovar o tempo, transformar  
133 Uma hora num minuto. Seja ela  
134 A que nega toda a vaidade, a que constrói  
135 Todo o silêncio. Caminhe ela  
136 Lado a lado do homem em sua antiga, solitária marcha  
137 Para o desconhecido - esse eterno par  
138 Com que começa e finda o mundo - ela que agora  
139 Longe de mim, perto de mim, vivendo  
140 Constante presença da minha saudade  
141 É mais do que nunca a minha amada: a minha amada e a minha amiga  
142 A que me cobre de óleos santos e é portadora dos meus cantos  
143 A minha amiga nunca superável  
144 A minha inseparável inimiga.



## **ROTEIRO DO ESPETÁCULO** **“O VERSO VIVO DE VINICIUS DE MORAES (1913-2013)”**

Direção: Sylvia Cyntrão

### **ROTEIRO**

#### **Abertura**

“Para viver um grande amor, preciso  
É muita concentração e muito siso  
Muita seriedade e pouco riso  
Para viver um grande amor...”(...)  
Para viver um grande amor, é muito  
Muito importante viver sempre junto  
E até ser, se possível, um só defunto  
Pra não morrer de dor  
É preciso um cuidado permanente  
Não só com o corpo, mas também com a mente  
Pois qualquer “baixo” seu a amada sente  
E esfria um pouco o amor  
Há que ser bem cortês sem cortesia  
Doce e conciliador sem covardia  
Saber ganhar dinheiro com poesia  
Não ser um ganhador  
Mas tudo isso não adianta nada  
Se nesta selva escura e desvairada  
Não se souber achar a grande amada  
Para viver um grande amor!”

“Definir Vinicius não é fácil. Manuel Bandeira disse que ele ‘tem o fôlego dos românticos, a espiritualidade dos simbolistas, a perícia dos parnasianos (sem refugar, como estes, as sutilezas barrocas) e, finalmente, homem bem do seu tempo, a liberdade, a licença, o esplêndido cinismo dos modernos””.

Segundo Carlos Drummond de Andrade: ‘Vinicius é o único poeta brasileiro que ousou viver sob o signo da paixão. Quer dizer, da poesia em estado natural.’ E completou: “Eu queria ter sido Vinicius de Moraes””.

Vinicius chegou ao mundo junto ao temporal que varreu a madrugada de 19 de outubro de 1913. Fará 100 anos num sábado deste 2013. Morreu aos 66 em 1980 não como o maior poeta brasileiro, mas como o mais amado (Textos de Flavio Pinheiro de “Vinicius e Paixão” em [www.viniciusdemoraes.com.br](http://www.viniciusdemoraes.com.br)).

---

### Seleção de canções

Samba pra Vinicius (Toquinho)  
A Felicidade (Vinicius de Moraes, Antonio Carlos Jobim)  
Se todos fossem iguais a você (Vinicius de Moraes, Antonio Carlos Jobim)  
Chega de Saudade (Vinicius de Moraes, Antonio Carlos Jobim)  
Berimbau/ Canto de Ossanha (Vinicius de Moraes, Baden Powell)  
Tarde em Itapoã (Vinicius de Moraes, Toquinho)  
O velho e a flor (Vinicius de Moraes, Toquinho, Bacalov)  
Poema dos olhos da amada (Vinicius de Moraes, Paulo Soledade)  
Eu sei que vou te amar (Vinicius de Moraes, Antonio Carlos Jobim)  
Minha namorada (Vinicius de Moraes, Carlos Lyra)  
Canta, canta mais (Vinicius de Moraes, Antonio Carlos Jobim)  
Samba da bênção (Vinicius de Moraes, Baden Powell)  
Samba em prelúdio (Vinicius de Moraes, Baden Powell)  
Pra que chorar (Vinicius de Moraes, Baden Powell)

---

#### 1-A Felicidade

Tristeza não tem fim  
Felicidade sim

A felicidade é como a gota  
De orvalho numa pétala de flor  
Brilha tranquila

Depois de leve oscila  
E cai como uma lágrima de amor

A felicidade do pobre parece  
A grande ilusão do carnaval  
A gente trabalha o ano inteiro  
Por um momento de sonho  
Pra fazer a fantasia  
De rei ou de pirata ou jardineira  
Pra tudo se acabar na quarta-feira

Tristeza não tem fim  
Felicidade sim

A felicidade é como a pluma  
Que o vento vai levando pelo ar  
Voa tão leve  
Mas tem a vida breve  
Precisa que haja vento sem parar

A minha felicidade está sonhando  
Nos olhos da minha namorada  
É como esta noite, passando, passando  
Em busca da madrugada  
Falem baixo, por favor  
Pra que ela acorde alegre com o dia  
Oferecendo beijos de amor

#### 2-Se todos fossem iguais a você

Vai tua vida  
Teu caminho é de paz e amor  
A tua vida  
É uma linda canção de amor  
Abre teus braços e canta a última esperança  
A esperança divina de amar em paz

Se todos fossem iguais a você  
Que maravilha viver  
Uma canção pelo ar  
Uma mulher a cantar

Uma cidade a cantar  
A sorrir, a cantar, a pedir  
A beleza de amar  
Como o sol, como a flor, como a luz  
Amar sem mentir, nem sofrer  
Existiria a verdade  
Verdade que ninguém vê  
Se todos fossem no mundo iguais a você

### 3-Chega de Saudade

Vai, minha tristeza  
E diz a ela que sem ela não pode ser  
Diz-lhe numa prece  
Que ela regresse  
Porque eu não posso mais sofrer

Chega de saudade  
A realidade é que sem ela  
Não há paz, não há beleza  
É só tristeza e a melancolia  
Que não sai de mim  
Não sai de mim  
Não sai

Mas se ela voltar  
Se ela voltar  
Que coisa linda  
Que coisa louca  
Pois há menos peixinhos a nadar no mar  
Do que os beijinhos que eu darei na sua boca  
Dentro dos meus braços os abraços  
Hão de ser milhões de abraços  
Apertado assim, colado assim, calado assim,  
Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim  
Que é pra acabar com esse negócio  
De você viver sem mim  
Não quero mais esse negócio  
De você longe de mim...  
Vamos deixar desse negócio  
De você viver sem mim..

### 4- Canto de Ossanha

O homem que diz “dou” não dá  
Porque quem dá mesmo não diz  
O homem que diz “vou” não vai  
Porque quando foi já não quis  
O homem que diz “sou” não é  
Porque quem é mesmo é “não sou”  
O homem que diz “estou” não está  
Porque ninguém está quando quer  
Coitado do homem que cai  
No canto de Ossanha, traidor  
Coitado do homem que vai  
Atrás de mandinga de amor

Vai, vai, vai, vai, não vou  
Vai, vai, vai, vai, não vou  
Vai, vai, vai, vai, não vou  
Vai, vai, vai, vai, não vou  
Que eu não sou ninguém de ir  
Em conversa de esquecer  
A tristeza de um amor que passou  
Não, eu só vou se for pra ver  
Uma estrela aparecer  
Na manhã de um novo amor

Amigo sinhô  
Saravá  
Xangô me mandou lhe dizer  
Se é canto de Ossanha, não vá  
Que muito vai se arrepender  
Pergunte pro seu Orixá  
Amor só é bom se doer

Vai, vai, vai, vai amar  
Vai, vai, vai, vai sofrer  
Vai, vai, vai, vai chorar  
Vai, vai, vai, vai dizer  
Que eu não sou ninguém de ir  
Em conversa de esquecer  
A tristeza de um amor que passou

Não, eu só vou se for pra ver  
Uma estrela aparecer  
Na manhã de um novo amor

### 5- Berimbau

Quem é homem de bem  
Não trai!  
O amor que lhe quer  
Seu bem!  
Quem diz muito que vai  
Não vai!  
Assim como não vai  
Não vem!...  
Quem de dentro de si  
Não sai!  
Vai morrer sem amar  
Ninguém!  
O dinheiro de quem  
Não dá!  
É o trabalho de quem  
Não tem!  
Capoeira que é bom  
Não cai!  
E se um dia ele cai  
Cai bem!...  
Capoeira me mandou  
Dizer que já chegou  
Chegou para lutar  
Berimbau me confirmou  
Vai ter briga de amor  
Tristeza camará...  
Se não tivesse o amor (2x)  
Se não tivesse essa dor (2x)  
E se não tivesse o sofrer (2x)  
E se não tivesse o chorar (2x)  
Melhor era tudo se acabar (2x)  
Eu amei, amei demais  
O que eu sofri por causa de amor ninguém sofreu  
Eu chorei, perdi a paz  
Mas o que eu sei é que ninguém nunca teve mais...

Mais do que eu  
Capoeira me mandou  
Dizer que já chegou  
Chegou para lutar  
Berimbau me confirmou  
Vai ter briga de amor  
Tristeza camará.

### 6- Poema dos olhos da amada

Ó minha amada  
Que olhos os teus  
São cais noturnos  
Cheios de adeus  
São docas mansas  
Trilhando luzes  
Que brilham longe  
Longe nos breus...

Ó minha amada  
Que olhos os teus  
Quanto mistério  
Nos olhos teus  
Quantos saveiros  
Quantos navios  
Quantos naufrágios  
Nos olhos teus...

Ó minha amada  
Que olhos os teus  
Se Deus houvera  
Fizera-os Deus  
Pois não os fizera  
Quem não soubera  
Que há muitas eras  
Nos olhos teus.

Ah, minha amada  
De olhos ateus  
Cria a esperança  
Nos olhos meus

De verem um dia  
O olhar mendigo  
Da poesia  
Nos olhos teus

### 7-Eu sei que vou te amar

Eu sei que vou te amar  
Por toda a minha vida, eu vou te amar  
Em cada despedida, eu vou te amar  
Desesperadamente  
Eu sei que vou te amar

E cada verso meu será  
Pra te dizer  
Que eu sei que vou te amar  
Por toda a minha vida

*De tudo ao meu amor serei atento  
Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto  
Que mesmo em face do maior encanto  
Dele se encante mais meu pensamento.*

*Quero vivê-lo em cada vão momento  
E em seu louvor hei de espalhar meu canto  
E rir meu riso e derramar meu pranto  
Ao seu pesar ou seu contentamento*

*E assim, quando mais tarde me procure  
Quem sabe a morte, angústia de quem vive  
Quem sabe a solidão, fim de quem ama*

*Eu possa me dizer do amor (que tive):  
Que não seja imortal, posto que é chama  
Mas que seja infinito enquanto dure.*

Eu sei que vou chorar  
A cada ausência tua, eu vou chorar  
Mas cada volta tua há de apagar  
O que esta tua ausência me causou

Eu sei que vou sofrer  
A eterna desventura de viver  
À espera de viver ao lado teu  
Por toda a minha vida

### 8-Samba da bênção

É melhor ser alegre que ser triste  
Alegria é a melhor coisa que existe  
É assim como a luz no coração

Mas pra fazer um samba com beleza  
É preciso um bocado de tristeza  
É preciso um bocado de tristeza  
Senão, não se faz um samba não

*Falado*

Senão é como amar uma mulher só linda  
E daí? Uma mulher tem que ter  
Qualquer coisa além de beleza  
Qualquer coisa de triste  
Qualquer coisa que chora  
Qualquer coisa que sente saudade  
Um molejo de amor machucado  
Uma beleza que vem da tristeza  
De se saber mulher  
Feita apenas para amar  
Para sofrer pelo seu amor  
E pra ser só perdão

*Cantado*

Fazer samba não é contar piada  
E quem faz samba assim não é de nada  
O bom samba é uma forma de oração  
Porque o samba é a tristeza que balança  
E a tristeza tem sempre uma esperança  
A tristeza tem sempre uma esperança  
De um dia não ser mais triste não

Ponha um pouco de amor numa cadência  
E vai ver que ninguém no mundo vence  
A beleza que tem um samba, não

Porque o samba nasceu lá na Bahia  
E se hoje ele é branco na poesia  
Se hoje ele é branco na poesia  
Ele é negro demais no coração

*Falado*

Eu, por exemplo, o capitão do mato  
Vinicius de Moraes  
Poeta e diplomata  
O branco mais preto do Brasil  
Na linha direta de Xangô, saravá!  
A bênção, Senhora  
A maior ialorixá da Bahia  
Terra de Caymmi e João Gilberto  
A bênção, Pixinguinha  
Tu que choraste na flauta  
Todas as minhas mágoas de amor  
A bênção, Cartola, a bênção, Sinhô  
A bênção, Ismael Silva  
Sua bênção, Heitor dos Prazeres  
A bênção, Nelson Cavaquinho  
A bênção, Geraldo Pinheiro  
A bênção, meu bom Cyro Monteiro  
Você, sobrinho de Nonô  
A bênção, Noel, sua bênção, Ary  
A bênção, todos os grandes  
Sambistas do Brasil  
Branco, preto, mulato  
Lindo como a pele macia de Oxum  
A bênção, maestro Antonio Carlos Jobim  
Parceiro e amigo querido  
Que já viajaste tantas canções comigo  
E ainda há tantas por viajar  
A bênção, Carlinhos Lyra  
Parceiro cem por cento  
Você que une a ação ao sentimento  
E ao pensamento  
Feito essa gente que anda por aí

Brincando com a vida  
Cuidado, companheiro!  
A vida é pra valer  
E não se engane não, tem uma só  
Duas mesmo que é bom  
Ninguém vai me dizer que tem  
Sem provar muito bem provado  
Com certidão passada em cartório do céu  
E assinado embaixo: Deus  
E com firma reconhecida!  
A vida não é brincadeira, amigo  
A vida é a arte do encontro  
Embora haja tanto desencontro pela vida  
Há sempre uma mulher à sua espera  
Com os olhos cheios de carinho  
E as mãos cheias de perdão  
Ponha um pouco de amor na sua vida  
Como no seu samba  
A bênção, a bênção, Baden Powell  
Amigo novo, parceiro novo  
Que fizeste este samba comigo  
A bênção, amigo  
A bênção, maestro Moacir Santos  
Não és um só, és tantos como  
O meu Brasil de todos os santos  
Inclusive meu São Sebastião  
Saravá! A bênção, que eu vou partir  
Eu vou ter que dizer adeus

*Cantado*

Ponha um pouco de amor numa cadência  
E vai ver que ninguém no mundo vence  
A beleza que tem um samba, não

Porque o samba nasceu lá na Bahia  
E se hoje ele é branco na poesia  
Se hoje ele é branco na poesia  
Ele é negro demais no coração



## 9- Samba em prelúdio

Eu sem você  
Não tenho porquê  
Porque sem você  
Não sei nem chorar  
Sou chama sem luz  
Jardim sem luar  
Luar sem amor  
Amor sem se dar  
Eu sem você  
Sou só desamor  
Um barco sem mar  
Um campo sem flor  
Tristeza que vai  
Tristeza que vem  
Sem você, meu amor, eu não sou ninguém

Ah, que saudade  
Que vontade de ver renascer nossa vida  
Volta, querida  
Os meus braços precisam dos teus  
Teus abraços precisam dos meus  
Estou tão sozinho  
Tenho os olhos cansados de olhar para o além  
Vem ver a vida  
Sem você, meu amor, eu não sou ninguém

## 10- Pra que chorar

Pra que chorar  
Se o sol já vai raiar  
Se o dia vai amanhecer  
Pra que sofrer  
Se a lua vai nascer  
É só o sol se pôr  
Pra que chorar  
Se existe amor  
A questão é só de dar  
A questão é só de dor

Quem não chorou  
Quem não se lastimou  
Não pode numa mais dizer  
Pra que chorar  
Pra que sofrer  
Se há sempre um novo amor  
Em cada novo amanhecer

## 11- Mundo melhor

Você que está me escutando  
É mesmo com você que estou falando agora  
Você que pensa que é bem  
Não pensar em ninguém  
E que o amor tem hora  
Preste atenção, meu ouvinte  
O negócio é o seguinte  
A coisa não demora  
E se você se retrai  
Você vai entrar bem, ora se vai

Conto com você, um mais um é sempre dois  
E depois, mesmo, bom mesmo, é amar e cantar junto  
Você deve ter muito amor pra oferecer  
Então pra que não dar o que é melhor em você?  
Venha e me dê sua mão  
Porque sou seu irmão na vida e na poesia  
Deixa a reserva de lado  
Eu não estou interessado em sua guerra fria  
Nós ainda havemos de ver  
Uma aurora nascer  
Um mundo em harmonia  
Onde é que está a sua fé  
Com amor é melhor, ora se é

## 12 – Garota de Ipanema

Olha que coisa mais linda  
Mais cheia de graça  
É ela a menina  
Que vem e que passa  
No doce balanço, a caminho do mar

Moça do corpo dourado  
Do sol de Ipanema  
O seu balançado é mais que um poema  
É a coisa mais linda que eu já vi passar  
Ah, porque estou tão sozinho  
Ah, porque tudo é tão triste  
Ah, a beleza que existe  
A beleza que não é só minha  
Que também passa sozinha  
Ah, se ela soubesse  
Que quando ela passa  
O mundo inteirinho se enche de graça  
E fica mais lindo  
Por causa do amor  
“Com as lágrimas do tempo  
e a cal do meu dia  
eu fiz o cimento  
da minha poesia

e na perspectiva  
da vida futura  
ergui em carne viva  
sua arquitetura

não sei bem se é casa  
se é torre ou se é templo  
(um templo sem Deus)

mas é grande e clara  
pertence a seu tempo  
- entrai, irmão meus!”

## **Músicos**

### **Elga Pérez-Laborde**

Cantora, Doutora em Teoria Literária, Professora Pesquisadora na Pós-graduação em Literatura no TEL/UnB. Formada em Comunicação pela Universidad de Chile, exerceu o jornalismo no seu país em Venezuela. Como cantora divulga a música e poesia de autores tais como Neruda, Violeta Parra, Borges, García Lorca. Apresentou-se em teatros e centros culturais importantes do Brasil e do Chile. Destaca-se sua participação em vários projetos culturais em Brasília, de divulgação da poesia e da canção contemporânea. Gravou vários CDs.

### **Felipe Cyntrão**

Compositor, poeta e violonista, autor do CD (2011) Brasília, só ela, premiado com recurso do FAC/GDF nos 50 anos da capital. Destaca-se sua participação nos projetos: Cultura o RU (UnB), I Bienal Internacional de Poesia de Brasília (Ministério da Cultura /GDF), I Bienal do B de Poesia de Rua (T-bone), Poesia no Jardim da Filosofia (no CCBB); edições 27ª, 28ª, 30ª. Feira do Livro de Brasília (Café Literário e Arena Musical), MPB no Feitiço Mineiro, entre outras intervenções-shows diversos. Membro fundador do Grupo Vivoverso.

### **João Peçanha**

Dedica-se ao estudo do violão brasileiro há nove anos, e de outros instrumentos de corda, como o cavaquinho e o banjo. Estudou na Escola de Música de Brasília, e é aluno e professor substituto na Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello/Clube do Choro de Brasília. Bacharel em Sociologia da Cultura, atualmente cursa mestrado em Musicologia, pesquisando a relação entre a África e a música popular brasileira.

### **Jorge Macarrão**

Músico percussionista. Atuou em 22 estados da Federação e em 11 países das Américas, Europa e Caribe. Tem presença em mais de 130 trabalhos gravados em diversas mídias. Em Brasília, participou de grupos como Brasília Popular Orquestra; Grupo Frente, Tukaiana; Bossa Jazz Quarteto, com José Antônio, Lula Galvão e Rui Xavier, entre outros. Atualmente, participa de várias bandas. Como músico solo, acompanhou diversos artistas como Zélia Duncan, Cássia Eller, Luanda Cozetti, Clodo, Clésio e Climério, Antônio Carlos e Jocaifi, João Bosco, Paulinho Tapajós, Rosinha de Valença e Tibério Gaspar, entre outros.

### **Kátia Almeida**

Formada em Licenciatura em Música pela Universidade de Brasília, dedica-se há anos à elaboração de arranjos para grupos de câmara e orquestras, gravações de CDs, bem como composições, tendo obtido uma bolsa-estudo em Berlim em janeiro de 1993. Pianista-acompanhadora da Escola de Música de Brasília desde abril de 1993,

acompanha ao piano alunos e professores desse estabelecimento, e dedica-se à confecção de material didático, como CDs e partituras. Paralelamente ao piano, toca violoncelo, tendo tido a oportunidade de integrar alguns grupos de câmara e de atuar como celista em diversas orquestras da cidade.

**JullianyMucury** – Textos poéticos e incidentais

Possui graduação em Letras pela Universidade de Brasília e mestrado em Literatura pela Universidade de Brasília (2008), ingressou no Doutorado em Literatura Brasileira na UnB em 12/2009, onde desenvolve projeto sobre a trajetória do compositor Renato Russo. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em poesia contemporânea e canção popular brasileira. Na UnBTV apresenta o programa sobre escritores e seus livros, “Tirando de Letra”, desde 2006



