

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

**DANIELE COELHO BARROS DA CONCEIÇÃO**

**O RIO DE VINICIUS: A POÉTICA DE UMA CIDADE**

Rio de Janeiro

2010

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

# **O RIO DE VINICIUS: A POÉTICA DE UMA CIDADE**

Daniele Coelho Barros da Conceição

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Doutor Eucanaã de Nazareno Ferraz

Rio de Janeiro

Março de 2010

## **O Rio de Vinicius: a poética de uma cidade**

Daniele Coelho Barros da Conceição

Orientador: Professor Doutor Eucanaã de Nazareno Ferraz

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Examinada por:

---

Presidente, Prof. Doutor Eucanaã de Nazareno Ferraz

---

Prof<sup>a</sup>. Doutora Ana Maria Amorim de Alencar - UFRJ

---

Prof. Doutor Eduardo dos Santos Coelho – Fundação Casa de Rui Barbosa

---

Prof. Doutor Sérgio Martagão Gesteira – UFRJ, suplente

---

Prof. Doutor Frederico Liberali de Góes – UFRJ, suplente

Rio de Janeiro

Março de 2010

Para o meu poeta bem-amado José Felipe Mendonça.

## AGRADECIMENTOS

Chegando ao fim desta jornada, afirmo que o percurso foi difícil, às vezes, áspero, embora também repleto de satisfação. Mas, apesar de a escrita ser uma tarefa individual e solitária, ela resulta da reflexão e do convívio. Portanto, não teria chegado aqui sem o concurso daqueles que em mim e nesta dissertação deixaram também um pouco de si. Desejo expressar minha sincera gratidão e a alegria que proporciona ter alcançado a realização de um projeto acadêmico e pessoal cercada de acolhimento, incentivo e afetos.

À UFRJ, a casa-mãe que a mim gestou academicamente desde a graduação, como genitora severa, mas generosa.

Aos professores tanto me agraciaram com seus cursos oportunos e fecundos, aqueles que primeiro roubaram o fogo do conhecimento.

Ao estimado mestre e orientador Professor Dr. Eucanaã Ferraz, que desde o início guiou-me nas trilhas da poesia. Pelo diálogo amplo, pelo encorajamento constante e pela orientação que me forneceu importantes chaves para a leitura do mundo na/pela poesia.

Aos membros da banca pela cordialidade com que acolheram o convite, o que só aumenta minha responsabilidade e gratidão.

Aos familiares e amigos que direta ou indiretamente colaboraram com esta conquista, torcendo, incentivando, alegrando-se ou sofrendo comigo. Pelo apoio no cansaço. Pela compreensão nas ausências. Pela alegria no desânimo. Pelo afeto incondicional.

A Rafael Julião, irmão eleito que tanto me encorajou e auxiliou na confecção do delicado tecido que é o texto acadêmico.

A meu querido José Felipe, companheiro, amigo, cúmplice, mão carinhosa e firme em todas as horas...

*Tem nome de rio esta cidade  
onde brincam os rios de esconder.  
Cidade feita de montanha  
em casamento indissolúvel  
com o mar.*

*Aqui  
amanhece como em qualquer parte do mundo  
mas vibra o sentimento  
de que as coisas se amaram durante a noite.*

*As coisas se amaram. E despertam  
mais jovens, com apetite de viver  
os jogos de luz na espuma,  
o topázio do sol na folhagem,  
a irisação da hora  
na areia desdobrada até o limite do olhar.*

*Formas adolescentes ou maduras  
recortam-se em escultura de água borrifada.  
Um riso claro, que vem de antes da Grécia  
(vem do instinto)  
coroa a sarabanda a beira-mar.  
Repara, repara neste corpo  
que é flor no ato de florir  
entre barraca e prancha de surf,  
luxuosamente flor, gratuitamente flor  
ofertada à vista de quem passa  
no ato de ver e não colher.*

“Retrato de uma cidade”, Carlos Drummond de Andrade

## RESUMO

CONCEIÇÃO, Daniele Coelho Barros da. **O Rio de Vinicius: a poética de uma cidade**. Rio de Janeiro, 2010. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

A presente dissertação tem por objetivo estudar, na poesia de Vinicius de Moraes, sua ligação afetiva com o Rio de Janeiro. Partindo da leitura de poemas ainda alheios aos tipos humanos e temas próprios da cidade, é possível, em seguida, identificar uma trajetória de gradual aproximação do poeta em direção à vida e à poesia urbanas. Após traçar tal trajetória, estudando alguns dos poemas que marcam essa transição, pretende-se analisar a inserção do sujeito poético no espaço urbano a partir de três aspectos fundamentais: a importância da memória, a crítica social e o princípio erótico.

**Palavras-chave:** Vinicius de Moraes. Poesia Brasileira. Rio de Janeiro.

## ABSTRACT

CONCEIÇÃO, Daniele Coelho Barros da. **O Rio de Vinicius: a poética de uma cidade**. Rio de Janeiro, 2010. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

This dissertation aims to study, in the poetry of Vinicius de Moraes, his bonding with the Rio de Janeiro. Starting from the reading of poems still alien to human types and themes of their own city, you can then identify a path of gradual approximation of the poet toward life and urban poetry. After trace this path, studying some of the poems that mark this transition, we will analyze the integration of the poetic subject in the urban space from three aspects: the importance of memory, the critical social and erotic principle.

**Key-words:** Vinicius de Moraes. Brazilian poetry. Rio de Janeiro.

## SUMÁRIO

<b>1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b>	10
<b>2. DO CAMINHO PARA A DISTÂNCIA AO CHÃO DA RUA</b>	14
2.1 “SONETO DE INTIMIDADE”	24
2.2 “ELEGIA DESESPERADA”	27
<b>3. A CIDADE DA EXPERIÊNCIA: O RIO DE VINICIUS</b>	48
3.1 UM ROTEIRO DO RIO	50
3.2 “CARTÃO-POSTAL”	54
<b>4. CIDADE DA MEMÓRIA</b>	59
4.1 “LOPES QUINTAS (A RUA ONDE NASCI)”	62
4.2 “LOPES QUINTAS” OU “RUA DA AMARGURA”?	67
4.3 “ILHA DO GOVERNADOR”	71
4.4 “BALADA DE BOTAFOGO”	77
<b>5. CIDADE EM PROGRESSO</b>	82
5.1 “A CIDADE ANTIGA” E “A CIDADE EM PROGRESSO”	88
5.2 “O MORRO DO CASTELO (A LIRA QUE NÃO ESCREVEU GONZAGA)”	98
5.3 “BALADA DO MANGUE” E “BALADA DAS MENINAS DE BICICLETA”	109
<b>6. CIDADE AMOROSA</b>	122
6.1 “COPACABANA”	128
6.2 “O POETA EM TRÂNSITO OU O FILHO PRÓDIGO”	137
<b>7. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	148
<b>REFERÊNCIAS</b>	153

## 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Estudar a poesia de Vinicius de Moraes é um desafio, uma vez que é sempre arriscado optar pela leitura de um poeta pouco estudado, ainda que muito conhecido. Alguém sobre o qual muito se falou, mas pouco se pesquisou, sobretudo no campo literário. Alguns temas e vertentes de sua poesia permaneceram, ou ainda permanecem, na obscuridade à espera do necessário investimento crítico.

Portanto, estudar a poesia viniciano também é um convite a trilhar novos caminhos na investigação dessa escrita altamente elaborada que, por vezes, pretendeu-se simples e comunicativa, empreendendo grandes esforços na busca de sua dicção própria. Tais esforços consistiram na superação dos vícios e da puerilidade de sua formação poética, fortemente ligada à experiência religiosa compartilhada pelo grupo de jovens poetas cristãos da qual Vinicius fazia parte.

Os esforços empreendidos resultaram no gradativo alargamento do horizonte de preocupações e em importantes experiências no plano formal. Conseqüentemente, realizou-se o que o poeta chamou de “transição” entre duas fases distintas da sua obra. Assim, Vinicius tornou-se *moderno* no rastro dos modernistas de 22, mantendo diálogo com tais poetas, e descobriu na poesia do cotidiano, essencialmente circunstancial e urbana, novo caminho para a experiência poética.

A inserção do elemento urbano na poesia de Vinicius de Moraes nos motivou a esta pesquisa. Ao atentarmos para o interesse do poeta pelas cidades, foi possível perceber o destaque por ele conferido ao Rio de Janeiro, sua cidade natal e alvo de grande investimento lírico-afetivo. Tal investimento realiza-se em poemas fortemente marcados por elementos biográficos, mesclados, com frequência, à história da cidade. Mas, apesar das referências explicitamente biográficas, o Rio não é representado apenas como palco dos afetos do sujeito

poético, que por vezes se confunde ao sujeito biográfico. A cidade atinge a centralidade em versos que não apenas a tematizam, com sua dinâmica igualmente fascinante e perversa, mas a transformam em entidade feminina de proporções monumentais.

A despeito do afeto superlativo e incondicional que marca tais poemas, Vinicius revelou-se ainda crítico atento às importantes questões sociais que afetavam os indivíduos e seus modos de vida na cidade na primeira metade do século XX: a miséria, as diversas formas de exploração humana, o crescimento pouco ordenado e desigual da malha urbana, a remodelação da cidade antiga, entre outras. Tais questões atravessam a poesia viniciiana com habilidade e humor, sem constituir, contudo, uma suposta “poesia social” alheia ao todo poético, a exemplo de um compartimento sem comunicação com os demais. Pelo contrário, a problematização dessas questões surge, não raro, imersa na livre efusão sentimental.

Portanto, diante da confirmação do intenso investimento do poeta em configurar uma topografia lírica e afetiva da sua cidade, foi possível delinear a presente pesquisa. Nosso objetivo é analisar a construção poética da íntima ligação de Vinicius com a cidade do Rio de Janeiro. Num primeiro momento, será preciso compreender como a poesia viniciiana aproxima-se da cidade, uma vez que esta não configurou uma questão poética nos primeiros livros, vindo a ser incorporada gradativamente à poesia. Como representativos do movimento de aproximação realizado pelo poeta, serão analisados o “Soneto de intimidade” e a “Elegia desesperada” no capítulo “Do caminho para a distância ao chão da rua”.

Realizada tal aproximação, será possível compreender a incorporação da experiência urbana à escrita poética, experiência essa vivida com destaque no Rio de Janeiro. Lugar de constante trânsito do poeta, a cidade passa a ser também onde ele encontra o acolhimento amoroso, o apaziguamento da angústia e, sobretudo, o tom carioca dado a vários poemas. Na seção “A cidade da experiência: o Rio de Vinicius”, como representativo desse momento poético será analisado o poema “Cartão-postal”.

Enfim, tendo o poeta se apropriado efetivamente da cidade do Rio de Janeiro como uma importante vertente de sua poesia, esta chegou a ganhar, como veremos adiante, o *status* de projeto – o *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro, onde nasceu, vive em trânsito e morre de amor o poeta Vinicius de Moraes*. Embora tenha permanecido inacabado com a morte de Vinicius, em 1980, a idealização do *Roteiro* não apenas confirma a existência de uma poética do Rio de Janeiro, mas abona nossa pesquisa, por se dedicar a um daqueles temas que afirmamos anteriormente terem ficado na obscuridade.

Em seguida, empreenderemos o estudo de poemas sobre a cidade do poeta, adotando três linhas de análise – a importância da memória, a crítica social e o princípio erótico –, às quais correspondem os três capítulos “Cidade da memória”, “Cidade em progresso” e “Cidade amorosa”, respectivamente.

No primeiro, daremos destaque a poemas que exploram a memória de alguns dos bairros em que o poeta viveu: a Gávea, a Ilha do Governador e Botafogo. Neles, os sujeitos poético e biográfico confundem-se na narração de eventos e experiências ligadas à infância e à juventude, primeiros amores, amigos e contatos com a poesia. No segundo, será estudada crítica social ante as transformações modernizadoras empreendidas no espaço urbano e os modos como tais transformações atravessam o cotidiano e os indivíduos na cidade. No terceiro, observaremos poemas que caracterizem a busca da felicidade e da completude existencial no amor, ante a qual se confundem a cidade e a mulher amada.

Acreditamos que o que chamamos *poética da cidade*, os caminhos e descaminhos do poeta por sua cidade, não se restrinja aos domínios da poesia da palavra, mas que esteja vigorosamente impressa na poesia da canção, da crônica e do teatro. Mas, para fins de formalização e metodologia, optamos basicamente pela análise de poemas, não havendo recortes outros que não o temático. Ainda sim, o recurso a formas não-poéticas (entrevistas,

correspondências e letras de canções) será possível sempre que favorecer o estudo e a compreensão dos poemas.

Assim apresentados os rumos desta pesquisa, seguimos adiante na trilha deixada pelo poeta, a fim de compreender a gênese do que será chamado *a poética da cidade* na poesia de Vinicius de Moraes.

## 2. DO CAMINHO PARA A DISTÂNCIA AO CHÃO DA RUA

Vinicius de Moraes estreou como poeta em 1933, com *O caminho para a distância*. Teve uma precoce e rápida ascensão: na década de 40, já figurava entre os principais nomes da literatura da época, ao lado de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Rubem Braga, Augusto Frederico Schmidt, entre outros. Quando organizou sua *Antologia poética*, em 1954, o poeta já havia atingido não apenas reconhecimento público como poeta e intelectual de seu tempo, mas a maturidade que lhe permitiu lançar um olhar crítico sobre a própria obra e estabelecer, na “Advertência” que abre o volume, uma distinção entre duas partes do livro, às quais correspondiam dois períodos distintos na sua poesia. Sobre esta divisão, afirma:

A primeira, transcendental, frequentemente mística, resultante de sua fase cristã, termina com o poema “Ariana, a Mulher”, editado em 1936. [...] À segunda parte, que abre com o poema “O falso mendigo”, [...] nela estão nitidamente marcados os movimentos de aproximação do mundo material, com a difícil mas consistente repulsa ao idealismo dos primeiros anos.

(MORAES, 2008, p. 364)

Fica evidente nesta distinção o desejo de superação da poesia de sua formação, a que rejeita em benefício de outra, livre dos “preconceitos e enjoamentos de sua classe e de seu meio” (MORAES, 2008, p. 364). A consciência da dinâmica interna de sua obra possibilita-lhe organizar a antologia seguindo uma evolução cronológica e de valor intrínseco. A desproporção entre a quantidade de poemas selecionados da primeira e da segunda fase (aos 34 da primeira opõe-se mais de 100 da segunda) também deixa claras as preferências do poeta, a despeito das diferentes reações da crítica aos seus primeiros livros. Vale destacar, à guisa de comparação, a avaliação que dois críticos fizeram de *Forma e exegese*, seu segundo livro, de 1935:

Seus poemas, de uma qualidade não raro excepcional, fazem empalidecer não mesmo as melhores poesias de *O caminho para a distância*, como “Ânsia”, “Sonoridade” ou “A uma mulher”. Aliás, pela “forma”, são tão diferentes que frequentemente se tem a impressão nítida que se trata de outro poeta. (FARIA, 2008, p. 76)

*Forma e exegese* respira o mesmo estro de *O caminho para a distância*, mas é ainda mais ambicioso, mais altissonante, mais pomposo. O poeta espraia-se num ritmo solene, é um sacerdote que, do alto de sua sapiência, fala à turba, sem com ela confundir-se. [...] As metáforas, pandas, têm então envergadura condoreira e buscam, aflita e presunçosamente, uma eloquência que abomina o silêncio e execra o comezinho. (RESENDE, 2008, p. 94)

É possível notar que, apesar da divergência dos críticos sobre este livro, ele faz jus ao que Otto Lara Resende chamou de “inquilino do sublime”<sup>1</sup>. O fervor religioso da mocidade encontra expressão em versos longos e retóricos, com feições de versículo bíblico, povoados por medo, culpa, pecado, grandes aspirações e visões do sublime. Vinicius viveu, no início da carreira, o que Mário de Andrade (2008, p. 83) chamou “prisão de grandeza em que o enfermara seu mais alargado crítico”, referindo-se à influência de Otávio de Faria. O poeta assim se distinguia das vicissitudes e misérias humanas, buscando em vão o conforto nas esferas superiores. A impossibilidade de aceitar tais misérias aprisiona-o numa contradição insolúvel: a da carne, sem a qual não é possível viver, mas cuja natureza parece-lhe terrível, na qual poderia permanecer. Nesta “estranha aventura de sombra e luz” (FARIA, 2008, p. 76), ele exprime todo seu sentimento de grandeza e da certeza de sua superioridade, afirmando:

---

<sup>1</sup> No final da década de 1920, o poeta fez parte do CAJU (Centro Acadêmico Jurídico Universitário) e nele esteve sob a tutela intelectual, sobretudo, de Otávio de Faria, que lhe apontara as primeiras leituras, e sobre o qual o poeta declarou: “[...] porque eu era mais ou menos teleguiado pelo Otávio nessa ocasião. Quer dizer: ele estava pegando matéria em ganga, e plasmando, formando. Todo aquele grupo era assim. ‘escreve com teu sangue, que teu sangue é espírito. A palavra espírito funcionava muito naquele tempo!’ ” (COHN & CAMPOS, 2007, p. 18).

Sou bem melhor que vós, almas cheias de humildade.  
 Solta ao mundo, a minha alma jamais irá viver convosco.  
 Eu sei que ela já tem o seu lugar  
 Bem junto ao trono da divindade  
 Para a verdadeira adoração.

Tem o lugar dos escolhidos  
 Dos que sofreram, dos que viveram e dos que compreenderam.

(“Místico”, MORAES, 2008, p. 171)

E ainda remata: “tenho esperanças no meu espírito extraordinário/ e tenho esperanças na minha alma extraordinária” (“O único caminho”, MORAES, 2008, p. 173). Tal grandeza advém, provavelmente, da condição trágica e inexorável do poeta, sobre o qual declara:

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

(“O poeta”, MORAES, 2008, p. 183)

Desta condição resulta, decerto, o sentimento descrito nos versos:

Sinto-me só.  
 Em todas as coisas que me rodeiam  
 Há um desconhecimento completo da minha infelicidade  
 A noite alta me espia pela janela  
 E eu, desamparado de tudo, desamparado de mim próprio  
 Olho as coisas em torno  
 Com um desconhecimento completo das coisas que me rodeiam.  
 Vago em mim mesmo, sozinho, perdido  
 Tudo é deserto, minha alma é vazia  
 E tem o silêncio grave dos templos abandonados.

(“Vazio”, MORAES, 2008, p. 187)

É possível notar o alheamento do poeta em relação ao mundo material e à realidade objetiva, vistas até então com o distanciamento de quem, ainda que não de modo impassível, assiste ao mundo como a um espetáculo grotesco. Contudo, tal alheamento não rompe definitivamente os vínculos do sujeito com o mundo material, cuja dinâmica dilacera suas mais íntimas e sinceras aspirações de sublimidade. Por mais que desejasse seguir “O caminho para a distância”, chegando “ao fim de todos os caminhos”<sup>2</sup>, ele não pôde evitar a carne que “afogava o peito” e “trazia à boca o beijo maldito” (“Ansia”, MORAES, 2008, p. 174). Essencialmente, esta confrontação entre o sublime e o maldito dá forma ao drama do sujeito poético nos dois primeiros livros de Vinicius de Moraes.

Porém, ainda no cerne deste conflito, já havia indícios da inconformidade aos próprios sentimentos e poesia de então; gestava-se também a “Revolta”<sup>3</sup>, anunciando o que posteriormente resultaria numa radical mudança de atitude do sujeito frente aos antigos problemas e aos novos temas que viriam a fazer parte de sua poesia, dentre eles, a cidade.

Embora haja consenso entre os críticos sobre a mudança de rumos da poesia de Vinicius de Moraes a partir de *Novos poemas*, de 1938, consenso este corroborado pelo próprio poeta, anos mais tarde, é possível notar a permanência – ou preexistência – de elementos e características de uma fase na outra. Evidencia-se assim a impossibilidade de dividir sua poesia em fases distintas tal qual compartimentos sem comunicação ou continuidades. Mesmo diante da evidência de que no cerne da poesia viniciana, aquela pela qual ela seria melhor reconhecida pela crítica e pelo público, ocupam lugar periférico os

---

<sup>2</sup> Vários poemas de *O caminho para a distância* indicam movimento, um deslocar-se para longe, para o alto, para além, conforme “O terceiro filho” (“em busca dos irmãos que tinham ido/eu parti com pouco ouro e muita bênção”), “Inatingível” (“o que sou eu, gritei um dia para o infinito/ o meu grito subiu, subiu sempre/ até se diluir na distância”), “Ânsia” (“pela noite quente eu caminhei.../ caminhei sem rumo, para o ruído longínquo/ que eu ouvia, do mar”), “A floresta” (“sobre o dorso possante do cavalo/ banhado pela luz do sol nascente/ eu penetrei o atalho, na floresta”) (MORAES, 2008, p. 171-173-176-179).

<sup>3</sup> Poema “Revolta” de *O caminho para a distância*: “Alma que sofres pavorosamente/ A dor de ser privilegiada/ Abandona o teu pranto, sê contente/ Antes que o horror da solidão te invada.// Deixa que a vida te possua ardentemente/ Ó alma supremamente desgraçada./ Abandona, águia, a inóspita morada/ Vem rastejar no chão como a serpente.// De que te vale o espaço se te cansa// Quanto mais sobes mais o espaço avança.../ Desce ao chão, águia audaz, que a noite é fria.// Volta, ó, alma, ao lugar de onde partiste/ O mundo é bom, o espaço é muito triste.../ talvez tu possas ser feliz um dia” (MORAES, 2008, p. 174).

fundamentos temáticos e formais dos versos desse primeiro Vinicius, de *O caminho para a distância e Forma e exegese*.

Davi Mourão Ferreira (2008, p. 101) sugere a permanência de elementos da primeira na segunda fase, com destaque para o espírito religioso, e faz referência ao poeta como o “desconvertido” que, no sentido inverso ao dos poetas Murilo Mendes ou Jorge de Lima, abandonou a fé cristã. Embora Vinicius manifeste um vigoroso desejo de superação do idealismo e do misticismo dos primeiros anos, o crítico indica na poesia viniciano uma complexidade que resulta justamente da “permanência ou intromissão daqueles elementos que, de modo consciente, ele julgou banir” (p. 104).

A transição de uma poesia a outra foi uma espécie de espelhamento, na poesia, de uma mudança de atitude diante da existência. Segundo Eucanaã Ferraz (2008, p. 164), “toda a poesia de Vinicius parece sobrevir de uma decisão existencial: dispor-se num movimento contínuo de afugentar a quietude, a imobilidade e a opressão”. Tal mudança teria resultado da “luta mantida pelo A. contra si mesmo no sentido de uma libertação [...] dos preconceitos e enjoamentos de sua classe e do seu meio” (MORAES, 2008, p. 364), o que confirma o destaque do dado biográfico ou existencial que então reverbera sobre o fazer poético. A superação do imobilismo e do alheamento iniciais concerne a uma decisão, consoante o mundo e o tipo de inserção que nele o poeta deseja para si, e se explica pelo que ele caracterizou como “cansaço do absoluto” ou “dispnéia dos grandes símbolos” (COHN & CAMPOS, 2007, p. 23) e que foi frequentemente relacionada ao seu encontro com Manuel Bandeira, em 1936, e à influência de sua poética<sup>4</sup>.

Tal mudança, em que o poeta empreendeu seus mais intensos esforços, foi sentida não só no plano da expressão, pela escolha dos temas e na abordagem que lhes era dada, mas

---

<sup>4</sup> Vinicius afirma, porém, que este encontro não foi a causa, mas uma conseqüência da *virada* de sua poesia, decorrente, volte-se a afirmar, de fatores biográficos: a aceitação do real como resposta ao cansaço das “Coisas Maiores”. Segundo Vinicius, *Novos poemas*, livro emblemático desta transição, foi escrito antes de seu encontro com Bandeira, cuja influência, embora determinante, foi lenta, entre 1935 e 1938 (cf. COHN & CAMPOS, 2007, p. 19 – 23 – 27).

consequentemente no plano da forma, uma vez que, segundo Eucanaã Ferraz (2008, p. 164), “a busca da expressão é sempre uma busca pela forma que expressa”. Portanto, na poesia de Vinicius de Moraes, buscar uma nova expressão coincidiu necessariamente com a adoção de uma nova forma, que no seu caso singularmente se fez pela reedição de formas clássicas como o soneto, a elegia e a balada. Ainda segundo Eucanaã Ferraz (2006):

[...] em seus primeiros livros – *O caminho para a distância* (1933) e *Forma e exegese* (1935) –, Vinicius empregou o verso livre, conquistado e consolidado pelos modernistas, de modo antimodernista: retórico, empostado, à maneira da Claudel ou Augusto Frederico Schmidt; e, adiante, quando adotou uma posição francamente moderna, passou a fazer uso constante de expedientes bastante tradicionais, como metrificação e forma fixa. (p. 15)

É possível afirmar que os livros que melhor evidenciam a transição vivida pelo poeta foram *Novos poemas* e *Cinco elegias*, sendo “O falso mendigo” o mais antigo poema representativo desta transição de que se recorda o poeta. O primeiro deles, de 1938, abre-se com a epígrafe “todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis”, verso da “Poética” de Manuel Bandeira<sup>5</sup>. Conforme os versos bandeirianos, Vinicius demonstra-se “farto” do lirismo antigo, que no seu caso confunde-se com as idéias de absoluto e sublime, com o verso extenso e o tom grandíloquo, com temas circunscritos aos dramas interiores.

A abertura ao risco da inovação é a marca de *Novos poemas*, nos planos da expressão e da forma: o livro evoca novos temas, experimenta coloquialismo e humor, dono duma nova e irreverente dicção. Intensifica-se o erotismo na caracterização da mulher amada. Arrisca-se

---

<sup>5</sup> Este verso segue-se à exortação “abaixo os puristas” e evoca “todas as palavras”, “todas as construções” e “todos os ritmos” (BANDEIRA, 1993, p. 129). A escolha dessa epígrafe indica a intenção, embora ainda irregular, de o sujeito criar uma nova poesia, fora dos antigos moldes, constituídas na diferença e na diversidade.

ao soneto<sup>6</sup> e à balada. A fatura poética confunde-se com a necessidade de experimentar palavras, construções e ritmos.

Sobre as *Cinco elegias*, é possível afirmar, segundo o próprio Vinicius, que são “representativas do período de transição entre aquelas duas tendências contraditórias – livro também onde elas melhor se encontram e fundiram em busca de uma sintaxe própria” (MORAES, 2008, p. 364). Esta sintaxe própria mantém-se, nas *Elegias*, na senda da experimentação aberta por *Novos poemas*. Nelas, o poeta arrisca-se no uso de uma forma da tradição literária, a elegia, e, por vezes, ao coloquialismo da dicção modernista, sem perder o tom grave, por vezes solene, dos primeiros anos. Preciosismo e irreverência fundem-se numa aventura que resultou em versos tão distintos num mesmo poema, como na “Elegia quase uma ode”:

Que hei de fazer de mim que sofro tudo  
Anjo e demônio, angústias e alegrias  
Que peço contra mim e contra Deus! [...]  
Ó lágrimas, sois como borboletas dolorosas  
Volitais dos meus olhos para os caminhos esquecidos...  
[...]  
Mendelssohn, toca a tua marchinha inocente  
Sorriam pajens, operárias curiosas  
O poeta vai passar soberbo  
Ao seu abraço uma criança fantástica derrama os óleos santos das últimas  
[lágrimas [...]]. (MORAES, 2008, p. 287-289)

Embora irregulares na flutuação de ritmos, intensidades, dramaticidade e irreverência, as elegias deste volume mantêm em comum a gravidade do tom elegíaco que caracteriza a dor do sujeito, em franca metamorfose poética e existencial. Não por acaso há a adoção da elegia<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Vale ressaltar que já em seu livro de estréia, *O caminho para a distância*, o soneto é adotado, porém de forma ainda acanhada, pouco frequente, (e por que não) pouco familiar. Apenas em *Novos poemas* é que efetivamente o soneto passa a ser praticado pelo poeta, no qual se destacam “Soneto de intimidade”, “Soneto de contrição” e “Soneto de devoção”.

<sup>7</sup> Segundo Angélica Soares (1993, p. 32), a elegia caracteriza um canto de luto e tristeza, tendo geralmente por tema o lamento pela morte de alguém ilustre ou querido, transmitindo máximas morais e ensinamentos de como

como veículo para a expressão de um sofrimento que se intensifica ante a transformação que é apresentada no lamento/constatação: “meu sonho, eu te perdi; tornei-me em homem” (“Elegia quase uma ode”, MORAES, 2008, p. 285). Pressentindo a mudança de atitude ante a realidade e a poesia, o poeta rememora, ainda na “Elegia quase uma ode”, a “poesia criança” que habitava os “abismos irrealis” que “depois eram abismos verdadeiros/ onde vivia a infância corrompida de vermes, a loucura prenhe do Espírito Santo, e idéias em lágrimas, e castigos e redenções mumificados em sêmen cru”.

A dor está diretamente relacionada às sucessivas transformações do sujeito<sup>8</sup>, porque ela advém em grande parte da desorganização de um mundo original, povoado por mitos e ecos da formação jesuítica, arena de conflitos morais insolúveis – até então – para o sujeito. Tal desorganização reflete a impossibilidade de sustentar-se na tensão entre a carne e o espírito, que se resolve não pela opção por um dos pólos, mas por uma espécie de *síntese* destas dimensões antagônicas. A busca da transcendência já não se realizaria no espírito, fora da carne, mas fora do espírito também:

E quando  
Lá , acima  
Além, mais longe que acima do além  
Adiante do véu de Betelgeuse  
Depois do país de Altair  
Sobre o cérebro de Deus

Num último impulso  
Libertos do espírito  
Despojados da carne  
Nós nos possuiremos.

---

suportar a dor. Embora tenha perdido a estruturação primitiva (de dísticos hexâmetros ou pentâmetros), a elegia foi cultivada em todos os tempos da literatura, permanecendo-lhe a característica basilar de canto de sentimentos dolorosos, individuais ou coletivos.

<sup>8</sup> Cf. Klussman (2009, p. 122 – 125).

E morreremos  
 Morreremos alto, imensamente  
 IMENSAMENTE ALTO. (“Os acrobatas”, MORAES, 2008, p. 309)

Ou ainda na busca de uma transcendência na própria carne, no corpo da mulher amada, como em “Soneto de devoção”:

Essa mulher que se arremessa, fria  
 E lúbrica aos meus braços, e nos seios  
 Me arrebatada e me beija e balbucia  
 Versos, votos de amor e nomes feios.

Essa mulher, flor de melancolia,  
 Que se ri dos meus pálidos receios  
 A única entre todas a quem dei  
 Os carinhos que nunca a outra daria.

Essa mulher que a cada amor proclama  
 A miséria e a grandeza de quem ama  
 E guarda a marca dos meus dentes nela.

Essa mulher é um mundo! – uma cadela  
 Talvez... – mas na moldura de uma cama  
 Nunca mulher nenhuma foi tão bela! (MORAES, 2008, p. 275)

Retomando a transformação elegíaca de “tornei-me em homem”, o poeta indica não apenas o amadurecimento que o fez distanciar-se das limitações e do idealismo iniciais, mas a dolorosa e necessária “aproximação do mundo material”<sup>9</sup>. Descendo das alturas da poesia do sublime, o sujeito banha-se na experiência cotidiana, na realidade objetiva, nos seus temas e eventos mais imediatos. Aproxima-se assim dos outros homens, reconhece neles a fragilidade

---

<sup>9</sup> A que se refere Vinicius na “Advertência” da *Antologia poética*.

e o sofrimento que também são seus, prova a dor da piedade e da perda afetiva do primeiro amigo<sup>10</sup>.

Faz-se necessário à leitura atenta e crítica, não apenas das *Cinco elegias*, mas de toda obra viniciano, atentar para a intensa ligação entre vida e poesia. O poeta, que viria a afirmá-la ao longo de toda a carreira, explica-a na apresentação deste volume, quanto à fatura da “Última elegia”:

[...] escrevi-a de jato, naquele maio de 1939, em Londres, vendo, do meu apartamento, a manhã nascer sobre os telhados novos do bairro de Chelsea. A qualidade da experiência vivida e o lugar onde a vivi criaram-lhe espontaneamente a linguagem em que se formou, mistura de português e inglês, com vocábulos muitas vezes inventados e sem chave morfológica possível. (MORAES, 2008, p. 283)

Tal esclarecimento não deixa dúvidas quanto à importância da dimensão biográfica como chave para compreensão da poesia de Vinicius de Moraes. Talvez nas *Elegias* o poeta melhor as tenha compatibilizado, a vida e a poesia, numa trajetória, para baixo, para fora, de expiação e expulsão do sujeito. Para onde? Para fora de si mesmo, de um eu tirânico e absoluto, e da dinâmica diminuta dos dramas pessoais da adolescência poética. Nessa expulsão, que teve início nos *Novos poemas*, o poeta permite-se ousar, ainda mais que antes, nos planos da forma e da expressão; permite-se o prosaico, a fala comum, o humor; permite-se o “encontro consigo mesmo, com o outro, com sua cidade”<sup>11</sup>.

No rastro desta poesia, Vinicius avança do eu para o outro, do isolamento para a comunhão, das alturas sublimes para o chão que pisa, da distância para a cidade. Há dois

---

<sup>10</sup> Conforme “Elegia desesperada” e “Elegia ao primeiro amigo”, respectivamente.

<sup>11</sup> Conforme “Vinicius – poeta do encontro” por Otto Lara Resende. Disponível em: [http://www.viniciusdemoraes.com.br/discografia/sec\\_discogra\\_discos.php?ordem=9](http://www.viniciusdemoraes.com.br/discografia/sec_discogra_discos.php?ordem=9). Acesso em: 31 jan. 2010.

poemas exemplares do processo de descida das alturas e da entrada do poeta na cidade ou da cidade na sua poesia, respectivamente: “Soneto de intimidade” e “Elegia desesperada”.

## 2.1 “SONETO DE INTIMIDADE”

Um dos primeiros poemas do volume *Novos poemas*, este soneto em versos alexandrinos é emblemático da passagem de uma poesia a outra realizada por Vinicius de Moraes. Nele, opondo-se aos traços do idealismo místico anterior, há uma evidente tentativa de naturalização da experiência humana, trocando a altitude das esferas sublimes pelo chão de terra, o rio e o pasto da fazenda. Para tal naturalização, o sujeito cria uma ambiência natural e diurna em que a sua se confunde à experiência animal, por uma identidade proposta entre ambos. O sujeito tem os pés bem fincados no chão, elemento de ordem estritamente concreta e real:

Nas tardes da fazenda há muito azul demais.  
 Eu saio às vezes, sigo pelo pasto, agora  
 Mastigando um capim, o peito nu de fora  
 No pijama irreal de há três anos atrás.

Desço o rio no vau dos pequenos canais  
 Para ir beber na fonte a água fria e sonora  
 E se encontro no mato o rubro de uma amora  
 Vou cuspendo-lhe o sangue em tomo dos currais. (MORAES, 2008, p. 253)

Mas, há um elemento que denuncia algo que foge à naturalidade desejada: o “pijama irreal de três anos atrás”. Segundo Eucanaã Ferraz (2006, p. 34-35), para compreendê-lo é necessário considerar um dado inicialmente secundário: a datação ao final do soneto (“Campo Belo, 1937”). Provavelmente, ela faz referência às longas férias que o poeta passava na

propriedade de Otávio de Faria<sup>12</sup>, em companhia sua e de outros amigos. É provável que o uso da expressão “há três anos atrás” refira-se a um dado biográfico preciso, algo situado em torno de 1934, período entre a publicação de seus dois primeiros livros, fase de intensa inquietação e muitos dilemas para Vinicius.

Embora vestido o poeta, o pijama é “irreal de três anos atrás”, permanecendo no poeta pela memória dos sentidos ou pela força de velhos hábitos. É um pijama que, embora passado, está no presente a vesti-lo, ainda que da aspirada e natural nudez do campo.

Nos tercetos, são introduzidos os animais – bois e vacas – aos quais o poeta se integra em franco desejo de comunhão, mas esta não representa a descida do sujeito à esfera da irracionalidade. Ao contrário, ela representaria uma idealização do animal, alçado a uma condição mítica e, por isso, superior ao humano, em que o poeta e os animais se encontram:

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” (MORAES, 2008, p. 253),

O poema inclui o sujeito na condição animal, como quem a aceita, reconhece e deseja, condição esta da qual o humano faria parte e sua aceitação opõe-se fundamentalmente àquela anterior repulsa à condição humana e seus determinismos sobre os indivíduos. Mas, ao conjugarem suas ações, os animais e o sujeito realizam um gesto simbólico de instinto, vigor, virilidade e carnalidade, embora o boi, ao contrário do touro, simbolize a bondade, a calma, a força pacífica, a capacidade de trabalho e de sacrifício; um animal manso e afeito ao convívio humano.

---

<sup>12</sup> Assim o poeta esclarece na apresentação das *Cinco elegias*: “Dessas cinco elegias, as quatro primeiras foram idealizadas e em parte escritas – a primeira e a segunda integralmente – em 1937, em Itatiaia, no sítio de Otávio de Faria, ali a meio caminho entre Campo belo e a Cachoeira de Marombas, lugar que amo e onde passei alguns dos meus melhores momentos” (MORAES, 2008, p. 283).

Também o espaço natural é alçado à condição ideal, de pureza original, no segundo quarteto, onde se iria “beber na fonte a água fria e sonora”. Beber na fonte confunde-se com os ideais de busca de pureza, paraíso, fonte da vida, juventude, longevidade, conhecimento, todos elementos da esfera metafísica, pouco familiares à concretude que Vinicius aspirava para sua poesia naquele momento.

Embora seja evidente o movimento de aproximação da realidade objetiva, do chão, da naturalidade animal da condição humana, o sujeito ainda conserva neste poema dois dos elementos basilares da sua poesia anterior: o isolamento e a distância. Na fazenda, entre bois e vacas, experimenta-se o caminho não mais para a distância, mas pelo mato, com os pés cravados no chão, entre capim, amoras e cheiro de estrume. Porém, na fazenda, ainda não há pessoas, só o poeta, “animal” que, vestido com seu “pijama irreal”, vai “beber na fonte a água fria e sonora” e com os outros animais mija “em comum numa festa de espuma”. Da festa, só os animais compartilham, pois não há outras pessoas nesse campo ideal, nem indício algum de vida humana. O isolamento é evidente e desejado pelo sujeito que ainda exclui de sua poesia a alteridade, fazendo parte de seu convívio apenas bois e vacas, idealizados à condição supra-animal. A fazenda representa o espaço alheio à cidade, descontínuo, afastado, inserido no campo, distante dos grandes centros, onde a vida ferve, os encontros multiplicam-se e os indivíduos vivem, embora alheados, em espaços cada vez mais reduzidos e compartilhados.

Se o que esta pesquisa procura são as representações da cidade do Rio de Janeiro na poesia de Vinicius de Moraes, o que se encontrou até este ponto foi o movimento de descida das alturas sublimes ao chão do mundo. Vale destacar a importância e o esforço do movimento empreendido pelo poeta na tentativa de lançar-se ao encontro e ao convívio com os homens e seu tempo. Mas como alcançá-los? Das alturas é impossível, e então o poeta desce; mas, ao fazê-lo, ainda sob a égide do idealismo inicial, o que ele encontra são bois e vacas, alheados num pasto ideal. Onde estão os homens, as mulheres, as crianças, os artistas e

os poetas? Na cidade. E para ela o poeta parte, temeroso e temerário, rumo ao ainda desconhecido. Esta partida constitui a matéria dramática da “Elegia desesperada”.

## 2.2 “ELEGIA DESESPERADA”

Esse longo poema encena a transformação sentida e vivida pelo poeta na tentativa de passagem de uma poesia a outra, participativa, aberta ao mundo, à experiência imediata e ao outro. Mas, conforme sugere a opção pela forma elegíaca, a dor é o elemento fundamental na dinâmica desta transformação. Assim, o poema caracteriza-se como um extenso e intenso canto de dor e lamento, que encontra seu termo na adoção da piedade como modo de redenção das culpas e mágoas de outrora.

A “Elegia” é composta de quatro partes que indicam, segundo Natalia Klussman (2008, p. 66), “dois grandes momentos poéticos distintos”: as duas primeiras correspondem ao primeiro momento, à caracterização de um sujeito terrível e sua impossibilidade de apaziguamento. A terceira e a quarta parte, de subtítulo “O desespero da piedade”, correspondem ao segundo momento, em que o sujeito se lança na aventura do outro e da solidarização com a humanidade.

A estrofe única da primeira parte é um longo e compacto bloco de vinte e nove versos tensos, em que a ambiência noturna é carregada de simbolismos obscuros e morbidez. Nela, o sujeito clama por um interlocutor impossível, “alguém” que lhe tornasse menores as penas:

Alguém que me falasse do mistério do Amor  
 Na sombra – alguém, alguém que me mentisse  
 Em sorrisos, enquanto morriam os rios, enquanto morriam  
 As aves do céu! [...]  
 Alguém que me beijasse e me fizesse estacar  
 No meu caminho –, alguém! (MORAES, 2008, p. 293)

Note-se o uso da palavra *caminho*, vocábulo bastante recorrente nos versos do poeta de *O caminho para a distância e Forma e exegese*, que nesta elegia é soberano do seu exílio e afirma: “(...) sou rei, sou árvore/ no plácido país do Outono; sou irmão da névoa/ ondulante, sou ilha no gelo, apaziguada!”. Na sua soberania terrível, o sujeito dilacerado clama por uma presença humana, “alguém” que não vem em momento algum, e então ele brada: “ninguém... nem tu, andorinha, que para seres minha/ foste mulher alta, escura e de mãos longas...”.

Lamentando o isolamento que o privou de qualquer forma de remissão, afirma:

E no entanto, se eu tivesse ouvido em meu silêncio uma voz  
De dor, uma simples voz de dor... mas! Fecharam-me  
As portas, sentaram-se todos à mesa e beberam o vinho  
Das alegrias e penas da vida. (MORAES, 2008, p. 293)

fazendo referência a um *outro* indeterminado e plural, responsabilizado pelos sofrimentos do sujeito hermético, ensimesmado, entronizado na distância de um caminho que não o leva a lugar algum.

A presença feminina é revestida de conotações negativas, marcada pela hostilidade: “[...] as lúcidas irmãs na branca loucura das auroras/ rezam e choram e velam o cadáver gelado ao sol!”, “[...] as virgens/ nuas, as nádegas crispadas no desejo/ impossível dos homens”, “[...] nem tu, andorinha, que para seres minha/ foste mulher alta, escura e de mãos longas...”, “[...] a lua/ lívida, a lésbica que me poluiu da sua eterna / insensível poluição...”. A lua, embora seja repleta de simbolismos caros ao poeta (da ordem da transformação, do nascimento, da fecundidade, da passividade feminina e da solidão), na “Elegia desesperada” assume traços tirânicos, na violência de uma “eterna insensível poluição” que toma o poeta por vítima.

Nem Deus, ente supremo cuja idéia esteve no cerne das preocupações místicas e transcendentais dos poemas de *O caminho para a distância e Forma e exegese*, atendeu àquele que julgava ter a sorte dos puros e escolhidos:

[...] a minha alma jamais irá viver convosco.

Eu sei que ela já tem seu lugar  
Bem junto ao trono da divindade  
Para a verdadeira adoração.

Tem o lugar dos escolhidos[...]. (“Místico”, MORAES, 2008, p. 171)

Assim, ele proclama na “Elegia” a impossibilidade de evasão pelas caminhos divinos:

[...] Gritarei a Deus? – ai dos homens!  
Aos homens? Ai de mim! Cantarei  
Os fatais hinos da redenção? Morra Deus  
Envolto em música! [...] (MORAES, 2008, p. 293)

Sem vínculos possíveis, o sujeito reconhece o caráter nefasto do isolamento que, paradoxalmente, buscara e do qual fora vítima, abandonado por todos – a mulher amada, a natureza, Deus, todos enfim – em sua condição singular. O fechamento do sujeito, descrito pelo desespero do isolamento extremo, resulta na perda da sua identidade primordial, a de poeta: “[...] e que se abracem/ as montanhas do mundo para apagar o rasto do poeta!”. O destino de eleito dá lugar à clausura existencial; o poeta torna-se o “homem vazio”, a cuja caracterização destina-se a segunda parte da “Elegia desesperada”.

Na segunda parte, surge um homem que habita uma região obscura e selvagem, apresentada nas três primeiras estrofes do poema. A paisagem é descrita com a mesma morbidez que caracteriza o sujeito, associável à esfera do inconsciente e não-civilizado. Silenciosa, é percorrida apenas pelos ecos do “tantã das tribos bárbaras” e pelos “rios loucos para a imaginação humana”. O silêncio, estabelecido pela ausência e pela impossibilidade de comunicação com outros indivíduos, relaciona-se aos domínios da loucura, através da emergência de elementos da ordem do instinto, da brutalidade, da barbárie. O poema avança

aprofundando-se neste território desconhecido que, na psicologia junguiana, é descrito pelo conceito de *sombra*:

Para descrever o conceito de sombra, Jung parte da experiência humana em geral, do fato de que não temos apenas lados bons e luminosos, mas também lados sombrios. Por sombrio entendem-se aqui todos os traços obscuros do caráter e os aspectos obscuros da personalidade. Não apenas as pequenas fraquezas e defeitos, mas todas as porções inferiores da personalidade, cujas camadas mais baixas quase não se pode distinguir da pulsionalidade de um animal. Fazem parte da sombra todas as porções reprimidas, inferiorizadas e culposas de uma pessoa, porções que, até então, dominavam de modo inconsciente e ansiavam pela integração à consciência. (HARK, 2000, p. 122)

Assim, a descrição do espaço por onde transita o “homem vazio” na elegia corresponde a um aprofundamento nas camadas inferiores deste ser recrudescido e irascível. O movimento de descida e a inferioridade são plasmados pelo uso de verbos ou expressões que lhe garantem o sentido: “o homem vazio se *atira* para o esforço desconhecido”, “e *descem* os rios loucos (...)”, “*do céu se desprende* a face maravilhosa de Canópus/ para o *muito fundo* da noite”. Mas tal descida não representa uma descida ao subterrâneo ou intraterreno, mas antes o recuo do plano em favor do alto: “(...) as planícies se ausentam e deixam as entranhas cruas da terra/ para as montanhas”. Com isso, altitude e profundidade são relativizados: o fundo pode ser apenas o que se situa abaixo do topo, os vales e depressões. O lugar entre montanhas, terreno íngreme e escarpado, torna o caminho mais difícil, favorecendo o isolamento e a incomunicabilidade.

Também são relativizados os conceitos de movimento e imobilidade, uma vez que “(...) a imagem do homem crispado, correndo/ é a visão do próprio desespero perdido na própria imobilidade”. O gesto de correr entre as montanhas, cuja altura é idéia dominante em vários poemas dos dois primeiros livros de Vinicius, parece-lhe, na elegia, uma forma de imobilismo, pois caracteriza um esforço desprovido de sentido ou direção.

Da quarta estrofe em diante, o poema aproxima o foco daquele cujo nome é “terrível” e assim é caracterizado:

Ele traz em si mesmo a maior das doenças  
Sobre seu rosto de pedra os olhos são órbitas brancas  
À sua passagem as sensitivas se fecham apavoradas  
E as árvores se calam e tremem convulsas de frio.

O próprio bem tem nele a máscara do gelo  
E o seu crime é cruel, lúcido e sem paixão  
Ele mata a avezinha só porque a viu voando  
E queima florestas inteiras para aquecer as mãos.

Seu olhar que rouba às estrelas belezas recônditas  
Debruça-se às vezes sobre as bordas dos penhascos  
E seu ouvido agudo escuta longamente em transe  
As gargalhadas cínicas dos vampiros e dos duendes.

E se acontece encontrar em seu fatal caminho  
Essas imprudentes meninas que costumam perder-se nos bosques  
Ele as apaixona de amor e as leva e as sevecia  
E as lança depois ao veneno das víboras ferozes.

Seu nome é terrível. Se ele o grita silenciosamente  
Deus se perde de horror e se destrói no céu.  
Desespero! Desespero! Porta fechada ao mal  
Loucura do bem, desespero, criador de anjos! (MORAES, 2008, p. 294)

Nessas estrofes, há uma extensa enumeração de ações malévolas praticadas num mundo hostil contra seres frágeis, que personificam a delicadeza e se caracterizam pela passividade feminina: as sensitivas<sup>13</sup>, as árvores, a avezinha, as florestas, as estrelas, as imprudentes meninas perdidas nos bosques<sup>14</sup>. Apenas a sua presença já representa perigo e ele

<sup>13</sup> Planta ornamental de aspecto pequeno e frágil que recolhe as folhas minúsculas ao mais leve contato. Vulgarmente conhecida no Brasil por *dormideira*.

<sup>14</sup> Sobre esta imagem, suas raízes encontram-se provavelmente na primeira versão escrita de *Chapeuzinho Vermelho*, colhida da tradição oral por Charles Perrault (1628 – 1703) e que, em 1812, seria retomada pelos

assume proporções titânicas e ameaçadoras, pois “queima florestas inteiras para aquecer as mãos”. Mais adiante, o próprio Deus é subjugado: “seu nome é terrível. Se ele o grita silenciosamente/ Deus se perde de horror e se destrói no céu”. Nem Deus, divindade de natureza masculina patriarcal da cultura judaico-cristã escapa ao vigor da sua ira.

Vários elementos conjugam-se na caracterização dessa potência masculina que protagoniza a segunda parte da “Elegia desesperada”: a crueldade, o sadismo, a violência de conotação física, sexual e simbólica, a subjugação do elemento feminino e do sagrado. O isolamento e a distância permanecem na base do poema, pois embora haja a presença alheia, ela desencadeia uma sucessão de ações violentas que geram medo, desordem, aniquilação.

A crueldade não pode ser confundida, no poema, com insanidade, uma vez que “(...) o seu crime é cruel, lúcido e sem paixão”, embora se afirme que “ele traz em si a maior de todas as doenças”. Parece haver uma contradição, uma vez que o poema se abre com a caracterização de um espaço obscuro correspondente a camadas profundas da consciência humana, mais próximas da instintividade animal, da ordem da loucura e da insanidade. Mas, se esta seção do poema for analisada como decorrência da anterior, é possível inferir que o sujeito crudelíssimo da segunda parte da elegia seja o recrudescimento voluntário daquele que na primeira parte chamava por “alguém” em vão. Encontrando todas as portas fechadas e provando o fel da indiferença, ele engendraria uma *persona*<sup>15</sup> dura, áspera, impassível (“sobre o seu rosto de pedra os olhos são órbitas brancas”) que transubstanciou o sofrimento em violência, direcionada para o outro, a quem teria buscado – inabilmente e sem sucesso – na primeira parte da elegia.

---

irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. Enquanto na primeira versão é explícita a conotação sexual do ataque à menina, na segunda há um abrandamento desse tema a benefício do didatismo moralizante que preconizava a interdição sexual e a desconfiança das jovens em relação à figura masculina. Ambas as versões, porém, remetem à fragilidade passiva e feminina e à ameaça da virilidade masculina presentes na poesia de Vinicius de Moraes.

<sup>15</sup> Conceito junguiano que corresponderia à “face conscientemente representada pela própria pessoa. Ela também é denominada ‘máscara anímica’ do ser humano. A *persona* é uma personalidade artificial com a função de máscara de proteção no sistema de relacionamentos com o próximo. [...] A *persona* é uma adequação necessária e relevante do indivíduo à sociedade e à realidade” (HARK, 2000, p. 93).

Ainda sobre o primeiro momento poético da elegia, compreendido pelas duas primeiras partes do poema, vale destacar algumas considerações acerca da forma adotada. A primeira parte da “Elegia desesperada” é composta de 29 versos sobre os quais vale destacar o formato monolítico e repleto de *enjambements* que interrompem o encadeamento lógico-linear e fazem difícil a leitura de versos longos que se quebram abruptamente e outros que se estendem caudalosamente, como em:

Revesti-me de paz? – não mais se me fecharão as chagas  
 Ao beijo ardente dos ideais – perdi-me  
 De paz! sou rei, sou árvore  
 No plácido país do Outono; sou irmão da névoa  
 Ondulante, sou ilha no gelo, apaziguada! (MORAES, 2008, 293)

A estrutura compacta e hermética da estrofe formata um estado de desespero *circular*, no qual o sujeito busca em torno de si mesmo, repetidas vezes, os elementos exteriores que lhe possibilitem a salvação, a fuga ou, ao menos, um auxílio. As tentativas resultam inúteis: permanecem o sujeito e a estrofe fechados na distância do outro e na obscuridade, sem elos possíveis que os tragam à claridade.

Já na segunda parte da “Elegia”, embora permaneçam a obscuridade e o desespero, este último deforma-se em violência e perversidade, o que resulta numa sucessão de ações contra o outro, sobretudo seres femininos, aviltados em sua pureza e fragilidade. As sucessivas ações do sujeito apresentam-se em oito quadras, de grande variação métrica; sobretudo as cinco últimas correspondem cada uma a um *movimento* ou ato do sujeito na encarnação da crueldade. Nesta segunda seção, segundo Natália Klussman (2009),

[...] os *enjambements* continuam a aparecer, porém, agora, funcionam para suspender o momento, para tensionar a expectativa do leitor, envolvendo-o ainda mais na atmosfera de apavoramento e impossibilidade de compreensão plena e absoluta da natureza nos (dos) versos. (p. 72)

Nas estrofes que compõem a primeira e a segunda parte, a obscuridade e a ambiência noturna possibilitam a atmosfera em que o sujeito é caracterizado como “ilha no gelo”, representação máxima de isolamento intransponível.

A tentativa de reverter o isolamento crescente dá substância à terceira parte do poema, “O desespero da piedade”, que corresponderia àquele “segundo momento poético” citado anteriormente. Na passagem do primeiro ao segundo momento, destaca-se a mudança da primeira à terceira pessoa<sup>16</sup>, o que representa a inserção do outro no nível da protagonização dos dramas humanos. Tentando salvar-se do monstro cruel gerado no isolamento, o sujeito desloca-se dos vales sombrios que ocupara na segunda parte da elegia para a cidade à procura de presença humana que o redima. Na busca do apaziguamento para as desordens interiores, o sujeito lança o olhar para fora de si; já não clama por “alguém”, à espera, mas lança-se numa aventura rumo à cidade, espaço até então desconhecido, mas repleto de possibilidades.

E o que encontra na cidade? Multiplicam-se as oportunidades de encontro com o outro, diluem-se (mas não de todo, ainda) isolamento e distância. O sujeito está efetivamente na cidade, e em todas as direções se depara com traços da vida urbana. Homens, mulheres e crianças de diferentes camadas sociais: pequenas famílias de subúrbio, pobres que enriqueceram, ricos que empobreceram, pequenos comerciantes, e assim por diante. E sobretudo as mulheres, em suas mais diversas e adversas vidas; a elas é destinada a parte final do poema, a quarta parte da elegia, caracterizada como o “Longo capítulo das mulheres”.

O sentimento que aproxima o sujeito dos habitantes da cidade, a cujo cotidiano ele assiste em panorama, é a piedade, que caracteriza a dor provocada pela constatação – ou

---

<sup>16</sup> Ao afirmar-se a passagem da primeira à terceira pessoa, não convém associar-lhes estritamente ao nível gramatical. Na primeira parte do poema, há o uso da primeira pessoa pronominal, um “eu” marcando explicitamente a centralidade do sujeito poético. Na segunda parte, embora seja adotada a terceira pessoa, o “ele” do poema corresponderia antes ao próprio sujeito, tomado a exemplo de *alter ego* do sujeito da primeira parte. Daí a afirmação de que essas duas partes correspondem a um só momento poético, fundado na centralidade do “eu” como protagonista de um drama que é, na terceira parte da elegia, atribuído efetivamente à terceira pessoa, um “eles” e “elas” que então seriam não mais vítimas, mas os reais protagonistas da grande encenação humana retratada na “Elegia desesperada”.

simples pressentimento – do sofrimento ou infortúnio alheios. Tal sentimento torna-se, por ser uma espécie de dor compartilhada, *elo*<sup>17</sup>.

Assim, o sujeito poético ressurgiu ligado involuntariamente a um grande número de pessoas, pois a vida na cidade possibilita o contato entre um grande número de sujeito, seja por relações de intimidade (afetiva ou familiar) ou estritas ao convívio social (o local de trabalho ou estudo, o bairro, bares, praias, igrejas etc.). A exemplo de uma extensa rede de relações, nela os sujeitos convivem, cohabitam, disputam, interagem; o poema insere-se nessa rede observando os lugares ocupados por vários dos seus agentes, lançando luz ao cotidiano deles, dignificando papéis anônimos, reconhecendo neles a condição humana compartilhada. Segundo Renata Pallotini (2008), o “Desespero da piedade” faz com que a “Elegia desesperada” mereça destaque, em relação às demais elegias, pela presença, ainda que incipiente, das preocupações de caráter social:

É neste poema, salvo erro, que começam a surgir as preocupações de caráter social que virão, mais tarde, marcar toda uma face da poesia de Vinicius de Moraes. Esta circunstância, a par da percepção sutil dos sofrimentos alheios, uma espécie de “sentimento do mundo”, uma participação, uma integração no todo humano, faz dessa elegia a melhor das cinco, a de melhor integridade de pensamento e de expressão. (p. 126)

Na terceira parte da “Elegia”, permanece o tom de enervamento do sujeito, mas agora a sua causa reside na contemplação do sofrimento alheio, e não mais no isolamento que apagou o “rasto do poeta” e o converteu no “homem vazio”, nas duas primeiras partes do poema, respectivamente. O elo estabelecido com os indivíduos faz com que suas dores sejam sentidas pelo sujeito, então capaz de, vendo-as, introduzi-las no poema como se as conhecesse. Destaque-se que a sua atenção aos dramas alheios é vigorosa e necessária à

---

<sup>17</sup> Embora não seja possível afirmar que haja um caráter recíproco neste sentimento, pode-se afirmar a existência de um vínculo, pois a dor de um transforma-se em dor no outro (independentemente do conhecimento que tenha ou não o primeiro sobre o segundo).

remissão de ambos. O poeta não apenas vê as imagens e as descreve, mas as captura nos seus mais variados e diminutos aspectos, sobretudo, aqueles interiores e ocultos, como desejos, medos, frustrações e ressentimentos.

A primeira parte do “Desespero da piedade” (terceira do poema) é composta de dez estrofes que apresentam uma estrutura bastante regular e paralelística: são quadras todas iniciadas por um apelo a Deus por piedade (“meu senhor, tende piedade...”, “tende piedade...”, “tende muita piedade...”, “tende imensa piedade...”, “não esqueçais também em vossa piedade...”). Porém, a cada um dos apelos iniciais que abrem as estrofes, o sujeito interpõe outro, em que se estabelece uma idéia adversativa em relação à anterior. Introduzidos, em geral, pelo termo adversativo *mas*, tais versos visam atingir o *avesso* das cenas apresentadas, criando uma estrutura de paralelismo sintático de adversidade complementar entre os versos primeiro e terceiro de cada estrofe. Tal recurso não só reforça a idéia do sujeito de que todos merecem piedade, como mantém o controle da efusão, por meio de uma emoção regular e paralela.

O poema realiza sucessivas quebras de expectativa na leitura, dentro de uma estrutura altamente repetitiva e previsível, à semelhança da ladainha, rito de imprecações religiosas. É possível avaliar que a estrutura paralelística criada no interior de cada estrofe favorece a confrontação de tipos humanos/urbanos diferentes e/ou complementares. Em cada *cena* apresentada, é como se o poeta visse (e fizesse ver) o seu reverso, o avesso de cada fato contado por outro fato tão ou mais grave, igualmente digno de piedade<sup>18</sup>. Assim:

Meu Senhor, tende piedade dos *que andam de bonde*  
 E sonham no longo percurso com automóveis, apartamentos...  
 Mas tende piedade também dos *que andam de automóvel*  
 Quantos enfrentam a cidade movediça de sonâmbulos, na direção.

---

<sup>18</sup> Tal estrutura é repetida em todas as estrofes, exceto na sexta, em que o sujeito pede, no primeiro verso, “piedade dos vendedores de passarinhos”, e no terceiro, inversamente, pede “piedade também, *embora menor*, dos vendedores de balcão”.

Tende piedade das *pequenas famílias suburbanas*  
 E em particular dos adolescentes que se embebedam de domingos  
 Mas tende mais piedade ainda de *dois elegantes* que passam  
 E sem saber inventam a doutrina do pão e da guilhotina.

Tende muita piedade do *mocinho franzino*, três cruzeiros, poeta  
 Que só tem de seu as costeletas e a namorada pequenina  
 Mas tende mais piedade ainda do *impávido forte colosso do esporte*  
 E que se encaminha lutando, remando, nadando para a morte.

Tende imensa piedade dos *músicos de cafés e de casas de chá*  
 Que são virtuosos da própria tristeza e solidão  
 Mas tende piedade também dos *que buscam o silêncio*  
 E súbito se abate sobre eles uma ária da Tosca.

Não esqueçais também em vossa piedade *os pobres que enriqueceram*  
 E para quem o suicídio ainda é a mais doce solução  
 Mas tende realmente piedade dos *ricos que empobreceram*  
 E tornam-se heróicos e à santa pobreza dão um ar de grandeza.

Tende infinita piedade dos *vendedores de passarinhos*  
 Quem em suas alminhas claras deixam a lágrima e a incompreensão  
 E tende piedade também, menor embora, dos *vendedores de balcão*  
 Que amam as freguesas e saem de noite, quem sabe onde vão...

Tende piedade dos *barbeiros em geral, e dos cabeleireiros*  
 Que se efeminam por profissão mas são humildes nas suas carícias  
 Mas tende maior piedade ainda *dos que cortam o cabelo:*  
 Que espera, que angústia, que indigno, meu Deus!

Tende piedade dos *sapateiros e caixeiros de sapataria*  
 Quem lembram madalenas arrependidas pedindo piedade pelos sapatos  
 Mas lembrai-vos também *dos que se calçam de novo*  
 Nada pior que um sapato apertado, Senhor Deus.

Tende piedade dos *homens úteis como os dentistas*  
 Que sofrem de utilidade e vivem para fazer sofrer

Mas tende mais piedade dos *veterinários e práticos de farmácia*  
Que muito eles gostariam de ser médicos, Senhor.

Tende piedade dos *homens públicos* e em particular dos políticos  
Pela sua fala fácil, olhar brilhante e segurança dos gestos de mão  
Mas tende mais piedade ainda dos *seus criados, próximos e parentes*  
Fazei, Senhor, com que deles não saiam políticos também.

(MORAES, 2008, p. 294 – 295, grifos nossos)

Vale destacar que, em várias estrofes, a caracterização dos sujeitos é feita a partir da indicação da sua atividade profissional: o poeta pede piedade “dos músicos dos cafés”, “dos vendedores de passarinhos”, “dos vendedores de balcão”, “dos barbeiros”, “dos cabeleireiros”, “dos sapateiros e caixeiros de sapataria”, “dos homens úteis como os dentistas”, “dos veterinários e práticos de farmácia”, “dos homens públicos e em particular dos políticos” e “dos seus criados”. O elenco de profissões aqui apresentado dá relevo à dinâmica do trabalho no espaço urbano, a que se destina o segundo momento poético da “Elegia”, em oposição ao primeiro, circunscrito ao espaço não-urbano e natural. A extensa enumeração desses agentes profissionais visa à caracterização de um espaço caótico, de choques e confinamento dos indivíduos. Mas, também indica a diversidade de que se compõem a vida cidade e as inúmeras formas de interação possíveis entre os seus atores.

No “Desespero da piedade”, é implementado um discurso nitidamente religioso, marcado pelo uso anafórico da invocação “tende piedade”, com forte reflexão e humor, que aproxima versos tão distintos como: “mas tende mais piedade do impávido forte colosso do esporte/ e que se encaminha lutando, remando nadando para a morte” e “mas lembrai-vos também dos que se calçam de novo/ nada pior que um sapato apartado, Senhor Deus”. Nesses versos, são ironicamente aproximados, no nível da dramaticidade, a pujança da certeza inalienável da morte e o caricato incômodo de sapatos apertados. Tal aproximação amplifica o potencial de angústia de personagens e pequenos acontecimentos que se multiplicam nas

grandes cidades. A eles, atribui-se uma espécie de *heroísmo menor* (ou anti-heroísmo), anônimo e silencioso. Cabe ao poeta, aedo do seu tempo, a tarefa de revelá-los em seu valor singular.

Com a mesma intenção de ressaltar os sujeitos pelo *heroísmo menor* de suas vidas, tem início o “longo capítulo das mulheres”, composto de treze estrofes destinadas à invocação de piedade para as mulheres. A condição feminina é particularizada em relação ao geral, que abrangeria homens e mulheres, indistintamente, abordando-se agora questões exclusivamente relativas à natureza e lugar da mulher na sociedade.

Se a segunda parte do “Desespero da piedade” (quarta parte da “Elegia”) é destinada ao elenco de padecimentos e agruras da condição feminina, pode-se inferir que a primeira parte destina-se então exclusivamente ao universo masculino. Mas, essa afirmação só parece possível numa segunda leitura, posterior à do “longo capítulo das mulheres”. Na primeira parte, embora haja várias referências explícitas ao mundo e atividades masculinas (“mocinho franzino”, “músicos dos cafés”, “vendedores de passarinhos”, “barbeiros”, “cabeleireiros”, “sapateiros e caixeiros de sapataria”, “os dentistas”, “veterinários e práticos de farmácia” e “homens públicos”), há muitas outras que não determinam o gênero dos indivíduos (como “os que andam de bonde”, “os que andam de carro”, “dois elegantes que passam”, “os que buscam o silêncio”, “os pobres que enriqueceram”, “os ricos que empobreceram”, “os que cortam o cabelo” e “os que se calçam de novo”). Com tal indeterminação, muito embora não se pareça marcar o gênero masculino no primeiro segmento do “Desespero da piedade”, após a leitura do segundo é possível notar a singularização, por oposição ao anterior.

Então, na passagem do capítulo masculino para o feminino, o poema parece recorrer ao mesmo artifício utilizado na terceira parte, quanto à estrutura interna das estrofes, apoiada no paralelismo. O efeito produzido é a idéia de que, após pedir piedade para os homens, o sujeito pedisse mais piedade ainda para as mulheres, por merecerem mais. Tal merecimento,

reflexo de existências caracterizadas por maiores padecimentos, confirma-se por: “tende piedade delas, Senhor, que dentro delas/ a vida fere mais fundo e mais fecundo (MORAES, 2009, p. 297).

Seus dramas, contrariamente aos masculinos, pertencem menos à ordem da vida pública e das atividades profissionais, e mais à esfera íntima e privada, ligados a determinismos biológicos, interdições sexuais e comportamentais. Mas tal diferença entre as ações descritas para homens e mulheres não seria suficiente para justificar o apreço maior pelas mulheres. Para entendê-lo é necessário retroceder um pouco na leitura até a segunda parte da “Elegia desesperada”, na qual o homem, descrito por “vazio” e “terrível”, caracterizava-se pelo sadismo na relação com as figuras femininas. Tal perversão teria suas raízes no recrudescimento do sujeito apartado existencialmente do convívio alheio, e também da interdição amorosa, causada pela cisão corpo e alma de caráter religioso-cristão. Se o segundo momento poético da elegia, “O desespero da piedade”, for entendido como a tentativa de remissão do sujeito através da aproximação dos indivíduos, a piedade torna-se a chave para este movimento. Se o sujeito precisa redimir-se de suas culpas, por meio de uma alteridade agora desejada, maior ainda é sua necessidade junto às mulheres, a quem o “homem vazio”, como metonímia da dominação masculina indistinta e histórica, vitimou duramente. Realiza-se, assim, no “longo capítulo das mulheres”, a tentativa de sua dignificação através da exaltação dos sofrimentos inerentes à condição feminina. Ao exaltá-las, o sujeito rebaixa-se através dum discurso religioso que exacerba a culpa e o desejo do castigo, a exemplo de um masoquismo expiatório. Assim, ele clama:

E no longo capítulo das mulheres, Senhor, tende piedade das mulheres  
Castigai a minha alma, mas tende piedade das mulheres  
Enlouquecei meu espírito, mas tende piedade das mulheres  
Ulcerai minha carne, mas tende piedade das mulheres!

(MORAES, 2008, p. 296)

No apelo, o sujeito troca a sua dor – física e espiritual – por piedade e exaltação da mulher, e então inicia propriamente o “longo capítulo”, destacando-se as estrofes:

Tende piedade da moça feia que serve na vida  
De casa, comida e roupa lavada da moça bonita  
Mas tende mais piedade ainda da moça bonita  
Que o homem molesta — que o homem não presta, não presta, meu Deus!

Tende piedade das moças pequenas das ruas transversais  
Que de apoio na vida só têm Santa Janela da Consolação  
E sonham exaltadas nos quartos humildes  
Os olhos perdidos e o seio na mão.

Tende piedade da mulher no primeiro coito  
Onde se cria a primeira alegria da Criação  
E onde se consuma a tragédia dos anjos  
E onde a morte encontra a vida em desintegração.

Tende piedade da mulher no instante do parto  
Onde ela é como a água explodindo em convulsão  
Onde ela é como a terra vomitando cólera  
Onde ela é como a lua parindo desilusão.

Tende piedade das mulheres chamadas desquitadas  
Porque nelas se refaz misteriosamente a virgindade  
Mas tende piedade também das mulheres casadas  
Que se sacrificam e se simplificam a troco de nada.

Tende piedade, Senhor, das mulheres chamadas vagabundas  
Que são desgraçadas e são exploradas e são infecundas  
Mas que vendem barato muito instante de esquecimento  
E em paga o homem mata com a navalha, com o fogo, com o veneno.

Tende piedade, Senhor, das primeiras namoradas  
 De corpo hermético e coração patético  
 Que saem à rua felizes mas que sempre entram desgraçadas  
 Que se crêem vestidas mas que em verdade vivem nuas.

(MORAES, 2008, p. 296)

Nessa seqüência, bem como em toda a seção do poema, permanece a estrutura anafórica apoiada na repetição impetratória de “tende piedade, Senhor” que predomina em todo “O desespero da piedade”. Porém, a estrutura interna das estrofes imediatamente anteriores não se mantém, já que o poema abandona o jogo de inversões<sup>19</sup> e opta pela descrição mais detalhada de cada situação exposta. Empreende-se, assim, uma espécie de mergulho na subjetividade feminina, trazendo das profundezas sentimentos e sutilezas imperceptíveis e irreveladas até então. No pedido de piedade pelas mulheres, é como se o sujeito desejasse justificar a necessidade do pedido e a gravidade do fato apresentado. Tais justificativas pertencem à ordem do encantamento e do mito, como em:

Tende piedade da mulher no instante do parto  
 Onde ela é como a água explodindo em convulsão  
 Que ela é como a terra vomitando cólera  
 Onde ela é como a lua parindo desilusão. (MORAES, 2008, p. 296)

Ou a referências à mitologia judaico-cristã, como em:

Tende piedade da mulher no primeiro coito  
 Onde se cria a primeira alegria da Criação  
 E onde se consuma a tragédia dos anjos  
 E onde a morte encontra a vida em desintegração. (MORAES, 2008, p. 296)

---

<sup>19</sup> Aqui nos referimos à estrutura regular utilizada na primeira seção do “Desespero da piedade”: estrofes de quatro versos divididas em dois movimentos, em que o poeta pede piedade por um e, em seguida, pede mais piedade por outro. Tal estrutura não é repetida na segunda seção subsequente, exceto na segunda e na sexta estrofe.

Ou ainda à crítica de lugares e papéis sociais por elas desempenhados:

Tende piedade da moça feia que serve na vida  
De casa, comida e roupa lavada da moça bonita  
[...]  
Mas tende piedade também das mulheres casadas  
Que se sacrificam e se simplificam a troco de nada.

(MORAES, 2008, p. 296)

Ganha relevo e intensidade nestas estrofes a predominância de um discurso anti-masculino: a afirmação de que a principal causa da desdita feminina é o homem, como representação metonímica das diferentes formas de dominação, destacando-se a de ordem sexual. Retorna-se, assim, à afirmação de um sadismo masculino, da qual o sujeito também foi agente. Mas ele busca a expiação através da piedade, um dos sentimentos basilares do cristianismo. Revelando uma visão crítica da condição masculina, por vezes apoiada na violência e na dominação da mulher, o sujeito afirma:

Tende piedade, Senhor, das mulheres chamadas vagabundas  
Que são desgraçadas e são exploradas e são infecundas  
Mas que vendem barato muito instante de esquecimento  
E em paga o homem mata com a navalha, com o fogo, com o veneno.

(MORAES, 2008, p. 296)

As idéias de desamparo e ingenuidade são um modo de explicar a má sorte das mulheres, como as “moças pequenas das ruas transversais/ que de apoio na vida só têm Santa Janela da Consolação”, ou as “primeiras namoradas/ de corpo hermético e coração patético [...] que se crêm vestidas mas que em verdade vivem nuas”.

Na nona estrofe e seguintes, há uma culminância para o poema, tendo em vista que o pedido por piedade deixa de ter o foco em grupos determinados de mulheres:

Tende piedade, Senhor, de todas as mulheres  
Que ninguém mais merece tanto amor e amizade  
Que ninguém mais deseja tanto poesia e sinceridade  
Que ninguém mais precisa tanto de alegria e serenidade.

(MORAES, 2008, p. 296-297)

As mulheres são caracterizadas por sua extrema fragilidade e uma natureza passiva e suscetível. Mas também pela familiaridade com a beleza e por um poder encantatório incomparável. Daí a indicação de intensidade precípua (dos sentimentos, da beleza, do sofrimento, da pureza) descrita em:

Tende infinita piedade delas, senhor, que são puras  
 Que são crianças e são trágicas e são belas  
 Que caminham ao sopro dos ventos e que pecam  
 E que tem a única emoção da vida nelas.  
 [...]  
 Tende piedade delas, Senhor, que dentro delas  
 A vida fere mais fundo e mais fecundo  
 E o sexo está nelas, e o mundo está nelas  
 E a loucura reside nesse mundo. (MORAES, 2008, p. 297)

Na natureza feminina, alguns elementos encontram correspondência: os sofrimentos da vida, que “ferem mais fundo e mais fecundo”, possibilitando fecundidade e vitalismo; o sexo e a loucura, dentro da concepção cristã de pecado original, que teria sido a causa da queda do homem e de sua expulsão do paraíso. Descendentes de uma prole maldita, nascida do pecado e da dor, as mulheres trariam no seu sexo, como a primeira mulher, a semente da loucura, não só a própria, mas a do homem também. Daí a necessidade de o poeta, ao final da elegia, num último gesto de comoção e desespero, pedir piedade por todos, já que o sofrimento, a loucura e o sexo são elos entre todos os indivíduos, numa identidade forjada, dentre outros modos, pela inescapável miséria da condição humana: “tende piedade, Senhor, das santas mulheres/ dos meninos velhos, dos homens humilhados – sede enfim/ piedoso com todos, que tudo merece piedade”. O sujeito tirânico e seviciador das duas primeiras partes da elegia assume feição nitidamente contrita e piedosa.

Então, para encerrar o “Desespero da piedade”, o poeta que se postara de fora dos acontecimentos apresentados, a descrevê-los com humor e dramaticidade, pede: “e se vos

sobrar piedade, Senhor, tende piedade de mim” (MORAES, 2008, p. 297). Nestes versos, é possível notar, subjacente ao discurso do eu lírico onisciente capaz de penetrar as insondáveis sutilezas da alma humana, o apelo de um sujeito que se mostra sem disfarces, igualmente frágil, carente de amparo e segurança, alcançáveis apenas pela piedade divina.

Após a longa e necessária<sup>20</sup> leitura da “Elegia desesperada”, é preciso retomar o percurso de Vinicius, o poeta da cidade, que começou longe, nas esferas míticas de uma distância de tudo o que revelasse a presença humana, então aceita com naturalidade e apreço. Tal percurso realizou-se, livro a livro, pela descida das alturas (habitadas pelo poeta eleito próximo do divino), rumo à cidade, lugar de convívio e enfrentamentos entre indivíduos e classes. A leitura do “Soneto de intimidade” e da “Elegia desesperada” tentou apresentar a mudança de rumo da poesia vinicianiana.

Na “Elegia desesperada”, o sujeito poético alcança efetivamente o espaço urbano e a representação de seus indivíduos e embates peculiares. A cidade ganha destaque e/ou protagonismo, tornando-se o importante cenário onde se desenvolvem as *encenações poéticas* criadas para representar a aventura do poeta na busca de sua expressão definitiva. Tal aventura coincide com a caracterização das *Cinco elegias*, descritas como “representativas do período de transição entre aquelas duas tendências contraditórias –, livro onde elas melhor se encontram e fundiram em busca de uma sintaxe própria” (MORAES, 2008, p. 364). De fato, nesse livro, a transição da não-cidade à cidade torna-se efetiva. A “Última elegia” representa uma experiência ainda mais radical de poesia urbana, a que o poeta chamou “a maior aventura lírica da minha vida” (MORAES, 2008, p. 283).

Segundo Natália Klussman (2009, p. 95), “[...] é desse lugar privilegiado [a cidade] que somos localizados dentro da geografia inovadora que Vinicius descortina para nós:

---

<sup>20</sup> Se assim afirmamos a leitura da “Elegia”, é por entendê-la como elucidativa de diversos pontos da poesia vinicianiana, além do referido movimento de aproximação do sujeito e do espaço urbano, conforme indicado. Por isso, julgamos que sua leitura não deveria ficar estrita a alguns pontos, mas buscar princípios formadores não apenas da poética da cidade, mas da obra poética vinicianiana.

‘Greenish, newish roofs of Chelsea’”. A aventura biográfica do poeta, então bolsista na Universidade de Oxford, que fugia à noite do *campus* para encontrar a amada Tati de Moraes, em Londres, confunde-se com a descrição lírica do espaço: o prédio, os telhados, a estação de trem, a cidade. Ao modo do imperador babilônico Nabucodonosor, o célebre criador dos Jardins Suspensos da Babilônia, o sujeito cria uma Chelsea feita de realidade e delírios, e cujos contornos desenham versos como:

```

          O           L
        O   F       E   S
      R       S   H       E
    O           O F C       A
  
```

O poema e as formas da cidade confundem-se numa experiência inovadora, sobre a qual o poeta declarou: “A qualidade da experiência vivida e o lugar onde a vivi criaram-lhe espontaneamente a linguagem em que se formou, mistura de português e inglês, com vocábulos muitas vezes inventados e sem chave morfológica possível” (MORAES, 2008, p. 283). Merecem destaque na construção da “Última elegia”, a exemplo de um puzzle, o uso de diferentes expedientes formais, como o bilingüismo, os neologismos herméticos à decifração plena e o uso de recursos gráficos e visuais.

A “Elegia” caracteriza-se, sobretudo, pelo caráter instável do verso, da sintaxe, da língua, da significação e do sujeito. Tal instabilidade, intimamente ligada à transição de que as *Cinco elegias* são representativas, atingiu sua culminância na “Última elegia”, poema escrito em maio de 1939 na cidade de Londres, conforme indicado no prefácio do livro. Relacionando tal instabilidade ao elemento biográfico – o período em que Vinicius permaneceu na Inglaterra – e aos efeitos desse elemento sobre o sujeito exilado no estrangeiro, sem familiaridade ou raízes, é possível afirmar que o posterior encontro poético com a cidade do Rio de Janeiro foi a solução encontrada, o apaziguamento, a ligação afetiva com a terra e as origens. No Rio de Janeiro estão encerradas não apenas as lembranças do

poeta, mas, sobretudo, a riqueza de experiências de que resultaram o sujeito e a poesia viniciana, conforme será visto adiante.

### 3. A CIDADE DA EXPERIÊNCIA: O RIO DE VINICIUS

Se as *Cinco elegias* marcaram uma transição na poesia de Vinicius de Moraes, o livro seguinte, *Poemas, sonetos e baladas*, de 1946, não deixa dúvidas quanto aos novos rumos de sua poesia: à redução métrica corresponde uma inversamente proporcional dilatação do horizonte poético. O que o verso perde em extensão, ganha em vigor e expressividade. O experimentalismo formal dos dois livros anteriores – *Novos poemas* e *Cinco elegias* – resultou na habilidade com que o poeta passou a manejar o verso, cada vez mais conciso, mais denso, mais comunicativo. Já no título, o poeta deixa claro a que se propõe, dando destaque ao revigoração de duas formas fixas clássicas, livre e habilmente exercitadas.

De fato, estão nesse livro alguns dos mais conhecidos poemas de Vinicius, como o “Soneto de fidelidade”, o “Soneto do maior amor” e o “Soneto de separação”, que decerto contribuíram para que ele fosse considerado, conforme Pallotini (2008, p. 131) o “regenerador do soneto depois da Semana de 1922”. Quanto às baladas, foram recriadas com estilo próprio, então despojadas do rigor das composições originais, conforme a “Balada do enterrado vivo”, a “Balada do Mangue” e a “Balada das meninas de bicicleta”.

Também é desse volume o longo e hermético “Sombra e luz”, com seu célebre verso “Munevada glimou vestassudente”. No poema “O dia da criação”, mesclam-se o persistente substrato religioso, herança da formação viniciiana, a crítica social, importante vertente a se intensificar na poesia de Vinicius, e o humor. Celebram-se os amigos em “Soneto a Otávio de Faria”, “Saudade de Manuel Bandeira” e “Balada de Pedro Nava”, abrindo um outro “longo capítulo”, o das amizades, tão caras ao poeta e que resultariam na sua incontestável vocação para parcerias, mais tarde, na canção popular.

De sua aproximação do mundo material, resultou uma recorrente preocupação com os acontecimentos e inquietações de seu tempo. Segundo Alfredo Bosi (1980, p. 511), a temática

viniciano alargou-se, nas últimas obras, “embora sem espírito de sistema, à valorização do trabalho humano e à consciência capaz de ver e denunciar”. Nesse momento de maior participação e empenho político, Vinicius inicia um amplo debate com alguns dos principais temas da poesia moderna, incorporando a seus versos o registro de uma crise, não restrita às fronteiras nacionais e às condições periféricas do Brasil: uma crise vivida e sentida em todos os continentes, duas grandes guerras de dimensões mundiais num curto período de tempo, a fome e a violência produzidas em larga escala, o desenvolvimento de tecnologias até então impensáveis.

Vinicius fez de sua poesia, como os grandes poetas de sua geração, registro dessa crise, mas também reação, crítica, denúncia, revolta, sem deixar-se, porém, arrastar ao pessimismo e ao desgosto. Tal reação é o tema da “Mensagem à poesia”:

Digam-lhe que estou tristíssimo, mas não posso ir esta noite ao seu  
[encontro.

Contem-lhe que há milhões de corpos a enterrar  
Muitas cidades a reequer, muita pobreza pelo mundo.

Contem-lhe que há uma criança chorando em alguma parte do mundo  
E as mulheres estão ficando loucas, e há legiões delas carpindo  
A saudade de seus homens; contem-lhe que há um vácuo  
Nos olhos dos párias, e sua magreza é extrema; contem-lhe  
Que a vergonha, a desonra, o suicídio rondam os lares e é preciso  
[reconquistar a vida.

Façam-lhe ver que é preciso eu estar alerta, voltado para todos os caminhos  
Pronto a socorrer, a amar, a mentir, a morrer se for preciso.

(MORAES, 2008, p. 372)

A consciência desperta e a crença na função social do poeta e da poesia revestem-se de tristeza sem desespero, esperança, desejo de justiça, confiança no futuro e na humanidade, manifestando-se em poemas como “Balada dos mortos dos campos de concentração”, em que

a guerra e o genocídio assumem feição de marco fundador na promoção da paz para as gerações futuras:

Cadáveres de Nordehausen  
 Erla, Belsen e Buchenwald!  
 Vós sois o húmus da terra  
 De onde a árvore do castigo  
 Dará madeira ao patíbulo  
 E de onde os frutos da paz  
 Tomarão no chão da guerra! (MORAES, 2005, p.98)

Consoante os rumos do movimento modernista, segundo a análise de João Luiz Lafetá (2004, p. 58), o poeta deu lugar a uma “nova estética” rompendo com “a ideologia que segregava o popular” e adota por princípios construtivos a “deformação do natural”, “o popular”, “o grotesco” e a “cotidianidade como recusa à idealização do real”. Ao pretensão universalismo desterritorializado e a-histórico da poesia de sua estréia, Vinicius reage com versos nitidamente situados histórica e geograficamente. Oscilando entre proporções extremas e diminutas, o foco viniciano vai da crise mundial aos pequenos conflitos locais e/ou particulares.

### 3. 1 UM ROTEIRO DO RIO

Nessa confluência de possibilidades e tendências que ora caracteriza a poesia de Vinicius de Moraes, o tema das cidades ganha não apenas destaque, mas formas concretas, cor local, nomes e indicações geográficas precisas. Sobretudo a afetividade e o elemento biográfico<sup>21</sup> marcam a fatura dos poemas sobre cidades, inclusive o sentimento de exílio que o

---

<sup>21</sup> O poeta nasceu e foi criado no Rio de Janeiro: em alguns bairros da zona sul que freqüentou e onde viveu com os avós paternos e maternos (Gávea, Lagoa, Botafogo, Ipanema, Copacabana), e na Ilha do Governador, bairro de residência dos pais, onde passava as férias e finais de semana. Em 1938, foi agraciado com uma bolsa de estudos do Conselho Britânico para estudar no Magdalen College, em Oxford, de onde regressou em fins de 1939, devido à Segunda Guerra. Após longa temporada em São Paulo, ingressou na carreira diplomática, e em

poeta melhor caracteriza em “Pátria minha”, de 1949: “é minha pátria. Por isso, no exílio/ assistindo dormir meu filho/ choro de saudades de minha pátria” (MORAES, 2008, p. 359).

Mesmo tendo passado longos períodos afastado do Brasil, em trânsito pelo mundo, o poeta sempre retornava, ansioso e apaixonado à sua cidade, o Rio de Janeiro. Em entrevista a Odacir Soares, em 1965, Vinicius declara:

*(E o Rio, Vinicius? Como encontrou a sua cidade?)*

Ah, linda também! O Rio parece uma mulata de Di Cavalcanti, uma linda mulata lunar deitada nua, recostada nos braços, toda rodeada de coxins verdes, sem recato no corpo mas cheia de pudor nos olhos – que no entanto pedem. É a minha cidade bem amada. (COHN & CAMPOS, 2007, p. 72)

As formas da cidade confundem-se a contornos femininos; a cidade e a mulher são suas bem-amadas; ambas igualmente belas e altamente erotizadas, como se pretende analisar na última seção desta pesquisa. Dessa paixão resultou o projeto de um livro de poemas sobre o Rio de Janeiro, que recebeu o título *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*, no qual fica clara a intenção do volume e sobre o qual o poeta declarou: “uma espécie de topografia sentimental do Rio de Janeiro, [...] fala dos lugares onde morei, onde namorei, também fala do pessoal com quem tenho convivido”<sup>22</sup>. Mais uma vez, faz-se necessário chamar atenção para o elemento biográfico como fator decisivo na estruturação do livro, que inicialmente fora concebido como um longo poema sobre o Rio de Janeiro<sup>23</sup> que deveria ser ilustrado por Carlos Scliar. Em correspondência a Manuel Bandeira, o poeta declara:

---

1946 ocupou seu primeiro posto diplomático, o de vice-cônsul, em Los Angeles. Daí em diante seguiu-se uma extensa relação de cidades por onde o poeta passou, não apenas no Brasil, mas por toda América e Europa, a serviço de Itamaraty, até 1969, ou em turnê de shows.

<sup>22</sup> Vinicius de Moraes, citado por José Castello, na ‘Apresentação’ do *Roteiro lírico e sentimental do Rio de Janeiro – e outros lugares por onde passou e se encantou o poeta* (CASTELLO, 1992, p. 13).

<sup>23</sup> Em correspondência a Manuel Bandeira, de 1949, Vinicius afirma: “de manhã, minha casa vive cheia de sons de clavicórdio, que eu ponho enquanto escrevo meu longo poema, ou melhor, suíte de poemas, sobre o Rio, que está saindo muito bom” (MORAES, 2003, p. 147).

Meu livro de poemas sobre o Rio, que acho que vou chamar *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro, onde nasceu, viveu e morreu de amor o poeta Vinicius de Moraes*, está indo muito bem. Umass coisas muito cafajestes, mas têm que ser.<sup>24</sup>

Muitos são os rumores que envolvem esse projeto poético, que supostamente acompanhou o poeta desde a década de 1940 até a ocasião de sua morte, tendo permanecido inacabado devido a sucessivas perdas e extravios dos seus originais. Porém, mais que levantar hipóteses sobre a feitura do livro, é importante e necessário compreender a sua gênese, que representa peça importante da poética da cidade do Rio de Janeiro e instigou e inspirou o poeta por várias décadas.

Vale ainda ressaltar que, embora o *Roteiro* evidencie um elo predominantemente afetivo do poeta com sua cidade, o que é uma marca indelével da sua obra, há outros aspectos importantes a considerar na referida poética. Tais aspectos relacionam-se à capacidade de penetrar com acuidade, não raro bem humorada, por vezes beirando a tragicidade, os problemas e contradições do Rio de Janeiro e da vida na cidade.

Apesar de o poeta viver seduzido pela beleza, cuja busca representa verdadeira obsessão na sua poesia, e pela alegria, embora se declare triste<sup>25</sup>, seus versos não prescindem do feio, do abjeto, do grotesco, presentes no cenário urbano e potencializadores dos dramas que nele se desenrolam. Embora não tenha sido o único a versificar o cotidiano carioca na primeira metade do século XX, Beatriz Resende (2009) chama a atenção para a familiaridade com que Vinicius o fez:

Ao mapear obsessivamente a cidade, o faz com um pertencimento, uma intimidade e por vezes uma culpa que traz marcas peculiares: “na minha qualidade de poeta - e carioca! – sinto-me de certa maneira responsável pelo que está acontecendo”. (p. 174)

---

<sup>24</sup> Carta para Manuel Bandeira de Los Angeles em 13/05/1949 (MORAES, 2003, p. 148).

<sup>25</sup> Ainda na entrevista a Odacir Soares, quando perguntado “você se considera um homem triste ou alegre?”, o poeta responde: “sou um homem triste, com uma grande vocação para a alegria. Aliás, como pode ser alguém alegre com tanta miséria à volta?” (MORAES, 2009, p. 189).

Assim, a cidade mapeada por Vinicius é múltipla, bela e feia, sublime e grotesca, orla, mas também Mangue, próspera e miserável, uma sendo o avesso da outra. Tal mapeamento só é possível num momento da carreira em que a poesia se abriu franca e generosamente à concreta, imediata e cotidiana experiência alheia; não apenas própria, mas, sobretudo, de homens e mulheres tão estranhos quanto familiares ao poeta no cenário carioca. Destaca-se a influência de Manuel Bandeira que fez confirmar o que já era um traço característico de seus versos – a poesia de circunstância -, a que Eucanaã Ferraz (2008, p. 169) associa “o apego ao acontecimento” e “um modo de escrita por meio do qual reencontramos o sujeito, o homem definido por seus limites, conjunturas, incidentes”.

Esse momento, que foi chamado anteriormente “confluência de possibilidades e tendências”, representa a síntese bem realizada de vigorosas influências artísticas, literárias, políticas e intelectuais, somadas a um intenso enfrentamento existencial de si mesmo, de sua classe e seu tempo. Acrescente-se ainda a destreza do poeta na construção de versos que conciliaram tradição e inovação. Por fim, a afetividade intensa que não perde em criticidade, ou a intensa crítica social que não abre mão do profundo afeto pela cidade e pelo carioca.

Vale destacar que a afetividade em Vinicius é antes um modo de estar no mundo e em contato com o outro, com os amigos, com o ser amado, reflexo direto da experiência humana, mas que não se caracteriza como excesso ou derramamento, uma vez que o poeta investe muitos recursos na contenção emotiva e no controle da efusão sentimental<sup>26</sup>. Assim, a dimensão afetiva da poesia viniciano alinha-se com o risco, uma vez que se realiza na tensão entre o controle da efusão e o derramamento voluntário. Segundo Caetano Veloso (2008),

Ele gostava de se apaixonar e viveu assim sempre, se apaixonando com uma intensidade total por muitas mulheres. E atrelava a criação dele a isso. [...] E apaixonar-se não é vaidade, é um apego ao que é verdadeiramente essencial. Eu gosto muito disso. Mas isso tem estilos pessoais; o Vinicius era do estilo das paixões renovadas, das grandes paixões, e isso define muito a pessoa

---

<sup>26</sup> Conforme Ferraz (2006, p. 39 – 40) sobre o “Soneto de separação”.

dele, todo mundo o reconhece como um homem que se dedicou a se apaixonar, tantas vezes quanto possível, e a escrever, viver e compor a partir disso. (p. 221)

### 3.2 “CARTÃO-POSTAL”

v  
avião  
v  
v

R  
IO  
Rio lua  
DE JA  
NEIRO!  
MEURIO  
ZINHODEJANEIRO!MINHASÃOSEBASTIÃODORIODEJANEIRO!  
CIDAEBEM-AMADAAQUIESTÁOTEUPOETAPARADIZER-TE  
QUETEAMODOMESMOANTIGOAMORQUENADANOMUNDO  
NEMMESMOAMORTEPODERÁNOSSEPARAR.  
Aquiporeisssssssssssssssssparafingirdomosaicodopasseio  
AquiporeiTTTTTTTTTTTTTTTTTTTTTTTTTTTTparafingirdepalmeiras  
Emeponho eu paraítudo

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 km<sup>2</sup> 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: [...] (MORAES, 2008, p. 542)

Esse poema caracteriza exemplarmente a intimidade do poeta com o Rio de Janeiro. Tal intimidade é de natureza amorosa, alargando consideravelmente os limites da expressão afetiva sobre a sua cidade. A passionalidade e a espontaneidade com que o sujeito declara seu amor contrastam com as estreitas amarras impostas pela forma, altamente elaborada visualmente. Junto a “Modinha” (poema que lhe dá continuidade)<sup>27</sup>, “Cartão-postal” abriria o *Roteiro lírico*, anunciando a que se destinava o volume: a representação lírica e bem humorada da cidade do Rio de Janeiro. Segundo Daniel Gil (2009),

o “Cartão-postal” começa por uma fotografia formada por palavras. Há, de início, um “avião”, formado pelo seu signo – este que desenha as asas – mais a repetição 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 montanha 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 “poraitudo” repetindo-se poeticamente na imagem do cartão-postal. [...] 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. (p. 52-53)

O poema desenha, portanto, parte da paisagem carioca em sua mancha gráfica, destacando os elementos naturais que compõem esta paisagem – a montanha, o mar, as palmeiras e a lua. Somam-se a eles dois outros que não pertencem à ordem natural, mas se ligam à paisagem: o avião e o mosaico do passeio. O primeiro destaca-se como elemento incorporado à visibilidade de uma cidade cosmopolita. O último, refere-se ao famoso padrão de desenho de ondas no calçamento da Avenida Atlântica, em Copacabana, símbolo da

---

<sup>27</sup> A escolha do poema “Cartão-postal” tem por objetivo mostrar a relação francamente afetiva e bem-humorada instaurada pelo poeta na representação do Rio de Janeiro; deste modo, embora o poema seja seguido de uma espécie de *segunda parte* ou continuação – o poema “Modinha” –, para esta pesquisa, até este ponto, a primeira parte já caracteriza exemplarmente aquilo a que nos propomos analisar.

própria cidade conhecida mundialmente. Assim, ao lado da geografia majestosa que Vinicius “fotografa” no poema, são dispostos dois elementos não-naturais, índices de progresso e urbanização, que juntos, capturam a singularidade de uma natureza urbana, que está presente em vários poemas.

Porém, não obstante o uso de diferentes recursos gráfico-visuais em “Cartão-postal”, destaca-se aqui o expressivo número de vocábulos de significação afetiva e/ou amorosa usado na construção de uma fala de amor, uma declaração sem pudor ou reservas. O uso abundante de pronomes possessivos (de primeira e segunda pessoas) indicam a uma relação de pertencimento mútuo: “**MEURIOZINHODEJANEIRO**”, [...] “**AQUIESTÁOTEUPPOETA**”. Mas a predominância da primeira pessoa indica ainda a sensação de posse, auto-centrada e talvez ciumenta, em relação à cidade de quem o sujeito se faz amante, namorado, cantor. A espontaneidade e a ludicidade são marcas do poema, numa linguagem simples e direta, a exemplo de prosa, mas amorosa, é claro, fala de amor, como quem brinca com o ser amado: “quero brincar com a minha cidade./ Quero dizer bobagens e falar coisas de amor à minha cidade”. Ao fazê-lo, sabe-se culpado de um sentimentalismo a que a poesia contemporânea é pouco afeita e, pressentindo o risco de tamanha efusão, o sujeito justifica-se, quase a desculpar-se: “dentro em breve ficarei sério e digno”. Ele voluntariamente abre mão de uma suposta dignidade da linguagem poética em favor de uma linguagem própria, imprópria para a sua época, mas de acordo com a expressão e a comunicabilidade que tanto se empenhou em alcançar.

O uso do diminutivo (“**MEURIOZINHODEJANEIRO**”) e de expressões tiradas de clichês amorosos (“**CIDADE BEM-AMADA**” e “**QUENADANOMUNDONEMMESMOA MORTEPODERÁNOSSEPARAR**”) corroboram a afetividade e espontaneidade coloquial de quem fala ao ser amado. E, de fato, é o que faz o sujeito, ao comparar a cidade às outras namoradas que teve e lhe atribuir superioridade em extensão e num malicioso “acidentes de

terreno” e seu “número de buracos”, de nítido humor e conotação sexual: “quero dizer à minha cidade que ela leva grande vantagem sobre todas as outras namoradas que tive/ não só em km<sup>2</sup> como no que diz respeito a acidentes de terreno entre os quais o número de buracos não constitui fator desprezível”. Os versos longos dão forma aos jorros sentimentais de uma declaração que se apresenta como uma carta de intenções do *Roteiro lírico* e situam o leitor no universo afetivo do sujeito poético.

Retomando a questão central da pesquisa – a cidade do Rio de Janeiro na poesia de Vinicius de Moraes –, o que se tentou fazer até então foi delinear a mudança de direção que o poeta realizou na tentativa, bem realizada e efetiva, de alcançar sua sintaxe própria. Por tal sintaxe, entenda-se uma poesia que se afastou do proeminente idealismo religioso de fundo cristão para a poesia social e engajada, em sentido amplo<sup>28</sup>, aberta às experiências humanas, à incorporação das dualidades, às pequenas circunstâncias, ao cotidiano e à alteridade, à vida que se modernizava nas grandes cidades. Tal movimento dá lugar a poemas de efetivo exercício de alegria e afeto, nos quais o poeta canta o amor, a amizade e sua cidade natal. Mas a vida na cidade também gera conflitos e desordens internas a que Vinicius deu igualmente lugar em poemas de evidente participação e denúncia.

Assim, foi necessário seguir os passos do poeta na transição pessoal que deu expressão à correspondente trajetória poética. Para efeito desta pesquisa, o que se fez foi representar tal trajetória com poemas exemplares de diferentes momentos do seu percurso, e chegar ao Rio de Janeiro, berço do poeta e alvo de um vigoroso, embora inacabado, projeto lírico, o *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro*. Mas, se este permaneceu inconcluso, vale reafirmar que a obra poética de Vinicius, em sua totalidade, deixa indicado um extenso e apaixonado roteiro da sua cidade, e também várias indicações de como o poeta consolidou tal

---

<sup>28</sup> Ao que chamamos aqui “poesia social e engajada, em sentido amplo”, corresponde o sentimento de indignação com as injustiças e as misérias que o poeta manifesta, além da tomada de posições políticas claras em oposição ao conservadorismo de sua formação e juventude. Vale destacar, contudo, que na base desse sentimento permanece o substrato religioso, “que assume, por vezes, a forma da preocupação moral” (FERREIRA, 2008, p.106) e que, “ainda que participante, não resvala para a demagogia da propaganda” (PALLOTINI, 2008, p.141).

roteiro. Essas indicações, as quais se busca aqui analisar, caracterizam os modos como o sujeito/poeta relaciona as experiências individuais e poéticas à vida na cidade.

Na tentativa de refazer seus percursos, seguindo rastros, catando aqui e ali vestígios do que foi o Rio de Vinicius, a análise que se segue não adota nenhum critério cronológico ou de suposta evolução. Balizada pelo critério temático, ela visa antes a uma cronologia biográfica e identitária do poeta, que ele próprio sugere quando afirma, no título do *Roteiro*, ser o Rio de Janeiro a cidade “onde nasceu, vivem trânsito e morre de amores o poeta Vinicius de Moraes”.

Assim, as seções que se seguem são: “Cidade da memória”, dedicada a poemas que falam sobre o poeta, suas origens, infância e juventude; “Cidade em progresso”, que focaliza o Rio de Janeiro da primeira metade do século XX – as transformações da cidade que cresceu veloz e desigual, para o norte e para o sul, e os modos como elas afetaram a vida e o cotidiano urbanos; “Cidade amorosa”, na qual se assiste aos encontros com a mulher amada, tendo a cidade por palco, testemunha e cúmplice.

#### 4. CIDADE DA MEMÓRIA

*“Que grande é a vida quando meditamos nos seus começos!”* (Gaston Bachelard)

A memória é capaz de desafiar a irreversibilidade do tempo, a fim de preservar aquilo que seria inexoravelmente transformado ou extinto. Ela relativa as dimensões passada e presente, criando a possibilidade de fluxo entre ambas, uma vez que “o que se lembra é passado, mas a lembrança é presente” (AYER, p. 111). Mas, tal preservação não ocorre sem prejuízos: as recordações, por melhores e mais nítidas que sejam, são sempre fragmentos de experiências e sensações, passíveis de lapsos, lacunas, distorções e perdas irreversíveis. Por isso, para que algumas recordações façam sentido, segundo a lógica do ponto de vista presente, faz-se necessária a criação de elos e conexões lógicas entre os fatos visitados, a fim de submetê-los à linguagem, numa expressão racional, comunicável ou inteligível ao sujeito.

Assim, por não ter compromisso com a verdade, a memória não deixa de ser parte da capacidade humana de ficcionalizar, fazendo da história de cada uma *narrativa de si mesmo*. Há uma distância imensurável entre o narrado e o vivido, entre o acontecimento e sua recordação, produzida sobretudo pelo sistema de valores e emoções que atravessa os sujeitos entre os dois momentos referidos – o presente e o passado. Através da atividade mnemônica, o sujeito não se limita a *visitar* os fatos pretéritos, como quem observa passivamente, mas os modifica e é modificado por tal influxo, devido à capacidade de transformar os eventos em informações, dados conceituais, sensações, signos e valores. Mas, seguindo a máxima do pensador grego Heráclito, assim como não é possível banhar-se duas vezes no mesmo rio, não é possível viver duas vezes o mesmo evento, nem mesmo recordá-lo duas vezes do mesmo modo, uma vez que os indivíduos não são os mesmos, mas rios sempre em curso.

Ao reviver os tempos primeiros da existência, conta-se, em grande medida, com a narração alheia, importante recurso na construção do conhecimento que cada indivíduo tem de si mesmo. Quanto mais se aprofunda na memória, mais obscuras e solitárias são as

lembranças<sup>29</sup>; a imaginação participa ativa e intensamente dos “devaneios voltados para a infância”, sobre a qual Gaston Bachelard (1988) afirma:

Em sua primitividade psíquica, Imaginação e Memória aparecem em um complexo indissolúvel. [...] A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever. Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar, para além dos fatos, valores. [...] Para reviver os valores do passado, é preciso sonhar, aceitar essa grande dilatação psíquica que é o devaneio, na paz de um grande repouso. Então a Memória e a Imaginação rivalizam para nos devolver as imagens que se ligam à nossa vida. (p. 99)

Assim, a memória da infância faz parte do devaneio, da capacidade de imaginar e sonhar; ela está ligada não só à vida vivida, mas à imaginada, ao passado que nos indivíduos representa possibilidades, o “futuro do devaneio” (p. 107). Os devaneios ligados à infância evocam “uma imagem, um centro de imagens que atraem as imagens felizes e repelem as experiências do infortúnio” (p. 119), mas, não raro, confundem-se não com a alegria, mas à “tristeza tranquila” (p. 124), que provavelmente se afasta daquela experimentada pelo adulto, repleta de desespero, rancor, desesperança.

Os conceitos de memória, história e identidade estão intimamente ligados, encontrando-se espelhados reciprocamente, de modo que seus caminhos se confundem. A história de uma comunidade ou lugar não deixa de ser a soma das histórias individuais, reconstituíveis pelas memórias de seus integrantes, assim como as identidades encontram sua gênese no passado e nas experiências individuais ou coletivas, que constituem os indivíduos e o acervo de suas recordações. Muitos artistas fizeram da vertente memorialística um modo de investigação e recriação histórica e identitária, a contar simultaneamente a si e ao outro, num alargamento de perspectiva social que marcou singularmente a poesia moderna.

Quando a poesia se funda nas lembranças do sujeito – memórias de infância e juventude –, embora recriem fatos e experiências individuais, vividas e sentidas pelo sujeito

---

<sup>29</sup> Segundo Bachelard (1988, p. 109), “a infância é o poço do ser”; tal imagem simboliza o conhecimento ou o homem que atingiu o conhecimento.

poético, elas sempre incluem o outro, seja um indivíduo ou um grupo, como família, escola, vizinhança, amigos ou moradores de uma cidade. É difícil desvincular a memória de si da do outro, independente de ser estranho ou familiar. Ainda assim, não é possível afirmar, *a priori*, que a poesia memorialística esteja sempre articulada à história coletiva, ao passado de grupos sociais e identitários. Pelo menos, não na intencionalidade do poeta, pois ele pode desejar simplesmente “introduzir-se no cenário e impor-se como assunto do poema” (DUFRENNE, 1969, p. 90). Mas a presença alheia povoa as lembranças dos indivíduos: ela se encontra na face dos afetos e desafetos de cada um; ela, por vezes, é evocada, por outras, apenas consentida ou inevitável.

Embora a lembrança seja sempre uma construção individual, pois precisa pertencer ao sujeito para que ele a possa evocar, é possível estabelecer articulações do dado individual com a coletividade em que este sujeito se encontra inserido. Também é possível, e bastante necessária a esta pesquisa, a articulação entre as dimensões individual e social com o espaço em que se inserem, entendendo que ambas se refletem e determinam, desde sua formação, em um momento anterior ao tempo presente, acessível pela investigação histórica ou pela recriação poética. A análise da poesia memorialística avança sempre por uma senda obscura e movediça, entre elementos de ordens distintas, que ora se confundem, ora se afastam: o individual e o coletivo, o biográfico e o ficcional, o particular e o histórico. Ao buscar essa vertente na poesia de Vinicius de Moraes, a análise oscilará com o poeta de uma dimensão a outra, buscando aproximações e distanciamentos entre o poeta de *si mesmo* e o poeta *do Rio*, cidade-berço de suas recordações primeiras.

#### 4.1 “LOPES QUINTAS (A RUA ONDE NASCI)”

Na chácara de número 114 da rua Lopes Quintas, nasceu, em 1913, Marcus Vinitius da Cruz e Mello Moraes, nome de batismo de Vinicius de Moraes. A propriedade pertencia ao avô materno, Antonio Burlamaqui dos Santos Cruz; a rua fica próxima ao Jardim Botânico, tem início na Lagoa Rodrigo de Freitas e segue rumo à extensa encosta da Floresta da Tijuca. Atualmente ela se situa no bairro Jardim Botânico, devido à nova distribuição administrativa da antiga e extensa região da Gávea<sup>30</sup>.

Porém, o bairro não foi sempre recanto de prosperidade e bem-estar social. A antiga Freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Gávea tornou-se, na segunda metade do século XIX, importante área industrial têxtil e sofreu, com isso, expressivo crescimento populacional. Segundo dados do recenseamento de 1890 apresentados por Maurício de Almeida Abreu (2008, p. 54-55), a população residente era de 4.712, distribuída em 644 domicílios. Grande parte dos moradores trabalhava numa das 25 indústrias situadas nesta freguesia urbana. Em 1906, o número de moradores chegou a 12.750, apresentando um índice percentual de crescimento de 171 em relação ao censo anterior (de 1890). Muitos trabalhadores ocupavam o Parque Proletário da Gávea, onde as condições de vida eram precárias (baixos salários, ausência de iluminação pública e saneamento básico) devido, entre outros fatores, à sua ocupação excessiva. Nesse período, a região recebeu grande contingente de populações pobres, desabrigadas de seus locais de origem ou removidas por interesse da administração pública.

---

<sup>30</sup> Atualmente, o bairro abriga parte das classes média-alta e alta cariocas e apresenta o mais alto IDH da cidade do Rio de Janeiro. O IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) avalia a qualidade de vida de uma localidade com base em seus dados de longevidade, educação e renda. O IDH da Gávea é 0,97 (numa escala de 0 a 1), o mais alto da cidade do Rio de Janeiro. Conforme divulgado pelo Instituto Pereira Passos e pelo IBGE. Tabela 1172 – Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDH), por ordem de IDH, segundo os bairros ou grupo de bairros - 2000.

Mas, no poema “Lopes Quintas (a rua onde nasci)”, o poeta recorda-se não do bairro ligado ao trabalho e à vida das classes operárias, e sim do *locus amoenus* de sua infância, tornada única e singular, continuação afetiva da rua e da propriedade familiar. Na apresentação selecionada para o poema, da edição póstuma do *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro*, Vinicius refere-se ao bairro com nostalgia de quem desabafa:

E gostaria de falar do bairro onde nasci, a Gávea, pétrea e vegetal, cujos morros subi e em cujas ruas corri criança, Gávea da Lagoa, em cujo lodo quase me afoguei, cujos bondes pegava andando e onde, na chácara do avô, à rua Lopes Quintas, fui menino-rei. (MORAES, 1992, p. 28)

Neste depoimento lírico, evidenciam-se o destaque dado à natureza e à relação de total familiaridade com o espaço. O sujeito transitava livre pelos morros e ruas, como se fossem estes a continuação do seu quintal, mas, ao mesmo tempo, é como se o bairro fosse um mundo, reduzido ao seu alcance, o mundo conhecido e desbravado por seu senhor e rei, o menino. O bonde, índice da modernização do bairro, corre junto ao lodo da lagoa, elemento da paisagem primitiva, criando um cenário ambíguo e limítrofe entre a cidade que se expandia e a natureza indômita. O bairro sintetizava a diversidade física e simbólica, pois era, ao mesmo tempo, “a Gávea, pétrea e vegetal” e a “Gávea da Lagoa”, em que o poeta foi “menino-rei” naquela, mas quase se afogou nesta última. Se a primeira Gávea, a pétrea e vegetal, é passiva e não oferece resistência ou hostilidade ao sujeito, a segunda, da Lagoa, não é passiva e oferece resistência, não se deixando explorar sem corresponder com o risco. Desta última, o sujeito não é senhor, mas cúmplice respeitoso.

Enquanto a referida declaração não deixa dúvidas sobre o vitalismo de uma infância livre e feliz, o poema denuncia uma angústia latente no sujeito, que descreve não mais o bairro e sua natureza, mas reduz seu foco à rua, suas casas, histórias e personagens. Uma rua sobre a qual o poeta declara, ainda na apresentação do poema: “Quando eu voltava para casa à

noite, minha rua me parecia mais misteriosa” (MORAES, 1992, p.28). No poema, o sujeito não mais se declara “menino-rei”, mas observador silencioso que a percorre na escuridão:

A minha rua é longa e silenciosa como um caminho que foge  
 E tem casas baixas que ficam me espiando de noite  
 Quando a minha angústia passa olhando para o alto...

(MORAES, 2008, p. 562)

A rua não apresenta a exuberância do bairro, sobretudo na ambiência noturna; escura, torna-se longa, tortuosa, a exemplo do caminho de uma peregrinação, um percurso em busca de algo que não se encontra, de um “caminho que foge” de quem insiste em percorrê-lo. E ao percorrê-lo, angustiado, o que procura o sujeito “olhando o alto”? Talvez grandes respostas ou explicações do mundo, o desejo de evasão ou, simplesmente, de não ver, olhando para o alto, as casas baixas que o espiam, com seus moradores por trás das janelas, que o questionam e indagam silenciosamente.

Tal peregrinação não deixa de sugerir o difícil retorno à casa paterna e à condição filial. Se na claridade diurna o sujeito é “menino-rei”, livre por todo o bairro, não é, à noite, mais que o filho, que busca proteção e abrigo na noite misteriosa. Como o filho pródigo que retorna à casa paterna, o poeta paga com a humildade de filho a proteção do pai.

O percurso noturno pela rua, silenciosa e cheia de mistério, evoca a noite, uma constante na poesia viniciano. Repleta de ressonâncias, a noite “simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações; [...] rica em todas as virtualidades da existência” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999, p.640). E o que poderia ser gestado na noite que o poeta adentra pela rua? A poesia, talvez. O poeta, dentro do menino. Aquele que dentro da noite já era espiado, que já conhecia a angústia de quem caminha só, por um caminho longo que foge, outra idéia recorrente na poesia de Vinicius, como no título do seu primeiro livro, *O caminho para a distância*.

Em seu volume de estréia já se encontra essa imagem, no poema “Inatingível”, em que é possível verificar o sujeito em situação análoga: “mas a noite espiava a minha dúvida/ e eu me deitei à beira do caminho” (MORAES, 2008, p. 173). O mesmo se dá em “Imitação de Rilke”, de *Poemas, sonetos e baladas*: “alguém que me espia do fundo da noite/ com os olhos imóveis brilhando na noite/ me quer” (MORAES, 2008, p. 328). Percebe-se nos versos citados dos três poemas a associação entre caminho (com seu simbolismo de trajetória, busca, movimento) e noite (íntima do mistério, do inconsciente, da poesia, do vir a ser, da transformação). Em seu caminho noturno, o sujeito é espiado, desejado, esperado.

Voltando à Lopes Quintas, rua longa de “casas baixas”, ela tem “avenidas escuras e feias”. Baixeza, escuridão e feiura aproximam-se na caracterização das casas comuns da gente do bairro, com suas vidas igualmente comuns, se vistas de fora, tão intensas e trágicas, se vistas de perto. A caracterização física dos domicílios corresponde a um bairro operário, conforme descrito anteriormente, mas dela faz-se o alicerce de um poema que a singulariza justo na sua banalidade. Embora afirme que se trata de algo ordinário, de “uma rua como tantas outras”, nela as coisas sucedem-se de modo extraordinário: “saem papéis velhos correndo de medo do vento” e “gatos que não fogem e cães que não ladram”. A ambiência insólita criada pelos versos intensifica-se em outros que beiram o grotesco<sup>31</sup>, nas referências a medo, morte, assassinato, loucura:

A minha rua tem avenidas escuras e feias  
De onde saem papéis velhos correndo de medo do vento  
E gemidos de *pessoas que estão eternamente à morte.*

---

<sup>31</sup> A opção de Vinicius pelo absurdo da realidade ou pelo *realismo grotesco* está presente em inúmeros poemas em que dados da realidade objetiva são deslocados para a esfera da morbidez; a materialidade e a natureza tornam-se terríveis, repulsivas, delas fazendo emergir a dramaticidade das cenas apresentadas. Segundo Alonso (2001, p. 67-69), “a imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. [...] E no que se refere à sua natureza, o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho), pois, para que haja a manifestação do grotesco, é necessário que aquilo que nos era familiar e conhecido se revele, de repente, estranho e sinistro. É o mundo em súbita transformação”.

[...] Na capela há *sempre uma voz murmurando louvemos*  
*Sem medo das costas que a vaga penumbra apunhala.*  
 A minha rua tem *um lampião apagado*  
*Em frente à casa onde a filha matou o pai...*  
 No escuro da entrada só brilha uma placa gritando quarenta!  
 É a rua da *gata louca que mia buscando os filhinhos nas portas das casas...*  
 (MORAES, 2008, p. 562, grifos nossos)

A forte presença do elemento insólito na caracterização da rua Lopes Quintas sugere a atividade da imaginação infantil sobre a realidade objetiva, ainda que subordinada à linguagem e ao olhar adultos. Ao que parece, o poeta-adulto tenta recriar os modos como o menino percebia o cotidiano dos arredores da propriedade familiar. As impressões, de certo, eram potencializadas pelo medo e assim pela fantasia, fundindo-se provavelmente acontecimentos reais a imaginários, no limite tênue entre a realidade e a fantasia, entre o vivido e o imaginado.

Acrescente-se ao labor imaginativo da criança e do poeta-adulto o horário noturno em que o menino retornava à casa paterna pela rua Lopes Quintas, ainda mais longa e enigmática, uma vez que

entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as *idéias negras*. [...] A atmosfera noturna é propícia à fertilização de idéias, ao encontro com medos e mitos que rondam o imaginário popular, mas também à revelação. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999, p. 640)

Mas, revelação de quê? Dos mistérios da vida e da morte que tanto seduzem o poeta, talvez. A escuridão, por sua escassez ou ausência de luz, possibilita a deformação da realidade objetiva e, assim, a imaginação caminha livre da lógica diurna na criação de novas formas a serviço da poesia e da memória.

Apresentando um simbolismo duplo, a noite representa trevas, na qual é fermentada a aurora, o vi-a-ser, confirmando a crença de que a Lopes Quintas, não obstante seus *fantasmas*,

não causa medo ou insegurança no sujeito, que, desfeita a escuridão, declara com naturalidade: “é uma rua como tantas outras/ com o mesmo ar feliz de dia e o mesmo desencontro de noite/ a rua onde eu nasci”.

Nestes versos, o poeta sintetiza a idéia fundamental para a compreensão do percurso pela Lopes Quintas: de seu início ao fim, do dia à noite, do ar feliz ao desencontro, e porque não arriscar, do menino-rei da Gávea ao poeta íntimo da noite. No sujeito poético, fundem-se estes dois pólos: o dia, a aurora feliz da vida, e a noite, a maturidade, a angústia, a certeza da morte. Mas a noite, com seu potencial de transformação, dá à luz diariamente a rua, e com ela o menino-homem-poeta-Vinicius, dono duma linguagem que os renova e desnuda indistintamente: a poesia.

#### 4.2 “LOPES QUINTAS” OU “RUA DA AMARGURA”?

O poema sobre a rua Lopes Quintas apresenta uma primeira versão, mais extensa, de título “Rua da amargura”, publicado originalmente em *O caminho para a distância*. Deste último, duas estrofes inteiras e mais alguns versos foram retirados. Como foi possível observar, esta pesquisa optou pela segunda versão do poema – “Lopes Quintas (a rua onde nasci)”, fazendo-se necessário, portanto, esclarecer os critérios adotados para tal opção.

O primeiro encontra-se na “Advertência” feita pelo poeta na antologia por ele próprio na década de 1940. O texto, citado anteriormente, parece bastante elucidativo, pois nele o poeta afirma a distinção de dois períodos de sua poesia, sendo o segundo o da repulsa ao idealismo inicial e ao misticismo cristão do primeiro. Ao organizar a sua *Antologia*, o poeta excluiu boa parte dos poemas dos primeiros livros – *O caminho para a distância* e *Forma e exegese* –, inclusive o referido “Rua da amargura”.

Então, respeitando não apenas o critério cronológico, mas principalmente a intencionalidade do poeta, que já deixou explicitamente indicadas suas preferências e os novos rumos que sua poesia havia tomado, optou-se pela adoção da segunda versão. E este leva a outro critério adotado: aquilo pelo qual o poeta gostaria conscientemente de ser reconhecido. Se o próprio Vinicius conduz o leitor e a crítica pelo caminho poético que ele voluntariamente tomou a certa altura de sua carreira, consoante os rumos que a vida determinou para a poesia, esta pesquisa segue conscientemente tal caminho, não apenas por ela apontar para o desejo manifesto do poeta.

Este desejo leva a um terceiro critério, que seria a maior conformidade da segunda versão, “Lopes Quintas”, com o mais extenso e significativo segmento da obra poética de Vinicius de Moraes, que tem início com *Novos poemas*. Como se pretende demonstrar a seguir, embora “Rua da amargura” já tenha em si “Lopes Quintas”, o primeiro ainda mantém a dicção mística e transcendental que é própria do volume de que faz parte. No segundo, o poeta apara as arestas, extraindo do poema tudo o que lhe parece exagero: imagens violentas, discurso religioso (expição, culpa, pecado), caracterização da rua como metonímia do mundo violento, cruel, desprezível; o medo e a angústia elevados ao mais alto grau de desespero. Todos esses elementos tornam a rua um lugar terrível, do qual não é possível extrair lembranças ou experiências que possam compor um livro de exaltação da vida na cidade, como é concebido o *Roteiro lírico*.

Daí entender o “Lopes Quintas” como um verdadeiro trabalho de lapidaria em relação a “Rua da amargura”: o primeiro tomado como a matéria bruta de que o poeta se serviria anos mais tarde, dono de uma nova sintaxe e uma nova dicção, para reeditar não apenas o poema, nem tão só sua expressão, agora mais concisa e coloquial, mas uma renovação do próprio modo com que então lidaria com as lembranças e, em particular, com a de seu primeiro

endereço. Vale apresentar o poema original, “Rua da amargura”, destacando os trechos que seriam posteriormente suprimidos em “Lopes Quintas (a rua onde nasci)”:

A minha rua é longa e silenciosa como um caminho que foge  
E tem casas baixas que ficam me espiando de noite  
Quando a minha angústia passa olhando para o alto.

A minha rua tem avenidas escuras e feias

De onde saem papéis velhos correndo com medo do vento

E gemidos de pessoas que estão eternamente à morte.

A minha rua tem gatos que não fogem e cães que não ladram

*Tem árvores grandes que tremem na noite silente*

*Fugindo das grandes sombras dos pés aterrados.*

*A minha rua é soturna...*

Na capela da igreja há sempre uma voz que murmura louvemos

Sozinha e prostrada diante da imagem

Sem medo das costas que a vaga penumbra apunhala.

A minha rua tem um lampião apagado

Na frente da casa onde a filha matou o pai

*Porque não queria ser dele.*

No escuro da casa só brilha uma chapa gritando quarenta.

*A minha rua é a expiação de grandes pecados*

*De homens ferozes perdendo meninas pequenas*

*De meninas pequenas levando ventres inchados*

*De ventres inchados que vão perder meninas pequenas.*

É a rua da gata louca que mia buscando os filhinhos nas portas das casas.

*É a impossibilidade de fuga diante da vida*

*É o pecado e a desolação do pecado*

*É a aceitação da tragédia e a indiferença ao degredo*

*Como negação do aniquilamento.*

É uma rua como tantas outras

Com o mesmo ar feliz de dia e o mesmo desencontro de noite.

*É a rua onde eu passo a minha angústia*

*Ouvindo os ruídos subterrâneos como ecos de prazeres inacabados.*

*É a longa rua que leva ao horror do meu quarto*

*Pelo desejo de fugir à sua murmuração tenebrosa  
Que me leva à solidão gelada do meu quarto...*

*Rua da amargura ...*<sup>32</sup> (MORAES, 2008, p. 182)

Os versos suprimidos aprofundam o desespero com que o sujeito assiste ao drama, ao pecado e ao suplício inescapável dos indivíduos, sentenciados à condição humana da qual não podem fugir. A rua longa conduz ao quarto, local de distanciamento e proteção, donde se testemunha o espetáculo grotesco da existência humana, caracterizado exemplarmente por moradores e lares. Ainda que tortuosa a rua, seu percurso é inevitável para aquele que deseja alcançar seu destino, sua casa, seu quarto. Embora deseje fugir aos ecos dos tormentos exteriores, estes se fazem presentes, adentram as paredes, rompem o silêncio e não permitem o alheamento desejado. O quarto/claustro abriga e protege o sujeito da tragicidade da realidade exterior, mas o aprisiona a outra, a de sua “solidão gelada” e do espetáculo a que é obrigado a assistir. Como remate, o verso final “Rua da amargura...” sintetiza não apenas a impressão causada, mas também a condição do sujeito, dos moradores e, por extensão, da humanidade: de desconcerto, desamparo e abandono à própria sorte (ou sina), conforme o sentido da expressão popular “rua da amargura”.

A Lopes Quintas evocada anos mais tarde é misteriosa, longa e silenciosa, mas não terrível; vista como parte de sua terra natal, perde o horror que a juventude e a poesia de então lhe atribuíram em benefício de uma recordação menos dramática, mas não menos vigorosa. O distanciamento temporal, as experiências decorridas e a maturidade são fatores que podem ter contribuído para o abrandamento das sensações e a diluição do desespero. Destaque-se, sobretudo, o lapso temporal entre as duas faturas do poema: “Rua da amargura” é presente, fato acontecendo, o jovem poeta vivendo seus temores e dramas, a descoberta do mundo e de si mesmo, é cenário dos conflitos interiores e poéticos do sujeito viniciano, buscando a justa

---

<sup>32</sup> Os versos grifados não fazem parte de “Lopes Quintas (a rua onde nasci)”.

medida para a vida e para a poesia; a “Lopes Quinas” é passado, a rua onde nasceu, origem, o poeta maduro relembando, lugar preservado e recriado pela memória na poesia. Sobretudo, “Lopes Quintas” não é como o primeiro, um poema surgido da experiência imediata, mas a reedição do poema e da experiência vivida, espécie de *lembrança da lembrança*.

A refacção do poema, nos mesmos termos, mas num novo tom, sugere nitidamente a tentativa bem sucedida de superação: do antigo pelo novo, do jovem pelo homem, do desespero pela alegria, do isolamento pela comunhão, da busca do sublime pelo encontro com o cotidiano, da “Rua da amargura” pela “Lopes Quintas (a rua onde nasci)”.

#### 4.3 “ILHA DO GOVERNADOR”

Após residir nos bairros da Gávea e Botafogo, na zona sul do Rio, a família Moraes mudou-se, em 1922, para a Ilha do Governador.<sup>33</sup> Porque estudavam no Colégio Santo Inácio, os filhos mais velhos de Clodoaldo Pereira da Silva Moraes – Vinicius e Lygia – permaneceram na casa dos avós paternos, em Botafogo. Nas férias e fins de semana, os irmãos tomavam uma barca na Praça XV com destino à Ilha e lá ficavam com a família na casa alugada em Praia do Cocotá. Segundo José Castello (1997, p. 36), “a praia de Cocotá, paisagem desolada colorida por pequenas casas de pescadores, faz pensar num pedaço de Éden deslocado para o subúrbio. A Ilha do Governador ainda não está ligada ao continente pela ponte, e suas praias ainda não estão poluídas”. Logo, aquela se tornaria não apenas a segunda casa do poeta, mas, juntamente com a casa de Botafogo, palco de suas primeiras experiências amorosas e poéticas.

Em “Ilha do Governador” (MORAES, 2008, p. 210), o sujeito rememora as experiências vividas nos primeiros anos da juventude no bairro que viria a adquirir para ele

---

<sup>33</sup> A mudança de endereço da família para a Ilha teve por objetivo o restabelecimento de saúde da mãe do poeta, Lydia Cruz de Moraes, submetida a uma cirurgia com o renomado Dr. Pedro Ernesto Baptista.

importância fundamental. Ainda segundo José Castello (1997, p. 36), “a casa materna servirá ao poeta, mais tarde, como um arquétipo da felicidade primitiva – uma felicidade sem excessos, mas também sem complicações”. A ilha, por extensão, abriga as memórias da felicidade juvenil, lugar de liberdade e descompromisso, em oposição ao continente, lugar da vida cotidiana, com seus compromissos e obrigações, deveres escolares e religiosos.

Nesse recanto isolado da cidade, ocorrem descobertas importantes sobre a amizade, o amor e a poesia. Essa é a matéria de que é feito o poema: registro de nomes e acontecimentos cotidianos alçados à condição de chave para a compreensão do mundo adulto e de alguns dos conflitos interiores que nele se instalavam.

As lembranças emergem de uma recordação sensorial: os sons da ilha que ainda lhe chegam aos ouvidos – sons do mar e dos pescadores –, os quais ele chamou “a primeira angústia” (MORAES, 2008, p. 211). Na primeira estrofe, o sujeito aproxima-se pelo campo auditivo das recordações, inicialmente esparsas: o “ruído dentro do mar”, “esse *ei-ou*”, “essa voz que canta”, “esse som de piano antigo”. Novamente, a noite favorece a atividade mnemônica, sobretudo por sua capacidade de potencializar as sensações, os temores, os conflitos interiores, que tanto o seduzem nos primeiros anos de atividade poética<sup>34</sup>. O sujeito sente-se visitado pelas recordações e se pergunta de onde elas vêm:

De onde chega essa voz que canta a juventude calma?

De onde sai esse som de piano antigo sonhando a “Berceuse”?

De onde vieram as grandes carroças entornando cal no barro molhado?

(MORAES, 2008, p. 210)

As lembranças não são evocadas, mas o tomam e se impõem como uma presença que “vem de longe e murmurando desaparecem no escuro quieto”, tal qual a experiência amorosa que se presentifica nas imagens femininas de Eli e Susana. Esta última caracteriza a ternura, o

---

<sup>34</sup> “Ilha do Governador” faz parte do segundo livro do poeta, *Forma e exegese*, de 1935.

sentimento amoroso *puro*, mais próximo das ânsias de sublimidade do poeta jovem; a primeira caracteriza a sensualidade, o sentimento amoroso carnal, eivado de angústia e culpa.

A dupla caracterização da experiência amorosa apresenta o que foi uma questão fundamental nos primeiros livros de Vinicius: a cisão entre corpo e alma, cada um com sua respectiva forma de amar e estar no mundo. Uma questão delicada que, embora suponha ter superado, o poeta arrastou pela vida afora, não obstante sua explícita opção pelo primeiro termo desta cisão<sup>35</sup>.

Sobre Susana, o sujeito declara: “os olhos de Susana são doces [...] eu sofria junto de Susana – ela era a contemplação das tardes longas.” Sobre Eli: “Eli tinha seios bonitos [...] Eli era o beijo ardente sobre a areia úmida”. Aos olhos doces da primeira, opõem-se os seios da segunda; à contemplação das tardes com a primeira, opõe-se o beijo sobre a areia úmida com a segunda. Há uma confrontação nítida, mas não entre as meninas: ela ocorre na interioridade do poeta, fruto da equação corpo-alma, de concepção cristã, não bem resolvida. Tal oposição expõe o sujeito e a dualidade que o atormenta e não se restringe ao nível dos debates filosóficos e religiosos. Ela tem lugar na vida dupla que o poeta forjou para si e manteve por algum tempo. Numa delas, Vinicius é o jovem que se bacharela em Direito, amigo de Otávio de Faria e outros jovens poetas católicos; na outra, ele é o jovem alegre, namorador e praieiro<sup>36</sup>. Uma vida dupla que o poeta tentou esconder, mas que ganhou substância e forma em poemas que evidenciam a cisão entre a alma e o corpo, com seus diferentes prazeres e aspirações.

---

<sup>35</sup> Segundo Davi Mourão Ferreira (2008, p. 100-104), apesar da evidente evolução poética de Vinicius de Moraes, a partir dos termos que ele próprio definiu (a oposição ao transcendentalismo anterior), a equação ‘corpo-alma’ não teria sido completamente resolvida, possivelmente pela presença, ainda que escamoteada, do espírito religioso de sua formação literária.

<sup>36</sup> Segundo Vinicius declarou em entrevista a Otto Lara Resende, Lúcio Rangel, Ricardo Cravo Albim e Alex Vianny, em 1967: “Eu vivia uma espécie de *double-life*, uma vida dupla. Eu tinha o lado esotérico, dos mistérios do infinito, a briga com o infinito, sempre. E tinha também as minhas namoradas.” (COHEN & CAMPOS, 2007, p. 19). Mais diante, o poeta relata: “E já nessa ocasião eu levava sempre essa vida dupla. Porque quando eu conheci meus primeiros amigos, moleques de praia, depois eu cresci, comecei com as primeiras namoradas em Copacabana. E freqüentava os prostíbulos da Lapa, da rua Conde de Lage. E tudo isso era secreto. Eu ocultava algumas coisas do outro grupo. Dos meus amigos moleques de rua também” (p. 24).

Mas, apesar da tensão que caracteriza o poeta e seus versos nesse período, o sujeito declara: “um dia mandei: ‘Susana, esquece-me, não sou digno de ti – sempre teu...’ ”. Embora carregue uma nota de culpa, a opção por Eli confirma uma tendência que viria a se acentuar na poesia viniciano, uma espécie de valorização do mundo, da carne e da humanidade do qual o poeta não poderia escapar por sua natureza humana.

Em seguida, são lembrados os amigos, os gêmeos Mário e Quincas, segundo José Castello (1997, p. 37), “meninos humildes e crédulos que tomam exageros e fantasias ao pé da letra e que, fascinados com a imaginação desgovernada do pequeno Vinicius, logo o transformaram em herói”. Não obstante a simplicidade da vida que a família Moraes levava na Ilha, devido a reveses econômicos, há uma evidente distinção sociocultural entre o jovem Vinicius e os filhos de pescadores do bairro, a qual favoreceu algumas trocas,

Com eles aprendi a rachar lenha e ir buscar conchas sonoras no mar fundo  
Comigo eles aprenderam a conquistar as jovens praianas tímidas e  
[risonhas. (MORAES, 2008, p. 211)

mas também contribuiu para o afastamento:

Eu mostrava meus sonetos aos meus amigos – eles me mostravam os  
[grandes olhos abertos  
E gratos traziam mangas maduras roubadas nos caminhos.

Um dia eu li Alexandre Dumas e esqueci os meus amigos.  
Depois recebi um saco de mangas  
Toda a afeição da ausência... (MORAES, 2008, p. 211)

Apesar da distância sociocultural que torna cada vez mais improvável a convivência com Quincas e Mário, a que se segue a mudança da família de volta à Gávea, em 1929, resguardam-se o afeto na ausência e algumas aprendizagens sobre amor e amizade, ambos fundamentais para Vinicius. Lembrar a Ilha parece tão caro quanto angustioso: é reviver a

liberdade, a felicidade sem excessos, mas também os primeiros dramas, a separação, a perda.

Mas, a lembrança é inevitável e o sujeito indaga:

Como não lembrar essas noites cheias de mar batendo?

Como não lembrar Susana e Eli?

Como esquecer os amigos pobres? (MORAES, 2008, p. 211)

Ao fazê-lo, são apontados três aspectos importantes que cada vez mais fariam parte da poesia viniciano: a intimidade com a noite e o mar, a dualidade da experiência amorosa e o valor inestimável da amizade. Sobre o primeiro, há a presença constante dos dois elementos em seus versos; neste ponto, mais precisamente, o mar, “cujo “murmúrio está sempre nos meus ouvidos”, insere-se no simbolismo da dinâmica da vida, das transformações e renascimentos, da ambivalência e da fúidez.

O tempo narrado pelo poema, bem como o de sua fatura, coincidem justamente com profundos dilemas e transformações que o jovem Vinicius vivera antes de se tornar o poeta maduro, importante homem público de seu tempo. Para o sujeito, lembrar é preciso e inevitável, embora seja também doloroso, uma vez que “eles são essa memória que é sempre sofrimento/ vêm da noite inquieta que me cobre agora”. Coberto “da noite inquieta”, de nova angústia e desafios, o poeta de *Forma e exegese* conhece outros amores e amigos, “os que roubaram luz e me trouxeram” numa alusão ao mito do titã Prometeu. Nessa época, ele experimenta a angústia – seja ela vivida ou criada como motor para a realização poética –, mas também importantes descobertas sobre o mundo, sobre si próprio e sobre a arte.

Os ecos que vêm do mar da Ilha do Governador, os ruídos do mar invisível, que o poeta chama “ei-ou dos pescadores”, as lembranças o invadem, tomam-no sem resistência, pois a angústia rememorada confunde-se com o “gemido de angústia de todas as noites”. Passado e presente aproximam-se pela natureza similar e pela intensidade dos dramas interiores experimentados. Misturam-se sensações e imagens num devaneio que remonta as origens do sujeito; este se explica, no seu presente, pelos vestígios da infância de ilha (alegre

e triste) encobertas pelo tempo, mas não pelo esquecimento. Segundo Gaston Bachelard (1988),

Uma infância potencial habita em nós. Quando vamos reencontrá-la, mais ainda que na sua realidade, nós a revivemos em suas possibilidades. Sonhamos tudo o que ela poderia ter sido, sonhamos no limite da história e da lenda. Para atingir as lembranças de nossas solidões, idealizamos os mundos em que fomos criança solitária. (p. 95)

“Ilha do Governador” não é apenas um poema sobre a infância e as aventuras com meninas e amigos, nem sobre os dilemas de jovem poeta iniciante. Ele traz à tona a infância tal como é ressentida pelo sujeito, então adulto, dono de novos valores e experiências; infância outra, preta de possibilidades e angústias, cujas raízes estariam lá naquela primeira solidão<sup>37</sup>. Se, conforme Bachelard (1988, p. 94), “a memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações”, o poema é a tentativa de reconstruí-la, organizando-a de modo a contar como seu sujeito se explica, sobretudo, para se entender. Ele evoca o menino de ilha preservado no poeta adulto, bem como desnuda o que do adulto que já havia no menino. O poema torna-se a interseção dessas duas dimensões que se completam mutuamente, sendo a Ilha do Governador não apenas o bairro da infância, representação da casa paterna, mas um dos meios de incursão do poeta em si mesmo e na sua cidade, com cujas histórias se confundem.

---

<sup>37</sup> Outro poema que visa à revisitação da infância e à representação de suas lembranças e sensações mais caras, também sobre o período vivido na Ilha do Governador, é o “Soneto da Ilha”: “Eu deitava na praia, a cabeça na areia/ Abria as pernas aos alísios e ao luar/ Tonto de maresia; e a mão da maré cheia/ Vinha coçar meus pés com seus dedos de mar.// Longos êxtases tinha; amava Deus em ânsia/ E a uma nudez qualquer ávida de abandono/ Enquanto ao longe a clarineta da distância/ Era também um mar que me molhava o sono.// E adormecia assim, sonhando, vendo e ouvindo/ Pulos de peixes, gritos frouxos, vozes rindo/ E a lua virginal arder no plexo// Estelar, e o marulho das ondas sucessivas/ Da monção, até que alguma entre as mais vivas/ Mansa, viesse desaguar pelo meu sexo” (MORAES, 2008, p. 494 – 495).

#### 4.4 “BALADA DE BOTAFOGO”

Se à Ilha do Governador associa-se a liberdade da vida próxima ao mar e aos amigos nas férias e fins de semana, Botafogo remete aos compromissos do cotidiano fastidioso, ao fechamento espacial e existencial do sujeito representado pelas ruas e pelos colégios em que estudou.

Na revisitação da adolescência em “Balada de Botafogo” (MORAES, 2008, p. 539), as lembranças reconstituem fatos ligados à descoberta espontânea do amor (que corresponde no poema à escola Afrânio Peixoto) e da sexualidade, reprimida e culpada pela concepção cristã de pecado (que corresponde ao Colégio Santo Inácio). Assim, o poema é formado por três estrofes: uma destinada ao bairro de Botafogo, a segunda à escola Afrânio Peixoto e a última ao Colégio Santo Inácio. Sobre a segunda e a terceira, note-se que mais que atender ao critério puramente cronológico, a ordem em que aparecem remete à instauração no sujeito do drama da dualidade cristã entre corpo e alma, a que José Castello (1997) caracteriza do seguinte modo:

Mas logo esse menino agitado tem pela frente um embate de forças que o apequenam e o abatem. Chegou o momento da descoberta do espírito. Não importa aqui o nome que se prefira dar a essa aventura interior, que pode ser vista tanto como uma crise metafísica quanto como a queda primeira no abismo sem fundo da introversão. Quando entra para o Colégio Santo Inácio, de padres jesuítas, aos onze anos de idade, a inocência e a leveza começam a dividir espaço com a angústia e o conflito interior. (p. 47)

Na primeira estrofe, como nos outros dois poemas que compõem esta seção, “Lopes Quintas (a rua onde nasci)” e “Ilha do Governador”, a reconstituição dos eventos narrados está relacionada à ambiência noturna introduzida pelo vocativo: “ó luas de Botafogo/ luas que não voltam mais”. A lua representa a primeira amante do poeta, ainda menino, cúmplice e testemunha das primeiras aventuras que se realizam à noite, como extensão da vida obscura e

noturna que se esconde dos olhares e controle alheios. Como a “lua lívida e lésbica” que, na “Elegia desesperada”, o poluiu de “sua eterna e insensível poluição”, aqui a lua funciona como força fecundadora da sexualidade masculina. Mas não há no poema a singularização da lua, a personificar uma figura central ou divina; o uso plural da palavra (“ó luas de Botafogo/ luas que não voltam mais”) remete ao fluxo de tempo e à ação lunar contínua sobre o sujeito, imprimindo-lhe marcas indeléveis, que nem o tempo ou a repressão externa de ordem religiosa poderiam apagar.

As luas de Botafogo, “a se masturbarem nuas/ sobre o flúmen dessas ruas/ minhas ruas transversais”, produziram uma espécie de *inseminação* erótica. A sua iniciação seria realizada nas “ruas transversais”, evocadas: “ó transversais, ó travessas/ sombrias, sentimentais”. Tais ruas estão preservadas no sujeito com tamanha intimidade que fazem crer que elas o atravessam e por ele são atravessadas, aludindo à interiorização do espaço exterior, numa forma de atravessamento simbólico e biográfico, uma vez que fazem parte do acervo de lugares e imagens do poeta.

As ruas evocadas são “transversais” e “travessas”, termos que apresentam uma possível ambigüidade: “transversal” alude tanto a ruas secundárias em relação a uma principal quanto a través, obliquidade, soslaio. Quanto a “travessas”, este adjetivo tanto pode manter a conotação de lateralidade, do mesmo campo semântico do anterior “transversal”, quanto a travessura, comportamento inverso ao aprovável e afeito à claridade diurna.

Em todas as acepções possíveis, ambos os termos conservam na sua radicalidade a idéia de movimento e obliquidade, importantes para a formação do sujeito poético. Dono de uma subjetividade forjada largamente em desacordo com as regras e os padrões vigentes, o sujeito encontrou nas ruas e na noite o espaço propício para vivência e representação de seus sentimentos mais obscuros e secretos, tendo a lua como entidade feminina e fecunda, cúmplice e testemunha da sua solidão e das primeiras descobertas eróticas: “cheias de escuros

propícios/ aos incansáveis inícios/ do adolescente Vinicius/ da Cruz de Mello Moraes”. A vida noturna caracteriza simbolicamente a o sonho, o inconsciente, o ocultamento, e a lua, o movimento cíclico intermitente, o que remeteria a uma suposta clandestinidade dessa porção da vida, em parte vivida, entre as aspirações de realização e a interdição de ordem familiar e religiosa, em parte imaginada, pela potência criativa do menino-poeta, sem que se possa delimitar uma coisa e outra.

Após situar-se, e também o leitor, no tempo rememorado, o dos “incansáveis inícios”, o poema reconstitui dois momentos opostos e complementares dessa experiência: a Escola Afrânio Peixoto e o Colégio Santo Inácio. Na primeira, Vinicius fez o curso primário e experimentou o que foi possivelmente sua primeira “paixão”<sup>38</sup>: “ó Escola Afrânio Peixoto/ que me ensinaste a paixão:/ que é da menina sardenta/ que um dia me deu um beijo/ na hora da elevação?”. Mais uma vez é utilizado o recurso do vocativo, a fim de marcar a nítida evocação da lembrança, o desejo premente de recordar algo intacto, primitivo, original: o sentimento imaculado, conservado num recanto ainda feliz da memória, anterior à inserção do elemento religioso e ao conseqüente sentimento de culpa instaurado pelo binômio paixão/culpa. Mas, ao relembrar, o sujeito pergunta-se o que foi feito da menina sardenta. Dada a puerilidade da experiência relatada, o objeto amoroso é caracterizado por uma “coisinha sedenta” e se confunde a “brinquedos de mão!”.

Em seguida, na terceira estrofe, são evocados a rua Dona Mariana e o Colégio Santo Inácio. A rua é transversal à São Clemente e, no cruzamento de ambas situa-se o colégio, em que o poeta iniciara, em 1924, o curso secundário. Sobre a rua Dona Mariana, o poeta declara: “ó rua Dona Mariana/ que me fazias sofrer/ ao som da triste pavana/ ao piano no entardecer”. Nestes versos, insere-se um dado importante na trajetória do poeta: a música. Não é possível afirmar se há referência a uma lembrança específica e hermética à decifração, ou uma alusão

---

<sup>38</sup> A menina sardenta que teria sido a primeira namorada do poeta é, segundo o biógrafo José Castello (1997, p.38), a pequena Cacy, Maria Cacimira de Albuquerque Cordovil, com quem estudara no terceiro ano ginasial, em 1922.

mais geral aos primeiros contatos com a música, que ocorreram no colégio de jesuítas. Nesse período, Vinicius esteve envolvido em várias atividades artísticas e se destacou por sua participação em aulas de canto e no coral da igreja. Em seguida, começou a estudar violão e formou um conjunto musical com os irmãos Paulo, Haroldo e Oswaldo Tapajós, que se apresentava em festas na escola e em casa de amigos<sup>39</sup>.

Durante o período em que Vinicius estudou no Colégio Santo Inácio, teve início o que José Castello (1997) chamou de “cisão” imposta pelo poeta a si mesmo:

Conserva a imagem de rapaz luminoso que pratica esportes, namora com ousadia e não perde a chance de dedilhar um violão. Mas como se a vida se desdobrasse em seu avesso, cultivava um outro Vinicius obscuro, que se sente continuamente vigiado por forças superiores e para quem a vida, apesar de toda a sua exuberância, está erguida sobre um abismo de estranhamento e de morbidez. (p. 48)

Tal cisão seria resultado de um conflito essencialmente cristão, instaurado pela afirmação de uma dupla natureza humana (espírito e matéria, divino e humano, virtude e pecado) e da existência de uma entidade supra-humana cuja onisciência penetra os mais profundos pensamentos e desejos. O olhar alheio e o controle, assim interiorizados, geram a culpa e exigem, segundo a doutrina católica, o sacramento da confissão, pela admissão dos pecados, para o conseqüente perdão divino ofertado pelo sacerdote.

Na última estrofe da “Balada de Botafogo”, não obstante a atmosfera religiosa do colégio e as práticas impostas pelos jesuítas, o sujeito afirma um hiato entre a prática religiosa desejável e a sua, uma vez que afirma confissões e preces não feitas. Inconfessáveis, muitas experiências não se declaram nem em seus versos, tamanho o desejo de ocultamento daquilo

---

<sup>39</sup> Segundo José Castello (1997, p. 49), “com os irmãos Tapajós, compõe aos quinze anos de idade suas duas primeiras músicas: a melodiosa ‘Canção da noite’ e o foxtrote ‘Loura ou morena’, ambas criadas já com a intenção explícita de exaltar as virtudes femininas e que se tornarão, depois, músicas de sucesso”.

que o sujeito julgava improbidade: “ah, se meu verso contasse/ as confissões que não fiz/ as preces que não rezei...”.

Ao evocar as noites de Botafogo, mais que a beleza das lembranças ou da paisagem e o prazer das sensações, o poeta ilustra, com a passagem de uma escola a outra, o movimento realizado, a transição entre dois momentos biográfico-existenciais que espelham os modos como o sujeito relacionava-se, naqueles tempos, com a realidade exterior, com o ser amado, com os novos conflitos que se impunham pela força das idéias que lhe chegavam. O poema revela sentimentos e desejos que eram, à sua época, inconfessáveis. Outros, de tão secretos, permanecem ocultados, guardados nos porões da memória e na poesia que se cala com a suspensão do último verso: ah, se meu verso contasse/ as confissões que não fiz/ as preces que não rezei...”.

Deixando os conflitos e lembranças de seus primeiros anos e bairros, os dramas de sua formação cristã em confronto com a desejada liberdade para a vida e para a poesia, o poeta lança-se então numa franca aventura pelo Rio de Janeiro, cidade dinâmica, efervescente, sedutora, liberto das crises de uma adolescência em que vida e poesia confundiam-se e dos enjoamentos que lhe angustiaram a formação. A essa aventura, demos o nome de “Cidade em progresso”.

## 5. CIDADE EM PROGRESSO

*Que a cidade mudou, basta olhar. Avenidas foram abertas, modificou-se a silhueta da baía com aterros, demoliram-se quarteirões, puseram abaixo morros, construiu-se muito, sem parar.*  
(Vinicius de Moraes)

As cidades modernas, tal como são concebidas, diferem das cidades do passado, lugares fechados e seguros, figurados como o seio materno. Segundo Giulio Carlo Argan (1993, p. 213), a cidade era um espaço limitado e protegido, e a natureza (ou *não-cidade*), representava o não-construído, não-habitado, não-civilizado, de dimensão ilimitada e incomensurável, região do mito e do sagrado. Entre a cidade e a não-cidade, formavam-se extensas áreas fronteiriças, o campo, ainda segundo Argan, região “habitada por seres cuja natureza parecia incerta e ambígua, entre o humano e o animal: a gente dos campos [...]” (p. 213). Nessa região, os da cidade eventualmente buscavam refúgio e contato com a natureza. Porém, a verdadeira natureza achava-se além desses limites e passou a ser considerada,

no final do século XVIII e no princípio do XIX, [...] inimiga, inacessível, inviolável, freqüentada apenas pelas feras e pelas águias – e, naturalmente, por Deus, pelos gênios do bem, como pelos gênios do mal [...]. Era o ‘sublime’ e representava a fronteira, o limite entre o habitado e o inabitável, entre a cidade e a selva [...]. (ARGAN, 1993, p. 213)

Na modernidade, porém, tal espaço tornou-se lugar de insegurança, medo, angústia e luta pela sobrevivência, o qual justificou uma vasta produção filosófica e literária acerca da angústia e da alienação das sociedades industriais. No século XX, a civilização industrial põe em crise a concepção tradicional de cidade. O urbanismo – disciplina que tem por objetivo interpretar e organizar a cidade, programando-a para o futuro – tem cada vez mais se distanciado de seu objetivo. Sua principal atividade tem sido descentralizar e desmembrar, transformando a área urbana numa “constelação de pequenos aglomerados sociais, coordenados, mas auto-suficientes” (p. 225). Cada vez mais considerada um bem de consumo,

intrincada rede de informações e serviços articulados em favor do máximo e mais eficiente consumo, a realidade das cidades, então tornadas megalópoles, não é mais dada em escala humana, mas em dimensões humanamente impensáveis, de proporções infinitamente grandes. As cidades crescem vertiginosamente para cima, em edificações verticais e suspensas, o que afasta o homem do plano, do nível do terreno, mudando assim radicalmente sua percepção do espaço e do horizonte. Deixando de ser linear, um espaço delimitado ou em expansão, a cidade torna-se um sistema de serviços de ilimitada potencialidade, um bem de consumo.

O Rio de Janeiro, no final do século XIX, sofreu grandes intervenções do Estado na reorganização de sua territorialidade, com vistas à expansão do universo urbano e sua adequação ao modelo das cidades capitalistas. Segundo Renato Cordeiro Gomes (2008), embora fosse a capital nacional e importante centro cosmopolita, a cidade ainda mantinha fortes traços de seu passado colonial e uma estrutura urbana anacrônica. Portanto,

Fazia-se necessária a remodelação da cidade, para que a ordem e o progresso civilizatórios fossem encenados. Era preciso construir um palco ilusionista para representar os tempos modernos com todos os seus aparatos. O Rio, assim, civilizava-se sob o patrocínio do poder, das elites aburguesadas. O projeto tinha por objetivo criar uma imagem de credibilidade aos olhos do mundo civilizado. Acompanhar o progresso significava colocar-se no mesmo paradigma dos padrões e ritmos da economia européia. (p. 113)

A mais emblemática e significativa de tais intervenções foi a reforma urbanística empreendida na gestão de Pereira Passos (1902 – 1906) à frente da prefeitura da cidade. Porém, mais que o embelezamento e a organização do espaço, tais intervenções marcavam uma proposta de disciplinarização da vida<sup>40</sup>, segundo a qual “o *Meio* era capaz de normatizar

---

<sup>40</sup> Esta concepção de urbanismo revela-se um dos muitos domínios de conhecimento que instrumentalizam e legitimam o exercício das disciplinas (poder disciplinar) a serviço da mecânica do poder. Seu discurso apóia-se na regra “natural”, na *normalização* (Cf. FOUCAULT, 1979, p.188 – 190); seus argumentos são, entre outros, a organização, o conforto, a saúde pública. Assim, se por um lado, as intervenções urbanísticas possibilitam melhorias na qualidade de vida, como distribuição de água, captação de esgotos, iluminação pública, criação de vias favorecendo o deslocamento, por outro, implicam maior controle e vigilância sobre a população.

e engendrar novos modos de viver na cidade” (SILVA, 2006, p.34, grifo da autora), adequados às exigências capitalistas.

Entendida a partir do discurso de arquitetos e urbanistas, a cidade foi concebida, nas primeiras décadas do século XX, como “um espaço liso, sem rugosidade e densidade histórica, passível, portanto, de rápidas e grandes transformações” (SILVA, 2006, p.34). Assim, a construção de um cenário moderno seria capaz de normatizar a vida na cidade, gerando uma nova civilização urbana, disciplinada e organizada geograficamente por suas funções.

Esse urbanismo, largamente praticado nos anos seguintes, que compreenderam o período do Estado Novo (1930-1945), foi importante instrumento de legitimação das ações interventivas do Estado e gerou um altíssimo custo para a população, que assistiu à transformação – e por vezes à destruição violenta – de territórios não apenas geográficos, mas, principalmente, identitários e culturais. Nas extremidades dessa tensão estão, de um lado, modos de vida diretamente ligados ao território e suas estratégias de resistência; de outro, a máquina capitalista em sua empreitada de tornar a cidade vitrine do progresso.

A poesia de Vinicius de Moraes mantém relação muito íntima e afetiva com as cidades por onde passou ou viveu, mas, à sua cidade natal, dedicou um grande investimento, poetizando-a em seus mínimos recortes geográfico, social e econômico. Sobretudo a zona sul do Rio de Janeiro foi particularmente caracterizada segundo suas paisagens, cujo limite com o mar é um dos elementos estruturantes do sujeito poético viniciano, e seus tipos humanos característicos. Essa região teve sua face sensivelmente alterada devido à intensa remodelação da cidade, que se estendeu pelas primeiras décadas do século XX.

A trajetória de vida do poeta, sua juventude e estréia literária coincidiram com o período dessa nova política de urbanização e com as transformações na tessitura urbana que

extinguiram ou deslocaram antigos modos de organização da vida em razão de outros, determinados pela lógica do mercado imobiliário e de serviços.

Embora manifeste uma explícita insatisfação com o modelo de modernização realizado no Rio de Janeiro e, conseqüentemente, com as transformações que dele resultam no cotidiano da população média da cidade, não se pode afirmar, contudo, que Vinicius tenha sido um crítico feroz da modernização. Ele é, sobretudo, um amante do Rio de Janeiro, com suas belezas e misérias, da vida simples, paradoxalmente, agitada e amena, de cidade que reúne em si os transtornos da urbanização moderna, com vestígios ainda muito nítidos de seu passado colonial e a placidez de uma natureza exuberante que se entrelaça ao espaço urbano em expansão.

Em sua poesia, Vinicius fornece índices importantes para a compreensão de um espaço e de um tempo que se transformaram aceleradamente no embate de forças que Lúcia Helena Silva (2006, p. 37) entende como uma “guerra de lugares”: dela participaram o Estado, cuja intervenção direta foi legitimada pelo discurso de urbanistas e arquitetos na empreitada de modernização, e diferentes camadas da população, disputando seus espaços e construindo novas estratégias de sobrevivência.

Beneficiaram-se nessa “guerra” principalmente aqueles grupos cujo poder econômico permitiu usufruir o “novo” estilo de vida emergente nos bairros da zona sul. A maior proximidade do mar e da natureza tornou-se bem de consumo desejável como alternativa para a saturada e insalubre vida no Centro e entorno. O luxo e o conforto deste “novo” estilo de vida, porém, cobraram seu preço: em pouco tempo a zona sul foi aceleradamente ocupada, a exuberância natural deu lugar, em boa parte, a concreto e asfalto. Os aterros deram novos contornos à orla, morros foram postos abaixo ou cortados por extensos túneis, os bairros perderam grandes extensões de suas encostas verdes, as chácaras deram lugar a edifícios cada vez mais altos. *A aurea mediocritas* que a região guardava originalmente, tida como recanto

de natureza farta ainda nos limites próximos da cidade, deu lugar, em pouco tempo, à ocupação desordenada dos bairros e morros que cercam a região.

Esta área da cidade, a zona sul do Rio, tornou-se um espaço não de todo hostil e inóspito ao poeta, mas de uma mobilidade e fluidez que o incomodam; um lugar no qual se move com dificuldade pelo estranhamento que causam tantas e tão intensas alterações. Gera-se uma descontinuidade entre a cidade ideal (da memória e da afetividade, das experiências e impressões) e a real (em franca modernização e crescimento, que altera ou extingue as formas anteriores). Diante das duas, o poeta permanece num hiato entre o que não pode retornar e o que não se pode evitar, o qual tenta resolver pelo lirismo e pela ironia com que registra os movimentos internos da cidade, conforme os últimos versos de “A cidade antiga” (MORAES, 2008, p. 517): “eis por que, para que volte o tempo, e o sonho, e a rima/ eu fiz, de humor irônico, esta poesia acima”.

Tais movimentos não resultam numa ruptura afetiva do poeta com a cidade, pois permanece resguardado o afeto, marca indelével de sua poesia, produzindo um halo de extrema intimidade. Assim ele explica a natureza desta intimidade que se revela como um movimento recíproco:

Mas para quem tem o hábito da noite  
Que 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

(“O poeta em trânsito ou o filho pródigo”, MORAES, 2008, p. 576)

A intimidade quase amorosa do poeta com a sua cidade não prescinde do apuro e do senso crítico com que observou, viveu e denunciou as transformações da cidade e os embates sociais que delas resultariam:

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

(“A cidade em progresso”, MORAES, 2008, p. 517)

Desses embates, o saldo foi, entre outros fatores, a formação de verdadeiros nichos sociais – de pauperização ou prosperidade – encravados no interior da mesma cidade, como revelam os poemas “Balada do Mangue” e “Balada das meninas de bicicleta”. Nas referidas baladas, o território e os sujeitos se espelham e determinam mutuamente; a geografia e os indivíduos compartilham uma natureza ambígua.

Resultou ainda dos referidos embates o que Renato Cordeiro Gomes (2008, p. 114) chamou “a demolição da cidade velha para construir o cenário moderno”, encenada pelo sujeito em “O morro do Castelo”:

*Que Castelo? Já acabou!*  
Já acabou? Mas que absurdo!  
Me lembro tão bem da entrada  
Da água benta, do som surdo  
E envolvente dos harmônios  
A me expulsar os demônios  
Da carne sempre acordada... (MORAES, 2008, p. 571)

A fim de estudar a poesia viniciana que tem a cidade do Rio de Janeiro por protagonista, forjada na tensão entre os vínculos com a tradição e a memória e os imperativos do progresso e da modernização, optou-se pela leitura dos poemas “A cidade antiga”, “A cidade em progresso”, “O morro do castelo”, “Balada do Mangue” e “Balada das meninas de bicicleta”.

### 5.1 “A CIDADE ANTIGA” E “A CIDADE EM PROGRESSO”

Uma das preocupações do poeta foram as tão sentidas mudanças sofridas pela cidade; não só no aspecto, nas paisagens, na arquitetura e no planejamento urbano, mas também na alteração do cotidiano produzida por tais mudanças. Este é o tema dos poemas “A cidade antiga” e “A cidade em progresso”.

O primeiro é uma homenagem crítica e bem-humorada àqueles para os quais o saudosismo é vício incorrigível, anunciada explicitamente na apresentação do poema: “há naturalmente os que dizem: ‘ah, o Rio do meu tempo...’. Os que dizem: ‘Ah, o Rio de Janeiro não é mais o mesmo...’. [...] Para estes escrevi estas estrofes que poderemos chamar de: A CIDADE ANTIGA” (MORAES, 1992, p.22). O segundo homenageia, com a mesma dose de crítica e bom humor, a cidade já transformada, que não guarda mais vestígios daquela cidade antiga do poema anterior. Enquanto o primeiro exalta a cidade do passado e descreve um conjunto de ações que a descaracterizariam no presente, o segundo já a apresenta refigurada em sua transição para o futuro.

“A cidade antiga” (MORAES, 2008, p. 516) caracteriza-se pelo recuo da memória a um momento anterior ao presente do sujeito a fim de, caracterizando o tempo passado, dar a perceber, por oposição, as transformações no presente. De tal recuo resulta uma confrontação entre diferentes formas de representação do cotidiano: há uma comparação entre o tempo passado, memorável, não muito recuado (porque é um tempo conhecido e familiar), e o tempo presente, marcado pela mudança dos paradigmas anteriores, pela modernização, pela presença do elemento novo, geométrico e estrangeiro.

Sem grandes inovações ou requintes formais, o poema é construído com recurso estilístico semelhante à antífrase<sup>41</sup>, já que, descrevendo o passado, o sujeito bem caracteriza o

---

<sup>41</sup> Segundo Rocha Lima (1998, p. 517), a antífrase consiste na “expressão de uma idéia pela idéia contrária, quase sempre com entoação irônica”.

presente<sup>42</sup>: o hoje é inferido pela ausência daqueles elementos caros e familiares que compunham “um tempo” (primordial, tempo da afetividade e da memória, tempo dominado pela espontaneidade e pela simplicidade quase pitorescas da cidade anterior ao acelerado ritmo da vida moderna).

O uso reiterado da expressão “houve (um) tempo em que...”, que abre seis das sete estrofes do poema, indica uma ponte entre o presente e o passado da cidade, um elo vigoroso e persistente: poeta, cujo verso está a serviço da história e da memória. Mas a repetição da expressão, em que a forma verbal está sempre no pretérito, enfatiza ainda o lapso entre o tempo evocado e o presente do sujeito. Visando ao prolongamento do ontem no agora e à preservação do conhecimento, da familiaridade e da afetividade do tempo passado, o poema conta a história da cidade através das histórias de seus habitantes, lugares e costumes. Mas, ao fazê-lo, também conta a si próprio, o tempo que permeia suas memórias, tempo da formação como sujeito e poeta, em que o Rio de Janeiro ainda era seu mundo familiar.

O Rio de Janeiro, embora fosse, nas primeiras décadas do século XX, o maior e mais importante centro urbano brasileiro, debatia-se entre os fortes traços coloniais ainda conservados e as aspirações de modernização e cosmopolitismo nos moldes das principais capitais européias. Entre o antigo e o novo, o moderno e o arcaico, o passado e o futuro, a cidade ainda era, enquanto metrópole, “inexpugnável”: inacessível, permanecendo os seus habitantes ainda por algum tempo alheios e, por vezes, avessos à nova ordem que se impunha à vida, consoante o empenho do poder público e da iniciativa privada na modernização da cidade.

No poema, são criadas imagens que funcionam com índices da vida anterior na cidade: “a cidade tinha pêlos nas axilas”, “os parques usavam cinto de castidade”. Além disso, são

---

<sup>42</sup> O poema é formado por sete sextilhas, com versos longos (dez sílabas ou mais) e que apresentam o esquema de rimas alternadas, seguindo o padrão ABABCC em quase todas as estrofes (exceto a primeira, que não segue nenhum padrão rímico). A caracterização do presente não é, porém, direta: a palavra tempo é usada inúmeras vezes (quinze, para ser exata) precedida, em mais da metade, pelo verbo *haver* conjugado no pretérito – perfeito ou imperfeito –, embora indeterminado pelo uso do artigo indefinido *um*.

evocados personagens da ilustre malandragem do bairro da Lapa e do samba carioca: “Joãozinho da Lapa e Ataliba de Lara”. Mas, para representar a passagem de um tempo a outro, o poeta afirma: “as gaivotas do Pharoux não contavam em absoluto/ com a posterior invenção dos *kamikazes*”. À nostálgica visão das gaivotas em sobrevôo pelo antigo terminal de barcas situado nos arredores da Praça XV, opõe-se a imagem dos *kamikazes*, ataques aéreos de pilotos japoneses contra navios aliados durante a Segunda Guerra Mundial. A aproximação das duas imagens, antagônicas em natureza, velocidade e finalidade, aponta para a superação do elemento natural – o vôo das gaivotas – pelo industrial, moderno e bélico – o vôo suicida em aviões desenvolvidos para a guerra e a morte.

Se, no referido tempo, a moralidade era mais rigorosa, pois “os parques usavam cinto de castidade”, por outro, “um morro era apenas um morro” e não “um camelô de colete brilhante”. Tais versos indicam a ocupação dos morros do Rio de Janeiro pelas classes populares, freqüentemente relacionada à remoção dos imensos contingentes humanos do centro da cidade e dos bairros recém ocupados na zona sul.

O poema reporta-se, na segunda estrofe, à Lugolina: produto farmacêutico lançado em 1889, largamente comercializado no Brasil e na Europa, e cujos anúncios tiveram destaque nos jornais das duas primeiras décadas do século XX. Embora tenha sido originalmente um anti-séptico cutâneo eficiente no tratamento das seqüelas da varíola, posteriormente, descobriu-se sua igual eficiência na prevenção de *moléstias secretas* (doenças venéreas). Então, joga-se com o nome do produto, destacando as vogais de cada sílaba e as relacionando a tipos físicos femininos: “houve um tempo em que se dizia: LU-GO-LI-NA/ U, loura; O, morena; I, ruiva; A, mulata!/ vogais! tônico para o cabelo da poesia”.

Ao relacionar, numa mesma estrofe, a diversidade física das mulheres e dois produtos medicamentosos (Lugolina e permanganato), o poema permite a formulação da seguinte hipótese: há, na referida estrofe, uma alusão velada e repleta de humor à prostituição e às

doenças venéreas. Tal alusão confirma-se ainda nos versos seguintes: “já escrevi, certa vez, vossa triste balada/ entre os minuetos sutis do comércio imediato/ as portadoras do êxtase e do permanganato!”. Neles, o sujeito afirma já ter escrito “vossa triste balada”, certamente uma referência à célebre “Balada do Mangue”, da década de 1940. Vale destacar ainda que a prostituição e as doenças venéreas aparecem explicitamente em outros poemas de Vinicius de Moraes que serão objeto de análise desta pesquisa, como “A cidade em progresso” e na própria “Balada do Mangue”.

Nos versos “houve um tempo em que exclamava: Asfalto!/ em que se comentava: Verso livre! Com receio...”, as palavras “asfalto” e “verso livre” representam índices de modernização – na paisagem da cidade e na arte literária – que tendiam a ser rechaçados como forma de negação do novo e do que se opunha à tradição. Tais versos reproduzem o espanto e a admiração causadas pela onda modernizadora que varria a cidade, substituindo as pedras que calçavam as ruas e a velha metrificacão em que se faziam os versos.

De acordo com os versos “houve um tempo em que amor era melancolia/ e a tuberculose se chamava consumpção”, no tempo indicado pelo poema, palavras como “amor” e “tuberculose” possuíam outros simbolismos ou denominações: “melancolia” e “consumpção”, respectivamente. Assim, dispunham de outros valores na vida e no imaginário dos indivíduos, demonstrando como as transformações na vida refletem-se inequivocamente na linguagem dos grupos sociais. Tais versos remetem a uma vertente de patologização do discurso poético, ligada à morbidez e ao uso de jargões científicos e termos técnicos.

Impõe-se à cidade uma nova geometria que até então não existia, senão em elementos como “a palamenta dos ioles, de manhã...”, imagem característica de uma cidade litorânea, na qual esportes náuticos são atividades freqüentes e próprias do campo de visão de quem se põe a contemplar a zona sul do Rio de Janeiro, boa parte situada entre a lagoa e o mar.

A situação geográfica dessa área da cidade foi importante na caracterização de um estilo de vida litorâneo, possibilitado a partir da remodelação da malha urbana e da redistribuição das populações (de acordo com suas funções e lugares sociais) pelos bairros emergentes da zona sul carioca. Desse modo, determinou-se uma relação muito íntima do poeta com a natureza e, em especial, com o mar, que perpassa toda a sua obra. Opõe-se provavelmente à anterior falta de geometria, ou à geometria espontânea das paisagens naturais, a exatidão de formas calculadas, de retas e curvas precisas que compõem urbanização e a arquitetura moderna, a reorganização de ruas e bairros, o novo contorno dado à orla.

Também o comportamento dos indivíduos, sobretudo das mulheres, foi intensamente alterado sob as influências estrangeiras do cinema, de músicas e revistas que lançavam modismos, hábitos, vestuário, danças, gírias: “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”. Repletas de *glamour*, as *flappers*, jovens cujo comprimento das saias diminuiu consideravelmente nas primeiras décadas do século XX, povoavam o imaginário erótico e afetivo dos homens. As mudanças a que se refere o poema são índices de transformações bem mais profundas e resultaram numa verdadeira revolução no universo feminino, no comportamento e na conquista de direitos, individuais e políticos, gestando o que Vinicius definiu pela expressão de uso corrente “a mulher moderna”.

Para o sujeito, embora a cidade ainda não tivesse uma visibilidade moderna (pois “de geométrico na cidade, só existia/ a palamenta dos ioles, de manhã...”), isso era compensado pela “[...] abundância de tudo!/ água, sonhos, marfim, nádegas, pão, veludo”. Na livre associação de termos de natureza e simbolismo tão distintos, como “sonhos”, “pão” e “nádegas”, fica nítido o desejo de criar uma atmosfera de anarquia – de desejos, de prazeres e do próprio fazer poético. Na exaltação de elementos de aproximam palavras tão distantes em

significação e importância, como “peteca” e “soneto”, “trabalhar” e “dar tempo ao tempo”, demonstra-se a aspiração do sujeito a uma espontaneidade que se perfaz no humor com que canta o “tempo” e seus influxos sobre a cidade e os indivíduos.

Após lançar o olhar para o passado contado pela caracterização de uma cidade “antiga”, o poema encerra-se com a justificativa para todo este investimento de memória e lirismo: “eis por que, para que volte o tempo, e o sonho, e a rima/ eu fiz, de humor irônico, esta poesia acima”. Ao afirmar o “humor irônico” de seus versos, o sujeito lança uma dúvida sobre a validade do poema como defesa desse “outro” tempo. Tal questão apóia-se na possibilidade de muito daquilo que se exaltava no passado não ser mais que exagero bem-humorado, fruto da nostalgia e do apego sentimental de um sujeito que presenciava sensíveis mudanças na vida e no cotidiano da sua cidade. Num misto de memória, saudade, saudosismo, humor e desilusão, o poema encerra-se no tom da angústia de quem sabe impossível fazer voltar o tempo, mas se sente compelido a desejá-lo, ainda que no breve espaço do poema.

O poema “A cidade em progresso” (MORAES, 2008, p. 517) volta-se para a caracterização da cidade já transformada, abordando explicitamente o tema do progresso capitalista e os efeitos de sua força expansiva na cidade do Rio de Janeiro. O texto abre-se com a constatação de que “a cidade mudou”. O fragmento que apresenta o poema, no *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro*, afirma:

Que a cidade mudou, basta olhar. Avenidas foram abertas, modificou-se a silhueta da baía com aterros, demoliram-se quarteirões, puseram-se baixo morros, construiu-se muito, sem parar. Às vezes, na noite, vê-se ainda a necrose patética de edifícios que nunca puderam ser. Gerações novas e desencantadas conglomeram-se em colméias de cimento, sem ar e sem amor, e partiram para a vida de olhar cínico e punhos duros, cheias de ritmo e violência, mas angustiadas como pássaros em busca de espaço onde voar. Não, não há dúvida, a cidade mudou... (MORAES, 1992, p. 27)

Nesse poema, assim como em “A cidade antiga”, Vinicius procura representar o impacto causado nos indivíduos pelas mudanças na estrutura da cidade, tais como a verticalização das construções e a diminuição e a nova disposição do espaço. Além disso, os poemas destacam a aceleração do ritmo da vida causado pelo aumento vertiginoso no número de empreendimentos que alteraram a fisionomia da cidade. Com isso, o espaço deixa de ser compatível com aquele fixado nos indivíduos pela memória. Da incompatibilidade, resultam sentimentos de desterritorialidade, alheamento, impossibilidade de fixação: o sujeito tornado estrangeiro na própria localidade, descolado não apenas do território identitário e cultural, mas do chão em sentido literal. A sensação de asfixia provocada pela altura e pela forma diversa de ocupação do espaço resultaria em “gerações novas e desencantadas [...] sem ar e sem amor”, porque, para o poeta, o amor, o encanto e o lirismo encontram suas raízes na memória preservada pela dimensão afetiva. Um espaço que se modifica continuamente impossibilita a fixação afetiva dos sujeitos no seu espaço físico e biográfico, como foram para o poeta a Gávea, a Ilha do Governador e Botafogo.

A mudança da cidade teria resultado de sua partida para o futuro, representada pela “asa dos DC4-s”<sup>43</sup>, símbolo de uma modernidade que se implantava pela superação de produtos e tecnologias por outras mais eficientes e rentáveis em um espaço de tempo cada vez mais reduzido. Sobretudo as décadas de 1930 e 1940 foram fundamentais para o progresso tecnológico apontado por Vinicius, uma vez que a Segunda Guerra (1939-1945) foi considerada “a mãe de todas as tecnologias” (CASTELLS, 2006, p. 78).

A cidade alimentou-se das formas anteriores, “comeu colina, comeu templos, comeu mar”, devorou a si própria, seus contornos originais, para se estender em limites mais distantes. Desse grande empreendimento modernizador, resultaram importantes modificações

---

<sup>43</sup> O Douglas DC-4 é um avião quadrimotor a pistão, com quase o triplo de capacidade de seu antecessor, o DC-3, fabricado na década de 1940 pela companhia norte-americana “Douglas” a pedido da *United Airlines*. Durante a Segunda Guerra, todas as aeronaves da linha de produção foram usadas pelas forças armadas dos EUA e, em 1945, com o fim dos conflitos, foram vendidas a companhias aéreas, sendo muito utilizadas no Brasil pela *Pan Air*. Informações disponíveis em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Douglas\\_DC-4](http://pt.wikipedia.org/wiki/Douglas_DC-4). Acesso em: 28 nov. 2008.

na disposição e no fluxo da cidade, acentuando-se o crescimento, não apenas em expansão territorial, mas, sobretudo, em sentido vertical, pela construção de edifícios cada vez mais altos. Fez-se assim “empreiteiras de pombais/ de onde se vêm partir e para onde se vêm voltar/ pombas paraestatais”, numa indicação do formato das modernas edificações, cada vez mais altas, tanto as destinadas a moradia quanto a empresas e prédios públicos. Outro poema, “Copacabana”, faz a seguinte comparação: “tu vês essa estrutura/ de apartamentos como uma colméia/ gigantesca? (MORAES, 2008, p. 444). Em ambos os poemas, os indivíduos são comparados a animais que voam – pombos e abelhas – deslocados para um novo tipo de moradia bastante elevada em relação ao nível da rua e que provavelmente não teria lugar na “Cidade antiga” do poeta.

Sob a figura da gravidez urbana, Vinicius refere-se ao crescimento de bairros, antes pouco construídos e povoados, como Copacabana, e à população que para lá migrou das áreas próximas ao centro: “alargou os quadris na gravidez urbana/ teve desejos de cúmulos/ viu se povoarem seus latifúndios em Copacabana/ de casa, e logo além, de túmulos”. O grande latifúndio que era o bairro (até meados de 1870, praticamente toda sua extensão pertencia a duas famílias) foi desmembrado e teve início, em 1871, o seu loteamento, embora poucas famílias tenham demonstrado interesse em lá morar na época<sup>44</sup>.

Com as inúmeras obras realizadas no bairro visando torná-lo “habitável”, realizou-se o progressivo deslocamento de grandes contingentes das classes média e alta em direção à zona sul, ocasionando uma verdadeira corrida imobiliária nas primeiras décadas do século XX além de explosão demográfica sem precedentes. Construções luxuosas como hotéis, restaurantes,

---

<sup>44</sup> Vale destacar que o bairro, até o final do século XIX, não passava de um balneário arenoso e de difícil acesso, este facilitado apenas por volta de 1890 com a abertura do Túnel Velho, obra de Cupertino Cintra. As efetivas melhorias no bairro foram realizadas na gestão de Pereira Passos. Em 1892, foi inaugurada a primeira linha de bondes ligando o bairro à cidade; em 1919, foi inaugurada a Avenida Atlântica, de quando datam os primeiros edifícios de Copacabana. Em 1940, já era um bairro nobre da cidade, com palacetes, hotéis e cassinos, por onde passaram hóspedes ilustres, além de abrigar boa parcela da elite econômica da sociedade carioca.

cassinos e edifícios residenciais: cúmulos de requinte para uma área ainda tão recentemente urbanizada, tão desigual dos outros bairros do seu entorno.

Em “A cidade em progresso”, o confronto entre estilos e grupos no campo da arquitetura polariza-se na representação de dois monumentos estatais: o “bélico Ministério” de “arquitetura teuta” e a “superestrutura/ de Lúcio, Niemeyer e Leão”. O primeiro refere-se, possivelmente, ao Ministério da Guerra, criado em 1815 e que teve sua sede, entre 1906 e 1941, no Quartel-General da Praça da República<sup>45</sup>. O segundo, ao edifício do Ministério da Educação e Saúde<sup>46</sup>, construído entre 1936 e 1943, projeto do grupo de arquitetos do qual fizeram parte, com grande destaque, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Carlos Leão, citados no poema, além de Jorge Machado Moreira, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos e Le Corbusier. O prédio foi uma encomenda estatal feita durante o governo Vargas (1934 – 1937), com o objetivo de imprimir, num período de certa pujança econômica no Brasil, a marca de sua administração à então capital federal<sup>47</sup>.

A cidade, no vórtice de tais transformações, enquanto sorri para um monumento, como uma “hermeneuta” ante seus mistérios estrangeiros (o edifício da arquitetura teutônica), faz erigir do chão, ainda que com indignação (uma vez que a prevalência dos arquitetos modernistas foi resultado de acirrados embates de forças com outros grupos), as formas modernas daquele que viria a ser marco principal do movimento moderno na arquitetura brasileira.

Estendida em “longas panturilhas”, a cidade cresceu ainda mais, ligando a zona portuária e os subúrbios mais distantes com a construção das pistas duplas da Avenida Brasil, em 1940. Embora já plenamente integrados à malha urbana e industrial, bairros das zonas

---

<sup>45</sup> Informações disponíveis em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Minist%C3%A9rio\\_da\\_Guerra\\_\(Brasil\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Minist%C3%A9rio_da_Guerra_(Brasil)). Acesso em: 02 dez. 2008.

<sup>46</sup> José Castello relata que nos originais do *Roteiro lírico*, entregues por Vinicius a Otto Lara Resende, há preciosas anotações e comentários do poeta que, por vezes, esclarece as próprias metáforas. Ao lado dos versos “fez erigir do chão/ os ritmos da superestrutura”, ele teria anotado “Edifício do Ministério da Educação” (MORAES, 1992, p. 14).

<sup>47</sup> Cf. Cavalcanti (2006, p. 12).

norte e da Leopoldina, como Caju, São Cristóvão, Bonsucesso e Penha, tiveram seu acesso facilitado por aquela obra, bem como o deslocamento para a região serrana e para a Ilha do Governador<sup>48</sup>. Com a construção da Avenida, a ocupação da Ilha seria intensificada em poucos anos e favoreceria a construção, na década de 1950<sup>49</sup>, da Cidade Universitária na Ilha do Fundão, uma das “(...) ilhas,/ filhas do Governador”.

Diante do questionamento sobre o crescimento da cidade, o poeta retorque: “não cresceu? Cresceu muito! Em grandeza e miséria,/ em graça e disenteria”, numa alusão ao progresso capitalista essencialmente excludente e contraditório, que “deu franquia especial à doença venérea/ e à alta quinquilharia”. Por um lado, fez do Rio de Janeiro uma capital moderna e cosmopolita, em que era possível fruir as benesses das cidades industriais, das tecnologias estrangeiras que o Brasil consumiu com grande facilidade, das redes de serviços privados cada vez mais extensas e eficientes. Por outro lado, gerou um enorme abismo social que recortou a cidade com espaços socialmente desiguais, alguns deles em condições de pauperização extrema. Nesse contexto, forma-se uma extensa área de baixo meretrício<sup>50</sup>, reduto de prostituição, malandragem, criminalidade e doenças.

O poema coloca-se no eixo de uma contradição que torna a vida na cidade ambivalente, grande e mesquinha, farta e miserável, amável, ainda que sórdida: “tornou-se grande, sórdida, ó cidade/ do meu amor maior!”. Reitera-se assim o ponto de vista de um homem da cidade, crítico de seu tempo, capaz de ver e denunciar a *disenteria* causada pelo

---

<sup>48</sup> A auto-estrada, construída sob o aterro da orla da Baía da Guanabara, foi concebida como uma *Variante de acesso à Rio-Petrópolis*; seu crescimento estendeu-se até 1965, com a construção de seu último prolongamento, até Santa Cruz. Em 1954 e 1957, foram entregues, respectivamente, os viadutos de acesso ao Galeão e à avenida Brigadeiro Trompowski, na Ilha do Fundão. Informações disponíveis em [http://wikipedia.org/wiki/Avenida\\_Brasil\\_\(Rio\\_de\\_Janeiro\)](http://wikipedia.org/wiki/Avenida_Brasil_(Rio_de_Janeiro)). Acesso em: 08 dez. 2008.

<sup>49</sup> Ilha artificial criada a partir da aplicação de aterro a um pequeno arquipélago (“as ilhas/ filhas do Governador”) situado na margem oeste da baía, para abrigar o campus da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Informações disponíveis em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ilha\\_do\\_Fund%C3%A3o](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ilha_do_Fund%C3%A3o). Acesso em: 08 dez. 2008.

<sup>50</sup> Essa região formou-se no bairro Cidade Nova e arredores, sobre os quais Vinicius compôs um de seus mais célebres poemas, a “Balada do Mangue”, comentado mais adiante.

progresso. Lírico, apaixonado, o poeta é capaz de encontrar no humor irônico, como o de “Cidade antiga”, a medida para cantar esta cidade tão estranha quanto amada, nos versos últimos “deixa amar-te assim, na claridade/ vibrante de calor”.

## 5.2 “O MORRO DO CASTELO (A LIRA QUE NÃO ESCREVEU GONZAGA)”

O poeta Vinicius de Moraes esteve atento ao progresso como deformação – demolição da cidade antiga e remodelação: a descaracterização dos seus lugares afetivos e a conseqüente extinção de lugares e modos de vida por ele estimados. Ainda assim, em momento algum ele rompe o vínculo lírico com o Rio de Janeiro que o nutre com a perenidade de imagens e sensações afetivas. Sobre essa cisão entre a cidade em movimento (do presente, do progresso, do estranhamento) e a cidade cristalizada (do passado, de memória, da afetividade), é possível citar “O Morro do Castelo (A lira que não escreveu Gonzaga)”. Este poema remete à reforma urbanística realizada no centro a partir do desmonte do Morro do Castelo, concluído em 1921, durante a gestão municipal de Carlos Sampaio (1920 – 1922). Segundo Maurício de Almeida Abreu (2008),

A administração Carlos Sampaio teve como objetivo principal preparar o Rio para as comemorações do 1º Centenário da Independência do Brasil. [...] Decidido a enfrentar este desafio, o prefeito, logo após tomar posse e realizando um desejo antigo, mandou retirar do centro da cidade, “em nome da aeração e da higiene”, o local que dera origem à urbe no século XVI – o Morro do Castelo. Embora fosse um sítio histórico, o morro havia se transformado em local de residência de inúmeras famílias pobres, que se beneficiavam dos alugueis baratos das antigas construções aí existentes. Situava-se, entretanto, na área de maior valorização do solo da cidade, a dois passos da Avenida Rio Branco, daí porque era preciso eliminá-lo não apenas em nome da higiene e da estética, mas também da reprodução do capital. (p. 76)

À acelerada derrubada do morro, seguiu-se o desaparecimento de um dos bairros mais antigos da cidade, o da Misericórdia, aglomerado de moradias proletárias formado no sopé do Castelo. Foram extintos dois espaços a que os cronistas da época chamavam “espaços de barbárie” (SILVA, 2006, p. 98); assim, tiveram lugar privilegiado no coração da cidade os pavilhões da Exposição Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil, de 1922.

O lugar e o fato históricos explicitamente indicados já no título do poema (“O Morro do Castelo”), que causaram acirrado debate na sociedade civil da época, assume o simbolismo de um drama existencial fundamental para a formação de Vinicius como poeta. Tal drama foi o desmonte duma subjetividade forjada nos preceitos da moralidade cristã, o qual possibilitou uma transformação na poesia viniciano. O poema encena tal desmonte através do diálogo entre o sujeito poético, que se afirma o próprio poeta (“eis-me aqui, Vinicius/ menino”), e um “homem de pouca fé”, que, conforme se pretende demonstrar, é o próprio sujeito poético, que funciona como um *alter ego* viniciano e seu interlocutor no debate. A fim de facilitar a leitura e a compreensão desta análise, optou-se pela adoção das expressões “*Vinicius-menino*” ou “*primeiro Vinicius*” e “*alter ego*” ou “*segundo Vinicius*”, para nomear, respectivamente, o sujeito (que narra e conduz o homem pela cidade) e o homem de pouca fé, peregrino em busca do Castelo.

Inicialmente, o poema descreve o percurso do “homem de pouca fé” que se desloca de Botafogo para o Centro: “toma um rápido café/ e depois, ali na esquina/ de Voluntários da Pátria/ pega o Largo dos Leões/ e salta na Galeria/ bem em frente a São José” (MORAES, 2008, p. 571). Ele vai de bonde<sup>51</sup> até a rua São José, de onde segue caminhando:

---

<sup>51</sup> O mais provável é que o percurso tenha sido feito de bonde, uma vez que o referido Largo dos Leões foi importante garagem de bondes na entrada do Humaitá, situado próximo à esquina das ruas Voluntários da Pátria e Humaitá.

– *Irei de boa vontade...*  
 Uma vez na encruzilhada  
 De São José com a Avenida  
 Vai seguindo toda a vida  
 Contra a viração do mar  
 Verás, fechados, uns bares  
 Como umas portas de luar  
 Mas segue; um pouco adiante  
 A um golpe de atiradeira  
 Fica a Cruz dos Militares  
 Pouco antes dobra à direita  
 Verás então a colina  
 E na colina, a ladeira... (MORAES, 2008, p. 571-572)

Percebe-se nos versos acima uma duplicidade de vozes: a do poeta, que guia o “homem de pouca fé” em sua andança pela cidade, e a do próprio homem, indicada em discurso direto pelo uso do travessão e do destaque do verso em itálico: “– *irei de boa vontade...*”. O poeta, ou *primeiro Vinicius*, continua guiando-o: o homem deve descer na rua São José e seguir, “contra a viração do mar”, em direção à que hoje é a rua Primeiro de Março; em seguida, passará pela Cruz dos Militares<sup>52</sup>, devendo dobrar à direita, rumo às atual Avenida Presidente Antonio Carlos e à Esplanada do Castelo, para ver a “a colina/ e na colina, a ladeira...”<sup>53</sup>.

Vale destacar que tal caminhada funciona como uma peregrinação ou romaria: o andante é uma pessoa descrente, de pouca fé, conduzido pelo sujeito, que se mostrará crédulo e religioso, a um lugar de devoção, o Morro do Castelo, que abrigou a Igreja dos Jesuítas e a Igreja de São Sebastião.

<sup>52</sup> Refere-se provavelmente à colonial Igreja de Santa Cruz dos Militares, construída entre 1780 e 1811, localizada na atual rua Primeiro de Março.

<sup>53</sup> A “colina” e a “ladeira” indicam, respectivamente, o Morro do Castelo e a rua que lhe dava acesso, a Ladeira da Misericórdia, onde hoje ainda existem o Largo da Misericórdia e a Santa Casa de Misericórdia.

O sujeito é interpelado pela afirmação, destacada em discurso direto, de que “– *não tem mais. Puseram abaixo...*”. Tem início, então, a discussão entre o poeta, ou *primeiro Vinicius*, e o seu interlocutor, o “homem de pouca fé”:

Tem sim. Ainda posso vê-la  
 Subindo em paralelepípedos  
 E no alto, luzindo, a estrela  
 À beira do precipício...  
 Tem sim! Tem sim! Lá está ela  
 Parada... e eis-me aqui, Vinicius  
 Menino, com meu velho avô  
 E minha branca avozinha  
 Que com um beijo me acordou... (MORAES, 2008, p. 572)

Enquanto o *alter ego* vinicano afirma a extinção do morro, o *poeta-menino*, que conheceu a localidade ainda na infância, evoca sua lembrança: vê e descreve não o que há materialmente, mas o que conhece e sente, o lugar afetivo preservado em suas lembranças juvenis. Revive as presenças do avô e da avó, que também não vivem mais, mas cujas histórias estão ligadas ao local revisitado.

O poema debate-se numa realidade dividida entre a sensibilidade da experiência vivida, em que o sujeito se reconhece, e a imagem imposta pela nova disposição urbana da região. Dessa nova realidade que se impõe, resulta uma cisão do sujeito: o *primeiro Vinicius* (“eis-me aqui, Vinicius/ menino”, “pobre menino”, “pobre criança”), preso num tempo memorável aos vultos familiares e à geografia primitiva da cidade, e o *segundo Vinicius*, homem maduro, atento e crítico de si próprio, de seu tempo e sua cidade.

Atordoado por tais revelações, o *Vinicius-menino*, hermético ao diálogo e às novas condições impostas, desata então a buscar os vestígios guardados na memória do que fora antes realidade objetiva, agora destituída de seus suportes materiais. Há uma confrontação que visa à prevalência da história oficial em detrimento da memória individual e afetiva.

Na terceira e na quarta estrofe, há boa dose de infantilismo<sup>54</sup> que se manifesta no apego aos avós, figuras familiares tão presentes em sua criação. A caracterização do avô (“meu velho avô”, “meu avô é um velho lindo/ com um olhar sempre altaneiro”) e da avó (“minha branca avozinha/ que com um beijo me acordou”), marca um sentimentalismo que beira o excesso e caracteriza um dos lados da cisão do sujeito poético. Na quinta estrofe, relembra as visitas ao Castelo, suas igrejas, os ritos e sacramentos:

[...] Me lembro tão bem da entrada  
 Da água benta, do som surdo  
 E envolvente dos harmônios  
 A me expulsar os demônios  
 Da carne sempre acordada...  
 Me lembro tão bem da bênção  
 Dos turíbulos de incenso  
 Balançando, do passar  
 Dos sacristães reverentes  
 E os farfalhares ardentes  
 Da seda ritual, os dísticos  
 Bíblicos, a via-sacra  
 O misterioso soar  
 Das campainhas litúrgicas  
 O branco tecido místico  
 Das orações... Tudo calmo...  
 Tudo alto... Tudo imenso... (MORAES, 2008, 572-573)

Nessa longa estrofe, há a preocupação de dar a ver o lugar e os ritos religiosos que ali aconteciam. Daí a riqueza de detalhes que fazem deste um trecho altamente descritivo, em que se aglutinam diferentes registros sensoriais (sons, imagens, cheiros, sensações táteis), resumidos pelas expressões: “tudo calmo.../ tudo alto... tudo imenso...”.

---

<sup>54</sup> O termo infantilismo, associado à poesia vinicianiana, foi usado originalmente por Mário de Andrade (2008, p.87) referindo-se à “necessidade de presença ou de carinho da mãe”. Entendemos que a mesma necessidade se manifeste em “O morro do Castelo”, porém vinculada aos avós, em substituição à figura materna.

Tais versos utilizam vocábulos que resgatam a aura de mistério, altitude, proximidade do divino, que fora a aspiração máxima dos livros da formação viniciano. O poema torna-se um espaço de interlocução entre uma poesia inaugural, já superada, e a poesia forjada pelo poeta maduro na confrontação com a realidade e as transformações de seu tempo. Assim, para que a interlocução seja possível, faz-se necessária a recriação das condições dessa poesia primeira, ao lado da nova dicção adotada.

Outro recurso utilizado foi a bipartição do poema em duas vozes – aqui chamados *primeiro* e *segundo Vinicius* - que debatem entre si defendendo cada um o seu lugar e seus respectivos modo de perceber o tempo e a cidade. Enquanto um permanece imóvel, fixado no Morro do Castelo, entre liturgias e sacramentos, sem poder perceber que ele já não existe, o outro se move pela cidade, íntimo e sabedor de suas transformações, crítico severo dos fundamentos religiosos que alienam o homem da vida pública e participativa, como ficará claro na última estrofe do poema.

Quando interpelado sucessivamente pelas assertivas “– *é inútil. Teu avô morreu...*”, “– *que Castelo? Já acabou!*” e “– *Deus morreu, pobre menino...*”, o *primeiro Vinicius* responde, na sexta estrofe, em eloqüente discurso religioso:

Deus não morreu. Que blasfêmia!  
 Deus é o pai da criação  
 Deus nos criou, macho e fêmea  
 Para nos sacrificarmos  
 Pela nossa salvação  
 Deus fez Adão, e fez Eva  
 De uma costela de Adão  
 Deus é Deus, o Pai Eterno  
 O caminho e a redenção... (MORAES, 2008, p. 573)

Note-se a convicção com que são declarados alguns dos principais dogmas cristãos, referentes à natureza divina e à criação da humanidade. Mas, uma convicção tão frágil e sem

apoios argumentativos beira a ingenuidade ou a tolice de um “*pobre menino*”, que será firmemente admoestado na última estrofe.

Do referido debate, resulta a explanação final do *segundo Vinicius*. Já plenamente afastado do egotismo dos poemas dos primeiros livros, ele manifesta o amadurecimento pessoal e artístico do poeta, assim como a experiência da crítica social, descrita nos seguintes versos:

*– Deus morreu, pobre criança  
Há muito que Deus morreu  
Situa a tua esperança  
No homem que em ti nasceu  
Deus é o teu medo da vida  
E do que a vida te deu  
Luta por um paraíso  
Cá na terra e não no céu  
Que o inferno é aqui nesta terra  
Inventado por teu Deus.  
Esquece o mundo passado  
No que não te esclareceu  
Olha a miséria a teu lado  
Que se a fez Deus, obrigado!  
Podes ficar com o teu Deus!  
Luta por teu semelhante  
Pobre, e que Deus esqueceu  
Que se por eles não lutas  
Tampouco se importa Deus.  
Cria a vida de ti mesmo  
E não de um Deus insensível  
Um bem preguiçoso Deus.  
Não digo que tu esqueças  
Dos desaparecidos teus  
Mas não vivas sobre a morte  
Que esta última consorte  
É forte, e a prova de Deus  
Pois se não crês e não crias*

*Ao fim dos teus poucos dias*

*Dela nem te salva Deus!* (MORAES, 2008, p. 573 - 574)

Tais versos fazem uma exortação à vida e à poesia num paradigma de ação política engajada, como seria confirmado por sua simpatia, embora sem militância partidária constante, à ideologia comunista. O sentimento religioso assume a feição de solidariedade e senso de justiça acurado; a busca pelas alturas sublimes, pelo movimento de ascensão, pela verticalidade, tão presente na sua poesia de formação e representada pelo Morro do Castelo, envolto em sua aura de misticismo cristão, dá lugar à fixação do sujeito no chão das ruas, percorrendo-as noite adentro, de bonde ou a pé, no plano e na horizontalidade representada pela cidade sem o Morro.

O poeta assume, deste modo, uma forma de identidade que o aproxima do homem comum, do homem do povo, deserdado da sorte por Deus e pelo mundo alheado através discurso religioso, que oferece a recompensa ao sofrimento de agora numa suposta felicidade futura. Assim, a palavra, o verso e a voz devem ser uma forma de luta (“luta por um paraíso”, “luta por teu semelhante”), mas que exige como condição o abandono da idéia de uma vontade divina superior a determinar os rumos e os destinos humanos. Ao convocar ao abandono do passado (“esquece o mundo passado/ no que não te esclareceu”), o *segundo Vinicius* esclarece: “não digo que tu esqueças/ dos desaparecidos teus”, pois o que deseja é evitar o aprisionamento no passado e o sofrimento da morte (“mas não vivas sobre a morte”), embora afirme ser ela “última consorte”, “forte” e “a prova de Deus”.

São necessários, ainda, alguns comentários acerca do título, “A lira que Gonzaga não escreveu”, fazendo-se imperativo analisar a relação do poema com as liras de Gonzaga e, assim, com os fundamentos da poesia árcade. O título afirma ser o poema uma lira não escrita por Gonzaga, o que leva à inferência de que a fatura de “O Morro do Castelo” tem como referência os versos do poeta árcade Tomás Antônio Gonzaga (1744 – 1810). Mas tal

inferência só se sustenta se for considerada a tensão criada por esse diálogo, uma vez que há evidentes aproximações e distanciamentos entre as líras árcades e a vinicianas.

O primeiro ponto a considerar é o que Alcmeno Bastos (2004, p. 31) chama, na poesia árcade, de “o suporte principal de sua imagística, a recorrência mitológica pagã”. No século XVIII, os poetas buscavam viver, na experiência poética, a simplicidade e o pastoralismo que orientaram esteticamente o Arcadismo, inspirados na Arcádia grega e nas Arcádias européias, e no ideal de perfeição e amenidade que ela encarnava. Assim, o drama religioso instaurado nos indivíduos pelo Cristianismo (os binômios corpo/alma, inferno/paraíso, pecado/salvação) não encontra expressão nesse período literário em que paganismo e o mitologismo fornecem o léxico e as imagens à poesia.

Outro ponto a considerar na poesia árcade é que o pastoralismo apóia-se em outro importante fundamento árcade: a condenação da vida citadina e a eleição do campo como lugar de refúgio, contato com a natureza, perfeição e inspiração. Embora o ideal de vida pastoral seja uma distorção da biografia dos principais poetas árcades brasileiros<sup>55</sup>, ele se apóia no mito do “bom selvagem” rousseauiano e faz do campo não apenas a via de acesso à natureza (que hostil e indômita estaria além dos seus limites), mas o próprio lugar da natureza, onde ela é cordial e afável à presença humana. Assim, sobre as líras de Gonzaga, Alfredo Bosi (1980) afirma:

As líras são exemplo do ideal de *aurea mediocritas* que apaga as demasias da natureza e do sentimento. A “paisagem”, que nasceu para arte como evasão das côrtes barrocas, recorta-se para o neoclássico nas dimensões menores da cenografia idílica. Esta prefere ao mar e à selva o regato, o bosque, o horto, o jardim. (p. 79, grifo do autor)

---

<sup>55</sup> Ao que chamamos aqui distorção entenda-se o distanciamento entre a vida literária idealizada dos poetas-pastores e a sua vida pública, de homens da cidade no gozo do requinte e da boa condição. Tomamos como exemplo Cláudio Manuel da Costa e o próprio Tomás Antônio Gonzaga, ambos filhos de portugueses, bacharelados em Coimbra, que em Vila Rica tiveram prestígio no ramo da mineração e na ouvidoria, respectivamente.

É possível afirmar, então, conforme Antonio Candido (1959), que a poesia árcade seja uma resposta à urbanização da vida e ao crescimento das cidades:

A poesia pastoral, como tema, talvez esteja vinculada ao desenvolvimento da cultura urbana, que, opondo as linhas artificiais da cidade à paisagem natural, transforma o campo num bem perdido, que encarna facilmente os sentimentos de frustração. Os desajustamentos da convivência social se explicam pela perda da vida anterior, e o campo surge como cenário de uma perdida euforia. A sua evocação equilibra idealmente a angústia de viver, associada à vida presente, dando acesso aos mitos retrospectivos da idade de ouro. Em pleno prestígio da existência citadina, os homens sonham com ele à maneira de uma felicidade passada, forjando a convenção da naturalidade como forma ideal de relação humana. ( p.54)

Em “O Morro do Castelo”, não há traços do mitologismo pagão em cuja fonte foram beber os poetas árcades. Ao contrário, quando encena o debate entre um *Vinicius-menino*, das liturgias e do Castelo, e o “homem de pouca fé”, que percorre a cidade e nada encontra, o poema viniciano bem encarna a dualidade cristã, chegando a assumir algumas feições barrocas (como o dualismo, o misticismo cristão e um certo apego sensorial, em alguns versos).

Porém, o poema não se pretende barroco, preferindo a evasão da cidade nos moldes árcades, assim como a clareza e a simplicidade vocabular, que não apenas foram características na lira de Gonzaga, mas também uma aspiração da poesia viniciano em busca da comunicabilidade e da expressão máximas.

O *primeiro Vinicius* tenta reconduzir o homem infiel ao seu lugar ontologicamente original, o Castelo, fugindo dos rumores noturnos da cidade. Por seu simbolismo, um castelo é uma edificação sólida, fortificada, de difícil acesso, comumente em lugares altos. Apartado, por sua localização do resto do mundo ou da cidade, representa a proteção no seu mais alto grau, e a transcendência do espiritual, podendo aparecer ou desaparecer, como por encanto.

Embora o homem aceite ser conduzido pelo *Vinicius-menino* ao Morro, lá chegando, constata que este já não está, pois foi posto abaixo, não apenas seus prédios, igrejas e moradias, mas também a colina, com tudo o que nela havia. Decerto, o encanto do desaparecimento era de outra ordem, que não a fantasia ou o desejo, mas a força do Estado em sua política de higienização e remodelação da cidade.

A proteção e a transcendência do Castelo sofrem uma severa interdição, tão violenta quanto a derrubada do morro e o deslocamento seus moradores. Todo fervor e fé que ele suscitava misturam-se às toneladas de entulho e terra que foram usados em aterros nos bairros da Urca, Lagoa e Jardim Botânico.

Ao desmante do Castelo, enquanto o *Vinicius-menino* reage com espanto e indignação, o *alter ego* viniciano, representado graficamente no texto pelo uso de fonte em itálico, usa-o como espécie de “argumento” para a contundente explanação que faz em defesa da ética social em detrimento da religiosidade cristã.

A exemplo do poeta árcade, que encontra no bucolismo campestre o seu pequeno espaço de paz, o *primeiro Vinicius* protege a si, seus valores e lembranças nas duras paredes das construções do Castelo. Como aquele, o sujeito foge ao cotidiano citadino e sua lógica perversa, mas buscando o refúgio não no campo, mas num lugar elevado (geográfica e espiritualmente), acima da baixeza urbana, ainda que fixado no coração da cidade.

Voltando ao título e motivo de tais considerações (“A lira que não escreveu Gonzaga”), é possível entendê-lo como a abordagem dum paradoxo que ganha forma na poesia viniciano: a crítica à modernização acelerada da cidade e da vida citadina e a impossibilidade de fugir a esta mesma cidade, lugar afetivo privilegiado na poesia viniciano.

O desmante do Morro do Castelo, tema inicial do poema, remete a outro desmante de ordem diversa, subjetiva e ontológica, relativa à lógica interior do sujeito poético viniciano e à

sua implacável capacidade de questionar-se, refazendo-se, de tempos em tempos, a cada novo questionamento, a cada novo desafio.

O desmonte do Castelo, no poema, faz-se exemplar de sua época, uma época de desmontes: de idéias, de doutrinas políticas e religiosas, de certezas até então inabaláveis, de Deus, da história e do próprio espaço urbano, da cidade que é posta abaixo para dar lugar a outra, mais bonita, funcional, saneada e moderna.

Porém, se o poema encena o debate do poeta consigo mesmo, embate de dois modos de estar no mundo e fazer poesia, pode-se inferir que ele encontra na paisagem do Rio de Janeiro a metáfora ideal para representar a velha cidade, o velho Vinicius, a velha poesia: o Morro do Castelo.

Continuando seu percurso pela cidade, no exímio exercício de caracterizar os indivíduos, suas histórias e dramas através da analogia com a cidade, Vinicius realiza dois célebres poemas em que a natureza feminina conjuga-se ao espaço exterior com beleza e pujança incomparáveis: a “Balada do Mangue” e a “Balada das meninas de bicicleta”.

### 5.3 “BALADA DO MANGUE” E “BALADA DAS MENINAS DE BICICLETA”

No cenário carioca, o poeta elege tipos humanos exemplarmente característicos (não apenas pertencentes à cidade do Rio de Janeiro, mas representativos de lugares sociais e econômicos no interior da tessitura urbana), para constituir partes do que na sua poesia poderíamos chamar o “longo capítulo das mulheres”. Mesclando crítica social e erotismo, revolta e contemplação, cingidos por sua imensa e incondicional ternura pela mulher (não por uma específica, mas pela condição feminina) e pela cidade (várias, mas em especial a sua, o Rio de Janeiro), alguns poemas caracterizam verdadeiras *paisagens humanas*, representações

de lugares pelos sujeitos que o ocupam e, inversamente, dos sujeitos pelos lugares em que se encontram, em movimento ou estáticos, solares ou noturnos, livres ou confinados.

Na paisagem, o indivíduo e o território confundem-se tanto por suas determinações sociais e econômicas quanto (e principalmente) por suas características intrínsecas, embora distribuídos e fixados nos espaços funcionais da cidade. Apesar de a zona sul da cidade ter merecido expressivo destaque para Vinicius de Moraes<sup>56</sup>, funcionando não apenas como cenário, mas importante elemento estruturador da vida e da poesia, o poeta superou tais limites geográficos, trazendo para seus versos marcas da vida no centro e na periferia, fora da zona sul.

Para a observação das *paisagens humanas* visíveis no universo poético viniciano, vale destacar as referidas baladas, nas quais é possível observar a incidência de um efeito especular entre a natureza feminina e o espaço que ocupam. Nesses poemas, erotismo, crítica social, substrato religioso e discurso sobre a cidade atravessam-se, recriando dois espaços distintos, antagônicos mesmo, determinantes e determinados, reciprocamente, pelos sujeitos que neles habitam<sup>57</sup>, suas condições de vida, seus modos de ação e sobrevivência. Entre a orla e o mangue, o poeta transita atento, inquieto, resoluto, entre a beleza e o grotesco, a graça e a desdita, a contemplação e a comoção.

---

<sup>56</sup> O destaque deve-se em boa medida ao dado biográfico: Vinicius nasceu e viveu a maior parte de sua vida em bairros da zona sul, como a Gávea e Botafogo, não obstante parte da infância que passou na Ilha do Governador e os longos períodos em que esteve fora do Brasil, sobretudo durante seu ofício diplomático.

<sup>57</sup> Sobre o sentido de *habitar*, destacamos o pensamento de Pierre Bourdieu (1997). Segundo o sociólogo francês, os indivíduos ocupam simultaneamente lugares no espaço físico e no social. Enquanto o primeiro remete a localização e espacialidade, no sentido de exterioridade, o segundo indica uma posição social distinta e hierarquizada em relação a outras. Assim, o espaço social se traduziria no físico, pois determina a relação entre a estrutura espacial e a distribuição dos agentes e dos bens ou serviços, públicos ou privados. Segundo Bourdieu *habitat* e hábito (*habitus*) determinam-se mutuamente; o *habitus* seria caracterizado como a incorporação de estruturas sociais pelos agentes de um dado espaço social (ou campo), neles gerando disposições para sentir, pensar e agir. Tais conceitos – de campo e *habitus* – parecem válidos para entender, nos referidos poemas de Vinicius de Moraes, os modos como os espaços e os sujeitos são entendidos e recriados; *habitat* e *habitus* – exterioridade e interioridade –, confundem-se, convergem, determinam e se explicam mutuamente.

Na “Balada do Mangue”, o tema é a vida nos arredores do Canal do Mangue, extensa área de prostituição do Centro do Rio de Janeiro<sup>58</sup>. Na primeira metade do século XX, os arredores do Canal – a Praça Onze, a Cidade Nova, o Estácio – constituíam uma área obscura e de pouca visibilidade da cidade, labirinto de difícil acesso que concentrava grande parte da população negra, reduto de malandros, prostitutas, macumbeiras, mestiços e toda sorte de degredados sociais. Não alheio à intrincada rede de tensões sociais que permeia os modos de vida dessa população e faz da prostituição importante atividade econômica, o poema mantém seu foco nas mulheres prostituídas; vistas, simultaneamente, como vítimas e sujeitos da exploração sexual, elas são caracterizadas como “pobres, trágicas mulheres/multidimensionais”. Segundo Antonio Candido (2008, p. 161), não obstante a ousadia do tema (o poema é da década de 1940, época de intensa censura do Estado Novo), Vinicius consegue nesta balada construir a “expressão violenta a partir de uma serenidade debaixo da qual podem crepitar a dor e a indignação”.

A condição trágica das mulheres prostituídas ganha contornos ambíguos: vítimas fragilizadas, dominadas, seviciadas e, simultaneamente, perigosas, venenosas, falazes. Tal ambigüidade é resultado do uso de metáforas tomadas de diferentes campos imagéticos. As mulheres são caracterizadas ora como flores (“pobres flores gonocócicas”, “pensas, murchas/orquídeas do despudor”, “frágeis, desmilingüidas/ dalias cortadas ao pé/ corolas descoloridas”), ora como animais (“em vossas jaulas acesas”, “mostrando o rubro das presas”, “uivando como cadelas”, “maternais hienas”). Enquanto a flor é genericamente símbolo de passividade, o animal representa o instinto, o inconsciente e a libido. Alternam-se, assim, passividade e agressividade, vitimação e ferocidade.

---

<sup>58</sup> A região foi, até o início do século XIX, um imenso alagadiço que sofreu sucessivos aterros, a fim de fazer da região um bairro proletário e facilitar o acesso dos bairros rurais da Tijuca e de São Cristóvão para o Centro. Na primeira metade do século XX, porém, o da *Cidade Nova* tornou-se referência como zona de meretrício. As antigas casas operárias do bairro foram sendo convertidas em bordéis e o Canal do Mangue, construído em 1857 com o objetivo de ligar o mar ao Rocio Pequeno (hoje Praça Onze), tornou-se um dos símbolos dessa baixa prostituição.

Mulheres e homens encontram no sexo pago o destino trágico da prostituição: reduzidas a objetos de exploração e prazer, elas pagam com doença a imensa dor que sentem, pois “quando, falazes,/ fazeis rapazes entrar!”, formam-se em “vossos sexos (...) imediatos/ os venenos putrefatos/ com que os envenenar”. São recorrentes expressões ligadas a venenos e doenças, como “gonocócicas”, “tóxicas”, “venenos putrefatos”, “alérgicas sensitivas/ nos jardins desse hospital/ etílico e heliotrópico”, em alusão à degradação e às doenças venéreas, saldo negativo do mercado do sexo cujo crescimento foi vertiginoso na região durante a primeira metade do século XX<sup>59</sup>.

A mulher, sob a lógica reificadora da prostituição, tem seu corpo tornado lugar, imóvel (“ponto morto de choferes/ passadiço de navais/ [...] por que vos deixais imóveis”), corpo confundido com o porto, passagem para homens estranhos e estrangeiros vindos de todos os lugares. Embora “vestidas de carnaval”, o sujeito, percebendo-as além da aparência, indaga: “viveis a festa das flores/ pelo convés dessas ruas/ ancoradas no canal?”. Tal indagação denuncia a distância entre as manifestações exteriores de euforia, nos breves momentos de entretenimento facultados pela prostituição, e a interioridade dilacerada de mulheres exploradas sexual e economicamente.

Há no poema um tom de piedade, manifesto em “ah, jovens putas da tarde/ o que vos aconteceu/ para assim envenenardes/ o pólen que Deus vos deu?” e na constatação “como sofreis, que silêncio/ não deve gritar em vós/ este imenso, atroz silêncio/ dos santos e dos heróis”. A passividade vegetal com que inicialmente as mulheres são caracterizadas dá lugar à ferocidade animal e ao perigo dos venenos putrefatos, culminando no que Antonio Candido (2008, p, 162) descreve como uma “rajada de revolta que sugere a destruição”.

O fogo tem diferentes simbolismos, dentre eles: as paixões, o espírito, o sacrifício, destruição, ritos de purificação, iluminação, morte e renascimento, todos ligados aos versos

---

<sup>59</sup> Vale destacar os versos já estudados de “A cidade em progresso”: “não cresceu? cresceu muito! em grandeza e miséria/ em graça e disenteria/ deu franquia especial à doença venérea/ e à alta quinquilharia” (MORAES, 2008, p. 518).

finais da “Balada do Mangue”. Seguindo uma trajetória de aumento de intensidade, a inicial caracterização da passividade vegetal dá lugar à ferocidade animal e à violência com que as mulheres tornariam os próprios corpos tochas, e suas chamas, justiça e vingança contra os opressores “homens de nada” responsáveis pela desgraça feminina<sup>60</sup>. O gesto de atear fogo às vestes não só põe termo ao sofrimento e à degradação, mas encerra destino trágico, auto-sacrifício e purificação.

Na caracterização da piedade, que culmina em exortação à revolta e à destruição como meios de redenção e justiça, confundem-se o substrato religioso, halo que envolve boa parte da poesia de Vinicius de Moraes, e o discurso de natureza social, crítico da sociedade de classes excludente e segregadora, e dos nichos de pauperização e marginalidade gerados no seu interior.

O Mangue, região próxima ao cais do porto, local de partida e chegada, é o limite entre a terra e o mar, não tem a firmeza da terra e nem a fluidez do mar. É lama viscosa e amorfa, areia escura, paradoxalmente pútrida e fértil, repulsiva e fecunda. À semelhança do pântano, o mangue “é a matéria indiferenciada, passiva e feminina”, tendo o sentido de imobilismo e preguiça (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999, p. 681). Assim também são caracterizadas as prostitutas: de natureza ambígua (vítimas e sedutoras), obscuras, repulsivas, paradoxo da condição feminina, avesso da beleza, corpo tornado lugar (não a morada do amor, mas de passagem de homens viciosos). O Mangue representa no poema não apenas o território que delimita o meretrício e a exclusão social, mas o elemento especular que reflete e dá forma exterior à natureza interior destes seres “multidimensionais”, cindidos entre a condição feminina essencial, o eterno feminino, e a condição social de marginalidade e prostituição.

---

<sup>60</sup> A idéia de ser o homem o causador do sofrimento e da degradação feminina estava já na “Elegia desesperada”, quando, em “O desespero da piedade”, o poeta pede a piedade de Deus por todas as mulheres, inclusive pelas “mulheres chamadas vagabundas/ que são desgraçadas e são exploradas e são infecundas” porque “vendem barato muito instante de esquecimento/ e em paga o homem mata com a navalha, com o fogo, com o veneno” (MORAES, 2008, p. 296).

Na “Balada do Mangue”, há o deslocamento para fora da cidade (aquela que tanto o seduz, a zona sul, a cidade que se moderniza com rapidez, destinada à habitação das classes médias cariocas), para uma outra cidade dentro da cidade, “terra de ninguém”, situada nos arredores do Centro, área pauperizada, predominantemente comercial, local de trânsito para o subúrbio ou para o exterior.

Cabe lembra, porém, que o Mangue, região vizinha à Praça Onze, foi reduto não apenas de negros, prostitutas e malandros, mas de uma certa intelectualidade carioca, sobretudo aquela ligada à música popular, ao carnaval e ao samba, importantes manifestações artísticas e culturais da primeira metade do século XX. Não obstante a pouca visibilidade social da área e a opacidade de seu exotismo de forte conotação étnica, ligada aos cultos afro-brasileiros, freqüentaram-na importantes poetas e artistas, entre outros, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Antonio Fraga, Di Cavalcanti e Lasar Segall<sup>61</sup>.

Antes de Vinicius transformar em material para sua poesia a vida adversa da prostituição nos arredores do Mangue, Manuel Bandeira, na década de 1920, caracterizou o “Mangue mais Veneza americana do que o Recife” como “simplesinho”, evocando um tempo em que “a Cidade Nova era mais subúrbio do que todas as Meritis da Baixada/ pátria amada de empregadinhos de repartições públicas” e onde “choramingavam os primeiros choros dos carnavais cariocas”<sup>62</sup>. Observando os dois poemas, podemos notar os diferentes modos de apreensão de uma mesma geografia espacial e humana que constituiu essa área multidimensional (assim como as mulheres na balada viniciiana), sujeita ao influxo das marés oceânicas e sociais.

---

<sup>61</sup> Essa vivência intelectual e artística inspirou várias obras, como os poemas “O santeiro do mangue”, de Oswald de Andrade, e “Mangue”, de Manuel Bandeira, a novela *Desabrido*, de Antonio Fraga, além dos quadros *Mangue I e II*, de Di Cavalcanti, e uma série de xilogravuras de Lasar Segall sobre a vida nos prostíbulos (como *Casal do Mangue*, *Mulher do Mangue sentada*, *Grupo do Mangue* e *Mulheres do Mangue*).

<sup>62</sup> Versos do poema “Mangue” (BANDEIRA, 1993, p. 131).

Sobre a opção da balada como forma clássica adotada para poemas nítida e inquestionavelmente modernos, em franco diálogo com a tradição, mas despojados dos rigores do ritmo e das rimas regulares, vale um parêntese para algumas considerações.

A origem da balada é folclórica e surge literariamente na Idade Média. Sendo um canto de caráter narrativo, desenvolve-se em torno de um único episódio, que pode ser melancólico, histórico, fantástico ou sobrenatural. A balada de forma fixa é composta de três oitavas e uma quadra, em versos octossílabos, com três rimas cruzadas ou variáveis, havendo a repetição de uma mesma idéia ao fim de cada estrofe. Aproveitando-se da musicalidade própria da balada, Vinicius de Moraes não segue a forma original, preferindo a redondilha maior e estrofes variadas quanto ao número de versos, reinventando-a de modo livre e pessoal<sup>63</sup>.

Além da musicalidade, outro elemento presente na constituição da balada dentro da esfera lírica é a sua relação com as artes plásticas e os outros gêneros (épico e dramático). Segundo Käte Hamburger (1975, p. 218 – 221), a balada é uma “forma especial, [...] espécie épico-ficcional dentro da esfera lírica”: gênero lírico muito próximo do poema imagético (pictórico), cuja forma pertence ao campo da Arte, no domínio limítrofe entre as artes plásticas e a literatura ficcional. Na transposição da imagem do domínio das artes plásticas para a lírica, é transmitida a atitude visual-descritiva do sujeito poético, animando as figuras e lhes emprestando sentimentos. Nessa transposição, a imagem original (pintura ou escultura) não é indicada, de modo que o sujeito poético precisa fornecer uma quantidade maior de elementos descritivos, que possibilitem a formação da imagem, e ficcionalizadores, que permitam a função narrativa. Fixada como lírica por sua forma natural de poesia, embora evoque uma espécie de *visão poética*, a balada relaciona-se com o gênero ficcional, como um

---

<sup>63</sup> Conforme Ferraz (2006, p. 38).

poema de personagens ficcionais, em que é desenvolvida a narração de um evento e de seus personagens.

Na poesia de Vinicius de Moraes, a opção pela forma baladística relaciona-se, com frequência, a temas de grande intensidade dramática. Porém, tal dramaticidade não é produzida por algum exagero de sentimentalismo, mas pela construção de imagens cujo horror evoca o *pathos* a elas compatível, encontrando lugar “na opção por uma estética que se poderia chamar de expressionista, onde o horror, o absurdo e a morbidez entrelaçam-se com vocabulário, adjetivações e imagens contrastantes” (FERRAZ, 2006, p. 26).

Da opção do poeta por uma estética que se aproxima do expressionismo, enquanto expressão de uma personalidade humana, é possível recriar a realidade objetiva, contra a qual o sujeito poético encontra-se rebelado, pela justaposição de imagens abjetas, repulsivas, penetrando assim nos domínios do grotesco.

O vocábulo é originário das artes plásticas e abrangeu, a partir do século XVII, o bizarro, o elemento distorcido, o estranho. Com Victor Hugo (1802–1885), no século XIX, porém, o conceito deu seu passo mais decisivo, incluindo-se nele, então, o elemento *feio*. Visando ao nivelamento do belo e do feio, passa-se a atribuir valor estético e metafísico ao que antes só era permitido a gêneros inferiores. Em seu “Prefácio de Cromwell”, Victor Hugo (1988, p. 25) afirma que na natureza, o feio existe ao lado do belo; o disforme, do gracioso; o sublime, do grotesco. À poesia, cabe fazer como a natureza: misturar suas criações, aproximar, sem confundir, tais opostos, como a sombra e a luz, o corpo e a alma, o animal e o espírito, o grotesco e o sublime.

A opção de Vinicius pelo absurdo da realidade ou pelo realismo grotesco está presente em inúmeros poemas, como a “Balada do Mangue”, em que dados da realidade objetiva são deslocados para a esfera do absurdo e da morbidez; a materialidade e a natureza tornam-se terríveis, repulsivas, delas fazendo emergir a dramaticidade das cenas apresentadas. A adoção

da balada como forma cria o contraste entre a musicalidade da redondilha e o horror produzido pelas imagens evocadas minuciosamente descritas. A opção pelo metro fixo confirma a modernidade e a complexidade da poesia viniciano, mantendo-se o poeta, segundo Eucanaã Ferraz (2006, p. 27), “um romântico contrário à inspiração romântica, à espontaneidade e a um possível esgarçamento formal”. Mas a balada, na poesia de Vinicius de Moraes, também pode estar a serviço da expressão lírica do sublime e do belo, sem nenhum traço grotesco, como na “Balada das meninas de bicicleta” (MORAES, 2008, p. 348).

Nesse poema, confirma-se o efeito especular que os espaços mantêm com os sujeitos que neles transitam: o sujeito observa atento e encantado o movimento das jovens de corpos atléticos que pedalam ao sol nas praias da zona sul carioca. As meninas de bicicleta vão e vêm sem compromisso, não seguem ordens, suas formas são perfeitas, das quilhas (comparação a embarcações aportando na praia) às panturrilhas, de músculos nervosos e firmes, à semelhança de “transitórias estátuas” (firmes, mas em movimento), são fagueiras, crispadas de sol (“louras de peles mulatas”), cabelos soltos, pernas à mostra, velozes. As ciclistas transitam na orla em movimento constante, descrito pela “rotação dos pedais” e pelo neologismo “bicicletai” no imperativo extático e admirado. Enquanto *bicicletam*, as jovens e suas bicicletas formam um só corpo, a exemplo dos centauros, seres mitológicos cuja parte humana é continuação do corpo do animal que lhe serviria para a montaria.

Na caracterização das jovens, prevalecem os atributos físicos, as referências à forma e ao movimento dos corpos, num ritmo leve e acelerado que coincide com o do cotidiano dessa área da cidade próxima ao mar. A atmosfera de saúde, beleza e vigor descrita, ligada ao ambiente marítimo, é característica de grupos sociais dominantes, num estilo de vida saudável, limpo e disciplinado<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Este poema caracteriza não apenas a beleza feminina, mas, metonimicamente, um novo estilo de vida emergente no Rio de Janeiro do final do século XIX, graças à urbanização da zona sul carioca e, com isso, à expansão imobiliária nesta direção. A partir da nova distribuição dos espaços da cidade, as classes média e alta migraram do Centro, já saturado e insalubre, para os novos bairros, que em poucas décadas se tornariam

Há o elogio e a evocação da beleza feminina: uma valorização do corpo e da sua liberdade de exposição física sob diminutos maiôs, não obstante mantenha-se preservada a “ardente virtude” de uma moralidade sexual de classe. O sujeito permanece observando, da madureza de seus “trint’anos”, o movimento constante da meninada, a velocidade, a agilidade e a destreza de seus movimentos. A nota dominante na balada é a da alegria contemplativa, embora exista a tristeza, mas não na cena descrita nem nas mulheres que a compõem, e sim nos olhos que as vêem<sup>65</sup>, no “poeta – essa coisa triste/ escravizado à beleza” que persiste no seu rastro e lança o convite a mais uma liberdade, a de soltarem as alças e deixarem *bicicletar* seus seios nus, num gesto de extrema erotização e exaltação do corpo feminino e da beleza.

No posfácio a *Poemas, sonetos e baladas*, José Miguel Wisnik (2008, p. 149) observa que nos versos “vós que levais tantas raças/ nos corpos firmes e crus:/ meninas soltais as alças/ bicicletai seios nus!”, Vinicius antevê os rumos da liberação feminina, numa “epifania moderna”, que augura a bossa nova, a contracepção, a revolução sexual e o *topless*, ícones de um novo paradigma de mulher que o século viu nascer em poucas décadas. Mais uma vez, o poeta debate-se ante a beleza veloz e incapturável da mulher que passa, inalcançável, que não fica, que escapa como a fumaça<sup>66</sup>. Em seu ritmo envolvente, as meninas de bicicleta se converteriam, na década de 1960, na emblemática de “Garota de Ipanema”: “coisa mais

---

símbolos de luxo, conforto e beleza da cidade, e reduto da elite econômica e cultural carioca. Este estilo de vida pode ser relacionado ao recorrente “espírito carioca” que Vinicius caracteriza na poesia e na canção, e em cujos moldes o homem e o poeta foram forjados.

<sup>65</sup> Sobre o olhar do poeta, vale destacar os seguintes versos de “O poeta”: “olhos que recolhem/ só tristeza e adeus/ para que outros olhem/ com amor os seus” (MORAES, 2008, p. 641).

<sup>66</sup> Esta é condição inalienável da mulher amada, móbil, fluida, entre aproximação e distanciamento, entre o encontro e a despedida. Mulher ideal buscada em todas as mulheres, devido à inevitável efemeridade do encontro amoroso (resumida no célebre “infinito enquanto dure” do “Soneto de fidelidade”). A imagem da mobilidade feminina, que percorre toda a poesia viniciano, é exemplarmente construída em “A mulher que passa”: “Como te adoro, mulher que passas/ Que vens e passas, que me sacias/ Dentro das noites, dentro dos dias!/ Por que me faltas, se te procuro?/ Por que me odeias quando te juro/ Que te perdias se me encontravas/ E me encontrava se te perdias?// Por que não voltas, mulher que passa?/ Por que não enches a minha vida?/ Por que não voltas mulher querida/ Sempre perdida, nunca encontrada? Por que não voltas à minha vida?/ Para o que sofro não ser desgraça?” (MORAES, 2008, p. 261).

linda/mais cheia de graça/ é ela menina/ que vem e que passa/ num doce balanço, a caminho do mar ”<sup>67</sup>.

Na “Balada das meninas de bicicleta”, a caracterização feminina é inversa a da “Balada do Mangue”: diferente das prostitutas, doentes e venenosas, “imóveis”, “gordas polacas serenas/ sempre prontas a chorar”, as meninas são caracterizadas pela saúde e pelo movimento; são “fagueiras”, “esfuziantes”, “douradas”, “velozes”, “explodindo em vitaminas”, corroborando a vitalidade e o dinamismo saudáveis de uma juventude bem-nascida.

Em oposição à ambientação noturna do Mangue, as meninas e suas bicicletas remetem à claridade diurna; as jovens transitam pelas praias de areias claras, banham-se de sol e mar, mostram com espontaneidade e vigor seus corpos saudáveis e bem definidos. Longe da atmosfera insalubre do Mangue (um mundo alheado, adverso e hostil), a rotina das jovens é de passeios na “zona sul”, “aos ventos do Arpoador”, “ao sol de Copacabana”, distante social e geograficamente do “convés dessas ruas/ ancoradas no canal”. As meninas *bicicletam* pela orla exalando saúde e beleza, sem apresentarem traço algum de ressentimento, doença ou vitimação, e representam “o que o mundo não tem mais”, a beleza em movimento, a juventude saudável, a paz em liberdade. As mulheres do Mangue são de natureza ambígua e enferma, mulheres trágicas, “alérgicas sensitivas” que exalam venenos e sofrem em silêncio.

Em ambos os poemas, há uma abordagem de personagens femininas em ações cotidianas, em que ganham destaque, porém, não apenas os seus sujeitos, mas também o espaço que ocupam. Mais que cenário ou pano de fundo para a ação dos indivíduos, o espaço físico é elemento constitutivo do modo de vida dos indivíduos.

Na “Balada do Mangue”, o foco é o drama da degradação físico-existencial, resultado de um longo processo de dominação social e econômica que reduz a mulher a coisa, objeto,

---

<sup>67</sup> Em parceria com Tom Jobim (MORAES, 1991, p. 45).

mercadoria. Tal realidade, apoiada na coerção física, econômica e simbólica, é banida para o limite da cidade e assim afastada das áreas recentemente urbanizadas dos bairros da zona sul destinadas à habitação; confunde-se com o Mangue, região movediça e insalubre, carregada de simbolismos obscuros. Na “Balada das meninas de bicicleta”, de modo similar à “Balada do Mangue”, há uma relação especular entre o espaço exterior, onde se movem os sujeitos, e sua condição interior, suas determinações, seus papéis sociais. Fica evidente a distribuição dos indivíduos nos espaços geográficos, sociais e econômicos da malha urbana: se o baixo meretrício foi confinado nas áreas pauperizadas do Mangue e do cais, nos novos bairros da zona sul refugiaram-se as classes abastadas, jovens cuja saúde e beleza confirmam um *ethos* de classe dominante.

Vinicius de Moraes foi o grande poeta do Rio de Janeiro, quem cantou a cidade e a vida, o homem e a mulher cariocas; sobretudo a zona sul, recanto feliz de suas primeiras décadas, foi exaltada com versos de profunda ternura. Essa foi a cidade que modelou uma vida e uma poesia plenas de liberdade e paixão. Ainda sim, Vinicius esteve atento, como homem crítico de seu tempo, aos movimentos internos da cidade que se tornava metrópole rapidamente, deixando, inadvertidamente, um saldo negativo com boa parcela de sua população. Banidos do progresso modernizador que varreu a cidade na primeira metade do século XX, muitos grupos permaneceram alheados em extensas faixas de pobreza nos arredores do Centro e nos subúrbios que explodiam demograficamente em todas as direções.

Embora fosse o poeta do mar, amante e cantor da natureza e da mulher amada, Vinicius atentou para importantes transformações ocorridas no Rio de Janeiro e delas fez o material para poemas em que, imersos num profundo lirismo de fundo romântico, vigora a crítica ressentida e irônica a um modelo de modernização desigual, que criou tantas cidades dentro da cidade amada pelo poeta. Entusiasta do desenvolvimento urbano, mas avesso ao seu lastro de injustiça social, moderno e eloqüente, conciliando a busca do absoluto e a revolta da

sua geração, o poeta Vinicius de Moraes transitou entre a orla e o Mangue, percorrendo suas paisagens – humanas e naturais – traduzidas na expressão da condição feminina.

## 6. CIDADE AMOROSA

*Quem pagará o enterro e as flores  
Se eu me morrer de amores?*

(Vinicius de Moraes)

*Fundamental é mesmo o amor,  
É impossível ser feliz sozinho.*

(Tom Jobim)

Para o poeta Vinicius de Moraes, tão exata quanto a certeza da morte era a do amor como condição inalienável e fim de todos os seres. Por esta razão, afirma em “Da solidão”:

A maior solidão é a do ser que não ama. A maior solidão é a solidão do ser que se ausenta, que se defende, que se fecha, que se recusa a participar da vida humana. A maior solidão é a do homem encerrado em si mesmo, no absoluto de si mesmo, e que não dá a quem pede o que ele pode dar de amor, de amizade, de socorro. O maior solitário é o que tem medo de amar, o que tem medo de ferir e ferir-se, o ser casto da mulher, do amigo, do povo, do mundo. Ele é a angústia do mundo que o reflete. Ele é o que se recusa às verdadeiras fontes da emoção, as quais são o patrimônio de todos, e, encerrado em seu duro privilégio, semeia pedras do alto de sua fria e desolada torre. (MORAES, 2008, p. 707)

É possível depreender do trecho citado a concepção amorosa que o poeta afirma e na qual ancora sua poesia<sup>68</sup>, nitidamente associada a abertura, participação e alteridade. Nessa concepção, fica evidente a necessidade de aproximação e convívio com outros seres, que se faz possível pela superação do medo e pelo abandono do claustro existencial que isola e aliena os indivíduos uns dos outros. O claustro volta a ser representado, agora pela imagem da torre (“sua fria e desolada torre”), que encerra a idéia primordial de altura e isolamento, uma constante nos primeiros livros de Vinicius. Ao recusar o “duro privilégio” de quem “semeia pedras do alto de sua fria e desolada torre”, o poeta defende a opção pelo plano, pela

---

<sup>68</sup> Tal afirmação só é válida, evidentemente, à considerada fase madura de sua poesia, alcançada, entre outros fatores, com a superação da interdição amorosa de fundo religioso que tanto angustiou o jovem Vinicius e que esteve muito presente em seus livros de estréia.

horizontalidade, pelo calor e pela fertilidade. Assim como em “O morro do Castelo”, ele prefere o plano à altura, a cidade ao morro e ao castelo, a proximidade ao afastamento.

Ao afirmar que “a maior solidão é a do ser que não ama”, Vinicius faz do sentimento amoroso elo fundamental entre os indivíduos, capaz de reinstaurar a unidade primordial, a identidade comum, a humanidade compartilhada (“o patrimônio de todos”). Tal afirmação aproxima-se da concepção mítica de Eros, que conforme o texto platônico, corresponde ao anseio, a busca metafísica do ser humano por sua totalidade em outro indivíduo<sup>69</sup>. Assim,

O mito grego nos diz que Eros é o deus do amor, que aproxima, mescla, une, multiplica e varia as espécies vivas. [...] A idéia de união não se restringe aqui apenas à noção corriqueira de união sexual ou amorosa, que se efetua entre dois seres, mas se estende à idéia de conexão, implícita na palavra *religare* (da qual deriva *religião*) e que atinge outras esferas: a conexão (ou re-união) com a origem da vida (e com o fim, a morte), a conexão com o cosmo (ou com Deus, para os religiosos), que produziriam sensações fugazes, mas intensas, de completude e de totalidade. (CASTELLO BRANCO, 1984, p. 9)

De fato, a angústia decorrente da idéia da incompletude humana favoreceu, desde muito cedo na poesia viniciano, a necessidade do sujeito de reunião com o elemento primordial: inicialmente Deus, potência metafísica capaz de conferir sentido à existência humana. Mas, com a mudança no paradigma religioso empreendida pelo poeta, outros elementos assumiram tal centralidade, como a mulher amada, alçada à condição de entidade singular e portadora do poder sobre o destino dos homens. Também outros indivíduos, irmãos, amigos e companheiros tornaram-se importante meio de remissão do sujeito na busca pela completude original; a eles o poeta abre-se, com humor e piedade cristã, como na “Elegia

---

<sup>69</sup> Segundo Aristófanes no *Banquete*, num tempo primordial, além de seres dos sexos masculino e feminino, existiam os andróginos, seres esféricos compostos pelos dois sexos anteriores; todos os seus órgãos e membros duplicados, o que lhes dava grande agilidade, vigor e coragem. Por sua insubordinação aos deuses, foram cortados ao meio como forma de punição: “Assim seccionada a natureza humana, cada uma das metades pôs-se a procurar a outra. Quando se encontraram, abraçaram-se e se entrelaçaram num insopitável de novamente se unirem para sempre” (cf. PLATÃO, 1996, p. 95 – 99).

desesperada”, ou os convidando fraternalmente ao convívio, como na “Poética (II)”<sup>70</sup>. A cidade e sua natureza também ganham destaque na busca do poeta pelo tênue equilíbrio entre a dimensão interior, subjetiva e biográfica, e a realidade objetiva sentida, vivida e compartilhada pelos outros indivíduos que habitam a cidade.

Mas o poeta encontra no amor, palavra por demais simbólica e expressiva, o sentimento mais primordial e potente, para ele o único capaz de abarcar todos as manifestações de afetos e todas as formas de desejo e encontro. Pelo amor, o poeta torna-se capaz de se unir, simultaneamente, à mulher amada, a Deus, aos amigos, à família, aos homens e mulheres que sofrem, à sua pátria e cidade, à sua rua e bairros da infância, tudo numa intrincada rede amorosa, da qual o poeta não pode nem quer desembaraçar-se. Não obstante o sofrimento e os reveses da experiência amorosa, o amor torna-se para Vinicius cada vez mais a chave para o encontro e o convívio, pois o amor:

[...] é a pulsão fundamental do ser, a libido que impele toda existência a se realizar na ação. É ele que atualiza as virtualidades do ser. Mas essa passagem ao ato não se produz senão pelo contato com o outro, por uma série de trocas materiais, sensíveis, espirituais, que são igualmente choques. O amor tende a vencer esses antagonismos, a assimilar forças diferentes integrando-se numa mesma unidade. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999, p. 46)

A poesia de Vinicius de Moraes, sob esse prisma, pode ser considerada altamente erótica, uma vez que o amor lança o humano na busca pela complementaridade essencial no/através do outro, seja ele a mulher, o amigo, o povo, o mundo (“o maior solitário é o que tem medo de amar, o que tem medo de ferir e ferir-se, o ser casto da mulher, do amigo, do povo, do mundo”). Segundo Helmut Hark (2000, p. 50), a psicologia junguiana define Eros por “princípio relacional [...] ativo em todos os casos que o ser humano vivencia ou é

---

<sup>70</sup> Poema integralmente citado: “Com as lágrimas do tempo/ E a cal do meu dia/ Eu fiz o cimento/ Da minha poesia// E na perspectiva/ Da vida futura/ Ergui em carne viva/ Sua arquitetura// Não sei bem se é casa/ Se é torre ou se é templo:/ (Um templo sem Deus.)// Mas é grande e clara/ Pertence ao seu tempo/ – Entrai, irmãos meus!” (MORAES, 2008, p. 688).

envolvido em um relacionamento”<sup>71</sup>. Tal definição aplica-se a boa parte da poesia viniciano e, em especial, aos poemas que compõem esta seção da pesquisa, por representarem o sujeito compelido ao contato alheio, afetiva ou amorosamente. Este contato, de caráter expansivo e espontâneo, é representado metonimicamente pelo trânsito constante do poeta pela cidade do Rio de Janeiro, lugar de beleza singular e, assim, privilegiado para o amor.

O Eros viniciano é uma resposta ao que Herbert Marcuse (1968, p. 146) define como “domínio da razão repressiva”, que foi devidamente institucionalizada pela civilização ocidental a fim de suprimir os instintos, como a sexualidade, e garantir o “princípio do desempenho”. A poesia de Vinicius, na sua totalidade, representa a passagem do primado da razão repressiva, apoiada no discurso moralista e religioso, à revolta contra essa racionalidade. As imagens e símbolos a que aderem o poeta nessa transição

[...] reconciliam Eros e Thanatos. Relembrem a experiência de um mundo que não vai ser dominado e controlado, mas liberado – uma liberdade que desencadeará os poderes de Eros agora sujeitos nas formas reprimidas e petrificadas do homem e da natureza. Esses poderes são concebidos não como destruição, mas como paz, não como terror, mas como beleza. [...] A oposição entre homem e natureza, sujeito e objeto, é superada. O ser é experimentado como gratificação, o que une o homem e a natureza para que a realização plena do homem seja, ao mesmo tempo, sem violência, a plena realização da natureza. (MARCUSE, 1968, p. 150-151)

De fato, é possível verificar uma espécie de *pacificação* da natureza, pela intimidade que passa a existir entre ela e o sujeito, colaborando também para a identificação e localização mais precisa dessa natureza: a natureza singularmente urbana do Rio de Janeiro. Não há nisso contradição, tratando-se o Rio de uma cidade ainda jovem, comparada a outras importantes

---

<sup>71</sup> Ainda sobre Eros, a psicologia junguiana afirma que, “em contrapartida, nos casos em que, em vez de relacionamento, são praticadas as mais diversas formas de dominação, o eros reprimido manifesta-se sob a forma de poder” (HARK, 2000, p. 50). A partir desta afirmação, é possível compreender, na poesia viniciano, a natureza tirânica e dominadora que por vezes o eu lírico assumiu no predomínio da razão repressiva. Um exemplo da repressão erótica e sua conseqüente ambição pelo poder é a segunda parte da “Elegia desesperada”, anteriormente analisada na seção 2.2 desta pesquisa.

capitais, entrecortada e circundada por exuberantes formações naturais, geológicas, marinhas e vegetais. Assim, na poesia viciniana, referindo-se à sua cidade, o urbano não se opõe necessariamente ao natural.

Mas, é incontestável que a mulher, alçada à condição superlativa de mulher amada, ganha centralidade nas manifestações eróticas da poesia viciniana. Por esta razão, Afonso Romano de Sant’Anna (1985, p. 259) afirma que “a mulher é o grande tema da poesia de Vinicius” e ainda que “Vinicius realiza uma coisa rara na poesia ocidental: abre o inconsciente com tal violência e pureza que, de repente, aí se dramatizam os ingredientes de um inconsciente coletivo mítico e intemporal”. Opondo-se àqueles que fazem da poesia atividade predominantemente cerebral, Vinicius versejava com todas as suas possibilidades e disposições anímicas, dono duma expressão altamente biográfica e singular, não obstante o rigor formal e o apuro técnico de suas composições. Segundo Eucanaã Ferraz (2008, p. 164), “a Vinicius interessava sobretudo a experiência humana como algo a exprimir”. Por se abrir ao alheio, à vida cotidiana, à humanidade comum entre os indivíduos, o poeta cria um halo de intimidade espontânea e afetuosa que faz das experiências alheias e próprias cada vez mais indistintas. E tal intimidade estende-se à cidade, dela fazendo lugar privilegiado da aventura do sujeito na busca pelos “choques” do contato amoroso.

Em entrevista a Odacyr Soares, em 1965, Vinicius declarou sua concepção de cidade para a realização do *Roteiro lírico*: “[...] considerada esta como arena em que ele (o poeta) lutou com a vida, onde foi feliz e infeliz, onde amou e foi amado, onde descobriu seu verbo próprio e deu de comer diariamente à morte” (COHN & CAMPOS, 2007, p. 73). Vale lembrar que na sua cidade o poeta “nasceu, vive em trânsito e morre de amor”<sup>72</sup>, conjugando-se nela as três grandes etapas a que se resume a existência – nascimento, vida e morte. No Rio de Janeiro, as duas extremidades da vida são atadas, embora a “morte de amor” configure-se

---

<sup>72</sup> Conforme o título integral do *Roteiro lírico* (*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*).

antes como um estado de vida e entrega absoluta ao determinismo amoroso que Vinicius proclamou na poesia.

De tal modo a cidade participa da aventura erótica do sujeito poético viniciano que, por vezes, mais que cenário, ela se personifica e/ou se confunde com o objeto de amor do poeta. Daí a cidade tornar-se “namorada” do poeta, ou a esta ser comparada como em “Cartão-postal”:

Quero brincar com minha cidade.  
 Quero dizer bobagens e falar coisas de amor à minha cidade.  
 Dentro em breve ficarei sério e digno. Provisoriamente  
 Quero dizer á minha cidade que ela leva vantagem sobre todas as outras  
 [namoradas que tive (...).  
 (MORAES, 2008, p. 543)

ou em “Modinha”:

Existe um 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, irrealidade,  
 Pois realmente a cidade  
 Tinha, como é de supor  
 Alguns milhares de km<sup>2</sup>  
 E ela apenas, bem contados  
 Metro e meio, por favor. (“MORAES, 2008, p. 543)

A mulher e a cidade do Rio de Janeiro, pela identidade comum de “amadas do poeta”, confundem-se em sua natureza simultaneamente mineral, vegetal e animal; alimentam-se mutuamente de beleza, encanto e sensualidade. A fim de verificar os modos como Vinicius amalgama eroticamente a cidade e a mulher amada, foram selecionados os poemas “Copacabana” e “O poeta em trânsito ou o filho pródigo”.

#### 6.1 “COPACABANA”

Para Vinicius de Moraes, as areias de Copacabana são prenes de recordações, sobretudo de lembranças de antigos amores. Não mais descritos com o lirismo adolescente dos primeiros anos, como em “Ilha do Governador” ou “Balada de Botafogo”, em “Copacabana” (MORAES, 2008, p. 444), a noite e o bairro ganham forte conotação sexual e boêmia. Diferentemente dos outros bairros de sua infância e juventude, a este se associa uma intensificação passional e erótica a qual o próprio poeta esclarece, em apresentação escrita para o poema no *Roteiro lírico*:

E agora falarei da orla atlântica, de Copacabana, Ipanema e Leblon, bairros onde vivo e vivo minha vida eternamente em transe e em trânsito. Neles fui feliz e infeliz, neles amei e fui amado, neles me perdi e me encontrei. Banhei-me sempre em suas águas, fui moleque em suas praias, namorado em seus passeios, silhueta em seus bares. Neles larguei os pedaços mais sangrentos de mim mesmo, no meu constante despojar-me. Não direi nunca que os mares tenham para mim o encanto tranqüilo do mar da Ilha do

Governador onde, em Cocotá, fui, durante minhas férias, o menino mais feliz e mais descarado do mundo. Não, o mar da infância banha até hoje o meu peito com suas marés sussurrantes. Em Copacabana não é o mar, é o mundo que me chama...”. (MORAES, 1992, p. 36)

No trecho acima, é possível perceber que, mais que o mar, é o bairro (“o mundo”) que exerce seu apelo irresistível sobre o sujeito. Ao mar da Ilha do Governador, são associados o “encanto tranquilo” e “suas marés sussurrantes”, ecos de uma infância feliz preservada com destaque pela memória. Quanto a Copacabana, embora o poeta também afirme que se banhou em suas praias quando criança (“banhei-me sempre em suas águas, fui moleque em suas praias”), tais lembranças não são amenas, pois ganham pujança quase visceral (“neles larguei os pedaços mais sangrentos de mim mesmo, no meu constante despojar-me”).

A alusão à “silhueta em seus bares” insere o sujeito na dinâmica da vida noturna boêmia, própria da vida adulta; os bares fazem parte do “mundo” que o chama e ele segue entre o prazer e a dor de seu “constante despojar-se”, podendo ser compreendido como a intensa necessidade do sujeito de reelaboração interior e poética, tão dolorosa quanto vital. Mas, como parte deste “mundo” que o chama, os bares representam um lugar propício tanto ao gozo dos prazeres temporais quanto ao encontro e ao convívio com os homens e mulheres de seu tempo. Com a indicação da vida noturna pelos bares do bairro, a bebida surge como companheira, elemento que, não obstante a alusão a um dado biográfico (o gosto pela bebida, em especial o uísque), reforça a caracterização da vida boêmia.

Nesse sentido, qual o bairro melhor que Copacabana para representar, a seu tempo, a dinâmica noturna de informalidade, sensualidade, repleta de promessas e possibilidades? Copacabana era um bairro jovem (sua ocupação efetiva datava das duas primeiras décadas do século XX), envolto numa aura de encanto e prosperidade (econômica e cultural), promissor de um novo estilo de vida e cujo *glamour* lhe rendeu a alcunha carinhosa de *Princesinha do mar*.

No poema, vendo a praia panoramicamente, o poeta reporta-se à sua caracterização física, em forma de lagoa<sup>73</sup> e arco: “essa é Copacabana – ampla laguna/ curva e horizonte, arco de amor vibrando/ suas flechas de luz contra o infinito”. A associação ao arco remete não apenas ao formato de sua orla: é inevitável lembrar de Eros, o deus do Amor, representado por um menino que portava aljava, arco e flechas. A ênfase na dimensão erótica já é anunciada nos primeiros versos, reforçada pela ambiência noturna que se estende por todo o poema e é mantida pela clandestinidade das ações do sujeito.

Entretanto, mais que um elenco de recordações, o poema corresponde a uma apresentação de Copacabana a um interlocutor (expresso no uso da 2ª pessoa verbal) por meio das lembranças despertadas pelo reconhecimento dos lugares. Mas, o interlocutor não é mais que a própria Copacabana, a quem o sujeito põe-se a narrar principalmente suas peripécias amorosas. A idéia de apresentação é reforçada pelo farto uso de dêiticos espaciais e temporais nas quatro primeiras estrofes do poema, tais como: “*essa* é Copacabana”, “*aqui* meus olhos”, “*esta* é a areia”, “*aquele* é o bar maldito”, “*ali* tombei”, “*aqui* encontrarás minhas pegadas” (grifos nossos). Sobretudo, aparecem os termos *aqui* e *ali*, usados anaforicamente na criação de imagem semelhante a de alguém que caminha (o sujeito) por algum lugar (Copacabana) encontrando fortuitamente coisas (recordações) *aqui e ali*. Cada canto do bairro evoca uma imagem ou acontecimento, sendo descrita a intimidade com os astros e entidades noturnas (“estrelas”, “lua”, “madrugadas”, “escuro”, “noite”, “aurora”, “treva”, “velha lua”): “aqui meus olhos desnudaram estrelas/ aqui meus braços discursaram a lua”.

Diante da contemplação da praia de Copacabana, inicia-se um extenso elenco de recordações através do qual são narrados acontecimentos que o inscrevem no tempo de seu

---

<sup>73</sup> Uma das etimologias possíveis do bairro vem de uma cidade boliviana às margens do lago Titicaca, de onde navegadores espanhóis teriam trazido imagens da santa de devoção local, a Nossa Senhora de Copacabana, virgem vestida de dourado pousada sobre uma meia-lua. Em sua homenagem, foi fundada a primeira igreja do bairro, a Igreja de Nossa Senhora de Copacabana, onde hoje se situa o Forte de Copacabana. Talvez dessa ligação histórica resulte a associação da praia carioca a uma lagoa, confirmada ainda por sua forma semi-circular. Informações disponíveis em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Copacabana>. Acesso em: 28 de janeiro de 2010.

conúbio com aquele bairro. É possível depreender dessa descrição a intensidade das experiências vividas, sobrepostas exaustivamente numa estrofe densa. Os *enjambements* quebram abruptamente a linearidade dos versos, como a reproduzir a aceleração das imagens rememoradas e a tensão que elas produzem no sujeito:

– Esta é a areia

Que eu tanto enlameei com minhas lágrimas

– Aquele é o bar maldito. Podes ver

Naquele escuro ali? É um obelisco

De treva – cone erguido pela noite

Para marcar por toda eternidade

O lugar onde o poeta foi perjuro.

Ali tombei, ali beijei-te ansiado

Como se a vida fosse terminar

Naquele louco embate. Ali cantei

Ali menti, ali me ciliciei

Para gozo da aurora pervertida.

Sobre o banco de pedra que ali tens

Nasceu uma canção. Ali fui mártir

Fui réprobo, fui bárbaro, fui santo

Aqui encontrarás minhas pegadas

E pedaços de mim por todo canto.

Numa gota de sangue numa pedra

Ali estou eu. Num grito de socorro

Entreouvido na noite, ali estou eu.

No eco longínquo e áspero do morro

Ali estou eu. Vês tu essa estrutura

De apartamento como uma colméia

Gigantesca? Em muitos penetrei

Tendo a guiar-me apenas o perfume

De um sexo de mulher a palpitar

Como uma flor carnívora na treva. (MORAES, 2008, p. 445)

Nas estrofes acima, Vinicius caracteriza-se de modo controverso, dando destaque a uma natureza íntima ambivalente: “perjuro”, “mártir”, “réprobo”, “bárbaro” e “santo”. Sobre o adjetivo “perjuro”, é possível relacioná-lo à renúncia da moral cristã que lhe enformou a juventude e a poesia inicial. Tal abjuração possibilita o pacto do poeta com o prazer imediato e carnal que lhe foi severamente interdito pela formação religiosa. Sobre “mártir”, em cuja raiz está a palavra martírio, o adjetivo pode indicar a condição gerada pelos grandes sofrimentos do jovem Vinicius, potencializados pela abstinência do mundo, imposta pela religião, e pelo sentimento de culpa, diante do constante conflito (entre o espírito e a carne) em que o sujeito permaneceu e não conseguiu superar, do ponto de vista religioso. Mas o martírio também pode ser voluntário, mesclando desejo de expiação e traços de masoquismo, os quais podem ser inferidos se considerados junto a outro verso que lhe reforçaria o sentido (“aqui me *cilicieï*”, grifo nosso), em que o uso do verbo ciliciar remete ao suplício físico imposto como penitência. Sobre o uso dos adjetivos “réprobo” e “bárbaro”, é fácil relacioná-los aos impulsos sádicos que afluíam vez por outra na poesia viniciano, conforme visto anteriormente na “Elegia desesperada”.

Também o termo “santo” emerge do vocabulário religioso e acentua a bipartição do sujeito entre a virtude e o pecado, as aspirações do espírito e os determinismos da carne. Se santo, conforme a crença católica, é um indivíduo que, apesar de sua natureza humana e pecadora, foi capaz de um grande feito perante os ditames divinos, o poeta assim se declara pelo fato de o santo ser a personificação singular desta dualidade experimentada com agudeza pelo sujeito poético viniciano. Mas, de modo inverso ao convencional, o reconhecimento e a santificação do poeta foram por sua entrega ao mundo, pela comunhão com a carne e não com o espírito, pela devoção não ao Deus cristão, mas a Eros em toda sua potência e vitalismo.

A dor é um elemento muito presente no poema, fazendo-se a sua nítida associação com o prazer, para o qual ela é uma condição. O sujeito experimenta a dor da queda (“ali

tombei”) e deixa no seu rastro sangue e a própria carne (“aqui encontrarás minhas pegadas/ e pedaços de mim por cada canto./ Numa gota de sangue numa pedra/ ali estou eu”). Também é descrita a dor eivada de desespero (“num grito de socorro/ entreouvido na noite”), pranto (“esta é a areia/ que tanto enlameei com minhas lágrimas”) e ânsia (“ali beijei-te ansiado/ como se a vida fosse terminar/ naquele louco embate”). Mas, também descreve-se a dor que é fonte de gozo alheio e perverso (“ali ciliciei-me/ para gozo da aurora pervertida”). Como um dos estados produzidos pela paixão, a dor está para a vida assim como a morte, certa e irremediável, mas o sujeito deseja-as – a dor e a morte – porque ambas são parte indissociável da vida e da paixão<sup>74</sup>.

Não falta ao poema alusão à expansão do bairro que em poucos anos se verticalizou com a construção de edifícios cada vez mais altos<sup>75</sup>, os quais são representados como “essa estrutura/ de apartamentos como uma colméia/ gigantesca” e “réstia de edifícios”. Mas, ao apontar a superdimensão dos edifícios residenciais, o sujeito visa antes à nova caracterização dos espaços de encontro amoroso: “em muitos penetrei/ tendo a guiar-me apenas o perfume/ de um corpo de mulher a palpitar/ como uma flor carnívora na treva”. Nestes versos, o sujeito lança-se na aventura erótica por domínios desconhecidos e obscuros, em que ele se orienta não pelo sentido da visão, mas pelo olfato. Na descrição de um processo que beira o animalesco, o cheiro do sexo da fêmea atrai o macho para o acasalamento. Mas tal fato é submetido a uma linguagem altamente figurada: o sujeito é guiado pelo “perfume” de um corpo cujo palpitar é comparado “a uma flor carnívora na treva”. Nesta imagem, a natureza feminina é caracterizada simultaneamente como vegetal e animal: ao princípio da passividade vegetal-feminina (“flor”) opõe-se a ferocidade animal (“carnívora”), que se oculta na treva

<sup>74</sup> Tal idéia apóia-se na declaração feita por Vinicius em entrevista a Clarice Lispector, em 1967: “Se a felicidade existe, eu só sou feliz enquanto me queimo e quando a pessoa se queima não é feliz. A própria felicidade é dolorosa” (COHN & CAMPOS, 2007, p. 90).

<sup>75</sup> Tal fenômeno arquitetônico e imobiliário é detalhado por Abreu (2008, p. 112): “Já no final da década de 1930 o processo de verticalização se fazia sentir em Copacabana, a princípio através da substituição de casas por edifícios de 4 ou 5 andares, passando o gabarito a 8/12 andares na década de 1940. O censo desse ano já indica esse processo de crescimento vertical, revelando que 40% da população de Copacabana residia em prédios de ‘três pavimentos ou mais’ ”.

para atrair a presa incauta<sup>76</sup>. O gozo de tais prazeres é assegurado pela natureza erótica e sensual do bairro, “Copacabana! ah, cidadela forte/ desta minha paixão!”, que, por sua vez representa uma outra cidade, alheada, independente e fortificada dentro do Rio de Janeiro.

A lua, como entidade simbolicamente feminina, aparece em diferentes situações no poema: na primeira, o sujeito afirma “aqui meus braços discursaram à *lua*”; na segunda, “ali cantei/ à *lua branca*, cheio de bebida”; na terceira, “a *velha lua*/ ficava no seu nicho me assistindo/ beber e eu muita vez a vi luzindo/ no meu copo de uísque, *branca e pura*/ a destilar tristeza e poesia” (grifos nossos). Personificado, o astro é objeto da adoração do sujeito, ainda que distante e inacessível; de longe, ela, tal qual musa, derrama sobre ele a tristeza destilada capaz de fecundar seu verbo em poesia.

A presença da morte pode ser sentida pelo sujeito, ainda que vista de longe; pode estar relacionada ao enervamento da vida na senda extrema da paixão, cuja tensão essencial manteria os indivíduos no limite tanto do prazer quanto da dor. Mas a morte, tal qual a cidade é representada por uma imagem feminina:

[...] Uma mulher  
 Toda de negro no horizonte extremo  
 Entre muitos fantasmas me esperava:  
 A moça dos antúrios, deslembada  
 A senhora dos círios, cuja alcova  
 O piscar do farol iluminava  
 Como a marcar o pulso da paixão  
 Morrendo intermitentemente. (MORAES, 2008, p. 446)

Em “Copacabana”, a morte não é uma mulher familiar ou afável, mas sim “deslembada”, distante (“no horizonte extremo”), vestida de luto junto a outros mortos (“toda de negro [...] entre muitos fantasmas”), que não vem buscar o sujeito, mas o aguarda

---

<sup>76</sup> Tal caracterização feminina coincide com aquela realizada em “Balada do Manguê”, simultaneamente vegetal e animal: “pobres flores gonocócicas/ que à noite despetalais/ as vossas pétalas tóxicas!/[...] no entanto crispais sorrisos/ em vossas jaulas acessas/ mostrando o rubro das presas/ falando coisas de amor.” (MORAES, 2008, p.333)

fatalmente. Sua fatalidade reflete-se ainda no “pulso da paixão/ morrendo intermitentemente”, imagem que sugere o fim lento, mas certo, da vida e da paixão. Caracterizada como “a moça dos antúrios” ou “a senhora dos círios”, a mulher-morte traz dois elementos próprios de rituais fúnebres: as flores (“antúrios”) e as velas (“círios”).

Diante da obscura visão da morte, o sujeito depara-se com a claridade (“o piscar do farol”, “um brilhar de punhal”, “frincha de luz”), como forma de resistência à escuridão e ao aniquilamento que a morte encerra. Há o embate com a morte, mas que não se realiza no enfrentamento direto e impossível e sim na tentativa de sobrevivência, espera e resistência ao tempo. O sujeito permanece na perigosa zona limítrofe entre a vida e a morte, que é efetivamente o lugar de todo ser humano. Mas ele encarna visceralmente esse drama, como quem encenasse uma luta, não obstante saber o seu fatídico desfecho. Seu lugar nesse embate é vário, não-fixado, fugidio, a pairar sobre “o abismo embaixo/ aberto, elástico”. Em sua impossibilidade de fixação, o sujeito afirma: “[...] e o meu ser disperso/ no espaço em torno, e o vento me chamando/ me convidando a voar...”.

Percebe-se no poema que o sujeito desloca-se do lugar determinado geograficamente, o bairro, para uma Copacabana particularizada pela experiência e pela memória, feita de fantasias, expectativas e receios: imagens sobrepostas que podem bem ter representado dados biográficos muito particulares, vertidos em linguagem cifrada e impenetrável a leituras posteriores. Os enfrentamentos interiores são travados, deste modo, numa Copacabana interior, mas que se encontra ancorada firmemente ao bairro e à sua geografia. Seu halo passiona produz a tragicidade de quem afirma “ah, muitas mortes/ morri entre essas máquinas erguidas/ contra o tempo” ou ainda “[...] o desespero/ de andar, como um metrônomo, para lá/ e para cá, marcando o passo do impossível/ à espera do segredo, do milagre/ da poesia...”.

Sobre a afirmação das “muitas mortes”, é possível inferir uma alusão às muitas paixões, como se a cada uma se formasse um novo ser, uma nova vida; ao seu término (da paixão), uma nova morte que possibilitaria o reinício de outra paixão e de outra vida sucessivamente. Tal inferência remete à fênix, ave mítica que tem o poder de renascer de suas cinzas. Tal qual a ave, o sujeito seria consumido pela fogueira (imagem da paixão), mas ressurgiria das suas cinzas, caracterizando a paixão como um fatalismo cíclico.

Quanto às “máquinas erguidas contra o tempo”, é possível relacioná-las à própria feição que o bairro ganhava naquela época, sendo erigidas construções gigantescas, em dimensão e luxo, supostamente capazes de vencer o tempo e suas intempéries, a exemplo de grandes monumentos da humanidade. Em seguida, o sujeito volta a dirigir-se à Copacabana, numa última fala com que remata o poema:

Tu, Copacabana  
 Mais que nenhuma outra foste a arena  
 Onde o poeta lutou contra o invisível  
 E onde encontrou enfim sua poesia  
 Talvez pequena, mas suficiente  
 Para justificar uma existência  
 Que sem ela seria incompreensível. (MORAES, 2008, p. 446)

O poeta afirma ser o bairro uma “arena”<sup>77</sup>, mas a peleja fora contra o “invisível”, com tudo de mais obscuro, intimista e metafísico que a palavra pode abarcar. Como adversário temível, o “invisível” pode incluir a morte, o tempo, o medo, a angústia, a solidão, a incomunicabilidade, elementos contra os quais Vinicius lutou exaustivamente ao longo da vida e na poesia. O referido termo encontra-se no mesmo nicho do que é fatal, acima das forças ou compreensão humanas, como outras duas palavras vistas anteriormente no poema:

---

<sup>77</sup> Tal imagem também é usada por Vinicius na entrevista a Odacyr José, já citada no item 6.0 desta pesquisa, novamente transcrita: “[...] considerada esta como *arena* em que ele (o poeta) lutou com a vida, onde foi feliz e infeliz, onde amou e foi amado, onde descobriu seu verbo próprio e deu de comer diariamente à morte” (COHN & CAMPOS, 2007, p. 73, grifo nosso).

“irremediável” e “impossível”, usadas na sua forma substantiva (precedidas do artigo definido), para exprimir potências metafísicas sobre-humanas.

Embora pareça desleal o embate do sujeito contra o invisível, foi nessa mesma arena, Copacabana, bairro jovem, vibrante e cosmopolita, que o encontro com a própria poesia foi possível, apesar do gesto humilde de quem a reconhece ainda pequena. É a capacidade de exprimir-se pela poesia que não só justifica para Vinicius a sua existência, como a esta última confere sentido e direção.

Através de “Copacabana”, mais que a importância do bairro, revela-se a importância da vida liberta das amarras religiosas e morais que, ainda que perjura, o poeta visou alcançar e se reflete numa dicção poética altamente erótica. A cidade, por sua vez, representada metonimicamente por Copacabana, torna-se elemento potencializador da pretendida libertinagem existencial e poética, na qual o poeta mais ainda se empenha ao representar Eros.

## 6.2 “O POETA EM TRÂNSITO OU O FILHO PRÓDIGO”

Na poesia de Vinicius de Moraes, a palavra “trânsito” é usada para representar o constante ir-e-vir do poeta, dentro e fora de sua cidade, o que se acentuou sobremaneira com seu ingresso na carreira diplomática, em 1943. Se, por um lado, esta lhe possibilitou viajar e ampliar conhecimentos <sup>78</sup>, por outro, afastou-o por longos períodos de seu país, família e amigos. Mas, a referida palavra pode ganhar outras conotações no universo poético viniciano: em sua acepção de movimento e mudança de lugar, pode relacionar-se ao estilo de vida desejado pelo poeta, livre das antigas amarras sociais, ideologias e poéticas. É possível crer que a sua existência foi marcada por uma exaustiva busca de movimento, em contrapartida ao

---

<sup>78</sup> Assim o poeta afirma, em entrevista a Tarso de Castro, Jaguar e Luiz Carlos Maciel (publicada originalmente no Pasquim em 1969): “(Tarso – O que você achou da sua experiência na carreira diplomática?) Vinicius – Ela contribuiu positivamente na medida em que me deu oportunidade de viajar, ampliar meus conhecimentos, julgar minha terra de acordo com padrões estrangeiros, entendeu?” (COHN & CAMPOS, 2007, p. 116).

imobilismo, aos dogmatismos e ao isolamento. Sobretudo a solidão, uma das grandes questões para Vinicius, pôde ser, se não solucionada plenamente, superada com frequência pelo movimento ontológico de aproximação dos outros indivíduos, que está na base do princípio relacional (ou Eros).

As cidades foram o lugar privilegiado para o convívio do poeta com o(s) seu(s) outro(s); o Rio de Janeiro, porém, ganhou destaque não apenas por ser sua terra natal, mas pela exuberância e pela sedução que seu cotidiano e geografia exerceram sobre o sujeito poético. Vinicius ressaltou inclusive as formas da cidade: a geometria natural do seu relevo, a forte presença do mar e sua ligação mítica e simbólica com a lua. Em entrevista declarou:

*(Por que o mar tanto o apaixona?)*

Não sei... Fui menino de ilha, nadava como um peixe, namorei muito no mar. Depois, segundo os cientistas, o mar é a lua, isto é, o mar é a superfície da Terra que, numa antiga explosão, foi precipitada tão alto que escapou à força de gravidade do nosso planeta e transformou-se na divina Selene. E eu sou um ser muito lunar. Tenho uma grande, e triste, intimidade com o mar. (COHN & CAMPOS, 2007, p. 82)

Na explicação do seu apreço pelos simbolismos do mar e da lua, o poeta aproxima licenciosamente o argumento científico ao mito. Mas, na declarada “intimidade com o mar” repousa, decerto, uma das razões do fascínio pela zona sul da cidade, toda ela orlada pelo oceano. Ao mar e à lua também é possível associar as idéias de “trânsito” ou “movimento”, presentes já no título do poema. O primeiro caracteriza-se por grande porção de água em constante movimento, causado por correntes e marés oceânicas; é símbolo de dinâmica e transitoriedade. A segunda, que com sua gravidade rege o fluxo das marés, descreve uma trajetória no céu noturno e cujo movimento resulta na caracterização de quatro fases.

O título do poema apresenta dois segmentos – “o poeta em trânsito” e “o filho pródigo”<sup>79</sup> – separados pela conjunção alternativa “ou”. Quanto ao primeiro, fica clara a alusão ao constante ir-e-vir do poeta, sempre em partida ou chegada, deixando um vigoroso rastro afetivo, conforme afirmou em “Copacabana”: “aqui encontrarás minhas pegadas/ e pedaços de mim por todo canto” (MORAES, 2008, p. 445). Um ir-e-vir que, mais que os deslocamentos do poeta entre cidades ou países, ligasse à condição interior de um sujeito avesso à fixidez e a toda forma de estagnação.

Em “O poeta em trânsito ou o filho pródigo” (MORAES, 2008, p. 576), Vinicius caracteriza-se como o “poeta em trânsito”, que está sempre em movimento, mudanças, vidas e voltas, mas que sempre retorna à casa, à sua cidade, tal qual o filho pródigo. A própria poesia pode se entendida com em trânsito: poesia múltipla, infixável, em constantes movimentos interiores, como seu poeta. Porém, ao retornar, o sujeito não se coloca humilde e indigno como no texto bíblico. Ao contrário, ele chega à cidade investido de autoridade e, determinado, afirma:

*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 violente  
 As jovens praias de pudor tão branco.  
*Quebrarei* com ressacas e risadas

---

<sup>79</sup> Quanto à expressão “o filho pródigo”, ela é tomada do texto bíblico *Parábola do filho pródigo*. Nela, o filho mais jovem de um proprietário de terras pede ao pai a parte que lhe cabe na herança da família e ruma para terras estrangeiras. Lá vivendo dissolutamente, em pouco tempo dilapida o patrimônio recebido, padecendo de fome e maus tratos, até retornar à casa paterna. Ao chegar, embora julgasse a si mesmo indigno de perdão, o pai o recebe afetuosamente e manda matar um novilho para o festejo de sua volta. O recurso da alusão ao texto bíblico ou a fundamentos da religiosidade cristã é usado com alguma frequência na poesia de Vinicius, como em poemas anteriormente estudados nesta pesquisa. O filho pródigo é a imagem do filho que abandona a terra natal, regressa combalido e é acolhido sem reservas, porque é amado acima de tudo. Cf. Bíblia Sheed (1997, p. 1459)

O silêncio habitual de Deus na noite

A intimidar os homens. (MORAES, 2008, p. 576, grifos nossos)

Nos versos acima, o sujeito anuncia sua chegada próxima e com ela pretende instaurar o tumulto na ordem da noite. Os verbos destacados – “acordarei”, “despertarei”, “pedirei gritando”, “quebrarei” – no futuro do presente indicam afirmações categóricas, que caracterizam o desejo de desmontar violentamente o cenário noturno. Tamanho é o vigor do sujeito que sua revolta atinge a tudo e todos que o cercam, indistintamente (“as aves [...] noturnas”, “os bêbados nos pórticos”, “os cães sonâmbulos”, “as jovens praias”). Até Deus, em seu “silêncio habitual”, é atacado com “ressacas e risadas”, a fim de por termo aos “gerais mistérios/ que envolvem a noite” e a tudo que intimida os homens.

O sujeito poético caracteriza-se nestes versos aparentemente cruel, assemelhando-se àquele descrito na “Elegia desesperada” como “homem vazio” cujo “nome é terrível” (MORAES, 2008, p. 293–294), dada a violência de suas ações. Mas, ao que parece, aqui seu desejo é eliminar aquilo que oprime o ser humano: o mistério, o oculto, o invisível. Assim sendo, é possível compreender suas ações como reações do indivíduo diante do medo e de uma certa essência noturna e misteriosa que ele não deseja. Em seguida ao anúncio de sua chegada, o sujeito afirma:

[...] Que a cidade

*Ponha* o xale da lua sobre a fronte

E *saia* a receber o seu poeta

Com ramos de jasmims e outras saudades.

(MORAES, 2008, p. 576, grifos nossos)

Os verbos destacados, no modo imperativo, indicam uma ordem e caracterizam a forma de o sujeito colocar-se diante da cidade: não com a humildade de filho, como na parábola, mas com o orgulho e a intimidade de “seu poeta”. Não foi apenas ele quem sentiu

saudades e retorna contrito: a cidade deve vir recebê-lo, como amante saudosa e perfumada. O retorno do poeta resulta num momento de encantamento, descrito como:

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. (MORAES, 2008, p. 576)

A beleza emana da visão enternecida que o sujeito possui do lugar. Sua imagem é descrita então por pequenos detalhes (“pedra”, “casa”, “rua”, “árvore”) que correspondem cada um a uma lembrança. Eles indicam que as recordações estão fortemente atreladas ao cotidiano *microscópico* dos lugares, cujo detalhamento se assemelha à descrição de um corpo amado, acariciado com ternura. A razão de tamanha intimidade reside na ligação amorosa com a cidade, união esta que, embora tenha surgido antes da sua partida, resistiu à sua ausência, preservada numa espécie de *memória do lugar*.

Assim apresentadas, as lembranças não seriam apenas parte da capacidade mnemônica do sujeito, mas estariam aderidas a cada objeto e lugar. Daí a possibilidade de compreender a resistência de alguns poemas às mudanças que a urbanização modernizadora realizou na fachada dos bairros<sup>80</sup>. Tomada a cidade como registro e escrita<sup>81</sup> da história própria e do poeta, a capacidade de lê-la, assim como a de recordar, está diretamente ligada à sua visibilidade. Ao desfigurar-se a imagem da cidade, o poeta perde os elementos físicos capazes de alimentar suas recordações. Com isso, o lugar torna-se estranho e o sujeito, estrangeiro na própria terra.

---

<sup>80</sup> Tal resistência relaciona-se com o sentimento descrito nos poemas “A cidade antiga”, “A cidade em progresso” e “Morro do Castelo”. Sobretudo este último descreve a angústia do sujeito entre uma recordação viva que já não encontra traço ou correspondência na materialidade da cidade.

<sup>81</sup> Cf. Rolnik (1988, p. 9).

Afirmando-se “amante urbano”, o sujeito tanto caracteriza a cidade como sua amante (não apenas objeto do seu amor) quanto se refere à intensa experiência amorosa, descrita como sobre-humana. O verso “na noturna cidade desvairada” indica a cidade como lugar privilegiado para a paixão, na qual “Copacabana” é exemplar: “Copacabana, praia de memórias!/ quantos êxtases, quantas madrugadas/ no teu colo marítimo. [...] Copacabana! ah, cidadela forte/ desta minha paixão” (MORAES, 2008, p. 446).

Quanto ao seu regresso, o sujeito o anuncia e o descreve com humor, descaracterizando a imagem do cavaleiro medieval em posição de reverência e cortesia à sua dama. Sem formalidades, retornaria conforme pede uma cidade de clima tropical como o Rio de Janeiro (“de camisa esporte”) e bêbado, caricaturando a si próprio e recusando a sobriedade que o amor e a poesia supostamente exigiriam, nos moldes da cortesia amorosa:

Provavelmente não virei montado  
 Em cavalo nenhum, como soía  
 Nem de armadura, que essa, a poesia  
 Mais que nenhuma outra me defenderia  
 Numa cota de malhas de silêncio.  
 É bem possível que eu chegue bêbado  
 E se em janeiro, de camisa esporte. (MORAES, 2008, p. 576)

Para o sujeito, que manifesta descaso com as formalidades, “o importante é chegar, ser a unidade/ entre a cidade e eu, eu e a cidade”. A união indica o desejo e a necessidade de o poeta retornar à sua terra, como quem busca conforto, refúgio, proteção. Ao retornar, ele supera o isolamento e a angústia resultantes do afastamento da cidade natal. Esta pode também ser representada pelo pai da parábola anteriormente citada (o que acolhe, protege e ampara), embora a cidade receba sempre uma figuração feminina na poesia viniciano. Mas, ao reiterar a reciprocidade através da repetição invertida “entre a cidade e eu, eu e a cidade”, o sujeito indica que não é apenas ele que deseja o retorno; como sua amante, a cidade também o

deseja. E retornar significa emergir na natureza exuberante do Rio, é “ouvir de novo o mar se estilhaçando/ nas rochas, ou bramindo no oceano/ sozinho como um deus”.

Após a evocação da “bem-amada”, o sujeito dirige-se à cidade, comparando sua geografia a um corpo de mulher, conferindo destaque aos principais elementos da paisagem carioca:

.....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 ao 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! (MORAES, 2008, p. 576)

Neste longo trecho, a cidade é intensamente erotizada através da associação entre partes do corpo feminino (“nádegas”, “seios”, “joelhos”, “púbis”, “axilas”, “cabelos”) e os principais elementos da paisagem carioca (rochas, floresta, mar). Seja como “mulher petrificada” ou “mulher adormecida junto ao mar”, ela torna-se um grande monumento de beleza e sensualidade. Embora seja de caracterização predominantemente diurna e solar, a

cidade também é íntima da noite, tal qual seu poeta. Apesar de excessivamente luminosa, ela não fere o “silêncio”, considerado favorável à meditação, à introspecção e à poesia, assim como na “lunar estrada Niemeyer” onde “meditam as montanhas”.

Toda a cidade é um corpo amado e nela o poeta aninha-se, encontrando conforto e a matéria para uma poesia de grande intimidade. Os três elementos predominantes na paisagem do Rio – rochas, floresta e mar – dão-lhe atributos simbólicos correspondentes. À fixidez e à perenidade rochosas (capazes de atravessar “passados e futuros”), agregam-se a natureza fluida e cambiante do mar (fértil, mas repleta de perigos) e a passividade feminina e vegetal. Não um espaço plano, liso e sem rugosidades, sejam elas humanas ou naturais, no Rio de Janeiro, a natureza é grave (“que gravidade da natureza!”), embora o poeta afirme que “[...] sob o sol o Rio é muito claro/ muito claro demais e sem mistério”. A solaridade eliminaria o mistério e seu calor tem o poder de transmutar as coisas, arrancá-las de sua condição ordinária e fazer delirar:

Eu sei que ao revérbero de janeiro  
*Morrem segredos* como morrem as aves  
 Contentes de morrer. Eu sei tudo isso.  
 Já vi com esses meus olhos incansáveis  
*Idéias 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 desviarem-se*  
 Do rumo da criação ante uma axila  
 Suada, e muitos *santos se danarem*  
 Sob a ação salutar do ultravioleta. (MORAES, 2008, p. 577, grifos nossos)

As imagens destacadas são ligadas ao mistério, à formalidade e à moral; mas, sob o intenso calor do Rio de Janeiro, nenhuma resiste em sua forma original. Elas fazem alusão a um certo tipo de rigor (moral, ideológico ou artístico), que o poeta julga não estar de acordo

com a informalidade que caracteriza não apenas a cidade, mas o homem e a mulher cariocas. Descrevendo uma suposta metamorfose, o próprio poeta e sua poesia poderiam ser inscritos nessa relação de seres afetados pelo ritmo de vida acalorado na cidade. A diferença é que Vinicius tomou partido desse efeito, aceitando-o e o direcionando como um projeto pessoal que dirigiu seu fazer poético. Essa aceitação é justificada como uma predisposição de poucos, um privilégio que ele explica como:

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 [...] (MORAES, 2008, p. 577)

Tal predisposição reside na sua natureza de poeta e na conseqüente capacidade de transformar dados da realidade objetiva em matéria para poesia. Vinicius busca realizar a síntese de opostos que podem ser harmonizados: a solaridade e a treva, o silêncio e a música. A harmonia destes opostos, o poeta a percebe na visibilidade urbana, que novamente é caracterizada como entidade feminina. Ela se oferece sensualmente ao poeta, fazendo lembrar a afirmação anteriormente citada de que

O Rio parece uma mulata de Di Cavalcanti, uma linda mulata lunar deitada nua, recostada nos braços, recostada nos braços, toda rodeada de coxins verdes, *sem recato no corpo mas cheia de pudor nos olhos* – que, no entanto, pedem. É a minha cidade bem-amada. (COHN & CAMPOS, 2007, p. 72, grifo nosso) <sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> A cidade é a mulher ambivalente, nua, mas pudorosa, tal qual “A mulher que passa” (MORAES, 2008, p. 261), “que é tanto pura como devassa”.

O poeta, “esse” a quem 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”, reporta-se às eras primitivas, contadas pelas próprias rochas:

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 caso souber ver, no fim do dia  
 A silhueta do homem primitivo  
 (A mesma que ainda hoje transformada  
 Passa sobre o mosaico da Avenida)  
 Assistindo de sua arquibancada  
 As serpentes do mar em luta ignara  
 Movendo maremotos, à porfia  
 No estádio natural da Guanabara. (MORAES, 2008, p. 577)

Nos versos acima, fundem-se a história de formação geológica do Rio de Janeiro e os mitos de sua origem: os morros da Viúva, do Pão de Açúcar e do Corcovado teriam irrompido da terra (como se dados à luz após serem gerados no ventre da terra); um homem primitivo que, no fim do dia, vem sentar-se à sua mesa imensa sob o calçadão da orla; serpentes do mar que, ao lutarem, movem maremotos; a natureza em torcida no “estádio natural da Guanabara”.

A cidade novamente é caracterizada como arena, mas não para os embates do poeta, e sim de potências titânicas, como gigantes, monstros e rochedos descomunais, que são freqüentes nos mitos de origem de várias civilizações, como a greco-romana. Conforme descrito na *Teogonia*<sup>83</sup>, teriam participado da criação do mundo (ou cosmogonia) quatro divindades que corresponderam aos elementos primordiais do universo: Caos (vazio primitivo), Gaia (terra), Tártaro (escuridão) e Eros (atração amorosa). Este último exerceu a

---

<sup>83</sup> Cf. Hesíodo (1995, p. 133 - 135)

força de atração que presidiu a procriação dos deuses por união amorosa, que teria feito Gaia parir Urano (céu) e Ponto (o mar). Da união de Gaia e Urano, surgiram os célebres titãs e titânides, dentre elas Mnemósine (a memória). Da união dessa última com Zeus nasceram, posteriormente, as Musas, ninfas da inspiração artística ou científica, dentre as quais está Erato, a musa da poesia lírica.

Da genealogia divina acima traçada, é possível destacar a participação de Eros na união dos seres e na fecundação amorosa da vida. De acordo com o mito, ele estaria na origem de tudo que deu forma ao mundo natural (o céu, o mar, as montanhas e florestas). Mas, na sua descendência, estão a memória e as musas, representações da beleza, da arte e do conhecimento humano.

Desse modo, na cidade mítico-poética de Vinicius, amalgamam-se a exuberância natural, descendente direta de Gaia, e a riqueza artística e cultural, herança das Musas filhas de Mnemósine. O poeta representou a cidade como espaço de convergência de símbolos e mitos que se unem pela natureza essencialmente erótica de sua poesia. Como “amante urbano”, coube a ele reverenciar, ainda que sem formalidades românticas, a “mulher petrificada” cujo calor fez danarem-se até os santos, inclusive o poeta Vinicius de Moraes, que deixou o claustro feito de medo e culpa da poesia da juventude pela intimidade com a “noturna cidade desvairada”.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para o poeta Vinicius de Moraes, o Rio de Janeiro é a representação singular da beleza natural, do lirismo e do poder encantatório que desvaira a todos com seu calor extasiante, sua solaridade sem mistério e sua treva fecunda. O mar, que o banhou por toda a vida com suas vagas e vazantes, simbolizou com recorrência os movimentos empreendidos na busca de si mesmo e do outro, homens e mulheres de seu tempo, nas ruas de sua *Cidade Maravilhosa*.

Nas suas ruas, praças, bares e praias, o poeta conheceu o prazer do convívio, da compaixão e do afeto, a expansão da franqueza, do pensamento crítico e do senso de justiça, a poesia concisa, erótica e espontânea. Fugindo à solidão e alimentando diariamente a morte, sua musa última, ele foi farto de amigos – parceiros de vida e arte –, e mulheres. E embora buscasse em cada uma a sua mulher amada, fez da sua cidade maior amante e eterna namorada.

No Rio de Janeiro, estão enraizadas as mais antigas lembranças, os primeiros amores, amigos e angústias. Nele, o poeta percorreu distâncias incalculáveis, procurou castelos e cidades antigas já inexistentes. Guiado para o espaço urbano, ele trocou a aspiração das alturas sublimes pela necessidade de caminhar com os pés no chão. Dessa bem-amada, Vinicius fez moldura para a vida e a poesia. Não obstante seus muitos períodos de ausência, a intimidade se manteve preservada e a paixão, fermentada na distância.

O intenso trânsito do poeta lhe possibilitou pensar a cidade não apenas como lugar afetivo das recordações, mas também de lutas e regurgitações sociais. Vinicius entendeu-as com “falta de amor no mundo” e cantou a necessidade de “inventar de novo o amor”<sup>84</sup>. Embora a cidade crescesse em grandeza e miséria, Vinicius não perdeu a ternura e o afeto capazes de lhe fazer desentranhar beleza dos lugares mais obscuros, como o Mangue, nem a

---

<sup>84</sup> Citados dos poema “Balada da moça do Miramar” (MORAES, 2008, p. 379) e à canção “Carta ao Tom” (MORAES, 1991, p. 137), respectivamente.

capacidade de se encantar com a graça das ciclistas fagueiras do Arpoador. Vinicius não se ressentiu com as tragédias cariocas, como a miséria, a prostituição, a demolição sistêmica de lugares históricos. Incorporando-as ao discurso poético, o poeta, embora não lhes tenha atenuado o caráter terrível, não fez de tais agruras mote para poemas de cunho panfletário, nem permitiu que elas subtraíssem à cidade a aura de “Maravilhosa”. Assim, ele responde generosamente a tais questões, representando de modo singular e afetuosamente o carioca. Na crônica “Estado da Guanabara”, afirma:

[...] ser carioca é antes de mais nada um estado de espírito. [...] Pois ser carioca, mais que ter nascido no Rio, é ter aderido à cidade e só se sentir completamente em casa, em meio à sua adorável desorganização. Ser carioca é não gostar de acordar cedo, mesmo tendo obrigatoriamente de fazê-lo, é amar a noite acima de todas as coisas, porque a noite induz ao bate-papo ágil e descontínuo; é trabalhar com um ar de ócio, com um olho no ofício e outro no telefone, de onde sempre pode surgir um programa; é ter como único programa o não tê-lo; é estar mais feliz estando de caixa baixa do que alta; é dar mais importância ao amor que ao dinheiro. Ser carioca é ser Di Cavalcanti. (MORAES, 2008, p. 708)

O estado de espírito de *carioquice* descrito por Vinicius é sinônimo de informalidade, forjada na “adorável desorganização” da cidade jovem, lugar privilegiado para a vida social e artística. A construção cultural desse tipo humano, o carioca, caracteriza-se conforme traços de uma personalidade atribuída à cidade, a qual favoreceria o despojamento dos rigores e amarras que reduzem a liberdade individual e coletiva e a intimidade com a solidão e a noite, componentes vitais para a poesia viniciano. Ao carioca, por sua natureza vibrante e sua predisposição interior para o amor e a beleza, foi dada a mais bela entre todas, a mulher carioca.

Alvo de grande investimento afetivo e erótico, a mulher carioca é a fusão de duas entidades superlativas, portadoras de beleza, sensualidade e poesia: a mulher amada e a cidade do Rio de Janeiro. Como compositor de canções, Vinicius capturou a essência dessa mulher singular:

Ela é carioca  
 Ela é carioca  
 Basta o jeitinho dela andar  
 Nem ninguém tem carinho assim para dar  
 Eu vejo na cor dos seus olhos  
 As noites do Rio ao luar  
 Vejo a mesma luz, vejo o mesmo céu  
 Vejo o mesmo mar

Ela é meu amor, só me vê a mim  
 A mim que vivi para encontrar  
 Na luz do seu olhar  
 A paz que sonhei [...] (“Ela é carioca”, MORAES, 1991, p. 42)

Tal qual a cidade, a carioca seduz o poeta por seus gestos, como o caminhar e o olhar, mas também por um certo encantamento incapturável pela linguagem meramente descritiva. Daí o poeta apelar para a malícia dengosa e reticente que a distingue das demais:

A mulher carioca  
 O que é que ela tem?  
 Ela tem tanta coisa  
 Que nem sabe que tem

Ela tem o bem que tem  
 Tem o bem que tem o bem  
 Tem o bem que ela tem  
 Que ninguém tem, que tem

Ela tem um pouquinho que ninguém tem  
 Ela faz um carinho como ninguém  
 Ela tem um passinho que vai e que vem

Ela tem um jeitinho de nhem-nhem-nhem  
 A carioca tem um jeitinho de nhem-nhem-nhem

(“Mulher carioca”, MORAES, 1991, p. 76)

Ao tornar-se letrista, Vinicius atingiu uma comunicação mais ampla e direta não apenas com artistas e intelectuais contemporâneos seus, mas com o povo que passava a cantar sambas e poemas a um mesmo tempo. Em entrevista ao *Estado de São Paulo*<sup>85</sup>, ele declara:

Olhem, eu acho que o pessoal fica um pouco grilado pelo fato de eu fazer música, achando que a canção popular é uma arte menor. Puro preconceito. A mesma coisa me foi dita por várias pessoas. Muita gente acha que desperdicei meu talento poético fazendo canções. Acho que não, em absoluto. As duas coisas fazem parte de um todo, de um mesmo todo. Não faço distinção entre a poesia do livro e a da canção. (COHN & CAMPOS, 2007, p. 194).

Ainda na mesma entrevista, Vinicius comenta sua necessidade de comunicação que melhor se realizou na canção:

Era uma insatisfação minha verificar que a poesia de livro atingia um número tão reduzido de pessoas. Aquele pequeno retângulo do livro é limitador, do ponto de vista de comunicação. Edições de 5 mil exemplares não representam muito, embora eu não possa me queixar, sou um poeta que vendeu bem. Mas no meu caso, a canção vem de longe. (p. 195)

Vinicius de Moraes arriscou-se sempre, atirando-se na vida e na arte como numa grande aventura e com freqüente sucesso. Como poeta, produziu um roteiro afetivo, erótico e bem-humorado do Rio de Janeiro; um rico e expressivo conjunto de poemas, uma poética de sua cidade. Embora nem sempre organizado e programático (o que não era mesmo uma ambição sua), Vinicius representou sua cidade com a mesma paixão que sentia fluir de sua geografia descomunalmente bela e seu cotidiano essencialmente contraditório.

Mais que aos graves problemas sociais de que foi testemunha, o poeta aderiu-se à cidade no que ela guardava ainda de familiar e exuberante para compor sua poética, à qual

---

<sup>85</sup> Entrevista “A poesia e a canção são parte de um todo”, por Lourenço Dantas Mota, Frederico Branco e Nilo Scalzo. Publicado originalmente no Estado de São Paulo, em 18 de fevereiro de 1979.

buscou imprimir as marcas indeléveis da espontaneidade, da alegria e do amor, em contrapartida aos grandes males que o seu século viu surgir. De sua opção pelo sentimento como chave para compreensão da existência e resposta à angústia de seu tempo, resultou a intimidade com que Vinicius trilhou os fecundos caminhos de Eros na geografia de sua cidade.

## REFERÊNCIAS:

### De Vinicius de Moraes:

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

\_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

\_\_\_\_\_. *Querido poeta – Correspondência de Vinicius de Moraes*. (organização Rui Castro). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Roteiro lírico e sentimental do Rio de Janeiro – e outros lugares por onde passou e se encantou o poeta* (organização José Castello). São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

### Sobre Vinicius de Moraes:

AFONSO, Carlos Alberto. *ABC de Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Ed. Novo Quadro, 1991.

ANDRADE, Mário de. “Belo, forte, jovem”. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

BANDEIRA, Manuel. “Coisa alóvena, ebaente”. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

CANDIDO, Antonio. “Um poema de Vinicius de Moraes”. In: MORAES, Vinicius de. *Poemas, sonetos e baladas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. “[Vinicius de Moraes]”. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes, o poeta da paixão: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

COHN, Sérgio & CAMPOS, Simone. *Vinicius de Moraes: Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.

FARIA, Otávio de. “A transfiguração da montanha”. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

FERRAZ, Eucanaã. “Simples, invulgar”. In: *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Vinicius de Moraes*. São Paulo: Publifolha, 2006.

FERREIRA, Davi Mourão. “O amor na poesia de V. de M.”. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

GIL, Daniel Vasilenkas. *A poesia esparsa de Vinicius de Moraes*. A poesia esparsa de Vinicius de Moraes. 100 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Literatura Brasileira) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

JUNQUEIRA, Ivan. “Vinicius de Moraes: língua e linguagem poética”. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

KLUSSMAN, Natalia Cordoniz. *Cinco Elegias: transformações*. 129 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Literatura Brasileira) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

OLIVER, Maria Rosa. “A dimensão da ternura”. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

PALLOTINI, Renata. “Vinicius de Moraes: aproximação”. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

PORTELLA, Eduardo. “Do verso solitário ao canto coletivo”. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

RESENDE, Beatriz. “O lado B das paixões”. In: *Para uma menina com uma flor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RESENDE, Otto Lara. “O caminho para o soneto”. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

SABINO, Fernando. “O menestrel de nosso tempo”. In: *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SECCHIN, Antonio Carlos. “Os caminhos de uma estréia”. In: *O caminho para a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VELOSO, Caetano. “Eu sou Vinicius de Moraes”. In: *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VILLAÇA, Alcides. “Da fidelidade aos sonetos”. In: MORAES, Vinicius de. *Livro de sonetos*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

WISNIK, José Miguel. “A balada do poeta pródigo”. In: MORAES, Vinicius de. *Poemas, sonetos e baladas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

**Geral:**

ABREU, Maurício de Almeida. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos, 2008.

ALONSO, Aristides. “O grotesco: transformação e estranhamento”. In: *Revista Comum*. Jan./jun. 2007 – vol. 6 – nº 16.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AYER, A. J.. *O problema do conhecimento*. Lisboa/Rio de Janeiro: Editora Ulisseia, s.d.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BASTOS, Alcmeno. *Poesia brasileira e estilos de época*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sheed*. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Vida Nova; Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1997.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.

BOURDIEU, Pierre. “Efeitos de lugar”. In: \_\_\_\_ (org.). *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (vol. 1). São Paulo: Martins, 1959.

\_\_\_\_. “Inquietações na poesia de Drummond”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

DUFREME, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade – literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HARK, Helmut. *Léxico dos conceitos junguianos fundamentais*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização – uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

PLATÃO. “Banquete”. In: *Diálogos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

ROCHA LIMA, Carlos Henrique da. *Gramática normativa da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

ROLNIK, Raquel. *O que é a cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SILVA, Lúcia Helena P. da. *Luzes e sombras na cidade: no rastro do Castelo e da Praça Onze (1920-1945)*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 2006.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 1993.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: GB, 1972.

VITOR HUGO. *Do grotesco e do sublime* (Tradução do “Prefácio de Cromwell”). São Paulo: Perspectiva, 1988.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)