

O AMOR COMO ESPETÁCULO: POESIA E EROTISMO
EM VINICIUS DE MORAES

RICARDO BARRETO

Sob a orientação de um empreiteiro, um pedreiro assenta tijolos, construindo paredes. Por sua vez, fora o mesmo empreiteiro orientado por um engenheiro que, com seus cálculos, definira a melhor forma de dispor do material da obra. Contudo, este último apenas faz seguir o que havia sido planejado por um arquiteto em um projeto no qual ele próprio pôde vislumbrar, pela força da imaginação, a casa que ainda não havia. De ponta a ponta, do objeto mental transposto para o desenho ao esforço físico do erguimento das paredes, articulam-se a capacidade de antevisão criativa e o domínio técnico de arranjar os tijolos em uma ordem eficiente e resistente. Mas é possível pensarmos mais: a partir dos tijolos, objetos destituídos inicialmente de qualquer pretensão artística, pode-se erguer uma bela casa, resultante de um bom projeto, de um bom planejamento de sua execução, de um bom acompanhamento das etapas de sua construção e de um bom acabamento.

A imagem acima resume uma tentativa de definição. Vinicius de MORAES (1988, p. 916 – 917), em sua crônica intitulada *Sobre Poesia*, descreve o exercício poético como o somatório de todas as atividades acima transcritas. Trocados os tijolos por palavras, teríamos, ao fim de todo o processo metaforizado na construção da casa, a poesia. Essa imagem, retirada do universo da construção civil, poderia até ressoar um lugar comum, daqueles presentes em manuais de estilo ou em livros de técnicas de redação. Contudo, há elementos que merecem destaque, tanto no nível específico, que é o da figuração do *modus operandi* do poeta, quanto no geral, que é uma reflexão sobre o que é, afinal, poesia.

É um texto até certo ponto simples, alinhavado pela premissa de ser a vida a substância da poesia. Como toda definição elaborada por um escritor, e distante de qualquer pretensão de imparcialidade, a que vemos nesta crônica se volta claramente para a poesia do próprio poeta, de maneira que fica difícil resistir à tentação de não olhar lá e cá, ou seja, de ler o poema com vistas a esta definição, elaborada em causa própria. Ou, dizendo de outro modo, é como se fôssemos tentados a espiar, ainda

com os andaimes presos à estrutura da poesia, a construção toda, com as ferramentas ainda dispostas pelo chão depois de encerrado o serviço do poeta na composição de seus versos.

Vinicius, nesta crônica, nos fala do dever único do poeta de criar a poesia da maneira mais bela, simples e comunicativa, a partir de uma matéria informe de sensações, sentimentos e pressentimentos que compõem a realidade ou que existam no plano da imaginação humana, a fim de que, no cerne do verso, em sua expressão verbal rítmica, possa pulsar a vida, no que ela tem de sórdido e sublime. E segue adiante, explicando que, embora contraditória, variando entre a sordidez do chão e a elevação sublimada, a vida para o homem comum é um fato coloquial, diferentemente do que pressupõe qualquer poeta, em razão de operar com esta contradição levada ao paroxismo.

De um punhado de tijolos dispostos aos montes efetivamente não se faz uma casa, assim como de um amontoado de palavras não se faz poesia. O apelo para um princípio de ordenação das ações, esquematizadas do arquiteto ao pedreiro, numa seqüência prevista mentalmente de trabalhos associados em uma linha de montagem – e, portanto, figurando palidamente o modo de produção capitalista – soaria, no mínimo, estranho em se tratando de Vinicius de Moraes. Principalmente se pensarmos no poeta que vaga da retórica católica, nos versos iniciais, à vida boêmia prenunciadora do “desbunde” da década de 1970, passada sobre o banquinho em frente à mesa com o copo e garrafa de uísque e empunhando um violão nos circuitos universitários. Entretanto, a amplitude é um fator latente no conjunto de sua poesia, do mesmo modo que a ubiquidade é um traço de seu caráter, o que os tornam, poesia e caráter, abertos o bastante para conjugar atitudes diversas.¹

Falar da poesia a partir do fazer simples do pedreiro, ao mesmo tempo em que evoca a figura do arquiteto, é pressupor o exercício poético como uma espécie de devaneio misturado à estabilidade, de uma imaginação engendrada em sua formalização, ou mesmo do projeto, como idéia, tornado coisa. É bom lembrar que as formas poéticas regulares foram uma quase obsessão para Vinicius, particularmente sua predileção

¹ Há, nas dobras da capa da *Antologia Poética*, datada de 1954 e escrita por Rubem Braga, uma espécie de síntese do percurso da poesia de Vinicius até então, “vindo de um misticismo de fundo religioso para uma poesia nitidamente sensual que depois se muda em versos marcados por um fundo sentimento social”. Ver “O amor na poesia de V. de M.”, de David Mourão Ferreira, in: MORAES, obra citada., p. 92 – 93.

pelos sonetos. Mas a variação formal também abrigava, no leque aberto de seu exercício expressivo, tanto a rigidez do soneto, ainda que tomado como “um desafio a uma brincadeira”, como afirma Paulo Mendes Campos,² quanto o aproveitamento dos ritmos populares, cuja feição relembra Garcia Lorca. Some-se a isso a distensão do verso em seu aspecto rítmico e visual, alongado até quase prosa, tomado da influência de Manuel Bandeira e do empréstimo dos versículos bíblicos.

A polaridade que sustenta a sensibilidade ambivalente de Vinicius, cindida entre a angústia da carne e o desejo de ascensão, encontra ressonância em toda sua obra e responde também à sua inquietação sobre poesia, tal como a vemos na crônica que comento. A sugestão de que há algo de inevitavelmente social no fazer poético refere-se à tomada de consciência política, ocorrida no início da década de 1940, quando Vinicius viaja pelo Brasil, andando pelo lado pouco conhecido do país até então, das palafitas do Amazonas aos mocambos de Recife, vendo de perto a pobreza no sertão nordestino. O choque de realidade precipita no poeta uma guinada ideológica, afastando-o de vez dos simpatizantes do Integralismo dos tempos de faculdade. Entender o poeta no mundo social passa então a ser, para Vinicius, a possibilidade de denunciar a miséria humana e as condições adversas a que são submetidas as pessoas. Nesse sentido, o partido a tomar passa a ser o do homem e seu desenvolvimento, sua libertação dos valores que lhe foram impostos pelas convenções, enfim, sua emancipação material e moral.³ A poesia, entretanto, não endurece, mantendo sempre uma tonalidade lírica.

A ânsia do absoluto, obsessão de sua poesia da fase católica, vai sendo cada vez mais temperada com o prosaísmo das situações ordinárias, “dessolenizando as coisas solenes para guardar o que têm de sério no meio da pilhéria” (CANDIDO, 1992, p. 215), ainda que o tom elevado permaneça como baliza distintiva.

Do dado social resulta principalmente uma atitude de desconcerto do poeta frente à ordem estabelecida. Inversamente ao que poderíamos supor em uma poética da construção *lato sensu*, cabe ao poeta um equilíbrio de forças, se continuarmos a tomar a crônica sobre a poesia como

² A citação é de Otto Lara Resende, no prefácio intitulado “Caminho para o Soneto” preparado para o *Livro de Sonetos*, Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.

³ Ver entrevista concedida a Moacyr Félix citada por Renata Pallotini. In: MORAES, obra citada, p. 133.

bússola, ao buscar o absoluto ao mesmo tempo em que se enraíza no mundo. O resultado impõe uma diferença entre o poeta no geral e os demais homens, tornando-o, socialmente, um rebelado e, portanto, dotado de certa singularidade. A retomada de uma atitude de matriz ultraromântica de desacordo entre o eu e o mundo é clara: a maior beleza da poesia é a de ser heroicamente inútil, servir apenas para dizer da vida dos homens. Há uma gestualidade, uma encenação neste tipo de afirmação, ao concluir, por exemplo, não ser possível trocar, nos dizeres do próprio Vinicius, um mísero filé por um soneto. O poeta vive, por assim dizer, apartado das relações de troca e de mercantilização, como se pairasse por sobre as águas turbulentas da realidade.

O apelo para o efeito do tipo “Homem sou belo/Macho sou forte, poeta sou altíssimo”, comentado por Mário de Andrade,⁴ não deixa de ser um reforço de uma teatralidade que perpassa poeta e poesia. Os limites entre o universo poético e o mundo real são atenuados, quando não abolidos, em razão de um travestimento *full time* do sujeito em poeta. A tópica do *Teatro Mundi* parece tomar e conferir sentido a esta poesia e as razões para isso também encontram lastro no conjunto de experiências sociais de formação de uma intelectualidade literária e boêmia no Rio de Janeiro nas décadas de 1940 a 1960. A poesia de Vinicius concentra jogos de cena, em um arranjo no qual constantemente o eu lírico figura como centro do espetáculo. A paisagem da Zona Sul carioca, concentrando uma leva de poetas e músicos de primeira e de segunda linha, permitiu o aprimoramento progressivo do temperamento poético de Vinicius, mistura de cordialidade e sedução.

Rapidamente, somos levados a notar que dois conceitos articulam-se na definição de Vinicius acerca da poesia: há uma elaboração formal, expressa na metáfora da construção, e uma espécie de essência – a vida – que habita nesta forma. Continente e conteúdo, contorno e substância, trabalho e imaginação criativa: a estratégia de Vinicius é a de dialetizar sem tomar partido, é vagar pelas idéias sem tomar assento, sem procurar a síntese presumível entre os opostos. Mas chama a atenção a maneira com a qual o poeta trata aquilo que afirma ser a substância da poesia: a vida é uma realização, atingida após longa luta contra

⁴ O trecho refere-se à crítica de Mário de Andrade ao “Poema para todas as mulheres”, de Vinicius de Moraes, publicada em *O Empalhador de Passarinho* sob o título “Belo, Forte, Jovem”. In MORAES, obra citada., p. 74 – 79.

sua natureza interior e contra o mundo externo; a vida é uma realização de amor e tranquilidade (MORAES, obra citada, p. 917). Se aqui a vida é luta, vemos em sua poesia um substrato dramático, cujo centro é viver desesperada e intensamente. O jogo de oposições em Vinicius não se faz em favor de uma descoberta intelectual do mundo, mas numa espécie de dramatização da *persona*, de modo que os conflitos figurados no poema pusessem a compor uma máscara, confluindo vida e poesia. A experiência representada em muitos de seus poemas guarda um teor de uma tragicidade singular, uma tendência a reeditar incessantemente uma personagem de si mesmo, cuja resultante lírica faz supor ser Vinicius o poeta da própria vida.⁵

Um problema interessante decorre dessa tendência dramática da poesia de Vinicius: se a lírica, no geral, se caracteriza pelas disposições psíquicas, reflexões e visões de mundo enquanto experiências intensamente vividas, não havendo oposição entre sujeito e objeto, como se daria uma poética cunhada no drama, ou seja, em uma determinada forma de sua apresentação? A pergunta procede se entendermos a poesia de Vinicius no fio que separa a objetividade do real – basta retomarmos a imagem do pedreiro – e a subjetivação lírica – figurada na imagem do arquiteto – ou seja, na máscara como um encanto secreto, uma representação apaixonada e incessante da própria *persona*. Assim sendo, pedreiro e arquiteto se constituiriam tal qual figurações, papéis a serem desempenhados. A poesia passaria a ser uma atualização constante da existência, um há-de vir, porque as coisas devem ser vividas imediatamente, o que é o mesmo que dizer dramaticamente. Vinicius é o poeta pedreiro, suando ao assentar palavra por palavra na construção do poema. Pelo menos quer ser assim, mas somente como personagem com o qual se identifica parcialmente. Da mesma forma, quer possuir o cálculo frio do engenheiro, as armações virtuosas do arquiteto e a racionalidade organizativa do empreiteiro, tudo parcialmente, pois nenhum desses con-

⁵ É interessante, nesse sentido, a percepção aguda de Mário de Andrade ao abordar a poesia inicial de Vinicius a partir da afirmação de uma *personalidade*: “Porém, a personalidade demonstrada por Vinicius de Moraes nos livros anteriores era, se não falsa, pelo menos bastante reorganizada por preconceitos adquiridos. Era uma personalidade que se retratava pela doutrina estética adotada, muito mais que uma real personalidade, vinda de fatalidades interiores. O que há de admirável no poeta é justamente, em plena mocidade, ter conseguido autocrítica bastante pra reconhecer o descaminhamento, ou melhor, o perigo em que estava, e tentar se enriquecer de mais profunda, mais humana, mais pessoal realidade”. In: MORAES, obra citada, p. 74.

juga a totalidade de atributos a partir da qual se possa constituir plenamente o sujeito e o poeta Vinicius. O esfacelamento dá lugar ao ordenamento das ações de construir/compor uma casa/poesia, na lógica da produção alienada da qual já falamos. Estar em lugar nenhum no processo, mas disperso em todos os lugares ao mesmo tempo: a bossa de Vinicius é, ambigüamente, uma rarefação e uma multiplicação do sujeito lírico. Mais ainda, é a representação de uma sensibilidade fraturada em um mundo no qual não é possível constituir uma unidade. O poeta das paixões, como querem seus biógrafos e todos aqueles com os quais viveu – os mesmos que vêem somente o Vinicius de suas memórias – é o poeta de um mundo difuso e disperso, um mundo angustiante, no qual a força erótica surge como possibilidade de coesão e coerência.

Daí ser inevitável falar do erotismo como um dos eixos dessa poesia, particularmente do erotismo como extravasamento de uma paixão dolorosa, sendo o amor o desejo de completude. A realidade psicológica da procura inalcançável da metade perdida serve de base para lermos essa poesia. Associe-se a isso uma doutrina do amor muito particular, um conjunto de condutas a serem seguidas em se tratando do amar refinado, mistura peculiar de prazer carnal e gozo do espírito. As raízes dessa erótica podem ser, segundo Octavio PAZ (1994, p. 69-91) recuperadas numa mescla de Antigüidade Clássica e Idade Média. Há uma absolutização da mulher amada. Por vezes, o eu lírico se mantém petrificado ante a beleza hipnótica de seu objeto amoroso, ainda que não pare por aí. Todo o discurso é de sedução e, por isso, tende sempre para o contato, para o toque, para o deslizar e o atritar entre peles, para as trocas de fluidos. Se, de acordo com a doutrina platônica, é somente na hora da morte que as almas imortais, livres de seus corpos, têm êxito no amor, em Vinicius, contrariamente, o amor é vivido em cada vão momento, como que em uma obsessão. Amar é realizar-se fisicamente e mentalmente no amor, compondo para si uma figura da mulher amada que nunca se esboça plenamente, mesmo que possamos identificar as mulheres reais por detrás das fantasias. A tentação de colar os versos de amor aos amores vividos pelo poeta é grande, e nela boa parte da crítica derrapou, como se a pessoa de Vinicius devesse representar seu papel de poeta de maneira que não se descolasse uma coisa da outra. A *persona* Vinicius, como já disse, parece fazer da poesia um roteiro para a própria vida.

O amor platônico e o amor cortês são fonte da poesia de Vinicius. **Mus** é o procedimento da “cortesia”, e não o platonismo frio e intelectual, que regra sua poesia. A ligadura entre alma e matéria corresponde ao “primeiro mandamento da cortesia”, em síntese, “o amor a um corpo belo” (PAZ, obra citada, p. 79). A relação se estabelece em termos de **nevrilismo**, somente enquanto um papel a ser desempenhado, o que nos transporta novamente à teatralidade inerente à poética vinicianiana. O amor é eterno enquanto dure, e sua duração é no átimo de uma chama: essa **imagem**, expressão que se tornou uma insígnia do próprio poeta, paradoxalmente condiciona o amor a uma medida temporal sem que se perca sua possibilidade de transcendência, de elevação. Os amantes, pelo menos por um instante, uma brevidade de tempo, escapam da realidade e conquistam a condição etérea e inefável. Contudo, o gozo físico também é o conhecimento de uma realidade oculta, que pode ser atingida não pela intelectualidade, mas sim pelo coração. No cerne da palavra, como já afirmei, pulsa a vida, assim como no centro do coração, cerne do sentimento pelo ser amado.

Como disse anteriormente, tais considerações quase que exigem a leitura de uma poesia. Pretendo ser breve. Importa verificar algumas das possibilidades teóricas apresentadas acima. Eis o poema:

ALLEGRO

Sente como vibra
Doidamente em nós
Um vento feroz
Estorcendo a fibra

Dos caules informes
E as plantas carnívoras
De bocas enormes
Lutam contra as víboras

E os rios soturnos
Ouve como vazam
A água corrompida

E as sombras se casam
Nos raios noturnos
Da lua perdida.

Datado de 1939, "Allegro" permite, em uma primeira leitura, notar algumas das transformações pelas quais passou Vinícius durante sua estada na Inglaterra. Solitário em um quarto de estudos, no tempo em que desfrutava de uma bolsa de estudos, concedida pelo Conselho Britânico, para estudar literatura e língua inglesas em Oxford, Vinícius inicia seu trabalho de apuramento e contenção verbal, além do trato com formas poéticas mais delineadas, o que decerto foi decisivo para uma alteração significativa no rumo que vinha seguindo. Em paralelo ao aprimoramento na composição dos versos, houve também um aproveitamento mais consistente de elementos provindos do cotidiano,⁶ o que significou o início do distanciamento da poesia embebida quase que exclusivamente no sublime. Dessa época, portanto, forjava-se sua diction poética mais completa. A experiência da distância, forçando um movimento ao mesmo tempo para fora e para dentro, permitiu a depuração formal e sensível do poema.

A concentração da forma poética, possivelmente produto de uma tarefa árdua de planificação e estruturação, se faz em razão de obter uma maior complexidade, pelo intrincado de relações imagéticas e sonoras, cujo ponto de chegada deixa entrever matéria e método. A construção enxuta, que revela a eficácia em articular o assunto à forma de maneira a compor uma unidade, pode ser entendida como um esforço claro de redução do discurso lírico àquilo que possa ser mais essencial. Essa essencialidade, por sua vez, torna-se a porta de entrada para os significados que podem ser suscitados pelo poema. Convém, no entanto, compreender essa queda para o essencial em sua realização particular, isto é, no poema. Isto porque importa para minha leitura como se dá a dramatização do eu lírico como recurso da composição poética.

O motivo central do poema, conforme se pode apreender em uma primeira leitura, parece ser a do ato amoroso, descrito numa imagem contínua de dois corpos que se envolvem mutuamente. Esse entrelaçamento é visto em uma única cena que vai se desdobrando. Da mesma forma, nota-se que o elemento humano, figurado de maneira a evidenciar um aspecto coreográfico, surge misturado a elementos de uma natureza que sugere, a todo o tempo, os movimentos bruscos dos corpos que se

⁶ Não por acaso, esse poema aparece em uma divisão das *Obras Completas* intitulada "O encontro do Cotidiano". Essa divisão de sua *Poesia Completa e Prosa*, organizado por Afrânio Coutinho em 1968, contou com estreita colaboração do poeta.

encontram durante o ato amoroso. A violência, expressa pelos ventos que sopram raivosos, pelas plantas que pelejam ou pelos rios que vazam, demonstra uma espécie de desorganização e desestabilidade do mundo, que nada mais é, no poema, do que uma extensão da subjetividade a caminho de sua fusão junto ao corpo amado. Há, portanto, um processo de figuração cujo mecanismo oculta nas imagens da realidade natural a junção dos corpos em um devaneio que vai ganhando em intensidade. A adjetivação ("feroz", "informe" e "carnívora") aloja o ato amoroso no plano do desejo corpóreo, o que se integra ao tom elevado sugerido pelo "sente" e pelo "ouve", verbos de inegável apelo sensorial, mas, por se encontrarem no modo imperativo, acabam por indicar um impulso para cima. A sensação é de que o amor habita o alto e o baixo, religando, na consumação carnal, a profundidade da planta e a superfície da lua.

A composição imagética retira qualquer possibilidade contemplativa da percepção. Não estamos diante de uma natureza morta, ou mesmo de uma paisagem que sirva de cenário para o idílio amoroso. O poema parece dizer de um estado da natureza que se apresenta em convulsão, em movimento contínuo que transforma as palavras em gestos. A aproximação, portanto, não é com as artes plásticas, mas sim com a dança. Há uma força encantatória que modula o poema, de maneira que sua composição impõe à nossa atenção um efeito dramático. Os versos, entrelaçados pela força dos *enjambements* e dos conectivos, tornam-se um único, longo e ininterrupto movimento, envolvendo e dilatando os corpos em uma caudalosa sensação de prazer. Nessa volubilidade, um eu se dirige para um tu, mostrando, como se estivessem ao mesmo tempo fora e no centro do torvelinho, as sensações que perpassam por seus corpos. Casam-se o eu e o tu, no tempo em que se mesclam o humano e a natureza, em uma única figura que não se deixa ver nitidamente. A natureza ressoa de dentro para fora dos corpos, rompendo e diluindo, pela força lírica, as diferenças em um gozo único. Caules e bocas, sugerindo órgãos sexuais, lutam por desejarem-se, transpondo metaforicamente para o poema um princípio mítico de completude e de satisfação. Amor e palavra correspondem-se, na condensação do jogo amoroso, ao dizer e amar. Essa forma de comportamento sexual representa a estilização de um código cuja prática prevê compatibilizar o amor como espetáculo e o amor como completude.

O poema resulta em uma imagem escandalosa porque propõe uma satisfação plenamente atingida, um amor plenamente realizado e apazi-

guado após o contato físico. Seu título, “Allegro”, é, a um só tempo, referência estrutural e ironia. Refere-se, primeiramente, à volúpia a que são submetidos os corpos no momento de entrega. Entretanto, é também a contraface da angústia da dissolução do sujeito no objeto. O título, retirado do universo da música, acentua a falta de contornos precisos das imagens presentes no poema. Em vez de coisas, são as sensações que são figuradas no andamento vivo sugerido musicalmente. Tal idéia é reforçada pela construção do poema em redondilha menor. A cada fim de verso temos uma estocada, uma simulação do ato amoroso, um gesto.

A atmosfera suscitada no poema, no fluxo e refluxo da paixão, aponta para uma experiência ambivalente de abandono e rigor: abandono de si na satisfação frenética e volátil da injunção amorosa e rigor na norma de execução desse mesmo amor. Percebemos uma espécie de incômodo e rudeza, como se o poema fosse uma transcrição imediata de um estado sensorial e afetivo marcado pela mistura de carinho e rispidez, “víboras” e “rios soturnos”. A fusão entre o humano e a natureza propõe quase que uma resolução do primeiro no último, ao mesmo tempo em que é na forma poética que se torna possível condensar a experiência amorosa. A base analógica que estrutura o poema, trabalhando no intervalo entre o humano e o natural, reforça um princípio expressionista no qual a imagem não deve impressionar os sentidos, mas penetrar e atingir profundamente a percepção⁷. Tudo passa a ser, então, encenação. O extravasamento do subjetivo na objetividade do mundo torna-se enfim, no poema, aceno e teatro. E o eu lírico vaga pelo mundo disforme, representando o conflito de sua própria paixão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CANDIDO, Antonio. “Vinicius”, in: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.
- MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Volume único, 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

⁷ Ver “A arte como expressão” in: ARGAN, 1992, p. 227 – 262.

- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Waldyr Dupont, São Paulo: Siciliano, 1994.
- ROSENFIELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROUANET, Sérgio Paulo. “Razão e paixão” in: *Os sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.