VINICIUS DE MORAES E A REINVENÇÃO DA LIRA: ITINERÁRIOS DE ORFEU

ANA LUCIA SOUTTO MAYOR

Uma música que seja
… como os mais belos harmônicos da natureza. Uma música que seja como o som do vento na cordoalha dos navios, aumentando gradativamente de tom até atingir aquele em que se cria uma reta ascendente para o infinito. Uma música que comece sem começo e termine sem fim. Uma música que seja como o som do vento numa enorme harpa plantada no deserto. Uma música que seja como a nota lancinante deixada no ar por um pássaro que morre. Uma música que seja como o som dos altos ramos das grandes árvores vergastadas pelos temporais. Uma música que seja como o ponto de reunião de muitas vozes em busca de uma harmonia nova. Uma música que seja como um voo de uma gaivota numa aurora de novos sons…
— Vinicius de Moraes

O texto escolhido como epígrafe para esta leitura ilumina dois aspectos essenciais na obra de Vinicius de Moraes, a serem abordados aqui: *a figura mítica de Orfeu* — representação mítica da poesia e da *música* —, em seus desdobramentos temáticos e simbólicos, e *a relação entre a escolha de formas líricas clássicas* — tais como a elegia, a balada e o soneto — *e a construção da musicalidade na poética literária de Vinicius*. Se, por um lado, o Orfeu mitológico inscreve-se nos cânones da literatura ocidental como figura paradigmática da intensidade incondicional da paixão, apta a desafiar a própria morte, o mito nos possibilita também iluminar a dimensão da metalinguagem na poética de Vinicius, compreendido como um Orfeu moderno a sonhar com uma "palavra-música" que seja "como o som do vento numa enorme harpa plantada no deserto".

Um primeiro aspecto do mito que deve ser destacado refere-se à representação de Orfeu como um *poeta encantado*, cuja voz é capaz de fazer calar os animais e as forças da natureza. O canto órfico, nesse sentido, assume o expressivo papel de uma voz única, singular, cujas ressonâncias podem atingir "uma reta ascendente para o infinito". Orfeu teria consciência da potência de seu canto; nele, a poesia e a música se encontrariam de forma plena, fazendo de sua lira, mais do que um dom, um ofício, uma saga, uma sina.

Outro traço relevante na composição de Orfeu refere-se ao seu lugar de *amante, apaixonado incondicional*. Conta o mito que, ao regressar de uma longa viagem com os argonautas, Orfeu desposa Eurídice, considerada pelo poeta como sua alma gêmea, a quem dedicava um amor profundo. Aristeu, um apicultor grego, tenta violentar Eurídice, que, ao fugir de seu algoz, pisa em uma serpente, cuja picada termina por levar a esposa de Orfeu à morte. Inconformado e em profundo desespero pela perda da amada, Orfeu consegue comover os deuses Plutão e Perséfone, que consentem que o poeta-cantor desça às profundezas do Hades para

resgatar Eurídice. A Orfeu, contudo, uma severa restrição é imposta: ele deve seguir na frente da mulher, sem voltar seus olhos para ela, até que ambos consigam cruzar as fronteiras do mundo das trevas. Assaltado pela dúvida acerca da presença de sua amada atrás de si e temendo ter sido enganado pelos deuses do Hades, Orfeu não respeita o interdito e se volta para trás: ao mirar Eurídice, termina por perdê-la irremediavelmente, condenando-se à solidão definitiva, cujo fim seria selado apenas com sua própria morte, depois — segundo uma das versões do mito — de um ataque furioso e descontrolado das mulheres da Trácia, as quais, tomadas de uma paixão intensíssima e descontrolada, queriam Orfeu para si, o que as levou ao esquartejamento do poeta, cujos restos mortais acabaram por ser atirados no rio Hebro. A descida de Orfeu ao reino do Hades, sua travessia obstinada pelo mundo das trevas, sua volta desesperada e solitária às fronteiras da luz fizeram do mítico poeta *um símbolo do embate interminável e cíclico entre a vida e a morte*, associando a imagem de Orfeu ao cantar trágico desse embate, em torno do qual, inquestionavelmente, gravita a condição humana.

Tomando esses três aspectos associados à figura de Orfeu como referências temáticas e simbólicas — o "cantar encantado do Poeta", a paixão desesperada e intensa dos trágicos amantes e a luta incessante entre a *vida* e a *morte* —, cabe agora compreender a articulação entre esses eixos temáticos e as escolhas formais de parte expressiva da poética de Vinicius de Moraes, ancoradas na reinvenção de formas tradicionais como a elegia, a balada e o soneto.

ELEGIA
Sua origem está na antiga Grécia. Era um tipo de poesia lírica declamada pelo próprio poeta, acompanhada, geralmente, por um só instrumento musical, como a lira. A elegia caracterizava-se ainda por sua metrificação específica (metro elegíaco), mas, com o tempo, passou a designar um gênero poético definido menos pela forma que pelo conteúdo, sempre ligado à dor, ao lamento, à melancolia. A elegia está presente em diferentes épocas e literaturas.

Interior da casa do arquiteto e artista plástico Carlos Leão (cuja mulher era irmã de Tati, primeira mulher de Vinicius), no morro do Cavalão, em Niterói (RJ). Foi ali que Vinicius escreveu o primeiro ato de sua peça *Orfeu da Conceição*, em 1942.

ELEGIA

"Elegia desesperada", um dos cinco poemas que integram a obra *Cinco elegias*, publicada em 1943, estrutura-se em três partes distintas, atualizando em seu conjunto, do ponto de vista da forma, o conceito tradicional da elegia, preservando em contrapartida o tom lamurioso e fúnebre, característico dessa expressão lírica. A forma elegíaca clássica pressupunha uma organização dos versos em dísticos, com hexâmetros e pentâmetros alternados.

HEXÂMETROS E PENTÂMETROS
Hexâmetros e pentâmetros são versos gregos ou latinos, compostos, respectivamente, de seis e cinco pés, unidade rítmica e melódica de um verso, formada por duas ou mais sílabas.

A "Elegia desesperada" de Vinicius, entretanto, apresenta uma expressiva flutuação métrica, sem que se abandone, ao longo do poema, uma nítida preocupação com a organização formal do texto, valorizando a construção da musicalidade do poema a partir de soluções originais. A primeira parte do poema emerge, na superfície da página, como uma evocação desesperada de um eu lírico, à espera de um "alguém" que lhe "falasse do mistério do Amor" e o "fizesse estacar [...] as torres ermas", arrancando-o de seu isolamento, de sua solidão. É interessante observar que, embora o poeta tenha optado por uma "flutuação métrica", fugindo do esquematismo da elegia clássica, o primeiro, o segundo, o oitavo e o nono versos do poema apresentam um paralelismo métrico, constituindo-se em pares de versos com treze e dez sílabas métricas, respectivamente, evidenciando uma moda particular, "à Vinicius", de reconfigurar os dísticos clássicos da elegia grega. Além disso, o poema explora o uso de rimas internas — rios/frio, andorinha/minha, vida/lívida —, esboçando uma musicalidade sutil, a qual acompanha o tom marcadamente solene do poema, de forma acentuada em suas duas primeiras partes.

Ainda em relação à primeira parte de "Elegia desesperada", é possível reconhecer, na intensidade da voz aturdida do eu lírico — uma espécie de Orfeu "às avessas", cujo canto, longe do apaziguamento e do encanto, revela desespero e ira —, uma interlocução atormentada consigo mesmo, manifesta nas sucessivas indagações e exclamações que esse eu lírico explicita: "[...] Gritarei a Deus? — ai dos homens!/ Aos homens? — ai de mim! Cantarei/ Os fatais hinos da redenção? Morra Deus/ Envolto em música! — e que se abracem/ As montanhas do mundo para apagar o rasto do poeta!". A voz desse Orfeu "ensandecido" lança a improvável profecia: "Morra Deus/ Envolto em música!", subvertendo o papel apaziguador do cantar órfico.

A segunda parte dessa "elegia desesperada" introduz a imagem de um "homem vazio", em seu "esforço desconhecido" para vencer a atmosfera lúgubre e opressiva ao seu redor — "A treva amarga o vento"; "[...] o tantã das tribos bárbaras"; "os rios loucos". O eu lírico, nessa parte do poema, assume a voz de um narrador, o qual descreve, com tintas fortes, o ambiente e o homem, em sua agonia: "É a visão do próprio desespero perdido na própria imobilidade". Vê-se, outra vez, a representação de um Orfeu ensandecido — não como o herói grego, cuja dor pela perda de Eurídice não provocou crimes atrozes —, to-

mado pela fúria assassina, e que faz tremer as árvores "convulsas de frio", condenando as "imprudentes meninas que costumam perder-se nos bosques" à luxúria e à sevícia, atirando-as em seguida "ao veneno das víboras ferozes".

Na terceira e última parte da elegia, retorna o tom confessional da primeira pessoa do singular, dirigindo sua voz ao Senhor, em nome de todos aqueles dignos de sua piedade extrema. Nota-se que, nessa parte do poema, se explicita uma tensão entre o tom solene e religioso da prece — "Meu Senhor, tende piedade"/ "[...] tende mais piedade"/ "Tende muita piedade" e suas variantes — e a representação de imagens cotidianas, traduzidas nos diferentes tipos sociais que, em tensão opositiva, desfilam diante dos piedosos olhos do eu lírico: "dos que andam de bonde"/ "dos que andam de automóvel"; "pequenas famílias suburbanas"/ "dois elegantes que passam"; "os pobres que enriqueceram"/ "os ricos que empobreceram". Também despertam a atenção de seu olhar os "trabalhadores miúdos", os quais, no desempenho cotidiano de suas tarefas, inspiram compaixão e ternura: "Tende infinita piedade dos vendedores de passarinhos/ Que em suas alminhas claras deixam a lágrima e a incompreensão"; "Tende piedade dos sapateiros e caixeiros de sapataria/ Que lembram madalenas arrependidas pedindo piedade pelos sapatos"; "Mas tende mais piedade dos veterinários e práticos de farmácia/ Que muito eles gostariam de ser médicos, Senhor". Por fim, a extensa terceira parte dessa "Elegia desesperada" dedica sua evocação às mulheres — "E no longo capítulo das mulheres, Senhor, tende piedade das mulheres". O eu lírico derrama seu olhar enternecido para as mulheres várias — a "moça feia que serve na vida/ De casa, comida e roupa lavada da moça bonita", mas também esta última, "que o homem molesta — que o homem não presta, não presta, meu Deus" — e para os diversos momentos por que passam as mulheres — o primeiro coito, o parto, a separação, o casamento. Para cada uma e para todas, suplica-se, enfaticamente, piedade ao Senhor: "Que ninguém mais merece tanto amor e amizade/ Que ninguém mais deseja tanta poesia e sinceridade/ Que ninguém mais precisa tanto de alegria e serenidade"; no fim, o eu lírico pede por si mesmo: "E se piedade vos sobrar, Senhor, tende piedade de mim!". A elegia viniciana encerra-se, assim, não como um canto a sublinhar a morte — como o faz de modo mais oblíquo na primeira parte e de maneira mais explícita na segunda —, mas como um apelo emocionado diante dos sofrimentos de nossa humana condição.

BALADA

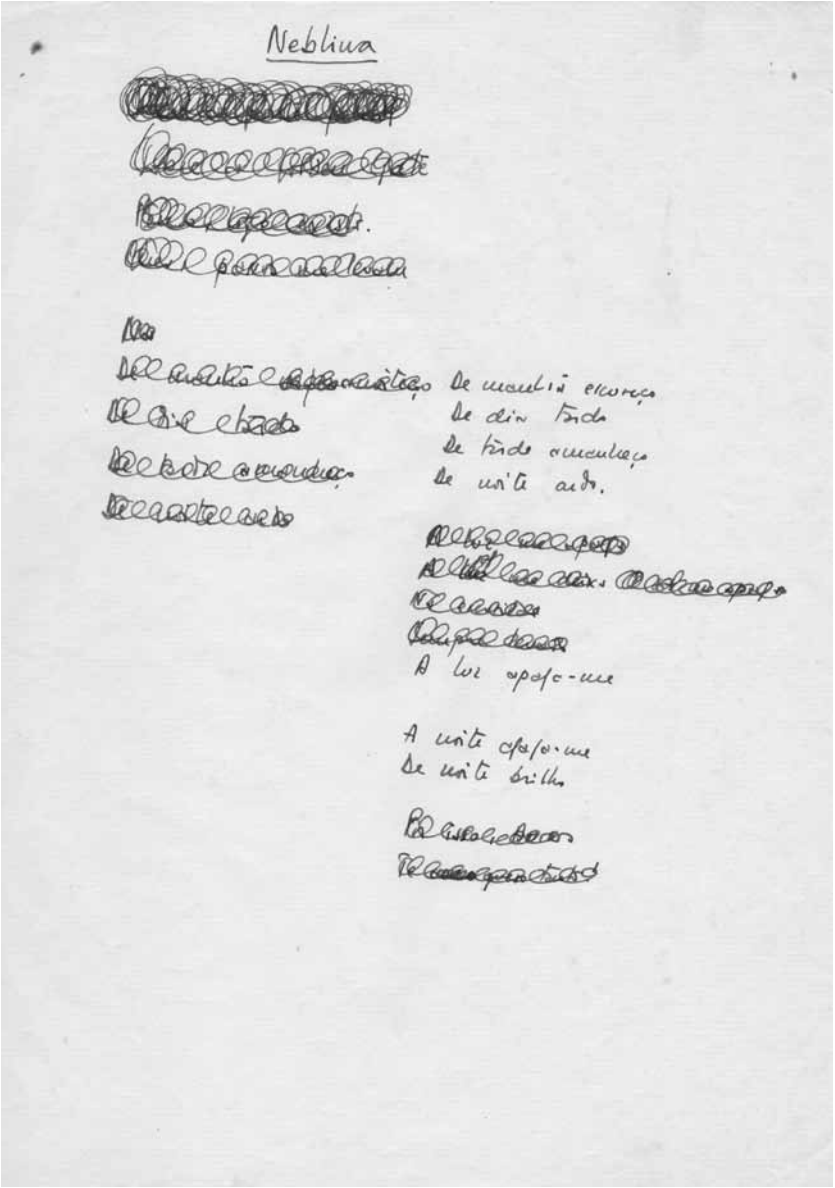
"Balada feroz", que integra *Novos poemas*, publicado em 1938, constitui-se em outro exemplo de releitura, agora da balada, forma medieval concebida, em suas origens, para ser musicada, cantada e dançada, tendo assumido, em sua feição literária, a convergência dos gêneros lírico, narrativo e dramático.

Nessa balada, Vinicius exorta a voz do poeta, sublinhando a dimensão lírica do poema e propondo, a partir de uma desconcertante articulação entre os níveis temático e sintático-lexical do texto, a imersão do poeta na "podridão das latrinas e das fossas/ Por onde passou a miséria da condição dos escravos e dos gênios". O título do poema sinaliza o tom que irá marcar todo o texto: "feroz" é a voz do poeta, o qual se vê instado a se ocupar de todos os desvalidos do mundo, "para que se enfureçam silenciosamente os cadáveres dos afogados". A exortação do eu lírico para o poeta — um duplo de si, dessa voz que atravessa os versos desatinados do texto — opera-se em uma tensão entre o sublime da poesia e o grotesco do mundo: "a tua pureza"; "o teu poema inocente"; "a tua alma"; "um fauno puro"/ "a massa sequiosa das lesmas", "o rio venéreo", "a cidade mortuária", "as fezes verdes das estradas", tensão de certo modo desfeita pela "contaminação" que atinge o poeta, "um deus amarelo da imunda pomada" ou "um mosquito gigante [...] espalhando o terror por onde quer que pousem tuas antenas impalpáveis". É interessante observar que, se na balada medieval o canto e a dança aparecem entrelaçados, sugerindo a articulação performática dessas linguagens, no poema de Vinicius esses movimentos explicitam-se na superfície do texto, por meio do chamamento que o eu lírico faz ao Poeta; repetem-se insistentemente as formas verbais no imperativo — "Canta!" e, em determinados versos, "Dança", ratificando a escolha do título do poema. Deve-se notar ainda que o apelo que o eu lírico faz ao Poeta — em uma espécie de "exercício metalinguístico cifrado" — aponta a necessidade de se cantar o amor, a vida e a morte, entrelaçados que são esses três na existência humana: "Canta! Canta demais! Nada há como o amor para matar a vida/ Amor que é bem o amor da inocência primeira"; "Canta! Canta porque cantar é a missão do poeta/ E dança, porque dançar é o destino da pureza/ Faz para os cemitérios e para os lares o teu grande gesto obsceno/ Carne morta ou carne viva — toma! Agora falo eu que sou um!". Em "Balada feroz", Vinicius reescreve a balada medieval, preservando no verbo o canto e a dança e fundindo, na voz do poeta, inspirado por Orfeu, a vida, o amor e a morte.

BALADA
Originalmente, a balada era um gênero musical ligado à dança. Como expressão literária, data do século XIII, tendo nascido entre os povos de fala germânica. Mais adiante, no século XV, surgiram baladas estritamente literárias, ou seja, sem qualquer vinculação com a música, como as do poeta francês François Villon (composta em oitavas e apresentando características inteiramente originais). Depois de cair em desuso, a balada voltou a despertar interesse nos séculos XVIII e XIX, quando o Romantismo se interessou por sua espontaneidade musical de raízes populares. No Brasil, os poetas parnasianos cultivaram a balada segundo a norma francesa, enquanto os modernos — como Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e, sobretudo, Vinicius de Moraes — fizeram poemas-baladas sem seguir qualquer forma fixa, apenas acentuando a musicalidade dos versos (quase sempre com o uso de rimas e a metrificação) e algum conteúdo narrativo.

SONETO

Se as formas da elegia e da balada foram revisitadas por Vinicius de Moraes ao longo de sua obra, atualizando-as em função das necessidades expressivas de sua poética, o soneto — estrutura lírica surgida na Idade Média, cuja expressão na literatura ocidental atingiu seu apogeu na lírica de Petrarca e de Camões — mereceu, na poética viniciana, um lugar especial, uma vez que Vinicius dedicou boa parte de sua inventividade criadora a essa forma, conferindo a ela nuances estilísticas marcantes, em consonância com as vertentes centrais — temáticas e formais — de sua obra.


Neblina

A luz apoia-me

A noite apoia-me
de noite brilha

Manuscrito do poema que, mais tarde, passaria a se chamar "Poética".

O POETA FUTURO

DE MANHÃ ESCUREÇO
DE DIA TARDO
DE TARDE AMANHEÇO
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.

V.M.
Los Angeles, 15/12/1949

Outra versão do poema que mais tarde ganharia o título de “Poética”.

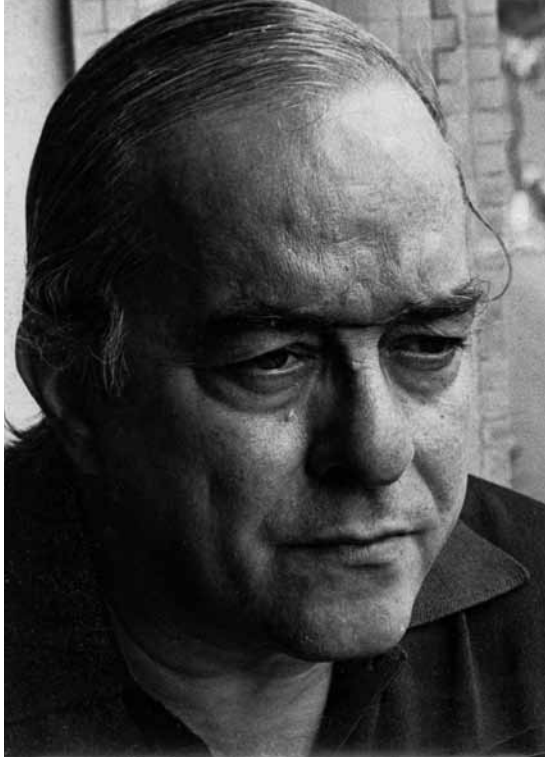
"Poética", que integra *Antologia poética*, publicada pela primeira vez em 1954, é uma "profissão de fé" em forma de soneto, cuja feição assumiu a dicção própria de Vinicius, que imprimiu um novo rosto a essa forma:

De manhã escureço
De dia tardo
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.



O poeta no início da década de 70.

Ainda que obedeça à disposição consagrada do soneto — dois quartetos e dois tercetos —, Vinicius inova ao dispor de modo alternado, na primeira estrofe, versos pentassílabos e tetrassílabos, mantendo essa metrificação ao longo de todo o poema. Vale a pena observar que a musicalidade é reforçada por um esquema de rimas flexível: na primeira estrofe as rimas são alternadas, enquanto na segunda opta-se pelo uso das intercaladas, o que produz um efeito sonoro interessante. Nos tercetos, as rimas também se apresentam de modo diferenciado: enquanto no primeiro terceto rimam o primeiro e o terceiro versos, no terceto seguinte não ocorre rima entre os versos da estrofe, apenas entre o segundo verso desta estrofe e o segundo da anterior. Essa variação favorece, sem dúvida, a construção do nível melódico do poema, o qual assume uma "modulação" mais intimista, bem distante do tom "solene" comumente associado ao emprego dessa forma lírica. Do ponto de vista semântico, o soneto desenvolve uma "profissão de fé" a partir de referenciais universalmente consagrados. Na primeira estrofe, o eu lírico, acompanhando às avessas as tradições do Romantismo, vincula seu estado de espírito aos períodos do dia: "De manhã escureço/ [...] De tarde anoiteço", sublinhando a força de sua paixão — "De noite ardo". No segundo quarteto, o eu lírico dialoga com os quatro pontos cardeais, manifestando o embate entre a vida e a morte: "A oeste a morte/ Contra quem vivo". A passagem do primeiro terceto para o segundo constrói-se na reiteração desse embate, apontando para o seu caráter cíclico — "Eu morro ontem/ Nasço amanhã" —, conferindo ao poeta uma temporalidade em trânsito: "— Meu tempo é quando".

DESDOBRAMENTOS TEMÁTICOS E SIMBÓLICOS DE ORFEU

As duas outras referências, associadas, neste ensaio, ao itinerário mítico de Orfeu — a paixão trágica e intensa dos amantes e a luta incessante entre a *vida* e a *morte* —, encontram na obra de Vinicius ressonâncias expressivas, espelhadas em poemas que também revisitam, como aqueles anteriormente comentados, a elegia, a balada e o soneto. "Elegia ao primeiro amigo" — um dos cinco textos que compõem a obra *Cinco elegias* — imprime a essa forma lírica um tom delicado e intimista, preservando contudo o lamento e a melancolia presentes nas manifestações poéticas greco-latinas. O poema divide-se em três grandes blocos, nos quais o eu lírico se dirige ao seu "primeiro amigo", buscando resgatar a intimidade da relação que outrora vivenciaram, "sussurrando-lhe" lembranças de um tempo longínquo e compartilhando reflexões sobre o amor, no tempo amargurado do presente.

Como em "Elegia desesperada", Vinicius não segue a proposição formal do modelo clássico (dísticos em hexâmetros e pentâmetros alternados); opta por versos livres e longos, construindo a musicalidade dessa elegia a partir de outras soluções formais, tais como a exploração de assonâncias — olhos/ corpos, mendigo/livros, putrefação/irmã —, aliterações — "[...] Inventei o carinho dos pés; minha palma/ Áspera de menino de ilha pousa com delicadeza sobre um corpo de adúltera"; "Se me entediam abandono-as delicadamente, desprendendo-me delas com uma doçura de água" — e repetições — "Ser mais delicado que eu; sou um místico da delicadeza/ Sou um mártir da delicadeza; sou/ Um monstro de delicadeza".

ASSONÂNCIA E ALITERAÇÃO
Assonância é a repetição ordenada dos mesmos sons vocálicos, já aliteração é a mesma repetição ordenada, só que dos mesmos sons consonantais.

O poema desenvolve-se como uma "carta de corpo presente", na qual o eu lírico, ao se dirigir ao amigo, reencontra a si mesmo, rememorando suas primeiras experiências com a palavra, as mulheres e o amor.

Nos primeiros versos do texto, o eu lírico despoja-se do próprio corpo, fazendo de sua *voz* a materialidade necessária — "Ou antes: não é o ser que eu sou, sem finalidade e sem história./ É antes uma vontade indizível de te falar docemente" —, resgatando na memória a intimidade dos dois amigos, no tempo em que surgiam os primeiros indícios do poeta (apaixonado, intenso) que viria a ser um dia, anunciado na figura do menino, revivido em sua inteireza, trazido das paragens da infância: "Talvez seja o menino que um dia escreveu um soneto para o dia dos teus anos/ E te confessava um terrível pudor de amar, e que chorava às escondidas". O eu lírico de hoje estabelece uma ponte entre o poeta do presente e o infante das primeiras letras, por meio da permanência de um modo de dizer próprio, sobrevivente em um mundo de impermanências: "Seguramente não é a minha forma./ A forma que uma tarde, na montanha, entrevi, e que me fez tão tristemente temer minha própria poesia".

O eu lírico, partindo do reencontro com as memórias de infância, as quais tiveram, como paisagem, a "sombra convulsa do mar", retoma o motivo das mulheres, explicitando um contraponto entre a pureza e o perigo: "Vim para ouvir o mar contigo/ Como no tempo em que o sonho da mulher nos alucinava"; "Trazes ao teu braço a companheira do-

lorosa/ A quem te deste como quem se dá ao abismo, e para quem cantas o teu desespero como um grande pássaro sem ar". Reconhecendo-se na imagem do amigo, o eu lírico, ao final da primeira parte do poema, desvencilha-se contudo de sua lembrança ao lado do outro, vendo em si mesmo um retrato daquele — também ele! — que possui uma mulher ao lado, a velar por ele, em sua inalienável solidão de poeta: "Existo também; de algum lugar/ Uma mulher me vê viver; de noite, às vezes/ Escuto vozes ermas / Que me chamam para o silêncio". O primeiro bloco do poema termina com uma confissão atormentada, na qual se fundem, numa memória estilhaçada, fragmentos de experiências amorosas, revividas com as tintas sombrias da morte: "Sinto/ Refazerem-se em mim mãos que decepei de meus braços/ Que viveram sexos nauseabundos, seios em putrefação./ Ah, meu irmão, muito sofro! de algum lugar, na sombra/ Uma mulher me vê viver… — perdi o meio da vida/ E o equilíbrio da luz;/ sou como um pântano ao luar".

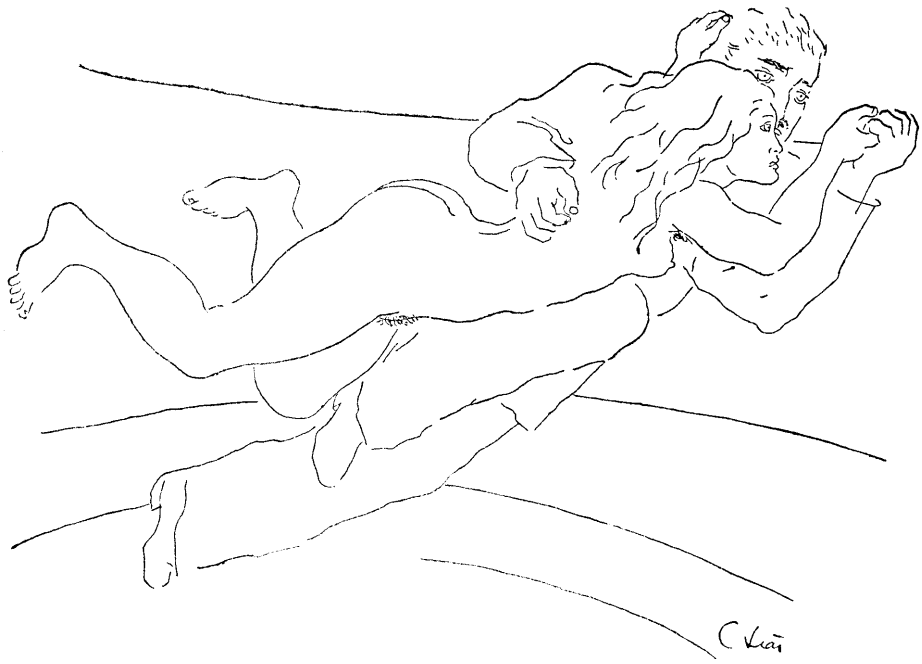
O segundo bloco do poema apresenta uma espécie de "confissão" ao amigo, na qual se percebe uma tensão entre sua "vocação congênita" para amar, em sua reiterada "delicadeza", e sua violência intrínseca. Essa tensão constrói-se pela justaposição de elementos, tais como "Nos dedos, um constante afago para afagar; na boca/ Um constante beijo para beijar"; "Inventei o carinho dos pés […]"; "[…] sou delicadíssimo" e "Porque dentro de mim mora um ser feroz e fratricida/ Como um lobo […]", condensados em desconcertantes imagens, como "Mato com delicadeza" ou "[…] sou/ Um monstro de delicadeza". Nessa parte da elegia, o eu lírico sintetiza em si mesmo intensas pulsões que habitam as almas dos apaixonados — a da delicadeza e a da fúria —, reconstruindo o rosto de Orfeu, neste poema, revisitado pelos olhos comovidos e críticos de Vinicius.

REDONDILHA
Redondilha maior é o verso de sete sílabas poéticas e redondilha menor é o verso de cinco sílabas poéticas.

A última parte do texto abre-se com a repetição do verso que inaugura o poema — "Seguramente não sou eu" —, no qual o eu lírico, mais uma vez, manifesta sua estranheza diante de si mesmo. Conferindo um tom de despedida à sua fala ao amigo querido, ele recusa, ao fim, todo o apelo da memória, para sublinhar sua sina de um "cantor apaixonado" de todas as mulheres, reafirmando seu pacto perene: "[…] e não me reste de tudo, ao fim/ Senão o sentimento desta missão e o consolo de saber/ Que fui amante, e que entre a mulher e eu alguma coisa existe/ Maior que o amor e a carne, um secreto acordo, uma promessa/ De socorro, de compreensão e de fidelidade para a vida".

O elogio ao amor — intenso em sua finitude, como já nos ensinara Vinicius — encontra no poema "Balada da praia do Vidigal" uma feliz expressão poética, na qual o autor revisita essa forma lírica, emprestando-lhe mais uma vez uma feição própria. Toda composta em redondilha maior — o que confere ao texto uma musicalidade característica das composições de natureza popular —, a balada também explora as potencialidades das rimas, ainda que não faça uso delas de modo regular.

A presença das rimas — tais como cheia/areia, Vidigal/sal, inclina/menina, brumas/espumas —, ao lado de paralelismos recorrentes — "Eram-me os dedos de areia/ Eram-te os lábios de sal", "Nem meus cla-



mores de vento/ Nem teus soluços de água", "Três vezes submergiste/ Três vezes voltaste à flor"—, desenham o nível melódico do poema, reforçando sua natureza intencional, explicitada no título do texto.

Enquanto as baladas, em suas manifestações mais estritamente literárias, buscavam articular, como vimos, os gêneros lírico, narrativo e dramático, "Balada da praia do Vidigal" propõe um imbricamento entre os níveis narrativo e lírico do poema, não explorando suas potencialidades dramáticas, tendo em vista a concentração, na voz do eu lírico, de toda a exposição do idílico encontro entre os amantes, permitindo-lhe o extravasamento das emoções, vivenciadas sob os "cúmplices olhares" da lua e do mar. Na primeira estrofe do poema, a qual funciona como uma espécie de "prólogo" para a narração que se desenrola a seguir, a lua, "mesmo oculta", traz à cena o "seu luar"; a figura feminina é identificada com os elementos do espaço da praia—"maré", "ondas", "areia" e "sal"—, introduzindo uma representação que será desdobrada ao longo de todo o texto.

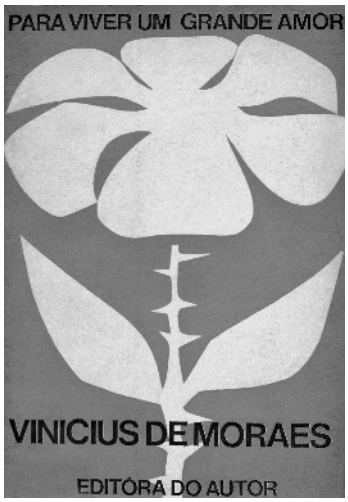
Na segunda estrofe, o eu lírico começa a narrar seu encontro inesquecível, "na praia do Vidigal…"; a imagem dos amantes constrói-se, em um primeiro momento, por meio da identificação de cada um deles com elementos da natureza—"[…] meus clamores de vento/ […] teus soluços de água"—, recurso poético empregado em todo o poema. As associações ao feminino percorrem os motivos marinhos—"as ondas da tua saia", "olhos de alga", "envolta de espumas", "mole de peixes"—, enquanto o masculino, inicialmente, vincula-se às representações do vento—"meus clamores de vento", "Vencendo as mãos dos alísios", "Meus olhos baços de brumas". Todavia, a fusão apaixonada dos amantes provoca um deslocamento semântico dessas representações, produzindo uma superposição de imagens associadas a cada um deles. O eu lírico confessa seu encantamento em entregar-se "àquele mole de peixes"; entretanto, é com seu "cardume de beijos" que ele também cega o "olhar vazio" da amada. Essa superposição é retomada nos versos "E te afogaras não fossem/ As redes do meu amor", ainda que, mais adiante, o eu lírico retome sua representação original, associada ao vento—"Tinhas vento em teus cabelos".

Cantar a paixão em toda a sua finita intensidade assume, em "Balada da praia do Vidigal", uma expressão singela, cujo lirismo se caracteriza por uma manifestação intimista e cotidiana dos encontros amorosos. A inconstância de todo amor — "Talvez que o marco, criança/ Já o tenha lavado o mar" — encontra na memória sua perenidade possível: "[...] nunca leva a lembrança/ Daquela noite de amores/ Na praia do Vidigal".

"Soneto do amor como um rio", publicado em *Para viver um grande amor* (1962; Companhia das Letras, 1991), apresenta-se como uma expressão do diálogo de Vinicius com a mais fina tradição da lírica camoniana, tematizando o sentimento amoroso em suas desencontradas nuances. Todo composto em decassílabos, o soneto inicia-se recuperando, em sua primeira estrofe, a tensão infinitude/finitude, tão cara à perspectiva viniciana — "Este infinito amor de um ano faz/ que é maior do que o tempo e do que tudo". Ainda nessa estrofe, o amor é mostrado à luz da tensão entre realidade e irrealidade, elevando o sentimento amoroso a uma esfera sublime, mitificada: "Este amor que é real, e que, contudo/ Eu já não cria que existisse mais". Na segunda estrofe, assistimos à tentativa de se compreender a natureza desse sentimento, apontando outra tensão inerente à sua irrupção — "E que dentro do drama fez-se em paz", destacando o amor como uma emoção intensa, capaz de inscrever o eu lírico em suas inelutáveis fronteiras: "Este amor que é o túmulo onde jaz/ Meu corpo para sempre sepultado". Ainda quanto ao nível semântico, observa-se a relação entre amor e morte na composição da imagem acima aludida: o amor é túmulo, onde o corpo será sepultado. Nessa relação, é possível reconhecer as ressonâncias do mito de Orfeu, que, em sua atormentada travessia, enfrentou o reino de Hades em busca de sua Eurídice.

A atmosfera sombria dessa imagem permanece no primeiro terceto do poema; o amor, comparado a "um rio noturno, interminável e tardio", estabelece um contraponto expressivo com um eu lírico "iluminado de paixão na treva", destinado, em sua interminável errância, ao "espaço sem fim de um mar sem termo". Do ponto de vista formal, é relevante assinalar que as rimas são exploradas, no soneto, de modo a fazer fluir — como um rio — as imagens do amor e do amante. Às rimas intercaladas do primeiro quarteto (*abba*) seguem-se rimas também intercaladas (*caac*), cuja observação, em conjunto, aponta para a permanência de uma delas — faz/mais; paz/jaz —, favorecendo a coesão melódica do poema.

Esta leitura pretendeu, a partir das ressonâncias líricas de Orfeu — representação mítica maior do *canto*, da *música* e da *poesia* —, revisitar uma parcela da produção poética de Vinicius de Moraes, nela iluminando a reinvenção de formas líricas clássicas, como a elegia, a balada e o soneto. Vinicius — esse Orfeu moderno — soube, como poucos poetas, recriar essas formas, cantando com elas o amor, a vida e a morte: "Todo o canto meu, como o de Orfeu pregresso/ Será tão claro, de uma tão simples poesia/ Que há de pacificar as feras do deserto".



LEITURAS SUGERIDAS

ROTEIRO DA POESIA BRASILEIRA: ANOS 30, com seleção e prefácio de Ivan Junqueira. Global Editora. Trata-se de uma antologia de autores contemporâneos a Vinicius de Moraes que juntamente com ele reformularam os meios de comunicação poética e os materiais de composição, dando outra aplicação aos recursos teóricos e retóricos do Modernismo. Essa geração de autores recorre às indagações metafísicas religiosas, às reflexões filosóficas e à recuperação da vertente lírica.

O OLHAR DE ORFEU: OS MITOS LITERÁRIOS DO OCIDENTE. Companhia das Letras. Este livro organizado por Bernadette Bricout tem artigos de renomados escritores e críticos da intelectualidade francesa, que procuram decifrar a ressonância mítica das figuras de Fausto, Romeu e Julieta, Dom Quixote, Casanova e Orfeu na vida contemporânea. Inventadas e reinventadas na modernidade por vários escritores, tais figuras literárias se tornaram entidades mitológicas que simbolizam os dilemas da cultura ocidental.

ROTEIRO DA POESIA BRASILEIRA: MODERNISMO, com seleção e prefácio de Walnice Nogueira Galvão. Global Editora. Este volume explora, a partir da poesia, o impacto da ebulição renovadora do Modernismo, que se expressou em vários tipos de atividade, como debates nas páginas dos jornais, cenáculos, manifestos, salões, revistas e festivais.

FORMA E SENTIDO DO TEXTO LITERÁRIO, de Salvatore D'Onofrio. Ática. É um manual de consulta e acompanhamento que apresenta as principais teorias e técnicas de análise formal relacionadas à prosa de ficção, à poesia e ao teatro. Traz, portanto, à tona parte do tema deste artigo, tal seja a utilização/reinvenção de certas formas poéticas consagradas.

LIVRO DE SONETOS, de Vinicius de Moraes. Companhia das Letras. Os sonetos deste livro, publicado pela primeira vez em 1967, foram escritos ao longo de trinta anos, a partir do início da década de 30. Apesar do vasto espaço de tempo que os separa, eles guardam uma semelhança que vai muito além da submissão ao formato clássico: para Vinicius de Moraes, os sonetos eram uma via de acesso ao sublime, mesmo quando essa elevação se processava por meio da linguagem prosaica do cotidiano aparentemente banal.

1. Analise o poema "Elegia na morte de Clodoaldo Pereira da Silva Moraes, poeta e cidadão", dedicado por Vinicius a seu pai, buscando identificar os traços temáticos da forma lírica *elegia* nele presentes e estabelecendo uma articulação entre o fazer poético (o "cantar de Orfeu") e o legado destinado ao eu lírico do texto.

2. Vinicius de Moraes explorou, em sua poética, as potencialidades expressivas da *balada*. Estabeleça um contraponto entre "Balada da moça do Miramar" e "Balada das meninas de bicicleta", levando em conta os traços característicos dessa forma lírica, encontrados em cada um dos poemas, e as representações da figura feminina neles explicitadas.

3. No conjunto da produção poética do Modernismo brasileiro, diversos autores, como Manuel Bandeira, Jorge de Lima e Odylo Costa Filho, revitalizaram as formas líricas tradicionais, tais como a balada, o soneto, a elegia. Compare os poemas "Balada das três mulheres do sabonete Araxá", de Manuel Bandeira, e "Balada das duas mocinhas de Botafogo", de Vinicius de Moraes, identificando nos dois textos convergências e singularidades temáticas e formais.

4. Compare o poema "Balada da praia do Vidigal" à letra da canção "Mar e lua", de Chico Buarque, examinando a construção imagética, em ambos os textos, das paisagens naturais e do "embate" entre os amantes. Observe, ainda, o nível formal dos dois textos, analisando de modo específico a metrificação e o esquema de rimas, tendo em vista a musicalidade de cada um deles.

5. A poética de Vinicius de Moraes atualiza a tradição da lírica camoniana — notadamente no resgate do soneto —, redimensionando e reinscrevendo o uso dessa forma lírica. Analisando as representações do amor nas poéticas de Camões e de Vinicius, compare os sonetos "Amor, que o gesto humano n'alma escreve" e "Busque, Amor, novas artes, novo engenho", ambos do poeta português, e "Soneto do maior amor" e "Soneto a quatro mãos", de Vinicius de Moraes (este último escrito com Paulo Mendes Campos), evidenciando marcas estilísticas que singularizem cada um dos poemas.

Cartaz da peça *Orfeu da Conceição*, com desenho original de Djanira.

ORFEU DA CONCEIÇÃO

Vinicius de Moraes gostava de contar que, numa noite, às vésperas do Carnaval de 1942, lia sobre o mito de Orfeu quando um som de batucada encheu a escuridão e, repentinamente, veio-lhe uma ideia de adaptar para uma favela carioca o mito do artista que, graças ao poder de sua música, desceu aos Infernos para buscar sua amada morta. Ainda segundo o próprio Vinicius, ele escreveu, nessa mesma noite, todo o primeiro ato de sua peça *Orfeu da Conceição*.

A peça — que ganhou o formato de um musical — foi concluída apenas em 1956, quando as letras de Vinicius ganharam melodias de um jovem compositor e maestro: Antonio Carlos Jobim. Teve início então a parceria que levou a uma renovação profunda da música brasileira. A estreia de *Orfeu da Conceição* aconteceu ainda em 1956, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O elenco, como Vinicius planejara, foi composto por atores e cantores negros, entre eles Haroldo Costa, Lea Garcia e Abdias Nascimento.

Três anos depois, o texto foi adaptado para o cinema. Produzido na França, ganhou o nome de *Orphée noir* [Orfeu negro] e foi dirigido por Marcel Camus. Recebeu vários prêmios, entre eles o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e a Palma de Ouro do Festival de Cinema de Cannes.

6. Em *Orfeu da Conceição* (tragédia carioca em três atos), publicado em 1954, Vinicius elabora uma releitura dramática do mito de Orfeu. Depois da leitura integral do texto de Vinicius, aponte semelhanças e diferenças entre essa "tragédia carioca" e o mito grego, considerando ainda os traços característicos da tragédia grega encontrados nessa obra de Vinicius.