

OS VÍNCULOS DA POÉTICA DE VINÍCIUS DE MORAES COM A CULTURA PORTUGUESA

Algumas Notas

Lélia Coelho Frota

Vinícius chega pela quarta vez a Lisboa, no espaço de três anos. O despacho no aeroporto é rápido. Em páginas datilografadas de uma crônica inacabada, sem data, onde nos conta isso, datadas possivelmente dos anos 70, lemos:

Estamos no meu velho Hotel do Império (...) as figuras familiares dos empregados vêm me saudar. Penetro a sala do bar submersa em silêncio, com o verso de Camões encimando o balcão de bebidas, esse verso tão cheio de antigo e justo orgulho português: 'E se, mais mundo houvera, lá chegara.' Sento-me diante de minha pequena mesa de mármore com a sensação de que o tempo não passou para este país austero, para este povo laborioso e paciente, que também parece envolto em silêncio.¹

Em relativo silêncio também ficou a crítica portuguesa com relação à obra de VM, apesar da calorosa acolhida que a imprensa sempre deu aos seus *shows*, e da maneira fraterna com que os poetas e intelectuais com ele se relacionaram. Isto fica patente nas gravações feitas em

Lisboa, 1968, na casa de Amália Rodrigues, editadas mais tarde como *elepês*, em 1977 e 1978.²

O poeta David Mourão-Ferreira é o apresentador-narrador desses *elepês*. Não acidentalmente estaria ele aí. Pois Mourão-Ferreira é autor, a meu ver, do melhor ensaio em língua portuguesa sobre o amor na poesia de Vinícius, escrito em 1956. Certamente ele e Vinícius tiveram contatos a partir daí, pois em poema de circunstância o autor de *Orfeu da Conceição* escreve em 1969:

*Lisboa tem terremoto/Porém, em compensação/Tem muitas cores
no céu/muitos amores no chão/(...) Tem David, irmão de Jayme, /
e Jayme, irmão de David/Não fossem os Mourão Ferreira/E eu nunca
estaria aqui .³*

Mais uma vez é a música que faz a mediação para o encontro dos poetas, já que a casa é de Amália. Cabe aqui alongarmo-nos um pouco mais sobre essas gravações, pois os discos tornaram-se raridade, pelo menos no Brasil, abrindo assim a oportunidade para atualizar o registro desse encontro. Boa parte dos poemas é lida pelos seus autores, a seco ou ao som da guitarra de Fontes Rocha e da viola de Pedro Leal. Poetas portugueses presentes : David Mourão-Ferreira, Natália Correa, Ary dos Santos. Ausentes, mas fazendo-se representar pela sua palavra poética, com música de Alain Oulman, em composições cantadas por Amália: José Régio, Alexandre O'Neill, Pedro Homem de Mello. Além da nota lírica, há nesses discos também outra, política, de resistência e protesto, pois estamos em dezembro de 1968, e a Revolução dos Cravos só terá lugar em abril de 1974.

Sob este último aspecto, o poema *O fado para a lua de Lisboa*, de Mourão-Ferreira, é bem claro

*Ó lua guarda o retrato/de tudo, tudo a que assistes/não
queiras passar ao lado/da desgraça que visitas/nem queiras ser
infamado/passatempo de turistas(...) Tu viste carros d'assalto/
rodarem por estas ruas/vistes rolares no asfalto/vestes mais
alvas que as tuas.//*

Natália Correa dirá os belos poemas *Defesa do poeta*, *Formosinha de Elvas*, e *Autogênese (...)* " Mas não é assim: *a gente só nasce/quando somos nós/que temos as dores.(...)* // "Ary dos Santos recita com vigor seus poemas *O objeto*, *Retrato de Amália* e *Retrato do poeta*. A Vinícius coube falar, com a sua voz contida, culta, sem ênfase, precisa, o *Monólogo*

de Orfeu, a Balada do Mangue, O Dia da Criação. E cantar o Poema dos Olhos da Amada (música de Paulo Soledade) e Pra que chorar (música de Baden Powell).

No centro do repertório dos discos está o fado composto para Amália por Vinícius, *Saudades do Brasil em Portugal* (com Homem Cristo). Nesta faixa, Vinícius revela que depois de uma marcha-rancho que fez com João Sebastião Bach, “a maior ousadia que cometi na vida foi fazer um fado para Amália.” E a seguir, canta-o. Após ele, é a própria Amália que retoma o fado, interpretando-o maravilhosamente, com aquela sua voz sempre colocada no patamar sobre-humano da saudade.

Os elepês concluem-se com um interessantíssimo e espontâneo depoimento de Vinícius, feito a pedido dos presentes, e por eles denominado *Mensagem*. É bom lembrar que também no Brasil estávamos sob ditadura militar. Um certo desgosto transparece nas palavras de Vinícius quando fala de pátria. (Em 68 ele dissera para grande público, em Portugal, o seu poema *Pátria minha*, depois da decretação do Ato Institucional nº.5 Entre as resultantes do ato ditatorial, que endureceu mais ainda a repressão no país, houve expurgos políticos no funcionalismo, entre os quais se deu também o de Vinícius dos quadros do Ministério das Relações Exteriores.) Diz o nosso poeta:

As impressões que eu levo de Portugal, são as mais carinhosas possíveis. Um povo do qual eu descendo e no qual tenho as minhas raízes, que eu queria conhecer um dia. Porque eu sou um homem sem pátria. Eu não tenho pátria. A minha pátria é a humanidade. Mas de toda maneira eu queria conhecer o povo português. (...) Um povo com um tremendo anseio de viver, de aparecer, de reaparecer na história, esse povo heróico que viveu tantas coisas lindas, que deu um poeta como Luís de Camões, e todo o cancionero português antigo, que eu conheço tão bem, no qual me embebi, do qual sofri uma grande influência.

Este é apenas um trecho da mensagem viniciano, que também fala de ruptura com as cadeias, com os preconceitos, com o formalismo, enfim, fala de libertação. Recortei-o assim porque, além da inflexão política, “do reaparecimento na história,” Vinícius declara expressamente a influência recebida de Camões – tão decisiva para a sua retomada do soneto, que faz dele, segundo Ivan Junqueira⁴ “um clássico do nosso idioma.” Não menos importante, aqui, será também a notícia da sua freqüentação do cancionero galaico-português.

Eduardo Portela⁵ situa-nos com muita clareza a posição de Vinícius no quadro da literatura de seu tempo. Aparecendo na década de 30, “ele se fez poeta através de esforçado relacionamento crítico com os valores do modernismo.” Vindo do transcendentalismo do grupo de Festa, e sofrendo a influência dos escritores católicos Octávio de Faria e Augusto Frederico Schmidt, Vinícius abandonará a dicção neo-romântica, sublime, idealista, principalmente a partir de *Cinco Elegias* (1943).

Também Otto Lara Resende⁶ repara na transformação de “metáforas pandas,” de “envergedura condoreira” – que “buscavam uma eloquência que abominava o silêncio” – em comunicação poética que visa a “falar como todo mundo.” Quando Vinícius, mais adiante, retoma formas poéticas clássicas, como o soneto, “por necessidade do seu dizer”, como bem viu Mário de Andrade, também se expressará com a mesma fluidez do discurso, com a mesma naturalidade sintática que já havia conquistado.

Voltamos a Portela,⁷ quando observa que, “mesmo quando engendra seus sonetos amorosos, de nítida impositação camoniana, é aí precisamente que o poeta atinge a nervosa polaridade entre a linguagem atual e a pretérita.” Discerne com agudeza que “a força inventiva de Vinícius viria antes “da tensão constitutiva que se processa no interior da sua linguagem, e que explica a sua diversidade, o seu pluralismo existencial, onde a tendência à abstração convive com a necessidade da objetivação,” construindo “um coloquial modernista que se vê freqüentemente cortado pela busca de uma linguagem literária em consonância com a semiologia poética tradicional.”

O crítico indica ainda a importância da musicalidade na oficina literária de Vinícius: “rima e métrica para ele não são exercícios formais, porém dados essencialmente musicais.” Essa maneira de fazer já encaminha para a outra grande transformação que se operará no percurso do poeta, em meados dos anos cinqüenta, quando ele se voltará crescentemente, e em seguida quase exclusivamente, para uma poesia “casada” com a música, já que Vinícius viria a chamar de “poesia solteira” àquela que consistia unicamente de palavras. (Deve-se também a Portela o apontar para o trabalho de “despoetização do poema,” realizado tanto por João Cabral de Mello Neto quanto por Vinícius, cada um à sua maneira, fazendo-os únicos no quadro da sua geração como escritores que, de certa maneira, se desclassificaram.⁸

Lembramos ainda que, nascido em família bastante musical, aos 13 anos de idade Vinícius já criara um conjunto musical com os irmãos Paulo, Haroldo e Oswaldo Tapajós. Em 1928, com 14 anos, o seu *fox-trot* “Loura ou morena,” com os mesmos Tapajós, foi editado e fez sucesso. Ele mesmo sempre se acompanhou ao violão, e cantava primeiro na casa dos amigos, como conta por exemplo Antonio Cândido,⁹ e depois como *showman*, para o grande público. É impressionante a transformação, em uma década, do Vinícius rapaz de família, diplomata, na figura oceânica de Orfeu, itinerante por casamentos, cidades do Brasil e do mundo, palcos iluminados, noites intermináveis de bebida, fraternidade, alegria e tristeza. Como Orfeu, por amor à mulher, à poesia, aos seus semelhantes, Vinícius traz a sua palavra à multidão. Mas é preciso não esquecer a dose de sofrimento inevitável que a descida aos infernos acarreta, na passagem do eu pela perda e pelo fogo que transformam o homem antigo em outro, mais denso.” Testemunha Antônio Cândido:¹⁰

Se hoje dermos um balanço no que Vinícius de Moraes ensinou à poesia brasileira, é capaz de nem percebermos quanto contribuiu, porque, justamente por ter contribuído muito, o que fez de novo entrou para a circulação, tornou-se moeda corrente e linguagem de nós todos.”(...) “Experiência com a palavra no limite constante em que ela parece dissolver-se noutra coisa, milagrosa capacidade de achados, malabarismo que na verdade é, encarnação do necessário, superação de qualquer preconceito que separe verso e prosa

“Pelas suas letras, ele [Vinícius] conseguiu popularizar a poesia culta,” escreveu Carlos Drummond de Andrade em 1980.¹¹ “Nenhum outro poeta do Brasil conseguiu tanto: digo por mim, como por muita gente”, conclui. Outra coisa não pensa Ferreira Gullar: “Ele realizou o sonho de todo poeta: chegar ao povo sem mediação.”¹² Glauber Rocha chamou-o de “educador da juventude, que soube viver sendo um grande poeta e, principalmente, popular.”¹³

A consciência social, que crescerá em sua obra, voltando-o para as culturas do povo, a musicalidade do seu trabalho, que o leva a conhecer e buscar a frequência das obras do talvez maior corpo coletivo de criadores existente no século vinte – o da música popular brasileira – contribuem para que Vinícius de Moraes vá fazendo cada vez menos “poesia solteira,” isto é, “sem música.”

Segundo David Mourão Ferreira,¹⁴ a poesia de amor de Vinícius “não teria a complexidade que a caracteriza, se não fora a permanência – velada, escamoteada, subjacente – daquele espírito religioso da sua primeira fase.” E acrescenta: “A infelicidade no amor: em Camões, Catulo, Safo, em geral se dá pela não-correspondência da pessoa amada. Em Vinícius, a infelicidade vem de *dentro dele*. Vinícius também é, como Safo e Catulo, poeta de musa múltipla: *Na verdade, sou homem de muitas mulheres*, diz seu verso. Todavia, para isto, ao contrário de seus pares, ele busca uma justificativa patética:

*Seguirei todas as mulheres em meu caminho/de tal forma que ele seja,
em sua rota,/uma dispersão de pegadas para o alto./...e entre a mulher e
eu existe alguma coisa maior que o amor e a carne, um secreto acordo,
uma promessa de socorro, de compreensão e de fidelidade para a vida.*

Mourão-Ferreira atenta, em resumo, para o fato de a lírica amorosa de Vinícius estar permeada de religiosidade, isto é, daquele “amor cortês” ou “amor romântico” desconhecido dos gregos e romanos bem como dos renascentistas, embora fosse familiar à civilização árabe, que historiadores como René Nelli¹⁵ consideram haver influído para a introdução deste conceito no comportamento medieval do Ocidente. Sem minimizar a influência da dialética platônica no ideário dos trovadores, Nelli assinala que “a grande tarefa do Ocidente a partir daí será a de reconciliar amor e amizade, instaurando um novo tipo de relacionamentos sexuais onde a mulher não será mais tratada como instrumento de prazer, como “monteria”, mas antes como amiga, como igual e já mesmo como “amante”. A igualdade dos parceiros, ao assumirem a união dos corações, aboliria inclusive as diferenças de classe entre “amigo” e “amiga”. Por outro lado, a religião cristã, a partir do século XII, sancionou boa parte deste conceito, pelo maior respeito conferido à mulher, cujos direitos e dignidade eram exalçados. Face à brutalidade masculina de um quadro de costumes rudes, valorizou a vassalagem e a fidelidade à mulher, associando-a ao culto *marial*, e visando, em última análise, a conduzir o amante, através do ser amado, até o amor supremo – Deus. Este conceito de amor perpassa pelo *eros* e pela paixão idealizada dos trovadores e depura-se ainda mais em Dante.

Assim, vê-se como a tese de Mourão-Ferreira é bem fundamentada, quando argumenta porque, na poesia amorosa de Vinícius de Moraes, a

concentração numa plenitude apenas física implicaria, afinal, no cerceamento daquela concepção de “amor cortês” que, diluidamente ou mesmo concentradamente, ele demonstra vivenciar:

*Por não te possuir/tendo-te minha/Por só querereres tudo, e
eu dar-te nada/Hei de lembrar-te sempre com ternura.*

Mourão-Ferreira acentua que para Vinícius a mulher é “uma entidade complexa,” onde ele pressente “os dois termos da equação corpo-alma” a que se refere Novalis. Totalidade que o poeta persegue sem atingir. A necessidade de “ferir”, em Vinícius, é “um dos modos por que se revela a transcendência de uma concepção do amor que se não confina ao prazer dos sentidos nem tão pouco à beleza física. Não dar sossego “à coisa amada” é o mesmo que obrigá-la a descobrir-se em toda a complexidade que realmente a caracteriza, a torná-la parceira da sua própria inquietação. (...) Vinícius debate-se entre o desejo de posse e a tortura de conservar, intacto, o ideal feminino a que não consegue renunciar.” “Ah, fosses nunca/minha, fosses a idéia, o sentimento/em mim, fosses a aurora, o céu da aurora/ausente, amiga, eu não te perderia!”

Entendemos, agora, porque a poesia viniciano toca tão fundamente a sensibilidade da mulher. Porque a sua atitude não é a do mero atirar-se à conquista física, e sim um maravilhamento diante da aura feminina como um todo, que envolve encanto, respeito, delicadeza, e amor “romântico”.

Para finalizar estas notas, aflorei, por curiosidade, os textos do período em que Vinícius se voltou preferencialmente para a música popular brasileira, a fim de ver se em alguns deles se teria modificado esta postura em relação à mulher e ao amor. Li inúmeras letras do seu *Cancioneiro*,¹⁶ para constatar que, com raríssimas exceções, não houve modificação também aí no seu olhar sobre o universo amoroso. “Serenata do Adeus” (Vinícius), “A felicidade” (com Tom Jobim), “A dor a mais” (com Francis Hime), “A Bíblia,” “A flor da noite” (com Toquinho), “Além do tempo “ (com Edu Lobo), “Amei tanto” (com Baden), “A primeira namorada” (com Carlos Lyra), e outras dezenas de textos vêm confirmar a presença do “amor cortês” viniciano, com as nuances aqui descritas. Igualmente as letras que fez para as canções eruditas de Cláudio Santoro são desse diapasão amoroso: “Amor que partiu,” “Amor e lágrimas,” “Alma perdida” e inúmeras outras. Entre as poucas exceções, onde só a felicidade brilha, estão “Valsinha” (com Chico Buarque), “A valsa de amor de nós dois” e “Se todos fossem iguais a você” (com Tom Jobim), “Tarde em Itapuã” (com Toquinho).

Com relação às passagens e entrelaçamentos entre arte literária e arte musical, é irresistível lembrar o que nos diz o doutíssimo M. Rodrigues Lapa,¹⁷ sobre a cultura trovadoresca dos séculos XII e meados do XIII, em observações que parecem feitas para ilustrar também a poesia e a pessoa do Vinícius de Moraes contemporâneo. Em seu tempo, diz Lapa, “a cultura trovadoresca interessou todas as classes sociais, desde o rico-homem ao humilde peão,” e “alargou o conceito de arte à música e ao baile. (...) Mas o que decididamente eleva a cultura trovadoresca da Península à altura dum símbolo é a combinação do culto e do popular, o gosto inveterado pela poesia coletiva e suas formas tradicionais.” A “poesia casada” de Vinícius, quer em *Orfeu da Conceição*, quer no movimento da bossa-nova, ou nos afro-sambas, nas canções e composições dos mais variados matizes melódicos, cria um paralelismo com esse acontecimento secular, guardadas todas as diferenças históricas e antropológicas em que ocorre. Mas tem, como mesmo resultado, a irradiação de uma palavra poética que se abre num convite à participação de todos.

Notas

1. Dossier Vinícius de Moraes, no Arquivo-Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa, RJ.
2. DECCA SLPDP 5000 e 5001. Gravado e publicado em Portugal por Valentim de Carvalho.
3. MORAES, Vinícius de. Sem título. In *Vinicius de Moraes. Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro : Ed.Nova Aguilar, 1998.
4. JUNQUEIRA, Ivan “Vinicius de Moraes: Língua e Linguagem poética.”, 153. In *Vinicius de Moraes. Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro : Ed.Nova Aguilar, 1998.
5. PORTELLA, Eduardo. “Do verso solitário ao canto coletivo”. p.135. In *Vinicius de Moraes. Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Ed.Nova Aguilar, 1998.
6. RESENDE, Otto Lara. “O caminho para o soneto”. p.87 In *Vinicius de Moraes. Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Ed.Nova Aguilar, 1998.
7. PORTELLA, Eduardo. “Do verso solitário ao canto coletivo”. pp 136-137. In *Vinicius de Moraes. Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro, 1998.
8. *Ibid.*
9. CÂNDIDO, Antonio.[Vinicius de Moraes].p.113. In *Vinicius de Moraes. Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro Ed. Nova Aguilar, 1998.
10. CÂNDIDO, Antonio. *Ibid.*pp.112-114
11. ANDRADE, Carlos Drummond de. *O Globo* RJ, 10.07.80.
12. GULLAR, Ferreira. *Revista Realidade*. p.44 RJ, Julho 1980.
13. ROCHA, Glauber. *O Globo*, RJ, 10.07.80
14. MOURÃO-FERREIRA, David. “O amor na poesia de V.de M. In *Vinicius de Moraes. Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Ed.Nova Aguilar, 1998
15. NELLI, René. *Troubadours et trouvères*. pp 26-27 Paris : Hachette, 1979.,,
16. MORAES, Vinicius de. *Cancioneiro*. In *Vinicius de Moraes, Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Ed.Nova Aguilar, 1998.
17. RODRIGUES LAPA, M. Prefácio a Escolma de Poesia Galega, 1. Escola medieval galego-portuguesa (1198-1346).p.8. Edição e notas de Xosé Maria Alvarez Blasquez. Vigo: Ed. Galaxia, 1952.