

UMA VIAGEM PELA MEMÓRIA: A INFÂNCIA E O EROTISMO NA LÍRICA DE VINÍCIUS DE MORAES

Kaio Carmona (Doutorando em Estudos Literários, UFMG)

kaiocarmona@hotmail.com

RESUMO: Este artigo pretende discutir a presença da memória na lírica de Vinicius de Moraes, através do erotismo e da infância, analisados a partir do poema “Rosário”, encontrado no livro *Poemas, Sonetos e Baladas*, de 1946. Pela memória, o poeta realiza uma viagem ao passado, entrelaçando ficção e realidade por meio do corpo e da imaginação. A análise procura discutir elementos próprios da poesia de Vinicius de Moraes, que pertencem a toda uma tradição da Literatura Brasileira.

Palavras-chave: memória, erotismo, infância, Vinicius de Moraes

A imagem de poeta da paixão, poeta do erotismo, sempre foi tomada pelos leitores e pela crítica como ponto de partida na identificação dos versos de Vinicius. Ainda que se apresente de maneira oscilante e transfigurada – ora imersa em uma inquietante metafísica, ora crua e palpável –, a sensualidade tem presença exclamativa em seus textos desde os seus primeiros versos e é aquilo que melhor representa a poética de Vinicius. Sua ligação com o erótico acontece em várias instâncias e permite observar a pluralidade que adquire esse elemento em um trabalho consciente e de constante reformulação e revisão por parte do autor. Neste artigo, esta imagem também é utilizada, embora inserida em outro contexto e na medida em que faz parte de um movimento verificado nos textos do autor: a retomada de um lirismo clássico, no século

XX, através do erotismo. A partir desse elemento é possível observar que o poeta resgata toda uma tradição da literatura brasileira - e mundial - e a recoloca em um discurso de ordem elevada e sublime. Sua poética se faz a partir da relação que estabelece com a literatura de grandes poetas do passado que cantaram o amor, a paixão e o erotismo que deles resultam. Ao realizar esse caminho, Vinicius promove o diálogo com uma longa tradição, revitalizando e reestruturando sua veia lírica.

O erotismo, em *Poemas, sonetos e baladas*, de 1946, parece se comportar de maneira variada e visita lugares que se revelam caros à poética de Vinicius, dentre eles, o tom memorialístico. Ao retomar o passado, alguns textos fazem notar a memória que traz a presença do elemento físico, corporal, denunciando o prazer dos sentidos vividos em plenitude e associando-os à infância. Esta marca se torna bastante visível em “Rosário”, poema que apresenta elementos pertencentes à mitologia pessoal do autor:

ROSÁRIO

E eu que era um menino puro
Não fui perder minha infância
No mangue daquela carne!
Dizia que era morena
Sabendo que era mulata
Dizia que era donzela
Nem isso não era ela
Era uma moça que dava.
Deixava... mesmo no mar
Onde se fazia em água
Onde de um peixe que era
Em mil se multiplicava
Onde suas mãos de alga
Sobre meu corpo boiavam
Trazendo à tona águas-vivas
Onde antes não tinha nada.

Quanto meus olhos não viram
No céu da areia da praia
Duas estrelas escuras
Brilhando entre aquelas duas
Nebulosas desmanchadas
E não beberam meus beijos
Aqueles olhos noturnos
Luzindo de luz parada
Na imensa noite de ilha!
Era minha namorada
Primeiro nome de amada
Primeiro nome de filha...
Grande filha de uma vaca!
Como não me seduzia
Como não me alucinava
Como deixava, fingindo
Fingindo que não deixava!
Aquela noite entre todas
Que cica os cajus! Travavam!
Como era quieto o sossego
Cheirando a jasmim-do-cabo!
Lembro que longe, nos longes
Um gramofone tocava
Lembro dos seus anos vinte
Junto aos meus quinze deitados
Sob a luz verde da lua.
Ergueu a saia de um gesto
Por sobre a perna dobrada
Mordendo a carne da mão
Me olhando sem dizer nada
Enquanto jazente eu via
Como uma anêmona na água
A coisa que se movia
Ao vento que a farfalhava.
Toquei-lhe a dura pevide

Entre o pêlo que a guardava
Beijando-lhe a coxa fria
Com gosto de cana brava.
Senti à pressão do dedo
Desfazer-se desmanchada
Como um dedal de segredo
A pequenina castanha
Gulosa de ser tocada
Era uma dança morena
Era uma dança mulata
Era o cheiro de amarugem
Era a lua cor de prata
Mas foi só naquela noite!
Passava dando risada
Carregando os peitos loucos
Quem sabe para quem, quem sabe?
Mas como me seduzia
A negra visão escrava
Daquele feixe de águas
Que sabia ela guardava
No fundo das coxas frias!
Mas como me desbragava
Na areia mole e macia!
A areia me recebia
E eu baixinho me entregava
Com medo que Deus ouvisse
Os gemidos que não dava!
Os gemidos que não dava...
Por amor do que ela dava
Aos outros de mais idade
Que a carregaram da ilha
Para as ruas da cidade
Meu grande sonho da infância
Angústia da mocidade.

Em uma breve análise, o leitor facilmente percebe no poema uma iniciação sexual, mas que ao longo do estudo vai se transformando em algo que vai além de uma experiência de vida. Lidando com um tom coloquial - lembrando um Garcia Lorca ou Manuel Bandeira, como bem disse Renata Pallotini em seu ensaio “Aproximação” (MORAES, 1998, p. 115) – e um processo de composição sinestésico e metonímico, o texto revela a perda da inocência nos braços de uma mulher impura, indicando um rito de passagem. A lembrança de um amor adolescente que se perdeu no tempo, mas não na memória, se faz aqui matéria de poesia. Em uma linguagem despojada, “Rosário” registra o instante privilegiado da conjunção amorosa que logo depois se acaba e deixa a sensação do episódio.

O poema se inicia deixando clara essa imagem: “E eu que era um menino puro/ Não fui perder minha infância/ No mangue daquela carne!”. Esses três primeiros versos parecem sintetizar todo o resto: neles se encontram a temática do poema, a paisagem, o movimento presente/passado, a voz lírica e a mulher, todos inseridos em uma espécie de fórmula básica que se dá na apresentação do tema, no seu desdobramento e na sua conclusão.

O primeiro verso, além de apresentar diretamente a voz do texto, traz a marca da coloquialidade na conjunção “E”, iniciando o poema como se principia uma conversa, um caso. Narrando seu caso, portanto, o poeta, a partir do presente, retrata o passado, marcando uma relação temporal apontada no verbo ser (era) que evidencia um momento focalizado do pretérito: a infância (menino). Este primeiro verso se liga ritmicamente ao segundo. A infância, já apresentada no verso anterior, aparece de novo aqui, só que destituída da inocência, tema também apresentado no primeiro verso pela palavra “puro”. O terceiro verso identifica, finalmente, o cenário em que o “caso”

do restante do poema vai se desenrolar. Nesse verso, “Mangue” indica não só a presença e aproximação da natureza, como também se liga à carne da mulher que promoveu o momento final e divisor da infância. Essa imagem pode se explicar na medida em que identificamos a palavra ao órgão sexual feminino. Uma análise aproximada da palavra mangue nos remete à zona boêmia do Rio de Janeiro, espaço da prostituição privilegiado por Vinicius em vários momentos de sua lírica e, em especial, no poema “Balada do mangue”, no qual a aproximação da prostituta e das flores alcança um âmbito sublime. Aqui, em “Rosário”, essa aproximação também se manifesta por meio da síntese que compõe o título do poema. A imagem do mangue contribui para o jogo esconde/aparece, marcando o erotismo do texto, e a metáfora seduz por aquilo que não expõe: se revela a beleza de sua superfície, guarda preciosos segredos em seu interior. Ora, não é essa a caracterização precisa do erotismo? Ele é definido essencialmente pelo segredo, não por aquilo que revela claramente.

Seduzido por essa imagem, o leitor se sente convidado a percorrer o restante do poema tateando - tal como aquele que explora o interior do mangue através das mãos-, observando e sentindo todo o universo erótico sensorial que o poema produz. A partir daí, o que o texto retrata é um desdobramento desses três primeiros versos. Sendo que o terceiro finaliza graficamente marcado pela exclamação. Parece ser esta a postura (surpresa) tanto da voz poética, que ainda no presente se sente perplexa diante da rememoração do passado, quanto do leitor que se espanta a cada verso: como algo que já é esperado, mas ainda assim causa surpresa. No poema, toda a preparação minuciosa do ato sexual se apresenta de maneira mais figurada e poética, destituindo uma natureza pornográfica que o leitor poderia nele insinuar.

A partir desses três primeiros versos, a voz poética passa a caracterizar o erotismo da cena e a mulher, para retirar daí a intensidade lírica de suas memórias. Durante todo o poema, é possível perceber as marcas eróticas de Vinicius: aquilo que caminha velado, que não se expõe clara ou totalmente; ou ainda, que se expõe, mas de maneira transfigurada, por meio de comparações e metáforas. Aos olhos do leitor, esse percurso pode se manifestar por meio da aproximação que o poema faz entre o erótico e a natureza. Essa relação traz ainda certos elementos e palavras que fazem parte de uma espécie de vocabulário caro ao poeta: como o mar, a água-viva, a areia (praia), as flores e, de um modo especial, a rosa.

Em "Rosário", o mar figura intensificando e valorizando a paisagem onde a mulher pode se transformar e ganhar força:

Deixava...mesmo no mar
Onde se fazia em água
Onde um peixe que era
Em mil se multiplicava
Onde suas mãos de alga
Sobre meu corpo boiavam
Trazendo à tona águas-vivas
Onde antes não tinha nada.

A mulher transformada em natureza pode abarcar o lirismo das memórias do poeta e, ainda, apontar o universo sensorial em que se encontravam essas lembranças. A visão e o tato funcionam como aquilo que une a mulher à paisagem, imprimindo a esses versos o movimento erótico do texto. Depois de apresentar o espaço (mar), o eu que fala no poema se vê perplexo diante da transformação (comparação) da mulher em peixe e sua mil multiplicação, insinuando uma visão maravilhada com o espetáculo. Termina ainda, esse excerto, com a intensidade do toque feminino metaforizado em algas,

indicando uma relação direta (tato) com a voz poética. Essa relação faz surgir no cenário “águas-vivas/Onde antes não tinha nada” e marca novamente o caráter próprio da poética erótica de Vinicius: como nesses versos, todo o poema se constitui dentro de um contexto relativamente ansioso e, no entanto, inesperado e surpreendente aos olhos do leitor que se sente impulsionado a retirar de cada verso sua “água-viva” inaugural.

O espaço depois dessa passagem se modifica: retira-se do mar para frequentar a areia da praia. Mas o olhar do poeta se desloca para o alto e compara agora a mulher com o céu da praia. Tal como nos versos anteriores, a metaforização é intrínseca e os olhos da mulata são “duas estrelas escuras” brilhando entre duas “nebulosas desmanchadas”. Por várias vezes no texto, o poeta se dirige aos céus, evocando a lua, a noite, as estrelas, como se a experiência amorosa realizada na terra tivesse uma relação direta, uma comunhão com o universo. Isto permite colocar a relação que estabelece a natureza frente ao eu-lírico e sua amada como matéria básica de “Rosário”. Essa relação, aliás, talvez possa se estabelecer na medida em que a presença de uma paisagem clássica é recorrente em Vinicius, uma espécie de personagem de sua mitologia pessoal. Seu texto “Menino de ilha”, do livro *Para viver um grande amor*, parece transpor todo o universo erótico da mulher Rosário para a própria paisagem da ilha onde passou a sua infância.

Mas – como dizê-lo? – era sempre nesses momentos de perigosa inércia, de mística entrega, que a aurora vinha em meu auxílio. Pois a verdade é que, de súbito, eu sentia a sua mão fria pousar sobre minha testa e despertava do meu êxtase. Abria os olhos e lá estava ela sobre o mar pacificado, com seus grandes olhos brancos, suas asas sem ruído e seus seios cor-de-rosa, a mirar-me com um sorriso pálido que ia pouco a pouco desmanchando a noite em cinzas. E eu me levantava, sacudia a areia do meu corpo, dava um beijo de bom-dia na face que ela me entregava, pulava a janela de volta, atravessava a casa com pés de gato e ia dormir direito em minha cama, com um gosto de frio em minha boca. (MORAES, 1998, p. 920).

Assim, a natureza mantém uma relação direta com a amada através das metáforas naturais (“olhos noturnos”, “duas estrelas escuras”) e evidencia ainda uma representação clássica de uma cena amorosa tratada por uma longa tradição, tal como acontece na canção “Marinha”.

Depois de “contextualizar” a cena amorosa, a voz poética parece dar uma pausa na caracterização de Rosário para nomear o que, para ele, ela representava na sua infância e o que representa, hoje, na enunciação do poema. Como um momento de reflexão inusitado, uma espécie de digressão, o texto parece cobrar do leitor uma mediação entre a narração e o objeto contemplado:

Era minha namorada
Primeiro nome de amada
Primeiro chamar de filha...
Grande filha de uma vaca!

A gradação apresentada nesse excerto atinge, no final, certa ruptura da estrutura semântica apresentada no começo. O poema desenvolve, até este trecho, uma sensação de proximidade e encantamento (namorada, amada e, principalmente, filha). Envoltos em um teor lírico, intensificado pelas reticências, o texto suspende essa emoção para desembocar em uma explosão, um desabafo do poeta (“Grande filha de uma vaca!”) que, ao realizar uma reflexão centrada sobre o passado, percebe uma manipulação de seus sentimentos. Espantado, o poema parece retomar os três primeiros versos (“E eu que era um menino puro/ Não fui perder minha infância/ No manguê daquela carne”) e reconhece a altura dos fatos narrados. A explosão do verso e todas as implicações advindas dessa caracterização (inclusive a sensação de ter caído em uma “cilada”) representam ainda a marca de uma continuidade do aspecto coloquial do poema. O uso

de uma linguagem chula/o tom pejorativo empregado, no poema, permite o registro real de uma indignação e uma correspondência do leitor com o texto, como se o autor marcasse, novamente, o intuito de narrar um “caso”. O susto e desabafo, neste excerto, sublinham também um movimento próprio da sedução, pois a sensualidade pertence ao campo da derrisão que traz na essência certo “gosto pelo desregramento”, sem, contudo, soçobrar. A movimentação sensual identifica-se diretamente com a suspensão emotiva dos versos anteriores.

A indignação retratada se prolonga nos versos seguintes na utilização de uma negativa (“Como não me seduzia/Como não me alucinava”) para demonstrar o estado em que se encontrava a voz poética no passado, diante de uma mulher de natureza dissimulada, fingida (“Como deixava, fingindo/Fingindo que não deixava!”), e longe de agradecer-lá a incursão no universo da sexualidade, antes destaca os contornos mais perturbadores que ela pode representar.

Cumprir dizer que a imagem da mulher dissimulada é recorrente em Vinicius, bem como em toda a tradição poética, especialmente no século XX. Georges Bataille, tratando da figura feminina na relação do erotismo e religiosidade, comenta de maneira pontual a condição da mulher como objeto de desejo masculino: “Propor-se é a atitude feminina fundamental, mas o primeiro movimento – a proposição – é seguido do fingimento de sua negação.” (BATAILLE, 2004, p. 207). A afirmação de Bataille parece também pertencer ao universo sensual de “Rosário”, pois no poema é nítida a perturbação da voz poética diante do comportamento da amada. Ao promover uma mediação entre a narrativa lírica e os acontecimentos, os versos ganham uma aparência talvez mais concreta para trazer o leitor de novo para o contexto da cena amorosa,

representada novamente pela paisagem, porém, desta vez, manifesta sinestesticamente pela voz poética:

Aquela noite entre todas
Que cica os cajus! Travavam
Como era quieto o sossego
Cheirando a jasmim-do-cabo!
Lembro que nem se mexia
O luar esverdeado

A representação da natureza passa pela exteriorização do olhar poético, o “em torno” ganha prioridade na descrição das lembranças e da cena de amor. Mesmo por meio de suas sensações (o gosto dos cajus, o perfume do silêncio, a visão do luar), uma certa “concretude” se manifesta aqui, como se o sobressalto e explosão anteriores reclamassem uma objetividade maior para a retomada do texto e a representação camerística do ato de amor que vem logo a seguir. O tom elevado é retomado à medida que, de novo, o episódio lembrado adquire uma aura especial (“Aquela noite entre todas”) e o olhar tenta “congelar” essas imagens caras (“Como era quieto o sossego”, “Lembro que nem se mexia”).

A partir do verso 45, o que temos é uma focalização – e ao mesmo tempo ampliação – do campo de visão poético. O que era antes a retratação de uma paisagem e sensações exteriores, em suma: o “em torno”, vira agora a tentativa de descrever – com muito espanto ainda – passo a passo, ou melhor, quadro a quadro, como em uma montagem cinematográfica, o que foi a iniciação sexual, o rito de passagem. A descrição é explorada aos moldes de cada movimento, como em “câmera lenta” para caracterizar o que se julga chamar o clímax do poema.

Todavia, esse trabalho pormenorizado poderia gerar algum problema. Quase sempre a apresentação de uma cena de amor, nua e crua, com todo o seu vocabulário

próprio, beira a pornografia. Mas Vinicius retoma o recurso que vem utilizando ao longo de “Rosário”: a comparação entre a mulher e a natureza. Depois de uma movimentação física (“Ergueu a saia de um gesto/Por sobre a perna dobrada/Mordendo a carne da mão”) segue-se a metaforização da amada. O órgão sexual feminino é apresentado como uma anêmona: um animal marinho de vários tentáculos. A comparação permite ao poema uma continuidade do tom elevado que vinha se mantendo, pois, para mostrar o contrário, o autor poderia fazer uso da coloquialidade como em “Grande filha de uma vaca!” e o texto, talvez, perderia um pouco, analisado sob a ótica da importância desse rito de passagem. Para manter o teor sublime, o poeta lança mão ainda de outras comparações: “dura pevide”, “dedal de segredo”, “pequenina castanha”. Todas essas imagens acenam para aquilo que pode representar algo do exterior e interior, o dentro e o fora, aquilo que se vê e o que fica escondido. Ou seja, novamente, para retratar um erotismo, dos mais altos, o jogo do esconde/aparece é utilizado.

A verbalização de um momento privilegiado do acontecimento, atingindo um clímax do poema, parece deixar em êxtase a voz poética, pois o que se segue é o momento de conjunção entre o eu-lírico e “Rosário”. A vertigem dessa lembrança é tamanha que a única forma de apresentação da cena se dá de maneira transfigurada, em ritmo alucinante, em versos febris:

Era uma dança morena
Era uma dança mulata
Era o cheiro de amarugem
Era a lua cor de prata

Nesse excerto, há um processo de entrecruzamento entre o léxico, ritmo e movimento. O encontro carnal se dá por meio de “uma coreografia de corpos dançando

e rodopiando” – como bem disse Guaraciaba Micheletti em seu livro *A poesia, o mar e a mulher: um só Vinicius*, de 1994 –, numa reprodução de sons e imagens da conjunção entre o eu-lírico e Rosário, tendo como testemunha ocular a “lua cor de prata”.

É preciso notar que o ritmo intensificado nessa quadra é resultado de um processo artesanal que o poema vem desenvolvendo desde o seu início por meio de repetições de sons, ecos e ligações entre palavras de campos semânticos diferentes. O poema contém 87 versos que se apóiam em repetições de certos sons na caracterização de quadras e quintilhas, de maneira não muito sistemática. A partir de formas fixas, o poema se desdobra para atingir a multiplicidade de imagens de “Rosário”. A musicalidade que se obtém da narração de “Rosário” parece explorar a sonoridade da terminação “ava”, de palavras como multiplicava, alucinava, deixava, tocava, brava, só para citar alguns exemplos. Ou ainda variações destas com a terminação “ada”, como desmanchadas, namorada, amada, dobrada, entre outras.

A técnica é antiga e remonta aos mais clássicos poetas do passado, como Camões, na medida em que o poema inteiro se apóia em quartetos e quintetos num processo sucessivo. Por meio das marcações sonoras, o texto se desdobra numa continuidade ao passo que mantém uma tensão lírica na identificação entre a forma e o conteúdo em um poema relativamente longo na lírica de Vinicius. Essa reflexão sobre a forma poética também pertence a um contexto clássico. Octavio Paz, argumentando sobre a tradição do poema longo em seu livro *A outra voz*, diz:

Em todos os poemas a recorrência é um princípio cardeal. O metro e seus acentos, a rima, os epítetos em Homero e outros poetas, as frases e incidentes que se repetem como motivos e temas musicais são como signos ou marcas que enfatizam a continuidade. No outro extremo estão as rupturas, as mudanças, as invenções e, no fim, o inesperado: o campo da surpresa. O que chamamos de desenvolvimento nada mais é do que a aliança entre surpresa e recorrência, invenção e repetição,

ruptura e continuidade. (PAZ, 1993, p.13).

Parece ser a mesma estruturação que se encontra em “Rosário”: por meio do contínuo processo de oposição e paralelismo, o poema se desdobra e reflete a si mesmo no campo erótico e sonoro. A marca musical aparece mais uma vez parceira do erotismo e no excerto citado acima de “Rosário” ganha ainda a intensidade da dança.

Mas o poema continua e, logo após essa tensão máxima que representa o encontro sexual, manifesta a partir de cores, imagens, sons e ritmos, a voz poética parece entrar em um estado letárgico, lamentando (“Mas foi só naquela noite!”) a curta duração do episódio para depois retomar as características da amada (“peitos loucos”, “negra visão escrava”, “No fundo das coxas frias”) numa espécie de entrega às sensações passadas (“Mas como me seduzia”, “No fundo das coxas frias!”, “Mas como me desbragava”) e à intimidade da natureza (“Daquele feixe de águas”, “Na areia mole e macia!”). Mesmo imerso em um tom de lamento e contemplação do passado, envolto em um sentimento nostálgico, a perplexidade diante da cena que se desenrola na memória ainda permanece, marcada pela pontuação (!).

A emoção impregnada em todo o poema se denuncia na medida em que a metaforização da mulher acontece novamente e Rosário é comparada à areia da praia:

Mas como me desbragava
Na areia mole e macia!
A areia me recebia
E eu baixinho me entregava

A imagem da mulher e o mar tornam a se confundir e Rosário, nesse trecho, é a “areia mole e macia”. Como um eco do enlace amoroso apresentado anteriormente, o eu-lírico se funde à areia tal como se entrega a Rosário, não obstante um sinal de culpa dessa entrega física e amorosa (“Com medo que Deus ouvisse/Os gemidos que não

dava!"). O tom do poema, auxiliado pelo sentimento de culpa, inclina-se ao campo religioso e, se notarmos, o próprio título do poema realiza essa ligação. Rosário, além de ser a alcunha de Maria do Rosário, indica, claramente, um rosário de contas, um terço, propriamente dito. O título engloba todas essas esferas na medida em que aproxima a mulher (prostituta) e o plano religioso, lembrando Maria Madalena e todo o sofrimento que dela deriva. O fim do poema permite retomarmos as passagens anteriores e notar que a retratação de "Rosário" pertence a um universo de força sublime na medida em que promove o entrelaçamento das muitas esferas da lírica de Vinicius: biográfica, erótica, religiosa e estética.

Na leitura do texto é possível sublinhar que o que constitui a espinha dorsal do poema se resume na força do encontro amoroso. Contudo a experiência erótica faz apelo a uma continuidade que se mostra impossível. Depois da conjunção sexual o que se tem é a separação, e o amor de Rosário já não pertence mais à voz poética que ainda a deseja ("Por amor do que ela dava/ Aos outros de mais idade/ Que a carregaram da ilha/ Para as ruas da cidade"). O desejo de uma continuidade impossível se transforma em uma espécie de amor platônico, quase filosófico, tão comum à lírica de Vinicius, como a de outros poetas da tradição. A separação se dá de maneira emotiva e espacial: Rosário agora não está mais ao alcance dos olhos, foi-se da ilha para a cidade e o que resta é idealização de seu amor, o sentimento saudosista, uma espécie de luminosidade romântica que ainda pulsa na lírica do poeta.

Os dois últimos versos – "Meu grande sonho da infância/ Angústia da mocidade" – encerram as lembranças emotivas que balizam a confissão dessa narrativa poética. O que antes era devaneio se traduz agora em sofrimento, angústia. A ruptura que promovem esses versos marca uma suspensão do universo nostálgico da voz poética e

divide, de vez, as etapas da vida – infância e mocidade -, evidenciando, finalmente, o rito de passagem concretizado, tanto do plano da memória quanto da comunicabilidade entre a experiência erótica e a experiência poética.

RESUMEN: Este artículo plantea discutir la presencia de la memoria en la lírica de Vinicius de Moraes, a través del erotismo y de la niñez, partiendo del análisis del poema “Rosário”, encontrado en el libro *Poemas, sonetos e Baladas*, de 1946. Por la memoria, el poeta realiza un viaje al pasado, mezclando ficción y realidad a través del cuerpo y de la imaginación. El análisis busca discutir elementos propios de la poesía de Vinicius de Moraes, que pertenecen a toda una tradición de la Literatura Brasileña.

Palabras Clave: Memoria, erotismo, niñez, Vinicius de Moraes

REFERÊNCIAS

ALVES, Guilherme. *Vinicius de Moraes: uma flor plantada no cimento*. Minas Gerais: Suplemento literário. V.14, n. 765, p.7, maio 1981.

BATAILLE, Georges. *L’Erotisme*. Paris: Les Editions de Minuit, 1957.

BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003.

BRANCO, Lúcia Castello. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*. Belo Horizonte: UFMG, 1985.

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

JOZEF, Bella. *Vinicius de Moraes – profissão: poeta*. Minas Gerais: Suplemento Literário. V. 14, n.747, p.6, jan. 1981.

MICHELETTI, Guaraciaba. *A poesia, o mar e a mulher: um só Vinicius*. São Paulo: Escuta, 1994.

MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e Prosa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

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

PACHECO, Christine Franco. *Eros na poesia de Vinicius de Moraes*. In: Moara – Revista dos cursos de pós-graduação em Letras, UFPA, n. 10, jul./dez., 1998.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: Amor e Erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *A outra voz*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.