

A POESIA ESPARSA
DE VINICIUS DE MORAES

DANIEL GIL

A POESIA ESPARSA
DE VINICIUS DE MORAES

Uma leitura de inéditos e (des)conhecidos

1ª Edição
São Paulo
Todas as Musas
2018

SUPERVISÃO EDITORIAL: Fernanda Verdasca Botton
EDITOR: Flavio Felício Botton
CAPA E DIAGRAMAÇÃO: Vanesa Mattos/ Studio Vintage Br

Daniel Gil ®

CONSELHO EDITORIAL:
Prof. Dr. Aduari Silva Bastos (Dau Bastos), UFRJ;
Prof. Dr. André Luiz Dias Lima (André Dias), UFF;
Prof. Dr. Marcos Estevão Gomes Pasche (Marcos Pasche), UFRRJ.

Esta obra foi baseada em dissertação de mestrado homônima, defendida pelo autor na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com o apoio do CNPq, e aprovada por banca composta pelos seguintes membros: Prof. Dr. Eucanaã de Nazareno Ferraz (Eucanaã Ferraz, orient.), UFRJ; Prof. Dr. Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira (Sérgio Gesteira), UFRJ; e Martha Alkimin de Araújo Vieira (Martha Alkimin), UFRJ. "A banca ressaltou a qualidade do texto, a maturidade da abordagem, a constituição dos pontos de vista teórica e metodológica, bem como a originalidade na constituição das categorias de análise do texto poético. Sublinhou também a efetiva contribuição para a fortuna crítica de Vinicius de Moraes".

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem a prévia autorização da organizadora.



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Kátia Aguilar CRB – 8/88985

Gi37 Gil, Daniel.
A poesia esparsa de Vinicius de Moraes: uma leitura de inéditos e (des)conhecidos/ Daniel Gil. São Paulo: Todas as Musas, 2018, 184 p.

Bibliografia
ISBN 978-85-64137-69-1

1. Crítica literária 2. Vinicius de Moraes 3. Literatura — Poesia brasileira I. Gil, Daniel.

CDD 869.91

Catálogo Sistemático
Crítica literária 801.95; Vinicius de Moraes — Crítica e interpretação 869.91; Literatura — Poesia brasileira 869.91.

DIREITOS DE EDIÇÃO: Editora Todas as Musas
C.N.P.J. 12.650.462/0001-33
www.todasasmusas.org

AGRADECIMENTOS

A Antonio Carlos Secchin;
a Eucanaã Ferraz;
a José Castello;
a Marcos da Silva Coimbra;
a Marcos Pasche;
a Pedro Sette Câmara;
a Rafael Brandão de Rezende Borges;
a Vanesa Mattos;
a Walen Rocha.

A meu pai e minha mãe que,
na medida em que puderam,
incitaram-me o gosto pela leitura.

SUMÁRIO

<u>O ESTUDO</u>	11
<u>O HUMOR</u>	19
MOTE E CONTRAMOTE	29
SOB O TRÓPICO DO CÂNCER	41
<u>O RISCO</u>	61
CARTÃO-POSTAL/ MODINHA	69
O HAVER	77
<u>O VIRTUOSISMO</u>	91
BALADA DE SANTA LUZIA	100
P(B)A(O)I	112
<u>CONCLUSÃO</u>	121
<u>ALGUNS ESPARSOS</u>	129
SONETO DO CAFÉ LAMAS	131
O ETERNO RETORNO	132
A VOLTA DO FILHO PRÓDIGO	133
A CIDADE ANTIGA	137
A CIDADE EM PROGRESSO	139

O NAMORADO DAS RUAS	141
A PRIMEIRA NAMORADA	144
TANGUINHO MACABRO	146
SONETO DE MARTA	151
NA ESPERANÇA DE TEUS OLHOS	152
ALEXANDRA, A CAÇADORA	154
MEDO DE AMAR	156
CEMITÉRIO MARINHO	157
O PRANTEADO	159
ROMANCE DA AMADA E DA MORTE	163
AMOR	169
AS QUATRO ESTAÇÕES	170
SONETO COM PÁSSARO E AVIÃO	172
TATIOGRAFIA	173
SONETO AO CAJU	175

BIBLIOGRAFIA	177
---------------------	------------

O ESTUDO

*Meu sonho (o mais caro)
Seria, sem tema
Fazer um poema
Como um dia claro.*

*E vê-lo, fantástico
No papel pautado
Ser parte e teclado
Poético e plástico.*

*Com rima ou sem rima
Livre ou metrificado
— Contanto que exprima
O impropositado*

*E que (o impossível
Talvez desejado)
Não fosse passível
De ser declamado.*

*Mas que o sonho fique
Na paz sine die
Ça c'est la musique
Avant la poésie.¹*

Vinicius de Moraes não publicou em livro uma parte considerável de seus poemas. Alguns ficaram registrados na imprensa, outros restaram em papéis originais. Ainda há aqueles que obtiveram sua

¹ MORAES, Vinicius de. Estudo. *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.45.

forma última recitados em álbuns como *Vinicius em Portugal* e *Antologia Poética*. Esse material vem sendo pesquisado e aproveitado, e um espectro importante da obra de Vinicius, antes pouco acessível, já se encontra à vista do grande público. A mais recente coletânea está na seção “Dispersos” do box *Vinicius de Moraes: música, poesia, prosa, teatro*,² organizado por Eucanaã Ferraz.

O poeta anunciava dois lançamentos que nunca chegaram a se concretizar, como fez em entrevista ao jornal *O Globo*, em 1973:

Eu ainda estou terminando alguns poemas, mas o diabo é que meu trabalho em shows, e, agora, a obrigação de terminar o roteiro do filme *Polichinelo* e um novo disco com Toquinho, o primeiro que gravamos para a Philips, não me tem permitido atacar os dois livros como gostaria. Espero, no entanto, ao final da minha estada em Itapoã, tê-los prontos: *O deve e o haver* e o *Roteiro lírico e sentimental da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, onde nasceu, vive em trânsito e morre de amor o poeta Vinicius de Moraes*, sendo que este será ilustrado pelo meu amigo Carlos Scliar.³

Como também, seis anos depois, a *O Estado de São Paulo*:

Estou preparando um novo livro de poesia há anos. São os poemas feitos de 1960 para cá. Meu último livro de poesia foi *Para viver um grande amor*, que contém poemas e crônicas. Esse em que estou trabalhando — e é apenas um deles — será *O deve e o haver*. Ainda não é um título definitivo, mas

² Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

³ MORAES, Vinicius de. *Vinicius de Moraes — Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, pp. 152-3.

é uma boa possibilidade. Trata das coisas que foram feitas e das que me escaparam. É uma autocobrança das coisas que a vida me ofereceu e que eu deixei fugir.⁴

Ao verificarmos seu espólio — disponível, a maior parte, nos arquivos da Fundação Casa de Rui Barbosa —, encontramos um acervo vastíssimo, manuscrito e datilografado. Esboços, fragmentos e poemas inteiros, em várias versões; escritos que atravessam toda sua vida desde antes do lançamento de seu primeiro livro. Este estudo, todavia, concentra as atenções nos poemas que representariam um prosseguimento de sua obra madura, esboçado por Vinicius em declarações como essas. Embora seja impossível afirmar quais poemas fariam parte de suas subseqüentes publicações,⁵ talvez não seja inválido que extraíssemos para a análise uma coleção subjetiva mas, certamente, à altura do poeta de *Poemas, sonetos e baladas, Novos poemas (II) e Para viver um grande amor*.

Lançamos sobre essa parcela da obra de Vinicius de Moraes uma denominação funcional, "poesia esparsa". Uma leitura crítica se justifica porque, em primeiro lugar, trata-se de um recorte em que o poeta, no mais das vezes, já alcançara sua poética mais vigorosa e, pois, a análise revele a consolidação de uma série de características fundamentais entre as suas opções estéticas. Em segundo, o fato de que a natureza — esparsa — do objeto é obviamente um problema tanto para o público como para a atenção da crítica.

Conseguimos perceber, de antemão, que há, passando por essa poesia, um fio fundamental, algumas propostas essenciais que se

⁴ Op. cit., p.216.

⁵ Na leitura que realizaremos do poema "Cartão-postal", falaremos sobre um índice de poemas deixado pelo poeta para o seu *Roteiro lírico e sentimental da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, onde nasceu, vive em trânsito e morre de amor o poeta Vinicius de Moraes*.

casam às variadas composições. Poemas aparentemente imiscíveis, portanto, podem compartilhar características que, embora não se ausentem do restante da obra do poeta, agora se firmam de maneira tão decisiva que aparecem no centro da poética. Nossa tentativa de evidenciar e pormenorizar esse fio fundamental, assim como de melhor compreender nuances diversas em alguns poemas, dá-se com a aposta de que existe nessa poesia um tripé estilístico, constituído de *humor*, *risco* e *virtuosismo*.

Para investigar esses três segmentos de estilo, distribuímos a cada um a leitura de dois poemas. Observamos o *humor*⁶ principalmente com “Mote e contramote” e “Sob o trópico do câncer”; as opções as quais entendemos como *risco*, com “Cartão-postal/ Modinha” e “O haver”; e o *virtuosismo*, com “Balada de Santa Luzia” e “P(B)A(O)!”. Faz-se importante ressaltar que em maior ou menor frequência os três valores transitam entre esses poemas, atravessando o compasso das divisões metodológicas estipuladas, mas, por isso mesmo, corroborando a tese de uma unidade estilística nas composições.

Acreditamos que, para conhecer os valores fundamentais de parte, ou de toda uma obra, é indispensável não perder a atenção majoritária sobre seus mecanismos próprios, com a análise dos recursos que engendram sua constituição como linguagem única. Desvendando desse modo as relações e os laços indissociáveis entre procedimentos formais e conteúdo, podemos investigar particularidades dessa poesia esparsa. Antonio Candido afirma que se “hoje dermos um balanço no que Vinicius de Moraes ensinou à

⁶ Trataremos o humor, aqui, não como um qualquer ânimo, mas como a disposição de transmitir comicidade.

poesia brasileira, é capaz de nem percebermos quanto contribuiu, porque, justamente por ter contribuído muito, o que fez de novo entrou para a circulação, tornou-se moeda corrente e linguagem de todos”.⁷ Qualquer experiência, pois, no sentido de apreender logicamente uma poética que se estabeleceu como contingente da ampla cultura é sempre um desafio àqueles que pesquisam a arte literária. É esse óbice, no entanto, que move a teoria e a crítica rumo a um trabalho de reconhecimento do fenômeno artístico, e a dificuldade talvez se dê porque determinadas questões não passam tão próximas da ciência quanto de nossos imbróglis humanos. Wittgenstein, nesse sentido, afirma que “mesmo que todas as questões científicas possíveis tenham obtido resposta, nossos problemas de vida não terão sido sequer tocados”.⁸

Conduzindo-nos, contudo, a um caminho mais otimista, José Guilherme Merquior ascende a razão, “convencido de que o único racionalismo consequente é o que se propõe, não a violentar o mundo em nome de seus esquemas, mas a apreender em seus conceitos, sem nunca render-se ao ininteligível”.⁹ Considerando de alguma forma essa possibilidade de abordagem racional à poesia, buscamos a densidade lógica necessária — entretanto sem cair na pretensão de tentar decodificar o significado inefável que somente a linguagem poética é capaz de comunicar.

⁷ *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p.103.

⁸ *Tractatus Lógico-Philosophicus*. São Paulo: USP, 2001, p.279.

⁹ *Razão do Poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p.4.

O HUMOR

O humor na obra poética de Vinicius de Moraes está diretamente relacionado com o desenvolvimento do poeta. Em seus primeiros livros, *O caminho para a distância*, *Forma e exegese* e *Ariana, a mulher*, esse elemento é praticamente nulo. Passamos, contudo, a encontrá-lo em alguns versos do título subsequente, *Novos poemas*, como nos conhecidos tercetos de "Soneto de intimidade":

Fico ali respirando o cheiro bom do estrume
Entre as vacas e os bois que me olham sem ciúme
E quando por acaso uma mijada ferve

Seguida de um olhar não sem malícia e verve
Nós todos, animais, sem comoção nenhuma
Mijamos em comum numa festa de espuma.¹⁰

Cabe lembrar que Vinicius, nesse poema, datado de 1937, não realiza nem o alexandrino de nobreza temática, sugerido pelos parnasianos, nem o verso livre sobre o cotidiano, da vanguarda modernista, mas provoca uma fusão inovadora e bem-humorada das duas propostas.

Ainda em *Novos poemas*, podemos citar alguns versos de "O falso mendigo":

Minha mãe, manda comprar um quilo
[de papel almaço na venda
Quero fazer uma poesia. / (...)
Se me telefonarem, só estou para Maria

¹⁰ Rio de Janeiro: José Olympio, 1938, p.15.

Se for o Ministro, só recebo amanhã
Se for um trote, me chama depressa
Tenho um tédio enorme da vida.¹¹

Importante nessa passagem é assinalar uma provável influência de Manuel Bandeira adentrando na voz do poeta, o que é decisivo tanto na presença quanto no tipo de humor que é concebido, muitas vezes ligado intimamente à simplicidade e à tristeza. Vinicius, sobre a contribuição de Bandeira em sua poesia, observava que “o que houve por parte dele foi, por assim dizer, uma influência vital, o oposto do que representava a Faculdade de Direito. Era um homem mais ligado à vida, ao cotidiano, que fazia uma poesia mais simples, se bem que formalmente admirável”.¹²

A partir de então, certa dose de matéria humorística constará regularmente nos próximos livros do poeta, como por exemplo em “Elegia desesperada”, das *Cinco Elegias*; no memorável “O dia da criação”, de *Poemas, sonetos e baladas*; no livro-poema *Pátria minha*; no “Poema enjoadinho”, dentre aqueles lançados na *Antologia poética*; bem como em “Receita de mulher”, dos *Novos poemas (II)*, de onde saem os versos que já se tornaram um dito popular: “As muito feias que me perdoem/ Mas beleza é fundamental”.¹³

Já nos poemas de *Para viver um grande amor*, o humor nos versos vinicianos passa a variar e, de tal maneira, multiplicar-se, que se faz inevitável a denúncia do recurso como opção estética assiduamente central. Trata-se agora de manifestações reiteradas de uma feição que se consolidará. Devemos realçar que *Para viver*

¹¹ Op. cit., pp. 99-100.

¹² MORAES, Vinicius de. Vinicius de Moraes — Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p.204.

¹³ Rio de Janeiro: São José, 1959, pp. 21-4.

um grande amor é o lançamento com data mais coincidente com o recorte que por ora nos interessa — o conjunto de poemas que não chegaram a ser publicados em livro e que condizem com a excelência de sua obra madura —, e o humor, especificamente, é uma das marcas mais presentes. O primeiro poema do volume, “A anúncio”, nos oferece espírito logo no título como na primeira interjeição:

Virgem, filha minha
De onde vens assim
Tão suja de terra
Cheirando a jasmim
A saia com mancha
De flor carmesim
E os brincos da orelha
Fazendo tlintlin?

Minha mãe querida
Venho do jardim
Onde a olhar o céu
Fui, adormeci.
Quando despertei
Cheirava a jasmim
Que um anjo esfolhava
Por cima de mim...¹⁴

Algumas páginas adiante e nos depararemos com o impagável “Olhe aqui, Mr. Buster...”, poema em resposta a um americano amis-

¹⁴ Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1962, p.12.

toso e muito rico em cuja casa Vinicius esteve poucos dias antes de sua volta ao Brasil, depois de cinco anos em Los Angeles. Mr. Buster não compreendia como o poeta, tendo o direito de permanecer mais um ano nos Estados Unidos, preferia voltar para a América Latina e ainda arcar com grande prejuízo financeiro. Os versos têm o gracejo patriota de *Pátria minha*, todavia são mais burlescos:

Olhe aqui, Mr. Buster: está muito certo
Que o Sr. tenha um apartamento em Park Avenue
[e uma casa em Beverly Hills./ (...)]
Um poço de petróleo trabalhando de dia para lhe dar
[dinheiro e de noite para lhe dar insônia./ (...)]
Está certo que em sua mesa as torradas saltem
[nervosamente de torradeiras automáticas/ (...)]
Está muito certo que a Sra. Buster seja citada uma
[vez por mês por Elsa Maxwell]
E tenha dois psiquiatras: um em Nova Iorque, outro
[em Los Angeles, para as duas "estações"
[do ano./ (...)]
Mas me diga uma coisa, Mr. Buster
Me diga sinceramente uma coisa, Mr. Buster:
O Sr. sabe lá o que é um choro de Pixinguinha?
O Sr. sabe lá o que é ter uma jabuticabeira
[no quintal?
O Sr. sabe lá o que é torcer pelo Botafogo?¹⁵

Outros poemas, ademais, atravessam o livro diversificando a intenção estética do humor. Em "A última viagem de Jayme Ovalle",

¹⁵ Op. cit., pp. 47-9.

o recurso estabelece alegria e ternura à homenagem fúnebre. Na “Carta aos ‘puros’”, auxilia minuciosamente um protesto filosófico-social. Nos dois poemas mais longos, “Carta do ausente” e “O amor dos homens”, o humor endossa o valor poético em versos retóricos e arriscados; no “Poema desentranhado da história dos partícipios”, sofistica-se no academicismo zombeteiro. Poderíamos citar ainda, entre outros, o habilidoso “Feijoada à minha moda” e o desenlace inesperado de “O poeta e a rosa”.

Em “Não comerei da alface a verde pétala...”, Vinicius retoma aquele veículo de fusão entre a matéria antiga e a contemporânea, como experimentara anos antes no “Soneto de intimidade”. Mas, aqui, o projeto formal é mais ambicioso. No soneto de 1937, uma linguagem despojada arranjou-se com sucesso em alexandrinos; em “Não comerei da alface a verde pétala”, a linguagem possui matiz neoclássico a despeito do enredo cotidiano e inusitado, conformando-se imediatamente aos decassílabos. O resultado é virtuoso e divertido:

Não comerei da alface a verde pétala
Nem da cenoura as hóstias desbotadas
Deixarei as pastagens às manadas
E a quem mais aprover fazer dieta.
(...)

E eu morrerei feliz, do coração
De ter vivido sem comer em vão.¹⁶

¹⁶ Op. cit., p.92.

Ao circunscrevermos nossa atenção na poesia esparsa, de onde vamos destacar e analisar mais firmemente o humor viniciano nos poemas “Mote e contramote” e “Sob o trópico do câncer”, faz-se necessário tratar previamente da existência de algumas variedades que o recurso adquire em composições diversas. Nota-se, entre as quais, a proporcionada por um meio certo: a imagem inusitada. Podemos encontrá-la, por exemplo, em “Amor”: “Vamos atrapalhar os outros, amor, vamos sair correndo/ Vamos subir no elevador, vamos sofrer calmamente e sem precipitação?”.¹⁷ Ou, mais insólita e criativamente, nas metonímias de “A cidade antiga”:

Houve tempo em que a cidade tinha pelo na axila
E em que os parques usavam cinto de castidade
As gaivotas do Pharoux não contavam em absoluto
Com a posterior invenção dos *kamikazes*
De resto, a metrópole era inexpugnável
Com Joãozinho da Lapa e Ataliba de Lara.¹⁸

Outra variedade desse timbre viniciano é aquela que serve ao gracioso no sentido do afeto, da doçura. E nosso poeta sabe de maneira especial utilizar-se do expediente. Os versos antológicos de “Soneto de luz e treva” ou mesmo os jogos despreziosos que compõem “Alexandra, a Caçadora” podem servir de modelo, como esses:

Que Alexandre, o Grande é grande
Todos sabemos de cor

¹⁷ *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.89.

¹⁸ *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro, e outros lugares por onde passou e se encantou o poeta*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 23-5.

Mas nunca como Alexandra
Porque Alexandra é a maior!
(...)

No entanto é nena pequena
Tamanho de um berço exato
Coube dentro de Madeleine
Cabe na mão de Renato.¹⁹

Há de se verificar que, entre outras variantes do humor na poesia esparsa, existem dois exercícios dessemelhantes que se fazem notar quando comparamos alguns poemas indispensáveis ao estudo. O primeiro trata-se de uma figuração primordial do humor, em que, trançado ao lúdico formal, traduz-se na própria razão do poema. Esse é o caso de “O namorado das ruas”, onde Vinicius maneja o seu apego a ruas do Rio de Janeiro:

Eu sou doido por Alice
Mas confesso que a meiguice
De Conceição me alucina.
Lucília não me dá folga
Porém que amor é Bambina!
Por Olga já fiz miséria
Perdi dinheiro e saúde
Mas quando Maria Quitéria
Apareceu, eu não pude...²⁰

¹⁹ *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 47-8.

²⁰ *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro, e outros lugares por onde passou e se encantou o poeta*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 31-3.

O segundo exercício trata-se de uma figuração, embora essencial, suplementar do recurso. Acontece quase sempre ao servir de contrapeso a algum tema grave ou intrinsecamente associado à tristeza. Resulta em um inequívoco humor negro com o qual a poesia de Vinicius de Moraes muito se relaciona. Esse é o caso de poemas como "Sob o trópico do câncer", mas também, mais sutilmente, "Cemitério Marinho". O último estabelece o contrapeso de que falamos na mesma medida em que a melancolia é tênue e a morte apareça, não como revés, mas como "...um canto/ Porque morrer é coisa alegre/ Para quem vive e sofre tanto/ Como no cemiteriozinho, ali/ Ao céu de Sidi Bou Saïd".²¹

²¹ *Vinicius de Moraes: música, poesia, prosa, teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, v. 1, pp. 501-2.

MOTE E CONTRAMOTE

“Lisboa tem terremoto”

— Lisboa tem terremoto
Diz o mote e com razão
— É certo, tem terremoto
Porém, em compensação
Tem muitas cores no céu
Muitos amores no chão.
Tem, numa casa pequena
O poeta Alexandre O’Neill
E a bela Karla morena
Na embaixada do Brasil.
Aymé — o mote repete
Lisboa tem terremoto
Mas tem o Nuno Calvet
Para tirar cada foto!
— Qual o quê! — pergunte ao Otto
Que não me deixa mentir.
Lisboa tem terremoto
Não deve nada a Agadir.
Pois já que estamos nos sismos
Capazes de destruir
Tem o ator Nicolau Breyner
Para nos matar... de rir.

Tem David, irmão de Jayme
E Jayme, irmão de David
Não fossem os Mourão Ferreira
Eu nunca estaria aqui.
É, mas... — o mote reclama
Lisboa tem terremoto
— Mas tem o fado de Alfama
E tem a casa do Otto.
E o Otto tem sua Helena
E Helena, seu broto em flor
A nena Helena Cristina
(Ou Maria-Pão-de-Queijo)
De quem eu sou cantor.
(Em matéria de Cristinas
Só temos saldo a favor!)
— Mas, alto! — me grita o mote
Moto-mote, mote-moto
Deixa de tanto fricote
Lisboa tem terremoto!
— E daí? Que o parta um raio
Terremoto... é natural
Mas e a Henriqueta Maya
E a Laurinha Soveral?
E essa coisa pequenina
De que todo mundo gosta
A sempre eterna menina
Que se chama Beatriz Costa?
E Amália, a grande, a divina

Que é de Portugal a voz
Ela também, quando cisma
Não faz tremer todos nós?
É, está tudo bem, meu velho
És de Lisboa um devoto
Mas pergunta ao António Aurélio
Que é arquiteto e tem teto:
Lisboa tem terremoto!
Mas tem em contrapartida
O António Infante da Câmara
Para lhe contar outra história...
Um bom amigo, que em vida
Soube conquistar a Glória.
E a Glória tem Terezinha
E Wandinha, que é um amor
Quem tem filhinhas assim
Não tem medo de tremor.
E tem o Raul Solnado
Que eu acho um senhor ator.
Quem tem gente boa assim
Não tem medo de tremor.

— Lisboa tem terremoto
Suspira o mote ao expirar...
— Faz figa, faz figa, Otto
Terremoto... — sai, azar!

P.S. Em tempo, perdoem
O lapso ocasional
Esqueci Maria Cândida
O terremoto mais lindo
Que já houve em Portugal.²²

“Lisboa tem terremoto” é o mote desse poema que se encontra na poesia esparsa de Vinicius de Moraes; um verso que possui algumas características semelhantes ao célebre verso-refrão de Bandeira, “Vou-me embora pra Pasárgada”: ambos, além de possuírem o mesmo número de sílabas poéticas, são capazes de sustentar uma repetição que, ao largo do enjoamento, provoca uma reação agradável com a memória musical do leitor. Distam-se completamente, entretanto, quanto ao tom: enquanto o refrão bandeiriano é revolto, arrebatado, o verso de Vinicius é seriamente — ironicamente — conformado.

O poema “Mote e contramote” é composto por redondilhas maiores, bem ao estilo das baladas vinicianas. Tais redondilhas passam por praticamente todo o poema em uma única estrofe, salvo um quarteto final e um *post-scriptum* — cinco versos que arrematam o texto e reafirmam a natureza bem-humorada da composição.

Vinicius faz referência, então, ao terremoto acontecido na região de Lisboa e no sul de Portugal, em 28 de fevereiro de 1969. O poeta também aborda o mesmo tema em uma crônica denominada “O grande terremoto de Lisboa de 1969 segundo O.L.R.”, e, apesar

²² *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 39-41.

de na prosa as vicissitudes do fenômeno estarem mais à mostra, ali o humor dá a tônica, assim como no poema:

É, queridos leitores, terremoto não é brincadeira. A gente pode chegar a ponto de aceitar tudo: dinheiro curto, pai quadrado, bêbado chato, trânsito engarrafado, mulher feia, música da pilantragem, hérnia de disco, dupla caipira, novela de televisão, dieta macrobiótica, poesia concretista, romance de Morris West, trote telefônico, papo de grã-fino, uísque nacional — praticamente tudo.
Menos terremoto.²³

O ambiente de “Mote e contramote”, por sua vez, é ainda mais descontraído que naquela crônica: subentende todo o caráter perverso do fenômeno natural no mote “Lisboa tem terremoto”, para que logo venha com o contramote descrever, no entanto, qualidades especiais da cidade — a presença de pessoas queridas do poeta, entre amigos, conhecidos e algumas personalidades de evidência —, produzindo comicidade através do emprego lúdico de nomes próprios. Vale comentar, a respeito, os versos em que Lisboa “Tem muitas cores no céu/ Muitos amores no chão”. Essa passagem, para além de bem-fazer a poética popular na oposição *existir-no-céu/ existir-na-terra*, possui a polissemia de “amores”, porque a palavra não conta, nesse contexto, somente com o sentido gonçalviano, da “Canção do exílio” (“Nossos bosques têm mais vida/ Nossa vida, mais amores”), mas pode significar, também, *pessoas amáveis*.

²³ Vinicius de Moraes: *música, poesia, prosa, teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, v. 2, pp. 135-7.

Destaca-se em “Mote e contramote” o engenho com que as rimas se dispõem. Com raras exceções, praticamente todos os versos rimam, seja de maneira soante, toante, ou mesmo com reiterações sonoras menos óbvias, como logo veremos. Esses ecos assomam com intervalos imprevisíveis, com pouca regularidade; podem acontecer com saltos variados entre um a quatro versos e, ainda assim, tal assimetria não interfere, curiosamente, em sua qualidade musical. Apenas algumas poucas linhas nessa composição são legítimos versos brancos. O primeiro que aparenta sê-lo, “O António Infante da Câmara”, nos desengana ao percebermos a interação que a proparoxítona exerce com as paroxítonas terminadas em ditongo, formando o arpejo Aurélio/Câmara/história/Glória, o qual funciona com acertada sonoridade. Poderíamos também citar o verso “E tem o Raul Solnado”, quase ao fim do poema, não fosse a interna toante “acho” no verso subsequente.

Tão-só encontraremos versos brancos, sem receio, no *post-scriptum* — no primeiro, no terceiro e no quarto verso. Desse modo, a estrofe contrai mesmo a dicção de uma observação posterior, de um *escrito depois*. A ausência de rima nesses três versos acaba lhes emprestando um interessante teor retórico após um texto todo trançado em sons superpostos e cria uma atmosfera semelhante àquela de uma nota complementar ao final de uma carta. A rima, então, entre “ocasional” e “Portugal” ganha um destaque diferente, pronta para arrematar o poema e a sua última pilhéria.

O primeiro nome próprio a aparecer em “Mote e contramote” é o de um poeta. Trata-se de Alexandre O’Neill (1924-86)²⁴ que, no ano

²⁴ Descendente de irlandeses e nascido em Lisboa; autor dos versos “e como um adolescente/ tropeço de ternura/ por ti” (No reino da Dinamarca. *Poesias Completas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002, p.53.). Foi fundador do Movimento Surrealista de Lisboa.

do terremoto, publicará seu sexto livro, *De ombro na ombreira*, sob já segura consagração. Vinicius nesse momento do poema utiliza-se de uma relação inversamente proporcional entre notoriedade e meio, pois que O'Neill se encontra "numa casa pequena", enquanto "Karla morena", "Na embaixada do Brasil". Essa relação, no entanto, serve como gracioso veículo de homenagem tanto a ele quanto a ela, os quais figuram como elementos compensatórios à existência de terremoto em Lisboa. Vale considerar aqui o valor adquirido pela casa pequena de O'Neill quando ao lado da embaixada; o mesmo ocorre com "Karla morena" quando posta em notoriedade equivalente à do poeta português.

Após citar o fotógrafo Nuno Calvet e o escritor, jornalista e amigo de Vinicius de Moraes, Otto Lara Rezende, a quem a crônica se refere como O.L.R. e que aparecerá algumas vezes ao longo do poema, o poeta profere de maneira brincalhona: "Lisboa tem terremoto/ Não deve nada a Agadir". A cidade de Agadir que, localizada no Marrocos, desenvolveu-se como um território do Império Português a partir de 1505 — com o estabelecimento da Fortaleza de Santa Cruz do Cabo de Gué —, foi abandonada pelos portugueses em 1541, sendo reocupada pelos marroquinos. Vinicius fala da cidade porque, em 29 de fevereiro de 1960, quase exatamente nove anos antes do terremoto em Lisboa, Agadir foi destruída por um terremoto de poucos minutos que matou cerca de quinze mil pessoas, um dos mais fatais tremores na região.²⁵

O poema consegue, em seguida, provocar uma sorrateira sugestão com os versos "Pois já que estamos nos sismos/ Capazes de

²⁵ Posteriormente, a cidade foi reconstruída com traços modernos a 3 km ao sul da cidade original, tornando-se populosa e um dos principais pontos turísticos de Marrocos.

destruir". O termo "sismos" — terremotos — pode sugerir sutilmente "cisma" — repetição, teimosia —, em razão da insistência do mote, sempre exigente de um número maior de compensações (de contramotes). Esse cismar, essa teima, é capaz de "destruir" — uma capacidade de destruição, pois, sob duas perspectivas: uma, denotativa, que se refere mesmo aos sismos e os seus infortúnios; e a outra, poética, persistente caçadora do desequilíbrio entre mote e contramote, da intenção de que os "amores" de Lisboa não sejam suficientemente compensadores. Por isso o poeta, de imediato, compõe um contrapeso falsamente (poeticamente) tão destruidor: "Tem o ator Nicolau Breyner/ Para nos matar... de rir".

Aparece-nos então o segundo poeta, David Mourão Ferreira (1927-1996), professor, político, além de um dos grandes nomes da literatura portuguesa do século XX. Faz-se importante destacar a forma como se oferece essa presença de Mourão Ferreira. Vinicius menciona o poeta por meio de seu primeiro nome, tornando-o em princípio uma pessoa como qualquer outra. Esse artifício se reforça após a citação do irmão, Jayme, ainda sem maiores identificações. Isso realizado num sotaque bastante popular, através de uma repetição invertida — "Tem David, irmão de Jayme/ E Jayme, irmão de David" —, o que acaba por reafirmar nessas pessoas, até o momento, esse aspecto comum, confundível. Entendamos que a "vulgarização" dos Mourão Ferreira não é, de forma alguma, um modo de banalizá-los, no pior sentido, e sim o contrário, de valorizá-los com o que neles se subentende de mais simples e humano. Essa boa vulgarização das personalidades estará presente outras vezes ao longo de "Mote e contramote" como um de seus principais artifícios e colabora, sobretudo, com o humor de seus versos. E logo

Vinicius nos entrega a identidade completa de David e Jayme, acrescida de um significativo cortejo: “Não fossem os Mourão Ferreira/ Eu nunca estaria aqui”.

Depois de dar como contramote o bairro de Alfama, com sua característica tradição em casas de fado,²⁶ o poeta volta a citar o escritor Otto Lara Rezende, agora somando homenagens à família de Otto e utilizando-se daquele humor afetuoso de que tratamos previamente. “Mas, alto!”, Vinicius brinca ao insistir: “Moto-mote, mote-moto”. Podemos considerar que este verso, em lugar bem perto da metade da composição (é o verso de número 39 num total de 80), aponta o mote como eixo-motor da sobrevivência do poema — “Moto-mote” —; assim como, considerando as acepções diversas do termo “moto”, sugere desde a própria sinonímia possível entre “moto” e “mote” (possivelmente corruptelas do latim *muttio* — emitir som, resmungar) até, e principalmente, a leitura de “moto” como “movimento” (latim *motus* — agitação, abalo): sentido que ajuda a compor tanto a palavra “terremoto” — movimento de terra — como a construção poética e brincalhona “mote-moto”, que faz do instrumento que refere, o mote, a própria referência, o terremoto. O poeta então nos expõe, como virtuose da síntese, uma significação robusta numa única redondilha maior, localizada centralmente no poema.

A alusão de “Mote e contramote” a algumas atrizes — Henriqueta Maya (1945-), Laura Soveral (1933-), Beatriz Costa (1907-1996) — culmina na presença de Amália Rodrigues (1920-1999) que, antes de ser atriz, foi considerada expressão máxima do fado,

²⁶ Lembremo-nos do histórico “Fado de Alfama”, composto por Ercília Costa (1902-1985), primeira fadista portuguesa de projeção internacional. Alfama sobreviveu ao terremoto de 1755.

cantora aclamada como a voz de Portugal. Ainda assim, para que Amália supere em qualidades o que um terremoto pode oferecer de ruinoso, Vinicius de Moraes realiza a mesma sugestão sorrateira que, agora na direção oposta, fizera anteriormente: o jogo fonético-semântico entre “sismo” e “cisma”. Agora, a “cisma”, propriamente, é que surge induzindo uma coerência automática com o campo semântico sísmico: “E Amália, a grande, a divina/ Que é de Portugal a voz/ Ela também quando cisma/ Não faz tremer todos nós?”. Vale também ressaltar o fino humor na descrição do terremoto como sendo algo “natural”, ao contrário do que seria Maya e Soveral. Evidentemente, este adjetivo joga com duas leituras diferentes, pois tanto a manifestação deste fenômeno da natureza como o contato com duas figuras humanas muito especiais não são coisas ordinárias, corriqueiras — “naturais”.

A essa altura, adentramos na parte em que o mote, como em seu argumento final, aparece mais peremptório: o poeta lhe concede uma voz de cinco versos: “É, está tudo bem, meu velho/ És de Lisboa um devoto/ Mas pergunta ao António Aurélio/ Que é arquiteto e tem teto:/ Lisboa tem terremoto!”. A respeito da investida, podemos reparar duas coisas importantes: a primeira é o fato de que o mote viniciano faz-se distinto se comparado ao da tradição poética, porque replica e diversifica seus argumentos — um mote vivo, podemos assim dizer; a segunda é que, além de Otto Lara Rezende, o arquiteto António Aurélio é a única personalidade citada capaz de testemunhar em nome da tal desvantagem de Lisboa, ou seja, estamos mesmo diante de um ataque decisivo, terminante. A partir de então, o verso-refrão do poema somente reaparecerá no quarteto de desenlace, quando em seu suspiro derradeiro. Isso

devido aos subsequentes treze versos “em contrapartida” que, compondo um contramote também mais incisivo, lhe custará como um golpe último.

O poeta confere inicialmente a tais versos homenagem a toda a família do amigo António Infante da Câmara, com aquele mesmo afetuoso estilo humorístico que distingue em grande medida, como já destacamos, sua poesia esparsa. Vinicius brinca com o nome da mulher de António — “Um bom amigo, que em vida/ Soube conquistar a Glória” — e lança uma proposição após se lembrar de Terezinha e Wandinha: “Quem tem filhinhas assim/ Não tem medo de tremor”. Sem demora arremata o contramote cabal realizando, com o comparecimento do ator e apresentador Raul Solnado (1929-2009), uma repetição que é praticamente uma proposta de novo refrão: “Quem tem gente boa assim/ Não tem medo de tremor”.

Seria desnecessário dizer que as pequenas estrofes que concluem “Mote e contramote” são valiosas por sua diversão simples e acertada. Importa, não obstante, acrescentar que mais uma vez o nome de Otto faz-se presente, agora fazendo “figa” contra o azar de um terremoto. Otto Lara Rezende aparece ao longo do poema como um personagem singular, aquele que estaria sempre ao lado do poeta como grande fiador do discurso. A essência do humor de “Mote e contramote” encontra-se precisamente nesse acorde amoroso que Vinicius de Moraes estabelece entre sua percepção de mundo e os possíveis valores de quem o cerca. Porque o poema não é, absolutamente, um tributo a notáveis. É um tributo ao entendimento, à admiração, à convivência capazes de superar qualquer imprevisto, mesmo que o imprevisto seja uma grande catástrofe.

Por isso, não é necessário saber sobre todos os nomes citados para que o leitor possa usufruir seu sabor poético. Alguns perderam ou podem perder seu significado com o tempo, outros, pelo oposto, talvez se reafirmarão. Entretanto, ganham por igual quando associados com o que existe de mais admiravelmente humano.

SOB O TRÓPICO DO CÂNCER

"O câncer é a tristeza das células."

Jayme Ovalle

I

Sai, Câncer!

Desaparece, parte, sai do mundo

Volta à galáxia onde fermentam

Os incubos da vida, de que és

A forma inversa. Vai, fuge do mundo

Monstruosa tarântula, hediondo

Caranguejo incolor, fétida anêmona

Sai, Câncer!

Furbo anão de unhas sujas e roídas

Monstrengo sub-reptício, glabro homúnculo

Que empesteias as brancas madrugadas

Com teu suave mau cheiro de necrose

Enquanto largas sob as portas

Teus imundos volantes genocidas

Sai, *get out, va-t'en, hinaus mit Ihnen*

Tu e tua capa de matéria plástica

Tu e tuas galochas, tu e tua gravata

Carcomida, e torna, abjeto, ao Trópico

Cujo nome roubaste. Deixa os homens

Em sossego, odioso mascate.

Fecha o *zipe*

Da tua gorda pasta que amontoa
Caranguejos, baratas, sapos, lesmas
Movendo-se em seu visgo, em meio a amostras
De óleos, graxas, corantes, germicidas
Sai, Câncer!

Fecha a tenaz e diz adeus à Terra
Em saudação nazista; galga, aranha
Contra o teu próprio fio e vai morrer
De tua própria síntese na poeira
Atômica que ora se acumula
Na cúpula do mundo.

Adeus

Grumo louco, multiplicador
Incalculável, tu de quem nenhum
Computador eletrônico
Poderia jamais seguir a matemática.
Parte, *ponete ahuera, andate via*

Glauco espectro, gosmento camelô
Da morte anterior à eternidade.

Não és mais forte do que o homem — rua!
Grasso e gomalinado prestamista
Que prescreves a dívida humana
Sem aviso prévio, ignóbil
Meirinho, Câncer, vil tristeza...

Amada, tranca a porta, corta os fios
Não prestes nunca ouvidos ao que o mercador contar!

II

“Senhora

Abre por favor porta só um pouquinho

Preciso muito falar com senhora, pelo amor de Deus!

Abre porta, eu mostro sem compromisso.

Leva já, paga quando puder. Veja, senhora

Quanta coisa, que beleza, tudo grátis

Paga quando puder. Fibroma

Carcinoma, osteossarcoma

Coisa linda! Olhe só, senhora:

Câncer do seio... Sempre volta. Do útero:

Mais barato mas leva artigo de qualidade, em geral

Reproduz mais tarde, garantido.

Para seu marido tem coisa linda, veja, senhora

Que maravilha! Tumor sarcomatoso do intestino

Não falha. Espie só, madama:

Câncer do fígado, câncer do rim, câncer da próstata

Câncer da laringe, tudo é câncer

Artigo exclusivo, palavra de honra

Restitui dinheiro.

Senhora tem filhos? Veja isto:

Câncer da meninge: muita dor... Câncer

Do sangue: criança

Vai enfraquecendo, quase não sofre

Vai apagando como uma vela, muito carinho

Da senhora e seu marido para o menino.

Morre bem, morre feliz, com todos os sacramentos

Confortado pela excelentíssima família.
E olhe aqui, senhora: isso eu só mostro
Em confiança, artigo conseguido com muita
Dificuldade: CÂNCER ATÔMICO!
Artigo de luxo, paga à vista, não faz prestação
Muito duro conseguir. Precisa
Muita explosão de bomba H, quantidade
De estrôncio-90. Muito difícil.
Artigo superior, não tem na praça, conseguido
Com contrabandista, senhora não conta...
Artigos para casa? Tem cera para lustrar
Inseticida, inalador: tudo
Feito com substância cancerígena. Artigos
De farmácia? Tem bom xarope
Faz bem ao peito, muito alcatrão, mata
Na velhice: câncer do pulmão
Bom câncer. Senhora não quer?
Fica, senhora: é garantido, vendo barato
Paga quando quiser. Olhe aqui:
Deixo sem compromisso — mata moscas
Baratas, ratos, crianças; tem cheiro
De eucalipto, perfuma
Ambiente. Não quer? Adeus
Senhora, passo outro dia, não tem pressa
A senhora pensa, tudo grátis, garantido
O freguês paga quando quiser
Morre quando puder!”

III

Cordis sinistra

— *Ora pro nobis*

Tabis dorsalis

— *Ora pro nobis*

Marasmus phthisis

— *Ora pro nobis*

Delirium tremens

— *Ora pro nobis*

Fluxus cruentus

— *Ora pro nobis*

Apoplexia parva

— *Ora pro nobis*

Lues venerea

— *Ora pro nobis*

Entesia tetanus

— *Ora pro nobis*

Saltus viti

— *Ora pro nobis*

Astralis sideratus

— *Ora pro nobis*

Morbus attonitus

— *Ora pro nobis*

Mania universalis

— *Ora pro nobis*

Cholera morbus

— *Ora pro nobis*

Vomitus cruentus

— *Ora pro nobis*

Empresma carditis

— *Ora pro nobis*

Fellis suffusio

— *Ora pro nobis*

Phallorrhoea virulenta

— *Ora pro nobis*

Gutta serena

— *Ora pro nobis*

Angina canina

— *Ora pro nobis*

Lepra leontina

— *Ora pro nobis*

Lupus vorax

— *Ora pro nobis*

Tonus trismus

— *Ora pro nobis*

Angina pectoris

— *Ora pro nobis*

Et libera nobis omnia Cancer

— *Amen.*

IV

Há 1 célula em mim que quer respirar e não pode

Há 2 células em mim que querem respirar e não podem

Há 4 células em mim que querem respirar e não podem

Há 16 células em mim que querem respirar e

[não podem

Há 256 células em mim que querem respirar e

[não podem

Há 65.536 células em mim que querem respirar

[e não podem

Há 4.294.976.296 células em mim que querem respirar

[e que não podem

Ad infinitum...

7		7
4		4

V

La rose

Du cancer

Arrose

L'arroseur.

VI

— Minha senhora, lamento muito, mas é meu

[dever informá-la de que seu marido tem

[um câncer do fígado...

- Meu caro senhor, é triste ter de comunicar-lhe, mas
[sua esposa é portadora de um câncer
[do útero...]
- É, infelizmente os exames revelam uma leucemia
[aguda no menino...]
- É a dura realidade, meu amigo, sua mãe...
- Seu pai é um homem forte, vai aguentar bem
[a operação...]
- Sua avó está muito velhinha, mas, enfim, nós
[faremos o impossível...]
- Parece que o general está com câncer...
- Que coisa! o governador parecia tão bem-disposto...
- Coitado, não tinha onde cair morto, e logo câncer...
- Era nosso melhor piloto, mas o câncer de intestino
[não perdoa...]
- Se for câncer, o presidente não termina o mandato...
- Qual o quê, meu caro, não se assuste
[prematuramente, câncer não dá em deputado...]
- Tão boa atriz... e depois, tão linda...
- É um erro seu, há muito operário que morre de
[câncer, é porque não se dá publicidade...]
- Quem diria... O rei?...
- Até o papa?...

Última hora, Agência Tass, Estação Interplanetária 777:

- Deus está com câncer!

VII

Para onde olhas, Esfinge?

Para o oxigênio, para o radioisótopo, para o ipê-roxo

Para Nossa Senhora do Pronto Socorro?

Que vês adiante de ti? Quando o grito

O grito que há de arrancar todos os homens do

[seu medo

E criar o maior dos carnavais da humanidade?

Quando os sinos tocando, as sirenas

[tocando, as buzinas

Tocando, as bandas tocando, as orquestras tocando

E o toque cessando, o dedo, o toque

Comprimindo o ponto, a dor, o espasmo, o diagnóstico:

Câncer. Quando, Esfinge

Quando a manchete, a notícia, o pranto, o coro

Simultâneo de vozes, o cantochão dos homens

De todos os povos do mundo contrapontando

[seu júbilo

Diante da descoberta? Quando aberta

A nova porta para o futuro, quando rompido

O muro do câncer? Quando, Esfinge

Quando de teu olhar desfeita a névoa

Do segredo? Cedo

Ou tarde? Ah, que não seja tarde!

Ah, que teu olhar se fixe, Madona, na alga

Na eletricidade, no amoníaco

E diga: é aí! Ah, que não seja tarde

Para os que esperam, para os que desesperam
E para os que desesperarão. Ah, que não seja tarde
Para que ninguém se acovarde ante o momento, o dedo
O toque, o espasmo, a chapa
E a sentença:

CÂNCER

CÂNCER

CÂNCER

CÂNCER

CÂNCER²⁷

A fortuna crítica até então publicada sobre Vinicius deixa ver que um dado muito característico de sua poética ainda não foi explorado com o devido apuro. O poeta, desde o primeiro livro, com o poema "Olhos mortos", faz do horrendo, da deterioração e da morte um campo semântico constantemente presente em toda sua obra poética. Vinicius de Moraes é, sem dúvida, o principal herdeiro da poesia grotesca cunhada por Augusto dos Anjos. Poemas importantes como "A volta da mulher morena", "Balada do enterrado vivo", "Soneto da hora final" e o belíssimo "Balada da moça do Miramar" são somente alguns exemplos que justificam essa proposição.²⁸ Uma análise de "Sob o trópico do câncer" ajuda a revelar aspectos consideráveis dessa vertente viniciano, quanto mais em sua poesia esparsa.

²⁷ *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 29-38.

²⁸ Sobre o tema, ver o artigo "O grotesco e a poesia de Vinicius de Moraes", do autor, na revista acadêmica *Todas as Musas*, ano 09, nº 01, jul-dez, 2017, pp. 143-60.

Desde que surge e se desenvolve o humor em sua poética, Vinicius acaba mesclando, em muitos casos, seu ânimo facecioso com esse grotesco. Em cinco poemas da poesia esparsa, aquela semântica sinistra é mais veemente: “Balada de Santa Luzia” e, plenos de humor negro e de sarcasmo, “Romance da Amada e da Morte”, “O pranteado”, “Tanguinho macabro” e “Sob o trópico do câncer”.

Nesse último, o poeta, entretanto, não comete, ao trabalhar um assunto gravíssimo que atinge direta ou indiretamente tantas pessoas de forma impiedosa, a impropriedade de tornar o humor algo ofensivo, desrespeitoso. Vinicius, em vez disso, situa e executa cada compasso bem-humorado de “Sob o trópico do câncer” com uma substanciosa maestria capaz, inclusive, de fazer desses versos uma sincera homenagem aos atingidos. Cabe ressaltar, por exemplo, a maneira como as sete partes do poema se dispõem: o humor — que compreende também as aventuras estéticas, como veremos — figura nos segmentos que vão de II a VI, ou seja, podemos acreditar que a primeira e a última parte servem como elementos definidores de um intento, que é sério e cerca os limites das manifestações de comicidade.

No Brasil, o poema esteve inédito em livro até a sua publicação em 2008, em *Poemas esparsos*. Ao final desse volume, há uma seção denominada “Notas sobre alguns poemas”, na qual o organizador esclarece suas fontes e critérios editoriais lançados para o tratamento de inéditos. Encontra-se ali uma anotação que nos é oportuna sobre “Sob o trópico do câncer”:

Inédito em livro. No AMLB²⁹ há quatro dactiloscritos completos, um incompleto e fragmentos. É possível, comparando-os e observando a incorporação das mudanças anotadas, definir a sequência em que foram escritos. A última versão, porém, está incompleta. Na primeira e na última, o título é “Sob o trópico de câncer”. Posteriormente, o poema foi recitado integralmente pelo poeta numa apresentação em Portugal, que foi gravada em disco, e parte dele foi publicada n’*O Pasquim*, edição n. 46, de 7 a 13 de maio de 1970. Apesar disso, o poeta declara em entrevista (concedida a Ricardo Noblat e Tadeu Lubambo) datada de agosto de 1973, à revista *Desfile*: “Eu tenho um poema sobre o câncer, que nunca foi publicado no Brasil, e que levei dez anos para escrevê-lo”. Na leitura gravada, Vinicius segue basicamente o texto publicado n’*O Pasquim*, acrescentando-lhe algumas partes. Reproduziu-se aqui o poema na íntegra, ou seja, a versão recitada pelo poeta. Para tanto, serviu de base a publicação n’*O Pasquim* e, para as partes não publicadas ali (II, V e VII) ou alteradas quando da leitura (IV e VI), os dactiloscritos. A parte V consta somente da leitura.³⁰

Essa nota nos diz que o objeto em questão é, propriamente, um poema recitado. E assim o é por acertada opção do editor, visto que desse modo temo-lo integralmente e em versão mais recente o possível. Embora o álbum que traga a sua leitura³¹ tenha sido lançado um ano antes da publicação de 1970, o poema n’*O Pasquim*

²⁹ Arquivo-Museu de Literatura Brasileira — Fundação Casa de Rui Barbosa.

³⁰ MORAES, Vinicius de. *Poemas esparsos*. Sel. e org. de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.185.

³¹ *Vinicius em Portugal*. Festa, 1969.

não se encontrou em sua totalidade, tanto que Vinicius não o legitima na entrevista de 1973. Por isso, excetuando a hipótese de que apareça uma suposta versão subsequente, devemos tratar “Sob o trópico do câncer” como sendo um recitativo. Sua disposição em livro, baseada no cotejo com os protótipos escritos, serve-nos como referência.

No início do mesmo ano de lançamento do álbum *Vinicius em Portugal* (1969), de onde consta o poema recitado, Alexandre O’Neill lançara em Portugal uma coletânea da poesia de Vinicius de Moraes — selecionada e prefaciada pelo poeta português.³² Podemos encontrar, naquela pequena antologia, três poemas inéditos: “A volta do filho pródigo”, “Lembrete” e “Sob o trópico do câncer”. O poema em questão encontra-se ali com todas as suas sete partes, embora a versão do álbum seja posterior e mais bem acabada. Por sua vez, é oportuno verificar, da publicação portuguesa, a utilização do espaço gráfico no fim da quarta parte: uma peça visual ausente dos originais, e que tampouco pode ser imaginada, com precisão, se somente a escutamos por meio da faixa-áudio.

Ao iniciar sua leitura, o poeta anuncia a epígrafe da seguinte maneira: “Jayme Ovalle era um homem muito estranho, ele tinha... Ou, muito estranho, não — talvez nós é que sejamos estranhos. Ele tinha o pensamento sempre poético. Quando eu lhe perguntei o que era o câncer, ele me disse: ‘O câncer é a tristeza das células’. E isto serve como epígrafe ao meu poema”. E logo começa a recitar a primeira parte. Esse primeiro segmento de “Sob o trópico do câncer” é um verdadeiro manifesto contrário à doença, composto de

³² MORAES, Vinicius de. *O poeta apresenta o poeta*. Sel. e pref. de Alexandre O’Neill. Col. Cadernos de poesia, v.4. Lisboa: Dom Quixote, 1969.

várias imagens impressionantes que visam a fazer do câncer um signo do mal, do nauseabundo, da matéria que, embora compartilhe sua origem com as coisas que vivem, revela-se inesperadamente: “Volta à galáxia onde fermentam/ Os incubos da vida, de que és/ A forma inversa”.

Faz-se necessário dizer que essa primeira parte possui um comportamento métrico malicioso. A grande maioria de seus versos é lida como decassílabos, ainda que a repetição da cadência sofra obstáculos. Essa complicação rítmica se associa de modo automático e irreversível com o significado do texto, encerrando a doença em uma atmosfera ainda mais torta, estranha. Esse efeito nos inquieta menos quando há uma evidente diferença métrica do que quando acontece uma afinação duvidosa dos metros. Tomando como exemplo o verso “Computador eletrônico”, poderíamos considerá-lo um óbvio heptassílabo, em dissonância assim com o compasso basicamente marcado por tônicas em sílabas pares. A leitura de Vinicius, todavia, assim como a sugestão que o ritmo dos dois versos vizinhos proporciona, dá-nos a impressão de que a pronúncia da palavra “computador” pudesse ser realizada de maneira a emudecer o “p”, e então teríamos um hexassílabo afinado com as cesuras de um decassílabo e de um alexandrino: “Incalculável, tu de quem nenhum/ Computador eletrônico/ Poderia jamais seguir a matemática”. O que acontece de fato é um desconforto aos ouvidos, em conformidade com o clima proposto por esse primeiro segmento do poema. É curioso, por exemplo, que justamente onde o sentido incorpora a loucura, o incalculável e a matemática incompreensível, a métrica seja mais complexa.

Ao exotismo semântico e aos ritmos tortuosos, junta-se a laboração fonética. Vinicius trabalha com uma variabilidade de sons que provoca um misto de estranhamento e fluidez: “Monstruosa tarântula, hediondo/ Caranguejo incolor, fétida anêmona”. Podemos destacar como sinal de trabalho sonoro a presença dos fonemas /g/, /l/ e /m/, que evocam a todo instante um ambiente como que gelatinoso, gosmento: “glabro homúnculo”, “Grumo louco”, “Grasso e gomalinado prestamista”. Em meio a um dos melhores exercícios fonéticos, sai o personagem principal da parte segunda, o mercador — a respeito do qual, encerrando a primeira parte, o poeta põe a Amada sob alerta para que ela jamais o deixe entrar:

(...) Deixa os homens
Em sossego, odioso mascate.
Fecha o *zipe*
Da tua gorda pasta que amontoa
Caranguejos, baratas, sapos, lesmas
Movendo-se em seu visgo, em meio a amostras
De óleos, graxas, corantes, germicidas.

A parte segunda é a que dá a chave do humor em “Sob o trópico do câncer”. Vinicius de Moraes, em sua leitura, interpreta de maneira muito divertida um vendedor que bate à porta, cheio dos maneirismos e do sotaque dos vendedores antigos, turcos ou libaneses, que mercadejavam nos subúrbios do Rio de Janeiro. De todo modo, o próprio texto escrito indica satisfatoriamente o estereótipo desse mascate estrangeiro, com a ausência dos artigos definidos e o vocabulário típico dos vendedores: “mostro sem compromisso”, “paga quando puder”, “artigo de qualidade”, “Res-

titui dinheiro”, “é garantido”. O lado mórbido desse humor revela-se quando o vendedor começa a mostrar os seus produtos: “Fibroma/ Carcinoma, osteossarcoma”. Ele possui artigos tanto para a “madama” como para o marido e os filhos. O que nos parece mais importante, então, é perceber o quanto a poesia adquire um cunho *nonsense* para poder melhor expressar o potencial danoso do câncer. Para o tal vendedor, vale a eficácia, vale o poder de fatalidade. Por isso argumenta que o câncer do seio é persistente, “Sempre volta”; que o tumor sarcomatoso do intestino, destinado ao marido, “Não falha”. E apresenta, como um presente aos filhos, o câncer do sangue, com um discurso persuasivo:

(...) criança

Vai enfraquecendo, quase não sofre

Vai apagando como uma vela, muito carinho

Da senhora e seu marido para o menino.

Morre bem, morre feliz, com todos os sacramentos

Confortado pela excelentíssima família.

Como que para intensificar o caráter inverossímil desse quadro, o mercador força uma intimidade com a possível compradora para dizer que conseguiu, via contrabando, um tipo raro, o câncer atômico. Para obtê-lo, somente com pagamento à vista — “não faz prestação”. No entanto, os versos que seguem servem para compreender que todas as coisas expostas por ele não passam daquilo mesmo que todos os mercadores trazem: artigos para a casa, cigarros etc. — “tudo/ Feito com substância cancerígena”. Ou seja, a linguagem poética toma a consequência como a própria causa. Assim, a enfermidade advinda do alcatrão, do fumo, torna-se um

artigo de farmácia, um “bom xarope”. O poeta adverte desse modo que o câncer vive em quase tudo o que consumimos. E a poesia abre caminho para um humor incômodo como: “Deixo sem compromisso — mata moscas/ Baratas, ratos, crianças; tem cheiro/ De eucalipto”.

O verdadeiro pagamento, nesse comércio, é a morte: “O freguês paga quando quiser/ Morre quando puder!”.

As partes que vão da III à VI constituem o que há de mais experimental em “Sob o trópico do câncer”. Essa combinação de aspectos inventivos não pode ser analisada à revelia da faculdade risível do poema. Isso porque dentre os intuitos da própria realização formal encontra-se o humor.

O terceiro segmento, por exemplo, explora poeticamente o ritual cristão da ladainha. Os versos são proferidos em latim, como acontece em algumas manifestações litúrgicas mesmo nos dias de hoje. Vinicius remonta a lógica do ritual que, habitualmente, serviria para invocar a Deus, a Jesus Cristo e para o pedido de interseção da Virgem e dos Santos pelos fiéis. Recitada pelo celebrante, a ladainha se alterna com as respostas da congregação, como “tende piedade de nós” ou “rogai por nós” — “*Ora pro nobis*”. O poeta, por sua vez, pede a interseção de enfermidades, estabelecendo o ridículo por via de uma contradição essencial: o devoto clamaria para símbolos do bem e da plenitude, nunca à “*Apoplexia parva*”, à “*Entesia tetanus*” ou à “*Lepra leontina*”.

Quando a ladainha alcança o seu fim, o poeta profere: “*Et libera nobis omnia Cancer*”. Mais uma vez, então, a linguagem absurda de “Sob o trópico do câncer” faz a poesia representar um sentido lógico implícito. E mais uma vez a ver com o predicado intraduzível

do câncer, de tal forma perverso que, se comparássemos a doença com todas aquelas enfermidades, tomaríamos essas outras como boas.

Nas duas partes subsequentes, onde o grotesco é flagrante e subordina toda a linguagem, faz-se necessário frisar a artimanha com que o poeta, na quarta parte, salta de súbito a sequência numérica lógica,³³ esquivando-se da previsibilidade e oferecendo humor negro ao segmento; o jogo poético da parte quinta utilizou-se provavelmente do nome do filme *L'Arroseur arrosé*, dos irmãos Lumière, primórdios do cinema, como elemento sinistro de composição.

"Minha senhora, lamento muito, mas é meu dever informá-la de que seu marido tem um câncer do fígado...". Com essa anúnciação infeliz, Vinicius de Moraes inicia a leitura da sexta parte do poema, ainda sem dar indício de que guarda, ali, versos dos mais divertidos. O tom dessas falas vai se transformando em cada entrada: os primeiros quatro dizeres, comunicando a notícia do câncer, são diretos e sem qualquer gracejo, sendo que os primeiros três dão o tipo: ao marido, câncer do fígado; à esposa, câncer do útero; ao menino, leucemia. A anúnciação sobre a mãe deixa então o mal às reticências. Isso indica a consciência do poeta em tornar o texto inesperado e, mais, começar a transformá-lo com o propósito de fazer humor. O próximo comunicado já apresenta uma variante com relação aos primeiros, pois indica um momento posterior à anúnciação, quando o dito não é mais a notícia em si, mas a impressão sobre tal: "Seu pai é um homem forte, vai aguentar bem a ope-

³³ O número "4.294.976.296" parece advir de um descuido de Vinicius. O número correto, de acordo com a lógica das potências de 2, seria 4.294.967.296. Teria o poeta feito, de propósito, a inversão de dois números com o intuito de apresentar uma ideia de desordem?

ração...". As variantes, a partir desse verso, passam a figurar, e o humor parece adentrá-las de maneira sorradeira, tornando inexatos os seus contornos. Podemos identificá-lo, em preâmbulo, quando no comentário sobre a enfermidade na avó velhinha: "faremos o impossível". Ou na presença imprevista de um general e de um governador, esse que "parecia tão bem-disposto...".

E essa série de entradas, em sua última metade, ganha definitivamente um tom brincalhão. A principal peça de chiste diz respeito às posições sociais, que passam por aquele que "não tinha onde cair morto" até o rei, o papa... até Deus! Desse modo, o poeta consegue expor incisivamente a fragilidade da vida e de nossos valores. Fragilidade que faz vislumbrarmos a ironia de resguardo de uma especificidade: "Qual o quê, meu caro, não se assuste prematuramente, câncer não dá em deputado...". Ou de podermos nos espantar com o fato de que uma doença tão horrível possa atingir uma atriz lindíssima. O anúncio final, enfim, como para provar que todos estão igualmente frágeis perante o câncer, dá-se em "*Última hora, Agência Tass, Estação Interplanetária 777*" — uma brincadeira que Vinicius realiza juntando o nome do jornal, importante à época e em que escreveu por muitas vezes, com o nome da agência central de coleta e distribuição de notícias do poder comunista na ex-URSS, e mais uma imaginária estação com números que remetem ao bíblico 666, o número da besta.

A sétima e última parte de "Sob o trópico do câncer", em linguagem já bem distinta daquela usada no gracejo, dirige-se à Esfinge, símbolo dos enigmas. O poeta lhe pergunta quando acontecerá "o maior dos carnavais da humanidade", ou seja, a grande comemoração pela descoberta da cura. Pergunta de onde virá, se

do radioisótopo, se do amoníaco, ou se só mesmo um milagre de “Nossa senhora do Pronto Socorro”. Vinicius constrói imagens como as que se repetem formando um quase-refrão da parte VII: “as bandas tocando, as orquestras tocando/ E o toque cessando, o dedo, o toque/ Comprimindo o ponto, a dor, o espasmo, o diagnóstico:/ Câncer”. Podemos notar que o “toque” das orquestras é diferente do “toque” do diagnóstico — e, mais que diferente, um cessaria o outro. À frente, para que o poema se desenlace, o poeta desentranha da palavra “diagnóstico” a palavra “sentença”, porque o sentido da primeira não é capaz de expressar toda a fatalidade. Vinicius logo usufrui poeticamente do signo representante do câncer, cheio de significado, cheio de obscura carga, repetindo-o, como um coração pulsando,³⁴ como se a mera repetição da palavra fosse ainda mais valiosa que a poesia inteira. Devemos lembrar que, à sua época, a doença era ainda mais assustadora do que é hoje. Mesmo a palavra era temida, como um tabu. Desde então, a “Esfinge” nos deu algumas informações importantes que, se não completas, são de indizível colaboração.

³⁴ Na década seguinte, a banda de rock Titãs utilizou recurso muito semelhante ao final da música “O pulso” (*Ô Blésq Blom*. WEA, 1989).

O RISCO

Manuel Bandeira escreveu um importante texto a respeito das *Cinco Elegias* de Vinicius de Moraes, a que deu o título de “Coisa Alóvena, Ebaente”.³⁵ Ali consta um excerto que muito nos cabe agora:

Nestas cinco elegias o poeta procedeu como o jogador que chega à mesa da roleta e joga tudo no pleno, e ganha, e quatro vezes deixa ficar o monte no mesmo número e acerta sempre, e estoura a banca. Sai, e que deslumbramento! o dia amanhecendo sobre os telhados de Chelsea...

A roleta de jogo que um Bandeira entusiasmado nos oferece encerra uma orientação da poética de Vinicius que, de alguma forma, se deixa transparecer em muitas ocasiões. Podemos traduzi-la quando afirmamos que o interesse do poeta em se tornar fora de série em seus acertos esteve frequentemente acima do receio de errar. Vinicius entendia, como afirmou José Castello, que “um poema só merece esse nome quando corresponde a um risco vital”.³⁶ Felizmente, em se tratando de um verdadeiro poeta, os acertos sempre estiveram em maioria. Bandeira, no início do texto, afirma que

Naturalmente, as cinco elegias vão escandalizar muita gente (a ausência de poesia em certas pessoas dá pena). Vai haver

³⁵ In MORAES, Vinicius de. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1968, pp. 656-8.

³⁶ Apresentação. In MORAES, Vinicius de. *As coisas do alto: poemas de formação*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 7-11.

choro e ranger de dentes. Não são elegias aliás: são elégias.
Coisa alóvena, ebaente.

Além de neologismos e interface entre línguas, há a exploração do espaço gráfico como suporte visual, como a representação dos “telhados de Chelsea” na abertura da “Última Elegia”. Mas, ainda assim, a consagração de Vinicius por via de seus sonetos pode, por vezes, associá-lo de maneira equívoca a uma circunspecta ortodoxia — perspectiva com a qual se queda o desconhecimento sobre os próprios sonetos. Ao contrário, Vinicius de Moraes era, sem dúvida, um artista que se arriscava.

Sua poesia explora também, de forma hábil e assídua, lugares perigosos, determinados recantos do simplório onde um *make-it-new* se coloca no desgaste de variados movimentos: a reinvenção do lugar-comum. A respeito, o escritor Autran Dourado, em seu livro *Uma poética de romance*,³⁷ em que desenvolve reflexões sobre suas próprias técnicas de romancista, escreve um capítulo chamado “Estilo e lugar-comum”.³⁸ Nessas páginas, o autor aborda de maneira muito interessante o lugar-comum literário, onde se mostra disposto a correr o risco de enfrentá-lo: “o lugar-comum não é para a sua obra’, me aconselham generosamente. E eu, em verdade, vos digo que *o que é pra mim mesmo é o lugar-comum*”. E discorre:

O meu lugar-comum, mais conscientemente buscado a partir da 2ª e 3ª partes de *Nove Histórias em Grupo de Três*, não é o lugar-comum enobrecido, enriquecido, embora eu já tivesse dito que se deve repetir o lugar-comum para ver se, repe-

³⁷ São Paulo: Perspectiva, 1973.

³⁸ Op. cit., pp. 83-94.

tindo, um dia ele ganhe força nova: o famoso princípio alquímico do meu mestre imaginário. Vejam, “força nova” e não “enobrecimento”. (...)

O que mais admiro no Carlitos, da primeira à última fase, sobretudo em *Luzes da Ribalta*, é como ele consegue fazer um filme que enche as medidas com uma história tão patética (ainda o clichê, o lugar-comum, o perigosíssimo patético), que nas mãos de qualquer outro diretor poderia ser um péssimo filme, um filme vergonhoso, tango argentino, enfim — um filme da Pelmex.

Estamos obviamente diante de considerações mais tangíveis à nossa percepção intuitiva, poética, do que analítica. Por isso “força nova” nos aparece como algo perceptível mas intraduzível. Como podemos apreender do escritor, não se trata de enriquecer o lugar-comum, melhorá-lo, o que seria artisticamente um desastre. Trata-se, antes, de empregá-lo mesmo em sua crueza, embora o resultado saia o inverso do que se esperaria — o ordinário, o chavão —, convertendo-o em uma arte autêntica. Podemos aceitar essa “alquimia” ao considerarmos, de antemão, que o temor dos artistas pelo lugar-comum advém por conta de dois riscos que podem ser fatais: o primeiro, do impulso que arrasta às facilidades e subtrai a matéria fundamental de uma obra, que é a invenção; o segundo, muito em consequência do primeiro, da falta de efeito, de fôlego, que acomete rapidamente ao desinteresse o espectador mais exigente. E assim concordaremos que o produto do lugar-comum é imprevisível caso se ofereça, como tratou Autran Dourado, com uma “força nova” e, por conseguinte, fôlego e efeito.

O exemplo do patético nos filmes de Carlitos nos cabe de maneira tão curiosa quanto justa ao procurarmos entender essa aposta no estilo de Vinicius de Moraes. Falamos então de dois mestres do patético e da reinvenção do lugar-comum. Do mesmo modo que o trabalho do diretor, o do poeta “nas mãos de qualquer outro” se tornaria ridículo. Cabe lembrar que Vinicius era um grande admirador de Charles Chaplin. O poeta, que também foi crítico de cinema, por muitas vezes escreveu sobre o artista inglês.

Tentaremos esclarecer um pouco o mecanismo dessa reinvenção tomando os primeiros versos de um conhecido poema de Vinicius, chamado “Ausência”:

Eu deixarei que morra em mim o desejo de amar os
[teus olhos que são doces
Porque nada te poderei dar senão a mágoa de me
[veres eternamente exausto.³⁹

Uma angústia os perpassa, contagiante, e se sobreleva ao desgaste de uma cena amorosa. Por sua vez, entendemos que deixar morrer um desejo, ter o desejo dentro de si e adjetivar como doces os olhos da amada não compõem, por si, imagens adicionais ao histórico do lirismo. Mas há qualquer coisa nessa disposição de lugares-comuns que lhes dão, curiosamente, efeito e novidade. Possamos talvez apreendê-lo: no metro longo e no ritmo acelerado dos versos, que conduzem a uma ideia de desespero; na maneira intempestiva como aparece o complemento “que são doces”, quase como em tom de observação; no tempo subsequente como a mágoa

³⁹ *Forma e exegese*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1935, p.41.

e a exaustão se nos revelam em correspondência com o ritmo que se impôs; na lógica em que há relação entre *ver* alguém exaurido e a doçura dos *olhos*; etc. A impossibilidade de decodificar plenamente os mecanismos dessa “alquimia”, contudo, é parte essencial da linguagem poética.

Ao focarmos as considerações na poesia esparsa, de onde recolhemos com vista ao estudo mais continuado os poemas “Cartão-postal/ Modinha” e “O haver”, verificamos que, se o risco estava flagrante na poética de boa parte de seus volumes publicados, a produção de Vinicius, num período em que ele já havia exercitado reiteradamente um conjunto considerável de técnicas e temas, adquire uma natureza ainda mais ousada. O poeta aparece-nos então bem à vontade em conformar a poesia com sua experiência humana, mesmo que para tanto seja necessário inventar formas ou romper valores. Trata-se, no entanto, menos de formulações endereçadas à crítica ou aos teóricos da forma do que de uma necessidade de que a poesia expresse aquilo que de outro jeito não conseguiria. Por isso, ainda que esse risco, presente nos poemas que por ora nos interessam, constitua uma característica sedutora do ponto de vista crítico-teórico, eles se apresentam de tal maneira despojados muito porque o prestígio do poeta já não mais precisa dar maiores provas de infalibilidade.

E ali encontraremos, como consequência, experiências formais como as realizadas em “Sob o trópico do câncer”, “Cartão-postal/ Modinha” e “P(B)A(O)I”; as acertadas aventuras lírico-existenciais de “O haver” e “A perda esperança”; a fusão entre a tradição escrita e o folclore brasileiro de “O corta-jaca” e “Jogo de empurra”; como também as saborosas *poesias de circunstância* de “So-

neto de luz e treva”, “Mote e contramote” e “Alexandra, a caçadora”. Sobre esse último tipo citado, Eucanaã Ferraz faz uma consideração exata no posfácio⁴⁰ do livro *Poemas esparsos*:

Seria preciso pensar, em termos teóricos, os limites e o alcance da chamada poesia de circunstância, mas a inequívoca ausência de tal disposição crítico-teórica talvez seja consequência da própria excentricidade dos poemas de tal natureza nos quadros de uma lírica cujo valor se mede, tradicionalmente, pelo apagamento da circunstância. Ou seja, convencionou-se julgar que o valor do poema cresce na medida em que a presença da circunstância diminui ou desaparece, substituída por uma almejada atemporalidade. Mas, se falta ainda um pensamento mais estruturado a respeito desse quase-gênero poético, não faltam nomes que, na história da poesia, deixaram que as marcas da efemeridade do tempo, do espaço, do fato e dos nomes permanecessem no poema.

Muitas vezes, a qualidade distintiva de um grande artista está propriamente nessa capacidade de instigar, espantar ou mesmo desdizer as sentenças teóricas; está em fazer com que uma obra de arte funcione conquanto apontada para um caminho imprevisto ou, ainda, contrário ao aconselhável; está em situar a teoria sempre em sua subordinação, forçando-a a uma perseverante releitura, à atualização; e nunca o contrário — o que resultaria em condenar o repertório ao inocuamente bem-realizado.

⁴⁰ Simples, invulgar. In MORAES, Vinicius de. *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 161-79.

CARTÃO-POSTAL/ MODINHA

CARTÃO-POSTAL

v
avião
v
v

R

IO

Rio

lua

DE JA

NEIRO!

MEURIO

ZINHODEJANEIRO!MINHASÃOSEBASTIÃODORIODEJANEIRO!
CIDADEBEMAMADA!AQUIESTÁOTEUPOETAPARADIZER—TEQUE
TEAMODOMESMOANTIGOAMOREQUENADANOMUNDONEMMESMOAM
ORTEPODERÁNOSSEPARAR.

Aquiporeisssssssparafingirdomosaicodopasseio
AquiporeiTTTTTTTTTTTTTTTTparafingirdepalmeiras
Emepoño eu eu eu eu eu eu eu eu eu poraítudo

Quero brincar com a minha cidade.

Quero dizer bobagens e falar coisas de amor à

[minha cidade.

Dentro em breve ficarei sério e digno. Provisoriamente

Quero dizer à minha cidade que ela leva grande
[vantagem sobre todas as outras
[namoradas que tive
Não só em Km² como no que diz respeito a acidentes
[de terreno entre os quais o número de
[buracos não constitui fator desprezível.
Em vista do que pegarei meu violão e, para provar
[essa vantagem, sairei pelas ruas e
[lhe cantarei a seguinte modinha:

MODINHA

Existe o mundo
E no mundo uma cidade
Na cidade existe um bairro
Que se chama Botafogo
No bairro existe
Uma casa e dentro dela
Já morou certa donzela
Que quase me bota fogo.

Por causa dela
Que morava numa casa
Que existia na cidade
Cidade do meu amor
Eu fui perjuro
Fui traidor da humanidade

Pois entre ela e a cidade
Achei que ela era maior!

Loucura minha
Cegueira, irreabilidade
Pois realmente a cidade
Tinha, como é de supor
Alguns milhares de km²
E ela apenas, bem contados
Metro e meio, por favor.⁴¹

O Rio de Janeiro como pauta. Não apenas o seu significado, mas também o significante: a palavra vai além de sugerir um sentido, porque o expressa em imagens visíveis, como faz uma gravura. Trata-se do "Cartão-postal", indissociável de sua "Modinha", poema complementar que se incorpora formando um único poema de duas partes. Seria a introdução do *Roteiro lírico e sentimental da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, onde nasceu, vive em trânsito e morre de amor o poeta Vinicius de Moraes*, caso a idealização desse livro pudesse ter sido, de toda, concretizada. O poeta nos deixa o projeto do *Roteiro* por meio de um sumário, datiloscrito, dos poemas que o formariam, com emendas manuscritas indicando quais estavam "prontos", quais "em andamento" e o título daqueles que ainda restavam "a fazer". José Castello conta-nos isso e mais algumas outras histórias que revelam a antiga obsessão de Vinicius por

⁴¹ *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro, e outros lugares por onde passou e se encantou o poeta*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 19-21.

essa ideia na biografia que escreve sobre o poeta⁴² e na “Apresentação”⁴³ de um volume que foi a primeira experiência de se publicar textos previstos para o *Roteiro lírico*.

O “Cartão-postal” começa como uma fotografia formada por palavras. Há de início um “avião”, formado pelo seu signo — este que desenha as asas — mais a repetição vertical cruzada da letra “v”, formando o corpo do veículo. O poeta também representa a “lua”, cometendo o requinte minimalista de transpô-la somente com a palavra. Ao canto esquerdo do “cartão” desce um final de monte que cai no mar, este que vai de ponta a ponta durante três linhas, justificadas nas margens do poema, e mais uma linha que acaba antes da margem direita, provocando uma irregularidade semelhante à espuma. Os três subseqüentes versos — chamemos assim — são alinhados e indicam o mosaico gravado no célebre calçadão de Copacabana, as palmeiras e o poeta “poraítudo”, repetindo-se poeticamente na imagem do cartão-postal. Podemos identificar que estes três versos já são distintos pelo que carregam certa metalinguagem, uma voz narrando o fazer poético em seus “Aquiporei” e “Emeponho”. Vale comentar também a respeito da fotografia, a forma como o texto abdica do espaço entre as letras e da lógica de minúsculas e maiúsculas na medida em que se faz em benefício da expressão visual.

Como já se nota pelo conteúdo semântico das palavras que compõem o desenho, a poesia do cartão e da modinha estarão a serviço de uma desesperada declaração de amor ao Rio de Janeiro.

⁴² CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão / uma biografia*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 147, 262, 408-13.

⁴³ In MORAES, Vinicius de. *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro, e outros lugares por onde passou e se encantou o poeta*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 13-5.

Para tanto, Vinicius emprega um recurso poético o qual podemos apontar, sem dúvida, como um particular de sua poesia: a transmutação de coisas e lugares na figura feminina, fazendo de sua relação com essas uma relação encarnada, antropomórfica, como acontece, por exemplo, nos antológicos “Pátria minha” e “A bomba atômica”.

Os primeiros versos propriamente ditos dão a entender que estamos em meio a uma grande brincadeira: “Quero brincar com a minha cidade./ Quero dizer bobagens à minha cidade”. Esse “brincar” aponta para a fotografia acima e para os versos abaixo com uma suave diferença de significado: ao que foi feito, com o sentido semelhante a jogar, manejar, aventurar-se; ao que vai em sequência, com o sentido mesmo de “dizer bobagens”, gracejar, zombar. O emprego do verbo, pois, em si mesmo já faz parte do jogo — da manipulação, do ofício — por vias de sua polissemia. E logo Vinicius pede licença ao leitor para as suas “bobagens”. Aqui faremos uma consideração muito importante: o poeta sabe que fará um versejo de gosto duvidoso, que vai abandonar “Provisoriamente” a seriedade e a dignidade — e isso é parte do humor na composição —, por isso alerta, por isso prepara previamente o espaço do poema — falamos então da técnica de se lidar com o risco, com o temerário. E atira certo, inclusive na opção de um metro longuíssimo, adequado à esfera semântica do que vai dizer: “Quero dizer à minha cidade que ela leva grande vantagem sobre todas as outras namoradas que tive/ Não só em km² como no que diz respeito a acidentes de terreno entre os quais o número de buracos não constitui fator desprezível”.

No mesmo compasso, Vinicius anuncia que vai cantar uma modinha para comprovar a vantagem, deixando o fim de “Cartão-postal” com dois pontos (:), suspenso, para que se complete com “Modinha”. Esse estilo musical originou-se nas cantigas brasileiras do século XVII e foi levado à corte de Lisboa por Domingos Caldas Barbosa (1740-1800). Sob influência de músicos eruditos portugueses, as modinhas adquiriram propriedades da música de ópera italiana e voltaram ao Brasil no início do século XIX. Sagraram-se, por aqui, por muitos anos, como um jeito marcadamente carioca de compor canções amorosas.⁴⁴ Por isso nosso poeta escolhe a modinha como o veículo de declaração de seu amor ao Rio de Janeiro — a própria forma é uma homenagem.

E esse poema, metade de um poema maior, faz-se portanto com uma linguagem bem simples, fluida, como costumavam ser as letras das antigas canções populares. Compõem-se de versos de quatro e de sete sílabas poéticas, distribuídos em duas oitavas mais uma estrofe que, embora possua sete linhas, funciona como oitava, pois quando lemos essa estrofe (ou, hipoteticamente, cantamos, já que se trata de uma modinha), a sigla “Km²” ganha um metro próprio. Logo entendemos que o padrão estabelecido nas oitavas é na prática mantido: tetrassílabos o primeiro e o quinto versos e, os outros seis, redondilhas maiores:

⁴⁴ Podemos citar alguns exemplos de compositores importantes como Joaquim Manuel da Câmara (1780-1840), Cândido José de Araújo Viana ou “Marquês de Sapucaí” (1793-1975) e Cândido Inácio da Silva (1800-1837). Posteriormente, renovada por músicos de origem simples e sob forma de canção ternária, assimilada da valsa, a modinha ganhou muita popularidade, ganhando as ruas como serenata. E então temos Xisto Bahia (1841-1894), Catulo da Paixão Cearense (1866-1946) e outros. Também compuseram modinhas Chico Buarque de Holanda e Vinicius de Moraes.

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

→

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

Estamos diante, pois, de um trabalho formal que vai além de mero artifício: registra o contraste determinante entre um cartão-postal e uma modinha, porquanto a essência do cartão seja o aspecto visual e a essência da canção seja o aspecto auditivo. Ou seja, ao passo em que Vinicius de Moraes compõe o “Cartão-postal” de maneira que ele não possa ser apenas recitado, mas tenha sobretudo que ser visto, compõe a “Modinha” de maneira que ela não possa ser compreendida formalmente caso não seja, por sua vez, ouvida — já que é música.

Podemos dizer que “Modinha” realiza-se nos movimentos de aproximação e de *zoom* sobre o espaço da cidade, como se tomássemos um mapa e fizéssemos, de cada lugar, conjunto e subconjunto de regiões respectivamente menos ou mais nítidas. O aspecto mais interessante desse movimento está na presença dos elementos que não se buscariam normalmente nos mapas, como pessoas e mesmo as suas manifestações — antevisão poética dos modernos mapas eletrônicos. A primeira oitava dá-se no movimento de aproximação que, antes da cidade, ainda faz do mundo o seu ponto de partida. O foco, precipitado ao menor elemento, alcança a ação de

botar fogo — trocadilho arriscado, tão-somente adequado porque está escrito à maneira de uma de modinha.

No entanto, os principais artifícios estão no movimento contrário: a segunda estrofe disfarça-se, a partir do quarto verso, ao ganhar um discurso aparentemente mais retórico — “Cidade do meu amor”. Esse “amor” de poeta não deixa de fazer parte do *zoom* — é maior que a própria cidade. O exagero da passagem subsequente, “Eu fui perjuro/ Fui traidor da humanidade”, amplifica-se quando situado num afastamento que, como identificamos, continua. Fazemo-nos, nesse sentido, capazes de assimilar a comparação absurda entre “ela e a cidade”, que é, “como é de supor”, a comparação entre os desmedidos significados de uma e de outra. Mas em contraponto a esse entendimento, que distingue as escalas reais e abstratas de grandeza, o poeta novamente as confunde na estrofe final, com a intenção de ridicularizar o paralelo entre aquela que possui “Alguns milhares de km²” e outra que, se “bem contados”, possui apenas um “Metro e meio”.

O HAVER

Resta, acima de tudo, essa capacidade de ternura
Essa intimidade perfeita com o silêncio
Resta essa voz íntima pedindo perdão por tudo:
— Perdoai... — eles não têm culpa de ter nascido...

Resta esse antigo respeito pela noite, esse falar baixo
Essa mão que tateia antes de ter, esse medo
De ferir tocando, essa forte mão de homem
Cheia de mansidão para com tudo quanto existe.

Resta essa imobilidade, essa economia de gestos
Essa inércia cada vez maior diante do Infinito
Essa gagueira infantil de quem quer balbuciar o
[inexprimível
Essa irreduzível recusa à poesia não vivida.

Resta essa comunhão com os sons, esse sentimento
Da matéria em repouso, essa angústia da
[simultaneidade
Do tempo, essa lenta decomposição poética
Em busca de uma só vida, uma só morte, um
[só Vinicius.

Resta esse coração queimando como um círio
Numa catedral em ruínas, essa tristeza
Diante do cotidiano, ou essa súbita alegria
Ao ouvir na madrugada passos que se perdem
[sem memória...

Resta essa vontade de chorar diante da beleza
Essa cólera cega em face da injustiça e do
[mal-entendido
Essa imensa piedade de si mesmo, essa imensa
Piedade de sua inútil poesia e sua força inútil.

Resta esse sentimento da infância subitamente
[desentranhado
De pequenos absurdos, essa tola capacidade
De rir à toa, esse ridículo desejo de ser útil
E essa coragem de se comprometer sem necessidade.

Resta essa distração, essa disponibilidade, essa
[vagueza
De quem sabe que tudo já foi como será no vir-a-ser
E ao mesmo tempo esse desejo de servir, essa
Contemporaneidade com o amanhã dos que não têm
[hoje nem ontem.

Resta essa faculdade incoercível de sonhar
E transfigurar a realidade, dentro dessa incapacidade

De aceitá-la tal como é, e essa visão
Ampla dos acontecimentos, e essa impressionante

E desnecessária presciência, e essa memória anterior
De mundos inexistentes, e esse heroísmo
Estático, e essa pequenina luz indecifrável
A que às vezes os poetas dão o nome de esperança.

Resta essa obstinação em não fugir do labirinto
Na busca desesperada de alguma porta quem
[sabe inexistente
E essa coragem indizível diante do Grande Medo
E ao mesmo tempo esse terrível medo de renascer
[dentro da Treva.

Resta esse desejo de sentir-se igual a todos
De refletir-se em olhares sem curiosidade e
[sem história
Resta essa pobreza intrínseca, esse orgulho, essa
[vaidade
De não querer ser príncipe senão do próprio reino.

Resta essa fidelidade à mulher e a seu tormento
Esse abandono sem remissão à sua voragem insaciável
Resta esse eterno morrer na cruz de seus braços
E esse eterno ressuscitar para ser recrucificado.

Resta esse diálogo cotidiano com a morte, esse fascínio
Pelo momento a vir, quando, emocionada
Ela virá me abrir a porta como uma velha amante
Sem saber que é a minha mais nova namorada.⁴⁵

Podemos deduzir, com base em seu título e em seu poder expressivo, que esse seria um dos carros-chefes de *O deve e o haver*, anunciado mas inconcluso volume de poesia de Vinicius de Moraes. O arcabouço poético de “O haver” é de tal forma vigoroso que, mesmo sofrendo ao longo de quinze anos um encrencado equívoco editorial — como veremos —, sob versão inacabada e defectível, conseguiu ainda assim ganhar lugar entre os mais conhecidos do repertório do poeta.⁴⁶ Não nos cabe aqui tentar decodificar os dispositivos pelos quais se construiu tamanha aceitação pública, e sim desenvolver apontamentos e comentários possíveis sobre alguns desses versos. Alenta-nos saber, no entanto, que as limitações crítico-teóricas representam, caso advenham de uma acertada demarcação, o valor da poesia enquanto linguagem ilimitada e intransponível.

O poema ganhou ressaltado em 1993, como o primeiro da coletânea *Jardim noturno*,⁴⁷ que materializou um esforço inicial de levar ao grande público uma seleção de materiais avulsos do poeta, como nos conta a organizadora Ana Miranda:

⁴⁵ *O falso mendigo*. Rio de Janeiro: Fontana, 1978, pp. 11-2.

⁴⁶ Basta conferirmos, para que se tenha uma evidência de sua contínua popularização, que *uploads* da faixa-áudio que traz a leitura d’“O haver” pelo próprio Vinicius geram aos contadores do site de vídeos da internet *YouTube*, até o presente momento deste estudo, centenas de milhares de exibições.

⁴⁷ Sel. e org. de Ana Miranda. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Alguns são apenas fragmentos, ou ideias a serem desenvolvidas, ou mesmo antigas que depois Vinicius de Moraes trabalhou e incluiu em livro. Outros foram publicados em revistas ou jornais. Outros, ainda, são poemas que o ocuparam de forma obsessiva durante anos, e estão evidentemente terminados, datilografados, datados, assinados; foram anunciados pelo poeta, prometidos aos leitores, mas, por algum motivo sobre o qual podemos apenas especular, Vinicius nunca os publicou — todavia nunca os rasgou.

A família do poeta cedeu este material para a Casa de Rui Barbosa com a finalidade de fornecer subsídios aos estudiosos e pesquisadores (...).

Portanto, para que tantas e tão valiosas páginas não ficassem restritas aos pesquisadores, fiz uma seleção subjetiva, aqui apresentada por temas, sem preocupação de ordem cronológica.⁴⁸

Esse volume carrega uma série de problemas, em grande medida compreensíveis quando o consideramos parte de uma pesquisa complexa que, naquele momento, apenas se iniciava. Entre os mais eloquentes, registramos uma tradução incompleta de Vinicius do poema "Arion, versos sueltos del mar",⁴⁹ de Rafael Alberti (1902-1999), publicado como se fosse uma composição do poeta brasileiro, intitulada "Versos soltos do mar", e que, devido à caligrafia dificultosa do manuscrito, pôs-se ali em versos de tal forma corrompidos a se tornarem por vezes ridículos. Como exemplo, da passagem "Los que se murieron,/ hoy, mar, no te nombran" (Os que morreram,

⁴⁸ Apresentação. In Op. cit., pp. 13-4.

⁴⁹ ALBERTI, Rafael. *Poesía Completa*. Madrid: Aguilar, 1988, p.180.

hoje, mar, não te chamam) transcreveu-se “Os que morreram/ Maruja, vão te chamar”.

“O haver” estava entre as complicações. Ao procurarmos as incidências do poema, encontramos-lo em alguns registros distintos: em dois originais do poeta na AMLB da Fundação Casa de Rui Barbosa; numa publicação do jornal *Diário de Notícias* de 15 de abril de 1962; n’*O melhor do Pasquim 1969/70*; e, ainda, recitado no álbum *Antologia poética*, de 1977. Um dos originais presentes na fundação traz em sua margem superior a data em que o poema seria publicado no “DN”. O outro se apresenta incorporando as anotações realizadas no primeiro. O poema de fato publicado no *Diário de Notícias* é uma versão ainda mais acrescida e bem acabada. Cerca de oito anos depois, aqueles versos aparecem na edição especial d’*O Pasquim* em forma praticamente definitiva, ainda que sem os pormenores da leitura em 1977: leu-se “que existe” no lugar de “quanto existe” (2ª estr.); e retornaram, de outros registros, o “da simultaneidade” (4ª estr.) e o “seu reino” (12ª estr.), em vez de “de simultaneidade” e “próprio reino”. A versão de *Jardim noturno*, por sua vez, retrocedeu ao primeiro dos originais, a mais primária e inacabada de todas. E, não bastasse, levou como data aquela da publicação no “DN”.

Em 2008, em *Poemas esparsos*, publicou-se basicamente a versão d’*O melhor do Pasquim*, de 1970, incorporando com razão as pequenas alterações de 1977 declamadas no álbum *Antologia poética*.

Mas a versão derradeira, em verdade, consta de uma edição de luxo de 1978, de nome *O falso mendigo*.⁵⁰ E, não por acaso, volumes como esse passariam eventualmente despercebidos por pesquisadores e organizadores. O assunto merece nota. Acontece que, enquanto Vinicius aprontava seus dois livros que reuniriam toda a produção poética mais recente, que nunca chegaram a se concretizar — *O deve e o haver* e *Roteiro lírico e sentimental da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, onde nasceu, vive em trânsito e morre de amor o poeta Vinicius de Moraes* —, coletâneas de sua poesia foram sendo publicadas. E, não raro, incluíam-se nelas alguns poemas inéditos. É o caso de *O mergulhador*,⁵¹ *O poeta apresenta o poeta* (sel. Alexandre O'Neill), *Breve momento*⁵² e *O falso mendigo*. Vinicius então jamais cuidou de acrescentar esses poemas em qualquer uma de suas edições de obra completa, uma vez que esperava publicar seus dois livros que compreenderiam toda essa poesia esparsa. Caso semelhante deu-se inclusive com volumes plenamente inéditos: *História natural de Pablo Neruda — A elegia que vem de longe*⁵³ e *A casa*.⁵⁴ O resultado, pois, é um acúmulo desordenado de uma parte importante de sua obra, em que pesa até mesmo o que podemos chamar de uma bibliografia não-oficial, ausente das tradicionais edições de poesia completa do selo Aguilar.

Os quartetos que compõem “O haver” arriscam-se a apontar para o próprio eu-lírico de modo a espantar ainda que um român-

⁵⁰ *O falso mendigo*. Sel. Marilda Pedroso, com xilogravuras de Luiz Ventura. Rio de Janeiro: Fontana, 1978.

⁵¹ *O mergulhador*. Ilustr. Pedro Moraes. Rio de Janeiro: Atelier de Arte, 1968.

⁵² *Breve momento*. sonetos. Rio de Janeiro: Lithos Ed. de Arte, 1977.

⁵³ *História natural de Pablo Neruda*. Ilustr. Calasans Neto. Salvador: Macunaíma, 1974.

⁵⁴ *A casa*. Capa Carlos Bastos. Salvador: Macunaíma, 1975.

tico exato: “esse orgulho, essa vaidade/ De não querer ser príncipe senão do próprio reino”. Entretanto se encontram à distância do romantismo na medida em que repudiam o escapismo e apontam para a vida real: “Resta essa obstinação em não fugir do labirinto/ Na busca desesperada de alguma porta quem sabe inexistente”; ainda que seja necessário, paradoxalmente, “transfigurar a realidade, dentro dessa incapacidade/ De aceitá-la tal como é”. Referimo-nos a um poema que, sobretudo, consegue dar uma aparência tangível às abstrações mais generalizantes: “Essa mão que tateia antes de ter, esse medo/ De ferir tocando, essa forte mão de homem/ Cheia de mansidão para com tudo quanto existe”. A reinvenção do lugar-comum, sobre a qual dissertamos, é realizada então com segura ousadia, sem que a “força nova” titubeie em se mostrar. Vinicius saca o recurso sempre em contextos inesperados, oportunos conquanto sob o risco de sê-los imediatamente ao introduzir o poema: “Resta essa voz íntima pedindo perdão por tudo:/ — Perdoai... — eles não têm culpa de ter nascido...”; ou após uma sequência de imagens afiladas: “e essa impressionante//

E desnecessária presciência, e essa memória anterior
 De mundos inexistentes, e esse heroísmo
 Estático, e essa pequenina luz indecifrável
 A que às vezes os poetas dão o nome de esperança”.

Poderíamos dizer que “O haver” é personalíssimo, confessional e circunstancial. Assim o sendo, o que mais se estranha é a resultante, oposta ao que se esperaria em tal caso, porquanto o poema se projeta no leitor, concerne-o e aparece desavindo de um espaço-

tempo. Podemos, embora, realizar sua leitura com base em uma segunda perspectiva, menos ligeira, considerando que o objeto poetizado não é meramente o eu-lírico, mas sua poética — o Vinicius em metonímia com o manancial que lhe “Resta”. Apoiá-nos logo a consonância com o verso elegíaco em que reclama a impossibilidade de “Ser apenas Moraes sem ser Vinicius”,⁵⁵ ou seja, a impossibilidade de ser apenas o sujeito, sem ser sua própria poesia.

A “intimidade perfeita com o silêncio”, o “antigo respeito pela noite”, por exemplo, são flagrantes desde o primeiro poema do primeiro livro. Os dois versos inaugurais de *O caminho para a distância* empenham-se em transmitir tanto aquela disposição do poeta para com o diálogo íntimo como sua reverência a supostos enigmas noturnos: “O ar está cheio de murmúrios misteriosos/ E na névoa clara das coisas há um vago sentido de espiritualização...”.⁵⁶ Esse concerto permanece, também, na excelência poética de *Poemas, sonetos e baladas*, contudo bem mais sofisticado, após a superação de “Uma incapacidade de ternura”⁵⁷ que, sem dúvida, se oporia ao belo verso que dá início a “O haver”. São assim o quarto dos “Quatro sonetos de meditação” e a “Imitação de Rilke”. As “Duas canções de silêncio” de *Para viver um grande amor* são importantes nesse contexto; e, agora, ao atravessarmos sua poesia esparsa, a relação do poeta com o silêncio e com a noite já se esta-

⁵⁵ Elegia quase uma ode. *Cinco elegias*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1943, p.12.

⁵⁶ Rio de Janeiro: Schmidt, 1933, p.11.

⁵⁷ O verso é de “Soneto da madrugada” (*Poemas, sonetos e baladas*. São Paulo: Gaveta, 1946, p.50), poema cujo hermetismo possibilita uma leitura sob a qual o objeto poetizado, assim como em “O haver”, é a própria poética — nessa ótica, teríamos a expressão da superação de uma poesia “Nunca simples e nunca natural” (Op. cit.).

belece tão naturalmente a ponto de se apresentar espontânea e crua como em “A volta do filho pródigo”.⁵⁸

Sua “irredutível recusa à poesia não vivida” evoca uma família de poetas da qual Vinicius faz parte, como também Rimbaud, Manuel Bandeira e, seu amigo, Pablo Neruda. Esse verso põe-se em paralelo, por exemplo, com outros dois, repetidamente citados na fortuna crítico-teórica de língua espanhola: “Hablo de cosas que existen, Dios me libre/ de inventar cosas cuando estoy cantando”.⁵⁹ Assim como esse realismo de Neruda é traiçoeiro, a recusa viniciano não pode, obviamente, tratar-se de um manifesto à representação do real. Não seria, pois, necessário que nos alongássemos sobre as distintas delimitações possíveis de vida e de realidade — para Vinicius de Moraes, é a primeira que deve atrelar-se à poesia, como também é essa a matéria-prima incorruptível do chileno.

Na quarta estrofe, a poesia de “essa comunhão com os sons, esse sentimento/ Da matéria em repouso” alcança um nível de linguagem tão indisposto a qualquer transposição analítica quanto, curiosamente, se faça compreensível aos nossos sentidos primários. Vejamos que a “comunhão com os sons” é, das elaborações, a menos incômoda. Isso porque tomamos automaticamente “os sons” como *fato*, como *o que ocorre*, não como *coisa*,⁶⁰ embora possamos aguçar essa leitura em função do que se segue: “esse sentimento/ Da matéria em repouso”. O só “repouso” da matéria poderia apon-

⁵⁸ *O poeta apresenta o poeta*. Sel. e pref. de Alexandre O'Neill. Col. Cadernos de poesia, v.4. Lisboa: Dom Quixote, 1969, pp. 165-9.

⁵⁹ NERUDA, Pablo. Estatuto del vino. *Residencia en la Tierra*. Santiago: Editorial Universitaria, 1996, pp. 151-4.

⁶⁰ Usamos em itálico, neste parágrafo, o vocabulário de Ludwig Wittgenstein em *Tractatus lógico-philosophicus* (São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001).

tá-la como *coisa* em si se não a subentendesse ainda entre outras *coisas* e, portanto, deixando-a no *mundo* como *o que ocorre*. Todavia, o núcleo da ideia está no “sentimento” da matéria em repouso, um estado que não é um *estado de coisa* porque não é o subsistir do *fato* — algo que somente a poesia se disporia a *mostrar*. E mostramos tanto melhor quanto circunscrito em metáfora do sentimento poético de Vinicius.

Levanta-se n’“O haver” a questão da utilidade da poesia: “essa imensa/ Piedade de sua inútil poesia e sua força inútil”. No entanto, o poeta não escreve, aqui, sobre a mesma utilidade debatida nas cátedras — o prazer estético, a expansão da linguagem, o sustento do espírito... —, mas uma outra, ou melhor, a falta de utilidade na tentativa de fazer com que a poesia sirva como um agente estabilizador: do “coração queimando como um círio/ Numa catedral em ruínas”; da “tristeza”; da “súbita alegria”; da “vontade de chorar diante da beleza”; da “cólera cega em face da injustiça e do mal-entendido”; da “piedade de si mesmo”. A inutilidade a que Vinicius se refere diz respeito à incapacidade de a poesia vir a ser um alento para as dores advindas de sua “capacidade de ternura”, a mesma que o arrasta à poesia. Trata-se de um movimento mais propriamente interior que exterior. A respeito, Ferreira Gullar, em depoimento no documentário sobre o poeta,⁶¹ comenta a afirmação de T. S. Eliot de que escrever é fugir da emoção, e que o poeta de língua inglesa escrevia porque queria se libertar. Daí, Gullar faz uma comparação com a força criadora de Vinicius de Moraes.

⁶¹ *Vinicius de Moraes — Quem pagará o enterro e as flores / Se eu me morrer de amores*. 1001 Filmes e Iberautor Promociones Culturales, 2005.

Se a análise desse poema parte da perspectiva sob a qual o objeto poetizado é a poética de Vinicius de Moraes, seria temerário aos nossos fundamentos que tanto a mulher como a morte, agora, não figurassem. À mulher, o poeta dedica um quarteto cuja interessante imagem cristã — profana, talvez — seria impensável em seus primeiros livros:

Resta essa fidelidade à mulher e a seu tormento
Esse abandono sem remissão à sua voragem insaciável
Resta esse eterno morrer na cruz de seus braços
E esse eterno ressuscitar para ser recrucificado.

Cabe ressaltar o indissociável entre a mulher e o tormento, assim como a “fidelidade à mulher” que não necessariamente se endereça a *uma* mulher.

E como foi registrado nas ponderações sobre o grotesco vini-
ciano à leitura de “Sob o trópico de câncer”, a morte é um elemento
assíduo nessa poética, assim como as semânticas que acercam a
deterioração, o horrendo etc. Muitas vezes, entretanto, esse ele-
mento aparece autônomo de tal campo semântico. Tantas vezes a
morte apresenta-se e, em proporção, crescem suas configurações
dentro da obra de Vinicius. O belíssimo “A morte” serve de exem-
plo por sua leve naturalidade: “Vem para os meus olhos/ Virá para
os teus”; “Chega impresentida/ Nunca inesperada”. E que, de
quanta leveza, inverte a ordem natural:

Dos homens, ai! dos homens
Que matam a morte
Por medo da vida.⁶²

Quase nesse mesmo paradigma, a morte em “O haver” parece não amedrontar o poeta: “essa coragem indizível diante do Grande Medo”; e, ainda, em outro tempo, “esse fascínio/ Pelo momento a vir”. Ele teme, por sua vez, uma existência posterior que o acometa: “esse terrível medo de renascer dentro da Treva”. Muito embora a “Balada do enterrado vivo” possa nos fazer hesitar, devemos mesmo ler esse “renascer dentro da Treva” como um renascimento além-vida — seria, de outra forma, considerar a presença de uma porção grotesca demasiada, em completo estrangeirismo à atmosfera do poema.

Vinicius emprega, ao fim de “O haver”, aquele recurso citado na leitura de “Cartão-Postal/ Modinha”: provoca, aqui, a encarnação do “momento a vir” na figura feminina, reunindo morte e mulher, e realizando uma das mais perigosas e formidáveis imagens da poesia esparsa: “velha amante” porque sempre esteve de prontidão, à espera de se encontrar; “nova namorada” — “Sem saber” — porque encerra todas as atenções do poeta desde já.

⁶² *Poemas, sonetos e baladas*. São Paulo: Gaveta, 1946, p.11.

O VIRTUOSISMO

Em 1967, na edição aumentada do *Livro de sonetos*, Vinicius acrescentou poemas como "Soneto de maio" e "Soneto do gato morto". Sua desenvoltura técnica atingiu, naquele momento, resultados os mais impressionantes. Podemos verificar, por exemplo, a sofisticação formal desse segundo:

Um gato vivo é qualquer coisa linda
Nada existe com mais serenidade
Mesmo parado ele caminha ainda
As selvas sinuosas da saudade

De ter sido feroz. À sua vinda
Altas correntes de eletricidade
Rompem do ar as lâminas em cinza
Numa silenciosa tempestade.

Por isso ele está sempre a rir de cada
Um de nós, e ao morrer perde o veludo
Fica torpe, ao avesso, opaco, torto

Acaba, é o antigato; porque nada
Nada parece mais com o fim de tudo
Que um gato morto.⁶³

O "gato vivo" é representado nos quartetos com uma dicção fluida, como se os versos imitassem o caminhar e a "serenidade" do animal. A fluidez se constrói sobretudo por meio de unidades de

⁶³ Rio de Janeiro: Sabiá, 1967, pp. 142-3.

sentido que ultrapassam a unidade do verso, como no *enjambement* virtuosíssimo que incorpora um imprevisível salto — felino — entre as duas estrofes, dando forma à ferocidade ancestral. Nos tercetos, o gato, “ao morrer”, é posto em versos virgulados e trôpegos. As unidades de sentido se fragmentam e se acumulam no mesmo verso: “fica torpe, ao avesso, opaco, torto// Acaba, é o antigato; porque nada”. E o “fim de tudo” configura-se com o fim abrupto do compasso: o poema, até então em versos decassílabos, é interrompido bruscamente na quarta sílaba poética: “Que um gato morto”. Por meio do achado formal, provoca-se, mais que o término do poema e do gato, a sensação de que se termina mesmo *tudo* — qualquer coisa.

Nesse período que vai de meados dos anos 50 até aproximadamente 1978, Vinicius fará, certamente, o que de mais importante já se levantou em sua poesia esparsa, seja aquela publicada na imprensa ou a deixada em originais. Podemos citar, por exemplo, poemas perfeitamente assinados e datados de alta qualidade, como “A perda da esperança”, “Romance da Amada e da Morte”, “Cemitério marinho”, “Medo de amar”, “Na esperança de teus olhos”, “Soneto de luz e treva”, “Soneto no sessentenário de Rubem Braga”, “P(B)A(O)!” e “Balada de Santa Luzia”. Esses dois últimos nos servirão mais à frente para expor um pouco dos recursos que Vinicius exercita com virtuosismo.

Ao voltarmos ao posfácio⁶⁴ de *Poemas esparsos*, verificamos um olhar crítico interessado na valorização da capacidade técnica do poeta:

⁶⁴ FERRAZ, Eucanaã. Simples, invulgar. In MORAES, Vinicius de. *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 161-79.

Vinicius foi desde sempre um exímio construtor de versos e poemas: inicialmente, no uso do verso livre — longo, largo, pleno de ressonâncias melódicas —, no apego a um campo semântico religioso e a um vocabulário muitas vezes nobre e requintadamente literário; mais tarde, na manipulação desassombrada da metrificação, da forma fixa, do verso curto e sintético, da rima e dos variados efeitos rítmicos do corte e do *enjambement*, somando-se a isso uma quebra de hierarquias que possibilitou uma abertura do poema a qualquer palavra, a experiências sintáticas, criações inesperadas com a língua e as línguas, rupturas, mas também a incorporação da fala mais simples e cotidiana. Embaralha-se tudo isso — que parece linear e progressivo — e teremos então um poeta vigilante, aberto à experimentação e capaz, como poucos, de engendrar formas em que tradição e renovação jamais se antagonizam.

Eucanaã afirma, ali, que, para Vinicius de Moraes, “a forma não encerrava um problema” e que “a habilidade fazia da indagação sobre a forma algo menor diante do lançar-se à expressão dos dramas seus e do seu tempo”. Ou seja, sua capacidade técnica colocava-o em um ato de criação cujo esforço de formar o enunciado não era o personagem principal. Por ora, tratamos de um poeta de rara estatura, logo seria intolerável afirmar que ele não trabalhou dedicadamente nas fábricas da forma, no acabamento de seus

A morte fez-se extraordinariamente próxima
[e por vezes
Tão doce, tão... Tem uma face amiga —
É a tua face, amiga?⁶⁶

Antonio Candido diz que Vinicius “se dispôs a atualizar a tradição”, e que isso “foi possível devido à maestria com que dominou o verso, jogando com praticamente todas as suas possibilidades”.⁶⁷ A forma fixa praticada pelo poeta foi decisiva para tanto, porque foi nessa disposição que a modernidade conformou-se com aspectos tradicionais de maneira mais espontânea e inédita. Candido falamos a respeito, frisando em Vinicius sua capacidade de abordar por meio da métrica e das harmonias tradicionais “situações e matérias que os modernistas e sucessores teriam preferido tratar com verso livre ou verso regular endurecido, despido de musicalidade”. E conclui:

Mas ele consegue ser moderno usando metrificação e cultivando a melodia, com uma imaginação renovadora e uma liberdade que quebram as convenções e conseguem preservar os valores coloquiais.

Entre os poemas que Vinicius de Moraes não publicou em livro, encontra-se um antigo poema datilografado, com data em 1940, escrito para Suzana de Moraes e chamado “Estâncias à minha filha”. Aquelas redondilhas maiores, todas rimadas, são arrumadas regu-

⁶⁶ *Vinicius de Moraes: música, poesia, prosa, teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, v. 1, p.505.

⁶⁷ Um poema de Vinicius de Moraes. In MORAES, Vinicius de. *Poemas, sonetos e baladas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 159-62.

larmente em sete oitavas, e a forma fixa parece impulsionar ainda mais a radicalização do conteúdo cotidiano:

E acordar subitamente
De mau humor, talvez, de início
Contigo, minha imprudente
À beira do precipício.
E colocar-te sentada
Na mão, tu risonha e calma
Com essa bundinha ensopada
Que cabe na minha palma.
(...)

Me deixas cheirando a mijo
Não raro a pior também
Me dá raiva esse prestígio
Que, afinal, tua mãe tem.
E enquanto vocês se comem
De beijos monumentais
Penso sempre, como um homem
Que nem sei qual amo mais...⁶⁸

A destreza em se fazer versos dessa naturalidade, cujo resultado parece o de uma brincadeira, resultante de uma fácil manufatura, produz, em 1971, um de seus melhores sonetos esparsos, o "Soneto de luz e treva", dedicado à mulher Gesse:

⁶⁸ *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 139-41.

Ela tem uma graça de pantera
No andar bem-comportado de menina.
No molejo em que vem sempre se espera
Que de repente ela lhe salte em cima.

Mas de súbito renega a bela e a fera
Prende o cabelo, vai para a cozinha
E de um ovo estrelado na panela
Ela com clara e gema faz o dia.

Ela é de capricórnio, eu sou de libra
Eu sou o Oxalá velho, ela é Inhansã
A mim me enerva o ardor com que ela vibra

E que a motiva desde de manhã.
— Como é que pode, digo-me com espanto
A luz e a treva se quererem tanto...⁶⁹

A técnica em Vinicius de Moraes é quase sempre dissimulada, quase nunca se arremessa aos olhos do leitor como protagonista, vale reiterar. Nesse sentido, poderíamos entendê-la como clássica, não fossem as invenções e reinvenções. O poeta procura escondê-la, tirá-la do alcance do espectador, e o edifício está pronto, belo, sem qualquer peça do andaime. Como leitores mais ousados, precisamos subentendê-la, a desconfiar, a presumir. Nessa investigação, o vestígio é o resultado: o concerto, o sabor.

⁶⁹ Op. cit., p. 28.

BALADA DE SANTA LUZIA

Ao amigo Alfredo Volpi

Na cela do seu convento
Vivia sóror Luzia
Como uma monja perfeita
Em penitência e cilício.

Seu constante sentimento
Era o da Virgem Maria
Que sem um mau pensamento
O Filho de Deus parira.

Mas era tanta a beleza
Dos grandes olhos que tinha
Imensos olhos parados
Da cor da paixão sombria
Que mesmo de olhar as monjas
Sóror Luzia se abstinha
Para não enrubescê-las
Quando seus olhos se tinham.

Ela própria, por modesta
A vista sempre retinha
Quando no poço do claustro
Seu rosto se refletia.

Luzia então se abraçava
Ao enorme crucifixo
Que do muro do seu quarto
Em tosco entalhe pendia
E com gemidos e queixas
A se ferir nos espinhos
Pedia ao Divino Esposo
Perdão dos olhos que tinha.

Era tão forte o momento
De suas próprias retinas
Que às vezes em seus transportes
Ela a si mesma se tinha
Sem saber mais se se dava
A Ele, ou a ela, Luzia.

Mas Luzia não sabia
Nem sequer adivinhava
Que um belo moço existia
Que todo dia a espreitava
E que, por entre uma fenda
Que na pedra se rasgava
Ficava, ficava vendo
Luzia enquanto rezava.

E era tão grave a beleza
Dos olhos com que ela olhava

Que o amoroso cavalheiro
As mãos na pedra sangrava.

E em seu amor impotente
Pelos dois olhos que via
O cavalheiro demente
Ao muro quente se unia.

E a pedra ele possuía
Pelo que a pedra lhe dava
Da fugidia mirada
Do olhar de sóror Luzia.

Uma noite, em sua frente
A jovem monja depara
Com um cavalheiro embuçado
Que o alto muro galgara
E que ao vê-la, incontinente
Se ajoelha, descobre a cara
E desvairado e fremente
Loucamente se declara.

Seu olhar era tão quente
Tão fundo lhe penetrava
Que o de Luzia, temente
Desprender-se não ousava.

E seus olhos se tiveram
Tão no corpo e tão na alma
Que fraca e deliquescente
Luzia sentiu-se grávida.

Enquanto em seu desvario
O moço lhe declarava
O seu intento sombrio
De ali mesmo apunhalar-se
Caso Luzia não desse
O que ele mais desejava:
Os olhos que via em prece
Quando de fora a espiava.

Vai Luzia e reaparece
Esvoaçante em seu hábito
Trazendo com ar modesto
Pequena salva de prata.

E com mão segura e presta
Ao moço tira o punhal
E com dois golpes funestos
Arranca os olhos das caixas:
Seus grandes olhos tão belos
Que deposita na salva
E ao jovem fidalgo entrega
Num gesto lento e hierático.

O cavaleiro recua
Ao ver no rosto da amada
Em vez de seus olhos, duas
Crateras ensanguentadas.

E corre e galga a muralha
Em frenética escalada
Deixando cair do alto
Seu corpo desamparado
Sem saber que ao mesmo tempo
De paixão desfigurada
Ao seu Senhor ciumento
Santa Luzia se dava.⁷⁰

O nome de Santa Luzia, ou Santa Lúcia, carrega algumas histórias mais ou menos distintas. De acordo com o volume *Legenda Áurea*,⁷¹ referência católica sobre os santos, Luzia tinha a mãe doente de hemorragias e por isso a encaminhou, devota, ao túmulo de Santa Águeda; de frente ao túmulo, adormece e sonha com a santa; após acordar, vê curada sua mãe; Luzia, pois, passa a viver uma vida de total devoção e beatitude; oferece muito de seus bens aos pobres, levando seu noivo a denunciá-la e entregá-la ao governo anticristão de Pascácio; o governador ordena que ela seja conduzida à perversão, mas o corpo de Luzia adquire um peso milagroso que nem

⁷⁰ Vinicius de Moraes: *música, poesia, prosa, teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, v. 1, pp. 496-9.

⁷¹ VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea*. Trad., apresent., notas e sel. iconográfica de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 77-80.

muitos homens foram capazes de tirá-la do lugar; torturaram-na e mataram-na ali mesmo.

Ainda no livro de Jacopo de Varazze, Santa Lúcia seria a protetora dos olhos já que seu nome remete à luz, que é fundamento da visão e que remete à *via lucis*: o caminho reto, imaculável e propenso a imensas extensões. Entretanto, a tradição oral conta que, ao ser torturada, Luzia teve seus olhos arrancados e, como por dádiva divina, esses se refizeram em sua face — por isso seria a protetora. Outra versão é a de que ela teria perguntado a Pascácio qual o motivo da paixão destemperada de seu noivo e, ao responder-lhe que era a beleza de seus olhos, Luzia mesma arranca-os e os serve em um pequeno prato. Essa última é a história em que se baseiam os quadros de inúmeros pintores como aquele de Alfredo Volpi (1896-1988), o qual foi inspiração de Vinicius de Moraes para a “Balada de Santa Luzia” — conforme a dedicatória do poema. A notabilidade da versão talvez se deva à interação com algumas passagens bíblicas como a de São Mateus (5:29-30):

E, se o teu olho direito te serve de escândalo, arranca-o, e lança-o para longe de ti, porque é melhor para ti que se perca um dos teus membros, do que todo o teu corpo seja lançado na geena. E, se a tua mão direita te serve de escândalo, corta-a, e lança-a para longe de ti; porque é melhor para ti que se perca um dos teus membros, do que todo o teu corpo seja lançado na geena do fogo.⁷²

⁷² *Bíblia sagrada*. Trad. da vulgata e anot. pelo Pe. Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1966, p.1182.

Ou a de São Marcos (9:42-47):

E, se a tua mão te escandalizar, corta-a; melhor te é entrar na vida (*eterna*) manco, do que, tendo as duas mãos, ir para o inferno, para o fogo inextinguível, onde o seu verme não morre, e o fogo não se apaga. E se o teu pé te escandaliza, corta-o; melhor te é entrar na vida eterna coxo, do que, tendo dois pés, ser lançado no inferno num fogo inextinguível, onde o seu verme não morre, e o fogo não se apaga. E, se o teu olho te escandaliza, lança-o fora; melhor te é entrar no reino de Deus sem um olho, do que, tendo dois, ser lançado no fogo do inferno, onde o seu verme não morre, e o fogo não se apaga.⁷³

Vinicius, por sua vez, conta-nos a sua própria história de Santa Luzia — uma história de amor romântico —, o que é, de imediato, um aspecto bastante interessante no poema. E o faz com a cadência típica de suas baladas que, junto ao ambiente cristão e ao uso persistente de rimas toantes, provoca-nos a memória musical deixada pelo *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles:

Por isso, descem as aves
de distantes céus intactos
sobre corpos sem socorro,
pela sombra apunhalados:
por isso, nascem capelas
no mudo espanto dos matos,

⁷³ Op. cit., p. 1231.

onde rudes homens duros
depositam seus pecados.
(...)

Aquilo que mais valia
na capela do Pombal
era a Senhora da Ajuda,
com seu cetro, com seu manto,
com seus olhos de cristal.⁷⁴

Com essa “Balada de Santa Luzia” temos um exemplar, na poesia esparsa, de uma *balada viniciano*. Para compreendê-la, faz-se importante alguma observação acerca das baladas em geral. Essas aparecem como um gênero da música, aliado à dança, e sua expressão literária consta da língua germânica do século XIII. Podemos encontrá-las puramente como literatura, em forma original, na poesia do século XV, como nas oitavas do francês François Villon. Após caírem em desuso, voltaram a atrair interesse no século XVIII como gênero popular a ser resgatado. Os românticos adotaram as baladas em função de seu acento musical e espontâneo; no Brasil, os parnasianos cultivaram-nas segundo a norma francesa: três oitavas cujo último verso de cada uma repete-se nas outras, com rimas em esquema *ababacac*; e um ofertório de quatro versos com rimas *acac*.

Porque as baladas foram muitas vezes, ao longo do tempo, realizadas com certo teor narrativo, a poesia moderna brasileira, geralmente, deu esse nome a poemas com esse teor, conquanto não apresentassem um padrão formal pré-estabelecido. A *balada*

⁷⁴ Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p.14 e p.38.

viniciana, por sua vez, destacada por conta de poesias antológicas da lírica brasileira como “Balada do mangue” e “Balada das meninas de bicicleta”, tem como propriedades fundamentais, além do acento musical, o sempre uso de redondilhas maiores, a presença de rimas dispostas em intervalos variáveis e o espírito de crônica.⁷⁵

O que surge de mais particular na “Balada de Santa Luzia” é o uso das rimas toantes, que nunca se assomaram tanto e tão ressaltadas nas outras baladas. Na primeira estrofe o recurso já se apresenta e parece concorrer na construção de uma atmosfera circunspeta e silenciosa, como a de um convento:

Na cela do seu convento
Viva sóror Luzia
Como uma monja perfeita
Em penitência e cilício.

Esse tipo de rima também leva à intensificação do efeito-surpresa de determinadas palavras, ao dar-lhes maior pasmo por meio de seus ecos imperfeitos, como o caso da palavra “grávida”:

E seus olhos se tiveram
Tão no corpo e tão na alma
Que fraca e deliquescente
Luzia sentiu-se grávida.

Também parece realçar o aspecto sagrado de outras, como “hierático”, ao preservá-las de uma leitura maquinal, intuitiva:

⁷⁵ Em *Novos poemas*, encontra-se a “Balada feroz”, em verso livre e totalmente distinta. O poeta, àquele tempo, ainda não havia desenvolvido o modelo típico.

Seus grandes olhos tão belos
Que deposita na salva
E ao jovem fidalgo entrega
Num gesto lento e hierático.

Um artifício presente no poema e que devemos observar é a escolha de um vocabulário cujo objetivo atravessa sua função primária. Note-se, por exemplo, o produto subliminar deixado por “abstinha” em “Que mesmo de olhar as monjas/ Sóror Luzia se abstinha”. O termo remete imediatamente àquela abstinência que é a privação de prazeres em busca do aprimoramento espiritual, mesmo que, ali, seu pronto significado não seja esse. Em mais das situações, o método serve para transpor o leitor ao recinto religioso, embora de mesma maneira se preste ao profano, como nesta quadra:

E a pedra ele possuía
Pelo que a pedra lhe dava
Da fugidia morada
Do olhar de sóror Luzia.

Podemos então compreender com mais acuidade os dois belos versos “Imensos olhos parados/ Da cor da paixão sombria”. Ora, a imagem não transmite apenas a cor dos olhos e a sua força imprevisível, pois também se comporta no propósito de prenunciar o clima trágico aspirado pelo poema. Clima que se concretizará por completo ao “intento sombrio” do moço, de apunhalar-se.

Identificamos, em “Balada de Santa Luzia”, uma divisão temporal de duas metades. Uma é a de um passado contínuo, em que o poeta conta-nos: a moral e os modos de Luzia; a beleza de seus grandes olhos; seu cuidado para com essa beleza frente às monjas e a ela mesma; o sentimento de modéstia e de culpa da jovem; seus conflitos; a paixão grave de um moço que a espreitava. A outra é a do presente, em que acontecem a peripécia, o martírio e o final trágico: o cavaleiro salta o muro do convento para estar com a jovem; declara-se loucamente; olha-a de tal forma que Luzia se afeta; ameaça o suicídio; Luzia comete o martírio e o moço cai do alto do muro em reação assombrada. O poema, por isso, ganha uma tensão especial na medida em que a mudança das flexões verbais realça seu momento mais contundente. A parte cortante da trama contrasta-se com o passado e acontecem já, no presente.

A cadeia sonora engendrada conforma-se e colabora com essa proposta. O poeta aproveita o pretérito imperfeito e o final vocálico de “Luzia” para reiterar o fonema /i/, provocando uma sensação de memórias esvaecidas, afiladas, mesmo que atormentadas. Mas, de súbito, os sons se abrem com a repetição do /a/, como se o volume musical se ampliasse e as imagens se pusessem mais nítidas. Toda a forma, portanto, seja em seus capítulos temporais, na disposição dos significados ou no arranjo sonoro, harmoniza-se em prol da expressão poética.

O poema dialoga com uma tradição que reconhece desde os ritmos das baladas medievais ao amor trágico fixado em *Romeo and Juliet*. Configura-se com inequívoca ressonância moderna e perpassa, interessado, entre as lendas presentes em nossa cultura. O desembaraço de Vinicius de Moraes nesse trabalho, datado de

1972, vem reafirmar sua meditação acerca das possibilidades do verso que embalou, inesquecível, as "Pobres flores gonocócicas/ Que à noite despetalais/ As vossas pétalas tóxicas!/ Pobre de vós, pensas, murchas/ Orquídeas do despudor".⁷⁶

⁷⁶ Balada do mangue. *Poemas, sonetos e baladas*. São Paulo: Gaveta, 1946, pp. 87-9.

P(B)A(O)I

*A Carlos Drummond de Andrade, que com seu só título
Boitempo deu-me a chave deste poema.*

Pai

Modorrando de tarde na cadeira

De balanço, a cabeça cai-não-cai

Pai

Espantando o moscardo

Feito o boi faz com o rabo

Zum! iridesceu, se foi, múu.

Pai. Ah, como dói!

Lembrar-te assim, pai pé-de-boi

Sentando à mesa mastigando sonhos

Boipai, entre as samambaias e avencas

Do pequeno jardim, utilinútil, ai...

Paiboi, paiboiota, boipapai

Babando amor no curral das acácias

Quebrando ferrolhos com a força

Dos cascos fendidos para não entrar mais boi

No chão de dentro, igual a mim...

Ah, como dói lembrar-te, boi

Triste, boiassim, a córnea branca

No olho mágico, ruminando o medo

Pelo novilho tresmalhado.

Pai. Boi

Olhando do portão o chão de fora
Na noite escura, múu, à espera
/Onde estou eu?
Teu vitelão insone, onde?
Nas tetas de que rês? Em que pasto
Que não o teu, e da boieira
Que também já se foi? Boipai.
Paiboi.
Muge-me boi-espáço
Da tua eternidade as cantigas
Mais lindas que soavas com teus dedos
Ungulados nas cordas da viola
Hoje partida. Geme
Boi-da-guia, tua nunca boesia
Revelada, hoje passada, hoje perdida.
Dá-me, boi-de-corte
Um quilo de tua alcatra decomposta
Tua língua comida
Um carrinho-de-mão de tua bosta
Com que fertilizar minha poesia
Neste instante transposta
Para plantar meu novo verso
Menos eu, mais canção, menos enxerto.
Não posso prescindir da tua morte
Teus ossos, teu estrume
Tu bom pai, tu boipai, tu boiconsorte
Eu boiciúme⁷⁷

⁷⁷ *O falso mendigo*. Rio de Janeiro: Fontana, 1978, pp. 26-7.

A poesia de Vinicius de Moraes, em geral, ainda que afinada com extrema habilidade a uma consciência de tempo, cuja arte não se permitiu prescindir de um pacto entre a tradição e os elementos contemporâneos — resultando em uma consistente sobrevida atemporal —, serviu poucas vezes de modelo, nem mesmo como ascendente, de um ideário crítico-teórico prestigiado nas cátedras da segunda metade do século passado. Como Antonio Candido considerou com incrível lucidez, o poeta encarnou um tipo de poesia oposto a certas modalidades consideradas mais representativas da modernidade:

Refiro-me àquelas para as quais cada palavra tende a ser objeto autônomo, portador de maneira isolada (ou quase) do significado poético; ou, mesmo, apenas de valores sonoros que o substituem. Vinicius, ao contrário, fez poesia com palavras concatenadas de maneira a obter uma sequência semântica que dissolve a autonomia delas num discurso poético articulado. Na história da literatura brasileira ele é um poeta de continuidades, não de rupturas; e o nosso é um tempo que tende à ruptura, ao triunfo do ritmo e mesmo do ruído sobre a melodia, assim como tende a suprimir as manifestações da afetividade. Ora, Vinicius é melodioso e não tem medo de manifestar sentimentos, com uma naturalidade que deve desgostar as poéticas de choque, geralmente interessadas em suprimir qualquer marca de espontaneidade e em realçar o cunho de artifício.⁷⁸

⁷⁸ Um poema de Vinicius de Moraes. In MORAES, Vinicius de. *Poemas, sonetos e baladas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 159-62.

Pouco nos importa saber se, em “P(B)A(O)I”, Vinicius de Moraes quis somente se aventurar por um momento no exercício daquelas “modalidades” ou se, artífice provocador, quis exhibir seu virtuosismo e sua conseqüente indiferença frente à disputa entre possíveis vertentes teórico-formais. Mesmo porque o provável seja, simplesmente, que o poeta vislumbrara nos recursos em particular a melhor forma de manifestar aquela poesia. Importa-nos, todavia, notar que esse poema é um dos melhores exemplares de seu tempo, como tentaremos demonstrar.

O que logo impressiona em “P(B)A(O)I” é o fato de uma série de palavras inventadas, ou ambíguas, ou estranhamente contextualizadas, ou seja, toda uma esdrúxula morfologia, não perturbar a expressão de um sentimento agudo, melancólico, nostálgico. Essas palavras, ao contrário, fundamentam a atmosfera desse sentimento que parte do título do livro de poemas de Carlos Drummond.⁷⁹ O poeta mineiro utiliza-se do neologismo *Boitempo* para se referir ao *bom tempo* de uma infância rural, e Vinicius, agora, continua aquele exercício inventivo.

Já do início, podemos destacar a escolha do verbo modorrar, cuja sonoridade atravessa a semântica de adormecer para sugerir *ruminar* (do boi), tal em sua extensão que vai de mastigar, de mascar, a refletir, a matutar. A escolha compõe uma agradável sonoridade quando associa “Modorrando”, “tarde” e “balanço”. Também é bonita a relação de “Pai”, “cadeira” e “cabeça cai-não-cai”. Note-se que o verbo *caír*, rearranjado, funciona como um adjetivo imprevisito. Essa comunicação interna entre os sons parece colaborar com o clima bucólico do texto, e se presenciará ao longo do poema.

⁷⁹ ANDRADE. Carlos Drummond de. *Boitempo & A falta que ama*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

Há que se notar também a similaridade toante entre “moscardo” e “rabo”; e o verso em que algo “se foi”. O quê, além da passada rítmica do poema, que parecia previsível? A opção de “iridesceu” para compor aquilo que acaba de se ir cabe tão precisamente para o inseto como para o próprio P(B)A(O)I. A onomatopeia do mugido, que reaparecerá posteriormente, aparece-nos tanto como uma manifestação da metáfora do boi como uma figura mística, da morte.

Em seguida, o pai, “Sentando à mesa mastigando sonhos”, é a lembrança do poeta de um “pai pé-de-boi”. A expressão interiorana “pé-de-boi” pode assumir um conjunto de significados, embora todos sejam de alguma forma originais do ritmo constante do animal, que nunca vai desabalado, sempre um pouco lento e perseverante. Pode vincular-se a pessoas graves e aferradas a costumes antigos, como a trabalhadores obedientes. O campo semântico sintonizado pela expressão parece, ao mesmo tempo, unir-se à própria cadência do poema. E daí se inicia um contínuo de construções morfológicas: “Boipai”, “utilinútil”, “Paiboi”, “paiboiota”⁸⁰ e “boipapai”. Mais que a função de seus significados evidentes, esses neologismos também invocam um costume rural, do dono de bois, de nomeá-los: *Boipintado*, *Boimimoso* etc.

Vinicius contrasta a cena bovina “Babando amor” com “Quebrando ferrolhos”. A ação bruta, pois, é a de vencer as retrancas, os desafios, serve para “não entrar mais boi/ No chão de dentro, igual a mim...”. O “chão de dentro” é figura desentranhada de um dos cortes da carne. Os versos dão preâmbulo à passagem — das mais

⁸⁰ A expressão “boiota” possui, além de seu significado dicionarizado — partes do aparelho genital em hidrocele —, um significado informal, interiorano, de pessoa normal, mediana.

contudentes — em que o poeta expõe o “boi” na qualidade mesmo de “pai”, zeloso do filho, ao lado da mulher:

Ah, como dói lembrar-te, boi
Triste, boiassim, a córnea branca
No olho mágico, ruminando o medo
Pelo novilho tresmalhado.
Pai. Boi
Olhando do portão o chão de fora
Na noite escura, múu, à espera
/Onde estou eu?
Teu vitelão insone, onde?
Nas tetas de que rês? Em que pasto
Que não o teu, e da boieira
Que também já se foi? Boipai.
Paiboi.

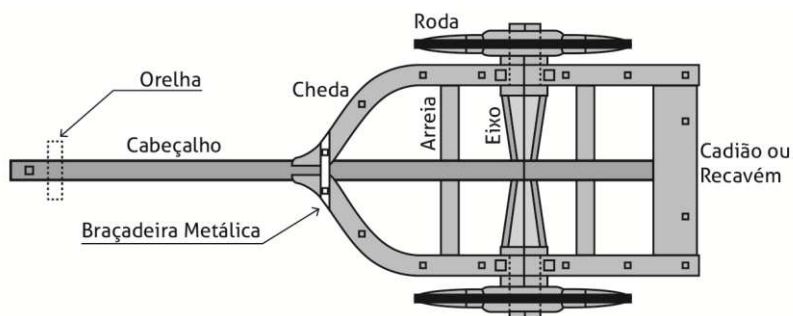
O poeta faz do advérbio, do modo, um nome — “boiassim”. E figura como um “novilho tresmalhado”, um “vitelão insone” à distância de casa, para receio do boi, do pai que fica à espera, à espreita, com sua “córnea branca” no “olho mágico”. Da mesma forma, a mãe que “também já se foi”, a “boieira” — vaca fiel ao boi, ao “Boipai”. Reparemos então que muito dos termos empregados não estão a serviço apenas do seu significado imediato, mas também de sugerir e tramar todo o campo semântico no segundo plano — como a córnea ocular que insinua a imagem dos córneos ou o tresmalhar-se, das manchas do animal.

A lembrança das cantigas de infância faz com que sejam engendrados versos sofisticados no intuito de rogar a seu pai o *mugir*

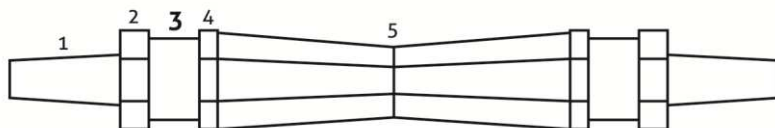
daquelas canções. Como o P(B)A(O)I não mais se encontra, será preciso dominar os limites do espaço-tempo, mugir de sua “eternidade” e ser o “boi-espaço”.⁸¹ Encontramos nesse trecho um jogo interessante com os “dedos/ Ungulados”: são dedos de unhas grandes e duras, mesmo como são as de um violeiro. O adjetivo remete no entanto ao casco do boi ou, em antigas classificações, é o nome da divisão que compreendia os mamíferos de casco. A viola, “Hoje”, está “partida”. Podemos reconhecê-la metaforicamente, como aquilo que não mais existe.

Ainda entre as reminiscências das cantigas, o verbo *mugir* se transmuda para *gemer*, e nos aparece um “Boi-da-guia”. Ora, estamos diante da fabricação poética de um carro de boi. Existe um tradicionalíssimo costume rural, nos lugares onde se faz uso desses carros, de voltar as atenções para uma sua peça chamada *cantadeira*. É parte do complexo que monta o eixo das rodas de um carro de boi. As cantadeiras podem ser produzidas com tipos diferentes de madeira, de acordo com o gosto musical do dono do carro — aproveita-se o ritmo invariável dos bois para, por meio da fricção dessa peça, obter uma verdadeira canção. E é da imagem que se evoca a “nunca boesia/ Revelada” do pai, que jamais veio a público.

⁸¹ O “boi-espaço” é aquele com os chifres muito abertos.



Eixo



- 1- espiga; 2- emborgueira ou morgueira; 3- cantadeira;
4- emborgueira de dentro; 5- degolo do eixo.

O poema volta, aos poucos, a partir de então, a adquirir aqueles passos rítmicos de seu início, mais regulares, assim como a perspectiva do poeta, que embora continue poética, metafórica, obtém uma porção de autoconsciência: "Um carrinho-de-mão de tua bosta/ Com que fertilizar minha poesia/ Neste instante transposta". Vinicius elabora em seguida um paralelo entre o putrefato, o excremento e o novo, o renovado — o antagonico surge como um movimento

justo de causa e efeito. A metáfora permanece em um campo muito abstrato, mas é menos mística.

o espírito, a continuidade

a renovação



A MORTE → **o defunto, a decomposição, o fim**

A matéria em deterioração é dividida grotescamente como em um “boi-de-corte” — a “alcatra”, a “língua”. Contudo, a lembrança ainda é de um “bom pai”, como, em Drummond, o bom tempo. Na continuidade viniciana do jogo morfológico, muitas palavras ganham significado poético “de maneira isolada”, como “objeto autônomo”, sem perder sua função de articuladora entre as “palavras concatenadas”. Vinicius de Moraes, em “P(B)A(O)I”, explora variedades rítmicas, quebradas ou constantes, sem inquietar a fluidez da melodia. Faz do experimento um artifício indiscreto para comunicar a afetividade sem solução.

CONCLUSÃO

Não seria demasiado dizer, da poesia esparsa, que um balanço da obra de Vinicius de Moraes ficará incompleto, atualmente, caso não se atente para esse conjunto. Trata-se de uma parte significativa, tanto porque revela uma considerável quantidade de poemas como uma qualidade que lhes dá importância. Neste estudo, citamos alguns exemplos, selecionados entre muitos outros. Evidenciamos que ardis essenciais do poeta dos livros exercitam-se também com soltura no poeta avulso, e que algumas das particularidades da poética de Vinicius continuaram se desenvolvendo.

O poeta permanece, na poesia esparsa, com a mesma disposição de investigar as muitas possibilidades do humor como em outra feita, sujeitando-as a toda sorte de tipos, como o experimentado fundamentalmente em *Para viver um grande amor*. Concretiza-se essa inclinação à comicidade em semblantes variados, desde o gracioso, passando pelo sutil, o inesperado, o ostensivo, até o grotesco. Vinicius, mais do que nunca, também pratica a poética do risco — a invenção formal, o neologismo, a interface entre línguas, a reinvenção do lugar-comum. Sempre com a precisão já captada por Sérgio Milliet:

Estamos, com Vinicius de Moraes, sempre à beira do abismo, o abismo do preciosismo. Mas o poeta é um guia seguro. Conhece os lugares perigosos e às vezes não resiste ao prazer de nos meter medo. Mas segura-nos logo pelas vestes e nos repõe no bom caminho. E tenho a certeza de que nunca se deixará arrastar, ele próprio, pela tentação do simples

paradoxo ou do malabarismo estéril. Ele tem muito que dizer para dedicar-se em definitivo a tais jogos pueris.⁸²

Verificamos que a técnica do poeta acolheu um número cada vez maior de recursos adicionais, como os que se manifestam em realizações de formas inventivas como “Sob o trópico do câncer” e “Cartão-postal/ Modinha”; na radicalização do efeito das rimas toantes de “Balada de Santa Luzia”; e no trabalho com as palavras, como objetos poéticos autônomos, de P(B)A(O)I — esse é um artifício que se assoma disperso no poema sobre o câncer e que reencontramos persistente e propositalmente indiscreto nas reminiscências do ambiente rural:

SOB O TRÓPICO DO CÂNCER

Cholera morbus
— *Ora pro nobis*
Vomitus cruentus
— *Ora pro nobis*
(...)

CÂNCER

CÂNCER

CÂNCER

CÂNCER

CÂNCER

⁸² Outubro, 29. In MORAES, Vinicius de. *Poemas, sonetos e baladas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 153-8.

P(B)A(O)I

Zum! iridesceu, se foi, múu.
Pai. Ah, como dói!
Lembrar-te assim, pai pé-de-boi
Sentando à mesa mastigando sonhos
Boipai, entre as samambaias e avencas
Do pequeno jardim, utilinútil, ai...
Paiboi, paiboiota, boipapai
Babando amor no curral das acácias
Quebrando ferrolhos com a força
Dos cascos fendidos para não entrar mais boi
No chão de dentro, igual a mim...
Ah, como dói lembrar-te, boi
Triste, boiassim, a córnea branca

E então conferimos a unidade previamente perceptível nessa coleção de composições esparsas — nosso tripé estilístico — na medida em que flagramos os três segmentos de estilo transitando entre os poemas escolhidos e atravessando o compasso das divisões metodológicas estipuladas.

Para além das características vinicianas intensificadas na poesia esparsa, vimos naquele espectro, também, a reafirmação de toda uma gama de faculdades sofisticadas já presentes em suas publicações: a capacidade de coadunar forma fixa e naturalidade; o controle da variante entre a fluidez e a quebra de ritmo; o efeito do *enjambement*, os acentos musicais, o exercício de suas baladas, a melodia, os jogos sonoros, a ambiguidade; etc.

Vinicius, aqui, desentranha uma passagem belíssima de uma peça irregular de seu livro de estreia, *O caminho para a distância*. E inaugura, após a reconstrução, um novo poema, enxuto, prestes a figurar em seu novo domicílio, o anunciado *Roteiro lírico e sentimental da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, onde nasceu, vive em trânsito e morre de amor o poeta Vinicius de Moraes*. Podemos perceber o proveito da ressonância melódica desses versos de metro longo como a rua.

A poesia esparsa de Vinicius de Moraes é capaz de delinear uma série de características fundamentais entre as opções estéticas do poeta. E ainda acrescentar-se de maneira indissociável a uma obra que já nos assombrava em ser "uma força criadora de natureza sem precedentes em nossa literatura".⁸⁴

⁸⁴ BANDEIRA, Manuel. Coisa alóvena, ebaente. In MORAES, Vinicius de. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1968, pp. 656-8.

ALGUNS ESPARSOS

SONETO DO CAFÉ LAMAS

No Largo do Machado a pedida era o "Lamas"
Para uma boa média e uma "canao" torrada
E onde à noite cumpria ir tomar umas brahmas
E apanhar uma zinha ou entrar numa porrada.

Bebendo, na tenção de putas e madamas
Batidas de limão até de madrugada
Difícil era prever se o epílogo das tramas
Seria algum michê ou alguma garrafada.

E em meio a cafetões concertando tramoias
Estudantes de porre e mulatas bonitas
Sem saber se ir dormir ou ir na Lili das Joias

Ordenar, a cavalo, um bom filé com fritas
E ao romper da manhã, não tendo mais aonde
Morrer de solidão no reboque de um bonde.

O ETERNO RETORNO

*Extraído de uma coluna de fofocas cinematográficas
do Los Angeles Daily News*

Bubbles Hornblow

É mulher do último marido de Myrna Loy

Atual mulher de Gene Markey

Que é o último marido de Joan Benett

A mãe de Diana Fox Anderson

Cuja filha é prima das filhas de Gloria Somborn Anderson

Que vem a ser filha de Gloria Swanson

Ex-mulher do Marquês de La Falaise

Que já foi casado com Constance Benett

Irmã de Joan Benett

Divorciada de Gene Markey

O atual marido de Myrna Loy

Que foi mulher de Arthur Hornblow

Que está casado com Bubbles Hornblow.

A VOLTA DO FILHO PRÓDIGO

Acordarei as aves que, noturnas
Por medo à treva calam-se nos galhos
E aguardam insones o romper da aurora.
Despertarei os bêbados nos pórticos
Os cães sonâmbulos e os gerais mistérios
Que envolvem a noite. Pedirei gritando
Ao mar que mate e ao vento que violento
As brancas praias de pudor tão fundo.
Quebrarei com risadas e com cantos
O silêncio habitual de Deus na noite
A intimidar os homens. Que a cidade
Ponha o xale da lua sobre a fronte
E saia a receber o seu poeta
Com ramos de jasmim e outras saudades.
A hora é de beleza. Em cada pedra
Em cada casa, em cada rua, em cada
Árvore, vive ainda uma carícia
Feita por mim, por mim que fui amante
Urbano, e mais que urbano, sobre-humano
Na noturna cidade desvairada.
Provavelmente não virei montado
Em cavalo nenhum, como soía
Nem de armadura, que essa, a poesia
Mais que nenhuma me defenderia

Numa cota-de-malhas de silêncio.
É bem possível até que chegue bêbado
E se em janeiro, de camisa esporte.
O importante é chegar, ser a unidade
Entre a cidade e eu, eu e a cidade
Ouvir de novo o mar se estilhaçando
Nas rochas, ou bramindo no oceano
Sozinho como um deus. Ou no verão
Quando, também adiante na metáfora
Queima a cera da lua sobre a noite
O Sol, o enorme Sol do imenso estio
Ver — oh visão! — Vênus morrer nas ondas
A pura, a louca, a grande suicida
Cujo esvanecimento cria a vida
Na ilusão do tempo. Ó bem-amada
Rio, como mulher petrificada
Em nádegas e seios e joelhos
De rocha milenar, e verdejante
Púbis e axilas e os cabelos soltos
De clorofila fresca e perfumada!
Eu te amo, mulher adormecida
Junto do mar! eu te amo em tua absoluta
Nudez ao sol e placidez ao luar.
Junto de ti me sinto, tua luz
Não fere o meu silêncio. O meu silêncio
Te pertence. Eu sei que resguardada
Dos seres que se movem entre teus braços
Teus olhos têm visões de outros espaços

Passados e futuros...
Como às vezes
Sobre a lunar estrada Niemeyer
Entre o clamor das ondas fustigadas
Meditam as montanhas. Que silêncio
Se escuta ali pousar, que gravidade
Da natureza! Eu sei, é bem verdade
Que sob o sol o Rio é muito claro
Muito claro demais, e sem mistério.
Eu sei que ao reverbero de janeiro
Morrem segredos como morrem aves:
Contentes de morrer. Eu sei tudo isso.
Já vi com esses meus olhos incansáveis
Ideias explodirem como flores
Entre réstias de Sol; já vi castelos
Matemáticos ruírem como cartas
Sistemas filosóficos perderem
A lógica do dia para a noite
Obras de arte nascentes se desviarem
Do rumo da criação ante uma axila
Suada, e muitos santos se danarem
Sob a ação salutar do ultravioleta.
Mas pra quem tem o hábito da noite
Quem vive em intimidade com o silêncio
Quem sabe ouvir a música da treva
Quando na treva reproduz-se a vida
Para esse, a cidade se oferece
Num clima universal de eternidade

No contraponto do mover do mar
E no mutismo milenar da pedra
Em sua infinidade de infinitos...
Para esse, os Dois Irmãos contam uma história
Fantástica, de forças irrompendo
Da terra e se dispondo em formas súbitas:
Viúva! Pão de Açúcar! Corcovado!
E mais ao sul, sarcófago do Sol
A Mesa imensa onde, esse, pode ver
Se acaso souber ver, no fim do dia
A silhueta do homem primitivo
(A mesma que ainda hoje, transformada
Transita no mosaico da Avenida)
E até, quem sabe, natural "torcida"
Assistindo de sua arquibancada
As serpentes do mar em luta ignara
Movendo maremotos, à porfia
No estádio natural da Guanabara.

A CIDADE ANTIGA

Houve tempo em que a cidade tinha pelo na axila
E em que os parques usavam cinto de castidade
As gaivotas do Pharoux não contavam em absoluto
Com a posterior invenção dos *kamikazes*
De resto, a metrópole era inexpugnável
Com Joãozinho da Lapa e Ataliba de Lara.

Houve tempo em que se dizia: LU-GO-LI-NA
U, loura; O, morena; I, ruiva; A, mulata!
Vogais! tônico para o cabelo da poesia
Já escrevi, certa vez, vossa triste balada
Entre os minuetos sutis do comércio imediato
Ó portadoras de êxtase e de permanganato!

Houve um tempo em que um morro era apenas um morro
E não um camelô de colete brilhante
Piscando intermitente o grito de socorro
Da livre concorrência — um pequeno gigante
Que nunca se curvava, ou somente nos dias
Em que o Melo Maluco praticava acrobacias.

Houve tempo em que se exclamava: Asfalto!
Em que se comentava: Verso livre! com receio...
Em que, para se mostrar, alguém dizia alto:

“Então às seis, sob a marquise do Passeio...”
Em que se ia ver a bem-amada sepulcral
Decompor o espectro de um sorvete na Paschoal.

Houve tempo em que o amor era melancolia
E a tuberculose se chamava consumpção
De geométrico na cidade só existia
A palamenta dos ioles, de manhã...
Mas em compensação, que abundância de tudo!
Água, sonhos, marfim, nádegas, pão, veludo!

Houve tempo em que apareceu diante do espelho
A *flapper* cheia de *it*, a esfuziante *miss*
A boca em coração, a saia acima do joelho
Sempre a tremelicar os ombros e os quadris
Nos *shimmies*: a mulher moderna... Ó Nancy! Ó Nita!
Que vos transformastes em dízima infinita...

Houve tempo... e em verdade eu vos digo: havia tempo
Tempo para a peteca e tempo para o soneto
Tempo para trabalhar e para dar tempo ao tempo
Tempo para envelhecer sem ficar obsoleto...
Eis por que, para que volte o tempo, e o sonho, e a rima
Eu fiz, de humor irônico, esta poesia acima.

A CIDADE EM PROGRESSO

A cidade mudou. Partiu para o futuro
Entre semoventes abstratos
Transpondo na manhã o imarcescível muro
Da manhã na asa dos DC-4s.

Comeu colinas, comeu templos, comeu mar
Fez-se empreiteira de pombais
De onde se vêem partir e para onde se vêem voltar
Pombas paraestatais.

Alargou os quadris na gravidez urbana
Teve desejos de *cumulus*
Viu se povoarem seus latifúndios em Copacabana
De casa, e logo além, de túmulos.

E sorriu, apesar da arquitetura teuta
Do bélico Ministério
Como quem diz: Eu só sou a hermeneuta
Dos códices do mistério...

E com uma indignação quem sabe prematura
Fez erigir do chão
Os ritmos da superestrutura
De Lúcio, Niemeyer e Leão.

E estendeu ao sol as longas panturrilhas
De entontecente cor
Vendo o vento eriçar a epiderme das ilhas
Filhas do Governador.

Não cresceu? Cresceu muito! Em grandeza e miséria
Em graça e disenteria
Deu franquia especial à doença venérea
E à alta quinquilharia.

Tornou-se grande, sórdida, ó cidade
Do meu amor maior!
Deixa-me amar-te assim, na claridade
Vibrante de calor!

O NAMORADO DAS RUAS

Eu sou doído por Alice
Mas confesso que a meiguice
De Conceição me alucina.
Lucília não me dá folga
Porém que amor é Bambina!
Por Olga já fiz miséria
Perdi dinheiro e saúde
Mas quando Maria Quitéria
Apareceu, eu não pude...
Mais tarde, Dona Florinda
Quase me pega: que uva!
Depois foi a viúva Dantas:
Nunca vi coisa mais linda
Do que o morro da Viúva.
Em seguida foram tantas
Que já nem estou mais lembrado
Foi Tereza Guimarães
Foi Carolina Machado.
Hilda tinha tanto jogo
Que eu, fraco, sem poder mais
Mudei para Botafogo
Meus casos sentimentais.
Minha Dona Mariana
Que saudades da senhora...

Como foi bom seu convívio
Depois que deixei Aurora!
Foi por essa ocasião
Que eu, numa questão de dias
Frequentei tantas Marias
Quantas encontrei à mão.
Primeiro, Maria Amália
E logo Maria Angélica
Que larguei por Marieta
Por achá-la um tanto bélica.
Maria do Carmo deu-me
Momentos a não esquecer
E a bela Maria Paula...
Morei nela de morrer.
Estela... de minha vida
Nunca vi coisa mais nua
Nem mais ardente; foi ela
Quem mostrou-me o olho da rua.
Em Ana Teles escrevi
Os meus versos mais profundos
Depois passei-me para Alcina:
Como adorava os baldios
Que existiam nos seus fundos!
E Irene... como era triste!
No entanto, tão bem calçada...
Nela gastei muito alpiste
Para sua passarada.
Mas se me disserem: poeta

Qual o nome mais amado
Das ruas que conheceu?
Eu tanto tempo passado
Ó minha Joana Angélica
Iria dizer o teu.

A PRIMEIRA NAMORADA

Tu me beijaste, Coisa Triste
Justo durante a elevação
Depois, impávida, partiste
A receber a Comunhão.
Tinhas apenas seis ou sete
E quando muito uns oito eu tinha
E tinha mais: tinhas topete!
— Por que partiste, Coisa Minha?

Foi numa Missa da Matriz
De Botafogo. Eu disse: "Cruz!
Mas como é que essa infeliz
Vai fazer isso com Jesus..."
Mas tu fizeste, Coisa Linda
Sem a menor hipocrisia
É que eu nem suspeitava ainda
Da tua santropofagia...

Porque nas classes do colégio
Onde a meu lado te sentavas
Tornou-se diário o sacrilégio
Durante as preces: me buscavas.
E o olho cândido na mestra
Que iniciava a aula depois

Acompanhavas a palestra
Cuidando apenas de nós dois.

Mais tarde, a gente revezava
E eu procurava tua calcinha
E longamente dedilhava
Tua coisinha, Coisa Minha.
Nós ficávamos sérios, sérios
A face rubra mas atenta.
— A vida tem tantos mistérios
Tem ou não tem, Coisa Sardenta?

TANGUINHO MACABRO

— Maricota, sai da chuva

Você vai se resfriar!

Maricota, sai da chuva

Você vai se resfriar!

— Não me chamo Maricota

Nem me vou arresfriar

Sou uma senhora viúva

Que não tem onde morar.

— Maricota, sai da chuva

Você pode até morrer!

Maricota, sai da chuva

Você pode até morrer!

— Pior que a morte, seu moço

É ser moça e não poder

Mais morta que estou não posso

Tomara mesmo morrer.

— Maricota, vem comigo

Para o meu apartamento!

Maricota, vem comigo

Para o meu apartamento!

— Fico muito agradecida

Pelo generoso intento

E sem ser oferecida
Aceito o oferecimento.

— Maricota, meu benzinho
Tira o véu para eu te ver!
Maricota, meu benzinho
Tira o véu para eu te ver!
— Ah, estou tão envergonhada
Que nem sei o que dizer
Só mesmo a luz apagada
Poderei condescender.

— Maricota, esse perfume
Vem de ti ou de onde vem?
Maricota, esse perfume
Vem de ti ou de onde vem?
— É o odor que se tem na pele
Quando pele não se tem
É o meu cheirinho de angélica
Que eu botei só pro meu bem.

— Maricota, dá-me um beijo
Que eu estou morto de paixão!
Maricota, dá-me um beijo
Que eu estou morto de paixão!
— Satisfarei seu desejo
Com toda a satisfação
Aqui tem, seu moço, um beijo
Dado de bom coração.

— Maricota, os teus dois olhos
São poços de escuridão!
Maricota, os teus dois olhos
São poços de escuridão!
— Não são olhos, são crateras
São crateras de vulcão
Para engolir e *et cetera*
Os moços que vêm e vão.

— Maricota, o teu nariz
São duas fossas de verdade!
Maricota, o teu nariz
São duas fossas de verdade!
— Não é nariz não, mocinho
É uma grande cavidade
Para sentir o cheirinho
Dessa sua mocidade.

— Maricota, a tua boca
Não tem lábios de beijar!
Maricota, a tua boca
Não tem lábios de beijar!
— Não é boca, meu tesouro
É um sorriso alveolar
São quatro pivôs de ouro
Presos no maxilar.

— Maricota, tuas maminhas
Tuas maminhas onde estão?
Maricota, tuas maminhas
Tuas maminhas onde estão?
— Estão na boca de um homem
E do seu filho varão
Maminhas não eram minhas
Eram coisas de ilusão.

— Maricota, que engraçado
Onde está teu buraquinho?
Maricota, que engraçado
Onde está teu buraquinho?
— Buraco só tenho um
De sete palmos neguinho
Mas é melhor que nenhum
Pra caber meu amorzinho.

— Maricota, estou com medo
Estou com medo de você!
Maricota, estou com medo
Estou com medo de você!
— Não se arreceie, prometo
Que nada tens a perder
Mais vale amar um esqueleto
Que uma mulher, e sofrer.

E a Morte levou o moço
Para o fatal matrimônio
Deu-lhe seu púbis de osso
Sua tibia e seu perônio
Diz que o corpo descomposto
De manhã foi encontrado
Mas que sorria o seu rosto
Um sorriso enigmático.

SONETO DE MARTA

Teu rosto, amada minha, é tão perfeito
Tem uma luz tão cálida e divina
Que é lindo vê-lo quando se ilumina
Como se um círio ardesse no teu peito

E é tão leve teu corpo de menina
Assim de amplos quadris e busto estreito
Que dir-se-ia uma jovem dançarina
De pele branca e fina, e olhar direito

Deverias chamar-te Claridade
Pelo modo espontâneo, franco e aberto
Com que encheste de cor meu mundo escuro

E sem olhar nem vida nem idade
Me deste de colher em tempo certo
Os frutos verdes deste amor maduro.

NA ESPERANÇA DE TEUS OLHOS

Eu ouvi no meu silêncio o prenúncio de teus passos
Penetrando lentamente as solidões da minha espera
E tu eras, Coisa Linda, me chegando dos espaços
Como a vinda impresentida de uma nova primavera.
Vinhas cheia de alegria, coroada de guirlandas
Com sorrisos onde havia burburinhos de água clara
Cada gesto que fazias semeava uma esperança
E existiam mil estrelas nos olhares que me davas.
Ai de mim, eu pus-me a amar-te, pus-me a

[amar-te mais ainda

Porque a vida no meu peito se fizera num deserto
E tu apenas me sorrias, me sorrias, Coisa Linda
Como a fonte inacessível que de súbito está perto.
Pelos rútilas ameias do teu riso entreaberto
Fui subindo, fui subindo no desejo de teus olhos
E o que vi era tão lindo, tão alegre, tão desperto
Que do alburno do meu tronco despontaram folhas novas.
Eu te juro, Coisa Linda: vi nascer a madrugada
Entre os bordos delicados de tuas pálpebras meninas
E perdi-me em plena noite, luminosa e espiralada
Ao cair no negro vórtice letal de tuas retinas.
E é por isso que eu te peço: resta um pouco em minha vida
Que meus deuses estão mortos, minhas musas

[estão findas

E de ti eu só quisera fosses minha primavera
E só espero, Coisa Linda, dar-te muitas coisas lindas...

ALEXANDRA, A CAÇADORA

Que Alexandre, o Grande é grande
Todos sabemos de cor
Mas nunca como Alexandra
Porque Alexandra é a maior!

Olhem bem o nome: rima
Com força locomotriz
Pode subir serra acima
Pode voar a Paris.

No entanto é nena pequena
Tamanho de um berço exato
Coube dentro de Madeleine
Cabe na mão de Renato.

Alexandra *Archer*: em francês
É Arqueira — fora ou não fora
Mas em língua brasileira
É Alexandra, a Caçadora!

Vai, caçadorinha, caça
A vida com as tuas setas
E caça o tempo que passa
No olhar triste dos poetas.

Porque, anjo, um já flechaste
De fato há muitos indícios...
— Broto de rosa ainda em haste
Não tem dúvida! — caçaste

O coração do Vinicius.

MEDO DE AMAR

O céu está parado, não conta nenhum segredo
A estrada está parada, não leva a nenhum lugar
A areia do tempo escorre de entre meus dedos
Ai que medo de amar!

O sol põe em relevo todas as coisas que não pensam
Entre elas e eu, que imenso abismo secular...
As pessoas passam, não ouvem os gritos do meu silêncio
Ai que medo de amar!

Uma mulher me olha, em seu olhar há tanto enlevo
Tanta promessa de amor, tanto carinho para dar
Eu me ponho a soluçar por dentro, meu rosto está seco
Ai que medo de amar!

Dão-me uma rosa, aspiro fundo em seu recesso
E parto a cantar canções, sou um patético jogral
Mas viver me dói tanto! e eu hesito, estremeço...
Ai que medo de amar!

E assim me encontro: entro em crepúsculo, entardeço
Sou como a última sombra se estendendo sobre o mar
Ah, amor, meu tormento!... como por ti padeço...
Ai que medo de amar!

CEMITÉRIO MARINHO

Tal como anjos em decúbito
A conversar com o céu baixinho
Existem cerca de cem túmulos
Num lindo cemiteriozinho
Que eu, a passeio, descobri
Um dia em Sidi Bou Saïd.

Mal defendidos por uns muros
Erguidos ao sabor da morte
Eu nunca vi mortos tão puros
Mortos assim com tanta sorte
As lajes de cal como túnicas
Brancas, e árabes; não púnicas.

Sim, porque cemiteriozinho
Nunca se viu assim tão árabe
Feito o beduíno que é sozinho
Ante o deserto que lhe cabe
E mudo em face do horizonte
Sem uma sombra que o confronte.

Pequenos paralelepípedos
Fendidos uns, conforme o sexo
Eis suas lápides: antípodas

Das que se veem num cemitério
De gente do nosso pigmento:
Os nossos mortos de cimento.

Quem se deixar de tarde ali
Isento de mágoa ou conflito
A olhar o mar (sem Valéry)
Como um espelho de infinito
E o céu como um antirrecôncavo:
Como o convexo de um côncavo

Acabará (comigo deu-se!)
Ouvindo os mortos cochicharem
Alegremente, eles e Deus
Mas não o nosso: o Deus dos árabes
Que não fez Sidi Bou Saïd
Para os prazeres de André Gide.

Mas sim porque a vida segue
E o tempo para, e a morte é um canto
Porque morrer é coisa alegre
Para quem vive e sofre tanto
Como no cemiteriozinho, ali
Ao céu de Sidi Bou Saïd.

O PRANTEADO

Lavem bem o morto
Com bastante álcool
Depois passem creme
Depois passem talco
Esfreguem extrato
Por todo o seu corpo
Porque ele urinou-se
No último esforço.

— Que morto mais chato!
— Que morto mais porco!

Penteiem direito
Os cabelos do morto
E ajeitem-lhe o olho
Que está meio torto
Estiquem-lhe a pele
Com fita colante
Para que ele fique
Mais moço que antes.

— Que morto mais tosco!
— Que morto mais aberrante!

Passem o morto a ferro
Porque ele está frio
E façam-lhe a barba
Sem deixar um fio
Depois o maquilem
De um ar bem-disposto
Que o morto está lívido
Nas mãos e no rosto.

— Que morto mais brando!
— Que morto mais morto!

E façam-lhe as unhas
Com um tom de bom gosto
Cueca, camisa
E gravata fosca
Enfiem-lhe o colete
E o que de mais resta
E o seu terno escuro
Da última festa.

— Que morto mais duro!
— Que morto mais grã-fino!

E ponham o morto
Dentro de um caixão
E preguem-no a prego

Pelo sim e pelo não
E desçam o caixão
A uma sepultura
Escavada em sete
Metros de fundura.

— Que coisa cacete!
— Que boa criatura!

E deem-lhe cal
E joguem-lhe terra
Que morto não fala
Que morto não berra
E ponham depois
Uma pedra em cima
E vão falar quietos
No café da esquina.

— Que o morto está quieto!
— Que o morto está firme!

E pensem, e cogitem
E matem-se aos poucos
E chorem e se agitem
Até ficar loucos
Que dentro do túmulo
Feito em escuridão

Já se ouvem uns sons ocos
Vindos do caixão

— Que o morto está rindo
Na sua prisão!

ROMANCE DA AMADA E DA MORTE

A Rubem Braga

A noite apodrece. Exausto
O poeta sem sua Amada
Não tem nada que o conforte.
A lua em seu negro claustro
Corta os pulsos em holocausto
À sua saudade enorme.
Mas o poeta não tem nada
Não tem nada que o conforte.
Fumando o seu LM
O poeta sozinho teme
Pela sua própria sorte.
Seu corpo ausente passeia
Trajando camisa esporte.
Abre um livro: o pensamento
Além do texto o transporta.
Pega um papel: o poema
Recusa-se à folha morta.
Toma um café, bebe um uísque
O gosto de tudo é pobre.
Liga o rádio, lava o rosto
Põe um disco na vitrola
Os amigos telefonam

O poeta nem dá bola
O simpatil não o relaxa
O violão não o consola.
O poeta sozinho acha
A vida sem sua Amada
Uma grandíssima bosta.
E é então que de repente
Soa a campainha da porta.
O poeta não compreende
Quem pode ser a essas horas...
E abre; e se surpreende
Ao ver surgir dos batentes
Sua velha amiga, a Morte
Usando um negro trapézio
E sombra verde nas órbitas.
Ao redor das omoplatas
Um colar de quatro voltas
E as falangetas pintadas
Com um esmalte de tom sóbrio.
O poeta acha-a mais mundana
No auge da última moda
Com a maquilagem romana
E os quatro metros de roda.
A Morte lânguida o enlaça
Com todo o amor de seus ossos
Insinuando no poeta
Sua bacia e sua rótula.
Ao poeta, de tão sozinho

Tudo pouco se lhe importa
E por muito delicado
Faz um carinho na Morte.
A Morte gruda-se a ele
Beija-o num louco transporte
O poeta serve-lhe um uísque
Muda o disco na vitrola.
A Morte sorri feliz
Como quem canta vitória
Ao ver o poeta tão triste
Tão fraco, tão provisório.
Enche-lhe bem a caveira
Sai dançando um *rock-and-roll*
Retorcendo-se do cóccix
E trescalando a necrose.
Depois senta-se ao seu lado
Faz-lhe uma porção de histórias...
O poeta deixa, infeliz
Sentindo o seu organismo
Ir aderindo ao da Morte.
Começa a inchar o seu fígado
Seu coração bate forte
Seu ventre tem borborignos
Sente espasmos pelo cólon.
O poeta fuma que fuma
O poeta sofre que sofre
Sai-lhe o canino do alvéolo
Sua pele se descolore.

A Morte toma-lhe o pulso
Ausculta-o de estetoscópio
Apalpa a sua vesícula
Olha-lhe o branco dos olhos.
Nas suas artérias duras
Há sintomas de esclerose
Seu fígado está perfeito
Para uma boa cirrose.
Quem sabe câncer do sangue
Quem sabe arteriosclerose...
A Morte está satisfeita
Ao lado do poeta deita
E dorme um sono de morte.

E é então que de repente
Soa a campainha de fora.
O poeta não compreende
Quem pode ser a essas horas...
A Morte se deixa à espreita
Envolta no seu lençol
Enquanto gira o poeta
A maçaneta da porta.
A Amada entra como o sol
Como a chuva, como o mar
Envolve o poeta em seus braços
Seus belos braços de carne
Beija o poeta com sua boca
Com sua boca de lábios

Olha o poeta com seus olhos
Com seus olhos de luar
Banha-o todo de ternura
De uma ternura de água.
Não veste a Amada trapézio
Nem outra linha qualquer
Não está de cal maquilada
Nem usa sombra sequer.
A Amada é a coisa mais linda
A Amada é a coisa mais forte
A Amada é a coisa mais mulher.

A Morte, desesperada
Num transporte de ciúme
Atira-se contra a Amada.
A Amada luta com a Morte
Da meia-noite à alvorada
Morde a Morte, mata a Morte
Joga a Morte pela escada
Depois vem e se repousa
Tendo o poeta ao seu lado
E sorri, conta-lhe coisas
Para alegrar seu estado
E entreabre seu corpo moço
Para acolher seu amado.
O poeta sente seu sangue
Circular desafogado
Sua pressão baixa a 12

Seu pulso bate normal
De seu fígado a cirrose
Faz a pista apavorada
A matéria esclerosante
Fica desesclerosada
Desaparece a extrassístole
Seu cólon cala os espasmos
Equilibra-se se súbito.
Todo o seu vagossimpático
Corre-lhe o plasma contente
Cheio de rubras hemátias
O dente ajusta-se ao alvéolo
Fica-lhe a pele rosada.
Tudo isso porque o poeta
Não é poeta, não é nada
Quando a sua bem-amada
Larga-o à Morte, se ausente
De sua luz e do seu ar
Por isso que a ausência é a morte
É a morte tristemente
É a morte mais devagar.

AMOR

Vamos brincar, amor? vamos jogar peteca
Vamos atrapalhar os outros, amor, vamos sair correndo
Vamos subir no elevador, vamos sofrer calmamente
[e sem precipitação?
Vamos sofrer, amor? males da alma, perigos
Dores de má fama íntimas como as chagas de Cristo
Vamos, amor? vamos tomar porre de absinto
Vamos tomar porre de coisa bem esquisita, vamos
Fingir que hoje é domingo, vamos ver
O afogado na praia, vamos correr atrás do batalhão?
Vamos, amor, tomar *thé* na Cavé com madame
[de Sevigné
Vamos roubar laranja, falar nome, vamos inventar
Vamos criar beijo novo, carinho novo, vamos visitar N.
[Sra. do Parto?
Vamos, amor? vamos nos persuadir imensamente
[dos acontecimentos vagos
Vamos fazer neném dormir, botar ele no urinol
Vamos, amor?
— Porque excessivamente grave é a Vida.

AS QUATRO ESTAÇÕES

Ouve, Lila, como trila
A cigarra no mormaço
E sente como, devasso
Meu corpo todo destila
Volúpia, ausência e cansaço
Do amor que tivemos, Lila.

Ouve, Lila, como rola
O mar em eterno arremesso
E vê como se estiola
A flor do dia em começo...
Sente o aroma que se evola...
Ah, Lila, como eu padeço!

Ouve, Lila, como fala
O imo silêncio da tarde
E como se despetala
Ela, sem fazer alarde
E como o espelho, covarde
Não mais reflete — se cala...

Sente, Lila, como gela
Meu pé, minha mão, meu riso
E eu me horizontalizo

Cada vez com mais cautela
Do que me fora preciso...
Deixa, Lila, é ela... é ela...

SONETO COM PÁSSARO E AVIÃO

De "O grande desastre do six-motor francês Lioné de Marmier, tal como foi visto e vivido pelo poeta Vinicius de Moraes, passageiro a bordo"

Uma coisa é um pássaro que voa
Outra um avião. Assim, quem o prefere
Não sabe às vezes como o espaço fere
Aquele. Um vi morrer, voando à toa

Um dia em Christ Church Meadows, numa antiga
Tarde, remissente de Wordsworth...
E tudo o que ficou daquela morte
Foi um baque de plumas, e a cantiga

Interrompida a meio: espasmo? espanto?
Não sei. Tomei-o leve em minha mão
Tão pequeno, tão cálido, tão lasso

Em minha mão... Não tinha o peito de amianto.
Não voaria mais, como o avião
Nos longos túneis de cristal do espaço...

TATIOGRAFIA

Em Tati tem Taiti
Ilha do amor e do adeus
Tem avatá, Havaí!
Taubaté, Aloha He...
Tem medicina com mascate
Pão de açúcar com café
Tem Chimborazo, Kamchatka
Tabor, Popocatepetl
Tem montes sem ser rochosos
Tem milhões de Pireneus
Tem doces lagos da Escócia
Tem Aconcáguas incríveis
Junto de Dedos de Deus
Tem Himalaias, tem malárias
Amazonas sem mistérios
Tem Saaras sem Simoun
Com tabus e Timbuctus
Tem iogas, tem nirvanas
Tem tigres, tem tuaregues
Tem vagas Constantinoplas
Tem Bombains sem madrastas
Tem juras, tem jetaturas
Danúbios sem ser azuis
Tem Jordões, tem Solimões

Içás, Tapajós, Purus
Tem Valências, Catalunhas
E até calvários sem cruz
Tem Tejos, tem Beira Douros
Trás-as-Cintras, Trás-os-Montes
Tem rios, tem pororocas
Quedas-d'água, brancas fontes
Tem colinas, tem bacias
Muitos Belos Horizontes.
Tem Norte Sul Leste Oeste
Zona quente e zona fria
Tem tudo que tem no mundo
Na minha Tatiografia.

SONETO AO CAJU

Amo na vida as coisas que têm sumo
E oferecem matéria onde pegar
Amo a noite, amo a música, amo o mar
Amo a mulher, amo o álcool e amo o fumo.

Por isso amo o caju, em que resumo
Esse materialismo elementar
Fruto de cica, fruto de manchar
Sempre mordaz, constantemente a prumo.

Amo vê-lo agarrado ao cajueiro
À beira-mar, a copular com o galho
A castanha brutal como que tesa:

O único fruto — não fruta — brasileiro
Que possui consistência de caralho
E carrega um culhão na natureza.

BIBLIOGRAFIA

De Vinicius de Moraes

§

O caminho para a distância. Rio de Janeiro: Schmidt, 1933.

Forma e exegese. Rio de Janeiro: Pongetti, 1935.

Ariana, a mulher. Rio de Janeiro: Pongetti, 1936.

Novos poemas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

Cinco elegias. Rio de Janeiro: Pongetti, 1943.

Poemas, sonetos e baladas: com 22 desenhos de Carlos Leão. São Paulo: Gaveta, 1946.

Pátria minha. Barcelona: O Livro Inconsútil, 1949.

Antologia poética. Rio de Janeiro: A Noite, 1954.

Livro de sonetos. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1957.

Novos poemas (II). Rio de Janeiro: São José, 1959.

Para viver um grande amor (crônicas e poemas). Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1962.

Livro de sonetos: segunda edição, aumentada. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.

Obra poética. Org. Afrânio Coutinho com assistência do autor. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1968.

O mergulhador. Ilustr. Pedro Moraes. Rio de Janeiro: Atelier de Arte, 1968.

O poeta apresenta o poeta. Sel. e pref. de Alexandre O'Neill. Col. Cadernos de poesia, v.4. Lisboa: Dom Quixote, 1969.

A arca de Noé. Rio de Janeiro: Sabiá, 1970.

História natural de Pablo Neruda — A elegia que vem de longe. Xilografuras de Calasans Neto. Salvador: Macunaíma, 1974.

- A casa*. Capa de Carlos Bastos. Salvador: Macunaíma, 1975.
- Breve momento: sonetos*. Rio de Janeiro: Lithos Ed. de Arte, 1977.
- O falso mendigo*. Sel. Marilda Pedroso, com xilogravuras de Luiz Ventura. Rio de Janeiro: Fontana, 1978.
- Jardim noturno*. Sel. e org. de Ana Miranda. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro, e outros lugares por onde passou e se encantou o poeta*. Apresent. e textos adic. por José Castello. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Querido Poeta: correspondência de Vinicius de Moraes*. Org. Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- Vinicius de Moraes — Encontros*. Org. Sérgio Cohn e Simone Campos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- Poemas esparsos*. Sel. e org. de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- Esparsos. Livro de sonetos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- Vinicius de Moraes: música, poesia, prosa, teatro*. Org. Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

Sobre Vinicius de Moraes:

§

- BANDEIRA, Manuel. Coisa alóvena, ebaente. In MORAES, Vinicius de. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1968, pp. 656-658.
- BOSCO, Francisco. A mulher original. In MORAES, Vinicius de. *Para viver um grande amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 197-204.

CASTELLO, José. Apresentação. In MORAES, Vinicius de. *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro, e outros lugares por onde passou e se encantou o poeta*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 13-15.

_____. Apresentação. In MORAES, Vinicius de. *As coisas do alto: poemas de formação*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 7-11.

_____. A utilidade do inútil. *Sábados inquietos*. São Paulo: Leya Brasil, 2013, pp. 43-44.

_____. *Vinicius de Moraes: uma geografia poética*. Rio de Janeiro: Relume, 2005, pp. 73-100.

_____. *Vinicius de Moraes, o poeta da paixão / uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CANDIDO, Antonio. Um poema de Vinicius de Moraes. In MORAES, Vinicius de. *Poemas, sonetos e baladas/ Pátria minha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 159-162.

_____. Vinicius de Moraes. *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p.103.

CICERO, Antonio; FERRAZ, Eucanaã. Introdução. In MORAES, Vinicius de. *Nova antologia poética*. Sel. e org. de Antonio Cicero e Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 7-13.

_____. Notas sobre Vinicius de Moraes. In *Folha de São Paulo*. São Paulo: 09 de agosto de 2008.

COELHO, Eduardo. Poeta de muitas técnicas. In MORAES, Vinicius de. *Novos poemas/ Cinco elegias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 105-120.

FARIA, Otávio de. *Dois Poetas*. Rio de Janeiro: Ariel, 1935.

FERRAZ, Eucanaã. Simples, invulgar. In MORAES, Vinicius de. *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 163-179.

_____. Um poeta entre a luz e a sombra. In *Revista Língua Portuguesa*. São Paulo: 27 de janeiro de 2008.

_____. *Vinicius de Moraes*. Coleção Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2006.

GIL, Daniel. O grotesco e a poesia de Vinicius de Moraes. In *Todas as Musas*, ano 09, nº 01, jul-dez, 2017, pp. 143-160.

_____. Se "A casa" de Vinicius é folclore brasileiro. In *Revista 7faces*, ano 04, edição 08, ago-dez, 2013, pp. 147-156.

GULLAR, Ferreira. O caminho do poeta. In MORAES, Vinicius de. *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 200-204.

LARA REZENDE, Otto. O caminho para o soneto. In MORAES, Vinicius de. *Livro de sonetos: segunda edição, aumentada*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967, pp. 5-17.

MARQUES, Ivan. Um claro na treva. In MORAES, Vinicius de. *Novos poemas (II)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 59-69.

MILLIET, Sérgio. Outubro, 29. In MORAES, Vinicius de. *Poemas, sonetos e baladas/ Pátria minha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 153-158.

MOURÃO FERREIRA, David. A descoberta do amor. In MORAES, Vinicius de. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1968, pp. 676-698.

PORTELLA, Eduardo. Do verso solitário ao canto coletivo. In MORAES, Vinicius de. *Novos poemas (III)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 73-78.

SANTA CRUZ, Luiz. O soneto na poesia de Vinicius de Moraes. In MORAES, Vinicius de. *Livro de sonetos*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1957, pp. I-XI.

SECCHIN, Antonio Carlos. Os caminhos de uma estreia. In MORAES, Vinicius de. *O caminho para a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 75-80.

WENNER, Liana. *Vinicius portenho*. Trad. Diogo de Hollanda. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

WISNIK, José Miguel. A balada do poeta pródigo. In MORAES, Vinicius de. *Poemas, sonetos e baladas/ Pátria minha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 143-150.

De outros autores

§

ALBERTI, Rafael. *Poesía Completa*. Madrid: Aguilar, 1988.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo & A falta que ama*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1973.

DIAS, Gonçalves. *Cantos e recantos/ Gonçalves Dias*. Sel. Maura Sardinha. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

NERUDA, Pablo. *Residencia en la Tierra*. Prólogo de Jaime Quezada y Federico Schopf. Santiago: Editorial Universitaria, 1996.

O'NEILL, Alexandre. *De ombro na ombreira*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1969.

_____. *Poesias Completas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.

SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. London: Penguin Books, 2002.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea*. Trad., apresent., notas e sel. iconográfica de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus lógico-philosophicus*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

Bíblia sagrada. Trad. da vulgata e anot. pelo Pe. Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1966.

Mídias diversas

§

Vinicius em Portugal (LP). Festa, 1969.

Antologia poética (LP). Philips, 1977.

Vinicius de Moraes — Quem pagará o enterro e as flores / Se eu me morrer de amores (DVD). 1001 Filmes e Iberautor Promociones Culturales, 2005.

TITÃS. *Õ Blésq Blom*. WEA, 1989.