

CRISTINA THUYLYA PATRIOTA VALENÇA

A POESIA SOCIAL DE VINICIUS DE MORAES

Maceió - AL

2019

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

CRISTINA THUYLYA PATRIOTA VALENÇA

A POESIA SOCIAL DE VINICIUS DE MORAES

Dissertação apresentada para defesa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da universidade Federal de Alagoas, sob orientação da prof.^a Dr.^a Gilda de Albuquerque Vilela Brandão.

Maceió - AL

2019

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho

V152p Valença, Cristina Thuylya Patriota.
A poesia social de Vinicius de Moraes / Cristina Thuylya Patriota Valença. -
2019.
100 f.

Orientadora: Gilda de Albuquerque Vilela Brandão.
Dissertação (mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Alagoas.
Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió,
2019.

Bibliografia: f. 77-79.
Anexos: f. 80-100.

1. Moraes, Vinicius de, 1913-1980. 2. Poesia lírica. 3. Poesia - Aspectos sociais. 4.
Poesia de amor. 5. Música e literatura. 6. Mulheres na literatura. 7. Literatura
brasileira. I. Título.

CDU: 82-1:78



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA E LITERATURA



TERMO DE APROVAÇÃO

CRISTINA THUYLYA PATRIOTA VALENÇA

Título do trabalho: "O LIRISMO SOCIAL NA POESIA DE VINÍCIUS DE MORAES"

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRA em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Prof.a. Dra. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão (PPGLL/Ufal)

Examinadores:

Prof. Dr. Otávio Gomes Cabral Filho (Ufal)

Prof.a. Dra. Ana Claudia Aymoré Martins (PPGLL/Ufal)

Maceió, 12 de abril de 2019.

DEDICATÓRIA

Para vó Lia (in memorian), quem primeiro guiou meus olhos para a leitura, minhas mãos para a escrita e meu coração para o belo.

AGRADECIMENTOS

Quando penso em agradecer, o primeiro nome que vem à lembrança é de quem me deu a mão e me ensinou o caminho para chegar até aqui, aquela que trouxe força, serenidade, luz e vida a este trabalho, minha orientadora. À senhora, professora Gilda: gratidão, carinho e admiração profunda.

No mesmo âmbito de importância, mas no campo dos laços sanguíneos, agradeço àquelas que são o motivo para que eu busque caminhos para sempre seguir em frente, nunca parar, sempre resistir: minha mãe e minha filha. A vocês, Tina e Lila: amor para a vida inteira.

Ainda nos laços de sangue, agradeço àquela que protege, guia e ensina, que vibra com as conquistas e incentiva a contornar os obstáculos: a tia de sangue o do coração. A você, tia Gal: amor e gratidão.

Agradeço, no campo da razão, aos professores que fizeram parte desta etapa de minha jornada no PPGLL, mas que me acompanham desde a graduação na FALE (e que ainda farão parte da próxima etapa!), não vou nomeá-los para não correr o risco de pecar por falta, mas acredito que aqueles a quem estas palavras são dirigidas irão se reconhecer aqui. A vocês, fica a questão levantada pelo músico Ron Grainer: *“But how do you thank someone who has taken you from crayons to perfume?”*.

Entre razão e afeto, agradeço, em especial, ao professor Dr. Fernando Fiúza, que já foi professor, objeto de estudo, conselheiro e, a seu modo, amigo. Que aos “45 do segundo tempo”, trouxe colaborações importantes a este trabalho na banca de qualificação. Ao professor: gratidão. Ao meu poeta alagoano preferido: admiração e afeto.

Agradeço ao professor Dr. Otávio Cabral: poeta a quem admiro e pretendo que me acompanhe na próxima etapa, professor a quem agradeço pelas contribuições significativas a este trabalho na banca de qualificação. A você, professor Otávio: gratidão e carinho.

Agradeço, também, aos amigos que deixaram de ser colegas de curso e passaram a ser irmãos acadêmicos de sucessos e dificuldades. A vocês, Angela Gomes, Ib Paulo, Nayara Macena e Bruna Wanderley: sucesso e persistência.

Agradeço, à amiga além dos muros da universidade, aquela que dá força, incentiva, vibra e acredita mais em mim do que eu mesma. A você, Cledja Barbosa: carinho e companheirismo.

Com muito afeto, agradeço ao músico e amigo que discutiu comigo apaixonadamente sobre música e Bossa Nova, trazendo grande contribuição a este trabalho. A você, Luiz Pompe: sucesso e gratidão.

Por fim, agradeço a todos aqueles que (como diz Chico Buarque) “por descuido ou poesia” não citei diretamente aqui, mas que me trouxeram apoio acadêmico ou emocional, tornando essa jornada mais leve: “muitos obrigadas”.

EPIGRAFE

POÉTICA
(Vinicius de Moraes)

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

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

Outros que contem
Passo por passo:
Eu morro ontem

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

RESUMO

Vinicius de Moraes (1913 – 1980) foi um dos grandes nomes da literatura brasileira do século XX. Sua obra contempla a poesia, o teatro, a crônica a música e a crítica de cinema. Quanto à poesia, a crítica separa sua obra em três fases: a primeira, com fortes traços religiosos; a segunda, com destaque para questões sociais; e, a terceira, envolvendo as composições musicais. A presente pesquisa examina a segunda fase da poesia de Vinicius de Moraes, sob a perspectiva de um lirismo social. No primeiro capítulo, ainda que não seja o enfoque principal do trabalho, julgamos importante nos deter na primeira fase, esboçando comentários acerca de poemas lírico amorosos e de sua produção musical, consideradas uma das mais expressivas da época. Em seguida, foram selecionados poemas lírico-sociais para realização da análise proposta inicialmente. O segundo capítulo levanta discussões sobre a construção da imagem poética presente nos textos e a forma com que são expressas as questões sociais da época, como o comportamento da mulher em camadas sociais mais altas, a destruição causada pela bomba nuclear, a importância social dos trabalhadores e o holocausto. O terceiro capítulo continua pautando momentos históricos e colocando em discussão temas como a visão de pátria do poeta, a partir de perspectivas tanto sociais e políticas quanto cultural; aspectos da economia externa; e os regimes políticos totalitários que assumiram o controle de algumas nações no século XX. Mostra-se, finalmente, que a poesia de Vinicius de Moraes carrega tons de crítica e reflexão acerca de acontecimentos que marcaram a história e a sociedade do século XX sem, em nenhum momento, perder o lirismo.

Palavras-chave: VINICIUS DE MORAES; LIRISMO SOCIAL; IMAGEM

ABSTRACT

Vinicius de Moraes (1913 – 1980) was one of the greatest names of Brazilian literature of the twentieth century. His work contemplates poetry, drama, chronicle, music and movies critique. As for poetry, the critique separates his work in three phases: the first, with strong religious features; the second, with emphasis on social issues; and, the third, involving the musical compositions. This research examines the second phase of the poetry of Vinicius de Moraes, on the perspective of a social lyricism. In the first chapter, although it is not the main focus of this work, we considered important to stop in the first phase, sketching comments about the lyrical love poems and his musical production, seen as one of the most expressive of the time. Next, social-lyrical poems were selected for the making of the analyses initially proposed. The second chapter raises discussions on the construction of the poetic image present in the texts and the way in which social issues of the time were expressed, such as women's behavior in high society, the destruction caused by the nuclear bomb, the social importance of the laborers and the holocaust. The third chapter continues exploring historical moments by discussing themes such as the poet's vision of homeland, from both social and political perspectives; aspects of external economy; the totalitarian political regimes that ruled some nations in the twentieth century. Finally, we show that the poetry of Vinicius de Moraes carries tones of criticism and reflection on events that marked history and society of the twentieth century, without, at any moment, losing the lyricism.

Keywords: VINICIUS DE MORAES; SOCIAL LYRICISM; IMAGE

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. CAMINHOS POÉTICOS.....	15
1.1 Vinicius de Moraes e a vertente lírico-amorosa.....	18
1.2 O poeta letrista: versos para melodias.....	24
2. VINICIUS DE MORAES: O POETA SOCIAL.....	30
2.1 Poesia e realidade.....	33
2.2 Poesia e destruição.....	49
3. POESIA SOCIAL E HISTÓRIA.....	57
3.1 Poesia e pátria.....	58
3.2 Poesia e mundo.....	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
BIBLIOGRAFIA.....	81
ANEXOS	85
As mulheres ocas.....	86
O operário em construção.....	88
A rosa de Hiroxima.....	93
Balada dos mortos nos campos de concentração.....	94
Pátria minha.....	96
Olha aqui Mr. Buster.....	98
O ônibus Grayhaund atravessa o Novo México.....	99
A morte de madrugada.....	100

INTRODUÇÃO

Vinicius de Moraes (1913 – 1980) viveu e produziu sua obra no século XX, época marcada historicamente por duas Grandes Guerras, pela hegemonia econômica de um país do Novo Mundo (Estados Unidos), pela implantação de regimes políticos ditatoriais em algumas nações (como o nazismo e o fascismo), pela luta de classes, entre outros.

O autor foi um dos nomes de destaque da literatura e da música popular brasileiras. Formado em Direito, seguiu profissionalmente a carreira diplomática, o que lhe possibilitou ter contato com as mais diversas culturas e, certamente, consolidar sua formação de escritor. O campo artístico deu-lhe oportunidade de atuar das mais diversas formas: foi crítico de cinema, poeta, dramaturgo, cronista e compositor.

No cinema, Vinicius de Moraes iniciou a atividade de crítico profissional em 1941. Entretanto, sua contribuição para esta vertente artística não se limitou apenas à crítica, pois atuou, também, como produtor, roteirista, foi delegado e presidente de festivais de cinema nacionais e internacionais e compôs trilhas sonoras.

Na dramaturgia, tem como destaque a peça teatral *Orfeu Negro*, uma releitura do mito grego de Orfeu, adaptada para o Rio de Janeiro do Século XX.

Como cronista, colaborou em vários jornais do Rio de Janeiro, mas afirmava que “escrever prosa é uma arte ingrata” (1986, p.509).

No campo da música, foi um dos criadores da Bossa Nova, ritmo que teve o primeiro disco gravado em 1958 e recebeu o nome de uma canção de Vinicius de Moraes “Chega de saudade”, e da MPB (Música Popular Brasileira).

Entretanto, de todos os campos artísticos nos quais o escritor deixou sua marca, o que será destaque no presente trabalho é a poesia. A obra poética de Vinicius de Moraes é composta por treze livros. São eles: *O caminho para a distância* (Schmidt, 1933), *Forma e exegese* (Pongetti, 1935), *Ariana, a mulher* (Pongetti, 1936), *Novos poemas* (José Olympio, 1938), *Cinco elegias* (Pongetti, 1943), *Poemas, sonetos e baladas* (Gaveta, 1946), *Pátria minha* (O Livro Inconsútil, 1949), *Antologia poética* (A Noite, 1954), *Livro de sonetos* (Livros de Portugal, 1957), *Novos poemas (II)* (São José, 1959), *Para viver um grande amor* (Editora do Autor, 1962), *Livro de sonetos* (segunda edição, aumentada. Sabiá, 1967), *Obra poética* (Org. Afrânio Coutinho com assistência do autor. Companhia Aguilar, 1968), *O mergulhador* (Atelier de Arte, 1968), *O poeta apresenta o poeta* (sel. e pref. de Alexandre O’Neill. Quixote, 1969), *A arca de Noé* (Sabiá, 1970), *A casa* (Macunaíma, 1975), *Breve momento: sonetos* (Lithos Ed. de Arte, 1977), *O falso mendigo* (sel. Marilda Pedroso. Fontana, 1978). Após sua morte, foram

publicados *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro* (Companhia das Letras, 1992) e *Poemas esparsos* (Companhia das Letras, 2008).

Vale ressaltar as peculiaridades de alguns títulos: O livro *Pátria Minha* é composto de apenas um poema (assim como *Ariana, a mulher*), homônimo ao livro. Na prensa particular do escritor João Cabral de Melo Neto, foram impressos apenas 50 exemplares, de forma manual, e a impressão foi uma surpresa de João Cabral ao amigo Vinicius; a obra *O mergulhador* é um livro que contém poemas de Vinicius de Moraes e fotografias de seu filho, Pedro de Moraes. O livro foi montado com poemas não inéditos e publicado no ano em que Vinicius teve o cargo de diplomata cassado pelo Itamaraty; o livro *A arca de Noé* é destinado ao público infantil, e conta com vinte poemas que depois foram musicados – compondo, depois, um disco intitulado da mesma forma.

No campo poético, Vinicius de Moraes conquistou grande parte do público com seus poemas impregnados de temática amorosa. O poeta cultivou com maestria o gênero lírico, palavra, como se sabe, derivada de “lira” e aplicada, desde os gregos, à expressão de sentimentos humanos, sobretudo amorosos. Na história da literatura ocidental, o lirismo é considerado a essência mesmo da poesia. Daí o emprego indissociável da expressão “poesia lírica”, já que, na Grécia Antiga, as formas poéticas eram acompanhadas do instrumento musical acima mencionado.

As músicas compostas por Vinicius também exaltam, quase sempre, sentimentos como amor, paixão e saudade. Talvez por isso o público lembra-se de versos marcantes como os do “Soneto do amor total” (“E de te amar assim muito amiúde,/ É que um dia em teu corpo de repente/ Hei de morrer de amar mais do que pude.”) e de “Minha namorada” (“Se você quer ser minha namorada/ Ah, que linda namorada/ Você poderia ser”).

Essa temática lírico-amorosa presente em sua obra foi objeto de estudo de diversos trabalhos. Por isso, o foco principal de nossa pesquisa será dada à poesia social. É importante esclarecer, desde já, o que entendemos por poesia social. Trata-se de uma modalidade de poemas cuja temática, de modo alusivo ou explícito, tem como núcleo norteador, como intertexto, digamos assim, um fato histórico ou um problema social. A partir de 1938, com o livro *Novos poemas*, o poeta passou a imprimir em sua poesia o cotidiano, e com essa consciência social, inclusive de sua obra, escreveu versos como os presentes em “Poética II”: “Com as lágrimas do tempo/ E a cal do meu dia/ Eu fiz o cimento/ Da minha poesia. [...]”.

É possível encontrar na obra poética de Vinicius de Moraes grande parte dos eventos que marcaram o século XX, como o horror do Holocausto (*Shoah*), as devastações criadas pela bomba atômica durante a Segunda Guerra Mundial, a expansão econômica dos Estados Unidos,

os regimes ditatoriais e os problemas sociais brasileiros. Esses poemas fazem parte da presente análise e tal temática foi o critério principal para sua seleção. Aqui, serão analisados poemas da face lírico-social da obra de Vinicius de Moraes a partir dos recursos estruturais utilizados pelo poeta para representar a realidade ali impressa. Para tanto, será posto em questão o processo da construção imagística e levantada a discussão acerca da literatura como história.

O livro utilizado para seleção dos poemas aqui estudados foi *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa* (Nova Aguilar, 1986). Neste volume, há duzentos e noventa e quatro poemas, dos quais cerca de quarenta possuem temática político-social; os demais destacam temas vários como o amor, a metalinguagem, a morte, entre outros. Dos cerca de quarenta poemas que abordam a temática aqui estudada, foram selecionados oito para análise, totalizando cerca de 20% dos poemas escritos, o que se acredita ser uma mostra suficiente para que se tenha uma ampla visão da construção poética referente ao tema, tanto em forma quanto em conteúdo.

A partir do segundo capítulo, há a análise desses poemas sociais, neste segundo capítulo encontra-se os títulos: “Mulheres ocas”, “O operário em construção”, “A rosa de Hiroxima” e “Balada dos mortos nos campos de concentração”. No terceiro capítulo, os títulos analisados são: “Pátria minha”, “Olha aqui, Mr. Buster”, “O ônibus *Grayhound* atravessa o Novo México” e “A morte de madrugada”.

No primeiro capítulo, trataremos uma discussão sobre a obra lírica do poeta, abordando as fases pelas quais passou sua poesia, incluindo a vertente lírico-amorosa e sua produção musical. Mesmo não sendo o objetivo principal deste trabalho, acreditamos que não se pode passar pela obra de Vinicius sem abordar essas duas vertentes, pois permitem uma ampla visão de toda a obra, sendo possível, assim, melhor compreensão entre comparações, semelhanças e diferenças da escrita de Vinicius de Moraes. Ainda neste capítulo, iremos nos deter nos comentários dos críticos contemporâneos de Vinicius de Moraes, trazendo nomes como Antonio Candido (1986), Manuel Bandeira (1986) e Eucanaã Ferraz (2013); abordaremos o uso do soneto, trazendo um pouco da história da forma fixa e como ela é utilizada atualmente. Para isso, foram buscados teóricos como Renira Lisboa de Moura Lima (2007) e Michael Hamburger (2007); e falaremos acerca da composição musical, trazendo parte da história da Bossa Nova e as diferenças estruturais entre versos de poemas e de canções, para discutir essas questões, utilizou-se nomes como Sóstenes de Barros (2007) e Sérgio Cabral (2008).

O segundo capítulo busca situar historicamente a produção poética de Vinicius de Moraes, bem como traz uma discussão acerca da construção das imagens poéticas. As discussões referentes às imagens foram pautadas por nomes como Octávio Paz (1982), Aristóteles (1997), Alfredo Bosi (2003) e Antonio Cândido (2004).

O terceiro e último capítulo levanta a discussão acerca da literatura como história, não deixando em segundo plano os recursos estruturais dos poemas. Além dos já citados anteriormente, aqui, nos serviremos das colocações de Eduardo Portella (1970) e Estêvão da Rocha Lima (2006).

Se, conforme a hipótese deste trabalho, o discurso poético de Vinicius de Moraes fundamenta-se na realidade, ou seja, é um discurso que não se afasta do real, iremos analisar a forma como esta realidade é construída textualmente: os elementos sonoros, como aliteraões e repetiões, os processos imagísticos e os procedimentos sintático-semânticos utilizados pelo poeta. Por fim, serão trazidas as considerações finais acerca dos pontos levantados durante os três capítulos do trabalho.

1. CAMINHOS POÉTICOS

Marcus Vinicius da Cruz de Melo Moraes, Vinicius de Moraes, Vininha, o Poetinha¹, ou simplesmente Vinicius², todas essas referências são para poeta brasileiro que deu destaque (no século XX) à estrutura do soneto na poesia nacional, para o letrista que foi um dos precursores da Bossa Nova, para o escritor que permeou entre o teatro, a poesia, a música e as crônicas e que ajudou a popularizar a poesia, disseminando-a entre as mais diversas gerações, deixando um legado admirável na Literatura Brasileira.

A obra poética de Vinicius de Moraes, para lembrar de passagem, foi publicada a partir da década de trinta, período em que, na prosa, dominava o chamado “Romance de 30”, com a publicação de *A bagaceira*, de José Américo de Almeida (1928), seguida de *O Quinze*, de Rachel de Queiroz (1930), *Caetés*, de Graciliano Ramos (1933) e de *Banguê*, de José Lins do Rêgo (1934). Na poesia, ainda dominavam os reflexos da Semana Moderna de 22, isto é, as ideias de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, ambos preocupados, conforme anota Benedito Nunes, com dois projetos:

[...] o estético, acompanhando o das vanguardas europeias do princípio do século, e o ideológico, voltado para o conhecimento e a expressão artística da realidade do país, convergência que, tal como ocorreu na poesia, relevou da vertente [...] pau brasil e antropofágico, com o seu humor libertário [...]. (p. 48).

Entretanto, afastando-se dos projetos acima, Vinicius de Moraes seguiu caminhos poéticos próprios, adotando inicialmente um tom lírico-amoroso. O primeiro poema foi publicado em 1932, na edição de outubro da revista *A Ordem*. O título era “A transfiguração da montanha”, com temática bíblica e composto por 132 versos, o poema alterna versos longos e curtos e não possui rimas, mostrando um Vinicius ainda jovem. Essas características são mantidas nos três livros lançados em sequência, são eles: *O caminho para a distância* (1933), *Forma e exegese* (1935) e *Ariana, a mulher* (1936).

A crítica especializada divide a obra de Vinicius de Moraes em três fases (a primeira com fortes traços religiosos e amorosos, a segunda com destacada carga social e a terceira ligada às composições musicais), embora não se trate de uma verdade absoluta, aqui também será

¹ O apelido de “Poetinha” surgiu pela frequência com que Vinicius de Moraes utilizava diminutivos e era uma forma carinhosa com que amigos o chamavam, não tendo relação alguma com a diminuição de sua obra ou de sua capacidade artística. Ainda assim, alguns críticos acreditam que não se deve fazer referência ao poeta utilizando o diminutivo.

² É costume da crítica fazer referência ao escritor através do sobrenome (como é o caso de Drummond, Quintana, Lobato, entre outros), mas isso não ocorre com Vinicius de Moraes, convencionou-se chamar o poeta apenas de “Vinicius”, referência que também será adotada neste trabalho em algumas ocasiões.

adotada tal divisão. Eucanaã Ferraz ressalta que, apesar dessa divisão, é importante frisar que entre as fases do poeta há certa comunicação e que a fase intermediária possui tanto resquícios da primeira quanto previsões da segunda, não havendo, portanto, uma quebra instantânea nas características de uma fase a outra. O teórico destaca ainda que “Os poemas transitam e se deixam atravessar por vocabulários e temas das duas fases. Observar detalhadamente essa fase de transição é muito importante e prazeroso”. (FERRAZ, 2006, p. 21)

A primeira fase, composta pelos três livros citados anteriormente, traz o misticismo e a religiosidade como aspectos fortes. A mulher surge como um ser difícil de ser alcançado, quase uma divindade, e o amor é espiritualizado. Antonio Candido (1986, p. 743) fala sobre essa primeira fase, em especial dos dois primeiros títulos (*O caminho para a distância* e *Forma e exegese*):

Os seus primeiros livros - *Caminho para a distância* (1933) e *Forma e exegese* (1935) - são afogados no longo verso retórico usado pelos poetas cristãos daquele tempo, com uma vontade quase cansativa de espichar o assunto e um certo complexo de antena, ou seja, o esforço de captar algo misterioso, fora de órbita normal.

Já Mário da Silva Brito (*apud* Ivan Junqueira, 2013, p. 17) é mais duro ao caracterizar a primeira fase do poeta, dizendo que “Vinicius de Moraes, nessa fase, é patético e dramático, e seu processo de expressão é o versículo bíblico à Claudel ou Patrice de la Tour du Pin. Linguagem estranha, exaltada, e até nebulosa, que traduz aguda sensualidade e misticismo”.

É possível dizer que os primeiros livros de Vinicius não foram experimentais, ao contrário, o poeta sabia as marcas que queria deixar ali, havia uma necessidade de colocar em pauta relações contraditórias como o bem e o mal, o homem e Deus, o certo e o errado. Essa dualidade e contradição próprias de períodos literários anteriores ao vivido por ele surge de forma renovada, através de questionamentos e inquietações, ressaltando antíteses e estabelecendo relações dialéticas.

Retomando o ponto de vista de Eucanaã Ferraz, a primeira fase de Vinicius de Moraes não pode ser descartada em uma análise de sua obra, pois é importante para que se compreenda o processo de sua maturação e para estabelecer, na medida do possível, um diálogo com as demais fases. Mesmo com algumas críticas negativas a ela, na época, houve também quem a aplaudisse. O livro *Forma e exegese* (1935) foi ganhador do prêmio “Filipe D’Oliveira”. Eduardo Portella (1986, p. 15) diz que “o primeiro Vinicius, assistido por um transcendentalismo que já vinha do grupo *Festa*, e animado pela companhia de Augusto Frederico Schmidt ou Octávio de Faria, mostrava-se refratário ao acervo temático dos homens de “22” e, mais do que isso, repelia o que parecia ser um anarquismo formal”. Assim, explica-

se a formalidade dos versos que compõem as primeiras publicações. O próprio poeta é consciente de sua maturidade poética e das fases pela qual passou, nomeando essa primeira como “o sentimento do sublime”, afirmando, ainda, que “a primeira [fase], transcendental, frequentemente mística, [era] resultante de sua fase cristã”.

A partir de *Novos Poemas* (1938) surge a segunda fase do autor. A primeira impressão estética dessa mudança está nos versos mais curtos e na utilização de formas fixas renovadas – como o soneto. Quanto à temática, percebe-se a questão social em discussão, a mulher erotizada e o amor carnal. Tais características firmam-se com mais vigor nos demais livros de poemas publicados, são eles: *Cinco elegias* (1945), *Poemas, sonetos e baladas* (1946), *Pátria Minha* (1949), *Antologia poética* (1954), *Livro de sonetos* (1957), *Novos poemas II* (1959), *O mergulhador* (1968), *A arca de Noé* (1970) e *Poemas Esparsos* (edição póstuma, 2008). É nesta segunda fase que os poemas selecionados para compor as análises do presente trabalho estão inseridos.

Ao avaliar a transposição de uma fase a outra, Vinicius de Moraes, em carta à irmã Leta, datada de 1937, diz:

Libertei-me de toda a literatura, graças a Deus. Tenho mesmo a impressão que, se continuar a fazer poesia, ela deve ser contada de hoje em diante como expressão do meu ser nu diante da vida, agindo o mais humanamente possível nas questões vitais e o mais desumanamente possível nas questões do instinto. Essas “Elegias” que estou fazendo já são muito esse caminho. Mas quero mais, muito mais ainda. Quero a inteligência das coisas vindo a mim, e não a minha inteligência arrancando delas a compreensão e complexidade. A gente é complexo. As coisas são simples. Logo a compreensão das coisas deve brotar, deve haver momentos de privilégio. Esses momentos, uma vida instintiva e nua, facilitam e reclamam. Essa deve ser a lógica. (MORAES, 2003, p. 49)

Essa fase, batizada por ele mesmo de “o encontro do cotidiano pelo poeta”, marca a passagem da mulher de um ser divino para um ser real, do amor espiritual ao carnal, do metafísico para o físico, do sublime para o cotidiano.

Manuel Bandeira (1986, p. 711), ao registrar essa mudança de fase de Vinicius de Moraes, diz o seguinte:

Esse rapaz, que não tolera palavras no cinema, é um invocado delas na poesia: governa-as com a destreza de um apache de tango, arranca-as das sarjetas para vesti-las em *toilette* de baile, e eis que elas nos envoltam *monstruosamente* belas (esse advérbio é um exemplo desse poder encantatório com que o poeta, quando é apenas Vinicius sem ser Moraes, sabe contagiar de lirismo as misérias da carne).

A partir desse quarto livro publicado estava cada vez mais presente a necessidade de expor as questões sociais. E Vinicius não se conteve, tocou nos mais diversos pontos, passando pelos grandes conflitos mundiais, pelo domínio econômico dos Estados Unidos que estabeleceu uma nova ordem mundial, pelos regimes ditatoriais e pelo povo, em especial pelo povo que habitava sua pátria “tão pobrinha!”.

A terceira fase de Vinicius de Moraes foi ligada à música popular brasileira, quando ele abandona de vez o verso erudito e entrega-se às canções populares. O primeiro contato de Vinicius com a música foi em 1927, quando, junto a colegas de escola, fundou um pequeno conjunto musical para tocar em festinhas de 15 anos. Além de tocar e cantar, o conjunto também tinha composições próprias. Entretanto, apenas em 1953, lança-se como compositor e torna público o primeiro samba com letra e música de sua autoria, gravada por Aracy de Almeida. A canção foi nomeada de “Quando tu passas por mim”. Mais tarde, em 1958, a música passa a fazer parte de sua vida em caráter definitivo. Em parceria com Tom Jobim, escreve 13 canções que são interpretadas por Elizete Cardoso, no disco *Canção do amor demais*. No mesmo disco, João Gilberto acompanha a intérprete ao violão e mostra ao público uma batida diferente, que unida ao formato da música de Vinicius e Tom ganha o mundo sob a alcunha de “Bossa Nova”. O Poetinha, então, passa a fazer apresentações como cantor e transforma-se em *showman*.

Além da poesia e da música, Vinicius de Moraes também fez sua escrita presente no teatro, na crítica de cinema e na crônica. A respeito desse leque artístico em que o artista se insere e das composições apresentadas nos diversos formatos, Manuel Bandeira (1986, p. 710) caracteriza a obra de Vinicius da seguinte forma: “Ele tem o fôlego dos românticos, a espiritualidade dos simbolistas, a perícia dos parnasianos (sem refugar, como estes, às sutilezas barrocas) e, finalmente, o homem bem do seu tempo, a liberdade, a licença, o esplêndido cinismo dos modernos”.

1.1 – Vinicius de Moraes e a vertente lírico-amorosa

A obra de Vinicius de Moraes tem o amor como um aspecto de grande recorrência. Seu primeiro poema, feito aos 6 anos de idade para uma garota pela qual se encantara na escola, foi um poema de amor e seus versos diziam: “Quantas saudades eu tenho de ti oh flor tão primorosa/ Que tudo em ti é tão meigo, em tudo tão graciosa/ Quantas saudades, oh tantas por ti meu bem lá se vão/ Como uma garça voando, levando meu coração”. Aqui, o poeta já trazia

os primeiros sinais do gosto pela arte das palavras. Assim, Vinicius³ descobriu-se poeta e, através do amor, fez com que o grande público tivesse acesso à sua poesia.

O sentimento amoroso, como é sabido, sempre foi uma temática ocidental bastante utilizada desde o período medieval (“cantigas de amor” e “cantigas de amigo”). Francesco Petrarca (1304 – 1374) notabilizou-se por cultivar, com maestria, uma poética de cunho platônico (amor impossível). Foi neste período (o período renascentista) que a mulher passou a ser o centro das discussões poéticas e o ser humano o elo de ligação com o universo (antropocentrismo). Com essa atenção voltada ao homem, o amor passa a ter uma importância fundamental por trazer sentimentos pessoais. Ao se falar de amor, frequentemente o eu lírico (ou o eu poético) é confundido com o eu empírico do poeta, confusão esta que só foi desfeita a partir do surgimento do conceito de poesia moderna. Quanto à estética, se o poeta sentiu ou não a profusão de emoções que o amor suscita e que o poema absorve, é uma discussão secundária. O que importa é a identificação direta com os sentimentos do leitor que se vê particularizado no poema lírico, diferentemente do poema épico, que fala a uma entidade abstrata e coletiva como o Estado, a Sociedade e a Nação (MICHAEL HAMBURGER, 2007, p.160).

Essa fusão entre o eu lírico e o eu físico, em Vinicius de Moraes, é vista com bastante frequência, posto que o poeta costumava declarar seu amor às mulheres que passavam em sua vida através da poesia.

Na primeira fase, encontram-se versos como os do poema “Ausência”:

Eu deixarei que morra em mim o desejo de amar os teus olhos que são doces
 Porque nada te poderei dar senão a mágoa de me veres eternamente
 exausto.
 No entanto a tua presença é qualquer coisa como a luz e a vida
 E eu sinto que em meu gesto existe o teu gesto e em minha voz a tua voz.
 Não te quero ter porque em meu ser tudo estaria terminado
 Quero só que surjas em mim como a fé nos desesperados
 Para que eu possa levar uma gota de orvalho nesta terra amaldiçoada
 Que ficou sobre a minha carne como uma nódoa do passado.
 Eu deixarei... tu irás e encostarás a tua face em outra face
 Teus dedos enlaçarão outros dedos e tu desabrocharás para a madrugada
 Mas tu não saberás que quem te colheu fui eu, porque eu fui o grande íntimo
 [da noite
 Porque eu encostei minha face na face da noite e ouvi a tua fala amorosa
 Porque meus dedos enlaçaram os dedos da névoa suspensos no espaço
 E eu trouxe até mim a misteriosa essência do teu abandono desordenado.
 Eu ficarei só como os veleiros nos portos silenciosos
 Mas eu te possuirei mais que ninguém porque poderei partir

³ Biograficamente, foi um homem que viveu permanentemente apaixonado, oficialmente casou-se nove vezes, e cada paixão era responsável por marcas específicas em sua obra. Muitos poemas e crônicas são dedicados às mulheres que amou.

E todas as lamentações do mar, do vento, do céu, das aves, das estrelas
Serão a tua voz presente, a tua voz ausente, a tua voz serenizada.

Estruturalmente, o poema traz versos longos e não há uma preocupação com o esquema rimático, não havendo regularidade nesse esquema. Quanto ao tema, o amor surge como um desejo permanente e uma salvação. A não consumação desse amor é justificada (e desejada). O verso “Não te quero ter porque em meu ser tudo estaria terminado” deixa claro essa questão da não consumação do amor, dando a impressão de que a manutenção do desejo é mais importante que a posse, pois quando se possui, finda-se o desejo e a fantasia. As antíteses – luz/vida, fé/maldição, presença/ausência – surgem com força para respaldar as justificativas de não consumação desse desejo. Há, também, imagens que remetem com frequência a elementos da natureza, onde pode-se estabelecer uma relação entre a fugacidade e a beleza dos elementos naturais e da lembrança do ser amado (“orvalho”, “madrugada”, “desabrochar”, “colher”, “mar”, “vento”, “céu”, etc.). A mulher surge como um ser distante, não sendo possível de ser alcançado pelo eu lírico, embora seja possível estar com qualquer outro, como nos versos “Eu deixarei... tu irás e encostarás a tua face em outra face/ Teus dedos enlaçarão outros dedos e tu desabrocharás para a madrugada”. Na sequência, o eu lírico contenta apenas em ter “descoberto” o ser amado, em tê-la percebido como objeto de desejo antes de qualquer outro, antes que ela mesmo desse conta de que poderia despertar esse tipo de sentimento, “Mas tu não saberás que quem te colheu fui eu, porque eu fui o grande íntimo da noite/ Porque eu encostei minha face na face da noite e ouvi a tua fala amorosa/ Porque meus dedos enlaçaram os dedos da névoa suspensos no espaço/ E eu trouxe até mim a misteriosa essência do teu abandono desordenado”.

Na segunda fase, Vinicius passa à consumação do amor, erotizando o sentimento e tornando a mulher um ser possível de ser tocado, não mais algo suspenso no desejo. Pode-se observar essa questão no poema “Ternura”:

Eu te peço perdão por te amar de repente
Embora o meu amor seja uma velha canção nos teus ouvidos
Das horas que passei à sombra dos teus gestos
Bebendo em tua boca o perfume dos sorrisos
Das noites que vivi acalentado
Pela graça indizível dos teus passos eternamente fugindo
Trago a doçura dos que aceitam melancolicamente.
E posso te dizer que o grande afeto que te deixo
Não traz o exaspero das lágrimas nem a fascinação das promessas
Nem as misteriosas palavras dos véus da alma...
É um sossego, uma unção, um transbordamento de carícias

E só te pede que te repouses quieta, muito quieta
 E deixes que as mãos cálidas da noite encontrem sem fatalidade o olhar
 [extático da aurora.

Uma das primeiras impressões nesse poema é quanto ao tamanho dos versos que, comparado aos do livro anterior, sofre diminuição de sílabas (embora mantenha outros aspectos estruturais como versos e esquema rimático irregulares, mas que são próprios do período modernista). Em relação à forma com que se aborda o tema há uma diferença brusca: o amor, aqui, já surge realizado, com urgência, e a mulher é um ser palpável e próximo. Entretanto, como disse Eucanaã Ferraz, é necessário perceber que há traços da primeira fase ainda aqui. As imagens destacadas também remetem a elementos naturais (noite, aurora, sombras), buscando, de certa forma, a representação da fugacidade e da beleza que existem neles.

É importante destacar que, para falar de amor, uma das formas preferidas de Vinicius de Moraes foi o soneto. O poeta faz com que a forma, excluída pelos modernistas, ressurgisse com nova roupagem e, mais ainda, torne-se popular entre o grande público. No livro *Novos poemas* (inaugural de sua segunda fase) há nove poemas que adotam a forma, inclusive, em seus títulos, são eles: “Soneto à lua”, “Soneto de agosto”, “Soneto simples”, “Soneto a Katherine Mansfield”, “Soneto de contrição”, “Soneto de carta e mensagem”, “Soneto de devoção” e “Soneto de inspiração”. Em relação ao soneto, Renira Lisboa de Moura Lima (2007, p.7) chama atenção para a questão da dificuldade de composição por se tratar de uma forma fixa:

o poeta é desafiado pelas exigências formais da estrutura rígida dessa forma fixa, metaforizada como “a gaiola dos seus quatorze versos” por Menotti Del Picchia (1892 – 1988), apud Grünewald (1987, p.172) – que, no entanto, permite variações – a dar ritmo e conceber imagens poéticas (exigências poemáticas e retóricas), num espaço reduzido, com limites bem determinados (exigência física, de ocupação do espaço gráfico), para formar uma unidade completa e autônoma (exigência semântica e lógica).

Ao verificar a história do soneto, é necessário voltar ao século XIII. Pode haver divergência entre os teóricos ao buscar a origem da forma, mas uma das mais difundidas é a de que o soneto surgiu no século XIII, na Itália, com Jacopo Notaro (poeta imperial de Frederico II), que inicialmente utilizou a estrutura em canções (como era hábito na época) e estabeleceu estrofação com uma oitava e dois tercetos que possuíam melodias diferentes. Mais à frente, após sofrer algumas alterações, o soneto firmou sua estrutura com Petrarca (por volta de 1327), que popularizou o esquema rimático em abba abba cdc dcd e abba abba cde cde (CRUZ FILHO, 2009, p.17). Essa forma ficou conhecida como soneto italiano e, após ser difundida na Europa

por Petrarca, outras estruturas foram adotadas. Atualmente, compreende-se como formas canônicas do soneto, além do italiano, o soneto inglês e o francês.

Moura Lima (2007), ao discorrer sobre as nomenclaturas utilizadas nos sonetos quanto às formas, define-os da seguinte forma:

O soneto italiano, ou petrarquiano, apresenta a estrutura mais conhecida dos sonetos, a que melhor traduz a constituição orgânica dessa forma poética, decorrente da forma original, com a transformação da estruturação estrófica (de bipartida em tetrapartida) e da retirada da coda, o duplo refrão que se colocava no final da composição. Considerando como a configuração base dessa forma fixa de composição, serve não só para estabelecer um parâmetro, que permita caracterizar as variantes que dela derivam ou que nela se inspiram, mas principalmente para definir, de um modo geral, essa poética, em função de sua estrutura métrica, estrófica e rímica:

Estrutura métrica: o soneto é um conjunto de 14 versos isométricos, decassílabos.

Estrutura estrófica: os 14 versos do soneto se distribuem numa estrutura tetraestrófica: dois quartetos, com autonomia sintática e rimática, seguidos de dois tercetos, com ou sem autonomia sintática, mas sempre sem autonomia rímica. Essa estrutura equilibrada, que organiza os grupos de versos em estrofes, dá ao soneto a sua harmonia.

Estrutura rímica consonântica: os sons que formam os ecos rimáticos são em número de quatro (dois nos quartetos e dois nos tercetos. (p.12)

Moura Lima (2007) segue discorrendo acerca da estrutura do soneto francês, ressaltando que essa tipo de soneto inicialmente utilizava os versos decassílabos e depois passou a fazer uso de versos alexandrinos. Destaca, ainda, que a distinção entre o soneto italiano e o francês se dá, em especial, na distribuição dos ecos rimáticos no segundo terceto que contém dois sons (d, e), um dos quais (d) já presente no primeiro soneto, em posição final (p. 31-32).

Também é citado por Moura Lima o soneto inglês, que mantém a isomeria estrófica mas foge à organização dos outros no tocante à distribuição de rimas, visto que o soneto inglês é formado por três quartetos e um dístico, com cada quarteto tendo rimas cruzadas e o dístico apresentando rimas emparelhadas. (p. 34)

Vinicius de Moraes está em desacordo com a forma clássica do soneto porque emprega um léxico cotidiano, distante do vocabulário rebuscado dos poetas parnasianos, de que é exemplo este poema de Alberto de Oliveira (1857-1937):

Vaso grego

Esta de áureos relevos, trabalhada
De divas mãos, brilhante copa, um dia,
Já de aos deuses servir como cansada,

Vinda do Olimpo, a um novo deus servia.

Era o poeta de Teos que a suspendia
Então, e, ora repleta, ora esvazada,
A taça amiga aos dedos sus tinia,
Toda de roxas pétalas colmada.

Depois... mas o lavor da taça admira,
Toca-a, e de ouvido aproximando-a, às bordas
Finas há de lhe ouvir, canora e doce,

Ignota voz, qual se da antiga lira
Fosse a encantada música das cordas,
Qual se essa voz de Anacreonte fosse.

Ao trazer a forma para o século XX, Vinicius de Moraes dá-lhe nova roupagem tanto no léxico, como citado anteriormente, quanto à forma de abordagem dos temas neles contidos, utilizando formas canônicas (como o soneto italiano, o inglês e o francês) e suas variações (como o sonetinho⁴).

Um dos poemas mais conhecidos de Vinicius é “Soneto do amor total”, que traz os seguintes versos:

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

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

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

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

A forma de versos decassílabos composta por dois quartetos e dois tercetos surge com esquema rimático regular (ABAB ABBA ABA BAB), diferindo dos poemas de verso livre em que Vinicius não estabelece regularidade de rimas. A temática do amor já surge consolidada

⁴ “também chamado de soneto miúdo, o sonetinho tem versos com um número de sílabas métricas inferior a dez, podendo chegar-se ao extremo de os versos conterem apenas uma sílaba métrica” (LIMA, 2007, p.52)

quanto à forma de abordagem: um amor consumado “sem mistério e sem virtude/ com um desejo maciço e permanente”, onde a mulher é um ser acessível ao toque, à consolidação carnal do amor: “é que um dia em teu corpo de repente/ Hei de morrer de amar mais do que pude”. As imagens que surgem também sofrem alteração na referência em relação às utilizadas na primeira fase. Aqui, os elementos são reais e palpáveis (humano, coração, bicho, corpo, enquanto lá prezava-se por elementos da natureza, como foi mostrado anteriormente). Não há mais a presença de antíteses – como inicialmente, que se estabelecia relações de planos divinos, homem/Deus, bem/mal, divino/pecado –, as referências, voltadas a um plano real, trazem símbolos que se integram, apesar de contrários, saem as adversidades e entram as adições “Amo-te como amigo e como amante”, “Dentro da eternidade e a cada instante”, “De um amor sem mistério e sem virtude”. Enfim, pode-se dizer que os sonetos demonstram a consolidação da fase madura da poesia de Vinicius de Moraes, tanto no tocante à estrutura quando no que diz respeito a variações acerca dos temas.

1.2 – O poeta letrista: versos para melodias

“O samba, a prontidão/e outras bossas,/são nossas coisas”, foi a partir desse versos de Noel Rosa, em 1930, que se espalhou pelo Brasil a palavra “bossa”. Nos anos 50, a expressão virou gíria, passando a significar “jeito”, “modo”, “maneira”, “forma de fazer algo”. Logo em seguida, sob o violão e a voz de nomes como Vinicius de Moraes, João Gilberto e Tom Jobim a gíria transformou-se em ritmo e nomeou o que atualmente se conhece como “Bossa Nova”.

Em 1958 foi gravado o primeiro LP, *Chega de saudade*, com a nova forma de fazer música. Na verdade, a música homônima ao LP, foi gravada no ano anterior, 1957, por Elizete Cardoso e tinha uma batida diferente do violão de João Gilberto. Essa batida foi o berço do ritmo da Bossa Nova e em 1958 o próprio João Gilberto gravou a canção (composta por Vinicius de Moraes e Tom Jobim) dando ênfase a seu violão e sua voz, calma, serena, quase igual a uma conversa.

De acordo com Sóstenes Barros (2017), a Bossa Nova não é um gênero musical, é “o tratamento que se dá a uma música em termos de ‘batida’ e ritmo”. Está justamente no ritmo a diferença entre a Bossa e os outros estilos musicais: a batida seca, “como se estivesse batendo em um balde vazio” (GACHOT, 2018). Além desse ritmo inovador, a harmonia diferente do que havia na época, junto a letras mais simples, formavam as canções que logo conquistaram o público.

Quanto às letras, Vinicius de Moraes foi um dos compositores de maior destaque da Bossa, firmando parcerias com nomes como Tom Jobim, Baden Powell e Carlos Lyra. Como o ritmo era a diferença mor da nova forma de fazer canção, dizia-se que a letra era algo secundário, podendo, inclusive, ser inexistente ou incompreensível, como é o caso da canção “Ho ba lá lá”.

Ao voltar o foco para as letras compostas por Vinicius, é possível estabelecer uma diferença estrutural entre as letras das canções e os poemas⁵. Nos poemas há estruturas mais complexas, diga-se assim, de versos mais longos e com ritmos e rimas em função dos temas estabelecidos. A seleção lexical é cuidadosa, apesar de simples para aproximar a linguagem do cotidiano, tornando-a compreensível à maior parte dos leitores. Já nas canções da Bossa, os versos são curtos, o tema parece dependente do ritmo e o léxico utilizado não precisa ser compreendido por todos (tanto que algumas canções trazem expressões africanas que não precisam de tradução, como “atoto baluaê” e “tonga da mironga do cabuletê”).

Sobre a composição de *Chega de saudade*, Tom Jobim (CABRAL, 2008, p. 129) diz que inventou

uma sucessão de acordes, que é a coisa mais clássica do mundo, e botei ali uma melodia. Mais tarde, Vinícius colocou a letra. De certa forma, sentindo a novidade da bossa nova, do João Gilberto e daquele meio em que a gente vivia, talvez Vinicius tenha sido levado a intitular a música ‘Chega de saudade’. (...) Esse título é engraçado porque a música tem algo de saudade desde a introdução. Lembra aquelas introduções de conjuntos de violão e cavaquinho, tipo regional. (...). Na segunda parte, passa para maior (modo maior). Acontecem todas aquelas modulações clássicas que você encontra na música antiga. Isso cria um absurdo: o ‘Chega de saudade’ já é uma saudade jogando fora a saudade!

Já Vinicius (CABRAL, 2008, p. 130) comenta sobre a dificuldade de escrever por conta de alguns acordes, não conseguia finalizar a canção, até que

houve uma ocasião em que dei o samba como pronto, à exceção de dois versos finais da primeira parte, que eu sabia quais eram, mas que não havia maneira de se encaixarem na música, numa relação de sílaba com sílaba (...). Uma manhã, depois da praia, subitamente a resolução chegou. Fiquei tão contente que cheguei a dar um berro de alegria, para grande susto de minhas duas filhinhas. Cantei e recantei o samba, prestando atenção a cada detalhe, a cor das palavras em correspondência à da música, à acentuação das tônicas, aos problemas de respiração dentro dos versos, a tudo.

⁵ Há algumas polêmicas, ainda, envolvendo a diferença entre letra de música e poema. Alguns teóricos não fazem distinção enquanto outros fazem questão de destacar pontos diferentes. Aqui, compreende-se que a principal diferença está no suporte trabalhado em cada tipo de estrutura: uma necessita mais da oralidade, outra, da leitura.

Para uma análise mais cuidadosa da letra, faz-se necessário sua transcrição:

Vai, minha tristeza
 E diz a ela que sem ela não pode ser
 Diz-lhe numa prece
 Que ela regresse
 Porque eu não posso mais sofrer

Chega de saudade
 A realidade é que sem ela
 Não há paz, não há beleza
 É só tristeza e a melancolia
 Que não sai de mim
 Não sai de mim
 Não sai

Mas se ela voltar
 Se ela voltar
 Que coisa linda
 Que coisa louca
 Pois há menos peixinhos a nadar no mar
 Do que os beijinhos que eu darei na sua boca
 Dentro dos meus braços os abraços
 Hão de ser milhões de abraços
 Apertado assim, colado assim, calado assim,
 Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim
 Que é pra acabar com esse negócio
 De você viver sem mim
 Não quero mais esse negócio
 De você longe de mim...
 Vamos deixar desse negócio
 De você viver sem mim...

Estruturalmente, é possível observar à primeira vista uma irregularidade métrica e as estrofes não mantêm um paralelismo quanto ao número de versos ou mesmo um esquema rimático definido. As palavras são de uso corriqueiro, tendo diversas repetições, repetições essas que marcam o ritmo e a cadência da letra. Vale ressaltar que em questões de ritmos musicais os tons menores possuem conotação mais triste enquanto os maiores possuem conotações mais alegres. “Chega de saudade” inicia em ré menor e a partir da terceira estrofe passa a ser tocada em ré maior. Não é à toa que métrica e semântica acompanham esse movimento: da tristeza à alegria, com a primeira e a segunda estrofes o eu-lírico identificando a ausência da amada e lamentando-se por isso. A partir da terceira estrofe, reaviva-se a esperança da volta dessa amada. As duas primeiras estrofes possuem frases curtas, como se o pensamento fosse cortado pela tristeza ou se essa tristeza tornasse o eu lírico incapaz de prolongar-se em palavras sobre o sofrimento que passava. Há, também, grande sequência de

sintagmas negativos como “tristeza”, “melancolia”, “sofrer”, “não” e a negação da beleza e da paz. O ritmo da canção é mais calmo, quase um pesar. A partir da terceira estrofe, nota-se os versos mais longos, como se surgisse a esperança e com ela o eu lírico fosse capaz de elaborar um pensamento completo, tornando-se falante e agitado. As palavras também passam a conotar positividade, como “linda”, “louca”, “beijinhos”, “abraços” e a sugestão de acabar com a distância e a ausência do ser amado. O ritmo é mais contagiante, alegre, inspira vida. Pode ser dito que a grande diferença da Bossa Nova entre os outros ritmos é justamente essa variação do astral musical na canção, *Chega de saudade*⁶ vai da tristeza à esperança em uma variação de tons que passa a ser o marco inicial do movimento que revolucionou a música nacional.

Diversas outras canções com autoria de Vinicius de Moraes, no ritmo da Bossa, surgiram e tornaram-se conhecidas do grande público. Mas o compositor também adotou outros ritmos, como os afro-sambas. Tome-se como exemplo, aqui, a canção *Meu pai oxalá*, feita em parceria com Toquinho:

Atotô Abaluayê
 Atotô babá
 Atotô Abaluayê
 Atotô babá

Vem das águas de Oxalá
 Essa mágoa que me dá
 Ela parecia o dia
 A romper da escuridão
 Linda no seu manto todo branco
 Em meio à procissão
 E eu, que ela nem via
 Ao Deus pedia amor e proteção

Meu pai Oxalá é o rei
 Venha me valer
 O velho Omulu
 Atotô Abaluayê

Que vontade de chorar
 No terreiro de Oxalá
 Quando eu dei com a minha ingrata
 Que era filha de Inhansã
 Com a sua espada cor-de-prata
 Em meio à multidão
 Cercando Xangô num balanceio
 Cheio de paixão

⁶ Por ocasião da banca de qualificação, o professor Dr. Fernando Fiúza ressaltou, ainda, que “Chega de saudade” pode ser também a negação da palavra “saudade” tão cultivada pelo lirismo piegas do cancionero anterior ao período da Bossa Nova.

Um recurso de grande destaque na letra é a utilização de palavras originadas nas religiões de matriz africana, como o candomblé, universo do qual Vinicius se aproximou ao ir morar na Bahia com uma das esposas. “Atotô abaluayê”, que vem do nagô e significa “silêncio para o grande rei da terra”, fazendo referência ao orixá mais temido e poderoso de todos, Omulu. Entretanto, para a letra da canção, o significado das expressões africanas não precisam ser inteiramente conhecidos porque o ritmo é o que se destaca e envolve o público.

O universo infantil também foi palco para as canções de Vinicius de Moraes. Em 1980, o artista lançou o LP *A arca de Noé*, dedicado exclusivamente às crianças. O disco era composto por 14 canções e contou com parceiros como Toquinho, Elis Regina e Rogério Duprat. Uma das músicas mais conhecidas, que até hoje embala o sono dos pequenos, é “A casa”, que diz o seguinte:

Era uma casa
 Muito engraçada
 Não tinha teto
 Não tinha nada
 Ninguém podia
 Entrar nela não
 Porque na casa
 Não tinha chão
 Ninguém podia
 Dormir na rede
 Porque a casa
 Não tinha parede
 Ninguém podia
 Fazer pipi
 Porque penico
 Não tinha ali
 Mas era feita
 Com muito esmero
 Na Rua dos Bobos
 Número Zero.

A canção é composta por 13 versos e não possui regularidade no esquema rimático nem no número de sílabas. São trazidas imagens de elementos básicos na construção de uma moradia, como “teto”, “chão”, “parede”, “penico”, entretanto, a canção diz que tais elementos não estavam presentes na casa. O endereço do imóvel também é curioso, impossível de ser encontrado “Rua dos Bobos/ Número zero”. Seria referência de uma casa que abriga a imaginação, onde não haveria estrutura física para que esse imaginário pudesse existir? Ou uma casa que guarda a infância, infância esta que mora na lembrança e, por isso, não pode ser contida com estruturas físicas. As interpretações possíveis são as mais diversas. Talvez a relação

analógica mais curiosa que vimos até então foi feita por uma criança de dez anos, estudante de escola pública municipal, em Maceió⁷. Ao ser perguntada, em atividade de leitura e interpretação de poemas, o que era aquela casa para a menina, ela disse que era “a barriga da mãe, onde não há nada, nem endereço, mas é acolhedor, feito com esmero e nossa primeira casa”. A margem interpretativa que Vinicius dá a esses poemas, em especial aos infantis, é imensa e o leitor/ouvinte torna-se parte fundamental no processo de compreensão das imagens.

Percebe-se então que, mesmo no campo musical, Vinicius de Moraes foi dinâmico e visitou diversos ritmos e públicos, popularizando e facilitando o acesso das pessoas à sua poesia, também, através da versão oral: a música.

⁷ O projeto no qual foi desenvolvido essa atividade chama-se “Contação de Poesia na Escola” e ocorreu em algumas escolas da capital alagoana durante o ano de 2018.

2. VINICIUS DE MORAES, POETA SOCIAL

Um estudioso pode escrever uma prateleira inteira de livros sobre a vida de Milton em relação à História de seu tempo e ainda assim deixar de mencionar que a grandeza de Milton como poeta se deve em grande parte à sua profunda e obstinada divergência em face da história de seu tempo. (FRYE, 1963, p.18)

O século XX foi uma época em que aconteceram eventos que provocaram distúrbios sociais e enormes transformações da história. Estamos nos referindo ao impacto causado pelas duas grandes guerras mundiais (1914-1918; 1939-1945). Foi ainda, em meados do século passado, que, especialmente nos Estados Unidos da América, as mulheres e os negros lutaram com afinco pelos seus direitos como cidadãs e cidadãos, causando mudanças nas políticas públicas e sociais. No plano econômico, a nação americana tornou-se uma potência mundial e alcançou um nível de riqueza jamais visto. Foi nesse cenário que Vinicius de Moraes viveu, produziu e publicou sua obra.

Conforme mencionamos no capítulo anterior, sua obra é costumeiramente dividida em três fases⁸: a primeira, com fortes traços místicos; a segunda, social; e a terceira, voltada à música. A partir daqui, apenas as características das duas primeiras fases de Vinicius de Moraes serão citadas: na primeira fase, as posições político-sociais do poeta não tinham marcas significativas, na segunda, após uma viagem ao interior nordestino do Brasil com um amigo cineasta norte-americano, ao ver as dificuldades do povo e a aridez da terra, assumiu posição política de esquerda, passando a imprimir em sua obra uma visão crítica que expunha a realidade social da época, mas sem deixar que o lirismo se perdesse⁹.

Com o mundo ainda adaptando-se às condições sociais, político e econômicas do período pós-guerra, em 1964, foi instalado no Brasil o período ditatorial civil-militar. Vinicius, então, por seus posicionamentos políticos e sua força como artista passou a ser perseguido pelos generais que assumiram o comando do país. Com a publicação do Ato Institucional número 5 (AI-5), seu afastamento do cargo público foi oficializado através da aposentadoria compulsória. O *showman*, então, passou a dedicar-se à carreira de músico e compositor e resolveu sair pelo Brasil realizando shows para universitários ao lado de Toquinho. Esses shows tinham grande sucesso de público e os dois eram ovacionados em cada cidade em que passavam.

⁸ Para muitos estudiosos, operou-se uma mudança surpreendente na matéria do escritor, que passou da angústia religiosa (fase mística) para a descontração musical.

⁹ Aos trinta anos de idade, Vinicius ingressou no serviço público, no Itamaraty, o que lhe possibilitou conhecer *in loco* a cultura de outros países. Esse conhecimento afetou, de certo modo, seu conhecimento de mundo e, por conseguinte, seu modo de fazer poesia.

Entretanto, Vinicius não gostava do título de “poeta social”, dizia que “Não adianta você querer fazer poesia política de propósito. O poema tem de nascer da tua revolta.” [...] “Não vou fazer como o Drummond, que leva os poemas dos comunistas para casa e os corrige, para que fiquem mais bonitinhos. Não sou revisor de comunista.” [...] “Eu fiz muita poesia política e rasguei tudo depois. Vi que elas não tinham verdade nenhuma, eram só artifício.” (*apud* CASTELLO, 1994, p. 355).

Foi nesse clima mundial de pós-guerra e, nacional, de repressões políticas que a poesia de Vinicius de Moraes teve sua fase social mais evidente. A partir de uma visão universal de mundo e das experiências particulares de vida do homem, foi construída uma lírica inquietante, de sentimento de revolta contra a realidade circundante. E aqui, serve-nos de apoio as palavras de Frye constando da epígrafe. Em seus poemas que tratam de temas sociais, Vinicius de Moraes mostrou-se, de fato, um poeta crítico, descontente com seu tempo.

Ao voltar a atenção para essa fase, um dos aspectos que chamam atenção na obra de Vinicius é a construção das imagens, em especial nesses poemas que trazem temática histórico-social. De acordo com Octávio Paz (1982, p. 119),

Convém advertir, pois, que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõe um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem – ou cada poema composto por imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los.

Um exemplo do que diz Paz está na famoso poema *Rosa de Hiroxima*, que já em seu título sugere a imagem da bomba atômica através do vislumbre de uma rosa. Mais à frente esse e outros poemas serão analisados por completo e a questão da construção da imagem literária poderá ser vista com mais clareza.

Octávio Paz (1982, p. 120), ao discorrer sobre a imagem literária, diz que “a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser”. O poema, portanto, é capaz de criar imagens através dos recursos estilísticos utilizados em sua composição, na verdade, também de acordo com Paz, imagens são as estruturas verbais capazes de compor um poema.

Gilberto Teles (2006, p. 13) especifica ainda mais o conceito de imagem, separando-o da definição de ideia, que ele define como:

uma palavra ou expressão que evoca um objeto, de modo a dar uma impressão concreta dele, seja na linguagem comum, seja na linguagem literária ou em outro tipo de “linguagem”, como a artística. É a representação mental do objeto, percebido pela nossa sensibilidade. Primeiramente dizia respeito à visão, mas atualmente abrange todos os sentidos. A imagem se difere da ideia por apontar para o objeto concreto, enquanto a ideia o situa no plano abstrato.

Assim, verifica-se que a inclusão de uma imagem em determinado texto tem a intenção de tornar a ideia algo palpável, possível de ser tocado, sentido, visualizado. É uma espécie de tentativa de materializar sentimentos e sensações. Isso também é afirmado por Bachelard (1998) quando propõe que os hábitos de conceituar, racionalizar e objetivar a imagem sejam esquecidos e classifica a imagem poética como experiência do sensível, o espaço vivido, sentido. Ou seja, a construção da imagem poética se dá através da relação pessoal do poeta com o significante que se pretende expor.

Mas, diante das definições citadas, qual é o sentido da imagem na construção poética? Octávio Paz (1982, p. 130) faz a mesma indagação e lança como resposta à concepção do sentido de imagem em três níveis. No primeiro nível, ele diz que “o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência de mundo”, ou seja, superficialmente a imagem remete a concepções do poeta através de experiências individuais.

Bosi (1977, p. 13) havia discorrido sobre essa redução da imagem às sensações pessoais, quando disse que “a experiência da imagem, anterior à palavra, vem enraizada no corpo. A imagem é afim à sensação visual”.

Entretanto, o próprio Octávio Paz (1982, p. 131) diz ser este primeiro nível insuficiente para abranger toda a importância da imagem e passa a um segundo nível: o da realidade criada pela imagem. Aqui, põe-se em questão a existência em si da imagem, onde seu significado só passa a ser possível dentro do contexto que lhe é próprio, “as imagens poéticas têm sua própria lógica e ninguém se escandaliza de que o poeta diga que água é cristal”.

O terceiro nível elencado por Paz quanto ao sentido da imagem diz que: “Tal é o sentido último da imagem: ela mesma”. Assim, semelhanças, contradições, pluralidade ou quaisquer outras significações a que os sintagmas utilizados na composição da imagem possam remeter, formam uma unidade, entretanto, não perdem seu sentido original.

2.1 – Poesia e realidade

Ao abordarmos a poesia social de Vinicius de Moraes, seguiremos as reflexões de Antonio Candido (1980), quando afasta a crítica de orientação sociológica e reafirma que o mérito de uma crítica “que se queira integral” reside na valorização do componente social enquanto elemento estético estruturador da obra.

Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento de sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra. E nós verificamos que o que a crítica moderna superou não foi a orientação sociológica, sempre possível e legítima, mas o sociologismo crítico, a tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais. (CANDIDO, 1980, p.16)

Portanto, ao analisar a poesia de Vinicius de Moraes, contaremos com o reforço da temática social, que a partir de 1936 passa a estar presente de maneira tão forte em seus textos. O século XX, para as mulheres, quanto a questões político-sociais, foi uma época de diversas conquistas, embora tais conquistas tenham ocorrido lentamente ao longo de todo o século. Em 1932, por exemplo, a luta feminina adquiriu o direito ao voto; em 1945, a Carta das Nações Unidas reconhece o direito de igualdade entre homens e mulheres; em 1949 há conquistas no campo dos esportes, com o surgimento dos Jogos de Primavera, ou Olimpíadas Femininas, e no campo intelectual, Simone de Beauvoir lança o livro *O segundo sexo*, que traz uma análise da condição feminina; em 1951 a igualdade de remuneração para a mesma função desempenhada por ambos os sexos foi aprovada pela Organização Internacional do Trabalho; em 1962, no Brasil, a mulher ganha o direito de requerer a guarda dos filhos e a liberdade de trabalhar e receber herança sem precisar da autorização do marido. Enfim, talvez esse tenha sido o século das maiores conquistas femininas¹⁰.

Ainda no que se refere à importância da literatura no que toca às relações ideológicas e sociais, Alfredo Bosi (2002) diz que

A literatura não existe no ar, e sim no tempo, no Tempo histórico que obedece ao seu próprio ritmo dialético. A literatura não deixará de refletir esse ritmo – refletir, mas não acompanhar. Cumpre fazer essa distinção algo sutil para evitar aquele erro de transfigurar a literatura em mero documento das situações e transições sociais [...]. A relação entre literatura e sociedade não é mera dependência: é uma relação

¹⁰ Ver cronologia do direito feminino em https://pt.wikipedia.org/wiki/Cronologia_do_direito_feminino

complicada, de dependência recíproca e interdependência dos fatores espirituais (ideológicos e estilísticos) e dos fatores materiais (estrutura social e econômica). (BOSI, 2002, p. 7)

É notável que Vinicius de Moraes obteve reconhecimento público, em especial, pela lírica amorosa, como foi visto no primeiro capítulo. Mas também é possível observar que há, contudo, outro lado de Vinicius, um lado antissentimental. Para apreendermos a mudança de estilo no que concerne à presença da mulher em sua lírica, iremos trazer seus poemas mais tardios, como este, intitulado “Mulheres ocas”, escrito em 1962, todo ele desenvolvido em ritmo frenético.

Aqui, conforme veremos no poema, não há lugar para amores platônicos, visto que o poeta investe sua verve contra mulheres burguesas, ridicularizando-as. O poema traduz a alienação dessas mulheres sofisticadas, desprovidas de qualquer consciência social.

Estruturalmente, o poema tem versos compostos por sete sílabas e distribuídos em seis estrofes com 8 versos cada uma. A pontuação ocorre apenas quando se tem um final de oração ou de período, não havendo uso de vírgulas, sendo a ausência desse sinal de pontuação substituída pela própria estrutura do poema na “quebra” do verso. O esquema rimático não mantém regularidade nas estrofes iniciais, entretanto, nas três últimas encontra-se uma tentativa de estabelecer esse esquema.

Ao observar o título do poema, pode-se fazer referência à expressão popular que caracteriza as mulheres inférteis, conhecidas como “ocas”. Entretanto, ao fazer a leitura da epígrafe que cita T. S. Eliot, logo após o título, “*Headpiece filled with straw*”¹¹, percebe-se que o adjetivo “ocas” vai além da infertilidade, abrangendo também questões intelectuais e afetivas ausentes nessas mulheres, que buscam a ascensão social através de parceiros que as mantenham financeiramente e dê-lhes fama.

Antonio Candido (2004, p. 36) discorre sobre a questão semântica dizendo o seguinte:

No processo de desfazer a realidade o mundo vai se desfigurando e o objeto referido pela palavra parece passar dele para *dentro* do discurso. Aparentemente, não é mais o mundo, é outra coisa, que parece não existir fora dos limites do texto.

Para obter esse efeito o escritor pode recorrer a diversos meios. A finalidade é encontrar recursos para dar realce ao discurso, no campo sonoro ou no campo semântico, sendo certo que as modificações ou singularidades no campo sonoro têm um poder singular de conferir toques semânticos. O resultado é a criação de um sistema específico de sentido, que pode ser convergente, paralelo ou divergente em relação ao sistema do mundo.

¹¹ Cabeçote cheio de palha, em tradução livre.

Em “Mulheres ocas” (ver anexo, p. 86) há a resignificação do adjetivo “ocas”, quando ligado ao substantivo “mulheres”, visto que o adjetivo em geral não é utilizado denotativamente para caracterizar seres humanos, mas sim objetos. Encontra-se, então, a partir do título, uma objetificação das mulheres e o sentido do adjetivo ali (re)criado torna-se paralelo ao sentido adotado fora do texto.

Ao se fazer uma primeira leitura, percebe-se que é criado um paralelismo estrutural no início de cada estrofe, todas elas começam com “Nós somos”. Essa repetição pode demonstrar a necessidade dessas mulheres de mostrarem o que realmente são, sem tentativas de esconderem-se sob qualquer aspecto.

A aparência dessas mulheres é apresentada na primeira estrofe do poema.

Nós somos as inorgânicas
 Frias estátuas de talco
 Com hálito de champagne
 E pernas de salto alto
 Nossa pele fluorescente
 É doce e refrigerada
 E em nossa conversa ausente
 Tudo não quer dizer nada.

As próprias mulheres assumem a voz e intitulam-se como “as inorgânicas”. Esse adjetivo remete à ideia de um ser que não tem origem animal nem vegetal nem mineral, algo inanimado, construído a partir da imaginação ou do desejo de ser, talvez, e essa ideia do ser construído é reforçada ao longo de todo o poema. As características físicas dessas mulheres, que seguem ainda na primeira estrofe, têm a função de padronizá-las – “frias estátuas de talco”, “hálito de Champagne”, “pernas de salto alto”, “pele fluorescente doce e refrigerada” – não deixando dúvidas acerca da sofisticação que as rodeia. Depois das características físicas, os dois versos finais da estrofe remetem ao intelecto, onde “conversa ausente” e “tudo não quer dizer nada” pode demonstrar a incapacidade de manter um diálogo com elas, visto que a intenção principal é a exaltação da beleza física.

Na segunda estrofe surgem os verbos de ação.

Nós somos as longilíneas
 Lentas madonas de boate
 Iluminamos as pistas
 Com nossos rostos de opala.
 Vamos em câmara lenta
 Sem sorrir demasiado
 E olhamos como sem ver

Com nossos olhos cromados.

Até então apenas verbos de ligação haviam surgido para ressaltar as adjetivações e comparações (com exceção do último verso em que surge o verbo “dizer”, mas esse verbo vem antecedido do advérbio de negação “não”, como se anulasse a ação antecipadamente). Entretanto, mesmo esses verbos de ação (“iluminamos”, “vamos”, “sorrir”, “olhamos”) têm a função de destacar as características físicas dessas mulheres. Surgem as metáforas “madonas de boate”, “rostos de opala” e “olhos cromados”. A palavra “madona” certamente remete às representações pictóricas. Ao fazer uso do termo “madona”, aqui, tem-se a conotação de profano, estabelecendo uma relação de antítese entre sentido denotativo e conotativo da palavra. As imagens da santa foram largamente utilizadas na pintura durante o período da Renascença. Nessas pinturas, a mulher surgia com traços regulares e suaves e uma beleza serena, ao fazer ligação com essas pinturas, o leitor pode buscar um padrão para a aparência física das mulheres descritas no poema. Já o termo “boate” remete a agitação, barulho e movimento. Ao aliar “madona” e “boate”, reforça-se a relação entre semânticas originalmente opostas para construir a imagem das mulheres retratadas no poema, em que a beleza externa se contrapõe com a ambição da ascensão social. Em “rostos de opala”, originalmente, a palavra “opala” remete ao mineral que apresenta variação de cor quando exposto à luz. Ao aproximar os termos “rostos” e “opala”, na perspectiva do poema, é criada uma relação de mutação, em que as expressões, os rostos das mulheres, podem moldar-se à situação, à luz (assim como a cor da opala). Por fim, em “olhos cromados”, ao observar o significado de “cromo”, tem-se a relação do metal duro, resistente, com grande resistência à oxidação, frio e muito brilhante. Na expressão criada pela união dos dois termos (“olhos” e “cromados”), pode-se dizer que o olhar das mulheres chama atenção pelo brilho (certamente proveniente de artifícios como maquiagens) mas que não tem mobilidade, calor, humanidade ou vida. Essas descrições vão de encontro às relações estabelecidas na lírica-amorosa e na música, em que a naturalidade e autenticidade das mulheres (e das relações) é ressaltada, como nos versos (já analisados no primeiro capítulo) da canção “Chega de saudade”: “Dentro dos meus braços os abraços/ Hão de ser milhões de abraços/ Apertado assim, colado assim, calado assim/ Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim”.

Há, sem dúvida, uma insistência em caracterizar essas “mulheres ocas”, de tal modo que o poeta repete, incansavelmente, a mesma ordem sintática (“Nós somos”) ao iniciar cada estrofe do poema. A construção da personalidade dessas mulheres é revelada na terceira estrofe.

Nós somos as sonolentas
 Monjas do tédio inconsútil
 Em nosso escuro convento
 A ordem manda ser fútil
 Fomos alunas bilíngues
 De "Sacre-Coeur" e "Sion"
 Mas adorar, só adoramos
 A imagem do deus Mamon.

Em “Nós somos as sonolentas/ monjas do tédio inconsútil”, elas parecem não ter alegrias, vivacidade. E isso é reforçado quando se tem “A ordem manda ser fútil”, estabelece-se, então a certeza de uma padrão não apenas físico mas também comportamental entre elas “a ordem manda”. Logo depois tem-se o reforço dessa ideia de irmandade ao citar o “*Sacre-Coeur*” e o “Sion”, fazendo referência aos colégios exclusivos para meninas filhas da elite¹². Nesses colégios era ensinada, acima de tudo, a disciplina. No poema, os termos surgem justamente para reforçar o sentido de obediência, mas desta vez obediência ao meio em que as mulheres estão inseridas. Visto que os dois colégios são religiosos, nos dois últimos versos da estrofe se tem um estranhamento quanto à obediência e servidão a um deus: “Mas, adorar, só adoramos/ A imagem do deus Mamon”. Mamom é o deus bíblico usado para descrever a riqueza e a cobiça, citado no livro cristão quando Jesus diz a famosa máxima “não se pode servir a dois senhores ao mesmo tempo”, assim, percebe-se que há uma relação de contrariedade na adoração do deus, que deveria ser o deus cristão (de acordo com a conduta dos colégios que frequentaram), mas acabam voltando-se a um deus mundano.

A ideia acerca da personalidade e ambições das “mulheres ocas” é reforçada na estrofe seguinte

Nós somos as grã-funestas
 Filhas do Ouro com a Miséria
 O gênio nos enfastia
 E a estupidez nos diverte.
 Amamos a vida fria
 E tudo o que nos espelha
 Na asséptica companhia
 Dos nossos machos-de-abelha.

¹² Por esses colégios passaram mulheres como a ex-presidente Dilma Rousseff e a ministra do Supremo Tribunal Federal Carmém Lúcia. Os colégios foram fundados a partir dos princípios das ordens religiosas de mesmo nome. O Sacre-Coeur, é a ordem do Sagrado Coração de Jesus Cristo, que tem como ponto fundamental o “ir ao povo”, levando obras sociais, educação e evangelização à população em geral, o principal voto dessa ordem é o voto de pobreza, onde todos devem colocar seus bens em prol do outro e não acumular riquezas. Já o segundo, Sion, é uma ordem católica feminina criada para converter judeus ao cristianismo.

No primeiro verso tem-se “Nós somos as grãs-funestas”, o adjetivo funesto remete à morte ou tristeza, nesse verso volta-se mais uma vez ao mal que podem causar. Na sequência, “Filhas do Ouro com a Miséria”, é possível dizer que se fala do contraponto entre a aparência externa, o Ouro, e a interna, a essência que as move, diga-se assim, a Miséria. Nos versos seguintes, há a confissão de que preferem a “estupidez” aos “gênios” e finaliza-se a estrofe com a expressão “machos-de-abelha”. A referência a esse inseto dá um tom contrário ao que vinha sendo mostrado até então das “mulheres ocas”, elas assumiam-se como fúteis e buscavam riqueza e ascensão através da sedução. Mas o uso do referente “machos-de-abelha” mostra a dependência dos homens a elas. O zangão, macho das abelhas, é um inseto que não possui independência para produzir seu próprio alimento e passa toda vida dependendo das abelhas da colmeia para sobreviver. Sua única função é fecundar a abelha rainha e, quando consegue atingir esse objetivo, acaba morto por ela. No poema, a expressão mostra a dependência dos homens em ter esse tipo de mulher ao seu redor, ao mesmo tempo em que elas também precisam deles como uma espécie de plateia à exposição que ofertam, como um espelhamento de necessidades, descrito no verso “Amamos a vida fria/ E tudo o que nos espelha”.

A quinta estrofe traz a consciência do risco referente ao estilo de vida que as mulheres levam e a avaliação desse risco.

Nós somos as bailarinas
 Pressagas do cataclismo
 Dançando a dança da moda
 Na corda bamba do abismo.
 Mas nada nos incomoda
 De vez que há sempre quem paga
 O luxo de entrar na roda
 Em Arpels ou Balenciaga.

O eu lírico denomina-as como “bailarinas pressagas do cataclismo”, ou seja, aquelas que dançam ao anunciar um dilúvio, uma grande tragédia. E mais à frente tem-se o reconhecimento do risco que correm nos versos “Dançando a dança da moda/ Na corda bamba do abismo”. Entretanto, apesar de conhecerem esses riscos, mostram com clareza não se incomodarem porque “há sempre quem paga” e finaliza-se a estrofe fazendo referência a duas marcas famosas, Arpels e Balenciaga, uma de joias e outra de alta-costura, reforçando a necessidade de poder econômico.

A expressão “grã-funestas” surge novamente na última estrofe, acompanhada na sequência da referência à classificação dos seres feita por Jaime Ovalle¹³, em que “onézimas” são pessoas com “pé-frio”, má sorte.

Nós somos as grã-funestas
 As onézimas letais
 Dormimos a nossa sesta
 Em ataúdes de cristal
 E só tiramos do rosto
 Nossa máscara de cal
 Para o drinque do sol posto
 Com o cronista social.

O uso da expressão “ataúdes de cristal” traz a lembrança dos contos de fada, em que a princesa é posta em um caixão de cristal à espera de um príncipe que a liberte do feitiço. Mas, na história, apenas o amor é capaz de libertar a princesa, enquanto no poema a fama, “o cronista social”, é o objeto de desejo das mulheres.

Percebe-se, então, que as imagens utilizadas em todo o texto fazem parte de diversos universos, iniciando com elementos concretos, que na primeira estrofe destacam todos os sentidos (talco = olfato, champagne = paladar, fluorescente = visão, refrigerada = tato, conversa = audição); já na segunda estrofe o destaque é para a aparência externa, a visualização de movimentos, e traz elementos preciosos como a opala e o cromo; a terceira estrofe é voltada para a questão da crença com elementos religiosos como o *Sacre-Coeur*, Sion e Mamom; na quarta estrofe encontram-se elementos como ouro, gênio, espelho e machos-de abelha; na penúltima estrofe, o destaque vem com elementos que demandam movimento, como dança, bailarinas, corda bamba; por fim, na última estrofe, é feita uma ligação com o imaginário popular das histórias infantis. Talvez porque a vida almejada pelas mulheres ali descritas seja realmente uma vida de imaginação e magias inexistentes, como se fossem princesas da era moderna em que a busca pelo “príncipe” que lhes leve a uma festa para que tenham diversão e fama é incessante.

Assim como as mulheres tiveram conquistas sociais e econômicas no século XX (como citado no início deste capítulo), as classes trabalhadoras também tiveram avanços ao longo do tempo. Uma das maiores delas nesse período foi a promulgação da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT). Em 1943, o trabalhador passou a ter direito à jornada de oito horas diárias,

¹³ “Uma das categorias da Nova Gnomônia, de Jayme Ovalle, que classifica os seres e as coisas em: datas, parás, mozarlescos, kernianos e os onézimos, sendo estes conhecidos “pés-frios”. Para maiores esclarecimentos, ver o capítulo [a crônica] ‘A Nova Gnomônia’ em Crônicas da província do Brasil, de Manuel Bandeira.” (MORAES, 1998, p. 318)

repouso semanal, férias de 30 dias remuneradas, décimo terceiro salário, etc. Vinicius de Moraes destacou a importância do trabalhador, operário, no poema “Operário em Construção”.

Como vimos afirmando, a poesia de Vinicius de Moraes ganha um caráter social ao se voltar para diferentes níveis de representação. Assim, no percurso trilhado pelo poeta, o poema “O operário em construção” é, sem dúvida alguma, do ponto de vista de sua inteireza, antológico, devido aos atributos formais ajustados ao tema. E aqui, é pertinente trazer as seguintes considerações de Northrop Frye:

A literatura é uma parte do processo social; conseqüentemente esse processo, visto em seu todo, forma o verdadeiro contexto da literatura. [...] Todas essas abordagens documentárias e externas, mesmo quando corretamente processadas, dão margem a pelo menos três limitações que todo estudioso experiente tem de considerar. Em primeiro lugar, elas não levam em conta a forma literária daquilo que estão discutindo. [...] Em segundo lugar, não consideram a linguagem poética e metafórica da obra literária, mas supõem que seu sentido fundamental seja um sentido não-poético. (FRYE, 1963, p.17)

Em março de 1959 (ano em que o poema “O operário em construção” foi escrito por Vinicius de Moraes), ocorreu uma greve de trabalhadores que totalizou 65 paralizações em todo o país durante o ano. Parte dessa luta das classes trabalhadoras foi registrada por Vinicius, ressaltando o instante em que os “operários” tomam consciência de seu papel social e passam a buscar a garantia de seus direitos como cidadãos.

A poesia voltada aos temas sociais, em especial aos trabalhadores e suas condições de vida, não tinha grande divulgação durante o século XX. Carlos Drummond de Andrade (1952), no livro *Trabalhador e poesia* discorre acerca da presença do tema nos textos poéticos afirmando que

Doce é projetar, rude é cumprir. Por isso não se publicou ainda a antologia de poesia social, que o autor destas linhas levou dois anos a compor, caceteando feio e forte amigos daqui e de São Paulo. [...] Devo dizer honestamente que nem a poesia de caráter social me parece a melhor de nossa tradição, representada antes pelo lirismo romântico, nem esse gênero de poesia hoje me interessa muito. [...] Ao coligar o material da obra, notei a relativa escassez de poemas inspirados nas técnicas de trabalho e na personalidade dos trabalhadores, boa parte de nossa poesia social fica em declaração de princípios, isto é, não chega a produzir-se. O poeta canta-se a si mesmo, como arauto de novos tempos, intérprete de verdades eternas, justicador. [...] De qualquer modo, observa-se em nossa poesia de caráter “público”, tão afeita ao prosaico, certa falta de familiaridade com os temas do trabalho, que por sua natureza são ricos e sugestivos. (p. 93-94)

Exemplificando ao acaso: Solano Trindade, um poeta moderno, simples e de raiz popular, diz em *Amanhã será melhor*

Na manhã de sol

O trabalhador

Sai para trabalhar (p.94)

O poeta não quis particularizar esse trabalhador. [...] A exaltação desse trabalhador indeterminado é tema característico da poesia do fim do século XIX. O romantismo social de Victor Hugo ainda vibrava no Brasil, quando os seus ecos amorteciam na Europa. Em seu livro *Harmonias errantes*, prefaciado por Machado de Assis, e onde se refletem os ideais de liberdade e progresso, próprios da época, Francisco de Castro mostra-nos o poeta “extasiado” (é a palavra que usa). [...] Alberto de Oliveira, contudo, que com o correr dos anos [...] soube furtar-se por momentos a essa rigidez [...] é no seu belo e triste soneto “A fumaça da fábrica”, em que fumo se apruma com estranho mal-estar, fruto da umidade ou das lágrimas que leva. (p. 96) [...] Temos em um poeta brasileiro a descrição da forja. Está em Augusto dos Anjos, que, de maneira frenética, nos faz participar do espetáculo da fundição. Em nossa poesia moderna, o tema do ferreiro ganha forma alusiva e discreta, como na página em que Manuel Bandeira fixa impressões noturnas. (p. 98) Até o advento do modernismo, seria inadmissíveis na poesia brasileira. E com eles vêm o patético seringueiro de Mário de Andrade, o Sebastião pescador, de Riberio Couto, que, morrendo, foi viver no macio; o lavrador de Cassiano Ricardo (a mão enorme, a escrever seiva, sol e orvalho); as lavadeiras, deste último e Jorge de Lima; os estivadores de Cid Silveira; e toda a galeria de músicos de café e casas de chás, vendedores de passarinhos, barbeiros, cabeleiros (sic), sapateiros e caixeiros de sapataria, que desfila numa elegia de Vinicius de Moraes, onde a ironia não exclui a ternura e solidariedade. Assim se desenvolve, por iniciativa dos modernos, e independente de qualquer intenção política, a integração do trabalhador brasileiro – do trabalhador de verdade, e não de um símbolo – na poesia nacional. (p. 99)

O poema “O operário em construção” (ver anexo, p. 88) carrega esse peso dado por Drummond de trazer à poesia o “trabalhador de verdade”. Vinicius de Moraes escreveu a saga dessa trabalhador em 320 versos divididos em 17 estrofes. Este é o poema mais longo na fase social de sua poesia. Os versos possuem sete sílabas e há rimas em quase todos eles, porém não há a padronização de um esquema rimático, o que dá uma espécie de dinamismo ao poema, visto que seguir um padrão em 320 versos poderia amarrar o texto, tornando-o pesado, de forma que ele ficasse desinteressante à leitura.

A primeira fala sobre o trabalho do operário, de certa forma um trabalho mecânico porque ele não refletia acerca do que fazia e não sabia a importância que tinha.

Era ele que erguia casas
Onde antes só havia chão.
Como um pássaro sem asas
Ele subia com as casas
Que lhe brotavam da mão.

Mas tudo desconhecia
 De sua grande missão:
 Não sabia, por exemplo
 Que a casa de um homem é um templo
 Um templo sem religião
 Como tampouco sabia
 Que a casa que ele fazia
 Sendo a sua liberdade
 Era a sua escravidão.

Há grande presença de antíteses, tais como “erguia casas”/ ”havia chão”, “homem”/”religião”, “liberdade”/”escravidão”. A palavra “operário” não aparece nessa primeira estrofe, tendo as referências a esse operário feitas a partir do pronome “ele”, o que traz uma sensação de generalização e anonimato, e elementos da natureza como “pássaro sem asas”, sugerindo a ideia de prisão diante da impossibilidade do deslocamento. A função do operário também é ligada a elementos da natureza, quando se tem “Ele subia com as casas/ Que lhe brotavam da mão”, o “brotar” pode estar ligado à naturalidade e automatização do gesto, as plantas podem brotar em qualquer local, por mais áridos que sejam, sem que ninguém as force a isso, porque é de sua natureza.

Surge pela primeira vez a expressão “operário em construção” na segunda estrofe.

De fato, como podia
 Um operário em construção
 Compreender por que um tijolo
 Valia mais do que um pão?
 Tijolos ele empilhava
 Com pá, cimento e esquadria
 Quanto ao pão, ele o comia...
 Mas fosse comer tijolo!
 E assim o operário ia
 Com suor e com cimento
 Erguendo uma casa aqui
 Adiante um apartamento
 Além uma igreja, à frente
 Um quartel e uma prisão:
 Prisão de que sofreria
 Não fosse, eventualmente
 Um operário em construção.

É uma expressão importante de ser destacada porque vai surgir ao longo de todo o poema e seu significado também vai ser construído ao longo do texto. Nessa primeira vez em que é utilizada, a expressão dá a entender que se fala do trabalhador e seu ofício. Surgem, também, nesta estrofe, as primeiras tentativas de reflexão a partir da dúvida, mas é dada ao

operário a incapacidade de compreensão “De fato, como podia/ Um operário em construção/ Compreender por que um tijolo/ Valia mais do que um pão?”. Nos versos seguintes, mostra-se a necessidade do operário apenas em preocupar-se com a sobrevivência, sem que houvesse ainda a condição do acúmulo de riquezas: “Tijolos ele empilhava/ Com pá, cimento e esquadria/ Quanto ao pão ele o comia.../ Mas fosse comer tijolo!”. Imagens de edificações são utilizadas, tais como casa, apartamento, igreja, quartel e prisão. Pode-se dizer que essas imagens reforçam o significado da expressão “operário em construção” apenas como o homem que desenvolve seu trabalho, sendo elas resultado natural desse trabalho. Essa expressão surge novamente no último verso com a mesma conotação de trabalho, destacando ainda mais a condição social do trabalhador: “Prisão que sofreria/ Não fosse, eventualmente/ Um operário em construção”.

A terceira estrofe é iniciada com a conjunção adversativa “mas”, que representa não contrariedade à oração que a antecede imediatamente, mas contrariedade a toda ideia que o operário tinha de si mesmo até então.

Mas ele desconhecia
 Esse fato extraordinário:
 Que o operário faz a coisa
 E a coisa faz o operário.
 De forma que, certo dia
 À mesa, ao cortar o pão
 O operário foi tomado
 De uma súbita emoção
 Ao constatar assombrado
 Que tudo naquela mesa
 - Garrafa, prato, facão -
 Era ele quem os fazia
 Ele, um humilde operário,
 Um operário em construção.
 Olhou em torno: gamela
 Banco, enxerga, caldeirão
 Vidro, parede, janela
 Casa, cidade, nação!
 Tudo, tudo o que existia
 Era ele quem o fazia
 Ele, um humilde operário
 Um operário que sabia
 Exercer a profissão.

É nessa estrofe que há a conscientização do que ele representa socialmente e de sua força. A noção de reciprocidade é destacada nos versos “Que o operário faz a coisa/ E a coisa faz o operário.”. O “pão”, que anteriormente simbolizava toda conformação do operário e objeto único de seu desejo é o elemento que o faz “despertar” acerca de sua importância social: “À

mesa, ao cortar o pão/ O operário foi tomado/ De uma súbita emoção/ Ao constatar assombrado/ Que tudo naquela mesa – Garrafa, prato, facão –/ Era ele quem os fazia”. Ele passa da condição de fazer os objetos à de, também, usufruir deles, o que antes não acontecia. Em sequência, surge novamente a expressão “operário em construção” e essa expressão também deixa de adotar o significado anterior, passando da referência ao seu trabalho à referência da construção do ser social que ele representava. Os elementos que surgem destacando a sua capacidade de construir não mais se encontram apenas no campo material (gamela, banco, caldeirão, vidro, parede, janela), mas passam a integrar o campo social, e é interessante observar a sequência com que os elementos estão organizados no décimo oitavo verso dessa estrofe “Casa, cidade, nação!”. É como se a percepção do operário de seu papel social se desse partindo do micro “casa”, passasse ao coletivo imediato “cidade” e logo em seguida ao macro coletivo “nação”. A partir da mudança individual pode-se ter mudanças em níveis muito maiores. A ideia de que a profissão era algo “orgânico”, assim como o “brotar de uma planta”, dá lugar à consciência do que se está fazendo “Um operário que sabia/ Exercer a profissão”.

A quarta estrofe inicia com o eu-lírico dirigindo-se diretamente àqueles que não trabalham com a força bruta, “homens de pensamento”, e a discussão se estabelece a partir do verbo “saber”, mostrando a incapacidade desses homens em ter a mesma consciência do operário. Novamente o elemento “casa” é utilizado como estrutura micro que serve de suporte para se atingir o macro “mundo”: “Naquela casa vazia/ que ele mesmo levantara/ Um mundo novo nascia”. Na sequência, é repetida a expressão “operário em construção”, reforçando a conotação de surgimento do ser social e não mais apenas a referência ao trabalho desenvolvido pelo homem. Outra imagem interessante de ser observada é a do substantivo “mão”, antes foi vista a construção “casas que brotavam da mão” (trazendo a ideia de que profissão era algo natural e que o homem deveria conforma-se com ela), aqui “mão” é ligada ao adjetivo “rude” e mais à frente caracterizada como “não havia no mundo coisa que fosse mais bela”, trazendo o sentido contrário ao implícito anteriormente, aqui se tem a sensação de orgulho através da “mão”, que é tomada como algo capaz de construir e não de fazer brotar. O trabalho é posto como algo sacrificante, necessário para a construção da sociedade, e não romantizado como natural. A partir daqui, também, a fala do operário em construção é toda ela voltada para uma conscientização crítica da realidade. À medida que toma consciência da exploração na qual vive, sua mente desenvolve uma processo dialético¹⁴, no sentido marxiano do termo. O ponto

¹⁴ Para maior clareza do conceito de “dialética”, consultamos o dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano, que damos resumidamente a seguir: “Esse termo, que deriva o seu nome do diálogo, não foi empregado na história da filosofia com um significado unívoco. [...]. Para Platão, a Dialética é a técnica da pesquisa associada que se efetua

alto dessa tomada de consciência ocorre, sem dúvida, neste momento em que o operário examina suas mãos.

Em “O operário em construção”, Vinicius de Moraes aborda uma questão social quando põe à mostra a miséria do operário que vende sua força de trabalho ao capitalismo.

Não nos cabe aqui trazer uma reflexão histórico-filosófica profunda do pensamento marxiano, isto é, do materialismo dialético, filosofia que “abarca os fenômenos na sua complexidade, interação e desenvolvimento [e que] se desenvolve em estreita conexão com os resultados da ciência e com a prática do movimento operário revolucionários (RIUS, s. d. p. 154) . No entanto, é impossível ler este poema sem comentar a teoria marxista do materialismo histórico sobre a produção dos bens materiais necessários à existência humana. Segundo Marx e Engels,

O trabalhador se torna mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria. Com a valorização do mundo das coisas aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens. O trabalho não produz só mercadorias; produz a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria, e isto na proporção em que produz mercadorias em geral. (MARX; ENGELS. 1983, p. 148; grifo dos autores)

Nos versos de Vinicius de Moraes, a força de trabalho, essa “mercadoria peculiar, nas palavras Karl Marx (s.d. p. 190) , e que “como todas as outras [mercadorias] tem um valor” (ibid., loc.cit.) ganha importância, sobretudo no momento em que o operário em construção toma consciência de que o valor de sua força de trabalho é desvalorizado pelo possuidor do dinheiro. Nos “Manuscritos Econômicos e filosóficos de 1844”, Marx examina e investiga os diferentes tipos de alienação (política, religiosa a econômica) e denomina “alienação” o domínio de alguém sobre outro. Alienar é privar alguém de algo que lhe pertence. O trabalho pago com um salário “aliena” o trabalhador, priva-o de algo que termina indo para os bolsos do capitalista.

através de duas ou mais pessoas como o processo socrático de perguntar e responder. A filosofia era, de fato, para Platão, não uma tarefa individual e privada, mas obra de homens que “vivem juntamente” [...]. Na filosofia moderna e contemporânea, a palavra “Dialética” conserva, mais frequentemente, o significado hegeliano. Por um lado esse significado é conservado pelas numerosas ramificações da Idealismo romântico; por outro, adotam-se pontos de vista diferentes do idealista, mas que todavia utilizam a noção em que este se baseia. [...] A noção de Dialética foi utilizada por Marx, Engels e pelos seus discípulos, no mesmo sentido que Hegel lhe atribuíra, mas sem o significado idealista que recebera no sistema de Hegel. O que Marx censurava no conceito hegeliano era que a Dialética para Hegel é consciência e permanece na consciência não alcançando nunca o objeto, a realidade, a natureza, senão no pensamento e como pensamento. Toda a filosofia hegeliana vive, segundo Marx, na “abstração” e por isso não descreve a realidade ou a história [...]. (ABBAGNANO, 1962, p. 255-256).

Há um intervalo social entre a alienação da força e sua exteriorização real, isto é, seu emprego como valor-de-uso. [...] em todos os países em que domina o modo de produção capitalista, a força de trabalho só é paga depois de ter funcionado durante o prazo previsto no contrato de compra, no fim da semana, por exemplo. (MARX; ENGELS, s. d. p. 194)

Retomando a leitura do poema, nas duas estrofes seguintes, além da consciência firmada do operário quanto a seu papel, do crescimento dele como ser social, surge a descoberta do poder da fala que vem através da imagem da poesia: “O operário adquiriu/ Uma nova dimensão:/ A dimensão da poesia”. E um fato novo se viu/ Que a todos admirava:/ O que o operário dizia/ Outro operário escutava.”. A poesia, em geral, é ligada à beleza (ou à compreensão de uma beleza) e utilizada, pelo senso comum, em situações romantizadas. Nesses versos, ela toma outra dimensão: a de fala e compreensão, é o elemento de força capaz de unir conscientemente.

O advérbio de negação “não” surge pela primeira vez na sétima estrofe.

E foi assim que o operário
Do edifício em construção
Que sempre dizia sim
Começou a dizer não.
E aprendeu a notar coisas
A que não dava atenção:

Apesar de ser grafado duas vezes, ele surge ainda tímido, no meio da estrofe e escrito em oposição direta ao sim. Essa estrofe também serve de introdução para as comparações entre o patrão e o operário, que ocorrem com clareza durante toda a oitava estrofe.

Notou que sua marmita
Era o prato do patrão
Que sua cerveja preta
Era o uísque do patrão
Que seu macacão de zuarie
Era o terno do patrão
Que o casebre onde morava
Era a mansão do patrão
Que seus dois pés andarilhos
Eram as rodas do patrão
Que a dureza do seu dia
Era a noite do patrão
Que sua imensa fadiga
Era amiga do patrão.

Os elementos começam a surgir em ordem gradativa das necessidades básicas do cidadão, primeiro referências a comida e bebida (marmitta/prato, cerveja/uísque), depois quanto à vestimenta (macacão de zuarte/terno), em seguida à moradia (casebre/mansão), na sequência a locomoção (pés andarilhos/rodas) e, por fim, a reflexão acerca do trabalho desenvolvido e das condições em que se desenvolvia aquele trabalho: “Que a dureza do seu dia/ Era a noite do patrão/ Que sua imensa fadiga/ Era amiga do patrão”. Pode-se dizer que é gradativa também a forma de percepção através dos elementos utilizados nas imagens, primeiro eles pertencem à mesma natureza e chegam até a ser diminutivo e aumentativo da mesma palavra (casebre/mansão). À medida que a reflexão do operário aumenta, torna-se também mais complexo o recurso de construção da imagem, deixa-se a antonímia de lado e passa-se à metáfora: “Que seus dois pés andarilhos/ Eram as rodas do patrão”, deixa-se de falar sobre necessidades básicas como alimentação, vestimenta e moradia e passa-se a falar de conforto quanto a meios de transporte. Na sequência, ao chegar na questão da diferença social, a metáfora dá lugar à lacuna interpretativa do leitor: “Que a dureza do seu dia/ Era a noite do patrão/ Que sua imensa fadiga/ era amiga do patrão”, como é a noite do patrão? tranquila por não precisar preocupar-se com trabalho? regada a mordomias, em contraponto com a “dureza do dia” do empregado? e por que a fadiga de um é amiga do outro? porque possibilita a esse outro ter lucro? porque impossibilita o primeiro a buscar melhores condições de trabalho/vida? essas lacunas apenas o leitor pode preencher, assim como apenas o operário foi capaz perceber seu papel social.

Bosi (2003, p. 277) ressalta essa importância do leitor na construção do texto dizendo que “o intérprete é, por excelência, um mediador. Ele trabalha rente ao texto, mas com os olhos postos em um processo formativo relativamente distante da letra”. Mais à frente (p.287), ele completa: “refazer a experiência simbólica do outro cavando-a no cerne de um pensamento que é teu e é meu, por isso universal, eis a exigência mais rigorosa da interpretação”.

A menor de todas as estrofes do poema, que contém apenas três versos, é a nona estrofe.

E o operário disse: Não!
E o operário fez-se forte
Na sua resolução.

Como o poema conta com 17 estrofes, esta é a central, a que traz uma espécie de “divisão de águas”. Até ela conta-se oito e após ela mais oito, isso adiciona uma força significativa maior a essa estrofe. É aqui que se pode ver pela primeira vez a transcrição direta da fala do operário: “E o operário disse: Não!” Esse “não” surge não apenas como um advérbio de negação, mas

com a força de um lugar de fala, o ponto de vista de quem está inserido diretamente na situação, e a negação da convivência com um sistema que pregava injustiças sociais. É um lugar de fala com poder de decisão.

As estrofes dez, onze e doze enfatiza a reação do patrão quanto ao “não” do operário. Grande parte das palavras que remetem às represálias sofridas pelo operário termina com som [ẽw], representado por “ão” ou “am”: **delação, começaram, patrão, preocupação, convenç**am**, construç**ão**, agress**ão****. A sequência dessas palavras, ao serem pronunciadas, trazem a sensação de que se está ouvindo um eco do “não” dado ao patrão. A fala do operário em discurso direto é reiterada ao final da nona estrofe: “O operário disse: Não!” e o “eco” do [ẽw] continua a ser propagado na estrofe seguinte. Ao final da décima primeira estrofe tem-se a relação entre a abstração de uma sensação e a materialização do objeto concreto: “E todo o seu sofrimento/ Misturava-se ao cimento/ Da construção que crescia.” Aqui, construção surge com duplo sentido, tanto a construção física arquitetônica quanto a construção do ser social, da classe operária.

Tem-se a alusão de uma cena bíblica: Mamom, Lúcifer, o Diabo, tenta Cristo na décima terceira estrofe. Entretanto, aqui, no lugar do “bem e do mal” existe a relação capital e trabalho, onde o operário é “tentado” a abandonar seus ideais e sua luta.

Disse, e fitou o operário
 Que olhava e que refletia
 Mas o que via o operário
 O patrão nunca veria.
 O operário via as casas
 E dentro das estruturas
 Via coisas, objetos
 Produtos, manufaturas.
 Via tudo o que fazia
 O lucro do seu patrão
 E em cada coisa que via
 Misteriosamente havia
 A marca de sua mão.
 E o operário disse: Não!

Vale ressaltar que essa mesma imagem foi transcrita do evangelho *ipsis litteris* na epígrafe do poema. O patrão oferta vantagens materiais e prazeres diversos ao operário para que não houvesse reflexão, questionamentos nem lucidez diante da exploração sofrida.

A estrofe seguinte, onde há a resposta do operário ao patrão, preza por palavras com consoantes constrictivas fricativas (f, v, s), são elas: “**fitou**”, “**olhava**”, “**refletia**”, “**via**”, “**veria**”, “**casas**”, “**estruturas**”, “**coisas**”, “**objetos**”, “**manufaturas**”, “**havia**”.

- Loucura! - gritou o patrão
 Não vês o que te dou eu?
 - Mentira! - disse o operário
 Não podes dar-me o que é meu.

A repetição desse tipo de consoante dá a sensação que se está falando em um tom baixo, como um chiado, um pedido de silêncio para que a decisão seja tomada. Silêncio este que é quebrado com o discurso direto novamente: “E o operário disse: Não!”. Logo na estrofe seguinte, surge o contraponto do tom baixo e reflexivo dado pelas consoantes constrictivas fricativas com o uso de palavras que prezam a constrictiva vibrante “r”, assemelhando-se aos sons de grito e imposição, seguem as palavras: loucura, gritou, patrão, mentira, operário, dar.

Nas duas estrofes finais a palavra “silêncio” surge diversas vezes. Essa recorrência pode ser vista como a ausência não só de sons, mas também de companheirismo na luta operária, como se faltasse apoio para que a luta tivesse continuidade. Entretanto, após passar por todas as etapas desde a descoberta de sua força até o poder de seu não, o operário (a luta operária) compreende estar completa para seguir em frente. Os versos finais atribuem à razão da causa a responsabilidade de construir um homem: “Razão porém que fizera/ Em operário construído/ O operário em construção.”. Como se mostrasse que a luta, para existir, precisa de uma razão.

2.2- Poesia e destruição

Vinicius de Moraes viveu a Segunda Grande Guerra em sua juventude e transformou-as em tema para sua poesia. Há diversos poemas que remetem à essa questão, entre eles está “A bomba atômica”, “Balada dos mortos nos campos de Concentração” e “A rosa de Hiroxima” (ver anexo, p. 93). Os dois últimos terão análise mais detalhada a seguir.

A bomba atômica que explodiu nas cidade de Hiroxima talvez tenha sido uma dos maiores horrores presenciados e proporcionados pela humanidade. A devastação provocada por ela está presente até hoje nas mais diversas manifestações artísticas, como a fotografia, pintura, cinema e literatura, bem como é tema de estudo científico pela história, geografia e química. O poema escrito por Vinicius de Moraes em 1954 alastrou sua fama após ser musicado por Ney Matogrosso, na década de 70 do século XX.

O poema é composto por 18 versos unidos por uma só estrofe. Ao observar essa questão métrica, percebe-se que variam entre cinco (na primeira parte do poema) e seis sílabas (quando

se tem a escrita da palavra “rosa” como referência direta à bomba em si, a partir de “Da rosa de Hiroxima”). Visto que não há divisão por estrofes, pode-se fazer, então, um comparativo entre as duas partes do poema a partir da métrica.

Pensem nas crianças
 Mudas telepáticas
 Pensem nas meninas
 Cegas inexatas
 Pensem nas mulheres
 Rotas alteradas
 Pensem nas feridas
 Como rosas cálidas
 Mas oh não se esqueçam
 Da rosa da rosa
 Da rosa de Hiroxima
 A rosa hereditária
 A rosa radioativa
 Estúpida e inválida
 A rosa com cirrose
 A antirrosa atômica
 Sem cor sem perfume
 Sem rosa sem nada.

A primeira parte, que vai do primeiro [“Pensem nas crianças”] ao nono verso [“Mas oh não se esqueçam”], traz a primeira sílaba de cada verso tônica, deixando bem marcado na oralidade o início de cada verso. Os sons sibilantes são fatores importantes também a serem destacados, há predileção nessa parte do poema pelas consoantes alveolares constrictivas-fricativas-surdas [c, ç, s], como se o chiado da bomba antes da explosão pudesse ser reproduzido através da pronúncia de tais consoantes.

A segunda parte passa a trazer uma sinérese entre vocábulos e versos – produzindo apenas um fonema a partir da união da última vogal de um verso com a primeira do verso seguinte. Isso resulta no *enjambement*¹⁵, esse encadeamento de versos traz a sensação de que não há mais tempo de pausas, impondo certa urgência na leitura. O destaque fonético vai para os sons guturais, produzidos a partir das consoantes alveolares constrictivas-vibrantes-sonoras [r, rr], como se um grito estivesse preso ou um rugido prestes a ser emitido.

É possível dizer que as imagens presentes em “A Rosa de Hiroxima” são pautadas por antíteses. De acordo com Paz (1982, p. 121), “à semelhança da percepção comum, a imagem poética reproduz a pluralidade da realidade e ao mesmo tempo, outorga-lhe unidade.”. No

¹⁵ *Enjambement*, de forma resumida, é o recurso poético que consiste no desalinhamento da estrutura métrica e sintática de uma composição, em que os versos se sucedem entre si sem pausas no final de cada um deles.

primeiro verso do poema, “Pensem nas crianças”, pode-se esperar que o referente crianças seja sinônimo de alegria e atividade intensa. Entretanto, no verso seguinte tem-se a desconstrução desse significado a partir da adjetivação “Mudas, telepáticas”. O mesmo ocorre com o verso “Pensem nas meninas”, quando se espera que “meninas” remeta à fase da vida em que se começa a ter conhecimento do mundo, a ver coisas novas que surgem a cada dia e passa-se a ter as primeiras certezas. Logo em seguida, nova desconstrução da palavra a partir da adjetivação “Cegas inexatas”. Ocorre o mesmo com os versos seguintes “Pense nas mulheres” [“mulher” trazendo a ideia de caminho a seguir]/ “Rotas alteradas” [desconstruindo a ideia prévia do significante] e “Pense nas feridas/Como rosas cálidas”. É importante observar a ausência de pontuação durante todo o poema, como já citado anteriormente quando se falou acerca de alguns pontos estruturais, o que dá separação entre um verso e outro é a tonicidade da primeira sílaba. À medida que surge a imagem dos significantes “crianças”, “meninas” e “mulher” há a acentuação da sílaba seguinte [início de novo verso] e a pausa para a reflexão, para a materialização da ideia comum do significado referente a esses significantes e logo em seguida ocorre a desconstrução de tal ideia, reiniciando o ciclo de pausas/desconstruções no par de versos seguintes. A utilização desse recurso dá à imagem criada a sensação de ser mostrada através de uma sequência de quadros isolados. O imperativo “pensem”, nesse contexto, traz a sensação de que o eu-lírico está sugerindo uma reflexão acerca daquelas situações.

A partir do nono verso, “Mas oh não se esqueçam”, a sugestão da lembrança se dilui e o imperativo passa a obrigar o leitor de “não esquecer”. Surge, então, a metáfora da “rosa de Hiroxima”, pautada na analogia do formato entre a explosão da bomba e o desabrochar da flor. A adjetivação, recurso fundamental do poema, agora é toda voltada à desconstrução de beleza, perfume e delicadeza de apenas um substantivo: a rosa. Todas as palavras que a caracterizam são negativas: “radioativa”, “estúpida”, “inválida”, “com cirrose”, “atômica”.

O décimo sexto verso traz a negação da própria imagem da rosa através da prefixação “antirrosa”, aquilo que não tem mais possibilidade de ser nem deixar que haja outra rosa. Nos dois últimos versos é retirado o direito, inclusive, de haver características que lembrem à imagem da própria rosa: “Sem cor sem perfume/ Sem rosa sem nada.”.

Além da questão analógica, que assemelha a rosa à bomba através do formato das duas em seus apogeus, a imagem de uma rosa traz diversas simbologias. Na religião, desde a Grécia Antiga se utiliza a flor como instrumento de beleza, amor e delicadeza, era o símbolo de Afrodite, a deusa do amor. Há uma história na mitologia grega relatando que Afrodite deu uma rosa a seu filho, Eros e Eros, por sua vez, presenteou o deus do silêncio com a rosa para

que esse deus mantivesse em segredo as aventuras amorosas de sua mãe. Assim, a rosa tornou-se, também, símbolo do segredo e do silêncio.

Já na Idade Média, quando havia reuniões sigilosas, costumava-se colocar uma rosa no teto da sala em que ocorreria tais reuniões, assim, todos ficavam cientes de que os assuntos tratados ali eram confidenciais.

Na literatura, o tema da rosa foi bastante cultivado pelos poetas renascentistas europeus, que viam na efemeridade da rosa uma metáfora acerca da efemeridade da vida.

Entretanto, talvez, a simbologia mais antiga e lendária ligada à rosa esteja no movimento filosófico Rosa-Cruz, que data de 3.600 anos atrás, tendo seu início no Egito e sendo popularizado no resto do mundo apenas no século XIV da era cristã. O movimento foi iniciado por alquimistas que tinham como preocupação maior o segredo da imortalidade.

Diante de tantos significados em torno do símbolo, então, extrapola-se a analogia de seu sentido no poema e pode-se, também, avaliar a escolha da rosa para metaforizar a bomba como uma simbologia mais abrangente. Percebe-se que diante das diversas crenças acerca da flor, o que se mantém em torno dela é a ligação com a vida, a resistência e o silêncio. Assim, descrevendo uma bomba através de uma rosa – e desconstruindo essa rosa através da bomba –, Vinicius de Moraes reforça o poder de destruição da bomba atômica. De acordo com Paz (1982, p. 137) “a imagem não explica: convida-nos a recriá-la e literalmente a revivê-la”. O autor ressalta ainda que através da imagem “o poeta não quer dizer: diz. Orações e frases são meios. A imagem não é meio, sustentada em si mesmo ela é seu sentido. Nela acaba e nela começa. O sentido do poema é o próprio poema. As imagens são irredutíveis a qualquer explicação e interpretação.”.

Assim como a bomba que devastou a cidade de Hiroxima foi abordada por Vinicius de Moraes, outros fatos referentes à Segunda Guerra Mundial também o foram, é o caso das barbáries impostas na Alemanha nazista de Adolf Hitler através do holocausto. O poema intitulado “Balada dos mortos nos campos de concentração” (ver anexo, p. 94) retrata de forma chocante e irônica esse período histórico.

Estruturalmente, percebe-se que o poema não tem relação alguma com a forma fixa balada, o que é sugerido no título “Balada dos mortos dos campos de concentração”, visto que tal forma é composta de três oitavas e um quarteto ou uma quintilha, tem rimas cruzadas e adota um paralelismo quanto ao tema no final de cada estrofe. Entretanto, Salvatore D’Onófrío (2001, p. 100) ressalta a retomada da forma balada no século XX dizendo que “o caráter de balada é dado não tanto pelo nível fônico quanto por ser um poema narrativo com aspecto dramático”. Segundo Antonio Candido (2004, p. 47), a balada “é o poema narrativo de origem popular,

parecido com o que na Península Ibérica se chamou de ‘romance’, contando fatos e aventuras de guerra, caça, amor e morte, com uso do diálogo [...]”.

Deixando a fixidez original da balada, Vinicius de Moraes passa a utilizar o verso livre, que “não tendo número determinado de sílabas, obedece à verdade interior do poeta” (CANDIDO; CASTELLO, 1976, p. 20). Em “Balada dos mortos nos campos de concentração”, o poeta retira dessa forma lírica (o verso livre) possibilidades expressivas próprias. Álvaro Lins discorre sobre a dificuldade de compor poemas não metrificados:

Mas será que o verso livre exclui a forma ou torna mais fácil a sua aquisição? Penso o contrário: que o verso livre torna mais complexo o problema da forma, que torna a forma, mais necessária e mais em conexão com a poesia. As fórmulas antigas da construção pódica (sic) exigiam muito menos de individualidade e expressão pessoal. A poesia já se revelava para uma determinada forma que a iria conter. E a dificuldade toda se encontrava na técnica, que é de ordem mais geral, não se confundindo com o esforço de uma expressão individual.

O verso livre, ao contrário, tudo exige do poeta. Ele terá que criar ao mesmo tempo a poesia e a sua forma. [...]. Cada poeta há de ter a sua própria técnica, com a qual, por sua vez, deverá criar a sua própria forma. (LINS, 1964, P. 282).

Contendo quarenta e seis versos, em uma única estrofe, construídas em versos heptassílabos, ocoassílabos e eneassílabos – exceto o primeiro e o quadragésimo primeiro (ver anexo, p. 94), o poema aborda de forma chocante esse abominável fato histórico:

Cadáveres de Nordhausen Erla, Belsen e Buchenwald!
 Ocos, flácidos cadáveres
 Como espantalhos, largados
 Na sementeira espectral
 Dos ermos campos estéreis
 De Buchenwald e Dachau.

A palavra que abre o primeiro verso é “cadáveres”, seguida dos nomes de cidades alemãs que abrigavam campos de concentração: “Cadáveres de Nordhausen Erla, Belsen e Buchenwald!”. Os adjetivos que seguem em torno de “cadáveres” não poupam a caracterização de imagens de horror, são eles: ocos, flácidos, espantalhos. Os campos de concentração também não fogem a imagens grotescas, são caracterizados como “sementeira espectral”, “campos estéreis”. Entretanto, na composição dessas imagens dos campos, utilizam-se palavras que isoladamente teriam conotação relacionada à vida, à natureza, lugares próprios de plantio e

germinação, são elas “sementeira” e “campos”. Mas ao serem ligadas a adjetivos como “espectral” e “estéreis” têm seus significados anulados e passam a fazer referência à morte e destruição.

As ligações com palavras que constroem imagens de horror seguem ao longo de toda a primeira parte do poema. Nos primeiros vinte e três são utilizados termos diretamente relacionados a esse horror, como “necrosados”, “putrefatos”, “esquálido”, “estupefato”, “treva”. Construções imagísticas realçam a ideia de tragédia e morte, sendo essas mais chocantes que os primeiros termos citados, são elas: “ascetas siderados”, onde o substantivo que faz referência à corrente filosófica que prega a abstenção dos prazeres é caracterizado pelo adjetivo que remete ao amor infiel, volátil, fugaz; “sorriso de giocondas”, onde o substantivo “sorrisos” é reforçado pelo adjetivo “giocondas” (alegres, sorridentes), entretanto, Gioconda também é o título do quadro de Leonardo Da Vinci, a Monalisa, famoso pelo sorriso indecifrável.

Cadáveres necrosados
 Amontoados no chão
 Esquálidos enlaçados
 Em beijos estupefatos
 Como ascetas siderados
 Em presença da visão.
 Cadáveres putrefatos
 Os magros braços em cruz
 Em vossas faces hediondas
 Há sorrisos de giocondas
 E em vossos corpos, a luz
 Que da treva cria a aurora.
 Cadáveres fluorescentes
 Desenraizados do pó
 Que emoção não dá-me o ver-vos
 Em vosso êxtase sem nervos
 Em vossa prece tão-só

A partir dessa perspectiva também se tem a desconstrução do primeiro termo pelo segundo; “êxtase sem nervos”, onde o substantivo “êxtase”, que traz como significado a extrapolção de emoções, é desconstruído pela ausência daquilo que conduz o impulso de uma parte do corpo à outra, os nervos. Ao observar esse pontos, percebe-se que até quando as palavras que deveriam ter conotação positiva são utilizadas há a desconstrução de seus sentidos através da adjetivação, construindo uma imagem mais horrenda que a sugerida pelas palavras já de cunho negativo.

Na segunda metade do poema é demonstrado o processo pelo qual passaram os então cadáveres para demonstrar tal horror.

Grandes, góticos cadáveres!
 Ah, doces mortos atônitos
 Quebrados a torniquete
 Vossas louras manicuras
 Arrancaram-vos as unhas
 No requinte de tortura
 Da última toaleta...
 A vós vos tiraram a casa
 A vós vos tiraram o nome
 Fostes marcados a brasa
 Depois voz mataram de fome!
 Vossa peles afrouxadas
 Sobre os esqueletos dão-me
 A impressão que éreis tambores —
 Os instrumentos do Monstro —
 Desfibrados a pancada:
 Ó mortos de percussão!
 Cadáveres de Nordhausen 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!

A referência aos corpos deixa de ser “cadáveres” e passa a ser adotada a nomenclatura “mortos”, “Ah, doces mortos atônitos!/ Quebrados a torniquete/ Vossas louras manicuras/ Arrancaram-vos as unhas/ No requinte de tortura/ Da última toaleta...”. As imagens criadas continuam com a intenção da desconstrução: “louras manicuras” e “toaleta” que remetem à beleza e assepsia são relacionadas a horror e dor através da ironia. Quanto ao tocante à relação de ironia, Ingo Voese destaca a importância acerca da interpretação do leitor, discorrendo sobre a questão da seguinte forma:

Mas o que é que decide, para os interlocutores, ser ou não irônico um enunciado? O enunciante utiliza certos recursos como a troca de palavras, o uso do tom de voz, a escolha do enunciado impróprio, em termos de sentido convencional, a um contexto imediato. Cabe ao destinatário colaborar de maneira a distinguir entre a menção e o uso do enunciado. Quer dizer que a ironia só ocorre, de fato, quando os interlocutores estão de acordo sobre os sinais indicadores da menção que contiver o enunciado. (VOESE, 1989/1990, p. 15)

Nos versos seguintes, “A vós vos tiraram a casa/ A vós vos tiraram o nome/ Fostes marcados a brasa/ Depois vos mataram de fome”, há a descrição de como os mortos perderam a vida pouco a pouco, primeiro na retirada do local que conota abrigo e segurança, “a casa”, depois naquilo que lhes dava cidadania e individualidade, “o nome”, em seguida o tratamento animalesco que receberam “marcados a brasa”, por fim, a negação do recurso básico para a sobrevivência, a alimentação, “mataram de fome”. Esse trecho do poema é um dos mais expressivos porque é capaz de reunir toda a cruel trajetória vivida pelos judeus no período nazista em poucas palavras sem que nenhum termo que tivesse significado direto relativo ao horror fosse utilizado. É o contraste de tudo o que vinha sendo (des)construído anteriormente.

Na sequência, tem-se o que pode ser visto como a separação do que o corpo humano tem de mais sensível (a pele) do que se tem de mais resistente (os ossos): “Vossas peles afrouxadas/ Sobre os esqueletos dão-me/ A impressão que éreis tambores –/ Os instrumentos do Monstro –/ Desfibrados a pancada:/ Ó mortos de percussão!”. As pancadas são as responsáveis pela separação da pele do esqueleto, como se as pessoas brutalmente fossem obrigadas a deixar de sentir. A “percussão” pode ser observada por dois pontos: primeiro, o som que se tinha com o espancamento das pessoas, os instrumentos de percussão são feitos de pele animal (mais uma vez se animaliza o ser humano, assim como foi feito com o “marcados a brasa”) e são tocados (batidos) com a mão ou com instrumento próprio como as baquetas de madeira. O outro ponto que se pode observar no uso da palavra “percussão” é a referência para aqueles que batiam: os sons de suas batidas soavam-lhes como música? Uma música agitada, com ritmo contagiante?

Nos versos finais, “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!”, o destino dos cadáveres é selado, não há mais saída para eles. Além de não haver “salvação”, servirão como matéria para criação de novos cadáveres.

3. POESIA E HISTÓRIA

Ciência que investiga, conhece e expõe as ações humanas ocorridas no tempo e no espaço (FONSECA, 1967, p. 27), a História foi sempre uma fonte inesgotável para a literatura. Artisticamente dispostos e assimilados, os fatos históricos sempre nutriram, por diversos vieses, as produções ficcionais (teatro, prosa e verso).

Contudo, para integrar as especificidades da literatura como discurso, o fato histórico perde seu compromisso estreito com a verdade para dar lugar à invenção, ao argumento poético desenvolvido pelo autor ou pela autora. Conforme lembra Gilda Brandão (2009, p.12), “em uma época em que a história não se eregia como disciplina e o conceito de literatura, tal como o conhecemos hoje, era inexistente”, Aristóteles já havia proposto uma distinção significativa entre ambos os discursos: “segundo o filósofo grego, o historiador usa a linguagem para copiar a realidade; o poeta utiliza-a para deformar-lhe as aparências” (loc. cit.). Ainda neste sentido, recorreremos às considerações pertinentes de Afrânio Coutinho:

Em primeiro lugar, a ficção se distingue da história e da biografia nisso que elas são narrativas dominadas por fatos reais. A ficção, mesmo quando recebe sugestões do real, não tem por obrigação copiá-los, reproduzi-os fielmente. Não há dúvida que a ficção tem raízes na experiência humana. Mas o que a distingue das outras formas é que ela é uma transmutação ou transfiguração da realidade. [...]. Ela seleciona, omite, arruma os dados da experiência em ordem a fazer surgir um plano novo, de acordo com a interpretação que o artista faz da realidade. (COUTINHO, 1976, p. 32)

É justamente nessa “transmutação ou transfiguração da realidade” que o poeta marca toda subjetividade de seus pontos de vista e (re)cria uma realidade – ou revive-a. Leyla Pierrone-Moisés (1990, p. 102) reforça a ideia de recriação da realidade ao dizer que “a literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer”. O poeta, então, vai além da realidade por criar em seu texto a pluralidade de sentidos e interpretações através do questionamento e da crítica a essa realidade. Diante dessas afirmações pode-se dizer que Vinicius de Moraes em sua lírica social traz, além de críticas e questionamentos ao leitor, a inquietação.

Como funcionário do Itamaraty, Vinicius morou em diversas cidades do mundo, entre elas Roma, Paris e Los Angeles. Esse contato com outras culturas talvez tenha lhe dado uma percepção diferente de seu próprio país, através da valorização da cultura brasileira e da pátria

como um todo. Esses instantes de reconhecimento da pátria deram origem a diversos poemas que ressaltam o Brasil, mas sem o sentimento de nacionalismo extremo. Também é possível encontrar na lírica social de Vinicius de Moraes referência a situações inquietantes em diversas partes do mundo, como a morte de Federico Garcia Lorca por fuzilamento no período ditatorial de em seu país, que é descrita no poema “A morte de madrugada”. Hamburger (2007, p. 35) diz que “O poeta moderno pode enumerar os traços da tulipa e não só pensar que esgotou, mas esperar ter esgotado o assunto; porém, goste ou não disso, ele disse algo sobre flores e sobre homens”. Então, Vinicius quando trata do histórico-social traz não apenas o registro de um fato, mas é capaz de fazer um encadeamento de ideias críticas e reflexivas que tornam aquele fato plural, e é plural justamente porque fala “sobre flores e sobre homens”.

Na discussão acerca do discurso poético, Eduardo Portella (1974, p. 82) diz que

A poesia se objetiva no solo firme do texto. Na necessidade da língua ela se identifica e se distingue. Distingue-se porque o seu labor objetivamente consiste na própria dissolução ou ruptura do discurso linguístico. E esta operação rebenta as limitações da subordinação “gramatical” ou “analógica”. Porque as virtualidades arregimentadas no entre-texto, por sua vez geradoras de significantes e significados textuais, são virtualidades que não provém do léxico, que escapam ao controle das oposições linguísticas (língua e discurso, conotação e denotação, diacronia e sincronia, etc.), porque recebem do pré-texto a sua solidez transformadora. Recebem da linguagem, da essencialização do Ser, da história enquanto temporalização radical.

A poesia, tradicionalmente, em muitos casos é vista pelo senso comum como um lugar de linguagem elevada e sentimentos sublimes, quase um retrato feliz e sentimental da sociedade que dá maior destaque ao lirismo amoroso. Entretanto, a lírica-social traz o inverso dessas concepções ao não se colocar como uma contemplação e sim como uma crítica social. É sob essa perspectiva que a construção poética de Vinicius de Moraes é aqui trabalhada, como afirma Paz (2006, p. 50), “poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso é limítrofe da magia, da religião e de outras tentativas para transformar o homem e fazer ‘deste’ ou ‘daquele’ esse ‘outro’ que é ele mesmo”.

3.1 – Poesia e pátria

Pelas obrigações impostas pelo trabalho no Itamaraty, Vinicius de Moraes passou longos períodos ausente do Brasil. E isso, de certa forma, despertou com mais afinco a

percepção de elementos sociais de sua pátria. Havia, também, uma preocupação para conciliar a profissão de diplomata com sua obra artística. Felipe Fortuna (2010) destaca essa questão ao falar do poema “Pátria minha” (ver anexo, p. 96), mostrando o cuidado de Vinicius na escrita dos versos, inclusive fazendo uma auto censura e suprimindo alguns deles:

Há muita ironia quando o flagramos preocupadíssimo já no seu primeiro posto diplomático, o Consulado-Geral em Los Angeles, cidade em que acabara de escrever o poema “Pátria minha”. Nostálgico, seguramente tocado pelo tom melancólico da “Canção do exílio”, sentindo falta de tudo e de todos, o poeta está em dúvida sobre a reação que poderia provocar um verso do seu poema. Em uma carta a Manuel Bandeira, de fevereiro de 1948, ele destaca o verso, para fazer uma pergunta em seguida: “A minha pátria não é filha de negociante nem mulher de militar. Diga se você acha se vão me despedir ou prender por causa. [...] Não quero trapalhadas agora. Estou pagando lentamente minhas dívidas. [...] Depois podem me prender, se quiserem”.

O poema é composto por setenta e três versos distribuídos em treze estrofes e possui esquema rimático irregular. É frequente o uso do enjambement e não há padronização quanto ao número de sílabas em cada verso, sendo o menor composto por três sílabas (“Tão pobrinha!”) e o maior por dezenove (“Ah, pátria minha, lembra-me uma noite no Maine, Nova Inglaterra”).

No título, “Pátria minha”, encontra-se o substantivo “pátria” antecedendo o determinante possessivo “minha”. Essa construção será encontrada ao longo do texto quando adota a posição de vocativo. Há também construções com o determinante precedendo o substantivo (minha pátria), que são usadas quando se fala a respeito da pátria e não quando a invoca. Vale ressaltar que há ao longo de todo o poema 25 repetições da palavra “pátria”.

A primeira estrofe traz um contraponto entre a etimologia de “pátria” (originada de “pater”, “pai”) e também de sua simbologia, visto que ao “pai” foi dada culturalmente a responsabilidade de zelar e ser responsável por seus filhos.

A minha pátria é como se não fosse, é íntima
Doçura e vontade de chorar; uma criança dormindo
É minha pátria. Por isso, no exílio
Assistindo dormir meu filho
Choro de saudades de minha pátria.

Nesta estrofe do poema, o sentimento de paternalismo não é proveniente da pátria, mas sim do eu-lírico, ele é quem nutre o sentimento e a responsabilidade do zelo ao assemelhar a lembrança de sua pátria à visão do filho dormindo “uma criança dormindo é minha pátria”.

Há a tentativa de definir a pátria que o eu-lírico chama de sua a partir da segunda estrofe.

Se me perguntarem o que é a minha pátria, direi:
 Não sei. De fato, não sei
 Como, por que e quando a minha pátria
 Mas sei que a minha pátria é a luz, o sal e a água
 Que elaboram e liquefazem a minha mágoa
 Em longas lágrimas amargas.

Entretanto, ele só consegue defini-la de forma pessoal e não abrangente. As características dela surgem de acordo com os sentimentos do eu-lírico “Mas sei que a minha pátria é a luz, o sal e a água/ Que elaboram e liquefazem a minha mágoa/ Em longas lágrimas amargas”. Os elementos luz, água e sal podem fazer referência às belezas naturais brasileiras “sol, mar e praias”.¹⁶ A metáfora utilizada na sequência traz a materialização de um sentimento: “liquefazem a minha mágoa” e causam uma espécie de sinestesia, visto que o sentimento (mágoa) é possível de ser visto, sentido fisicamente e degustado [longas lágrimas amargas].

O sentimento de paternalismo para com a pátria é retomado na terceira estrofe.

Vontade de beijar os olhos de minha pátria
 De niná-la, de passar-lhe a mão pelos cabelos...
 Vontade de mudar as cores do vestido (auriverde!) tão feias
 De minha pátria, de minha pátria sem sapatos
 E sem meias, pátria minha
 Tão pobrinha!

Agora, ela assume a posição de uma criança que precisa de afago e cuidados “Vontade de beijar os olhos de minha pátria/ De niná-la, de passar-lhe a mão pelos cabelos...”. Na sequência, a pátria surge como uma criança pobre “De minha pátria, de minha pátria sem sapatos/ E sem meias, pátria minha/ Tão pobrinha!”. Aqui, pode-se dizer que há uma representação social de grande parte da população brasileira, que na década de 40 do século XX era predominantemente rural [64% da população vivia no meio rural]. Em 1946 também foi lançado, por Josué de Castro, o livro *Geografia da fome*, que pela primeira vez fazia um levantamento das causas da fome e da pobreza no Brasil¹⁷. Todo esse cenário é representado pela pátria “Tão pobrinha!”. Outro ponto que se pode ressaltar aqui é a antítese com o

¹⁶ Em 2015, uma startup conseguiu desenvolver a lâmpada de sal, uma lâmpada que tem sua energia proveniente da mistura de água e sal. Os desenvolvedores da tecnologia dizem que “A salinidade da água do mar pode operar a lâmpada. Use a água do mar para ligar a sua lâmpada e ela vai te dar 8 horas de tempo de execução. A salinidade é expressa pela quantidade de sal encontrada em 1000 gramas de água. A salinidade média do oceano é de 35 partes por mil. Guarde água do mar em garrafas e as use para ligar a lâmpada a qualquer hora em qualquer lugar”. (apud RABELO, 2015). Assim, os elementos trazidos no poema podem ganhar nova conotação entre a relação dos elementos citados.

¹⁷ Dados encontrados em <http://www.ofmscj.com.br/?p=3432>

crescimento econômico do país no pós-guerra, entretanto, grande parte da renda era [ainda é] mantida entre uma parcela muito pequena da população, e não havendo investimento nas políticas sociais não há como fazer relação entre índices de pobreza e crescimento econômico.

A quarta estrofe inicia com a negação do sentimento de pertencimento a um lugar, o eu-lírico logo após declarar amor e invocar sua pátria renega-a, construindo mais uma relação antitética.

Porque te amo tanto, pátria minha, eu que não tenho
 Pátria, eu semente que nasci do vento
 Eu que não vou e não venho, eu que permaneço
 Em contato com a dor do tempo, eu elemento
 De ligação entre a ação e o pensamento
 Eu fio invisível no espaço de todo adeus
 Eu, o sem Deus!

Essa sensação de não pertencimento surge não só em relação a uma geografia, mas também em relação ao tempo (“eu, que permaneço em contato com a dor do tempo”), a ações (“elemento de ligação entre a ação e o pensamento”), ao espaço, a emoções (“fio invisível no espaço de todo adeus”) e à religião (“o sem Deus”). O eu-lírico não consegue definir-se, talvez por essa indefinição quanto ao seu local de origem seja impossível determinar sua posição em qualquer outro campo.

As imagens que continuam pautadas nas relações contrárias e na personificação continuam com intensidade na quinta estrofe: “gemido de flor”, “amor morrido a quem se jurou”, “fé sem dogma”.

Tenho-te no entanto em mim como um gemido
 De flor; tenho-te como um amor morrido
 A quem se jurou; tenho-te como uma fé
 Sem dogma; tenho-te em tudo em que não me sinto a jeito
 Nesta sala estrangeira com lareira

As três últimas estrofes marcam uma espécie de desconforto por não se ter pátria e encontrar-se em terras estrangeiras, inclusive estruturalmente (“sala com lareira e sem pé direito”).

Na estrofe seguinte, pela primeira vez, surge uma identificação da pátria: “E eu vi alfa e beta de Centauro escalarem o monte até o céu/ Muitos me surpreenderam parado no campo sem luz/ À espera de ver surgir a Cruz do Sul”. A identificação de constelações estrangeiras surge com a busca de ver a constelação conhecida da pátria, a “Cruz do Sul”. E essa abertura de referências ao Brasil tem continuidade nas estrofes seguintes quando é citada parte do hino

nacional “[..] pátria minha/ Amada, idolatrada, salve, salve!”. Mas, o encontro impossível do eu-lírico com a pátria também é revelado através de uma metáfora que busca materializar, novamente, um sentimento: “esperança acorrentada”, para então afirmar a distância física e a impossibilidade do retorno breve: “O não poder dizer-te: aguarda.../ Não tardo!”.

A necessidade de desnudar-se de emoções, ideais e sensações surge como ponto fundamental para que haja um reencontro: “e para/ Rever-te me esqueci de tudo/ Fui cego, estropiado, surdo, mudo, Vi minha humilde morte cara a cara/ rasguei poemas, mulheres, horizontes/ Fiquei simples, sem fontes.”

Na estrofe abaixo, o hino nacional é referido intertextualmente:

Pátria minha... A minha pátria não é florão, nem ostenta
 Lábaro não; a minha pátria é desolação
 De caminhos, a minha pátria é terra sedenta
 E praia branca; a minha pátria é o grande rio secular
 Que bebe nuvem, come terra
 E urina mar.

Mas, aqui, o poeta vai além, traz as características sociais (desolação de caminhos) e belezas naturais (“terra sedenta”, aludindo à seca nordestina; “praia branca”, fazendo referência ao litoral brasileiro; “grande rio secular”, trazendo a lembrança do rio Amazonas). Na próxima estrofe, continua-se com referências ao hino nacional (“mais garrida”) e ressalva a necessidade de “libertação” social do povo “Liberta que serás também”.

Na décima primeira estrofe há a inversão da posição adotada pelo eu-lírico até então, que demonstrava o sentimento de paternalismo e agora ressalta o desejo de tornar-se filho “Que vontade me vem de adormecer-me/ Entre teus doces montes, pátria minha”. Destaca, mais uma vez, a condição social do povo (“fome em tuas entranhas”) mas também a alegria cultural que é própria desse mesmo povo (“o batuque do teu coração”).

O sentimento de paternalismo para com a pátria volta na penúltima estrofe (“Não te direi o nome, pátria minha/ Teu nome é pátria amada, é patriazinha/ Não rima com mãe gentil/ Vives em mim como uma filha, que és/ Uma ilha de ternura: a Ilha/ Brasil, talvez.”) e dessa vez é um sentimento confesso. As citações ao hino nacional permanecem fortes (“pátria amada”, “mãe gentil”). Entretanto, no hino, a visão que se tem da pátria é de imponência e cuidado maternal, opondo-se à posição adotada pelo eu-lírico: o desejo de proteger paternalmente a pátria. Ao final dessa estrofe, confessa-se a dúvida quanto a que pátria seria essa “a Ilha Brasil, talvez”. Aqui, há a lembrança aos primeiros nomes dados às terras recém descobertas pelos portugueses,

em 1500, entre eles, Ilha de Vera Cruz. A “ilha” também traz a sensação de isolamento, podendo retratar o próprio sentimento desse eu-lírico, que dizia não ter pátria.

Por fim, na última estrofe, aves que são características do Brasil surgem com a missão de levar o canto do poeta a seu lugar de origem através de um “avigrama”.

Agora chamarei a amiga cotovia
E pedirei que peça ao rouxinol do dia
Que peça ao sabiá
Para levar-te presto este avigrama:
"Pátria minha, saudades de quem te ama...
Vinicius de Moraes."

Há a confissão não apenas da pátria, mas de autoria, a fusão entre o poeta e eu-lírico “Pátria minha, saudades de quem te ama.../ Vinicius de Moraes.”

Vinicius, apesar de não esconder os problemas sociais enfrentados por sua pátria, também dava destaque à cultura brasileira e não demonstrava interesse em deixar o Brasil por nenhum outro local. Como se conservasse a necessidade de sentir-se pertencido a um lugar mesmo que vivesse em diversos países. De acordo com Felipe Fortuna (2010)

Esse amor ao Brasil não foi adquirido apenas quando Vinicius de Moraes passou a representar diplomaticamente o país. Ainda estudante em Oxford, graças a uma bolsa concedida pelo British Council, ele se envolveu em luta braçal com um estudante inglês que “disse à mesa coisas desairosas sobre o Brasil”. Esse mesmo sentimento de defesa e desafio seria exibido, tempos depois, no poema “Olhe aqui, Mr. Buster...”, espécie de acerto de contas com a arrogância de um amigo norte-americano, contra o qual o poeta lançou mão da defesa de uma parte do patrimônio imaterial brasileiro.

O tema da pátria, na obra de Vinicius de Moraes, pode ser visto em diversos outros poemas. E não apenas o saudosismo foi impresso em versos, o orgulho da cultura nacional também faz parte de poemas como “Olha aqui, Mr. Buster” (ver anexo, p. 98). Nesse texto, o poeta usa comparações irônicas entre Brasil e Estados Unidos para demonstrar que a força econômica não consegue superar a cultura de uma sociedade.

O poema é escrito em 24 versos com apenas uma estrofe e não possui regularidade de rimas nem de métrica. Percebe-se repetição constante da expressão “está muito certo” e do tratamento em língua inglesa “Mr. Buster” quando se tem o vocativo (como ocorreu em pátria minha”), mas quando há referência direta ao interlocutor, o pronome de tratamento (em inglês, Mr.) passa a ser em língua portuguesa “senhor”.

Visto que não há separação do poema por estrofes, será feita uma quebra do poema em quatro partes a partir do que se é abordado em cada uma. A primeira parte, do primeiro ao quinto verso, traz imagens que situam geograficamente o interlocutor do eu-lírico (Mr. Buster), citando lugares como “Park Avenue”, “Beverly Hills”, “Paternon” e “Hollywood”, bem como as construções de propriedade de Mr. Buster (apartamento, casa, quintal de sua casa). Todas essas imagens surgem com o intuito de demonstrar o poder econômico de Mr. Buster não só pelos locais em que tem propriedades quanto pela propriedade cultural de um local fora de seu domínio geográfico: “Um caco de friso do Paternon”.

Olhe aqui, Mr. Buster: está muito certo
 Que o Sr. tenha um apartamento em Park Avenue e uma casa em
 Beverly Hills.
 Está muito certo que em seu apartamento de Park Avenue
 O Sr. tenha um caco de friso do Partenon, e no quintal de sua casa
 em Hollywood
 Um poço de petróleo trabalhando de dia para lhe dar dinheiro e de
 noite para lhe dar insônia

Entretanto, essa primeira parte é finalizada colocando em discussão a vantagem financeira (um poço de petróleo trabalhando de dia para lhe dar dinheiro) versus o incômodo pessoal que isso tudo traz (e de noite para lhe dar insônia). Aqui, a insônia é destacada não apenas pelo barulho causado pela extração de petróleo mas por toda a responsabilidade socioeconômica trazida pelo empreendimento.

A segunda parte do poema traz a tecnologia, na época, de vanguarda que o dinheiro proporcionava acesso a Mr. Buster: “geladeiras gigantesas”, “vacum-cleaner”, “máquinas de lavar”, “torradeiras automáticas”, “célula fotelétrica”, “cinema”, “aparelhos de televisão” e “hi-fi”. Mas, duas questões sociais são trazidas à tona e “denunciam” o excesso [?] de poder de Mr. Buster: o preconceito racial e o financiamento da guerra coreana. Pode-se ver uma oposição entre a tecnologia dos equipamentos utilizados por ele e o retrocesso de valores sociais tão primitivos conservados.

Está muito certo que em ambas as residências
 O Sr. tenha geladeiras gigantesas capazes de conservar o seu
 preconceito racial
 Por muitos anos a vir, e vacuum-cleaners com mais chupo
 Que um beijo de Marilyn Monroe, e máquinas de lavar
 Capazes de apagar a mancha de seu desgosto de ter posto tanto
 dinheiro em vão na guerra da
 Coréia.
 Está certo que em sua mesa as torradas saltem nervosamente de
 torradeiras automáticas

E suas portas se abram com célula fotelétrica. Está muito certo
 Que o Sr. tenha cinema em casa para os meninos verem filmes de
 mocinho
 Isto sem falar nos quatro aparelhos de televisão e na fabulosa hi-fi
 Com alto-falantes espalhados por todos os andares, inclusive nos
 banheiros.

A terceira parte do poema mostra a influência do poder econômico quanto ao status social.

Está muito certo que a Sra. Buster seja citada uma vez por mês por
 Elsa Maxwell
 E tenha dois psiquiatras: um em Nova York, outro em Los Angeles,
 para as duas "estações" do ano.
 Está tudo muito certo, Mr. Buster - o Sr. ainda acabará governador
 do seu estado
 E sem dúvida presidente de muitas companhias de petróleo, aço e
 consciências enlatadas.

Essa influência se dá primeiro nas relações da esposa: “que a Sra. Buster seja citada uma vez por mês por Elsa Maxwell/ E tenha dois psiquiatras: um em Nova York, outro em Los Angeles, para as duas ‘estações’ do ano”. Elsa Maxwell era uma colunista social das mais importantes de seu tempo e a psicanálise estava em pleno desenvolvimento, tanto que ter um psiquiatra era algo de grande status social (tanto que a esposa de Mr. Buster tinha dois!). Nos versos seguintes, há a afirmação do poder econômico de Mr. Buster a partir da certeza de que ele “ainda acabará governador do seu estado/ E sem dúvida presidente de muitas companhias de petróleo, aço e consciências enlatadas.”. O destaque nesse último verso é para “consciências enlatadas”, imagem que surge em meio à citação do poder e que se refere à necessidade de quem rodeia Mr. Buster estar de acordo com suas ações e decisões.

Por fim, no que pode ser tido como a última parte do poema, há uma comparação não mais entre a riqueza de um homem apenas, mas da nação que ele representa, os Estados Unidos, e a riqueza brasileira, que não pode ser comprada por ser cultural (um choro de Pixinguinha), natural (uma jabuticabeira no quintal) e social (torcer pelo Botafogo).

Mas me diga uma coisa, Mr. Buster
 Me diga sinceramente uma coisa, Mr. Buster:
 O Sr. sabe lá o que é um choro de Pixinguinha?
 O Sr. sabe lá o que é ter uma jabuticabeira no quintal?
 O Sr. sabe lá o que é torcer pelo Botafogo?

3.2 – Poesia e mundo

Não apenas as questões político-sociais brasileiras eram tema da poesia de Vinicius de Moraes, como já dito anteriormente. A efervescência do século XX atingiu todos os setores ao redor do mundo. Um dos destaques se deu na consolidação dos Estados Unidos como maior economia mundial. Essa ligação constante que se faz aqui em relação ao poeta e tudo aquilo que o cercava direta ou indiretamente pode ser relacionada com uma fala de Antonio Candido (2006, p.14) que diz:

[...] partimos do poema em sua realidade concreta porque desejamos sobretudo adquirir uma certa competência na análise, e não primariamente na interpretação, que decorre dela. Todo estudo real da poesia pressupõe a interpretação, que pode inclusive ser feita diretamente, sem recurso ou comentário, que forma a maior parte da análise.

Buscando, então a referência na hegemonia americana, o poema “O ônibus *Grayhound* atravessa o Novo México” (ver anexo, p. 99) chama o leitor a reflexões acerca do trajeto percorrido para se obter tal “sucesso”.

O poema acima é composto por dezessete versos em uma só estrofe e não possui esquema rimático definido, seguindo a estrutura de sete sílabas em cada verso.

Terra seca árvore seca
 E a bomba de gasolina
 Casa seca paiol seco
 E a bomba de gasolina
 Serpente seca na estrada
 E a bomba de gasolina
 Pássaro seco no fio
 (E a bomba de gasolina)
 Do telégrafo: s. o. s.
 E a bomba de gasolina
 A pele seca o olhar seco
 (E a bomba de gasolina)
 Do índio que não esquece
 E a bomba de gasolina
 E a bomba de gasolina
 E a bomba de gasolina
 E a bomba de gasolina...

A pontuação é substituída pela acentuação das sílabas, em que têm tônicas em alguns versos a terceira e a sétima e em outros a segunda e a quarta. Há alternância ao destacar

consoantes constrictivas fricativas [s, c] em um verso e no seguinte o destaque é para as oclusivas [b, d, g], isso impõe um ritmo ao poema, esse ritmo pode-se dizer que se assemelha ao ritmo seguido pela roda de um ônibus na estrada. Estruturalmente, também é possível observar que em todo o poema só há presença de dois verbos, um no título [atravessa] e outro no décimo terceiro verso [esquece]. A construção de todos os outros versos obedece à mesma estrutura sintático-semântica e se dá a partir da união entre substantivo e adjetivo/locução adjetiva.

Sobre o ritmo, aqui imposto pela articulação de recursos semânticos e sintáticos, Paz (1976, p. 11) diz que

O ritmo não só é o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como ainda não é difícil que seja anterior à própria fala. Em certo sentido, pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem. Assim, todas as expressões verbais são ritmo, sem exclusão das formas mais abstratas ou didáticas da prosa. Como distinguir, então, prosa e poema? Deste modo: o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente. Sem ritmo, não há poema; só com o mesmo, não há prosa.

O título do poema é a chave de toda sua compreensão. Apenas nele é trazida a ideia de que se está fazendo uma viagem, o meio de transporte utilizado, o local em que se está e, em especial, a empresa responsável pelo transporte. Esses elementos formam uma espécie de cenário para o leitor.

No primeiro verso, tem-se a construção substantivo/adjetivo/substantivo/adjetivo [“Terra seca árvore seca”], no segundo verso surge a construção conjunção aditiva/substantivo/locução adjetiva [“E a bomba de gasolina”], essa última construção estará presente em todos os versos pares e será repetida “infinidamente” do verso catorze ao dezessete. As reticências no último verso dão essa sensação de infinidade de repetições, como se fosse algo necessário de ser lembrado constantemente. Essas estruturas aliadas ao ritmo cria a sensação de visualização de uma sequência de imagens isoladas, mas que ao final revelam fazer parte do mesmo cenário.

Quanto à repetição da expressão “e a bomba de gasolina”, Alfredo Bosi diz que “reiterar um som, um prefixo, uma função sintática, uma frase inteira, significa uma operação dupla e ondeante: progressivo-regressiva, regressivo-progressiva[.]” (BOSI, 1977, p. 32). Bosi exemplifica com o antológico soneto de Camões:

Amor é um fogo que arde sem se ver;
 É ferida que dói e não se sente;
 É um contentamento descontente;
 É dor que desatina sem doer;

É um não querer mais que bem querer;
 É solitário andar por entre a gente;
 É um não contentar-se de contente;
 É cuidar que se ganha em se perder;

É um estar-se preso por vontade;
 É servir a quem vence, o vencedor;
 É um ter com quem nos mata lealdade. (ibid., p. 33)

É o que ocorre neste poema de Vinicius, o que prova que processos retóricos como a repetição, persistem, não se esgotam em uma determinado época, embora, evidentemente, surjam transformados por soluções individuais.

Surge, então, a necessidade de análise histórica dos elementos utilizados na construção do poema. A *Grayhound* é uma empresa de ônibus americana que surgiu no início do século XX. Inicialmente, o transporte das pessoas era feito por um carro que comportava oito passageiros entre as cidades de Hibbing e Alice, no estado de Minnesota (EUA), mas em pouco tempo a empresa já contava com diversos ônibus e atendia a outras rotas, tornando-se uma das empresas mais lucrativas dos Estados Unidos. A empresa é grande incentivadora de novas tecnologias para a área dos transportes, servindo de cenário, inclusive, para testes de protótipos de novos ônibus. Seus veículos são imponentes e chegaram a ganhar fama ao aparecer nos filmes de Hollywood.

Em contraponto, o estado do Novo México, nos Estados Unidos, tornou-se um dos maiores produtores de petróleo do país e foi palco de diversas batalhas entre os governos estadunidense e mexicano, tendo sua incorporação definitiva aos Estados Unidos apenas em 1912. O estado apresenta clima subtropical, com verões muito rigorosos (com a maior temperatura registrada em 1994 de 50° C), assim como o inverno (com menor temperatura registrada em 1951 de -46° C) e clima muito seco. O território, até a chegada dos colonizadores europeus, era habitado por índios e, atualmente, o estado tem grande maioria da população de origem hispânica e mexicana, com pequena porcentagem de americanos. Pela descrição do clima tem-se a sensação de ser um ambiente difícil de se viver. Isso é retratado em todo o poema através da observação das imagens.

Essas imagens são construídas a partir do mesmo adjetivo: “seco”. O sentido original do substantivo é ressignificado a partir da adjetivação, os substantivos em questão são “terra”,

“árvore”, “casa”, “paiol”, “serpente”, “pássaro”, “pele”, “olhar”. Todos esses elementos trazem a ideia da natureza viva, ideia essa que é desmontada a partir da junção do adjetivo “seco”. Surge, então, a ideia de destruição e abandono e não mais de vida e renovação.

O contraste de ideias é percebido através de todo o texto, em que as ideias expressas no corpo do poema se contrapõem à trazida no título, ou seja, tem-se o contraste entre o progresso da empresa de ônibus e as dificuldades do território pelo qual se está passando. A repetição do verso “e a bomba de gasolina” tende a mostrar que mesmo a liderança econômica da empresa no mercado nacional, a tecnologia empregada nos ônibus ou mesmo a fama vinda através dos filmes de Hollywood dependem, para funcionar, da gasolina vinda do Novo México, estado conturbado por guerras entre nações que disputavam seu território, castigado pelo clima seco e com população composta, em sua maioria, por estrangeiros.

Passando às estruturas verbais, como já foi citado anteriormente, os dois únicos verbos presentes no texto estão no título e no décimo terceiro verso. O verbo do título “atravessa” remete à ação de deslocamento, neste caso, no sentido de fazer uma viagem. Entretanto, ao buscar o verbo “atravessar”, no dicionário *Aurélio online*, encontra-se a seguinte definição: “passar para o outro lado de (algo), por cima ou através de”. Quando se compreende histórica e socialmente o que representa a empresa de ônibus *Grayhound* e o local a que se faz referência no poema, Novo México, percebe-se que a escolha do “atravessar” não foi em vão. Outro verbo como “viajar” ou “passar” não teria a mesma carga denotativa. Ali está a reflexão não apenas da ascensão de uma empresa de ônibus, mas do sistema capitalista e da colonização do local. Atravessar é “passar por cima de” uma cultura, um povo, um território, uma sociedade.

Voltando-se para o verbo presente no décimo terceiro verso (“Do índio que não esquece”), que é o único verbo no corpo do poema, pode-se dizer que a presença do “esquecer” remete à reflexão do passado do território que era habitado por índios até a chegada dos colonizadores que dizimaram grande parte da população que ali vivia. Então, o “não esquece” aliado às repetições do adjetivo “seco” (que intenciona mostrar o oposto do substantivo que acompanha) e do verso “e a bomba de gasolina” (que se torna infinito através das reticências em sua última grafia) carrega as lembranças de todo o preço pago na destruição e reconstrução de um território necessário para manter o sistema capitalista vigente.

No século XX diversas nações passaram por regimes militares, nazistas, fascistas, etc. E tais regimes tinham em comum a condenação de cidadãos que se opusessem ideologicamente a eles, levando seus opositores à tortura e morte. Foi o caso do poeta e dramaturgo Federico

Garcia Lorca¹⁸ (1898 – 1936), fuzilado no paredão da ditadura espanhola, pois seus posicionamentos políticos eram expostos publicamente tanto através de seus textos quanto de seus discursos.

Em *Federico García Lorca, poeta e personagem*, Cláudio Wiiler, poeta, ensaísta, tradutor da obra completa de Lautréamont e um dos editores da Agulha, lembra que, no Brasil, além de Vinicius de Moraes, vários escritores, como Carlos Drummond e Manuel Bandeira, dedicaram poemas ao poeta andaluz e que Paulo Mendes Campos preparou uma montagem de textos lorquianos. Afirma ainda:

São autores de poemas sobre Lorca, entre outros, Hilda Hilst, Renata Pallottini, Roberto Piva, Lindolf Bell. Seria possível uma sessão completa só com leituras de poemas de qualidade sobre Lorca por autores brasileiros. E valeria a pena um estudo mais extenso sobre essa influência de Lorca no Brasil, desde os anos 30.

Vinicius de Moraes, em “A morte de madrugada” (ver anexo, p. 100) homenageia García Lorca, autor de *O romancero gitano*¹⁹ (1924-1927), obra composta de dezoito poemas de extensão variada. Essa obra de Lorca é lembrada por Vinicius em versos sombrios. Vale ressaltar que o “romancero”²⁰ é uma forma literária arcaica, um gênero tipicamente espanhol, constituído de “romances” (histórias) possuindo um núcleo temático.

Garcia Lorca foi assassinado durante um dos períodos mais sangrentos da história espanhola (1936 – 1939). Em *Metade da Espanha morreu*, Herbert Matthews (1975) escreve que durante esse período revolucionário

Espanhol enfrentava espanhol; uma classe enfrentava a outra – camponeses contra os proprietários de terras, os operários contra os

¹⁸ Obras de Federico Garcia Lorca: Poesia: *Livro de Poemas* (1921), *Ode a Salvador Dalí* (1926), *Canciones* (1927), *Romancero gitano* (1928), *Poema del cante jondo* (1931), *Ode a Walt Whitman* (1933), *Canto a Ignacio Sánchez Mejías* (1935), *Seis poemas galegos* (1935), *Primeiras canções* (1936), *Poeta em Nueva York* (1940), *Divã do Tamarit* (1940), *Sonetos del Amor Oscuro* (1936). Prosa: *Impressões e Paisagens* (1918), *Desenhos* (1949), *Cartas aos Amigos* (1950). Teatro: *O sortilégio da mariposa* (1918), *Mariana Piñeda* (1925), *Amores de Dom Perlimplim e Belisa em seu jardim* (1926), *Dona Rosinha, a solteira* (1927), *A sapateira prodigiosa* (1930), *Quimera* (1930), *Pequeno retábulo de Dom Cristóvão* (1931), *Assim que passarem cinco anos - Lenda do tempo* (1931), *Retábulo de Don Cristóvão e D.Rosita* (1931), *El Publico* (1933), *Bodas de Sangue* (Trilogia) (1933), *Yerma* (Trilogia) (1934), *A Casa de Bernarda Alba* (Trilogia) (1936).

¹⁹ Para estudiosos desta obra, os três primeiros poemas de *O Romancero gitano*, tratam do enfrentamento do mundo gitano diante de forças míticas. Os demais romances têm como protagonista a mulher gitana, seus dramas e seus amores. As obras de García Lorca pertencem hoje ao domínio público, já que se passaram mais de 70 anos de sua morte. Dentre elas destacamos as peças teatrais *Bodas de sangue* (trilogia) (1933), *A casa de Bernarda Alba* (trilogia) (1936).

²⁰ Ana Maria Machado (2005) considera que o romancero de Lorca teria sido importante para a construção do Romancero da Inconfidência, de Cecília Meireles, publicado em 1953: : “Na Espanha, uma das obras-primas da poesia moderna foi o Romancero Cigano, de Federico García Lorca. Seguindo esse exemplo, Cecília Meireles criou seu Romancero da Inconfidência (MACHADO, 2005, p. XI).

industriais, os anticlericais contra a hierarquia da igreja, os liberais contra os partidários do autoritarismo – com cada qual temendo ser destruído pelo outro. Como é que a Espanha poderia ter escapado ao desastre? Tinha de ser uma guerra até o final e, devido à intervenção de potências estrangeiras, tinha de ser uma longa guerra (p. 74)

O poema escrito por Vinicius possui oitenta e oito²¹ versos distribuídos em oito estrofes, sem esquema rimático regular. Lorca tinha predileção pelos versos octossílabos²², talvez uma das razões para o uso constante do número oito neste poema em sua homenagem. Na epígrafe do poema há um verso de Antonio Machado (1875 – 1939), do poema “El crimen fue en Granada”, que diz “Muerto cayó Federico”. Ao utilizar o verso escrito em língua espanhola, Vinicius estabelece, certamente, uma forte intertextualidade com o poema de Machado. Usamos o termo “intertextualidade” no sentido dado por Laurent Jenny: “A intertextualidade não é uma adição confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador que mantém o comando do sentido”. (JENNY, *apud* NITRINI, 1967, p. 163)

Na construção do texto (um poema onírico) são utilizados recursos descritivos para narrar um sonho – um pesadelo, melhor dizendo – pleno de imagens sombrias, em que a morte é anunciada desde os primeiros versos. Através de expressões que levam à incerteza acerca de dia em que ocorreu o fato [“uma certa madrugada”], onde ocorreu [“por um caminho”], a sobriedade do eu-lírico é posta em questão [“não sei bem se estava bêbado”] ou mesmo o destino do eu-lírico [“não sei também se o caminho/ me perdia ou encaminhava”]. Esse recurso do “narrador” levar o leitor à dúvida sobre o que se está relatando é próprio das narrativas oníricas, em que realidade e ficção se misturam deixando que o próprio leitor dê crédito ou não ao que se lê. Embora aqui se trate de um texto lírico, o recurso foi bem aproveitado nesses primeiros versos, mas logo se dissipa a partir das afirmações que seguem e da carga de emoção trazida no texto. A primeira estrofe diz o seguinte:

Uma certa madrugada
Eu por um caminho andava

²¹ É interessante o uso do número oito (e sua duplicidade, oitenta e oito) pela forte simbologia que carrega, ao escrevê-lo na posição horizontal, surge o símbolo do infinito. Tal símbolo foi adotado por ser o desenho formado pela posição do sol no período de um ano, se visto no mesmo local e no mesmo horário, esse desenho é conhecido como analema solar. A lua constrói o mesmo formato, mas durante o período de um mês. A junção dos dois analemas, solar e lunar, forma o número 88, que tem grande força para o misticismo por juntar o astro representante da luz e o da escuridão. O título do poema também pode ser um reforço a essa referência do analema, visto que “madrugada” é o período em que a lua dá lugar ao sol e muitas vezes é possível por alguns instantes ver os dois astros ao mesmo tempo no céu, como se a madrugada fosse o instante do infinito.

²² *ROMANCE SONÁBULO* *Dejadme subir al menos/ hasta las altas barandas,/ !dejadme subir!, dejadme/ hasta las verdes barandas./ Barandales de la luna/ por donde retumba el agua.* (LORCA, 2009, p. 95)

Não sei bem se estava bêbado
 Ou se tinha a morte n'alma
 Não sei também se o caminho
 Me perdia ou encaminhava
 Só sei que a sede queimava-me
 A boca desidratada.
 Era uma terra estrangeira
 Que me recordava algo
 Com sua argila cor de sangue
 E seu ar desesperado.
 Lembro que havia uma estrela
 Morrendo no céu vazio
 De uma outra coisa me lembro:
 ... *Un horizonte de perros*
Ladra muy lejos del río...

A partir do sétimo verso, passam a surgir as certezas “Só sei que a sede queimava-me”, como se as únicas coisas que o eu-lírico pudessem atestar fossem a respeito de si mesmo e do que passaria a ver naquele instante. Assim, também, como na narrativa, começam a surgir pistas do que vai ocorrer mais à frente. Essas pistas estão em expressões como “argila cor de sangue” e “ar desesperado”. Nota-se que a argila não é simplesmente avermelhada, ela é descrita como “cor de sangue”, e o desespero não é alguém em especial, é do ar, como se o local em que se estava exalasse o desespero. Tais referências certamente remetiam à guerra civil em que se encontrava a Espanha naquele momento. Nos versos treze e catorze volta-se à imagem dos astros “Lembro que havia uma estrela/Morrendo no céu vazio”. Aqui, “estrela” remete tanto aos astros quanto é a primeira referência, mesmo que ainda sutil, a Garcia Lorca. Os dois últimos versos da estrofe, escritos em espanhol (...*Un horizonte de perros/Ladra muy lejos del río...*²³), definem de vez o território em que se encontra o eu-lírico tanto pela língua quanto pelo que representam “um horizonte de cães que ladravam”, em geral, quando cães estão eufóricos ficam prestes a atacar e no ambiente de guerra é um elemento bastante utilizados pelas forças armadas tanto pela capacidade de encontrar rastros, quanto pela de intimidar as pessoas. Ao ter recursos da narrativa no poema, para descrever o espaço físico [e mais à frente algumas ações] e dar incertezas quanto ao que se está sendo falado, o leitor tem a visualização das imagens como em um filme, em que as cenas são mostradas lentamente, à medida em que a câmera se aproxima.

Antonio Cândido (1993, p. 11), sobre recursos textuais que buscam imprimir credibilidade ao texto diz que

²³ “...Um horizonte de cães/Ladra longe do rio”, em tradução livre.

[...] a capacidade que os textos possuem de convencer depende mais da sua organização própria que da referência do mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente ordenado pela fatura. Os textos [...] suscitam no leitor uma impressão de verdade porque antes de serem ou não verossímeis são articulados de maneira coerente.

A segunda estrofe é iniciada com a certeza do local onde o eu-lírico se encontra: “De repente reconheço:/ Eram campos de Granada!”.

De repente reconheço:
 Eram campos de Granada!
 Estava em terras de Espanha
 Em sua terra ensanguentada
 Por que estranha providência
 Não sei... não sabia nada...
 Só sei da nuvem de pó
 Caminhando sobre a estrada
 E um duro passo de marcha
 Que em meu sentido avançava.

Entretanto, apesar do reconhecimento do local, não se sabia ainda o porquê de estar ali “Estava em terras de Espanha/Em sua terra ensanguentada/ Por que estranha providência/ Não sei... não sabia nada...”. Nesses versos pode-se chamar atenção para dois pontos: primeiro a “terra ensanguentada” retoma a guerra vivida no país, depois surge a negação. Até então, o “não sei” havia surgido como uma dúvida, agora a expressão realmente traz uma negação do não saber, talvez haja relação com a fala dos presos políticos pelo regime ditatorial militar espanhol. Em geral, um preso ao ser torturado tende a repetir sempre a mesma toada “não sei, não sei de nada”.

Na estrofe seguinte, a madrugada volta a ser o centro da atenção, é utilizado o recurso da comparação através da analogia da escuridão e da expansão tendo como referente uma “mancha de sangue”.

Como uma mancha de sangue
 Abria-se a madrugada
 Enquanto a estrela morria
 Numa tremura de lágrima
 Sobre as colinas vermelhas
 Os galhos também choravam
 Aumentando a fria angústia
 Que de mim transverberava.

A imagem da “estrela” também é retomada com a mesma dupla interpretação: a referência aos astros físicos do sistema solar e, ainda timidamente, ao poeta Federico Garcia Lorca (ressaltando que essa última compreensão só se dá quando se sabe a respeito da temática do poema).

Antonio Cândido (2004, p. 34) trata a respeito da comparação dizendo que “há um duplo movimento: de um lado ela garante o nexos com o mundo [...] mas de outro, perturba esse nexos”. Isso pode ser constatado na construção acima porque é importante à criação da imagem manter a referência da “mancha de sangue” [trazendo quase permanente a presença do horror e da morte brutal] mas ao mesmo tempo trazer outro elemento importante da mesma forma para a construção dos sentidos de brutalidade e morte: a madrugada.

Na quarta estrofe, pela primeira vez, é descrito um homem e a ação dos soldados contra ele. As imagens que chamam atenção referem-se às descrições do rosto daqueles que participavam da cena, tanto soldados quanto o próprio prisioneiro.

Era um grupo de soldados
 Que pela estrada marchava
 Trazendo fuzis ao ombro
 E impiedade na cara
 Entre eles andava um moço
 De face morena e cálida
 Cabelos soltos ao vento
 Camisa desabotoada.
 Diante de um velho muro
 O tenente gritou: Alto!
 E à frente conduz o moço
 De fisionomia pálida.
 Sem ser visto me aproximo
 Daquela cena macabra
 Ao tempo em que o pelotão
 Se dispunha horizontal.

São utilizadas expressões como “impiedade na cara” [em referência aos soldados], “face morena e cálida” e “fisionomia pálida” (em referência ao prisioneiro). Na primeira expressão, “cara” é utilizado como uma forma rude e vulgar para mencionar o rosto de alguém, mas à frente, nas duas expressões que seguem, para trazer a mesma referência utiliza-se os referentes “face” e “fisionomia”, destacando a diferença entre os soldados e o prisioneiro, onde os primeiros são símbolos de dureza e impiedade e o segundo de fragilidade.

Em seguida, na quinta estrofe, há a revelação de quem era o prisioneiro.

Súbito um raio de sol
 Ao moço ilumina a face
 E eu à boca levo as mãos
 Para evitar que gritasse.
 Era ele, era Federico
 O poeta meu muito amado
 A um muro de pedra seca
 Colado, como um fantasma.
 Chamei-o: Garcia Lorca!
 Mas já não ouvia nada
 O horror da morte imatura
 Sobre a expressão estampada...
 Mas que me via, me via
 Porque em seus olhos havia
 Uma luz mal-disfarçada.

Os elementos das imagens deixam de trazer escuridão e incertezas e passam a mostrar luz e claridade. Os primeiros versos dizem “Súbito um raio de sol/ ao moço ilumina a face”. O referente “face” continua sendo utilizado com a conotação da delicadeza e deixa-se de falar de uma “estrela” para se falar de “raio de sol”. Mais à frente, no último verso dessa estrofe, há referência à luz, mas desta vez chamada de “luz mal-disfarçada”. A luz, nas duas referências, trazem revelações. Na primeira vez em que surge mostra o prisioneiro ao observador, da segunda vez mostra o observador ao prisioneiro (“Mas que me via, me via/ Porque em seus olhos havia/ Uma luz mal-disfarçada.”).

Sobre os recursos de construção da imagem, Alfredo Bosi (2000), diz que

A semelhança aparece como efeito de um movimento pelo qual a linguagem produz um contexto comum a palavras que, até então, eram proferidas em contextos separados. Quando se percebe a ação mútua entre os significados, entende-se melhor a natureza sintático-semântica, e não só imagética, da metáfora. O espaço novo em que se movem as duas flechas (do homem para o lobo, do lobo para o homem) não é um lugar de ícones que convivem e se parecem desde sempre, mas é o topos onde o ponto de vista do falante traçou um novo liame entre os dois signos. (p. 31)

Com apenas quatro versos, a sexta estrofe é a mais curta de todas, e traz a percepção do instante em que o eu-lírico compreende o que está ocorrendo com o prisioneiro, identificado anteriormente como o poeta Federico Garcia Lorca.

Com o peito de dor rompido
 Me quedei, paralisado
 Enquanto os soldados miram
 A cabeça delicada.

Talvez essa brevidade da estrofe dialogue com a surpresa do instante de compreensão da cena. Duas expressões chamam atenção: “peito de dor rompido” e “cabeça delicada”. Na primeira, tem-se uma descrição do observador, “peito rompido” antecipa o que está por vir, a morte de Garcia Lorca, enquanto “cabeça delicada”, referindo-se ao prisioneiro, pode trazer conotações [além da contraposição com os soldados brutos mencionada anteriormente] como a delicadeza da arte poética e dos pensamentos disseminados por Lorca, que era preso político por ir de encontro às ideias do sistema autoritário vigente em seu país. “Enquanto os soldados miram/A cabeça delicada” pode ser vista como uma metáfora para o assassinato das ideias difundidas pelo poeta, mas surge a reflexão: é possível matar uma ideia?

A penúltima estrofe traz algumas antíteses em relação ao que se estava sendo mostrado até então nos trechos anteriores, em relação às imagens sombrias, como a escuridão, a incerteza, a impossibilidade de falar.

Assim vi a Federico
 Entre dois canos de arma
 A fitar-me estranhamente
 Como querendo falar-me.
 Hoje sei que teve medo
 Diante do inesperado
 E foi maior seu martírio
 Do que a tortura da carne.
 Hoje sei que teve medo
 Mas sei que não foi covarde
 Pela curiosa maneira
 Com que de longe me olhava
 Como quem me diz: a morte
 É sempre desagradável
 Mas antes morrer ciente
 Do que viver enganado.

Aqui, o prisioneiro já vê com clareza o observador e demonstra a vontade de falar “A fitar-me estranhamente/Como querendo falar-me.”. Mais à frente, há a distinção entre tortura e martírio, “E foi maior seu martírio/ Do que a tortura da carne.”, onde tortura surge como o castigo físico e martírio como o tormento e a morte em consequência da adesão aos ideais anarquistas.

No primeiro verso da última estrofe, pela primeira vez, tem a referência ao rosto do prisioneiro como “cara”, “Atiraram-lhe na cara”. Talvez o referente tenha sido utilizado com a intenção de chocar o leitor, de alterar o ritmo do poema. Essa alteração é percebida também na

escolha das palavras que em grande parte possuem som consoantes vibrantes, como “r” e “rr” [“pátria”, “palavras”, “*muerto*”, “*Federico*”, “sobre”, “terra”, “Granada”, “*tierra*”, “abertos”, “mirada”, “flores”, “expressão”, “segredar-me”, “madrugada”], representando também sonoramente a agressividade do ato.

Atiraram-lhe na cara
 Os vendilhões de sua pátria
 Nos seus olhos andaluzes
 Em sua boca de palavras.
Muerto cayó Federico
Sobre a terra de Granada
La tierra del inocente
No la tierra del culpable.
 Nos olhos que tinha abertos
 Numa infinita mirada
 Em meio a flores de sangue
 A expressão se conservava
 Como a segredar-me: - A morte
 É simples, de madrugada...

A agressividade se contrapõe ainda com as referências a Lorca, que tinha “olhos andaluzes” e “boca de palavras”. Ao utilizar o adjetivo andaluzes, talvez se extrapole o sentido da referência pátria e seja possível ler duas palavras: andar e luz, um olhar com luzes (ideias) que andam, um olhar claro, vigilante. Esse sentido de não parar, acrescido ao do olhar vigilante, pode ser reforçado mais à frente quando se tem “Nos olhos que tinha abertos/Numa infinita mirada”. Por fim, no último verso tem-se a revelação final do poema que até havia criado um jogo de descobertas paulatinas com o leitor: a confissão, em segredo, do prisioneiro. Mas uma confissão feita a seu observador, não aos soldados: “A morte/ É simples, de madrugada...”.

É possível dizer que trazendo, ficcionalmente, fatos que aconteceram na vida real, a poesia de Vinicius de Moraes, como toda arte, provoca inquietações no leitor, dando margem a novas interpretações e a pluralidades de sentidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O lirismo amoroso e o talento musical deram a Vinicius de Moraes o reconhecimento do público. Autor de sonetos, alguns com traços de sensualidade, que exaltavam o sentimento amoroso e a figura feminina, Vinicius foi simultaneamente músico e poeta: diante da diversidade de seus textos, a crítica especializada dividiu sua obra em três fases: a fase sentimental, a fase musical e a fase social, iniciada em torno da década de cinquenta.

Referente à vertente lírico amorosa, o soneto foi uma estrutura que sobressaiu. No início do século XX, os modernistas pretendiam se afastar de estruturas fixas que remetessem a outras épocas em um movimento de ruptura com o passado. Entretanto, como a poesia de Vinicius de Moraes já surge na segunda fase do movimento, a necessidade de afastamento do passado não influenciou muito em sua arte. Tanto que o poeta retomou a estrutura da “gaiola de catorze versos” e deu-lhe um ar contemporâneo, trazendo junto a ela sobretudo a reflexão crítica através do jogo de ideias. Na música, deu nova cadência ao ritmo do Jazz e tornou-se um dos criadores da Bossa Nova e da MPB, também sem deixar que temas amorosos se afastasse de sua arte.

Entretanto, o que nos chamou mais atenção na poesia de Vinicius foi a forma com que ele trabalhou a lírica social. É uma temática pouco discutida, ainda, na obra do poeta, mas bastante significativa pela forma com que ele consegue discutir temas bastante polêmicos e, algumas vezes, até dolorosos para toda a humanidade, sem perder o lirismo. Sob esse prisma, neste trabalho, foram abordados os seguintes aspectos: poéticos: a liberdade feminina e as relações amorosas ensejadas por mulheres pertencentes à alta sociedade brasileira (“Mulheres ocas”), a importância social da classe trabalhadora (“Operário em construção), as destruições causadas pela Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945) (“A rosa de Hiroxima” e “Balada dos mortos nos campos de concentração), a percepção socio-econômica-cultural da pátria (“Pátria minha” e “Olhe aqui, Mr. Buster”), a ascensão econômica dos Estados Unidos (“O ônibus *Grayhound* atravessa o Novo México”) e os regimes ditatoriais (“A morte de madrugada”).

A construção das imagens poéticas foi um ponto bastante significativo na análise dos poemas. É através da construção das imagens e estabelecendo relações de proximidade entre termos referentes e referidos de universos distantes [como bomba/rosa, pátria/filha, entre outros] que o poeta consegue dar maior enfoque ao tema em questão e despertar a consciência crítica do leitor. Além da distância entre esses termos, há também forte tendência de desconstrução do sentido do substantivo através do adjetivo que o acompanha, criando, assim, as imagens que irão compor o universo daquele poema.

No que diz respeito à construção do universo imagístico de Vinicius de Moraes, observamos a ironia como um dos modos de enunciação, a partir da aproximação de termos que fazem parte de universos distantes, como em “Balada dos mortos nos campos de concentração”, em que torturadores foram intitulados como “manicuras louras”. A ironia, não foi apenas utilizada na criação de imagens, mas também no sentido geral do texto, é o caso do poema “Olha aqui, Mr. Buster”, em que há grande destaque dos Estados Unidos e de seus empresários no campo econômico, mas ao final o Brasil é capaz de ser equivalente [ou mesmo soberano] ao país norte-americano no que tange aos bens imateriais: cultura e povo.

Alguns recursos narrativos serviram como base na apresentação das imagens. A forma de construção do poema “A morte de madrugada”, por exemplo, dá ao leitor a sensação de que uma câmera está acompanhando uma cena [as imagens são inicialmente postas de forma pouco compreensíveis, há a dúvida do eu-lírico quanto ao local em que se está, não se sabe ao certo quais personagens aparecem na cena, enfim, todas essas dúvidas são levantadas e aos poucos esclarecidas durante o texto], que vai se revelando aos poucos tanto para o leitor quanto para o eu-lírico do poema.

Além das imagens, o ritmo foi outro recurso de destaque em que as análises foram centradas. Através de recursos como a utilização de consoantes de timbres variados [como em “A rosa de Hiroxima”, que na primeira parte do poema há a constância de sons sibilantes através das consoantes “s”, “c” e “ç” e na segunda parte o destaque fonético ocorre com sons guturais “r” e “rr”], o *enjambement* [encadeamento de versos que às vezes traz o sentido de urgência na leitura, a mesma urgência que se tem para tratar do tema], o eco [como em “Operário em construção”, em que o “não” do operário tem o som “ẽw” propagado em diversas outras palavras da estrofe] e a repetição de expressões [como em “o ônibus *Grayhound* atravessa o Novo México”, com a repetição de “e a bomba de gasolina”].

A intertextualidade foi mais um ponto observado nos poemas analisados. O recurso surge com citações diretas como “*muerto cayó Federico*” (verso presente no poema “A morte de madrugada” que foi retirado do poema “*El crimen fue em Granada*”, de Antonio Machado) ou mesmo a obras de arte como a “Gioconda” (no poema “mulheres ocas”, fazendo referência ao quadro “Monalisa”, de Leonardo Da Vinci). O intertexto surge, na maioria das vezes, de forma direta e exige conhecimento amplo do leitor para que possa identificar as ligações feitas pelo poeta e, assim, atingir a compreensão total do texto.

Os recursos utilizados por Vinicius de Moraes trazem de forma densa e concisa os temas por eles trabalhados. Quando descrevemos aqui como denso, falamos no sentido de dar uma carga maior a determinados pontos que precisam de atenção; já a concisão surge da capacidade

de resumir em tão poucas palavras situações e sentimentos fortes, como a ausência, a distância física e as dores sociais de uma pátria resumidas no verso “Saudades de quem te ama”, escritos no poema “Pátria minha”.

A poesia de Vinicius de Moraes não pode ser vista como denúncia, mas como ponto de reflexão e crítica ao universo que lhe rodeou e à sociedade da qual fez parte. O poeta, em muitos pontos, vai além da relação pessoal com os temas que aborda, consegue despertar no público a sensação de reconhecimento, transcendendo, assim a relação autor/texto e atingindo o nível homem/sociedade, em que se pode reconhecer ali as faltas e excessos do cotidiano em que se vive.

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1962.
- ARISTÓTELES. *Poética Clássica*. 7ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1997
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARROS, Sóstenes Pernambuco Pires. *Bossa nova e suas histórias*. Disponível em <https://www.almacarioca.com.br/mpb.htm>. Acesso em 12/11/2018.
- BAZANI, Adamo. *Greyhound, a empresa de ônibus mais conhecida do mundo nasceu após um erro de negócios*. Disponível em: <https://diariodotransporte.com.br/2016/10/16/historia-greyhound-a-empresa-de-onibus-mais-conhecida-do-mundo-nasceu-apos-um-erro-de-negocios/> Acesso em 10/12/2018.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOSI, Alfredo. *Céu inferno*. São Paulo: Ática, 2003.
- CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. São Paulo: Editora Nacional, 1980.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, Aderaldo. *O modernismo*. São Paulo: Difel, 1976.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ouro sobre azul, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula – caderno de análise literária*. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitás, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Ouro sobre azul, 2004.
- CASTELLO, José. Vinicius de Moraes, o poeta da imperfeição. *Revista Brasileira*. Fase VIII Janeiro-Fevereiro-Março 2014. Ano III. Nº 78. Disponível em <http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista-brasileira-78.pdf> Acesso em 14/09/2018.
- CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*, Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.
- COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- CRONOLOGIA DO DIREITO FEMININO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2018. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Cronologia do direito feminino&oldid=53429692> Acesso em 22/10/2018.

- CRUZ FILHO, José da. História e teoria do soneto. Anotado por Glauco Mattoso. Disponível em: <<http://www.elsonfroes.com.br/pag01.htm>> Acesso em: 25/10/2018.
- D'ONÓFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 2*. São Paulo: Ática, 2001.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Trabalhador e poesia. In: _____. *Passeios na ilha – divagações sobre a vida literária e outras matérias*. Rio de Janeiro: Edição da Organização Simões, 1952, p. 93-99.
- ECO, Umberto. *Sobre literatura*. São Paulo: Record, 2003.
- FONSECA, Roberto Piragibe da. *Manual de História – metafísica e teoria da História*. Lisboa: Editora Fundo de Cultura, 1967.
- FRYE, Northrop. *O caminho crítico – um ensaio sobre o contexto social da crítica literária*. Tradução de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1963.
- FORTUNA, Felipe. *A poesia social de Vinicius de Moraes e João Cabral de Melo Neto*. Disponível em < <http://leoleituraescrita.blogspot.com/2010/11/poesia-social-de-vinicius-de-moraes-e.html>> Acesso em 30 de novembro de 2018.
- HAAG, Carlos. Cálculos mortais. *Revista Pesquisa FAPESP*. Edição 162, agosto de 2009. Disponível em < <http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/08/01/calculos-mortais/>> Acesso em 03/12/2018.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- JUNQUEIRA, Ivan. Vinicius de Moraes: a poesia de muitos plurais. *Revista Brasileira*. Fase VIII Janeiro-Fevereiro-Março 2014. Ano III. N° 78. Disponível em <http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista-brasileira-78.pdf> Acesso em 14/09/2018.
- LIMA, Estêvão da Rocha. *O signo poético*. 2ª ed. rev. e atual. Maceió: EDUFAL, 2006.
- LINS, Álvaro. Poesia e forma. In: *O relógio e o quadrante – obras, autores e problemas de literatura estrangeira (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- LORCA, Federico Garcia. Poema del cante Jondo. Romanceiro gitano. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009 [Edición de Allen Josephs y Juan Caballero].
- MACHADO, Ana Maria. Romanceiro da liberdade. In: MEIRELES, Cecília. Romanceiro da Inconfidência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. A consciência revolucionária da História. In: _____. *História*. FERNANDES, Florestan (org.) Tradução de Florestan Fernandes et alli. São Paulo: Ática, 1983. P.146- 235. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 36).

- MARX, Karl. *O capital*. [Crítica da Economia Política] Livro 1 . O processo de produção capitalista. Tradução de Reginaldo Sant'Anna. São Paulo: Civilização Brasileira, s. d. Centro do Livro Brasileiro. (Perspectivas do Homem, volume 38. Série Economia).
- MARINGONI, Gilberto. A longa jornada dos direitos trabalhistas. *Revista Desafios*. Ano 10. Edição 76, 2013. Disponível em http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=2909:catid=28&Itemid=23 Acesso em 25/10/2018.
- MATTHEWS, Herbert L. *Metade da Espanha morreu* – reflexões sobre a Guerra civil espanhola. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- MORAES, Vinícius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998
- MOTA, Nelson. *Noites Tropicais*. São Paulo: Editora objetiva, 2000
- Onde está você João Gilberto*. Direção e produção: Georges Gachot. Suíça, Alemanha, França: 2018.
- MOURA LIMA, Renira Lisboa. *A forma do soneto*. Maceió: ADUFAL, 2007.
- NITRINI, Sandra. Literatura comparada. São Paulo: EDUSP, 1972.
- NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: *O livro do seminário* – ensaios 1ª bienal Nestlé de literatura brasileira. São Paulo: L.R Editores, 1982. p. 43-69.
- OLIVEIRA, Alberto de. Poesias. In: *Nossos Clássicos*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1959, p.22.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PIOTTO, Everton Leandro. *O Brasil na década de 40: personagens e fatos que marcaram o povo e a igreja*. Disponível em: <<http://www.ofmsecj.com.br/?p=3432>> Acesso em 20/11/2018.
- PORTELLA, Eduardo. *Fundamento da investigação literária*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1970.
- RABELO, Lucas. *Lâmpada de sal*. Disponível em <https://misteriosdomundo.org/essa-lampada-funciona-com-1-copo-dagua-e-2-colheres-de-sal/> Acesso em 20/12/2018.
- RANGEL, Natália. *O que é a ordem Rosacruz*. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-a-ordem-rosacruz/> Acesso em 05/12/2018.
- RIUS. *Conheça Marx*. São Paulo: Proposta Editorial , s. d.
- SALGUEIRO, Isabela. *O Brasil teve campos de concentração em 1942*. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u43301.shtml>> Acesso em 03/12/2018.
- TELES, Gilberto Mendonça. As duas estruturas da imagem literária. *Verbo de Minas: letras*. V. 10, N° 1, Juiz de Fora, 2006.
- VOESE, Ingo. O discurso humorístico: um estudo introdutório. In: *Revista Leitura*, do departamento de Letras Clássicas e vernáculas (CHLA/UFAL). Jan-Dez. 1989/1990. N. 5/6.

WEFFORT, Francisco C. Os Clássicos da Política, vol. 1, São Paulo: Ed. Atica, 2004.

WILLER, Carlos. Federico García Llorca, poeta e personagem. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag28lorca.htm> Acesso em 25 de fevereiro de 2019.

ANEXOS

As Mulheres Ocas

(1962)

Headpiece filled with straw
 T.S. Eliot, "The Hollow Men"

Nós somos as inorgânicas
 Frias estátuas de talco
 Com hálito de champagne
 E pernas de salto alto
 Nossa pele fluorescente
 É doce e refrigerada
 E em nossa conversa ausente
 Tudo não quer dizer nada.

Nós somos as longilíneas
 Lentas madonas de boate
 Iluminamos as pistas
 Com nossos rostos de opala.
 Vamos em câmara lenta
 Sem sorrir demasiado
 E olhamos como sem ver
 Com nossos olhos cromados.

Nós somos as sonolentas
 Monjas do tédio inconsútil
 Em nosso escuro convento
 A ordem manda ser fútil
 Fomos alunas bilíngues
 De "Sacre-Coeur" e "Sion"
 Mas adorar, só adoramos
 A imagem do deus Mamon.

Nós somos as grã-funestas
 Filhas do Ouro com a Miséria
 O gênio nos enfastia
 E a estupidez nos diverte.
 Amamos a vida fria
 E tudo o que nos espelha
 Na asséptica companhia
 Dos nossos machos-de-abelha.

Nós somos as bailarinas
 Pressagas do cataclismo
 Dançando a dança da moda
 Na corda bamba do abismo.
 Mas nada nos incomoda
 De vez que há sempre quem paga
 O luxo de entrar na roda

Em Arpels ou Balenciaga.

Nós somos as grã-funestas
As onézimas letais
Dormimos a nossa sesta
Em ataúdes de cristal
E só tiramos do rosto
Nossa máscara de cal
Para o drinque do sol posto
Com o cronista social.

O operário em construção
(1959)

E o Diabo, levando-o a um alto monte, mostrou-lhe num momento de tempo todos os reinos do mundo. E disse-lhe o Diabo:

- Dar-te-ei todo este poder e a sua glória, porque a mim me foi entregue e dou-o a quem quero; portanto, se tu me adorares, tudo será teu.

E Jesus, respondendo, disse-lhe:

- Vai-te, Satanás; porque está escrito: adorarás o Senhor teu Deus e só a Ele servirás.

(Lucas, cap. V, vs. 5-8.)

Era ele que erguia casas
Onde antes só havia chão.
Como um pássaro sem asas
Ele subia com as casas
Que lhe brotavam da mão.
Mas tudo desconhecia
De sua grande missão:
Não sabia, por exemplo
Que a casa de um homem é um templo
Um templo sem religião
Como tampouco sabia
Que a casa que ele fazia
Sendo a sua liberdade
Era a sua escravidão.

De fato, como podia
Um operário em construção
Compreender por que um tijolo
Valia mais do que um pão?
Tijolos ele empilhava
Com pá, cimento e esquadria
Quanto ao pão, ele o comia...
Mas fosse comer tijolo!
E assim o operário ia
Com suor e com cimento
Erguendo uma casa aqui
Adiante um apartamento
Além uma igreja, à frente
Um quartel e uma prisão:
Prisão de que sofreria
Não fosse, eventualmente
Um operário em construção.

Mas ele desconhecia
Esse fato extraordinário:
Que o operário faz a coisa
E a coisa faz o operário.
De forma que, certo dia

À mesa, ao cortar o pão
 O operário foi tomado
 De uma súbita emoção
 Ao constatar assombrado
 Que tudo naquela mesa
 - Garrafa, prato, facão -
 Era ele quem os fazia
 Ele, um humilde operário,
 Um operário em construção.
 Olhou em torno: gamela
 Banco, enxerga, caldeirão
 Vidro, parede, janela
 Casa, cidade, nação!
 Tudo, tudo o que existia
 Era ele quem o fazia
 Ele, um humilde operário
 Um operário que sabia
 Exercer a profissão.

Ah, homens de pensamento
 Não sabereis nunca o quanto
 Aquele humilde operário
 Soube naquele momento!
 Naquela casa vazia
 Que ele mesmo levantara
 Um mundo novo nascia
 De que sequer suspeitava.
 O operário emocionado
 Olhou sua própria mão
 Sua rude mão de operário
 De operário em construção
 E olhando bem para ela
 Teve um segundo a impressão
 De que não havia no mundo
 Coisa que fosse mais bela.

Foi dentro da compreensão
 Desse instante solitário
 Que, tal sua construção
 Cresceu também o operário.
 Cresceu em alto e profundo
 Em largo e no coração
 E como tudo que cresce
 Ele não cresceu em vão
 Pois além do que sabia
 - Exercer a profissão -
 O operário adquiriu
 Uma nova dimensão:

A dimensão da poesia.

E um fato novo se viu
 Que a todos admirava:
 O que o operário dizia
 Outro operário escutava.

E foi assim que o operário
 Do edifício em construção
 Que sempre dizia sim
 Começou a dizer não.
 E aprendeu a notar coisas
 A que não dava atenção:

Notou que sua marmita
 Era o prato do patrão
 Que sua cerveja preta
 Era o uísque do patrão
 Que seu macacão de zuarte
 Era o terno do patrão
 Que o casebre onde morava
 Era a mansão do patrão
 Que seus dois pés andarilhos
 Eram as rodas do patrão
 Que a dureza do seu dia
 Era a noite do patrão
 Que sua imensa fadiga
 Era amiga do patrão.

E o operário disse: Não!
 E o operário fez-se forte
 Na sua resolução.

Como era de se esperar
 As bocas da delação
 Começaram a dizer coisas
 Aos ouvidos do patrão.
 Mas o patrão não queria
 Nenhuma preocupação
 - "Convençam-no" do contrário -
 Disse ele sobre o operário
 E ao dizer isso sorria.

Dia seguinte, o operário
 Ao sair da construção
 Viu-se súbito cercado
 Dos homens da delação
 E sofreu, por destinado

Sua primeira agressão.
Teve seu rosto cuspido
Teve seu braço quebrado
Mas quando foi perguntado
O operário disse: Não!

Em vão sofrera o operário
Sua primeira agressão
Muitas outras se seguiram
Muitas outras seguirão.
Porém, por imprescindível
Ao edifício em construção
Seu trabalho prosseguia
E todo o seu sofrimento
Misturava-se ao cimento
Da construção que crescia.

Sentindo que a violência
Não dobraria o operário
Um dia tentou o patrão
Dobrá-lo de modo vário.
De sorte que o foi levando
Ao alto da construção
E num momento de tempo
Mostrou-lhe toda a região
E apontando-a ao operário
Fez-lhe esta declaração:
- Dar-te-ei todo esse poder
E a sua satisfação
Porque a mim me foi entregue
E dou-o a quem bem quiser.
Dou-te tempo de lazer
Dou-te tempo de mulher.
Portanto, tudo o que vês
Será teu se me adorares
E, ainda mais, se abandonares
O que te faz dizer não.

Disse, e fitou o operário
Que olhava e que refletia
Mas o que via o operário
O patrão nunca veria.
O operário via as casas
E dentro das estruturas
Via coisas, objetos
Produtos, manufaturas.
Via tudo o que fazia
O lucro do seu patrão

E em cada coisa que via
Misteriosamente havia
A marca de sua mão.
E o operário disse: Não!

- Loucura! - gritou o patrão
Não vês o que te dou eu?
- Mentira! - disse o operário
Não podes dar-me o que é meu.

E um grande silêncio fez-se
Dentro do seu coração
Um silêncio de martírios
Um silêncio de prisão.
Um silêncio povoado
De pedidos de perdão
Um silêncio apavorado
Com o medo em solidão.

Um silêncio de torturas
E gritos de maldição
Um silêncio de fraturas
A se arrastarem no chão.
E o operário ouviu a voz
De todos os seus irmãos
Os seus irmãos que morreram
Por outros que viverão.
Uma esperança sincera
Cresceu no seu coração
E dentro da tarde mansa
Agigantou-se a razão
De um homem pobre e esquecido
Razão porém que fizera
Em operário construído
O operário em construção.

A Rosa de Hiroxima
(1954)

Pensem nas crianças
Mudas telepáticas
Pensem nas meninas
Cegas inexatas
Pensem nas mulheres
Rotas alteradas
Pensem nas feridas
Como rosas cálidas
Mas oh não se esqueçam
Da rosa da rosa
Da rosa de Hiroxima
A rosa hereditária
A rosa radioativa
Estúpida e inválida
A rosa com cirrose
A antirrosa atômica
Sem cor sem perfume
Sem rosa sem nada.

Balada dos mortos nos campos de concentração
(1954)

Cadáveres de Nordhausen Erla, Belsen e Buchenwald!
 Ocos, flácidos cadáveres
 Como espantalhos, largados
 Na sementeira espectral
 Dos ermos campos estéreis
 De Buchenwald e Dachau.
 Cadáveres necrosados
 Amontoados no chão
 Esquálidos enlaçados
 Em beijos estupefatos
 Como ascetas siderados
 Em presença da visão.
 Cadáveres putrefatos
 Os magros braços em cruz
 Em vossas faces hediondas
 Há sorrisos de giocondas
 E em vossos corpos, a luz
 Que da treva cria a aurora.
 Cadáveres fluorescentes
 Desenraizados do pó
 Que emoção não dá-me o ver-vos
 Em vosso êxtase sem nervos
 Em vossa prece tão-só
 Grandes, góticos cadáveres!
 Ah, doces mortos atônitos
 Quebrados a torniquete
 Vossas louras manicuras
 Arrancaram-vos as unhas
 No requinte de tortura
 Da última toaleta...
 A vós vos tiraram a casa
 A vós vos tiraram o nome
 Fostes marcados a brasa
 Depois voz mataram de fome!
 Vossa peles afrouxadas
 Sobre os esqueletos dão-me
 A impressão que éreis tambores —
 Os instrumentos do Monstro —
 Desfibrados a pancada:
 Ó mortos de percussão!
 Cadáveres de Nordhausen 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
Tombarão no chão da guerra!

Pátria minha

(1949)

A minha pátria é como se não fosse, é íntima
Doçura e vontade de chorar; uma criança dormindo
É minha pátria. Por isso, no exílio
Assistindo dormir meu filho
Choro de saudades de minha pátria.

Se me perguntarem o que é a minha pátria, direi:
Não sei. De fato, não sei
Como, por que e quando a minha pátria
Mas sei que a minha pátria é a luz, o sal e a água
Que elaboram e liquefazem a minha mágoa
Em longas lágrimas amargas.

Vontade de beijar os olhos de minha pátria
De niná-la, de passar-lhe a mão pelos cabelos...
Vontade de mudar as cores do vestido (auriverde!) tão feias
De minha pátria, de minha pátria sem sapatos
E sem meias, pátria minha
Tão pobrinha!

Porque te amo tanto, pátria minha, eu que não tenho
Pátria, eu semente que nasci do vento
Eu que não vou e não venho, eu que permaneço
Em contato com a dor do tempo, eu elemento
De ligação entre a ação e o pensamento
Eu fio invisível no espaço de todo adeus
Eu, o sem Deus!

Tenho-te no entanto em mim como um gemido
De flor; tenho-te como um amor morrido
A quem se jurou; tenho-te como uma fé
Sem dogma; tenho-te em tudo em que não me sinto a jeito
Nesta sala estrangeira com lareira
E sem pé-direito.

Ah, pátria minha, lembra-me uma noite no Maine, Nova Inglaterra
Quando tudo passou a ser infinito e nada terra
E eu vi alfa e beta de Centauro escalarem o monte até o céu
Muitos me surpreenderam parado no campo sem luz
À espera de ver surgir a Cruz do Sul
Que eu sabia, mas amanheceu...

Fonte de mel, bicho triste, pátria minha
Amada, idolatrada, salve, salve!
Que mais doce esperança acorrentada

O não poder dizer-te: aguarda...
 Não tardo!

Quero rever-te, pátria minha, e para
 Rever-te me esqueci de tudo
 Fui cego, estropiado, surdo, mudo
 Vi minha humilde morte cara a cara
 Rasguei poemas, mulheres, horizontes
 Fiquei simples, sem fontes.

Pátria minha... A minha pátria não é florão, nem ostenta
 Lábaro não; a minha pátria é desolação
 De caminhos, a minha pátria é terra sedenta
 E praia branca; a minha pátria é o grande rio secular
 Que bebe nuvem, come terra
 E urina mar.

Mais do que a mais garrida a minha pátria tem
 Uma quentura, um querer bem, um bem
 Um *libertas quae sera tamen*
 Que um dia traduzi num exame escrito:
 "Liberta que serás também"
 E repito!

Ponho no vento o ouvido e escuto a brisa
 Que brinca em teus cabelos e te alisa
 Pátria minha, e perfuma o teu chão...
 Que vontade me vem de adormecer-me
 Entre teus doces montes, pátria minha
 Atento à fome em tuas entranhas
 E ao batuque em teu coração.

Não te direi o nome, pátria minha
 Teu nome é pátria amada, é patriazinha
 Não rima com mãe gentil
 Vives em mim como uma filha, que és
 Uma ilha de ternura: a Ilha
 Brasil, talvez.

Agora chamarei a amiga cotovia
 E pedirei que peça ao rouxinol do dia
 Que peça ao sabiá
 Para levar-te presto este avigrama:
 "Pátria minha, saudades de quem te ama...
 Vinicius de Moraes."

Olhe aqui, Mr. Buster *

(1962)

* Este poema é dedicado a um americano simpático, extrovertido e podre de rico, em cuja casa estive poucos dias antes de minha volta ao Brasil, depois de cinco anos de Los Angeles, EUA. Mr. Buster não podia compreender como é que eu, tendo ainda o direito de permanecer mais um ano na Califórnia, preferia, com grande prejuízo financeiro, voltar para a "Latin America", como dizia ele. Eis aqui a explicação, que Mr. Buster certamente não receberá, a não ser que esteja morto e esse negócio de espiritismo funcione.

Olhe aqui, Mr. Buster: está muito certo

Que o Sr. tenha um apartamento em Park Avenue e uma casa em Beverly Hills.

Está muito certo que em seu apartamento de Park Avenue

O Sr. tenha um caco de friso do Partenon, e no quintal de sua casa em Hollywood

Um poço de petróleo trabalhando de dia para lhe dar dinheiro e de noite para lhe dar insônia

Está muito certo que em ambas as residências

O Sr. tenha geladeiras gigantescas capazes de conservar o seu preconceito racial

Por muitos anos a vir, e vacuum-cleaners com mais chupo

Que um beijo de Marilyn Monroe, e máquinas de lavar

Capazes de apagar a mancha de seu desgosto de ter posto tanto dinheiro em vão na guerra da

Coréia.

Está certo que em sua mesa as torradas saltem nervosamente de torradeiras automáticas

E suas portas se abram com célula fotelétrica. Está muito certo

Que o Sr. tenha cinema em casa para os meninos verem filmes de mocinho

Isto sem falar nos quatro aparelhos de televisão e na fabulosa hi-fi

Com alto-falantes espalhados por todos os andares, inclusive nos banheiros.

Está muito certo que a Sra. Buster seja citada uma vez por mês por Elsa Maxwell

E tenha dois psiquiatras: um em Nova York, outro em Los Angeles, para as duas "estações" do ano.

Está tudo muito certo, Mr. Buster - o Sr. ainda acabará governador do seu estado

E sem dúvida presidente de muitas companhias de petróleo, aço e consciências enlatadas.

Mas me diga uma coisa, Mr. Buster

Me diga sinceramente uma coisa, Mr. Buster:

O Sr. sabe lá o que é um choro de Pixinguinha?

O Sr. sabe lá o que é ter uma jabuticabeira no quintal?

O Sr. sabe lá o que é torcer pelo Botafogo?

O ônibus Grayhound atravessa o Novo México
(1962)

Terra seca árvore seca
E a bomba de gasolina
Casa seca paiol seco
E a bomba de gasolina
Serpente seca na estrada
E a bomba de gasolina
Pássaro seco no fio
(E a bomba de gasolina)
Do telégrafo: s. o. s.
E a bomba de gasolina
A pele seca o olhar seco
(E a bomba de gasolina)
Do índio que não esquece
E a bomba de gasolina
E a bomba de gasolina
E a bomba de gasolina
E a bomba de gasolina...

A morte de madrugada

Muerto cayó Federico.
Antonio Machado

Uma certa madrugada
Eu por um caminho andava
Não sei bem se estava bêbado
Ou se tinha a morte n'alma
Não sei também se o caminho
Me perdia ou encaminhava
Só sei que a sede queimava-me
A boca desidratada.
Era uma terra estrangeira
Que me recordava algo
Com sua argila cor de sangue
E seu ar desesperado.
Lembro que havia uma estrela
Morrendo no céu vazio
De uma outra coisa me lembro:
... Un horizonte de perros
Ladra muy lejos del río...

De repente reconheço:
Eram campos de Granada!
Estava em terras de Espanha
Em sua terra ensanguentada
Por que estranha providência
Não sei... não sabia nada...
Só sei da nuvem de pó
Caminhando sobre a estrada
E um duro passo de marcha
Que em meu sentido avançava.

Como uma mancha de sangue
Abria-se a madrugada
Enquanto a estrela morria
Numa tremura de lágrima
Sobre as colinas vermelhas
Os galhos também choravam
Aumentando a fria angústia
Que de mim transverberava.

Era um grupo de soldados
Que pela estrada marchava
Trazendo fuzis ao ombro
E impiedade na cara
Entre eles andava um moço
De face morena e cálida

Cabelos soltos ao vento
 Camisa desabotoada.
 Diante de um velho muro
 O tenente gritou: Alto!
 E à frente conduz o moço
 De fisionomia pálida.
 Sem ser visto me aproximo
 Daquela cena macabra
 Ao tempo em que o pelotão
 Se dispunha horizontal.

Súbito um raio de sol
 Ao moço ilumina a face
 E eu à boca levo as mãos
 Para evitar que gritasse.
 Era ele, era Federico
 O poeta meu muito amado
 A um muro de pedra seca
 Colado, como um fantasma.
 Chamei-o: Garcia Lorca!
 Mas já não ouvia nada
 O horror da morte imatura
 Sobre a expressão estampada...
 Mas que me via, me via
 Porque em seus olhos havia
 Uma luz mal-disfarçada.

Com o peito de dor rompido
 Me quedei, paralisado
 Enquanto os soldados miram
 A cabeça delicada.

Assim vi a Federico
 Entre dois canos de arma
 A fitar-me estranhamente
 Como querendo falar-me.
 Hoje sei que teve medo
 Diante do inesperado
 E foi maior seu martírio
 Do que a tortura da carne.
 Hoje sei que teve medo
 Mas sei que não foi covarde
 Pela curiosa maneira
 Com que de longe me olhava
 Como quem me diz: a morte
 É sempre desagradável
 Mas antes morrer ciente
 Do que viver enganado.

Atiraram-lhe na cara
Os vendilhões de sua pátria
Nos seus olhos andaluzes
Em sua boca de palavras.
Muerto cayó Federico
Sobre a terra de Granada
La tierra del inocente
No la tierra del culpable.
Nos olhos que tinha abertos
Numa infinita mirada
Em meio a flores de sangue
A expressão se conservava
Como a segredar-me: - A morte
É simples, de madrugada...