



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**MARY NASCIMENTO DA SILVA LEITÃO**

**REPRESENTAÇÕES FEMININAS RESIDUAIS NA LÍRICA DE**  
**VINÍCIUS DE MORAES**

**FORTALEZA**

**2013**

MARY NASCIMENTO DA SILVA LEITÃO

REPRESENTAÇÕES FEMININAS RESIDUAIS NA LÍRICA DE VINÍCIUS DE  
MORAES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós – Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Letras na Área de Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros

FORTALEZA

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- L549r      Leitão, Mary Nascimento da Silva.  
             Representações femininas residuais na lírica de Vinícius de Moraes / Mary Nascimento da Silva  
             Leitão. – 2013.  
             176 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento  
de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2013.  
             Área de Concentração: Literatura comparada.  
             Orientação: Prof. Dr. Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros.
1.  
             1.Moraes, Vinicius de, 1913-1980 – Crítica e interpretação. 2.Moraes, Vinicius de, 1913-1980 –  
Personagens – Mulheres. 3.Teoria da residualidade(Literatura). 4.Mulheres na literatura. 5.Poesia  
portuguesa – Até 1500. 6.Literatura barroca. 7.Romantismo. I.Título.

MARY NASCIMENTO DA SILVA LEITÃO

**REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA LÍRICA RESIDUAL DE VINÍCIUS DE  
MORAES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós – Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Letras na Área de Literatura Comparada.

Aprovada em 12/ 04/ 2013

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Elizabeth Dias Martins  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Tania Maria de Araújo Lima  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Ao meu filho Arthur, pelo sorriso  
dado a cada dia, alimentando e  
fortificando minha alma para a longa  
empreitada.

A Deus, por me permitir viver tudo  
isso.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Doutor Roberto Pontes, pelo carinho com que acolheu a pesquisa realizada, ajudando, aconselhando e contribuindo para o prazer de estudar a Literatura, em especial, a poesia.

À professora Elizabeth Dias Martins, que desde a graduação incentivou-me a prosseguir na vida acadêmica, portando-se como educadora e amiga.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC com os quais tive a oportunidade de cursar disciplinas, pela contribuição dada em sala de aula, decisiva na construção de novos conhecimentos.

Aos meus pais que, mesmo sem terem concluído o ensino básico, ensinaram o quão importante é aprender.

Ao meu esposo Neto, pela paciência de cuidar do nosso filho nas noites em que me dediquei à pesquisa, e ao meu filho, por ser a lembrança constante de que Deus está comigo.

Ao meu irmão, Márcio Nascimento, que, sendo professor, trilhou um caminho exemplar, motivando as minhas escolhas.

À minha cunhada, Julicarla Mariano, pelas palavras de estímulo nos momentos mais difíceis.

À minha grande amiga Cássia Alves, por me ouvir, aconselhar, ler meus escritos, criticá-los, enfim, por estar ao meu lado, mesmo quando distante.

Aos colegas de mestrado do semestre 2011.1, com os quais pude ter maior contato, fosse na sala de aula, fosse nos corredores; e, em especial, à amiga Renata Aguiar, parceira das angústias acadêmicas.

Ao Grupo *Converso*, fonte de imenso prazer em meio a tanta correria.

Às amigas Carla Alves, Diná Santana, Cristiane Alves, Georgyana Patrícia, Noadias Gomes e Célia Rodrigues, que mesmo distantes, sempre apoiaram as escolhas feitas e proporcionando-me momentos de intensa alegria.

Aos amigos do Grupo *Verso de Boca*: Daniel Oliveira, Leonildo Cerqueira, Milene Peixoto, Tatiana Pessoa e Thais Loiola, pela poesia compartilhada a cada encontro.

Aos companheiros do Grupo de Estudo em Residualidade Literária e Cultural, que semanalmente estiveram ao meu lado estudando textos e contribuindo com o meu crescimento intelectual.

Ao Programa REUNI de Orientação e Operacionalização da Pós-Graduação Articulada à Graduação, pelo apoio financeiro, indispensável ao desenvolvimento da pesquisa que resultou nessa dissertação.

“Creio que as palavras do texto, em nós, se formam de tal maneira, que, mesmo depois de entender o que elas dizem, não se alcança o processo de como nasceram”.

Carlos Nejar  
(in: Caderno de Fogo)

“Da palavra fazer ave,  
Rosa, estrela, pradaria.  
E com o verbo abrir o arco-íris,  
Sustar o rio, debuxar o sonho.  
Fazer de sons, harmônico discurso,  
Ou se quiser, o pandemônio.”

Roberto Pontes  
(Trecho do poema “Messe” in: 50  
poemas escolhidos pelo autor)



## RESUMO

A dissertação intitulada "Representações femininas residuais na lírica de Vinícius de Moraes" foi escrita a partir de uma pesquisa e de uma análise das diversas representações de tipos de mulheres existentes na obra do "poetinha", ocasião em que foi procedida uma comparação com os paradigmas femininos de outras épocas literárias, dentre estas, o Trovadorismo, o Barroco e Romantismo. Essas comparações nos permitiram um estudo baseado na *Teoria da Residualidade*, que investiga *aquilo que remanesce de uma cultura anterior noutra que a sequencia*. Esta teoria surgiu de pesquisa desenvolvida na própria Universidade Federal do Ceará, mais propriamente no Departamento de Literatura do seu Curso de Letras, e tem como sistematizador o Professor Dr. Roberto Pontes. A *residualidade* trabalha com os conceitos de *resíduo*, *mentalidade*, *hibridismo cultural* e *cristalização*. Desse modo, partindo das diversas representações tipológicas femininas encontradas na obra viniciano, observamos os traços de *mentalidade* presentes nos poemas que retomam outros tempos, ou seja, identificamos os *resíduos* e discutimos a essência do pensamento de uma época tantas vezes eternizada em obras literárias marcantes. Muito se tem dito a respeito da poesia de Vinícius de Moraes, mas, a nosso ver, faltava um trabalho de caráter mais extenso a dar conta das sugestões apresentadas em estudo realizado por Elizabeth Dias Martins, que leva por título "Vinícius, uma poética residual" (MARTINS, 2002). Em suas páginas, a autora trata da *mentalidade* presente na obra de autores de diferentes escolas literárias, anteriores ou contemporâneas de Vinícius, enfatizando o que há de *residual* nos textos do poeta carioca. A relação entre essas diferentes épocas foi construída baseando-se, também, nos estudos acerca da mulher realizados, em especial, por Michelle Perrot e Georges Duby. Referidos estudos possibilitaram a concretização de um trabalho que une um antigo objeto de estudo (a poesia) com uma nova forma de análise teórica (a *residualidade*).

**Palavras-chave:** Poesia. Residualidade. Mulher

## RÉSUMÉ

La dissertation intitulée « Representações femininas residuais na lírica de Vinícius de Moraes (Représentations féminines résiduelles dans la lyrique de Vinícius de Moraes) » a été écrite à partir d'une recherche et d'une analyse des différentes représentations de types de femmes qu'existent dans l'ouvrage du « poetinha », au moment où a été procédé une comparaison avec les paradigmes féminines d'époques postérieures au Moyen Âge. Ces comparaisons nous ont permis une étude basé dans la Théorie de la Résidualité, qui faire des investigations sur ce qui reste d'une culture précédente à l'autre qui la suivre. Cette théorie a surgi de recherche développée à l'Université Fédéral du Ceará, spécifiquement au Département de Littérature de son Cours de Lettres, et a été systématisée par le Professeur Dr. Roberto Pontes. La Résidualité travaille avec les concepts de résidu, mentalité, hybridisme culturel et cristallisation. Ainsi, à partir des différentes représentations typologiques féminines trouvées dans l'ouvrage « viniciiana », nous observons des vestiges de mentalité, présents dans les poèmes, qui reprendre d'autres temps, ou soit, nous identifions les résidus et nous discutons l'essence de la pensée d'une époque si souvent immortalisée dans les ouvres littéraires mémorables. Beaucoup a été dit sur la poésie de Vinícius de Moraes, mais, à notre avis, manquait un travail plus vaste pour embrasser des suggestions présentées dans l'étude réalisé par Elizabeth Dias Martins, qui a comme titre « Vinícius, uma poética residual (Vinícius, une poétique résiduel) » (MARTINS, 2002). Dans ses pages, l'auteur traite de la mentalité présente dans l'ouvrage des auteurs des différentes écoles littéraires, précédentes ou contemporaines de Vinícius, et mettre en relief ce qu'il y a de résiduel dans les textes du poète carioca.

**Mots-clès:** Poésie. Résidualité. femmes

**LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

|   |    |
|---|----|
| Figura 1 – Anunciação e santos _____          | 45 |
| Figura 2 – Eva _____                          | 56 |
| Figura 3 – A morte e as idades do homem _____ | 61 |
| Figura 4 – Adão e Eva _____                   | 66 |
| Figura 5 – Santa Maria Madalena _____         | 67 |

## SUMÁRIO

|          |  |            |
|----------|--|------------|
| <b>1</b> | <b>INTRODUÇÃO.....</b>   | <b>11</b>  |
| <b>2</b> | <b>A MULHER E SUAS IMAGENS.....</b>  | <b>22</b>  |
| 2.1.     | A história da mulher dominada: um pleonasmo a ser<br>relembrado.....                         | 26         |
| 2.1.1.   | <i>A mulher da Antiguidade à Contemporaneidade.....</i>                                      | <i>32</i>  |
| 2.2.     | História e Literatura: o corpo da mulher como fonte de desejos<br>e angústias.....           | 41         |
| <b>3</b> | <b>EM TORNO DA POESIA RESIDUAL VINICIANA.....</b>  | <b>72</b>  |
| 3.1.     | Um poeta residual e sua obra em tempo permanente .....                                       | 81         |
| 3.2.     | <i>A residualidade</i> e a leitura da obra de Vinícius de Moraes.....                        | 87         |
| 3.3.     | Imaginário, representação e mentalidade.....   | 100        |
| <b>4</b> | <b>AS DIVERSAS REPRESENTAÇÕES FEMININAS RESIDUAIS NA<br/>OBRA DE VINÍCIUS DE MORAES.....</b> | <b>109</b> |
| 4.1.     | A esposa .....   | 111        |
| 4.2.     | A amada .....  | 119        |
| 4.3.     | A passante .....   | 125        |
| 4.4.     | A prostituta .....   | 133        |
| 4.5.     | A fatal .....  | 140        |
| 4.6.     | A mulher que fica .....  | 152        |
| <b>5</b> | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>   | <b>163</b> |
|          | <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>   | <b>168</b> |
|          | <b>ÍNDICE DE POEMAS.....</b>   | <b>175</b> |

## 1. INTRODUÇÃO

*“Tudo o que é novo em Literatura é o  
velho reinventado”.*

*Tzvetan Todorov*

A poesia lírica procura revelar uma percepção subjetiva da realidade. Entretanto, isso não significa dizer que o poeta demonstre atitude passiva diante do mundo. Pelo contrário, ao usar a poesia como ferramenta, transmite uma visão diferente de toda a realidade que nos cerca. Na verdade, como bem observou Carlos Felipe Moisés (2007, p.18) em *Poesia & Utopia*, a poesia nos ensina um modo de ver, e este modo nos leva a encarar o “objeto” como se o víssemos pela primeira vez. Vale ressaltar que essa ideia de “ver como se nunca tivéssemos visto antes” só tem sentido quando se aplica àquilo que já foi visto ou conhecido, no intuito de que este seja percebido “como se desconhecido fosse” (MOISÉS, 2007, p.21). E é sobre este aspecto da poesia que nossa pesquisa se debruça, pois, como veremos mais adiante, trabalhamos com imagens peculiares transmitidas pela poesia de Vinícius de Moraes. Essas imagens demonstram um olhar novo diante de elementos já percebidos antes, bem anteriores à época do poeta. Contudo, tal estudo só é possível com o embasamento que tivemos na teoria utilizada em nosso trabalho, ou seja, a *Teoria da Residualidade*<sup>1</sup>, a qual, sendo nova, vem crescendo e se

---

<sup>1</sup> A *Teoria da Residualidade* foi desenvolvida por Roberto Pontes no âmbito da Unidade Curricular de Literatura Portuguesa do Departamento de Literatura do Curso de Letras da UFC, com a ajuda de seus colaboradores. Ele vinculou a investigação a institutos locais e nacionais de fomento à pesquisa, como a Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará – UFC, o Grupo de Trabalho – GT – da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística – ANPOLL – e o Conselho Nacional de Pesquisas – CNPq, nos quais foi muito bem acolhida. Essa teoria tem por objetivo primeiramente apontar, numa determinada época, vestígios dum período anterior; ou seja, mostrar que certos aspectos comportamentais e culturais “vivos” e tidos como pertencentes a um dado período são, na verdade, traços característicos duma era passada, que foram retomados, por uma pessoa ou por um determinado grupo, de forma consciente ou inconsciente. Porém, a *Residualidade* não teria um *status* de teoria se propusesse apenas indicar os vestígios, num determinado instante, de *mentalidades* de outros momentos da história dos povos. Ela vai além, pois procura dar conta de como os modos de agir, de pensar e de sentir dum determinado conjunto de indivíduos foram parar num tempo posterior. Assim, a *Teoria da Residualidade* trabalha com conceitos próprios,

desenvolvendo além e aquém do *campus* da Universidade Federal do Ceará, onde surgiu e ganhou repercussão além fronteiras desta instituição.

Escolher a poesia como objeto de estudo faz parte do eterno anseio de mantê-la viva em nosso meio, se é que podemos considerar realmente necessário tal esforço. Sobre isso, Carlos Felipe Moisés (2007, p.12) afirma:

Das mais primitivas e rudimentares formas de manifestação cultural – voz, palavra, não mais -, a atividade poética tem evoluído ao longo do tempo, adaptando-se às circunstâncias, mas parece conservar ainda hoje muito do impulso de origem: presença e representação, por meio da palavra, de uma voz humana quase sempre individual, por vezes coletiva ou anônima, que para sobreviver ou até para existir precisa encontrar ouvidos humanos que o propaguem e o multipliquem, integrando-a ao cotidiano da vida comum. (...) Não é surpreendente que algo tão primitivo resista ao pragmatismo e ao império da alta tecnologia? Como explicá-lo? (MOISÉS, 2007, p.12)

Seria então a própria poesia *residual*? Sem dúvida, para o conceito de *resíduo* que utilizamos aqui, no que se refere à *Teoria da Residualidade*, a poesia é um substrato que permanece vivo ganhando novas formas e cores no mundo contemporâneo. Entretanto, esta não é a essência de nossa pesquisa, apenas quisemos ressaltar o papel dessa atividade humana milenar, que, embora pareça enfraquecida em meio a tantas inovações tecnológicas, como vimos na citação de Carlos Felipe Moisés (2007), se renova a cada manifestação.

Essa visão nos surpreende pelo fato de haver hoje um gigantesco crescimento tecnológico, o qual contribui para que o mundo informatizado muito rapidamente tome o espaço dos antigos e úteis meios de comunicação. O mundo mudou. As novas tecnologias vieram proporcionar conforto, mas também causaram distanciamento entre as pessoas. As máquinas, de certa forma, substituíram as relações humanas. As pesquisas, antes vinculadas basicamente aos livros, às bibliotecas, atualmente são desenvolvidas mais comumente na internet. E o interessante é que tudo isso independe de classe social ou idade.

---

como os de *crystalização* e de *hibridação cultural*, por exemplo. Raymond Williams, em *Marxismo e Literatura*, cuja tradução brasileira data de 1979, já falava em *residual* para referir-se a algo “efetivamente formado no passado, mas que ainda está ativo no processo cultural, não só como elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente” (WILLIAMS, 1979:125). Williams, diferentemente de Pontes, não se dedicou, em sua obra, à explicação de como ocorrem e funcionam esses *resíduos*.

Contudo, não é do nosso interesse julgar o avanço descrito acima. Na realidade, o curioso é o fato da poesia se sobressair em meio a tantos recursos tecnológicos, o que não surpreende, já que ela é algo inerente ao ser humano. Dentro dessa mesma discussão, podemos retomar as palavras de E. M. de Melo e Castro (1973, p.5 ) quando afirma:

A progressiva cibernetização das relações humanas e dos meios de comunicação vem provocando no homem atual, não uma crise de sentimentos ou de alienação dos valores humanos, mas uma opção por uma posição crítica que leve à necessária hierarquização dos sentimentos e dos valores a serem comunicados. (E. M. MELO & CASTRO, 1973, p.5)

É importante atentarmos para o ano de publicação do livro que contém essa ideia, 1973, visto que o fato referido se mostra hoje muito mais ameaçador do que antes. Afinal, mesmo com toda essa globalização neoliberal, com toda a exigência de raciocínios lógicos e rápidos, com a necessidade de produtividades e eficiências, a poesia sobrevive. Ela está presente nos currículos escolares de todos os níveis, nos eventos dedicados exclusivamente a esse gênero literário, bem como em oficinas de criação literárias, congressos, concursos, prêmios e discursos de natureza diversa. Enfim, numa extensa lista de exemplos de permanência (MOISÉS, 2007, p.11).

Com isso, mostramos a relevância de ter como objeto de estudo a poesia. Estamos unindo um objeto de estudos milenares a um estudo teórico novo, a saber, a *Teoria da Residualidade*. A poesia será, então, o gênero eleito para estudarmos aquilo que está proposto no próprio título deste trabalho: **As representações femininas residuais na lírica de Vinícius de Moraes.**

Este poeta é reconhecido pelos seus diversos sonetos de amor, como os “Soneto de fidelidade”, “Soneto de separação” e “Soneto do amor total”, textos que demonstram um poeta apaixonado pelas personagens femininas. Sem dúvida, o amor é a temática central da obra viniciano. Entretanto, esse amor é direcionado a mulheres que se manifestam de diversas maneiras, cada uma com um porquê de existir. Cada personagem feminina surge nos poemas dentro da eterna dualidade *puro x profano*, destacando-se quase sempre a beleza corporal, através dos traços físicos evidenciados pelo “eu poético”. Referida

relação, muitas vezes surge a partir de um enaltecido encontro entre as almas masculina e feminina:

Subamos!  
 Subamos acima  
 Subamos além, subamos  
 Acima do além, subamos!  
 Com a posse física dos braços  
 Inelutavelmente galgaremos  
 O grande mar de estrelas  
 Através de milênios de luz.

Subamos!  
 Como dois atletas  
 O rosto petrificado  
 No pálido sorriso do esforço  
 Subamos acima  
 Com a posse física dos braços  
 E os músculos desmesurados  
 Na calma convulsa da ascensão.

Oh, acima  
 Mais longe que tudo  
 Além, mais longe que acima do além!  
 Como dois acrobatas  
 Subamos, lentíssimos  
 Lá onde o infinito  
 De tão infinito  
 Nem mais nome tem  
 Subamos!

Tensos  
 Pela corda luminosa  
 Que pende invisível  
 E cujos nós são astros  
 Queimando nas mãos  
 Subamos à tona  
 Do grande mar de estrelas  
 Onde dorme a noite  
 Subamos!

Tu e eu, herméticos  
 As nádegas duras  
 A carótida nodosa  
 Na fibra do pescoço  
 Os pés agudos em ponta.

Como no espasmo.

E quando  
 Lá, acima  
 Além, mais longe que acima do além  
 Adiante do véu de Betelgeuse  
 Depois do país de Altair  
 Sobre o cérebro de Deus

Num último impulso  
 Libertados do espírito  
 Despojados da carne



Nós nos possuiremos.

E morreremos  
Morreremos alto, imensamente  
IMENSAMENTE ALTO.

(MORAES, 2008, p.309-311)

A singularidade com que o encontro amoroso é descrito no texto supracitado, nos anima a estudar cuidadosamente essa relação entre os sexos, bem como as diferentes imagens femininas encontradas nos textos vinicianos.

Diante disso, coube-nos questionar: - Qual a origem desta visão viniciano acerca do ser feminino? - Como surgiram essas representações do feminino? Seriam mero fruto de uma inspiração momentânea? - Seriam o resultado das fases *transcendentalista* ou *participativa*<sup>2</sup> vividas pelo autor em certos instantes?

Sem dúvida, nosso intuito não é dar respostas concretas objetivando fechar a questão. Pelo contrário, discutiremos ao longo desse trabalho vários aspectos que estimulam novas discussões, impulsionando a construção de mais hipóteses e trabalhos complementares.

Em oitenta anos, contados da estreia em livro do autor, muito se tem dito acerca de seus versos, mas a nós nos parece faltar um trabalho de caráter mais extenso, que dê conta, com maior profundidade, das sugestões existentes no estudo desenvolvido por Elizabeth Dias Martins: "Vinícius: Uma poética residual". No aludido ensaio a autora discorre acerca da mentalidade presente na obra de autores das diversas estéticas anteriores e daquela de que fez uso Vinícius de Moraes, enfatizando o que existe de residual na escrita do poeta. E sob este viés, abre possibilidades de análise das representações femininas com base na *Teoria da Residualidade* (MARTINS, 2002).

Fundamentada no estudo já citado, nossa pesquisa propõe uma investigação diversa das até aqui realizadas, pois constitui um olhar crítico e mais aprofundado que reexamina um antigo objeto de análise, qual seja o das representações do feminino na lírica de Vinícius de Moraes. Nosso intuito é observar e discutir a origem dessas representações presentes na poesia de um

---

<sup>2</sup> Acerca das fases vinicianas, veremos suas características nos próximos capítulos com mais afinco.

dos autores mais renomados da Literatura Brasileira, buscando comprovar a relação que elas estabelecem com as de outras épocas, através do modo como estão na obra de vários autores.

Mais especificamente, mostraremos traços da *mentalidade* de uma época anterior presente em outra posterior. Através do *corpus* teórico da *Teoria da Residualidade* nossa pesquisa envolverá os conceitos de *resíduo*, *mentalidade*, *cristalização* e *hibridismo cultural*, os quais serão explorados no terceiro capítulo. É importante sublinhar que, ao fazermos um estudo baseado nessa teoria, não podemos deixar de construir relações com suas áreas lindeiras, no caso, com a História<sup>3</sup>. Isso exige amplo conhecimento das outras épocas que se relacionam, de um modo ou de outro, com a obra de Vinícius de Moraes.

De fato, segundo Eduardo Portella, é comum encontrarmos estudos acerca da obra de Vinicius dentro do universo teórico do Modernismo:

Dentro [de] padrões críticos que hoje vivem um prolongado crepúsculo. De maneira que se torna urgente uma revisão de Vinicius através de uma leitura não-modernista. Que não será mais a aceitação passiva do doutrinário andradiano, nem tampouco a celebração da sua recusa aos excessos de “22”, que autorizou a “geração de 45” a promover um dos maiores trabalhos de diluição de um poeta, que foi o dela diante dele. Não. Não é aí que se encontra a força inventiva de Vinicius. Ela vem antes da tensão constitutiva que se processa no interior de sua linguagem, e que explica a sua diversidade, o seu pluralismo existencial, onde a tendência à abstração convive com a necessidade de objetivação (PORTELLA, 2008, p. 144).

Há, portanto, a necessidade de lermos os textos de Vinicius além dos parâmetros comumente estudados. É o que propomos aqui. Pois, além de o situarmos num contexto atualizado (2013), utilizamos uma teoria nova, que está em plena afirmação, o que comprova a atualidade do nosso trabalho.

É imprescindível salientarmos a ligação da teoria aplicada em nosso estudo com a noção de *imaginário*. Trabalhando com a ideia de representação feminina, ou seja, com as configurações simbólicas que constroem formas de pensar a respeito da mulher, tornou-se necessário o conhecimento mais aprofundado acerca dos conceitos de *imaginário*, *representação* e *mentalidade*. Ora, a arte,

---

<sup>3</sup> Referimo-nos à História das Mentalidades, História da Mulher, História do Corpo, História da Beleza e História da Feiura.

os sentimentos, a linguagem, são dimensões imaginárias. Portanto, tudo o que analisamos da criação poética de Vinicius faz parte desse mundo simbólico. Além disso, a presente pesquisa se propôs analisar as diferentes imagens de mulheres que constroem, também, diferentes imaginários. Referimo-nos aos *imaginários* da mulher esposa, da passante, da amada, da prostituta e da fatal. E dentro de cada uma dessas concepções verificamos traços de uma *mentalidade* que se perpetuou desde a Idade Média, principalmente, motivo pelo qual resolvemos delimitar nosso estudo a partir dessa época. Contudo, as relações construídas não se referem apenas ao tempo histórico. Afinal, o tempo literário aqui é muito mais evidente. De forma que encontramos elementos residuais nos textos de Vinicius desde o Trovadorismo.

Quanto ao papel da personagem feminina dentro da obra analisada, vale sublinhar, refere-se a um registro masculino. Portanto, ela não é a realidade. Nem mesmo uma imitação perfeita. “É, antes, produto de um sonho alheio e aí ela circula, nesse espaço privilegiado que a ficção torna possível” (BRANDÃO, 2004, p.11). Desse modo, embora, muitas vezes, seja complexo separar a vida de Vinicius de sua produção poética, o texto poético, ou, mais abrangentemente, o texto literário, é o resultado de uma polifonia confundida com a realidade. Segundo Ruth Silviano Brandão, “é a possibilidade de construção de objetos de desejos, sempre impossíveis, pois o desejo não porto definitivo; o texto é o lugar onde esses objetos se corporificam na materialidade dos significantes” (BRANDÃO, 2004, p.11).

Destarte, conforme os comentários até aqui explanados, já pudemos inferir que o nosso objetivo principal é explicar como as representações do feminino acontecem na obra de Vinicius de Moraes, segundo a perspectiva residual. Como objetivos específicos, almejamos: a) Identificar os diferentes tipos de mulheres representados na poesia de Vinicius de Moraes, descobrindo suas respectivas peculiaridades, bem como os traços referentes ao corpo e à beleza; b) Mostrar que o processo de formação lírica de Vinicius de Moraes não se dissocia de uma longa tradição cujas raízes datam da Idade Média e que as representações femininas nela encontráveis se cristalizam progressivamente, até serem adotadas por este autor; c) Demonstrar, através dos elementos

fornecidos pelas teorias do imaginário e da residualidade, qual a posição ocupada pela mulher na poesia de Vinícius, tendo como referência, também, o estudo do corpo e da beleza feminina.

Em contrapartida, abstraímos algumas hipóteses relacionadas aos objetivos antes especificados: a primeira delas é que a representação feminina vai além da relação entre divino e profano. Na realidade, as imagens femininas surgidas nos textos do poeta se incluem em categorias específicas, mostrando certa amplitude de variedades, embora essas categorias se misturem quando tomamos por base aspectos como a beleza física. Essa variação diz respeito aos diversos tipos surgidos nos textos, no caso, a mulher esposa, a amada, a passante, a prostituta, a fatal, enfim, as inúmeras representações expressas pelo eu-poético. A segunda hipótese é que a obra de Vinícius não foi devidamente lida à luz da *Teoria da Residualidade*. Em toda a produção do poeta percebemos focos da *mentalidade* de outras épocas, principalmente no referente à imagem feminina, encontrada em textos de outros autores. A terceira e última hipótese é que os pesquisadores da obra de Vinícius de Moraes não podiam vislumbrar o tema das representações do feminino na poesia desse autor, consonante a *Teoria da Residualidade*, sistematizada em tempo recente. Desse modo, é imprescindível salientar como organizamos nosso estudo, e quais aspectos serão desenvolvidos ao longo dos capítulos.

Após este primeiro capítulo, apresentaremos e contextualizaremos a mulher na História, desde a Antiguidade, para depois aprofundarmos-nos na obra viniciano. É importante salientar que nosso estudo parte da Idade Média por dois motivos: primeiro, porque julgamos este recorte amplo e suficiente para uma pesquisa de Mestrado; depois, porque, após várias leituras acerca da História da Mulher, nas diversas fases, notamos aspectos pontuais na medievalidade imprescindíveis à nossa pesquisa. Portanto, o segundo capítulo caminhará lado a lado com a História, área lindeira da teoria residual. Com o título “A mulher na história”, trataremos de expor traços de mentalidade do feminino ao longo da História, observando as muitas representações de mulheres nas várias épocas, dentro e fora da literatura. Refletimos a seguir sobre os traços de mentalidade percebidos em diversos momentos como centro

do olhar posto sobre o corpo feminino, sua beleza e os sentimentos provocados por ele. Para isso, tomamos como alicerce os estudos realizados principalmente por Michelle Perrot e Georges Duby no que compete à retomada da história da mulher; Umberto Eco, no que se refere à história da beleza e à história da feiúra; e Jacques Le Goff & Nicolas Truong, em estudos no tocante à história do corpo.

A visão escolhida como modelo para examinar a beleza poética da representação da imagem feminina foi a de Vinícius de Moraes. E isso ficará claro no terceiro capítulo no qual nos debruçaremos “**Em torno da poesia residual viniciano**”. Ora, a poesia viniciano sempre despertou entusiasmo e interesse no público-leitor, tendo sido esta uma obra quase sempre examinada nos limites do que Eduardo Portella disse ser, abrangentemente, a poesia que vai “do verso solitário ao canto coletivo”.<sup>4</sup> Nomes importantes da intelectualidade e da crítica brasileiras, a exemplo de Mário de Andrade, Alcântara Machado, Otávio Melo Alvarenga, Manuel Bandeira, Mário da Silva Brito, Octávio de Faria, Pedro Lyra e tantos mais que mencionaremos ao longo deste trabalho dedicaram-se ao exame da obra poética de Vinícius de Moraes desde o momento em que ele surge na literatura com *O caminho para a distância*, em 1933.

Mesmo diante da elevada cultura individual de cada um daqueles que se deram ao comentário da poesia do autor carioca, os assuntos entrevistados em seus artigos e ensaios tratam de questões relacionadas aos conflitos do poeta com a opção religiosa inicial de sua lírica, e a progressiva abertura desta para o mundo profano e participante.

Neste capítulo, também nos debruçamos sobre a fortuna crítica acerca da obra do poeta, baseada na qual construímos um estudo revelador de novas facetas dos textos vinicianos.

Esta primeira parte é decisiva para darmos a compreender a teoria-base de nossa análise. Aprofundaremos a compreensão dos conceitos operacionais

---

<sup>4</sup> In *Vinícius de Moraes: Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008. p. 13-20.

antes referidos, todos, imprescindíveis à construção de um estudo residual. Para isso, nos deteremos nos estudos realizados por Roberto Pontes, sistematizador da teoria em questão, bem como nos realizados pelos integrantes do Grupo de Estudo em *Residualidade* Literária e Cultural. Os trabalhos mencionados tiveram como embasamento as obras de: Raymond Williams<sup>5</sup>, referente ao *resíduo*; Georges Duby<sup>6</sup>, quanto aos estudos sobre a *História das Mentalidades*; Guerreiro Ramos<sup>7</sup>, para a compreensão da formação do conceito de *crystalização* e Néstor Canclini<sup>8</sup> para a compreensão de *hibridismo cultural*, dentre outros. A relação que se pode estabelecer entre a *Teoria da Residualidade* e a obra de Vinícius de Moraes, também ficará nítida neste primeiro instante, desde que nos possibilita enxergar em seus poemas uma estreita correlação com a *mentalidade* de outras épocas. Salientamos que essa correlação com a *mentalidade* doutros tempos só foi possível a partir do estudo da História da Mulher, bem como das escolas literárias que datam a partir da Idade Média.

Esclarecidos todos os conceitos e relações entre os termos formadores da teoria-base, verificaremos que nossa análise vai além de um estudo do simples texto, pois, em assim fazendo, estaremos tratando de *intertextualidade* e não de *residualidade*. Portanto, faz-se necessário elucidar que não se trata da relação dos poemas de Vinícius com outros textos ou obras anteriores, não é um estudo entre textos. Na verdade, falamos da relação de poemas de Vinícius com outras épocas, enfatizando os traços de *mentalidade* que permanecem na obra do poeta, sobretudo no atinente à imagem feminina. Assim, já podemos inferir que a *intertextualidade* está para o *texto* assim como a *residualidade* está para a *mentalidade*.

Do exposto, torna-se óbvia a necessidade de aprofundar a compreensão do termo *mentalidade*. Este será explorado juntamente com o termo *imaginário*,

---

<sup>5</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. "Dominante, residual e emergente". In: *Marxismo e Literatura* [Tradução de Waltemir Dutra]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1979.

<sup>6</sup> DUBY, Georges. In revista *Novos Estudos*. CEBRAP. Nº 33. Julho 1992, pp 65-75. São Paulo.

<sup>7</sup> RAMOS, Guerreiro. *Introdução à cultura*. Rio de Janeiro: Cruzada da Boa imprensa, 1939.

<sup>8</sup> CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2003.

visto que trabalhamos com imagens do feminino, ou seja, *representações*, aspectos também tratados no terceiro capítulo.

O último capítulo apresenta a análise de vários poemas, através da qual verificaremos na prática “**As representações femininas na lírica residual de Vinícius de Moraes**”. Aqui notaremos características de construção de personagens e traços de *mentalidade* que marcaram fortemente outras épocas. As tipologias femininas são descritas de modo estritamente relacionado ao que foi teorizado nos dois primeiros capítulos.

Os poemas em análise não incluem as canções produzidas na última fase da obra do autor em estudo, por julgarmos o conjunto poético de significativa extensão. Isso não exclui a utilização delas em outros momentos dessa pesquisa a título de exemplificação. Mas, em se tratando de poemas, podemos dizer que toda sua obra, embora ampla, foi analisada, pois só assim seria possível abstrair os perfis femininos abordados por Vinícius, bem como as diferenças existentes entre as fases de sua produção poética no que concerne às características das personagens mulheres.

Estudar o feminino na obra de Vinícius de Moraes, sem dúvida, não é algo novo. A novidade está em analisar este aspecto à luz da *Teoria da Residualidade*. Ora, é certo que a teoria trabalha com conceitos já conhecidos e estudados por alguns teóricos ao longo dos tempos, entretanto, nunca houve uma teoria que fizesse a devida relação entre os conceitos aqui adotados. Além disso, apesar dos vários trabalhos desenvolvidos com base nesta teoria, entre eles diversas dissertações e teses, não há nenhuma pesquisa que aprofunde o referido estudo envolvendo a obra do *poetinha*. Eis, portanto, um estudo que aproxima uma arte milenar (poesia) a uma teoria nova (residualidade), a qual faz a devida relação entre os modos de pensar de diferentes épocas.

## 2. A MULHER E SUAS IMAGENS

*“Uma mulher abriga a causa do desejo de um homem: ela é, nessa medida, a vestimenta de sua fantasia”.*

*Gérard Pommier.*

A obra de Vinícius de Moraes é comumente organizada em duas fases: uma *transcendente*, outra *participante*. Entretanto, veremos no próximo capítulo um modelo apresentado por Pedro Lyra<sup>9</sup>, no qual o autor também considera uma fase chamada *intermediária*. Depois de conhecermos com maior profundidade a obra do poeta carioca, julgamos ser necessário trabalhar com base nas três fases mencionadas, já que alguns textos trazem características tanto da fase inicial quanto da última. Desse modo, podemos afirmar que a primeira etapa da produção intelectual de Vinícius de Moraes esteve inteiramente vinculada à dimensão espiritual. É comum encontrarmos nos textos do poeta a dualidade “divino *versus* profano”, assunto de extrema significação dentro da própria vida do autor, dualidade que acompanha a mundividência do homem desde o Barroco. Contudo, embora o poeta reconheça a grande experiência obtida à época, ele mesmo afirma que foi salvo pela mulher (RESENDE, Otto Lara. et al., 1967, p. 19)<sup>10</sup>. Essa salvação se refere à mudança de fase, ou seja, uma transformação que levou à construção de versos cada vez mais engajados, nos quais a reflexão social era uma constante e o perfil feminino passou de idealizado a realista. Portanto, a mudança de fase foi sentida por Vinícius de forma positiva, sendo considerada uma espécie de salvação, que lhe aconteceu graças ao ser feminino: “Eu vivia uma espécie de *double-life*, uma vida dupla. Eu tinha o lado exotérico, dos mistérios do infinito, a briga com o infinito, sempre. E tinha também as minhas namoradas” (RESENDE, Otto Lara. et al., 1967, p. 19).

---

<sup>9</sup> Poeta Cearense. Mestre em Poética (1978), Doutor em Letras (1981), com Pós-Doutorado em Tradução Poética na Sorbonne, onde foi “Chercheur Invité” por 2 anos (2004-2005). Atualmente, professor titular de Poética da Universidade Estadual do Norte Fluminense/UENF, Campos/RJ. In: [http://www.rauldeleoni.org/correspondentes/pedro\\_lyra.html](http://www.rauldeleoni.org/correspondentes/pedro_lyra.html) (acesso: 30/01/2013).

<sup>10</sup> Depoimento inédito, realizado no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 1967.



Independente da fase à qual nos referimos, a visão de Vinícius acerca da mulher sempre foi superior, chegando ele a afirmar que “temos, fora de qualquer dúvida, as melhores mulheres do mundo, do ponto de vista físico, afetivo e psicológico” (SOARES, 1965, p.71)<sup>11</sup>.Referia-se, é claro, à mulher brasileira. E quando afirmamos que a visão do poeta sempre foi das melhores, não queremos dizer que todas as imagens femininas surgidas em seus poemas são positivas, pois tudo isso dependerá do ponto de vista de quem lê. Sob uma perspectiva feminista, com certeza essa visão não seria considerada uma das melhores. Referidas ideias encontramos na obra *Encontros*, organizada por Sérgio Cohn e Simone Campos, na qual os autores reuniram depoimentos e entrevistas do poeta. E numa dessas entrevistas, a realizada por Odacyr Soares e publicada originalmente na revista *Manchete*, em 1965, o poeta foi questionado a respeito de quem seriam os seus mestres. E a resposta não poderia ter sido outra: “o maior foi a mulher, e continua sendo. Isso dentro da vida” (SOARES, 1965, p.82). Noutra entrevista para a mesma revista, dessa vez, realizada por Clarice Lispector, lhe foi solicitado refletir e falar qual sobre a coisa mais importante do mundo, ao que sem titubear, respondeu: “Para mim é a mulher, certamente” (LISPECTOR, 1967, p. 89)<sup>12</sup>.

O significativo sentimento direcionado a alma feminina, que demonstra o poeta Vinícius de Moraes em seus versos, se comprova também na vida, visto que, não foi à toa, que se casou nove vezes. Ora, sobre esses relacionamentos amorosos ele escreveu aqueles versos preceituais definitivos e do conhecimento geral: “que não seja imortal, posto que é chama/ Mas que seja infinito enquanto dure”<sup>13</sup>. Talvez por isso também tenha afirmado que uma mulher sempre o depositava nos braços de outra (LISPECTOR, 1967, p. 87). A respeito disso, o autor foi questionado: “com quantas mulheres um homem deve se casar?” E a sua resposta vale a pena ser transcrita:

Deve casar com tantas quanto necessário para encontrar a sua. Eu tenho sobre a mulher teorias muito peculiares, sei lá. Eu acho que um homem e uma mulher não têm nada a ver um com o outro sabe? É o que eu disse naquele meu poema, com uma

---

<sup>11</sup> Entrevista publicada originalmente na revista *Manchete*, em 18 de setembro de 1965.

<sup>12</sup> Entrevista publicada originalmente na revista *Manchete*, em 1967.

<sup>13</sup> Trecho do poema “Soneto de Fidelidade”: in *Vinícius de Moraes: Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008.

expressão que considero feliz: “São inimigos inseparáveis”. Ouviu? Eu acho que é através da experiência, através da vida, do conhecimento da mulher que você encontra aquela que, na medida do possível, deve ser sua companheira, compreende? Mas o homem é um ser extraordinariamente solitário, cosmonáutico. Para mim a mulher sempre funcionou como fio-terra. É um ser que me planta na realidade, senão eu parto. Quer dizer, minha capacidade incoercível de sonhar, assim, é terrível, entendeu? Eu sou real e humano na medida que eu tenho uma mulher ao meu lado. Se não, eu deixo de ser. (CASTRO, JAGUAR & MACIEL, 1969, p.121)<sup>14</sup>

A presente pesquisa não segue o caminho acima descrito. Relacionar a vida pessoal com a obra de um determinado autor exigiria outro tipo de estudo, o qual não caberia em nossos objetivos. Queremos apenas ressaltar a sua visão acerca da imagem da mulher.

Acreditando que a mulher é indispensável à vida, Vinícius construiu uma obra na qual o amor se sobressai na maioria dos textos. Seus poemas e canções sempre levam o leitor a se identificar de uma forma ou de outra com a situação explicitada, e, vale salientar, muito bem explicitada. No entanto, é curioso o poeta ser considerado um daqueles que mais enalteceram as mulheres e, ao mesmo tempo, ser alguém que cantou em verso uma imagem de mulher comumente receptiva, à mercê do sexo masculino. Numa outra entrevista dada à revista *Desfile*, em 1973, foi questionado a respeito dessa passividade da imagem feminina encontrável em seus poemas, tendo respondido que sempre colocara a mulher num plano verdadeiramente existencial de relacionamento. Nesse sentido, segundo ele, talvez ocorra o fato do homem apresentar-se como dominador, com todos os seus “pruridos feudais” (NOBLAT & LUBAMO, 1973, p. 159). Ora, se ele tratava da realidade, e o “eu poético” parecia mostrar, muitas vezes, um poeta dominador, acredita-se que o homem também o era. Não obstante, Vinícius desconsiderava a teoria de toda mulher ser do estilo Amélia. Ao contrário, ele admitia que cada uma delas deveria ser feminista e lutar por seus direitos. Mas, vale ressaltar, o termo “feminista” é compreendido pelo poeta numa outra dimensão:

Ser feminista é tão óbvio que não considero isso do ponto de vista de movimento, nem nada. Porque na verdade o que existe nesse movimento feminista é muita amargura, e quando a coisa amarga ou azeda, eu já não suporto. Entendo o relacionamento

<sup>14</sup> Publicada originalmente no jornal *Pasquim*, em agosto de 1969.

do homem e da mulher como a união de dois a enfrentar o grande problema que é a vida, a união de duas solidões, porque a solidão é intrínseca ao ser humano, não é isso? (NOBLAT & LUBAMO, 1973, p. 159, p. 160)

Na realidade, a concepção da mulher como ser dominado não é custosa de ser observada em diferentes épocas. Trata-se de um *resíduo* que persiste até a atualidade, embora com uma nova roupagem. Já em meio aos povos primitivos a mulher era considerada um ser inferior e até no momento da concepção de um filho era vista como um simples depósito de germe masculino. Até mesmo entre as mulheres indígenas vigorava a crença de que apenas os pais tinham parte nos filhos (LINS, p.153).

Dentro da poesia viniciiana, assim como em muitos textos literários, a mulher surge como a que está “sempre pronta a ser o desejo do desejo de seu herói” (BRANDÃO, 2004, p.11). É, também, uma espécie de heroína literária:

Enquanto perfeição realizada na beleza corporal ou numa pretendida virtude que a esculpe como amada, esposa e mãe, a mulher se torna heroína literária. Heroína que acaba se reduplicando no plano do vivido e tornando-se modelo a seguir (BRANDÃO, 2004, p.11).

De fato, são modelos. Modelos construídos a partir de um imaginário masculino. Todos os traços, sejam eles físicos ou psicológicos, são pensados e edificados pelo homem que personifica o ser feminino. O modelo de mulher amada, de mãe, de prostituta, enfim, são talhados a partir de uma única perspectiva, ou seja, a masculina.

Como construção imaginária, ela é sintoma e fantasma masculino, e o maior fascínio da ficção reside justamente em fazer coincidir, ilusoriamente, a realidade com uma miragem. E essa miragem do feminino vem seduzindo há séculos, nesses textos em que o narrador ou o poeta são capazes de fazê-lo falar, por meio do gesto mágico do deslocamento de vozes. E o que é masculino torna-se feminino, e o desejo do impossível torna-se o possível do desejo (BRANDÃO, 2004, p. 13).

Referimo-nos a um imaginário tanto literário quanto social. Pois, além de aludirmos a modelos femininos dentro dos padrões literários, estamos, também, expondo elementos intrínsecos a uma personagem feminina construída pelas diversas sociedades ao longo dos tempos.

Nos tópicos seguintes contextualizaremos a História da Mulher relatando seu papel na sociedade das diferentes épocas. A análise dos poemas de Vinicius ocorrerá comparativamente partindo do diálogo com traços da *mentalidade* da Idade Média. Contudo, explanaremos aspectos gerais do ser feminino desde a Antiguidade, desde que se faz necessário compreender as mudanças ocorridas no pensamento das sociedades ao longo da História.

## 2.1 A história da mulher dominada: um pleonasma a ser relembrado

Michelle Perrot, uma das mais renomadas estudiosas da história das mulheres, afirma que um dos grandes desafios ao realizar tal pesquisa é “sair do silêncio em que elas estavam confinadas” (PERROT, 2008, p.16). Este silêncio, e automaticamente esta invisibilidade, aconteceu porque as mulheres, por vários séculos, pouco frequentavam os ambientes públicos. Segundo a pesquisadora:

Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. É a garantia de uma cidade tranquila. Sua aparição em grupo causa medo. Entre os gregos é a *stasis*, a desordem. Sua fala em público é indecente. ‘Que a mulher conserve o silêncio, diz o apóstolo Paulo. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher que, seduzida, caiu em transgressão. Elas devem pagar por sua falta num silêncio eterno (PERROT, 2008, p.16-17).

Ora, quando as mulheres quase não são vistas em público, pouco se fala delas, pouco se escreve sobre elas. Contudo, não se trata apenas da falta de registro acerca das mulheres, mas também dos poucos vestígios de escritos deixados por elas. Claro que não se trata de uma novidade, visto que o acesso à escrita aconteceu de forma bem tardia. O curioso é, na verdade, o fato delas destruírem seus próprios vestígios, provavelmente por julgarem-nos desinteressantes (PERROT, 2008, p. 17). Lembremos que a mulher geralmente é considerada inferior ao homem, segundo propaga o pensamento cristão-católico em decorrência do pecado original, no qual, tendo sido a mulher criada

a partir da costela masculina, logo depois induz o homem a comer do fruto proibido. Resultado: uma eterna submissão ao ser masculino.

No intuito de compreender o que foi registrado, e, principalmente, o que não foi, houve a necessidade de sistematização das diversas pesquisas existentes na área. Dessa forma, o “início”<sup>15</sup> da história das mulheres ocorreu em 1960 na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos e em 1970 na França. Esse advento se deu por influência de fatores científicos, sociológicos e políticos nas ciências humanas e na história. Essa história, vale ressaltar, não foi fácil de escrever, pois, como sabemos, para tanto, há que haver fontes, documentos e vestígios ratificadores dos fatos. Dessa forma:

Ocorre igualmente uma autodestruição da memória feminina. Convencidas de sua insignificância, estendendo à sua vida passada o sentimento de pudor que lhes havia sido inculcado, muitas mulheres, no caso de sua existência, destruíam – ou destroem – seus papéis pessoais. Queimar papéis na intimidade do quarto é um gesto clássico da mulher idosa. (PERROT, 2008, p.22)

Em oposição a essa realidade, existem inúmeros discursos sobre as mulheres, principalmente imagens, tanto literárias quanto plásticas, no caso, obras construídas por homens que pouco se preocupavam sobre o que as mulheres pensavam a respeito disso. Segundo Perrot (2008, p.22), se falava de forma obsessiva para dizer “o que elas são ou o que elas deveriam ser”. Exemplo disso é o texto bíblico, no qual podemos encontrar diversos trechos que se dirigem às mulheres de forma instrutiva. Na *Primeira Carta a Timóteo*, escrita por Paulo, encontramos o trecho citado por Perrot, que damos aqui mais completo:

Comportamento das mulheres – Quanto às mulheres, que elas tenham roupas decentes e se enfeitem com pudor e modéstia. Não usem tranças, nem objetos de ouro, pérolas, ou vestuário suntuoso, pelo contrário, enfeitem-se com boas obras, como convém a mulheres ser piedosas. Durante a instrução a mulher deve ficar em silêncio, com toda a submissão. Eu não permito que a mulher ensine ou domine o homem. Portanto, que ela conserve o silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher que, seduzida, pecou. Entretanto, ela será salva pela sua

---

<sup>15</sup> Referimo-nos a uma sistematização da história das mulheres.





nos leva a refletir sobre a realidade e a não-realidade. A ideia de viver o impossível, como se o eu-lírico passasse a outra dimensão, que não a terrestre. “Não éramos realidade”, afirma o eu-lírico. Eram, de fato, quaisquer pessoas que não eles. A realidade parecia não existir. Existia aquilo que se projetava dela, a ilusão do que se via. Se pensarmos numa imagem de um santo qualquer, saberemos que esta significará muito para alguém e nada para outrem, isso, porque cada qual o enxergou a partir de sua própria ótica, de suas influências e de suas experiências de vida. Se, por exemplo, tomarmos por base a aura representativa de alguém renomado, com certeza teremos diferentes opiniões sobre a mesma pessoa, visto que cada indivíduo analisa fundamentado nos seus próprios preceitos. Neste caso, quem é, na verdade, a pessoa que analisamos? É aquela definida por José, por Joaquim ou por Maria? Quem está com a verdade? Destarte, a realidade foge por entre os dedos, porque lidamos, apenas, com criações realizadas a partir de um olhar, que pode ser idealista ou realista. Da mesma forma, a mulher foi vista durante séculos, sob um olhar universalmente masculino. Portanto, tal perspectiva, acreditamos, não equivale à realidade. É a representação de determinada cultura, ou até mesmo, ideologia.

Nas obras literárias não seria diferente. O ser feminino, durante muito tempo, foi fruto do imaginário masculino. Na contemporaneidade isso também acontece, mas não com tanta rigidez, de maneira que qualquer comentário acerca do universo feminino é passível de ser contestado pelas próprias mulheres, as quais podem ter um olhar crítico sobre o assunto.

É quase impossível tratar do imaginário masculino atinente à mulher sem reportar a seu corpo. Aspectos que julgamos relevantes em nosso trabalho, visto que os desejos carnis e descrições de corpo e beleza feminina, temáticas recorrentes nas obras em que as mulheres são focadas. Exemplo disso é a obra de Vinícius de Moraes. Assim, elementos como idade, aparência, sexualidade, maternidade e prostituição são observados numa dimensão tanto física, quanto social, tal como é possível verificar no excerto a seguir:

Tu vês no escuro, pescador, tu sabes o nome dos ventos?  
Por que ficas tanto tempo olhando no céu sem lua?  
Quando eu olho no céu fico tonto de tanta estrela  
E vejo uma mulher nua que vem caindo na minha vertigem,  
pescador.



Tu já viste mulher nua, pescador: um dia eu vi Negra nua  
Negra dormindo na rede, dourada como a soalheira  
Tinha duas roxuras nos peitos e um vasto negrume no sexo  
E a boca molhada e uma perna calçada de meia, pescador...

Não achas que a mulher parece com a água, pescador?  
Que os peitos dela parecem ondas sem espuma?  
Que o ventre parece a areia mole do fundo?  
Que o sexo parece a concha marinha entreaberta pescador?

(MORAES, 2008, p.316)

Esse trecho do poema “Pescador” ilustra o destaque dado por Vinicius ao personagem pescador, bem como à representação feminina. Sendo um texto integrante da segunda fase, sua linguagem é acessível e a forma de abordagem da personagem feminina ocorre sem pejo romântico. O eu-poético encara todas as nuances corporais e ainda dialoga com o pescador sobre o assunto. Portanto, além de aprofundar-se nos aspectos corporais, põe em evidência um tipo profissional popular antigo, no caso, o pescador.

Os fundamentos, as discussões, as diversas abordagens feitas sobre o feminino no decorrer dos séculos percorre toda a história das mulheres desde o seu nascimento, quando da chegada de uma nova criança o filho homem era sempre mais esperado. O varão era o desejado. Afinal, seria ele o responsável pela expansão da família, tanto nos negócios, quanto na vida conjugal, pois havia uma linhagem a ser continuada. Segundo Perrot, “nos campos de antigamente, os sinos soavam por menos tempo para o batismo de uma menina, como também soavam menos para o enterro de uma mulher. O mundo sonoro é sexuado” (2008, p.42). Depois, durante a infância e a adolescência, as meninas eram constantemente vigiadas, passando grande parte do tempo dentro de casa. As atividades domésticas tornaram-se um aprendizado indispensável. A escolarização delas era significativamente mais atrasada que a dos meninos.

Evidentemente todos esses aspectos ganham uma nova roupagem em cada época. Observaremos, assim, os *resíduos* que permaneceram e tantas vezes permanecem na sociedade atual. Refletiremos no âmbito social, inicialmente, e, por conseguinte, no contexto histórico e literário.

### **2.1.1 A mulher da Antiguidade à Contemporaneidade:**

Considerar uma História da Mulher na Antiguidade nem sempre é consensual, visto que, conforme abordado, raras são as fontes que nos oferecem um conteúdo preciso acerca do ser feminino. Na realidade, conhecer ou reconhecer essa História requer uma busca da própria mulher na tentativa de compreender sua essência e “ouvir” sua voz. Tal averiguação parte justamente daquelas mulheres que compõem a luta feminista. Segundo Perrot e Duby:

A história das mulheres é, de uma certa forma, a história do modo como tomam a palavra. Mediatizada, de início, ainda pelos homens que, por intermédio do teatro e, mais tarde, do romance, se esforçam por fazê-las entrar em cena. Da tragédia antiga à comédia moderna elas são, muitas vezes, apenas porta voz deles ou o eco de suas obsessões (PERROT & DUBY, 1990, p.10):

Para termos uma ideia do afirmado, os primeiros textos a serem analisados para a construção dessa história fazem parte de uma escrita privada. São textos epistolográficos, nos quais temos os primeiros escritos femininos, que se somam às primeiras obras literárias como as de Madame de Sévigné<sup>18</sup> (PERROT E DUBY, p.11, 1990). Claro que tais textos não são encontráveis com facilidade, porque se trata de uma escrita privada em geral confinada às residências, quase sempre destruída por suas autoras.

Embora consideremos ter havido um avanço positivo, ainda é curioso o fato de se ter poucos escritos de mulheres ao mesmo tempo em que são inúmeras as fontes documentais sobre elas. Neste caso, sem dúvida, produzidas por homens (ALEXANDRE, 1990, p. 531).

Cabe-nos questionar quais eram, então, as trajetórias da escrita feminina em uma realidade de censuras e proibições. De acordo com Perrot, as primeiras vias da escrita foram “a religião e o imaginário: as vias místicas e literárias; a

---

<sup>18</sup> Escritora francesa, nascida em 1626 e falecida em 1696, escreveu cerca de 1500 cartas, a maior parte das quais foram dirigidas à sua filha, a cuja educação consagrou grande parte da vida. Nas suas cartas, Madame de Sévigné faz um extraordinário relato da época, ao mesmo tempo que exterioriza seus sentimentos. (Madame de Sévigné. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2012. [Consult. 2012-10-04]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$madame-de-sevigne](http://www.infopedia.pt/$madame-de-sevigne)>.)

oração, a meditação, a poesia e o romance” (PERROT, 2008, p. 31). Exemplo disso, conta-nos a mesma autora, “Safo, a misteriosa poetisa grega que, ao final do século VII, anima em Lesbos, um grupo coral onde cantam as jovens da boa sociedade” foi uma das pioneiras da escrita. Contudo, até chegar-se a esta condição, muitos percalços precisam ser avaliados.

Na Antiguidade, em termos gerais, as mulheres eram simples máquinas de procriar. Não eram apreciadas sob nenhum outro aspecto, fosse ele intelectual ou afetivo. Estavam inclusas na classe das coisas e não das pessoas. Segundo Lins:

O censor Cecílio Metelo, cognominado o Numídico, visto haver dirigido, no segundo século antes de nossa era, a guerra contra Jugurta, sustentou perante o povo romano, segundo conta Aulo-Gélio, que se devia considerar o casamento um sacrifício de um prazer particular e um dever público.

“Se a natureza – concluía ele – tivesse sido bastante benfazeja para dar-nos a existência sem as mulheres, ficaríamos livres de uma companhia extremamente importuna.”(LINS, 1939, p.155)

A mulher, de fato, não era bem-vinda, muito menos bem-vista. Seria uma carga pesada que provavelmente desse muita preocupação. A situação começou a se transformar com a intensificação das atividades militares das populações antigas. O cansaço dominava as populações, resultado dos severos trabalhos referentes à guerra. Um exemplo prático do que ocorria nessa época é o de Cipião, ao conquistar, aos 24 anos, a cidade de Cartagena:

“Na mesma ocasião – conta Políbio – deparando, alguns romanos com uma jovem de incomparável formosura, trouxeram-na a Cipião e pediram-lhe que a aceitasse como presente visto o saberem apreciador de mulheres. Ofuscado por tão grande beleza, respondeu-lhes, entretanto, Cipião, que, se fosse simples cidadão, nada mais agradável lhe poderiam ofertar; mas, como general, nada lhe convinha menos. Agradecendo pois, aos jovens, fez logo vir o pai da moça, ao qual a entregou, dando-lhe a liberdade de casá-la com quem bem entendesse” (LINS, 1939, p.157).

A mulher, na verdade, causava certa dose de pânico nos cristãos, que viam nela uma tentação, um convite à devassidão, problema que afetaria além dos preceitos religiosos, o próprio convívio social. Parte dessa preocupação se dava pelo que se expunha nos livros, em especial na Bíblia, na qual se mostrava a aspereza de um povo primitivo, defensor de suas tradições religiosas. Retrato

disso é o relato da criação, através da qual, segundo a mitologia hebraica, a mulher foi a mentora da perdição humana, pois além de provar do fruto proibido da Árvore do Bem e do Mal, Eva induziu Adão a comê-lo (LINS, 1939, p.161).

Outro aspecto comumente observado e discutido a partir das escrituras foi o fato da mulher não ter obtido o *sopro divino*. Segundo os teólogos da época, o *sopro divino* é a própria alma humana, acreditando-se, que por dele ter sido excluída a mulher dele não participava. Contudo, se ela cometeu o pecado original, logo, essa concepção seria falsa. Lins continua:

Assim, pois, a teologia, por um lado, e, por outro, os depravadíssimos costume dos antigos, sobretudo depois de determinada conquista romana, conduziram os cristãos (os quais se preocupavam em regenera-se moralmente) a uma apreciação desfavorável da mulher, observando os monges que o diabo era sempre mais temível quando revestia a forma feminina. (LINS, 1939, p.162)

Um exemplo clássico, citado pelo autor acima mencionado, é o de São Nilo. Este, tendo vivido noventa e cinco anos, não achou viável receber a visita de uma princesa que tinha grande admiração por sua pessoa e santidade. Referida atitude deu-se por ele acreditar que se visse uma mulher diante de si o demônio voltaria a incomodá-lo imediatamente. E o curioso é que esse pensamento era comum entre os cristãos. A propósito, vale a pena transcrever o 3º cânon<sup>19</sup> do 1º Concílio de Mâncon, reunido no final do 6º século: “É proibido, aos bispos, deixar entrar em seus quartos, qualquer mulher, a não ser na presença de dois padres ou de dois diáconos” (LINS, 1939, p.163). A regra também valia para as mães e irmãs. E até mesmo nas normas preestabelecidas aos templários, redigida por São Bernardo, encontramos conselhos para afastar os cavaleiros das mulheres: “Fuja o Cavaleiro de Cristo dos afagos da mulher que põe o homem no último risco; para que com pura vida, a segura consciência chegue a gozar de Deus para sempre. Amen” (LINS, 1939, p. 163). A mulher, vista por esse ângulo, é sempre um risco, uma tentação, alguém capaz de destruir a vida de um homem. E essa concepção é clássica dentro da obra de

---

<sup>19</sup> Do gr. Kanon, vara de medir, barra reta, norma. Lat. Canon. O conjunto de escritos bíblicos reconhecidos. As igrejas protestantes e algumas ortodoxas divergem da igreja romana quanto ao Cânon do AT (SCHÜLER, 2002, p.100).

Vinicius, mesmo quando a imagem da mulher não surge nitidamente, percebemos sua presença:

Na treva que se fez em torno a mim  
 Eu vi a carne.  
 Eu senti a carne que me afogava o peito  
 E me trazia à boca o beijo maldito.  
 Eu gritei.  
 De horror eu gritei que a perdição me possuía a alma  
 E ninguém me atendeu.  
 Eu me debati em ânsias impuras  
 A treva ficou rubra em torno a mim  
 E eu cá!  
 As horas longas passaram.  
 O pavor da morte me possuiu.  
 No vazio interior ouvi gritos lúgubres  
 Mas a boca beijada não respondeu aos gritos.

Tudo quebrou na prostração.

O movimento da treva cessou ante mim.

(MORAES, 2008, p.174-175)

Essa primeira parte do poema “Ânsia” mostra claramente a percepção masculina acerca do feminino. A mulher como símbolo do pecado, se apresenta de maneira demoníaca, arrancando a pureza que outrora habitava o eu-poético. Todavia, a mulher tem outro nome: carne. Tal denominação mostra a concepção de mulher para o poeta, bem como as angústias suscitadas por ela. São desejos coibidos pela forte espiritualidade religiosa:

A carne fugiu  
 Desapareceu devagar, sombria, indistinta  
 Mas na boca ficou o beijo morto.

A carne desapareceu na treva  
 E eu senti que desaparecia na dor  
 Que eu tinha a dor em mim como tivera a carne  
 Na violência da posse.

Olhos que olharam a carne  
 Por que chorais?  
 Chorais talvez a carne que foi  
 Ou chorais a carne que jamais voltará?  
 Lábios que beijaram a carne  
 Por que tremeis?  
 Não vos bastou o afago de outros lábios  
 Tremeis pelo prazer que eles trouxeram  
 Ou tremeis no balbucio da oração?  
 Carne que possui a carne  
 Onde o frio?  
 Lá fora a noite é quente e o vento é tépido

Gritam luxúria nesse vento  
Onde o frio?

Pela noite quente eu caminhei...  
Caminhei sem rumo, para o ruído longínquo  
Que eu ouvia, do mar.  
Caminhei talvez para a carne  
Que vira fugir de mim.

(MORAES, 2008, p.175-176)

Desse modo, a volúpia da carne era tortura para o eu-lírico, repleto de questionamentos sem respostas. Todos os caminhos nos quais estivesse presente a “carne” levavam à morte. Trata-se do martírio divino, próprio dos que vivem a dúvida entre os anseios terrestres e os celestes.

Portanto, assim como os Cavaleiros de Cristo, o homem na poesia viniciiana precisava fugir das provocações femininas. Trata-se de uma *mentalidade* medieval imposta com o advento do cristianismo.

Ainda segundo Lins, todo esse exagero fez-se necessário na tentativa de purificar o homem e até mesmo a mulher. O curioso e, ao mesmo tempo contraditório, é o fato de o catolicismo ter contribuído para o avanço moral e social da mulher. Embora partisse de uma equivocada teoria, a Igreja contribuiu para que saísse da tutela sob a qual era submetida. E ela, dessa forma, ficou devendo ao catolicismo o referido avanço que permitiu certa dignidade e responsabilidade que jamais gozou.

Com essa supervalorização dos ideais cristãos, através dos quais o homem se via obrigado a fugir dos encantos femininos, aconteceu mesmo sem propósito, uma otimização do respeito e da ternura existente entre os sexos. Destarte, quem mais lucrou foi a mulher, “a qual ingressou nos tempos modernos prestigiada e cercada de uma auréola da santidade, que induziu Augusto Comte a elevá-la, em seu sistema universal de educação, à categoria de providência moral de espécie” (LINS, 1939, p.165).

O catolicismo, no intuito de intensificar o processo de purificação e moralização do homem, instituiu o casamento sem divórcio. Lins (1939, p.165) afirma que até mesmo as segundas núpcias, nos casos de viuvez, por exemplo,

eram condenadas, pois seria considerada uma espécie de bigamia. Daqui em diante, perceberemos a fortificação cada vez mais ampla da Igreja na moralização dos costumes femininos.

A tentativa da Igreja de purificar o homem e fazê-lo seguidor da moralidade cristã fez com que este se tornasse mais terno e capacitado a amar. Entretanto, esse sentimento tão sublime não foi dedicado a Deus, como provavelmente esperava a instituição católica. Foi consagrado à mulher, aquela que estava constantemente ao seu lado tanto nas horas de dor, quanto nas horas de alegria. Segundo Lins (1939, p.168), neste período surge o culto à mulher, propagado até mesmo pelos cavaleiros. Vale ressaltar que tudo se inicia de forma despretensiosa, fato que também contribuiu para a intensificação dessa propagação. Assim, Maria mãe de Deus se tornou símbolo da personificação da mulher, principalmente na função materna, na qual foi exemplo de força e determinação. O árduo culto à virgem e, automaticamente, à mulher na Idade Média, é a prova de que nos primeiros séculos do Catolicismo não houve intensificação desse culto. Temos exemplo dessa exaltação da figura materna, ao lado da imagem de Nossa Senhora, encontramos no “Poema para todas as mulheres”, de Vinicius de Moraes:

Dai-me o poder vagaroso do soneto, dai-me a iluminação das odes,

[dai-me o cântico dos cânticos

Que eu não posso mais, ai!  
Que esta mulher me devora!

Que eu quero fugir, quero a minha mãezinha quero o colo de  
[Nossa Senhora!

(MORAES, 2008, p. 278)

Num outro texto, destinado à figura da mãe, versificando a respeito dos medos que o envolviam, o eu-poético faz um pedido: “Aninha-me em teu colo como outrora/ Dize-me bem baixo assim: - Filho, não temas”. A relação com o texto bíblico nos leva a compreender que o pedido tem a ver com o consolo um dia recebido por Maria, mãe de Deus, quando o anjo anunciou a vinda do Messias. O filho descrito no poema padece de uma angústia que precisa ser consolada. Além disso, há a necessidade de uma proteção divina, já que a mãe é conhecida como defensora dos filhos.

Na era medieval a figura feminina resumia-se na antítese da representação das personagens de Eva e Maria, mãe de Deus. Uma como expressão da tentação e do pecado, a outra, como pureza e divindade. Contudo, a imagem de Maria, segundo Le Goff, só ganha notoriedade a partir do século XII, enquanto que a de Eva embora tenha sido o retrato do mau exemplo, foi uma imagem simbólica da própria Igreja (LE GOFF, 2011, p.119-120).

Acerca dessa simbologia, Jacques Le Goff explica que a Igreja na Idade Média era considerada uma pessoa. E, sendo simbolizada por Eva, ela participava, conseqüentemente, do *pecado original*. Desse modo:

A cristandade é dirigida por uma instituição não isenta do erro e do pecado, uma instituição falível, o que fica evidente no comportamento dos contemporâneos daquele período. [...] Para compreender o conteúdo dessa alegoria é preciso lembrar que o cristianismo medieval buscou na Bíblia constantemente referências, explicações para as realidades de seu tempo. Então, nisso é que se vai achar uma espécie de figura primitiva, primeira, se quiser, da mulher. A sociedade medieval, que não tinha o sentido da história, com naturalidade representou a Igreja nessa perspectiva eterna, a-histórica (LE GOFF, 2011, p. 120).

Ora, Eva é, de fato, a primeira criatura de Deus. A primeira mulher a surgir nos textos bíblicos<sup>20</sup>. E foi através de sua imagem que as discussões acerca da superioridade masculina ganharam outro rumo, já que, tendo a mulher sido criada a partir de uma costela de Adão, logo, segundo Tomás de Aquino, nota-se a igualdade entre os sexos. Isso porque o ser feminino não foi criado de um membro superior e muito menos de um membro inferior masculino. E essa concepção ganhou respaldo na Idade Média, fato que valorizou a figurada mulher, antes inferiorizada (LE GOFF, 2011, p.122).

Destarte, enquanto Eva é a primeira mulher bíblica e a figura representativa do Antigo Testamento, Maria mãe de Deus é a revelação do Novo Testamento. Claro que muitas outras mulheres passaram pelas Escrituras tanto do Antigo, quanto do Novo Testamento. Mas elas são pontos culminantes, simbologias cristãs. Le Goff comenta a respeito da importância das figuras femininas que cruzaram o caminho de Jesus:

---

<sup>20</sup> A colocação numérica quer referir-se ao primeiro livro bíblico, desconsiderando a ordem em que a Bíblia foi escrita.



Até o fim ele é acompanhado por sua mãe. Prega seu ensinamento a Marta e Maria. É para atender ao desejo das irmãs de Lázaro que ele o ressuscita. Uma das mais belas figuras de mulher do texto é evidentemente Maria Madalena, essa criatura complexa, uma espécie de contrapartida em relação à figura má de Eva, que seria como que voltada para o pecado: Maria Madalena pecou, mas isso não está na sua natureza, ela é capaz de cair em si e se arrepender, e Jesus diz que ela vale mais, em sua fraqueza e sua redenção, do que as que jamais pecaram. Seu culto explodirá verdadeiramente no fim da Idade Média (LE GOFF, 2011, p. 126).

Faz-se necessário lembrar que o “fundamento do pensamento e da prática cristã, na Idade Média, são as Escrituras”. Portanto, toda essa concepção homem-mulher terá resultado dentro da própria estrutura da Igreja, mais especificamente, sobre a hierarquia. As mulheres, mesmo sem ocuparem o lugar de papas, padres ou afins, puderam, a partir da Era Medieval. “achar seu lugar em meio ao clero regular, e se realizarem, e serem reconhecidas como iguais aos homens” (LE GOFF, 2011, p.127).

Passando adiante, é preciso ressaltar que estando algumas mulheres à frente de sua época, destacaram-se pela produção de seus escritos. Dentre elas, podemos acentuar:

a religiosa Hildegarde de Bingen, autora, no século XII, do *Hortus deliciarum* (*Le Jardin des délices*, coletânea dos cantos gregorianos); Marguerite Porete (*Le Miroir des ames simples et anéanties*), morta na fogueira como herética no século XIV; Catarina de Siena, letradame conselheira do papa; a grande Cristine de Pisan, cuja obra *La cité des dames* marca uma ruptura no século XV. ‘Em minha loucura eu me desesperava por Deus me ter feito nascer um corpo feminino’, dizia ela numa sede de igualdade que saía por todos os poros desse período pré- renascentista. (PERROT, 2008, p. 32)

Em geral, os lugares mais adequados para a exploração da escrita eram os conventos e os salões. Nestes casos, o claustro e a conversação respectivamente. O interessante, que muitas vezes nos parece até contraditório, é o fato dos conventos, na Idade Média, propiciarem a escrita das mulheres. Dessa forma, “ao final do século XIII, as mulheres pareciam culturalmente superiores aos homens que se dedicavam a guerrear como nas cruzadas e em outras circunstâncias” (PERROT, 2008, p. 32). Acredita-se que justamente neste momento surja o amor cortês. Afinal, eram as mulheres cultas que tinham o grande anseio em amar de outras maneiras. Até mesmo as religiosas passam

por um período de transformação e reproduzem os manuscritos apoderando-se do latim ilícito. Com tudo isso, fez-se necessária uma mudança nos conventos, que no século XII começaram a diversificar sua clientela e seu ofício, mesmo continuando com os espaços de cultura para as mulheres. Estas, segundo Perrot, eram bastante exigentes e se destacavam por suas habilidades (PERROT, 2008, p.32).

Dentre as habilidosas mulheres da modernidade podemos citar Teresa de Ávila, as religiosas de Port-Royal, e a borgonhesa Gabrielly Suchon (1632-1703), as quais se afirmam como mulheres do livro.

Gabrielly, religiosa secularizada, publicada em 1693 um *Traité de la morale et la politique* muito apreciado, o que prova que as mulheres não se isolam mais na piedade religiosa. No século XVII o salão de Mme. de Rambouillet é o bastião das Preciosas, que exigem galanteria e linguagem elevada. Seguindo essa linha, Madeleine de Scudéry escreve romances intermináveis que renovam a expressão do sentimento amoroso. E Mme. de la Fayette, com a mais breve das obras primas: *La Princesse de Clèves* (PERROT, 2008, p.34).

Desde então, há uma significativa abertura para as escritoras. Entretanto, no século XIX, tal abertura será limitada. Trata-se de “mulheres que em sua maioria são de origem aristocrática, com poucos recursos, e que tentam ganhar a vida de maneira honrosa com ‘a pena’ tanto quanto com o pincel” (PERROT, 2008, p.33).

Nesta época, alguns fatores influenciaram a relevante criação feminina. Dentre estes, um público leitor feminino, acostumado com a escrita das mulheres. É claro que os gêneros produzidos, ainda eram bem limitados: livros de cozinha, pedagogia, moda, romances. Em nenhum dos casos se tratava de uma “febre” ou “mania” pelos escritos femininos, mas de um crescimento gradual deles, que os tornavam cada vez mais comuns.

Outra mulher renascentista que merece destaque é Anna Maria Von Schurmann. Foi advogada, ensinou filosofia, estudou medicina, foi escultora e pintora e escreveu livros. Sabia 12 idiomas. Chegou a trocar ideias com alguns gênios como Descartes. Chegando aos sessenta anos passou a dedicar-se ao

labadismo<sup>21</sup>, entretanto, isso não significava nada para ela, pois o que a realizava, na verdade, era ajudar os pobres, espalhando as ideias espirituais do labadismo (LÉON, 1998, p.32.).

Observa-se, naquele momento histórico, um expressivo avanço feminino capaz de evidenciar várias mulheres, seja no âmbito profissional, intelectual ou artístico. Talvez, não seja, ainda, um movimento intenso, impetuoso, mas baseando-se na inibição pela qual passaram durante séculos, esse momento é de grande valia para a História da Mulher.

## **2.2. História e Literatura: o corpo da mulher como fonte de desejos e angústias**

O corpo transformou-se em referência para o povo cristão ao longo dos séculos. Afinal, foi através do envio de Jesus Cristo a Terra que a humanidade teve a chance de salvar tanto corpo quanto alma. Com isso, “a fé e a devoção ao corpo de Cristo contribuíram para elevar o corpo a uma alta dignidade, fazendo dele um sujeito da História” (GÉLIS, 2009, p.19). O corpo de Cristo presente na mesa da comunhão. O corpo torturado na Cruz. O corpo divino.

Todavia, o corpo sobre o qual nos debruçaremos neste tópico não é santo. Pelo contrário, é uma imagem constantemente ligada ao pecado. E é dessa maneira que se aprofundam os medos desse corpo insolente, principalmente quando nele se habita uma alma feminina. Pensamento difundido já na Igreja da Contra-Reforma.

Propomo-nos agora relacionar a História da Mulher e da sua representação na Literatura, analisando de que forma se concebeu o corpo

---

<sup>21</sup> Utópica comunidade religiosa cujas crenças, semelhante às dos quacres atraíram inúmeros adeptos na Europa do século XII (Léon, 1998, p.32).

feminino ao longo dos tempos. E, para iniciarmos as considerações, vale destacar um trecho da obra *Uma História do Corpo na Idade Média*, de Le Goff e Truong (2006):

A subordinação da mulher possui uma raiz espiritual, mas também corporal. “A mulher é fraca” observa Hildegard de Bingen no século XII, “ela vê no homem aquilo que pode lhe dar força, assim como a lua recebe sua força do sol. Razão pela qual ela é submetida ao homem e deve sempre estar pronta para servi-lo”. Segunda e secundária, a mulher não é nem o equilíbrio nem a completude do homem. Em um mundo de ordem e de homens necessariamente hierarquizado, “o homem está em cima, a mulher está em baixo”, escreve Christiane Klapisch-Zuber. (LE GOFF & TRUONG, 2006, p. 52)

Dentro de um pensamento medieval, completamente dominado pela Igreja Católica, a mulher não poderia ser vista de forma diferente. O texto bíblico era constantemente retomado para que o lugar da mulher jamais fosse esquecido: “Depois, da costela que tinha tirado do homem, Javé Deus modelou uma mulher e apresentou-a para o homem” (Gn 2, 22)<sup>22</sup>. Dessa forma, é justamente da criação dos corpos, do homem e da mulher, que brota a desigualdade. Ainda segundo Le Goff & Truong (2006, p.53), Tomás de Aquino<sup>23</sup> busca igualar os dois sexos afirmando que Deus fez a mulher da costela do homem para mostrar que são iguais, visto que se tivesse feito partindo da cabeça, seria vista como superior, se tivesse feito partindo dos pés, ela seria inferior, e, no caso citado, não há divergência.

Conforme abordamos no início deste capítulo, o ser feminino, desde o princípio, foi percebido com certa dose de inferioridade, a começar pelo nascimento, quando se esperava gloriosamente pelo “varão” da família. O valor dado a cada um dos sexos era claramente diferenciado. Segundo Perrot (2008, p. 42) até no batismo se percebia essa disparidade, visto que os sinos soavam por menos tempo quando se tratava de uma menina. A autora afirma que:

---

<sup>22</sup> *BÍBLIA SAGRADA*. Edição Pastoral. Paulus, São Paulo: 1990.

<sup>23</sup> Tomás de Aquino (São Tomás, 1225 – 1274). Filósofo e teólogo italiano, estudou com os beneditinos antes de entrar para a ordem dos dominicanos por volta de 1243. Aluno de Alberto, o Grande, em colônia, vai em seguida a Paris – o centro intelectual mais prestigioso da época – onde leciona, assim como em várias cidades da Itália. Tomás de Aquino, o “Doutor Angélico”, é pensamento mais célebre de uma Europa unificada pelo cristianismo triunfante (DUROZIO & ROUSSEL, 1993, p.469).

A menina é uma desconhecida. Antes do século XX, existem poucos relatos de infância das meninas. Georg Sand é uma exceção. Em *Historie de ma vie*, ela conta longamente sua vida cotidiana, as relações com sua mãe, as brincadeiras, fala de suas bonecas, evoca as primeiras leituras, os devaneios em torno do tapete ou dos papéis de parede, contemplados durante as sextas intermináveis da infância. Mais tarde, as autobiografias de escritoras multiplicam esses relatos: dentre os mais belos, os de Marguerite Audoux, Colette, Nathalie Sarraute, Christa Wolf. No século XIX, a literatura educativa ou romanesca fornece elementos para uma galeria de meninas: Sophie (a condessa de Ségur), Alice (Lewis Carroll), a pequena Fadette (Sand), Cosette (Victor Hugo). Uma exposição do museu D'Orsay destaca a presença das meninas na pintura, principalmente impressionista. Élisabeth Vigée-Lebrun pinta sua filha, Berthe Morisot – a sua Júlia – em todas as fases da vida. (PERROT, 2008, p. 43)

Contudo, se tomarmos por base a realidade, não é simples esboçar a vida das meninas, pois estas sempre foram mais policiadas que os meninos, passando mais tempo dentro de casa.

A educação feminina era bem mais atrasada que a masculina, especialmente quando se tratava de um país católico. Neste, as religiosas eram encarregadas de doutrina-las. Dessa forma, ensinavam além da leitura e da prece, o corte e costura, estreitando a relação do feminino com a religião e os afazeres domésticos. Torna-se clara a indução aos serviços destinados exclusivamente ao gênero feminino.

Posteriormente, quando as leis Ferry (1881)<sup>24</sup> instituem a escola laica, destinada tanto para meninos quanto para meninas, dá-se uma revolução. Mesmo com grande parte de meninas já alfabetizadas, a formação delas era bem mais lenta que a dos meninos. No ambiente escolar havia a nítida separação de espaços destinados a cada sexo; afinal, a reputação tinha de ser

---

<sup>24</sup> Em 28 de julho de 1833, o ministro da Educação da França, François Guizot, faz votar uma lei que iria transformar o ensino primário no país e no mundo. Ela obrigava as comunas com mais de 500 habitantes a ter pelo menos uma escola primária de meninos e a manter pelo menos um professor primário. Além disso, cada departamento francês deveria ter uma escola de formação de professores do ensino básico. Os estabelecimentos privados foram legalizados e a instrução religiosa, mantida. A instrução pública na França seria modificada mais tarde pelas leis Falloux e Ferry. Promulgada por iniciativa de Alfred de Falloux, então ministro da Educação (Instrução Pública), uma nova lei, sancionada em 15 de março de 1850, instaurou a liberdade do ensino secundário. Fez a distinção entre educação pública (a cargo de uma comuna, de um departamento ou do Estado) e o ensino privado, ao qual foi conferida ampla liberdade. De outra parte, favoreceu o ensino católico nos estabelecimentos primários e obrigou as comunas de mais de 800 habitantes a abrir uma escola para as meninas. Contrária ao princípio da laicidade no ensino, esta lei acabou revogada. Em 1881 e 1882, as leis Ferry seriam promulgadas (COMBY, 1994, p.130).

preservada. Até hoje ainda existem escolas *não mistas*, que destinam parte de suas aulas para o ensino religioso e seguem normas dentro de um preceito católico.

Quando principia a adolescência, uma nova preocupação norteia a educação feminina: a virgindade. Esta é vigiada durante séculos. O referido tema era norma concebida desde o nascimento. A complexidade era tanta que mal falavam sobre o assunto, as meninas apenas obedeciam à regra paternalista. Dessa forma:

A virgindade das moças é cantada, cobiçada, vigiada até a obsessão. A Igreja, que a consagra como virtude suprema, celebra o modelo de Maria, virgem e mãe. Os pintores da Anunciação, grande tema medieval, representam o anjo prosternado no quarto da jovem virgem, diante do seu leito estreito. Essa valorização religiosa foi laicizada, sacralizada, sexualizada também: o branco, o casamento de branco, no Segundo Império, simboliza a pureza da prometida (PERROT, 2008, p.45).

Proteger a virgindade feminina foi e, talvez, ainda seja uma constante, uma obsessão familiar. Isso porque tanto a Igreja quanto a própria sociedade condenavam as pessoas que não seguissem tal norma. Mesmo as moças violentadas, como veremos mais adiante, passavam a ser consideradas desvirtuadas, mulheres fáceis. Enfim, essa é a marca de uma sociedade machista, que a Igreja católica, comandou durante muito. Detentora do poder medieval, a Igreja a professava como uma virtude máxima, buscando seguir o modelo mariano de virgem e mãe. Nesta época, os pintores da Anunciação representavam a imagem de uma jovem virgem em seu quarto tendo ao lado um anjo ajoelhado::



Figura 1 - Fonte: ECO, 2010, p.29.<sup>25</sup>

Essa imagem era sacralizada. Vários artistas buscaram representar a mesma ideia em diversas obras; cada um com total cautela, mantendo o mistério secular dessa história bíblica.

. Além dessa imagem, a cor branca também é uma forte simbologia que passa a ser respeitada na Idade Média, por representar a pureza e a castidade, cor usada pelas noivas na cerimônia de casamento até hoje. Podemos dizer que este é um resíduo medieval, o qual, hoje, devido a um novo estilo de vida, não carrega a mesma ideia de outrora.

---

<sup>25</sup> Simone Martini, Anunciação e Santos. Florença, Galeria degli UFFZi

É importante que façamos um adendo quando o assunto é casamento. Na Antiguidade, em Roma, antes do advento do cristianismo, comumente as mulheres casavam inúmeras vezes. Algumas ultrapassavam o número de vinte matrimônios. Contudo, essa facilidade de trocar de companheiro destrói qualquer possibilidade de confiança que exista entre um casal (LINS, 1939, p.167). Já na Idade Média, o casamento acontecia quando do consentimento das duas partes, embora isso muitas vezes não tenha sido levado a sério. O importante disso tudo é que, para a mulher, trata-se de um avanço. Além dessa evolução, podemos citar o culto à virgem Maria, que contribuiu de maneira expressiva para a valorização feminina, por se referir à exaltação da imagem de uma mulher, mãe e pura. “Contudo, a mulher irá pagar em sua carne o passe de mágica dos teólogos, que transformaram o pecado original em pecado sexual” (LE GOFF & TRUONG, 2006, p.54). E a personagem que bem representa esse pecado é Eva, que ao lado de Maria, configuram as imagens femininas mais representativas da época: a pecadora e a sacralizada, respectivamente.

Mas, é seguindo a vertente mariana, na qual a pureza da mulher seria elementar, que a virgindade se configura como uma obsessão vivida pela família de uma jovem solteira. E essa ideia continuava a ser constantemente difundida na sociedade ocidental:

Pois a violação é um grande risco, porque constitui um rito de iniciação masculina tolerado na Idade Média; Georges Duby e Jacques Rossiaud descreveram os bandos de rapazes em busca de presas. Infeliz daquela que se deixar capturar. Torna-se para sempre suspeita de ser uma mulher fácil. Uma vez deflorada, principalmente se foram muitos os que o fizeram, não encontrará quem o queira como esposa. Desonrada, está condenada à prostituição. No século XIX, somente o estupro coletivo é suscetível de punição pelos tribunais. No caso de estupro cometido por apenas um homem, a jovem (ou a mulher) é quase sempre complacente: ela poderia ter-se defendido. O estupro é julgado em tribunais correccionais, a título de ‘agressão com ferimentos’. Será qualificado como crime pela lei apenas em 1976. (PERROT, 2008, p.45)

Fica demonstrado o quanto era difícil para uma mulher conviver dentro das normas impostas pela sociedade. Entretanto, há algo relevante que deve ser considerado: a posição social faz bastante diferença no tratamento imposto à mulher naquela época. De um lado temos a jovem aristocrata, aquela que “monta a cavalo, pratica esgrima, tem um preceptor ou uma governanta, como



seus irmãos e aprende rudimentos de latim” (PERROT, 2008, p.45), do outro temos a jovem burguesa e a das classes populares:

Educada pela mãe, iniciada às atividades domésticas e às artes de entretenimento (o indefectível piano), refinada por alguns anos de estudo ou de colégio interno e submetida aos rituais de ingresso no mundo social, que visam ao casamento. A filha das classes populares é posta por trabalhar muito cedo, geralmente em serviços domésticos. (PERROT, 2008, p.45)

Pelo que vimos, não era fácil ser jovem e solteira nesta época. Sem ter o domínio sobre o próprio corpo e muito menos sobre o coração, as mulheres não tinham liberdade para definir o futuro, as escolhas amorosas. Dessa forma, o casamento era o destino da maioria das mulheres. Na França, em 1900, 90% das mulheres eram casadas (PERROT, 2008, p. 46). Casamento sem paixão seria o ideal, de preferência o chamado “casamento arranjado”, o qual era decidido pelas famílias. Essa atitude era muito mais uma aliança com jogo de interesses, do que a união de duas pessoas que se amam. Somente no século XX os casamentos passam a acontecer por amor, prova da modernidade dos casais. “Os termos de troca se tornam mais complexos: a beleza e a atração física entram em cena. Um homem de posses pode desejar uma jovem pobre, mas bela. Os encantos femininos constituem um capital” (PERROT, 2008, p.47). É, de certo, a modernidade.

Voltando à discussão acerca da relação homem-mulher, é preciso salientar que apesar da proliferação desse tipo de amor conjugal, este sentimento, na maioria das vezes se concretiza fora do casamento. E, além de tudo, o ato da traição durante séculos foi tolerado, desde que praticado pelo sexo masculino. Ainda hoje encontramos *resíduos* dessa *mentalidade*.

A mulher casada era destinada a ser “dona do lar”, ou seja, se responsabilizava pelos afazeres domésticos e dependia financeiramente do marido. A submissão principia com a perda do sobrenome, depois vem a obrigação conjugal e, por fim, o dever da maternidade. Se houvesse falha em qualquer de suas obrigações, o esposo tinha total direito de castigá-la com agressões físicas, afinal era ele o “rei” de sua casa.

Algumas mulheres cedo ficavam viúvas, e, muitas destas, começavam a viver um período de poder e fartura. Entretanto, nem sempre isso ocorre de maneira tão fácil. Na Idade Média, por exemplo, quando as viúvas eram jovens e atraentes, e seus filhos ainda pequenos, não permaneciam muito tempo livres. Segundo Duby, unia-se a família da jovem com a do falecido para casá-la novamente. As que permaneciam livres eram somente aquelas que tinham uma idade mais avançada e cujos filhos já tinham idade para substituir o pai nos negócios da família. E o mais curioso é que elas deixavam o lar para o novo senhor (o filho) e geralmente destinavam-se a um mosteiro (DUBY, 1997, p.147):

As viúvas eram convidadas a renunciar ao amor. Para que fossem menos tentadas a praticá-lo, eram incitadas a encerrar-se em um claustro. De fato, muitas delas preferiam permanecer no século, gozar plenamente do poder e, libertas do jogo marital, divertir-se (DUBY, 1997, p.147).

Desse modo, as viúvas que não optavam pelos votos religiosos procuravam aproveitar a vida com a herança deixada pelo falecido, muitas vezes fruto do seu próprio dote. Contudo, enquanto vivo o marido, ela de nada poderia desfrutar, pois todos os bens se lhe tornavam virtuais, não tendo elas direitos efetivos sobre estes. Mas, em resolvendo recusar um segundo casamento, então, assim como se fosse um homem, passavam a administrar livremente os bens que fossem destinados.

Até aqui vimos de forma sucinta como era a vida da mulher. E dentre os aspectos citados, faz-se indispensável mencionar a importância que se dava à imagem feminina. Ora, segundo Perrot, “a mulher é, antes de tudo, uma imagem” (PERROT, 2008, p. 49). Sem dúvida, sua aparência sempre foi motivo de controvérsia. Na cultura judaico-cristã, por exemplo, tinha obrigação de se manter em silêncio quando em público. Em geral, ora se mostrava, ora se escondia, era a regra.

Desta forma, muito se exigia da mulher. E, dentre as diversas exigências, a beleza era a maior delas. Vale citar um trecho, longo, mas significativo, de Perrot:

Primeiro mandamento das mulheres: a beleza. “Seja bela e cale-se”, é o que se lhe impõe, desde a noite dos tempos, talvez. Em todo caso, o Renascimento, particularmente, insistiu sobre a

partilha sexual entre a beleza feminina e força masculina. Georges Vigarello mostra as modificações do gosto e, principalmente a valorização das partes do corpo de acordo com as épocas. Até o século XIX, perscruta-se a parte superior, o rosto, depois o busto; há pouco interesse pelas pernas. Depois o olhar desloca-se para a parte inferior, os vestidos se ajustam mais à cintura, as bainhas descobrem os tornozelos. No século XX, as pernas entram em cena, haja vista a valorização das pernas longilíneas nas peças publicitárias. Progressivamente, a busca da esbeltez, a obsessão quase anoréxica pela magreza sucedem à atração pelas generosas formas arredondadas da “bela mulher” de 1900.

A beleza é um capital na troca amorosa ou na conquista matrimonial. Uma troca desigual em que o homem se reserva o papel sedutor ativo, enquanto sua parceira deve contentar-se em ser o objeto da sedução, embora seja bastante engenhosa em sua pretensa passividade. [...] As feias caem em desgraça, até que o século XX as resgate: todas as mulheres podem ser belas. É uma questão de maquiagem e de cosméticos, dizem as revistas femininas. De vestuário também, daí a importância da moda, que num misto de prazer e tirania, transforma modelando as aparências. Questão de vontade, segundo Marcelle Auclair da revista Marie Claire. Em suma, ninguém tem o direito de ser feia. A estética é uma ética (PERROT, 2008, p. 50).

Não obstante, podemos afirmar que a preocupação com a beleza é uma inquietude surgida já na Antiguidade. Isso fica patente na *História da Beleza*, de Umberto Eco, onde ele cita trecho de um canto realizado nas núpcias entre Cadmo e Harmonia, em Tebas, pelas musas que o entoavam em honra aos esposos: “Quem é belo é caro, quem não é belo não é caro” (ECO, 2010, p. 37). Tais versos demonstram a noção que se tinha da beleza entre os antigos gregos, bem como a importância que se dava a ela. O interessante é que, nesta época, além de não ser teoricamente estudada, ela sempre vinha associada a outras qualidades, como, por exemplo, “a medida” e a “conveniência”.

Acrescente-se a isso uma latente desconfiança dos gregos em relação à poesia, que irá se explicitar em Platão: a arte e a poesia (e portanto a Beleza) podem alegrar o olhar e a mente, mas não estão em conexão com a verdade. Assim não é casual que o tema da Beleza seja associado com tanta frequência à guerra de Troia.(ECO, 2010, p.37).

Essa relação, citada pelo autor, condiz com trecho da *Ilíada*, atribuída a Homero, quando a Beleza de Helena a livra dos próprios danos por ela causados. Segundo Humberto Eco “Menelau, expugnada Tróia, lança-se sobre a esposa traidora para matá-la, mas seu braço armado fica paralisado à visão do belo seio desnudo de Helena” (ECO, 2010, p. 37):

À torre vendo aproximar-se Helena,  
 Dizem baixo entre si: “Não sem motivo  
 Povos rivais aturam tantos males!  
 Que porte e garbo! efígie é das deidades.  
 Mas, tal qual seja, embarque; a nós de exício  
 Não continue a ser e a nossos filhos.”  
 Então chamou-a Príamo: “Anda, ó cara,  
 Teu cônjuge primeiro e afins e amigos  
 Atenta ao pé de mim. Não és culpada;  
 Guerra tão crua, os deuses ma enviaram.

(HOMERO, 2008, v.133-142)

Poderia ser diferente na Idade Média, visto que o moralismo medieval era dominante e o pecado da carne era o mais temido. Entretanto, embora pareça contraditório, para os que, sendo religiosos, são conhecedores dos textos bíblicos, o *Cântico dos Cânticos* é o encantamento de um esposo que descreve a beleza feminina de sua amada:

*Revelação da beleza feminina*

1. Como você é bela, minha amada,  
 como você é bela!...  
 São pombas seus olhos escondidos sob o véu.  
 Seu cabelo... um rebanho de cabras  
 ondulando nas encostas de Galaad.
2. Seus dentes... um rebanho tosquiado  
 subindo após o banho,  
 cada ovelha com seus gêmeos,  
 nenhuma delas sem cria.
3. Seus lábios são fita vermelha,  
 sua fala melodiosa.  
 Metades de romã são suas faces  
 mergulhadas sob o véu.
4. Seu pescoço é a torre de Davi,  
 construída com defesas:  
 dela pendem mil escudos  
 e armaduras dos heróis.
5. Seus seios são dois filhotes,  
 filhos gêmeos de gazela,  
 pastando entre açucenas.
6. Antes que sopra a brisa  
 e as sombras se debandem,  
 vou ao monte da mirra,  
 à colina do incenso.
7. Você é bela, minha amada,  
 e não tem um só defeito!
8. Venha do Líbano, noiva minha,  
 venha do Líbano  
 e faça sua entrada comigo.  
 Desça do alto do Amaná,  
 do cume do Sanir e do Hermon,  
 esconderijo de leões,  
 montes onde rondam as panteras.
9. Você roubou meu coração,  
 minha irmã, noiva minha,

você roubou meu coração  
 com um só de seus olhares,  
 uma volta dos colares.  
**10.** Como seus amores são belos,  
 minha irmã, noiva minha.  
 Seus amores são melhores do que o vinho,  
 e mais fino que os outros aromas  
 é o odor de seus perfumes.  
**11.** Seus lábios são favo escorrendo,  
 ó noiva minha. Você tem leite e mel sob a língua,  
 e o perfume de suas roupas  
 é como a fragrância do Líbano.  
**12.** Você é um jardim fechado,  
 minha irmã, noiva minha,  
 um jardim fechado, uma fonte lacrada.  
**13.** Seus brotos são pomar de romãs  
 com frutos preciosos:  
**14.** nardo e açafraão,  
 canela, cinamomo e árvores todas de incenso,  
 mirra e aloés, e os mais finos perfumes.  
**15.** A fonte do jardim  
 é poço de água viva que jorra,  
 descendo do Líbano! (Ct 4, 1-15)<sup>26</sup>

Trata-se de um ideal de beleza que era bastante cultuado nas obras de arte em geral. Essas descrições eram comuns nas chamadas composições poéticas pastoris. Nestas, cavaleiros e estudantes tentam conquistar uma pastorinha que encontram em seu caminho, por acaso. Eis um dualismo que vale ser ressaltado na idade medieval: de um lado um grande moralismo, do outro, instantes de intensa sensualidade, como o que vimos no trecho bíblico.

É por volta do século XI que os trovadores provençais começam suas produções poéticas, além dos “romances cavaleirescos do ciclo bretão e da poesia e dos stilnovistas italianos” (ECO, 2010, p. 161). O interessante é que, em qualquer desses textos, explora-se a imagem feminina como representação de um amor casto e sublimado, aspecto comumente identificado em alguns poemas de Vinícius de Moraes. Neles temos uma mulher muito cobiçada, entretanto, também inatingível e, provavelmente por isso, tão desejada.

las sempre, sempre andando  
 E eu ia sempre seguindo  
 Pisando na tua sombra  
 Vendo-a às vezes se afastar  
 Nem sabias quem eu era  
 Não te assustavam meus passos  
 Tu sempre andando na frente

<sup>26</sup> *BÍBLIA SAGRADA*. Edição Pastoral. Paulus, São Paulo: 1990.

Eu sempre atrás caminhando.

(MORAES, 2008, p. 184)

O trecho de “Romanza”, analisado também no quarto capítulo, ilustra a ideia há pouco abordada: é um amor irrealizável. Dentro da nossa classificação, esse poema se enquadra na tipologia mulher passageira, pois, trata de um sentimento alimentado à distância. É uma mulher que passa, mas deixa suas marcas na memória e no sentimento de quem a vê, como temos em vários poetas de épocas distintas. Nesse caso, o eu-poético torna-se vassalo. E essa poesia de marca trovadoresca, na maioria das vezes, é traduzida como uma exteriorização do obséquio feudal:

O senhor, voltado na época para as aventuras das cruzadas, está ausente, e o obséquio do trovador (que é sempre um cavaleiro) desloca-se para a senhora, adorada mas respeitada, de quem **o poeta se faz vassalo**, seduzindo-a platonicamente com suas canções.

A dama assume o papel que caberia ao senhor, mas a fidelidade ao senhor faz com que seja intocável. (ECO, 2010, p. 161)

Todavia, essa não é a única interpretação a ser considerada. Há quem pense que os trovadores eram iluminados pela heresia catarista, a qual desprezava qualquer bem material e os prazeres da carne. E havia, ainda, os que acreditavam na influência da poesia mística árabe sobre os artistas citados. Finalmente, podemos citar a crença numa poesia cortês que tinha como intuito atenuar os costumes dos cavaleiros e senhores feudais, considerados rudes e violentos. Muitos estudos psicanalíticos foram realizados já no século XX acerca das consequências do amor cortês; nesse particular, “a mulher é desejada e rejeitada ao mesmo tempo porque nela se encarnaria a imagem materna ou porque o cavaleiro, na verdade, se apaixona narcisicamente, na dama, por sua própria imagem refletida” (ECO, 2010, p. 161).

Dentro dessa perspectiva, o relevante é o aparecimento de uma noção de beleza feminina marcada justamente pela rejeição ou não-correspondência frente aos cavaleiros que a desejam e acabam ficando satisfeitos com essa ideia do “inatingível”. Mesmo assim, se alimentam dessa paixão, fazendo com que a beleza da mulher se transfigure nas trovas. Esse aspecto do amor cortês não

considera o acontecimento do oposto: o trovador poderá não se contentar com a renúncia, assim como o cavaleiro pode não resistir ao adultério. Temos o exemplo clássico de Tristão e Isolda, amantes perdidamente apaixonados, que depois de beberem acidentalmente uma poção mágica passam a viver um amor proibido, traindo seus respectivos companheiros, culminando com a morte de ambos, pois ao descobrir que seu amor faleceu, Isolda morre de tristeza (ECO, 2010, p.164).

Dando continuidade ao pensamento exposto acima, Umberto Eco apresenta um lado mais apreensivo dessas histórias de paixão, segundo ele, “o amor, além do transporte dos sentidos, traz consigo infelicidade e remorso”. Dessa forma, de acordo com o que se discutiu ao longo dos séculos acerca do amor cortês, os instantes em que a moral não era priorizada, e muito menos a negação do erotismo, despencaram para um plano significativamente inferior “em relação à ideia da insatisfação e do desejo postergado ao infinito, onde o domínio adquirido pela mulher sobre o amante ganha aspectos masoquistas e a paixão mais se amplia, quanto mais é humilhada” (ECO, 2010, p.166).

Essa ideia, a de amor impossível pode dizer-se, é o resultado de uma aceção de amor cortês própria da Idade Média, mais tarde retomada pelos românticos. Acredita-se então que a paixão sofrida foi exacerbada nesse período da história e transmitida à arte romântica através de seus textos poéticos, romances e sua arte plástica. Vejamos um exemplo prático:

Jaufré Rudel de Blaye era homem muito nobre, príncipe de Blaye. Enamorou-se da condessa de Trípoli sem jamais tê-la visto, pelo bem que ouvia os peregrinos que vinham da Antioquia dizerem dela. E sobre ela compôs muitos versos, com boas melodias, mas com palavras mediocres. E pelo desejo de vê-la se fez cruzado e se pôs ao mar; no barco uma doença o contaminou e foi levado à Trípoli, a um albergue, e dado como morto. Levou-se a notícia à condessa e ela veio até ele, à sua cabeceira, tomando-o nos braços. Ele logo se deu conta que se tratava da condessa e de pronto recuperou o ouvido e o olfato, pondo-se a louvar a Deus por ter-lhe concedido viver tanto que a pudesse ver; e assim ele morreu em seus braços. Ela mandou sepultá-lo com grande pompa na casa do Templo; e, depois, naquele mesmo dia, fez-se monja pela dor que lhe causava a sua morte. (ECO, 2010, p.167)

Ainda segundo o mesmo autor, tal lenda foi construída a partir das canções de Rudel, que exprimem um amor impossível, justamente por se tratar de uma bela mulher nunca vista e apenas sonhada. E por causa dessa impossibilidade de concretização amorosa o poeta continuou a envolver o público, nessa fantasia romântica durante séculos. “Influenciados certamente pela experiência trovadorística, os stilnovistas italianos reelaboram o mito da mulher inatingível, da experiência de desejo carnal transformado em estado de espírito místico” (ECO, 2010, p. 169). Alguns textos de Vinícius vão retomar essa temática, entretanto, é possível visualizar a mulher por quem o *eu-lírico* se apaixona, mas são apenas mulheres que passam. Algumas delas são mocinhas ainda; que além de observadas, são aconselhadas poeticamente:

Meninas de colégio  
Apenas acordadas  
Desuniformizadas  
Em vossos uniformes  
Anjos longiformes  
De faces rosadas  
E pernas enormes  
Quem vos acompanha?

Quem vos acompanha  
Colegiais aladas  
Nas longas estradas  
Que vão da campanha  
Às vossas moradas?  
Onde está o pastor  
Que vos arrebanha  
Rebanho de risos?

(MORAES, 2008, p. 400)

Outra interpretação dessa época que vale a pena ser retomada é a do ideal da mulher feita anjo. Essa concepção, partindo dos stilnovistas, suscita diferentes versões, dentre as quais, a de que eram pertencentes à seita herética dos chamados Fiéis do Amor, propagadores de um ideal de mulher representado por um véu que se constituía em alegoria das concepções filosóficas e místicas adotadas. Entretanto, se tomarmos como exemplo a obra de Dante, verificaremos que a mulher é um meio de salvação, de elevação a Deus:

Tão digna e gentil se mostra  
A minha dama quando alguém saúda  
Que toda a língua tremendo fica muda  
E os olhos não se atrevem a mirá-la  
Sentindo-se louvar, caminha,



Vestida de humildade;  
 E parece que dos céus baixou à terra  
 Para vermos um milagre manifesto  
 Tão afável se mostra a quem a fita,  
 Que pelo olhar infunda doçura ao coração,  
 -O que entender não pode o que não prova  
 E parece que de seu lábio flua  
 Um espírito suave, cheio de amor  
 Que degredando à alma vá: suspira.

(ALIGHIERI, 1993, p.64)

Em *Vida Nova*, Beatriz, embora casta, era considerada um símbolo da paixão que levava os poetas à melancolia. Na *Divina Comédia* ela é percebida de forma diferente: é o caminho que leva a Deus; mas, nem por isso Dante deixa de enaltecer sua beleza. Dessa forma, o arquétipo da mulher feita anjo será resgatado no Barroco, no Romantismo e, mais adiante, no Decadentismo quando a religiosidade se manifesta de forma ambígua, ora carnal ora espiritualizada.

Acerca das vertentes abordadas acima, temos dois exemplos clássicos de beleza e conduta bastante difundidos na Idade Média: Eva e Maria. Referimo-nos justamente a essa oposição entre a mulher tentadora, pecadora, precursora do pecado original e a mulher santa, imagem materna, símbolo de pureza e castidade. Entretanto, sobre o papel de Eva, Le Goff & Truong (2006, p.143) comentam:

De um lado existe Eva, a tentadora e, mais particularmente, a pecadora, que provém de uma leitura sexuada do pecado original. Mas, ao mesmo tempo, a Idade Média não esqueceu que o Deus do Gênesis criou a mulher para que ela fosse a companheira do homem, a fim de não deixá-lo só. Eva representa, assim, essa auxiliar do homem que lhe é necessária. Por outro lado, a Eva da Criação será um dos grandes temas, introduz o nu feminino na sensibilidade da época (LE GOFF & TRUONG, 2006, p.146)

É por volta do século XIII que os corpos femininos aparecem independentes da noção de pecado. Isso acontece porque a alta cultura da época desgarrá-se do poder eclesiástico e constrói um novo pensamento acerca dos prazeres da vida, compreendendo que a natureza pode ser vista de maneira negativa. Desde então, qualquer pretexto era necessário “para glorificar os encantos do corpo feminino, quer se tratasse do corpo das santas mártires, cuja

tenra carnação era dilacerada pelos carrascos, ou do corpo igualmente maltratado das pecadoras penitentes” (DUBY & PERROT, 1992, p.24). Como exemplo, o corpo de Eva:

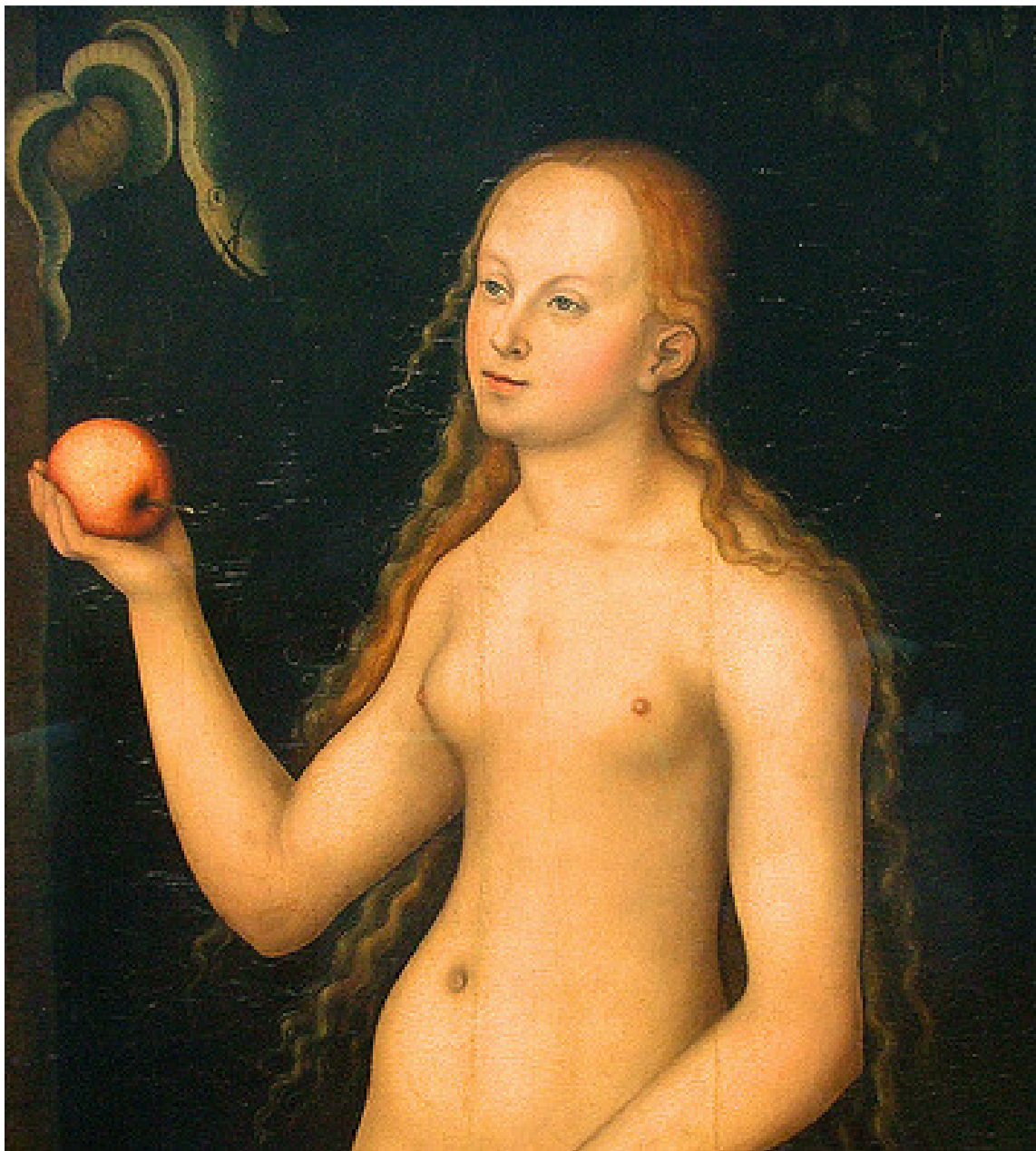


Figura 2 - Fonte: DUBY & PERROT, 1992, p.25<sup>27</sup>.

Com a chegada do Renascimento os pretextos não eram mais necessários. Tentava-se resgatar os corpos de deusas como forma de imitação das estátuas romanas. Posteriormente o pintor passou a retratar imagens vivas de corpos femininos dispostos à sua frente.

---

<sup>27</sup> Eva, Lucas Cranach, século XIV. Florença, Museu dos Ofícios.

A partir disso, o nu passou a ser representado nas obras de arte como um elemento comum, igualmente à natureza ou uma simples paisagem. Todavia, a retratação do corpo tinha muito mais prestígio. Ele foi tratado de maneiras diversas, dependendo do espírito do lugar e das leis do comércio.

Outro paradigma feminino que levou à descoberta do corpo e do rosto na Idade Média foi o de Madalena. Ora, muitas mulheres aparecem na Bíblia. Entretanto, Maria Madalena, de acordo com Duby (1995, p.132), é a mais instigante de todas, pois tanto suas ações quanto seus sentimentos são escritos de forma bem mais enfática e vivaz do que, por exemplo, as atitudes de Maria, mãe de Deus. Seu papel dentro da narrativa da vida de Jesus é tão significativo que ela vem a ser a primeira testemunha da ressurreição.

Doutro lado, temos uma imagem redentora, uma beleza sagrada que constantemente se opõe à beleza profana. Na obra de Vinicius, constantemente encontraremos esse dualismo. Algumas vezes a mulher personagem surge à moda de Eva, enquanto noutras, segue o modelo mariano. Assim:

Eu estremecia agonizando e procurava me erguer  
 Mas teu ventre era como areia movediça para os meus dedos.  
 Procurei ficar imóvel e orar, mas fui me afogando em ti mesma  
 Desaparecendo no teu ser disperso que se contraía como a  
 voragem.

Depois foi o sono, o escuro, a morte.

Quando despertei era claro e eu tinha brotado novamente  
 Vinha cheio do pavor das tuas entranhas.

(MORAES, 2008, p.220)

Ou:

Amo-te pelo que és, pequena e doce  
 Pela infinita inércia que me trouxe  
 A culpa é de te amar – soubesse eu ver

Através da tua carne defendida  
 Que sou triste demais para esta vida  
 E que és pura demais para sofrer.

(MORAES, 2008, p.279)

Essa mesma união formadora de um rosto duplo, incentiva a valorização do ser feminino a partir do século XIII, com a difusão do estilo gótico (LE GOFF & TRUONG, 2006, p.143)

Para além desse dualismo, se pensarmos na representação do corpo nas obras de arte, talvez não seja fácil nos darmos conta do quão complexo é interpretar a beleza. Afinal, faz-se necessário ter o mínimo de conhecimento sobre o que é belo e quais os gostos, as visões da sociedade em relação a isso, e sob qual perspectiva se considera belo um determinado corpo.

A mulher renascentista, por exemplo, se vale da arte cosmética e tem grande preocupação com os cabelos, como veremos mais adiante. A pintura destes, além de se tornar comum, prioriza a cor loira, muitas vezes despontando para o ruivo. Nesta época, quando eram buscadas atividades para a ocupação feminina, as leis da moda passaram a ser apropriadas por elas com bastante apuro. Dentro das manifestações literárias, somente mais tarde, quando adentrarmos no Barroco, teremos nas obras de arte mulheres mais livres, menos sensuais, isenta dos corpetes e dos cabelos soltos, despojados das amarras (ECO, 2010, p.259). Ainda segundo Eco:

A estética do século XVIII dá ampla ressonância aos aspectos subjetivos indeterminados do gosto. Em seu ápice, Immanuel Kant, com a *Crítica da razão*, põe na base da experiência estética o prazer desinteressado que se produz na contemplação da Beleza. Belo é aquilo que agrada de maneira desinteressada, sem ser originado por ou remissível a um conceito: o gosto é, por isso, a faculdade de julgar desinteressante um objeto (ou uma representação) mediante um prazer ou desprazer; o objeto deste prazer é aquilo que definimos como belo. (ECO, 2010, p.264)

Dessa forma, não podemos julgar um objeto universalmente belo, numa perspectiva cognitiva, visto que ele vai adequar-se a um gosto pessoal e intransferível. Aqui, a subjetividade ganha seu lugar, deixando que a faculdade imaginativa percorra seus caminhos livremente. A razão perde seu espaço. Daí em diante, mais especificamente pela metade do século XVIII, um novo conceito vai ganhando terreno no campo das artes, o sublime:

O sublime é o ponto mais alto e a excelência, por assim dizer, do discurso e que, por nenhuma outra razão, senão essa, primaram e cercaram de eternidade a sua glória os maiores poetas e

escritores. Não é a persuasão, mas a arrebatamento, que os lances geniais conduzem ouvintes; invariavelmente o admirável, com seu impacto supera sempre o que visa a persuadir e agradar (LONGINO, 1992, p.71-72).

Longino considera como belas e sublimes as passagens poéticas e manifestações artísticas que agradem sempre a todos. Se há uma grande admiração que parte de pessoas, idades e gostos diferentes, com certeza haverá uma garantia incontestável dessa beleza. Além disso, o mesmo autor considera o sublime um efeito causado pela arte, que tem o intuito de alcançar o prazer (LONGINO, 1992, p.76-78). Já no Romantismo, a *mentalidade* da época traz consigo uma noção estética (de beleza) bem peculiar: “a Beleza da Medusa, grotesca, lúgubre, melancólica, informe” (ECO, 2010, p. 299). O homem romântico, rodeado de antíteses, ainda se encontra entre o dualismo beleza X melancolia. Além disso:

A beleza romântica expressa, em suma, um estado d'alma que, segundo os temas, parte de Tasso e Shakespeare e se encontra, ainda, em Baudelaire e D'Annunzio, elaborando formas que, por sua vez, serão retomadas pela Beleza onírica dos surrealistas e pelo gosto macabro do Kitsch moderno e pós-moderno (ECO, 2010, p. 299).

Dentro dessa perspectiva, até a morte pode ser bela. Aliás, segundo Eco a parte boa da beleza é justamente a de realizar-se através da morte por amor, “a Beleza retrai-se da luz do mundo e desliza para o abraço das potências da noite, através daquela única forma de união possível” (ECO, 2010, p.325).

“As feias que me perdoem, mas beleza é fundamental”. Este verso célebre de Vinícius de Moraes retoma um aspecto diverso dos até aqui mencionados, mas de grande valia para essa pesquisa: a feiura. Falou-se muito de beleza, de sua importância e das diferentes concepções desta nas várias épocas. Durante muito tempo imaginou-se que a feiura manifestava a malícia, a maldade e a crueldade da mulher. Em contraposição, havia quem considerasse que não importava a presença ou ausência de feiura, o que deixaria a mulher bela seria a virtude.

Umberto Eco (2007, p.169) apresenta três fases da mulher feia, no decorrer da história literária, que valem a pena ser mencionadas: primeiramente, na Idade Média, quando a feiura está relacionada à velhice, ou seja, à

decadência física e moral. Em contraposição temos a juventude como representação da beleza. Posteriormente, no Renascimento, a feiura feminina é motivo para chacotas e diversões burlescas quando se percebe o afastamento dos padrões estéticos. Por fim, no Barroco, há uma apreciação das imperfeições da mulher como elementos atrativos. Observemos a ilustração de Hans Baldung Grien, *A morte e as idades do homem*, detalhe, 1540, Madri, Museo del Prado:



Figura 3 - Fonte: ECO, 2007, p.162<sup>28</sup>.

Recordando tudo o que abordamos até aqui, constatamos que, desde cedo, o corpo feminino foi observado. Embora coberto com véus e os mais diversos tecidos, suas curvas, suas formas sempre foram motivos para especulações. Um dos critérios masculinos de escolha de uma mulher para o casamento, por exemplo, era não ser feia. Este quadro começa a ser alterado no

---

<sup>28</sup> Hans Baldung Grien, *A morte e as idades do homem*, detalhe, 1540, Madri, Museo del Prado.

século XX, quando a beleza pode ser comprada, pois os diversos cosméticos que invadem o mercado prometem uma boa aparência; sem falar nos vestuários, agora bem mais inteirados com a moda, pois estes começam a modelar o corpo feminino. Eco (2007, p.159) afirma que “o problema da cosmética é retomado no mundo cristão, por Tertuliano, com impiedoso rigor, recordando que ‘segundo as Escrituras os adornos para a Beleza sempre formam um todo com a prostituição do corpo’”. Nesse caso, deixando de lado o teor moral, se evidencia o fato da mulher tentar esconder seus defeitos físicos, mascarando a realidade.

Na Literatura, segundo Perrot, as jovens mulheres eram mais visíveis do que os homens. No romance inglês eram pluralizadas, como por exemplo, na obra de Jane Austen. Na obra de Balzac e na de George Sand também apareciam de forma significativa, mas com menos intensidade. Nos textos de Proust elas “andam em bando”. Assim, “as jovens fascinam por seu frescor, sua indecisão, seu mistério, pela imagem de pureza que encarnam e que reduzia Kafka, o eterno noivo, à impotência” (PERROT, 2008, p.44).

Quando enfocamos a aparência da mulher, uma das principais características que merece ser ressaltada é o cabelo. Conforme Duby, “sedutora, a cabeleira, com efeito, era o emblema dos poderes femininos, dessa força inquietante cuja intensidade os homens conheciam e que se sentiam obrigados a subjugar”. Isso ocorreu, em especial, a partir do século XII, quando as donzelas podiam sentir seus fios de cabelos voarem livremente, diferentemente das damas que tinham de manter os seus aprisionados assim como eram suas vidas, completamente dominadas pelos esposos.

De acordo com Perrot “a mecha de cabelos é uma lembrança que o século XIX eleva à dignidade de relíquia” (PERROT, 2008, p. 51). Daí, percebemos a grande importância dada a esta relíquia. Era comum guardar a mecha de cabelos de uma criança, do amado ou da amada. Este ato nos parece uma tentativa de guardar carinhosamente parte de alguém que, de uma forma ou de outra, tem grande importância para a vida de quem assim o faz.

Essa é uma das características que podem ser lembradas como significativa nas obras literárias, seja em referência à cor, tamanho, volume.



Exemplo clássico é aquele do poema “A cabeleira” (La Chevelure), incluso na obra *As Flores do Mal* (Les Fleurs du mal), de Baudelaire:

Ó toirão que até a nuca encrespa-se em cachoeira!  
 Ó cachos! Ó perfume que o ócio faz intenso!  
 Êxtase! Para encher à noite a alcova inteira  
 Das lembranças que dormem nessa cabeleira,  
 Quero agitá-la no ar como se agita um lenço!

Uma Ásia voluptuosa e uma África escaldante,  
 Todo um mundo longínquo, ausente, quase morto,  
 Revive em teus recessos, bosque trescalante!  
 Se espíritos vagueiam na harmonia errante,  
 O meu, amor! Em teu perfume flui absorto.

Adiante irei, lá, onde a vida a latejar,  
 Se abisma longamente sob a luz dos astros;  
 Revoltas tranças, sede a vaga a me arrastar!  
 Dentro de ti guardas um sonho, negro mar,  
 De velas, remadores, flâmulas e mastros:

Um porto em febre onde minha alma há de beber  
 A grandes goles o perfume, o som e a cor;  
 Lá, onde as naus, contra as ondas de ouro a se bater,  
 Abrem seus vastos braços para receber  
 A glória de um céu puro e de infinito ardor.

Mergulharei a fonte bêbada e amorosa  
 Nesse sombrio oceano onde o outro está encerrado;  
 E minha alma sutil que sobre as ondas goza  
 Saberá voz achar, ó concha preguiçosa!  
 Infinito balouço do ócio embalsamado!

Coma azul, pavilhão de trevas distendidas,  
 Do céu profundo dai-me a esférica amplidão;  
 Na trama espessa dessas mechas retorcidas  
 Embriago-me febril de essências confundidas  
 Talvez de óleo de coco, almíscar e alcatrão.

Por muito tempo! Sempre! Em tua crina ondeante  
 Cultivarei a pérola, a safira e o jade,  
 Para que meu desejo em teus ouvidos cante!  
 Pois não és o oásis onde sonho, o odre abundante  
 Onde sedento bebo o vinho da saudade?<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure!// Ô boucles! Ô parfum chargé de nonchaloir!/  
 Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure/ Des souvenirs dormant dans cette chevelure,/ Je  
 la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!// La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,/ Tout  
 un monde lointain, absent, presque défunt,/ Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!// Comme  
 d'autres esprits voguent sur la musique,/ Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum.// J'irai là-  
 bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,/ Se pâment longuement sous l'ardeur des climats:/  
 Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève!// Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve// De  
 voiles, de rameurs, de flammes et de mâts:/ Un port retentissant où mon âme peut boire/ À

(BAUDELAIRE, 2006, p.163)

Sem dúvida, essa é uma das mais belas manifestações literárias do Romantismo inspiradas nos fios de cabelos femininos. Na obra de Vinicius essa exaltação da cabeleira também acontece. No poema “A queda”, por exemplo, o autor cita os cabelos dentro de uma concepção religiosa: “Descerás teus cabelos cheios para ungir-me os pés” (MORAES, 2008, p.217). Há clara relação desse trecho com o versículo bíblico que descreve o momento em que uma mulher visita Jesus na ânsia de ser perdoada: “a mulher se colocou por trás, chorando aos pés de Jesus. Com as lágrimas começou a banhar-lhe os pés. Em seguida os enxugava com os cabelos, cobria-os de beijo e os ungia com perfume” (Lc 7,38). Noutro poema Vinicius, falando da beleza e impureza da mulher, versifica:

Oh, como ela era bela! era impura - mas como ela era bela!  
 Era como um canto ou como uma flor brotando ou como um  
[cisne  
 Tinha um sorriso de praia em madrugada e um olhar  
[evanescente  
**E uma cabeleira de luz como uma cachoeira em plenilúnio.**

(MORAES, 2008, p.238)

Observamos referências aos cabelos, também, na “História passional, Hollywood, Califórnia”, quando o eu-poético afirma: “Se a tarde também for loura abriremos a capota/ Teus cabelos ao vento marcarão oitenta milhas”. Dessa maneira, verificamos o quão comum focar esse aspecto físico da mulher-personagem. Afinal, para muitos, essa é uma marca da feminilidade.

E se pensarmos acerca daqueles que tiveram de raspar suas cabeças, teremos de refletir sobre outra perspectiva:

Raspar os cabelos de alguém, homem ou mulher, é tomar  
 posse dele ou dela, é torná-lo anônimo: os militares são  
 raspados “a zero”, por motivos de higiene, mas também de

---

grands flots le parfum, le son et la couleur;/ Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire/  
 Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire //D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur./ Je  
 plongerai ma tête amoureuse d'ivresse/ Dans ce noir océan où l'autre est enfermé;/ Et mon esprit  
 subtil que le roulis caresse/ Saura vous retrouver, ô féconde paresse, //Infinis bercements du loisir  
 embaumé!/ Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,/ Vous me rendez l'azur du ciel  
 immense et rond;/ Sur les bords duvetés de vos mèches tordues/ Je m'enivre ardemment des  
 senteurs confondues// De l'huile de coco, du musc et du goudron./ Longtemps! toujours! ma main  
 dans ta crinière lourde/ Sèmera le rubis, la perle et le saphir,/ Afin qu'à mon désir tu ne sois  
 jamais sourde!/ N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde/ Où je hume à longs traits le vin du  
 souvenir?

disciplina; os escravos na Antiguidade são submetidos à tosquia, assim como os prisioneiros. Nas prisões francesas do século XIX, os detentos reivindicam o direito de conservar a barba e os cabelos cujo porte diferencia visivelmente condenados dos acusados. É um dos primeiros “direitos” reconhecidos a estes últimos na Terceira República. (PERROT, 2008, p. 52)

Já as mulheres, quando encarceradas, não eram obrigadas a raspar a cabeça, mas usavam uma touca da qual não podia fugir nenhum fio de cabelo. Sem dúvida, a perda do cabelo para a mulher é muito mais cruel do que para o homem, porque os cabelos longos são um sinal visível da feminilidade. Por outro lado, enquanto os cabelos longos representam uma mostra do caráter feminino, a virilidade masculina é configurada pela barba.

As personagens bíblicas Eva e Maria Madalena “são dotadas de espessas cabeleiras que fazem a beleza da estatuária medieval e da pintura do renascimento alemão” (PERROT, 2008, p. 54):



Figura 4 - Fonte: <http://hortadozorate.blogspot.com.br/2009/02/adao-e-eva-no-louvre.html>.<sup>30</sup>

Perrot continua afirmando que “Maria Madalena, a prostituta [...] enxuga os pés de Cristo com seus longos cabelos. Mesmo na condição posterior de santa, é representada com sua abundante cabeleira” (PERROT, 2008, p.54):

<sup>30</sup> Acesso em: 04/02/2013 21h45. Zorate, Adão e Eva, Lovre.



Figura 5 - Fonte: ECO, 2010, p.213<sup>31</sup>

No século XIX, em especial, grande é a erotização dos cabelos das mulheres, devido à faceta da dualidade esconder/mostrar, presente na mentalidade da época. O interessante é que tal característica também esteve

---

<sup>31</sup> Caravaggio, Santa Maria Madalena, 1606. Roma, coleção particular.

presente na Antiguidade, mas sob outra forma: os homens, nas assembleias, deviam descobrir a cabeça, enquanto as mulheres deveriam cobri-la:

O véu é sinal de autoridade: já em Roma, uma mulher casada que sai sem lenço, a rica, pode ser constrangida ao divórcio. As moças não usam véu, reivindicam não usá-lo. A mulher casada é propriedade de alguém, logo deve ser velada. O véu é instrumento de pudor. Tertuliano considera as toucas e os lenços insuficientes. É preciso velar o corpo das mulheres e sua cabeleira, objetos de tentações. (PERROT, 2008, p. 56)

A título de curiosidade, o véu da noiva simboliza a virgindade e só o esposo pode retirá-lo. Outro véu histórico de forte simbologia é o véu de oblação *religiosa*. Este representa a castidade das religiosas que oferecem seus cabelos a Deus. Tal atitude ocorre principalmente depois do século IV, quando a Igreja passa a aconselhar seu uso a todas as mulheres, como sinal de respeito e resignação. Entretanto, Perrot afirma que o véu é um sinal de domínio sobre as mulheres e seu corpo:

Eu te ponho um véu porque tu me pertences. Compreende-se que seja um objeto de discórdia, que, na França, está presente tanto no movimento de reivindicações *Ni putés ni soumises* [nem putas, nem submissas] quanto nos debates em torno da lei sobre a proibição do véu na escola pública, os quais dividiram as próprias feministas. (PERROT, 2008, p. 58).

Tudo isso, na verdade, não passa de uma tentativa de proteção do sexo das mulheres. Afinal, desde cedo foi preconizado pela Igreja que o pecado da carne é um dos piores. Em meados do século XII, quando elas eram mencionadas nos relatos feitos pelos encarregados de divertir a corte de Henrique Plantageneta, faziam parte de um discurso puramente masculino, como objeto de desejos. O diferencial, neste caso, está no jogo da conquista, antes inexistente. Segundo Georges Duby, a mentalidade da época encerrava a ideia de que as mulheres são naturalmente fracas. Desse modo, tinham necessidade de ser protegidas. “Quando elas saem de casa, é preciso que um homem as acompanhe senão se pode livremente se apoderar delas” (DUBY, 2007, p.61).

E é justamente por isso que a virgindade da mulher é um valor de grande preocupação religiosa. Tomando por base as palavras de Tomás de Aquino e Georges Duby, Le Goff e Truong afirmam que o pecado sexual é:

Pálido reflexo dos homens, a ponto de Tomás de Aquino, que às vezes segue o pensamento comum, dizer que “a imagem de Deus se verifica no homem de uma maneira que não se verifica na mulher”, ela é subtraída até mesmo em sua natureza biológica, já que a incultura científica da época ignora a existência da ovulação, atribuindo a fecundação apenas ao sexo masculino. “Essa Idade Média é masculina, decididamente”, escreve Georges Duby. “Pois todos os discursos que chegam até mim e sobre os quais me informo são feitos por homens, convencidos da superioridade de seu sexo. É apenas a eles que ouço. No entanto, eu os escuto falando antes de tudo de seu desejo e, por consequência, das mulheres. Eles têm medo delas, e, para se afirmarem, desprezam-nas” (LE GOFF & TRUONG, 2006, p.55).

A sexualidade feminina é um mistério que causa temores nos homens. Ela pode seguir dois caminhos: a avidez e a frigidez. Ambos causam medo: o de perder as forças ou o de não dar prazer. Assim, embora o sexo masculino cobice, deseje o sexo feminino em todas as suas nuances, surge a necessidade de buscar em outras mulheres, que não a sua, o prazer ideal. Contudo, se falarmos de uma sexualidade feminina impulsiva, sem freios, estaremos considerando as chamadas mulheres feiticeiras. E se, ao contrário, nos referirmos às histéricas, então estaremos nos reportando à mulher doente no âmbito sexual. Se tomássemos essa classificação como base para uma análise da obra viniciano, cremos que a tipologia da personagem feiticeira, seria comumente observada:

#### CARNE

Que importa se a distância estende entre nós léguas e léguas  
 Que importa se existe entre nós muitas montanhas?  
 O mesmo céu nos cobre  
 E a mesma terra liga nossos pés.  
 No céu e na terra é tua carne que palpita  
 Em tudo eu sinto o teu olhar se desdobrando  
 Na carícia violenta do teu beijo.  
 Que importa a distância e que importa a montanha  
 Se tu és a extensão da carne  
 Sempre presente?

(MORAES, 2008, p. 190-191)

No caso, a mulher é a feiticeira que envolve o eu-poético de tal forma que o angustia, o impede de viver tranquilamente. Ela desperta prazer até mesmo através das diversas lembranças que surgem na mente do eu-lírico, fazendo com que este a veja em todos os lugares. Afinal, a mulher é a extensão da carne.

De maneira geral, na Idade Média, a única sexualidade permitida é a conjugal. Entretanto, esta se tornou difícil de ser explorada. Afinal, para que explorar o permitido? A exposição da sensualidade feminina, ou mesmo do erotismo, é algo bem recente. Neste aspecto é que adentramos num campo bem mais específico do corpo feminino. Mesmo sem conhecer a história da mulher, é possível dizer o quanto o corpo feminino, no decorrer dos séculos, foi desejado, explorado, muitas vezes machucado, vendido e comprado. Na Idade Média, por exemplo, já havia o assédio sexual, principalmente o praticado contra as “criadas”.

Tomando por base o relacionamento físico, era comum o fato das mulheres serem maltratadas pelos maridos. O chefe da família tinha pleno direito de bater na esposa e nos filhos. Depois de tantas lutas feministas, reconheceu-se uma lei que considerava a ideia da “incapacidade paterna”, em 1889 (PERROT, 2008, p. 77).

Outra luta interessante, empreendida pelas feministas era o direito à prostituição. Em primeira instância, parece uma luta sem sentido. Entretanto, elas acreditavam que seria um sinal de liberdade: “uma mulher livre num mercado livre” (PERROT, 2008, p.77). Este tipo de trabalho estava, e até hoje está, ligado à exploração do corpo e do sexo feminino:

A prostituição é um sistema antigo e quase universal, mas organizado de maneira diferente e diversamente considerado, com *status* diferentes e diferentes hierarquias internas. A reprovação da sociedade é bastante diversa. Depende do valor dado à virgindade e da importância atribuída à sexualidade. As civilizações antigas ou orientais não têm a mesma atitude que a civilização cristã, para a qual a carne é a sede da infelicidade e a fornicção é o maior pecado. Figura complexa, Maria Madalena encarna ao mesmo tempo a sedução, a pecadora e a doçura do arrependimento. Ela introduz no universo austero da santidade uma doçura estranha. (PERROT, 2008, p.78)

Na era medieval, buscava-se o controle da prostituição nos bordeis e banhos públicos, na tentativa de amenizar os impulsos masculinos. Essa profissão, tão antiga quanto o planeta, geralmente era praticada por mulheres que passavam por algum tipo de violação, fato que constantemente acontecia quando grupos de jovens buscavam exercitar a virilidade.



Hoje, as feministas ficam divididas entre as que defendem a prostituição como profissão e as que a consideram símbolo de exploração. Afora essa discussão, dentro da poesia viniciano, a mulher prostituta surge como fruto de problemas sociais:

Ah, jovens putas das tardes  
O que vos aconteceu  
Para assim envenenardes  
O pólen que Deus vos deu?

(MORAES, 2008, p.333)

Resultado da segunda fase da obra poética de Vinicius, a “Balada do mangue” mostra uma preocupação social que antes não existia:

Tende infinita piedade delas, Senhor, que são puras  
Que são crianças e são trágicas e são belas  
Que caminham ao sopro dos ventos e que pecam  
E que têm a única emoção da vida nelas.

(MORAES, 2008, p.293)

Contextualizada a História da Mulher, bem como a sua relação com a obra de Vinicius de Moraes, aprofundaremos a sua criação literária, imprescindível à nossa proposta.

### 3. EM TORNO DA POESIA RESIDUAL VINICIANA

*“No seio mesmo da tragédia sinto o fermento da meditação crescer. Não tenho dúvida de que os poderosos artistas surgirão das ruínas ainda não reconstruídas do mundo para cantar e contar a beleza e reconstruí-lo livre”.*

*Vinicius de Moraes*

Escolher a forma poética como centro de um estudo não nos parece tarefa fácil. Entretanto, a nosso ver, acima de qualquer dificuldade torna-se tarefa necessária, pois essa escolha está arraigada no gosto pessoal e intransferível, cujo prazer se estende à descoberta dos diferentes e novos sentidos de um gênero imemorial. E, quando citamos o fator dificuldade, não nos referimos a problemas propriamente ditos. Na verdade, estamos a lembrar o fato de ser a poesia um fazer universal. Portanto, seu conceito e entendimento dependerão de diversos fatores culturais e históricos, e, também, da interpretação feita por cada leitor.

Para os poetas, de acordo com Carlos Felipe Moisés (1996, p.6), “as palavras não têm um sentido científico, têm muitos sentidos, que variam de uma época para outra [...]; variam também de um poeta para outro, contemporâneos; variam até de um livro para outro, do mesmo poeta”. Nesse caso, observaremos nas próximas páginas o procedimento do poeta escolhido para nossa pesquisa, cuja poesia se apresenta de variados modos, com estilos diferentes dentro do conjunto de sua obra. Voltando às considerações de Felipe Moisés, queremos dizer que para compreender um poema é necessário envolvimento com o texto, pois as palavras contidas nele poderão ter vários sentidos, e, muitas vezes, sentidos contrários. Uma das características marcantes da poesia é o impacto emocional causado por ela. Claro que isto só ocorre quando temos diante de

nós um bom poema. Não nos deteremos no debate do conceito de bom, pois seria uma discussão extremamente subjetiva e sem sentido para o alcance de nossos objetivos. Por ora, fiquemos com a ideia de que um bom poema é aquele que causa impacto emocional.

Assim, diante do exposto, podemos valer-nos ainda das palavras de Carlos Felipe Moisés para dizer que:

a linguagem poética se distingue das demais por seu acentuado poder de síntese, pela infinita variedade de seus expedientes, e pela capacidade que tem o poeta de falar nas entrelinhas. Podemos admitir que a poesia seja um jogo de subentendidos, linguagem cifrada, repleta de nuances e ambiguidades, constituindo assim um poderoso desafio à nossa sensibilidade de argúcia (MOISÉS, 1996, p.12), .

O autor, posteriormente, retoma a ideia de que, quando se trata de poesia, tudo é regional, ou seja, “tudo está sempre comprometido com determinadas circunstâncias biográficas ou linguísticas, culturais ou de época” (MOISÉS, 1996, p. 15). E é nesse pensamento que pretendemos nos deter, pois acreditamos na influência que o tempo, o espaço e as pessoas exercem sobre as obras, para não dizer sobre os escritores. Afinal, “as palavras convocadas pelo poeta, para este e aquele poema, vêm sempre impregnadas do espírito peculiar do idioma e sua cultura, do tempo histórico e das contingências, igualmente peculiares, da vida do poeta” (MOISÉS, 1996, p. 15).

Não seria diferente com aquele que escolhemos para a presente pesquisa: Marcus Vinicius da Cruz de Mello Moraes, ou simplesmente Vinicius de Moraes, que segundo Carlos Nejar, em sua *História da Literatura Brasileira*, foi um “poeta mais que da poesia, da vida. E mais da poesia que do poema” (NEJAR, 2011, p. 473). Cohn e Campos afirmam que o poeta em questão não era apenas um erudito. Na verdade, tratava-se de um homem envolvido com a atualidade, “capaz de atuar de forma consciente e perspicaz na cultura” (COHN E CAMPOS 2007, p. 9). Vinicius foi uma pessoa que fez de sua vida poesia. Isso se confirma numa entrevista<sup>32</sup> concedida a Ricardo Noblat e Tadeu Lubamo, originalmente publicada na revista *Desfile* em 1973, na qual o poeta, ao ser solicitado que

---

<sup>32</sup> Moraes, Vinicius de, 1913-1980. Organização Sergio Cohn e Simone Campos. – Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. – (Encontros). p. 161.

fizesse uma autocrítica poética, respondeu da seguinte forma: “Eu? É difícil, porque no meu caso particular a poesia é tão vital para mim que ela chega a ser, digamos assim, o retrato de minha vida, em palavras, em sentimentos. Portanto, julgar minha poesia seria julgar a minha vida” (NOBLAT & LUBAMO, 2007, 161). A afirmação de Vinícius torna-se nítida, também, quando observamos com cuidado toda a sua obra, na qual identificamos diferentes fases: uma denominada *transcendentalista*, formada por textos de elevada espiritualização, “uma poesia de ânsia de absoluto, fruto da insatisfação pela vida em oposição à vida idealizada”; outra, nomeada *intermediária*, na qual encontramos “uma poesia de transição, com passagens experimentalistas”; por fim, uma terceira, a *participante*, que, como o próprio nome já sugere, consiste numa poesia ligada ao cotidiano, inteiramente realista, distante dos preconceitos<sup>33</sup> que outrora demonstrara. Dentro da primeira fase se incluem os livros *O caminho para a distância* (1933), *Forma e exegese* (1935) e *Ariana, a mulher* (1936). Mais tarde, em 1968, Vinícius reuniu as três obras e as intitulou *O sentimento do Sublime*, mostrando, dessa forma, a visão que o próprio poeta tem de sua obra. Na segunda fase encontramos as obras *Novos Poemas* (1938) e *Cinco Elegias* (1943). Por fim, temos as obras inseridas na última fase: *Poemas, Sonetos e Baladas* (1946), *Novos Poemas II* (1959) e *Para viver um grande amor* (1962). Vinícius publicou ainda uma *Antologia Poética* (1954) e o *Livro de Sonetos* (1957) (LYRA, 1983, p.21).

Verificamos pelo próprio título dado ao volume *O sentimento do Sublime*, que os textos vinicianos são fruto de uma elevada inspiração transcendente, demonstrando rara beleza lírica. Alfredo Bosi afirma que as primeiras produções de Vinícius se constroem dentro de uma religiosidade neo-simbolista (BOSI, 2003, p.458). Nejar escrevendo sobre a obra de Vinícius afirma: “é um poeta que toma a defesa de toda a humanidade ferida, sublime na simplicidade, magnífico no fogo” (NEJAR, 2011, p. 474). E isso, podemos observar claramente em sua “Elegia Desesperada”:

Meu Senhor, tende piedade dos que andam de bonde  
E sonham no longo percurso com automóveis, apartamentos...  
Mas tende piedade também dos que andam de automóvel

---

<sup>33</sup>Preconceito com tudo o que se relaciona ao mundano.

Quantos enfrentam a cidade movediça de sonâmbulos, na  
[direção.

Tende piedade das pequenas famílias suburbanas  
E em particular dos adolescentes que se embebedam de  
[domingos  
Mas tende mais piedade ainda de dois elegantes que passam  
E sem saber inventam a doutrina do pão e da guilhotina  
[...]

Tende piedade, Senhor, das santas mulheres  
Dos meninos velhos, dos homens humilhados — sede enfim  
Piedoso com todos, que tudo merece piedade  
E se piedade vos sobrar, Senhor, tende piedade de mim!

(MORAES, 2008, p. 294 e 297)

O trecho do poema acima, dentro da classificação trazida aqui, faz parte da segunda fase da obra do escritor, a qual registra o encontro do poeta com o cotidiano. Daí em diante, encontraremos textos como “Poética I”, terminado com o célebre verso “meu tempo é quando”, demonstrando, como disse Carlos Nejar, “uma espécie de itinerário da alma” (NEJAR, 2011, p.474); mais adiante nos deparamos, também, com o antológico “Operário em Construção”, comprovando uma consciência social através da relação entre homem e trabalho. Enfim, sendo o assunto poesia viniciano poderíamos aqui nos prolongar fazendo inúmeras referências a diferentes temáticas utilizadas pelo autor, as quais a todo instante se interligam entre si, mostrando, ao longo da obra, a transformação ocorrida na sua produção escrita, e por que não dizer na sua vida? Antonio Candido, num texto falando exclusivamente de Vinicius, teceu o seguinte comentário:

Os poetas que valem realmente fazem a poesia dizer mais coisas do que ela dizia antes deles. Por isso, precisamos deles para ver e para sentir melhor, e eles não dependem das modas, nem das escolas, porque as modas passam e os poetas ficam. Se hoje dermos um balanço no que Vinicius 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 todos (CANDIDO, 2008, p.120).

Vinicius de Moraes se tornou reconhecido pelos seus poemas de amor, sobretudo pelos belíssimos sonetos, que deixam sua marca por onde passam. Um poeta que escreveu “Soneto de fidelidade”, “Soneto de separação” e

“Soneto do amor total” só poderia mesmo ficar imortalizado. Entretanto, não podemos esquecer que os sonetos de amor, assim como os versos livres que produziu, tiveram um alvo. Estamos nos referindo ao ser feminino. Foi o poeta da mulher. Não à toa, casou-se nove vezes, o que, possivelmente, comprova a afirmação de ser um poeta apaixonado pelas mulheres, que não poderia deixar de escrever para elas. Mulher no sentido mais amplo que essa palavra possa alcançar: mulher mãe, namorada, amante, esposa, mulher da vida, mulher morena, ou, simplesmente, a passante. Lembremo-nos da belíssima letra que o poeta compôs com Tom Jobim<sup>34</sup>, para ilustrar um pouco do que falamos:

### **Garota de Ipanema**

Olha que coisa mais linda  
Mais cheia de graça  
É ela menina  
Que vem e que passa  
Num doce balanço  
A caminho do mar

Moça do corpo dourado  
Do sol de Ipanema  
O seu balançado é mais que um poema  
É a coisa mais linda que eu já vi passar

Ah, por que estou tão sozinho?  
Ah, por que tudo é tão triste?  
Ah, a beleza que existe  
A beleza que não é só minha  
Que também passa sozinha

Ah, se ela soubesse  
Que quando ela passa  
O mundo inteirinho se enche de graça  
E fica mais lindo  
Por causa do amor.

(MORAES, 2008, p.1255)

Como se sabe o poeta também foi compositor, mas não só isso. Escreveu sobre cinema, fez crônicas, peças de teatro e dedicou-se à música popular brasileira. Isto não significa dizer que foi um poeta menor, ou que não tenha se dedicado tanto à poesia. Na verdade, resolveu entrar para o mundo da música quando percebeu que a poesia precisava ir além, ou seja, ao notar ser

---

<sup>34</sup> Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim foi cantor, violonista e compositor, um dos maiores expoentes da Música Popular Brasileira, um dos criadores do movimento da Bossa Nova ao lado de Vinícius de Moraes.

necessária uma maior divulgação da poesia, e isso seria possível através da música. E quando decidiu ser compositor para além de poeta ele afirmou:

Era uma insatisfação minha verificar que a poesia de livro atingia um número tão reduzido de pessoas. Aquele pequeno retângulo do livro é limitador, do ponto de vista da comunicação. Edições de 5 mil exemplares não representam muito, embora eu não possa me queixar sou um poeta que vende bem (MORAES, 2007, p.10).

Assim, fez parceria, dentre outros, também com Chico Buarque de Holanda, Toquinho e Tom Jobim. Segundo Carlos Nejar a arte do poeta “pedia um auditório, amplo público [...]. E assim se realizou, vivendo poesia entre música e amor” (NEJAR, 2011, p.476). Mais adiante o mesmo crítico finaliza seus comentários acerca do poetinha<sup>35</sup> dizendo:

E Vinícius, mais do que um poeta maior que nos defronta com a construção de livros inteiros, é um poeta de versos lapidares, com talento para palavras justas que ficam no espírito do leitor. E muitos deles viajam de boca em boca, de memória em memória, como se viessem do povo. Tal amor é fatal como a morte; a morte no amor e o amor na morte. (NEJAR, 2011, p. 477, 478)

Talvez esse seja o motivo de Pedro Lyra considerar o poema superior à letras de música. O autor acredita que um “poema” medíocre, não chega a ser poema. Trata-se apenas de um mero texto que nada acrescenta à literatura. Já uma letra de música, mesmo medíocre, não deixa ser uma letra de música que, como tantas, poderá fazer grande sucesso (LYRA, 2010, p.153). Retrato da contemporaneidade. Contudo, a respeito dessa supremacia poética, ele comenta ainda:

A superioridade mais típica do poema sobre qualquer outro tipo de texto, não apenas sobre a letra-de-música, talvez consista neste fato: os outros têm e precisam de passagens introdutórias, de informação, de conexão, sem nenhuma substância em si mesma, servindo apenas de ligação entre as outras duas. Tanto o filosófico quanto o científico estão cheios dessas passagens. O romance, então, tem muitos segmentos que só se justificam em função do antecedente ou do conseqüente, passagens que Valéry lia como um desperdício de tempo. O poema, não: tudo num bom poema é necessário e nivelado. Todos os versos têm substância autônoma. É um texto compacto – um bloco fono ideológico de substância e expressão estetizadas, sem nada descartável (LYRA, 2010, p. 153).

---

<sup>35</sup> Sendo um poeta popular, cedo ficou conhecido como o “poetinha”, onde era visto e ouvido o apelido surgia em meio ao tempo.

Essa noção alarga significativamente a nossa percepção a respeito da poesia. Talvez nos fosse viável tê-la como base para explicar por que razão não nos aprofundamos no estudo das letras de música de Vinicius de Moraes. Contudo, não seria verdadeiro, já que a nossa escolha está relacionada ao tempo dedicado à realização deste trabalho. Portanto, cremos que o *corpus* poético já requeira grande empenho para cumprirmos os objetivos propostos. E, além disso, não é nosso intuito aprofundar essa relação entre poema e letra-de-música. O que nos interessa, na realidade, é o fato de em qualquer manifestação artística explorada por Vinicius de Moraes o amor ser a temática central. E esse amor, como já foi revelado, tinha por personagem protagonista um ser feminino, o qual era observado, analisado e julgado por uma determinada perspectiva, como podemos conferir nos versos a seguir:

#### AUSÊNCIA

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

(MORAES, 2008, p.213)

O poema intitulado “Ausência” deixa clara a percepção de que o ser feminino causa determinado efeito emocional no eu-lírico, o qual se angustia



diante da existência da mulher. Este vem a ser um dos vários poemas que a têm como eixo temático. Também podemos relacioná-lo ao poema “Transforma-se o amador na cousa amada”, de Luís Vaz de Camões:

Transforma-se o amador na cousa amada,  
por virtude do muito imaginar;  
não tenho logo mais que desejar,  
pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada,  
que mais deseja o corpo de alcançar?  
Em si somente pode descansar,  
pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semidéia,  
que, como o acidente em seu sujeito,  
assim co'a alma minha se conforma,

está no pensamento como idéia;  
[e] o vivo e puro amor de que sou feito,  
como matéria simples busca a forma.

(CAMÕES, 1997, p.85)

A ausência descrita no texto de Vinicius representa a presença platônica constante da amada naquele que ama e permanecerá com ela em seu ser, conforme constamos, por exemplo, em “Não te quero ter porque em meu ser estaria terminado”, ou em “E eu trouxe até mim a misteriosa essência do teu abandono desordenado”. A referida relação não está apenas no âmbito do intertexto, afinal, o platonismo, o idealismo amoroso, extrapola a superficialidade textual, portando-se como um aspecto de caráter existencial permanente no ser humano.

De certo, a mulher surge na obra do poeta carioca não só como aquela que angustia, seja pela constância platônica da ausência ou pela tentação demoníaca. Noutros casos, ao invés de repugná-la o eu-poético a convida para perto dele, mostrando de que maneira a espera. É o que observamos no poema “A ausente”:

Amiga, infinitamente amiga  
Em algum lugar teu coração bate por mim  
Em algum lugar teus olhos se fecham à idéia dos meus.  
Em algum lugar tuas mãos se crispam, teus seios  
Se encham de leite, tu desfaleces e caminhas  
Como que cega ao meu encontro...  
Amiga, última doçura  
A tranqüilidade suavizou a minha pele

E os meus cabelos. Só meu ventre  
 Te espera, cheio de raízes e de sombras.  
 Vem, amiga  
 Minha nudez é absoluta  
 Meus olhos são espelhos para o teu desejo  
 E meu peito é tábua de suplícios  
 Vem. Meus músculos estão doces para os teus dentes  
 E áspera é minha barba. Vem mergulhar em mim  
 Como no mar, vem nadar em mim como no mar  
 Vem te afogar em mim, amiga minha  
 Em mim como no mar...

(MORAES, 2008, p. 405)

O medo da mulher, e, mais especificamente, dos prazeres da carne proporcionados por ela, dão lugar ao desejo de vivenciar tudo isso. Agora, seios, cabelos e dentes constroem um cenário erótico, sem aquele tom obscuro, costumeiramente descrito.

A representação feminina ao longo da história ganhou espaço considerável, promovendo assim o surgimento de estudos referentes ao seu papel na formação das sociedades. Relativamente à sua inserção na obra de Vinícius constatamos uma mudança da relação do eu-lírico masculino para com o ser feminino, surgida na fase transcendente de forma divinizada, espiritualizada ao máximo, para posteriormente a encontrarmos na última fase de sua poesia, de forma materializada, com o realce de todos os seus membros e curvas provocantes, a despertar o desejo masculino:

#### **Soneto da mulher ao sol**

Uma mulher ao sol - eis todo o meu desejo  
 Vinda do sal do mar, nua, os braços em cruz  
 A flor dos lábios entreaberta para o beijo  
 A pele a fulgurar todo o pólen da luz.

Uma linda mulher com os seios em repouso  
 Nua e quente de sol - eis tudo o que eu preciso  
 O ventre terso, o pêlo úmido, e um sorriso  
 À flor dos lábios entreabertos para o gozo.

Uma mulher ao sol sobre quem me debruce  
 Em quem beba e a quem morda e com quem me lamente  
 E que ao se submeter se enfureça e soluçe

E tente me expelir, e ao me sentir ausente  
Me busque novamente - e se deixa a dormir  
Quando, pacificado, eu tiver de partir...<sup>36</sup>

(MORAES, 2008, p.692)

Todo o erotismo viniciano domina, agora, a segunda fase de sua obra. A imagem feminina passa a ser, mais que nunca, livre de todos os preceitos religiosos que um dia a encararam como demoníaca. É uma mulher observada em todos os seus ângulos, principalmente no condizente ao aspecto físico, já que este é marcante nessa nova etapa.

Tomando por base a mulher, independente da fase em que ela esteja inserida, faremos a relação entre sua representação dentro dos poemas vinicianos, outras épocas e obras literárias. E isso é possível se tomarmos por base a *Teoria da Residualidade*. Portanto, neste primeiro momento nos deteremos em três partes: uma referente ao poeta, sua poesia e a relação dela como seu tempo; a segunda estritamente esclarecedora da teoria-base de nossa pesquisa; por fim, buscamos apoio teórico nos estudos referentes ao *imaginário, representação e mentalidade*.

### 3.1. Um poeta residual e sua obra em tempo permanente

Acreditamos que ficou clara a ideia da eterna dualidade presente na obra viniciano. Sua constante luta entre os prazeres da carne e as necessidades do espírito está presente desde *O caminho para a distância*, sua primeira obra. E quando se trata desse drama íntimo há sempre a imagem de uma mulher presente. Sobre isso, Octávio de Faria discorrendo acerca da obra estudada, afirma:

---

<sup>36</sup> In: *Vinícius de Moraes: Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008, p. 692.

Sem a carne, não é possível viver e, dentro de sua ordem, poderosa, exclusiva, também não há vida possível. Sem a carne a vida murcha, o sangue para e o próprio ar asfixia. No mundo sem Deus, só prazer, o prazer incessante, cuidado único de todos os instantes, contínuo como 'o rastejar no chão' da serpente – faz esquecer a morte, a saudade, o frio, a imobilidade. E na verdade só ele é forte e imenso, contra ele nada sendo possível fazer. O poeta confessa: *Eu quis andar para frente! Mas o corpo cansado tombou ao beijo da última mulher que ficara* (FARIA, 2008, p. 75).

É, de fato, uma fase transcendentalista, na qual as reflexões acerca de Deus, dos prazeres momentâneos e do sentido da vida são referências nos textos de Vinicius. Segundo Otto Lara Resende, a obra invoca o Espírito e a Verdade, e nela o poeta busca um lugar privilegiado, sempre observando mais o céu do que a terra (RESENDE, 2008, p. 93). Vale ressaltar que nessa primeira fase também há mudanças de um livro para outro. E, conhecendo a segunda obra, *Forma e Exegese*, notaremos essa transformação principalmente no que se refere à forma. Sem dúvida a mudança é algo inevitável, a novidade é, na realidade, o enriquecimento poético prodigioso, como nos fala ainda Otávio de Faria:

De um livro para o outro cresceu incrivelmente. E digo que cresceu porque a visão que, em *Forma e Exegese*, ele nos dá do mundo e das 'coisas' é muito mais rica e plena, muito menos direta ou puramente descritiva do que a do seu livro de estreia. Digo que o poeta cresceu porque, inegavelmente, agora, vê as coisas de um modo diferente, desse modo especial pelo qual só os autênticos poetas conseguem ver a realidade: - a "visão" – no sentido preciso em que Rimbaud via no poeta essencialmente, um *voyant*, isto é: um ser privilegiado que vê as coisas que o comum dos homens não consegue ver e nem mesmo julga possível que existam, de tal modo vive satisfeito e absorvido pela cotidianidade a que se habituou (FARIA, 2008, p.77).

O crítico acrescenta que *Forma e Exegese* revela um poeta sentimentalista tocado por várias imagens que marcam sua existência. Isso comprova, segundo Faria, que o poeta evoluiu no campo da visão, pois, enquanto em *O caminho para a distância*, há uma preocupação em apresentar experiências vividas naquele instante, em *Forma e Exegese* surpreendemos um poeta extremamente "preocupado com as imagens que determinados sentimentos provocam nele, com que, portanto, ele vê em certos instantes privilegiados de sua existência" (FARIA, 2008, p. 77). Aqui o poeta utiliza uma

espécie de ritmo solene, que torna a obra bem mais ambiciosa e exuberante que a primeira.

Para encerrar a primeira fase da obra autor, contrariando todas as tentações e angústias do espírito, surge uma obra inteiramente humanizada, reafirmando todas as qualidades poéticas do autor: *Ariana, a Mulher*. Desse modo, buscando a essência de todas as coisas, o poeta fez a descoberta: “A que é a lepra e a saúde, o pó e o trigo, a poesia e a vaca magra/ Ariana, a Mulher – a mãe, a filha, a esposa, a noiva, a bem-amada!” (MORAES, 2008, p.247).

Nesse passo da obra encontraremos uma nova forma de escrita do poeta, que estará transitando para outra fase, na qual não podemos definir com precisão o momento de sua chegada, sendo possível apenas acompanhar a transformação numa etapa intitulada *fase intermediária*. A propósito, Otto Lara Resende explica:

A data de mudança que se operou no poeta não pode ser fixada com precisão, mas é fora de dúvida que ele, que só celebrava no altar de Rimbaud e outros cléricos de alto coturno, transitou do reino do sublime para o plano real. Despojou-se da contemplação narcisista de seus provavelmente imaginários tormentos pessoais. A linguagem, como tinha de ser, desce ao natural, senão ao coloquial. Desaparecem os sustentidos artificiosos e os falsetes que não lhe pertenciam. O poeta deixa de fazer pose: cedo enjoo de orgulhosa inquietação mais ou menos postiça e, no seu caso, de uma ênfase muito mais adolescente do que poética. (RESENDE, 2008, p. 94)

Nessa nova etapa, segundo o crítico há pouco citado, o autor é um verdadeiro vidente, seguidor do estilo de Rimbaud. E é nesse momento que o poeta caminha em direção à naturalidade. Fato que faz com que a mulher se apresente em seus textos, agora, de maneira encarnada. Claro que o tratamento dado ao feminino ainda passará por grande evolução, até chegar o famoso poema “Receita de mulher”, no qual como num grito de liberdade o poeta com total despudor versifica: “As muito feias que me perdoem/ mas beleza é fundamental”. Entretanto, já podemos esquecer, segundo Otto Lara Resende, “a transfiguração perturbadora e etérea – espécie de fantasma inexistente de um castelo que também não existe” (RESENDE, 2008, p. 95).

Desse modo, podemos considerar o começo da *fase intermediária*, que tem início com *Novos Poemas*, que Mário de Andrade julgava ser até aquele momento a melhor obra do autor até então (ANDRADE, 2008, p. 82). E isso ocorre, segundo o crítico, por se tratar de poemas completamente irregulares e desequilibrados, bem diferentes dos anteriores dotados de firmeza e linearidade previsível. Parte desse novo estilo, afirma Mário de Andrade, deve-se à fecunda influência da poética de Manuel Bandeira, a qual deu à poesia do autor carioca “um sopro novo de vida real e de maior objetividade” (ANDRADE, 2008, p. 82). O resgate do soneto contribuiu para a renovação do estilo do poeta. Acerca disso, trataremos com mais vagar em tópico posterior.

Enfim, a irregularidade de *Novos Poemas* comprova a ideia de estar seu autor numa fase de transição. A inquietude da busca pela definição de todas as coisas está manifesta nessa obra de maneira atraente, como bem escreveu Mário de Andrade: “o poeta ganhou em humanidade e em humildade o que perdeu de verdade preconcebida” (ANDRADE, 2008, p.82).

Outra obra que ainda faz parte dessa *fase intermediária* é *Cinco Elegias* em cujas páginas o poeta gostaria de “ser apenas Moraes sem ser Vinícius”. Segundo Manuel Bandeira “o poeta está nu. Nudez, de resto, semelhante à do casal expulso do Éden. Nudez onde há a nostalgia de agora e para todo o sempre impossível pureza, ao mesmo tempo em que o gosto da inaceitável impureza” (BANDEIRA, 2008, p.88).

Bandeira, ao discorrer acerca das *Cinco Elegias*, fez afirmação de grande fundamento para nossa pesquisa:

Desde *O caminho para a distância*, através de *Forma e Exegese*, *Ariana*, *a Mulher* e *Novos Poemas*, a evolução do poeta se vem processando com uma abundância e variedade que nos deixa a nós, seus admiradores e amigos, convencidos de estarmos diante de uma força criadora de natureza sem precedentes em nossa literatura. Porque ele tem o fôlego dos românticos, a espiritualidade dos simbolistas, a perícia dos parnasianos (sem refugar, como estes, as sutilezas barrocas), e finalmente, o homem bem do seu tempo, a liberdade, a licença, o esplêndido cinismo dos modernos (BANDEIRA, 2008, p.88).

Ora, é incabível limitar a poesia de Vinícius de Moraes ao seu tempo, bem como se torna temerário reduzir a obra de qualquer autor a uma determinada

escola literária como se os espaços, os tempos e as culturas fossem independentes uns dos outros. É justamente a partir desse impasse que parte a *Teoria da Residualidade* e com base nela aprofundaremos a ideia trazida por Bandeira, a fim de mostrar a confluência de diferentes épocas presente na obra em análise, principalmente naquilo que remete às personagens femininas.

Nessa passagem, ou seja, nessa quase chegada à última fase da obra viniciano, notamos a mulher não mais idealizada, muito menos musa sem corpo; ao contrário, o ser feminino ganha carne e osso, anda de bicicleta, se prostitui, tira a roupa e vive em o mundo real.

Dessa forma Vinícius adentra na última fase de sua obra, aquela denominada pelo próprio poeta de *participante*, quando exalta a vida de maneira desintelectualizada, quando une poesia e canção no intuito de popularizar seus versos, tornando-se, assim, um porta-voz da vida. Incorporadas a esse contexto, podemos citar os títulos da última fase: *Poemas, Sonetos e Baladas (1946)*, *Antologia Poética (1954)*, *Livro de Sonetos (1957)*, *Novos Poemas II (1959)* e *Para viver um grande amor (1962)*.

A primeira delas foi reintitulada por Vinícius e passou a *O Encontro do Cotidiano*. Nesse livro observamos o “confronto com a realidade social, como numa compensação da descoberta tardia, não apenas do cotidiano, mas sobretudo também da poesia do cotidiano” (LYRA, 1983, p.21). Deixando de lado o uso em abundância de um estilo bíblico, o poeta agora privilegia formas disciplinadas. Surgem, então, as baladas. A “Balada do mangue”, por exemplo, quando publicada na *Revista do Brasil*, teve repercussão nacional. E podemos citar ainda os sonetos, prova cabal de que “o verso se tornou mais comedido ainda” (LYRA, 1983, p.22).

A segunda coletânea, *Novos Poemas*, se bem observarmos, é um pequeno volume publicado somente treze anos depois da anterior. Mas o fato se justifica pela significativa atuação do poeta no movimento da *Bossa Nova*. Ora, ele passou a escrever letras de música, que, dada a grande popularização ocorrida através de discos, shows e vídeos o tornou figura universal, fato que dificilmente aconteceria com a priorização da escrita de poemas.

Nesse livro encontramos um dos poemas mais conhecidos de Vinícius: “O Operário em Construção”, o qual trata do “drama da alienação e da opressão do operário, mas se construindo dialeticamente na superação de ambas pela tomada de consciência do valor do seu trabalho” (LYRA, 1983, p.23-24). Essa ideia deixa transparecer uma das principais temáticas que envolvem a última fase da produção do autor, ou seja, a da conscientização, da preocupação com os problemas sociais.

A obra final da fase *participativa* é *Para Viver um Grande Amor*, um livro “metade prosa, metade em versos – mas sempre poesia” (LYRA, 1983, p.24).

Essa fase participante se caracteriza pelo verso contido, pelo tom de revolta, pela mulher antropomorfizada, pelo amor concretizado e pelo sentimento de solidariedade que brota do fundo social em que o poeta mergulha, - tudo em simétrica oposição aos atributos da fase transcendentalista, num convite não mais à fuga para um utópico encontro para o absoluto, mas à participação [...] nas lutas sociais do seu tempo para a conquista de um mundo sem os males do presente. (LYRA, 1983, p.25):

Trata-se de 20 anos de poesia que percorre desde caminhos extremamente espiritualizados e também situações compreendendo lutas sociais; há evolução nos versos, na forma, enfim, dá-se uma mudança que vale ser ressaltada. Sem dúvida, se analisássemos toda obra de Vinícius de Moraes, teríamos muito mais detalhes a acrescentar, visto que nela inúmeros são os textos em prosa, sem falar nos poemas infantis, canções, teatro. Entretanto, nosso intuito é o texto poético em sua forma e essência, poesia adulta, tomada de consciência e mudanças de estilos, aspectos que probilizam o estudo de uma *mentalidade* ligada ao feminino, captada nos inúmeros textos que apresentam a mulher como foco.



### 3.2. A *residualidade* e a leitura da obra de Vinícius de Moraes

A *Teoria da Residualidade* busca apontar em determinada época certos vestígios de um período anterior. Assim, alguns aspectos de comportamento e cultura vivos, tidos como pertencentes a um dado período, são dados passíveis de serem retomados por uma pessoa ou por um determinado grupo de forma consciente ou inconsciente em outra época. Entretanto, a *Residualidade* não se propõe apenas a identificar vestígios; de certo, se assim fosse, não teria *status* de teoria. Ela vai além, pois procura explicar de que forma os modos de agir, de pensar e de sentir de determinado(s) indivíduo(s) foram parar noutra(s) formações culturais e literárias em tempo posterior. William Craveiro (2011), em sua Dissertação de Mestrado intitulada *Além da cruz e da espada: acerca dos resíduos clássicos d'a Demanda do Santo Graal*, afirma que *residual* é tudo o que é “formado no passado, mas passível de ser constantemente retomado, de forma inconsciente, por indivíduos de um grupo ou camada social, de modo a ser tido como algo próprio mesmo das épocas posteriores ao seu surgimento” (CRAVEIRO, 2011, p.102). Desse modo, é necessário salientar que não estamos nos referindo a uma teoria original, seria contraditório pensar dessa forma. A originalidade está na aplicação desta teoria à literatura.

Raymond Williams em *Marxismo e Literatura*, referiu-se aos resíduos como algo “efetivamente formado no passado, mas que ainda está vivo no processo cultural, não só como elemento do passado, mas como elemento efetivo do presente” (WILLIAMS 1979, p.125). Nesta mesma obra Williams diferencia o *resíduo* do *arcaico*, deixando-nos a clara compreensão de que o *resíduo* é a remanescência que permanece viva, enquanto o *arcaico* está no campo do fossilizado.

Em uma entrevista feita com Roberto Pontes<sup>37</sup> sobre a *Teoria da Residualidade*, Rubenita Moreira indagou a respeito dos principais conceitos que

---

<sup>37</sup> Sistematizador da *Teoria da Residualidade*. Atual professor do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará.

dão corpo à teoria: *resíduo*<sup>38</sup>, *mentalidade*<sup>39</sup>, *cristalização*<sup>40</sup> e *hibridação cultural*<sup>41</sup> (MOREIRA, 2006, p. 4-14). A respeito do *resíduo* o teórico afirma tratar-se daquilo “que remanesce de culturas várias. [...] O *residual* poderá surgir em uma obra sem que o autor tenha consciência do aproveitamento do material utilizado” (PONTES, 2006, p.13). E isso ocorre, segundo Pontes, porque “a *Residualidade* se dá no plano da *mentalidade* e não do simples texto” (PONTES, 2006, p.13). Portanto, *resíduo* nos remete ao que é remanescente, ao que permanece, podendo muitas vezes ser chamado de “substrato mental”, pois se trata de formações mentais que persistem durante várias gerações. Contudo, o melhor termo a ser utilizado é *resíduo*, visto que foi este o escolhido pelo teórico e por inúmeros estudiosos utentes do termo sem, entretanto, usá-lo numa ampla sistematização capaz de ser aplicado ao texto. Assim é que Bosi, Massaud Moisés, Antônio Cândido, Raymond Williams e muitos outros autores usaram o termo *resíduo*, mas não levaram adiante a aplicação do termo, só sistematizado por Roberto Pontes para dar conta da tarefa analítica aplicada ao fenômeno literário e cultural.

É imprescindível, neste momento de caracterização do *resíduo*, salientar sua força e capacidade de criar toda uma cultura, ou mesmo toda uma obra. E é por ele ser dotado desse vigor que não pode ser confundido com o “antigo”.

Dissemos que a *Residualidade* se dá no plano da *mentalidade*. Portanto, neste ponto devemos atentar para um novo conceito imprescindível à teoria: o de *mentalidade*. Recorreremos a uma das acepções dada pela *École de Annales*<sup>42</sup>, que presume ser a *mentalidade* uma “história das ‘sensibilidades’, a dos odores, dos medos, dos sistemas de valor [...] que cada época tem” (MOREIRA, 2006, p.13). Ainda na entrevista, o criador da teoria diz que:

*A mentalidade* tem a ver não só com aquilo que a pessoa de um determinado momento pensa. Mas um indivíduo e mais outro indivíduo e mais outro indivíduo, a soma de várias *mentalidades*, redonda uma *mentalidade coletiva*. E essa *mentalidade* coletiva é transmitida através da História. Por meio da *mentalidade* dos indivíduos, a *mentalidade* coletiva se constrói. E esta última é

<sup>38</sup> Conceito com base nos estudos de Raymond Williams.

<sup>39</sup> Georges Duby.

<sup>40</sup> James Dana, Ernest Fischer e Gaston Bachelard.

<sup>41</sup> Peter Burke e Raul Canclini.

<sup>42</sup> Duby, 1993.

transmitida desde épocas remotas, e mesmo remotíssimas, a épocas recentes. (MOREIRA, 2006, p.13)

Trata-se da união de diversas ideologias<sup>43</sup> de um determinado momento. Assim, a *mentalidade* tem a ver com a soma de várias individualidades, formando a *mentalidade* coletiva. E esta atravessa séculos sendo transmitida através da História.

Outro conceito que será de grande significação para a teoria em estudo é o de *cristalização*. Referido conceito diz respeito aos “resíduos que estão à disposição de quem os queira aproveitar” (PONTES, 2006, p. 8-9). É “algo que se transforma como mineral bruto tornado joia na lapidação” (PONTES, 2006, p.8). O termo *cristalização* é utilizado com base no processo químico responsável pela “fabricação de cristais, minerais limitados por superfícies planas e de forma geométrica regular” (PONTES, 2006, p.9). E nesse processo de lapidação, de mudança, não se pode esquecer as influências adquiridas, ou seja, das diversas culturas que vão se unindo para a formação de uma nova cultura, daí o quarto conceito formador da teoria residual: *hibridismo cultural*. Esta expressão é usada para demonstrar que as culturas não caminham independentemente umas das outras. Pelo contrário, têm “rumos convergentes, caminhos que se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam” (PONTES, 2006, p.09).

A *residualidade* nos lembra uma expressão utilizada por Luis Soler em *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*, para intitular o terceiro capítulo desse livro: “*Transplante de Tradição*”. Chamou-nos atenção o termo “transplante”. Ora, se analisarmos ao pé da letra, transplante significa transferência de algo (um órgão ou parte dele, uma planta) de um corpo ou de um contexto para outro. Para que um transplante dê certo, é necessária uma série de cuidados com o que vai ser transplantado, pois essa transferência só faz sentido se ele estiver vivo. Neste aspecto podemos comparar o que vai ser transplantado com o *resíduo*. Afinal, a ideia de *Residualidade* só tem sentido

---

<sup>43</sup> Há vários significados para o termo. Um dos mais abrangentes apresenta a ideologia como um sistema de “ideias” ou mais exatamente, de crenças mais ou menos coerentes. Considera ainda que as ideologias são formas de se entender o mundo e de se posicionar nele (SILVA & SILVA, 2009, p.205).

porque falamos de uma *remanescência* viva, ou seja, parte de uma cultura que dá vida e significado a outra.

Ainda tomando por base o aspecto recém-discutido, podemos refletir acerca da própria criação, bem como a respeito da nossa relação com o tempo. Quando analisamos o nosso corpo, notamos as marcas deixadas pelo tempo. As cicatrizes, a pele enrugada, repleta de sinais, ou qualquer outra marca, nos remetem a lembranças que podem culminar em saudades ou na conscientização da efemeridade do tempo.

Olhar-se no espelho pode não ser uma atividade agradável se se tratar de observarmos as mudanças causadas pelo tempo e analisarmos aquilo que o tempo não transformou, poderemos identificar o que de essencial ficou na aparência. Em meio ao nosso sorriso uma essência não muda e faz com que nos reconheçamos. Essa essência é justamente o *resíduo*, ou seja, aquilo que venceu o tempo e permaneceu vivo, afirmando que nossas raízes continuam as mesmas.

Quando nos reportamos ao ser individualmente, logo nos chega à mente outro conceito nem sempre destacado, mas nem por isso com menor importância, que é de grande valia para a *Teoria da Residualidade: a endoculturação*. A partir do exemplo que construímos acima, torna-se fácil a compreensão, visto que este termo se refere a um processo individual. Contudo, além do já abordado até aqui, trata-se de uma espécie de herança que adquirimos ao longo do tempo. Afinal, somos fruto daquilo que foi repassado pelos nossos familiares, bem como do que nos foi legado pela sociedade. Segundo Cássia Silva:

Um indivíduo que nasce no Brasil, um país com diversas religiões, mas que tem o catolicismo ainda como sua base, encara como feio todos os feitos que vão de encontro aos princípios da Igreja. Isso acontece porque cada ser humano acredita naquilo que lhe é repassado. É o que vem de fora pra dentro (SILVA, 2010, p.14).

Dessa forma, cada vez que entramos em contato com novas pessoas e meios sociais estamos, involuntariamente, passando por um novo processo de *endoculturação*.

O exposto até aqui é plenamente justificável se pensarmos que a poesia, assim como qualquer texto escrito de forma artística, é construída com uma polifonia de vozes. De acordo com Roberto Pontes é dessa maneira que:

Fernando Pessoa, o de *Mensagem*, dialoga com Luís de Camões d'*Os Lusíadas*; que Carlos Drummond de Andrade, em "Máquina do mundo", interpela o Dante Alighieri do XXXIII Canto do "Paraíso" na *Divina Comédia*, e também o X Canto, ets. 80-90 d'*Os Lusíadas* (PONTES, 2003, p.09).

Os exemplos acima evidenciam a ideia de que todo poeta traz, em seu texto, *resíduos* de poetas anteriores, os quais foram lidos, apreciados ou conhecidos pelo autor em questão. Essas influências acontecem naturalmente, tanto de forma consciente quanto de maneira inconsciente. Entretanto, o processo *residual* alcança uma dimensão bem mais ampla. Afinal, o estudo dos textos do passado "nos permite compreender a *mentalidade* dos homens de uma época finda" (PONTES, 2003, p. 10). E isso tudo contribui para o conhecimento de diversas experiências humanas que se *crystalizam* e formam novas culturas.

O poeta Vinícius de Moraes, em meio a uma entrevista realizada no MIS - Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, disse que o "futuro é um retrato melhorado do passado" (RESENDE, Otto Lara. et al., 1967, p. 52). É como se fosse uma espécie de reflexo. Ele diz ainda que não podemos ficar com o espírito de poeira dos séculos, temos que preservar o que há de bom e bater a poeira seguindo em frente. E, talvez, este seja um dos principais motivos da escolha da obra de Vinícius para a realização desse estudo, pois ele sempre foi um homem dividido entre o passado e o futuro, sempre com aquele problema da "velha vida dupla" (RESENDE, Otto Lara. et al., 1967, p. 54). Entendemos a "preservação do que há de bom" como a daquilo que tenha significância ou importância para o presente. Afinal, esse processo de *crystalização* não tem a ver com melhoramento. Trata-se na realidade de uma transformação, uma mudança promovida pelas diversas influências sociais, culturais, históricas e literárias.

E é por isso que julgamos ser a obra do poeta carioca *residual*. Antes de analisarmos as tipologias femininas, fazendo um estudo mais específico,

observamos diferentes traços de épocas anteriores presentes de maneira relevante na produção viniciano em geral. Inclusive, alguns estudos já foram realizados neste âmbito, como o de Elizabeth Dias Martins citado em nosso trabalho. Portanto, são cabíveis comentários sobre quatro aspectos que julgamos *residuais* na produção de Vinicius de Moraes: a) Amor cortês; b) sonetos; c) Paradoxo entre o transcendental e o terreno; d) A presença da religiosidade na última fase do poeta.

Dalma Nascimento, sem fazer referência à *Teoria da Residualidade*, refletiu acerca do Amor como elemento articulador de um diálogo entre “Platonismo, Amor cortês e Vinicius de Moraes”. No início de seu estudo, a autora afirma: “o Amor é uma das pontes que o imaginário de todas as épocas vem construindo para salvar o homem da sua finitude, do seu aniquilamento” (NASCIMENTO, 2001, p. 463). Sem dúvida, é um traço que atravessa os diversos tempos e espaços deixando suas peculiaridades em cada período. Afinal, é através do Amor que as pessoas superam o espaço da fenda da fragmentação originária<sup>44</sup> (NASCIMENTO, 2001, p.463). Talvez esse sentimento seja um dos traços de *mentalidade* mais persistentes no decorrer dos séculos. O ser humano, na certeza de que precisa do outro para a sua felicidade ser completa, está sempre em busca de sua outra metade, com o intuito de vivenciar o mais sublime dos sentimentos. Por Amor as pessoas se encorajam, fazem loucuras, choram, maltratam, matam, enfim, são capazes de praticar qualquer ato para conquistar o(a) bem-amado(a).

Sobre o assunto, o próprio Vinicius afirmou: “o ato de amor introduz um rasgão na túnica inconsútil da descontinuidade” (MORAES, 2008, p.). No entanto, esse ato é também:

---

<sup>44</sup> “Existir” – como demonstra o próprio étimo *ec-sistir* – é “estar fora de” pelo prefixo “ex-“. Portanto, existir é “separar-se”, “ex -patriar-se”, apontando já este verbo para o processo de secessão, separação, expatriamento, isto é a diáspora em que a mergulhou a humanidade em seu processo de existência. Se tal separação for analisada com as lentes judaico-cristãs, ela seria o resultado da perda do paraíso edênico, advindo da queda adâmica. Já a psicanálise aponta para a separação do útero materno, assinalando o espaço da fenda. No entanto, a filosofia existencialista de Heidegger remete para o afastamento do Ser, “entificando” o homem em seu itinerário existencial. E, assim, em qualquer que seja a interpretação, a humanidade – consciente de uma “exclusão”, de sua falência, de sua imanência, de raízes mais profundas e impossíveis de a finita mente humana decifrar – anseia por um reencontro integrador, a cujo encaixe os seus sonhos imaginativos sempre vão (NASCIMENTO, 2001, p.463)

Perpétua metáfora do dilaceramento e da perda. Retorna-se, então, rapidamente ao descontínuo do ser, à solidão e à morte vivenciadas em cada um. Ao refazer-se simbolicamente, através do Amor, o percurso à unidade, ao indiferenciado, à esfera da perfeição perdida, ou seja, ao recordar pelas cordas do coração – e aqui já estamos entrando nas ideias de Platão – aquela presença do Belo originário, que provoca o entusiasmo e o êxtase perdidos imediatamente caímos na fragmentação originária. Por isso o Amor é algo ilusório e tão efêmero como acena, em eloquentes entrelinhas, o *Banquete* do filósofo grego, numa obra em que, por diferentes discursos sobre o Amor pode-se analisar a carência, como elemento regulador do desejo humano (NASCIMENTO, 2001, p.488).

É bem verdade que o Amor transmite essa falsa ideia de eternidade. E o homem, diante disso, sente-se onipotente, poderoso. É provável que haja o desejo de viver como os deuses helênicos, ou como o casal do paraíso bíblico cristão. Seria uma vivência de forma simbólica, claro. Nesse caso, o Amor também é a metáfora da substituição, pois o amante, ao buscar incessantemente a mulher ideal, vive a trocar de parceira, na eterna procura de uma ilusória completude, aspecto constantemente presente nos textos de Vinicius. O eu-poético procura incansavelmente a deusa, a salvadora, a redentora entre todas as mulheres. Dalma Nascimento se reporta ao poeta como “o neotrovador Vinicius de Moraes” e comprova sua afirmação através de um trecho da prosa poética *Para uma menina com uma flor*. “Eu era o teu eterno poeta, o menestrel da sua melancólica beleza, o sacerdote máximo do teu culto. Representavas para mim a lemanjá do céu a deusa de cuja pele branca irrompe a luz, a uiara do canto merencório...” (NASCIMENTO, 2001, p.469). Temos aí, então, a representação feminina como a mulher-musa, a inspiradora. E o Amor, simbolizado em Eros, é uma possibilidade do eu-lírico viniciano participar da imortalidade (NASCIMENTO, 2001, p. 469). A autora diz, ainda:

Ressemantizando Platão e os cantares provençais nas cores do século XX, os textos de Vinicius de Moraes transcendem, de fato, a vinculação sensual que seus versos e crônicas aparentam, por vezes, mostrar. Eles se alçam a fundamento metafísico, ao dialogar, em espírito com Platão e com os trovadores medievais. (NASCIMENTO, 2001, p. 469).

Eis, então, os traços *residuais*, resgatados na obra de Vinicius. Outro exemplo seria o clássico “Soneto de Fidelidade”, o qual atingiu o modelo do mundo platônico, mostrando a infinitude do Amor, mesmo sendo este efêmero. É

um poema que exalta não a mulher, mas o Amor. Embora isso não diminua a representatividade do ser feminino em sua obra.

De tudo ao meu amor serei atento  
Antes, e com tal zelo, e sempre e tanto  
Que mesmo em face do maior encanto  
Dele se encante mais meu pensamento.

Quero vivê-lo em cada vão momento  
E em seu louvor hei de espalhar meu canto  
E rir meu riso e derramar meu pranto  
Ao seu pesar ou seu contentamento

E, assim, quando mais tarde me procure  
Quem sabe a morte, angústia de quem vive  
Quem sabe a solidão, fim de quem ama

Eu possa me dizer do amor (que tive);  
Que não seja imortal, posto que é chama  
Mas que seja infinito enquanto dure.

(MORAES, 2008, p.307)

Tomando por base somente a segunda estrofe do poema, e considerando-se ser ela a parte primordial para tecer a explicação pretendida, veremos traços de vassalagem do trovador medieval através da louvação à Dama ou, mais especificamente, o amor cortês. Lembramos que uma das atividades dos trovadores era compor e interpretar canções à sua amada. Por esse ângulo Vinicius é visto por Dalma Nascimento como neotrovador, quando resgata o serviço amoroso em que a amada inspira as atitudes do eterno e fiel amante. Ajoelhado a seus pés – mas em reverência ao Amor, afirma a mesma autora:

O cavaleiro-poeta reanima o seu viver através do viver dela em: “E rir meu riso e derramar meu pranto/ Ao seu pesar ou seu contentamento”, porque somente a mulher lhe dá o alicerce vital para a agremiadora de Eros, apesar das antinomias e oposições. E tal atitude repleta de antinomias é frequente do “amador na coisa amada”. Ressoa em Camões e igualmente tange nos provençais e nas recriações da lírica galaico-portuguesa. É a entrega do cavaleiro para merecer os favores da dama, oferta feita em alegria obedecendo os preceitos da “Gaia Ciência” (NASCIMENTO, 2001, p. 470-471).

“Soneto de Fidelidade” é uma espécie de síntese das experiências dolorosas das coitas vivenciadas pelos cantadores quando passavam por perdas amorosas. Ainda sobre isso, David Mourão Ferreira comentando acerca da segunda fase da produção de Vinicius, afirma:



Vejamos, em primeiro lugar, como logra o amor físico exprimir-se na obra de Vinicius de Moraes. Transmite-nos ele, acaso, aquela atmosfera de serena e gozadora plenitude, característica dos autores gregos e latinos (que serão sempre os mais altos modelos do gênero)? Já veremos que não; e que nem tampouco consegue a *dissociação* “renascentista” – tantas vezes operada por Boccaccio, um Villon, um Camões, um Ronsard, até já mesmo por um Arcipreste de Hita (naquilo que o *Libro de Buen amor* deve à *Ars amandi* de Ovídio) – dos aspectos religioso e profano da sua natureza. Esses dois aspectos – quer quando o poeta a reconhecia a ambos, quer ao jogar um deles já eliminado – aparecerão sempre, ao longo, de toda a obra de Vinicius, nervosamente entretecidos (FERREIRA, 2008, p. 106).

De fato, o poeta carioca não deixa de sofrer influência da concepção de “amor romântico”, o qual, sem dúvida, é desconhecido dos poetas gregos e latinos. Estamos nos reportando à antiga *mentalidade* de “amor cortês”. Este, segundo Nadiá Paulo Ferreira, “é produto de uma inspiração organizada por um conjunto de regras, que determinaram as formas fixas de uma poesia associada ao canto e à música” (FERREIRA, 2001 p. 352). Assim, todas as formas de amor encontradas ao longo dos séculos receberam influência do “amor cortês”. Ainda de acordo com Nadiá:

O morrer-de-amor da poesia medieval se transformou em Morrer-em-Nome-do-Amor, já que o sonho de conjunção entre amor e gozo, quer pela via do casamento, quer pela via do adultério fracassou. A febre, o delírio e o êxtase, enfim, todas as maravilhas do amor, se concretizaram. Os álibis criados não têm outra função senão manter vivo o mito da felicidade por via do amor. Diferenças sociais e étnicas, disputas familiares e códigos morais, que exigem a virgindade antes do casamento e que condenam o adultério, são os álibis inventados pelos escritores românticos e realistas, para que possam continuar acreditando e sustentando uma concepção de amor que, apesar da Promessa de Felicidade, só produz histórias infelizes e poesias que cantam a dor (FERREIRA, 2001, p. 353).

No “amor cortês” não há promessas de felicidade eterna. Há, na realidade, o eterno conflito amoroso, no qual o amante está em constante busca de completude. E isso era comum no contexto trovadoresco, onde o trovador em nome do amor, principiava batalhas em que as regras já determinavam que ele seria o vencido. Mesmo assim, a desistência não era permitida. O interessante disso tudo é que a dama era considerada o objeto de desejo e não o objeto que causa o desejo. Além disso, ela passa a ser símbolo de uma ausência. Dessa forma, “amar, cortesmente, tem como condição renunciar ao objeto amado e não ao amor” (FERREIRA, 2001, p.355). Segundo Nadiá Paulo Ferreira, sob o ponto

de vista do trovador a mulher se mostra tanto como objeto real quanto como objeto simbólico. No primeiro caso ela é divinizada e “só pode ser amada no regime de abstinência sexual e devoção”; no segundo, a dama é “signo da recusa do amor como um dom” (FERREIRA, 2001, p.355).

De acordo com Segismundo Spina, dentro da lírica trovadoresca o homem pede e a mulher nega o sentimento amoroso. É o *amante mártir* e a amada sem compaixão. Dessa forma, toda a poesia cortês gira em torno de um amor infeliz (SPINA, 2007, p.49). O mesmo autor exemplifica:

A esse tema se ligam os acidentes que a vida erótico-sentimental acarreta: a separação saudosa, o regresso e o encontro (comuns nos cantares *d'amigo* galego-portugueses); a separação dos amantes com o despontar da aurora (nas *albas*); o convite amoroso às mulheres do campo feito pelos cavaleiros (nas *pastorelas*), em que é evidente a oposição de duas classes sociais e dois tipos antagônicos de educação: a nobreza (com a sua *cortesía*) e a pastora com a sua rusticidade. A infelicidade da jovem que se casou contra a vontade constitui o tema das canções de *mal-maridadas* [...]. Nas cantigas de cruzada ou de romaria, a peregrinação é apenas motivo: a separação dos amantes é que sobe em primeiro plano (SPINA, 2007, p. 50)

Nessa perspectiva o amor é idealizado, a mulher não. Esta aparece nas cantigas de amor bem genericamente, como se as coplas destas tivessem sido escritas para qualquer mulher. Contudo, há um ritual provençal em que a dama aceita a corte de um trovador que lhe doa um anel de ouro, ocasião em que ordena que este fique de pé e beije a sua fronte. Podemos, dessa maneira, observar as leis de cortesia: inibição sexual, vassalagem e consagração do amor (FERREIRA, 2001, p.355). Na obra de Vinicius também encontramos alguns elementos característicos do “amor cortês”. O poeta, através do culto mariano, do conceito feudal de vassalagem amorosa e do código de cortesia cavalheiresca, exalta a personagem feminina em sua dignidade:

Vossos olhos raros  
Jovens Guerrilheiros  
Aos meus, cavalheiros  
Fazem mil reparos...  
[...]

E caiba dizer-vos  
Que inda vencedor  
Sou, de vossos servos,  
O mais servidor.

(MORAES, 2008, p.366)

A mulher, por essa perspectiva, não representa apenas um corpo doador de prazer, pois, mesmo quando o eu-poético demonstra seu imenso desejo, ainda assim, o amor está refletido no ato:

Amplifiquem seus alegres cantos para o teu lânguido despertar.  
 Acordarás feliz sob o lençol de linho antigo  
 Com um raio de sol a brincar no talvegue de teus seios  
 E me darás a boca em flor; minhas mãos amantes  
 Te buscarão longamente e tu virás de longe, amiga  
 Do fundo do teu ser de sono e plumas  
 Para me receber; nossa fruição  
 Será serena e tarda, repousarei em ti  
 Como o homem sobre o seu túmulo, pois nada  
 Haverá fora de nós. Nosso amor será simples e sem tempo.  
 Depois saudaremos a claridade. Tu dirás  
 Bom dia ao teto que nos abriga  
 E ao espelho que recolhe a tua rápida nudez.  
 Em seguida teremos fome: haverá chá-da-índia  
 Para matar a nossa sede e mel  
 Para adoçar o nosso pão. Satisfeitos, ficaremos  
 Como dois irmãos que se amam além do sangue  
 E fumaremos juntos o nosso primeiro cigarro matutino.  
 Só então nos separaremos. Tu me perguntarás  
 E eu te responderei, a olhar com ternura as minhas pernas  
 Que o amor pacificou, lembrando-me que elas andaram muitas  
 [léguas de mulher  
 Até te descobrir.

(MORAES, 2008, p. 405)

Com isso, os sentimentos presentes nos poemas vinicianos parecem muitas vezes contraditórios. A mulher “representa uma entidade complexa, onde nunca deixa de pressentir os dois termos da ‘equação corpo-alma’ que ele próprio não resolveu” (FERREIRA, 2008, p.113). Muitas vezes o poeta fica dividido entre o desejo de possuir a mulher e a conservação do ideal feminino, impulso que tantas vezes deixa entrever um poeta ora mulherengo, ora grande idealizador, em busca da mulher perfeita.

Acreditamos que com esse mesmo intuito o poeta carioca comentando acerca de seus sonetos, afirmou que é necessário “refundir um espírito novo às formas velhas”. Afinal, o autor se considerava um “ressuscitador do soneto” (COHN & CAMPOS, 2007, p. 9), acreditando que este tem uma estrutura admirável e proporciona uma grande liberdade interna. A forma, para o autor, sempre foi muito importante; ele gostava do equilíbrio entre forma e conteúdo.

De acordo com Renata Pallotini, Vinicius “é, historicamente, o regenerador do soneto depois da Semana de 1922” (PALLOTINI, 2008, p.131). Contudo, essa regeneração não se inicia com o *Caminho para a Distância* (1933), ela se inicia a partir da publicação de *Novos Poemas* (1938). Alguns críticos consideram Mário Quintana o reabilitador do soneto, mas esquecem que a obra *A rua dos Cataventos*, uma série de sonetos, só foi publicada em 1940, embora tenha uma dedicatória de 1938. Além do mais os *Novos Poemas* têm a vantagem de ser livro composto unicamente por sonetos. Sobre isso, Renata Pallotini afirma:

Vinicius de Moraes, com seu último livro, inteiramente de sonetos, demonstra esse privilégio de ser reabilitador do soneto, nos quadros da poesia brasileira contemporânea. E é no difícil exercício da forma tão árdua quanto mediocrementemente explorada, de criação poética, que o poeta demonstra sua capacidade de adestrar-se com o difícil, o seu apuramento de invenção nos limites da forma, a sua compreensão de que a liberdade vale mais quando consente a disciplina e que o desprezo à convenção é um gesto humano, não um gesto poético, para usar expressões de Paulo Mendes Campos (PALLOTINI, 2008, p.132).

Independente dos contrapontos que a crítica apresente sobre o assunto, resgatar um tema, estilo ou modo anterior, dando-lhe nova roupagem, eis o fazer primordial de quem trabalha com a cultura e a literatura; e está aí justamente o que busca encontrar a *Teoria da Residualidade*. Segundo Eduardo Portella::

É precisamente nos sonetos amorosos, de nítida impostação camoniana, que o poeta atinge a nervosa polaridade entre a linguagem atual e a pretérita. E a unidade, a nuclearização energética, se efetiva porque a organização formal passadista vai expressar uma vivência atual, predominantemente erótica, e recebe desse centro vitalizador a necessária eficácia (PORTELLA, 2008, p. 145).

A essência da forma é a mesma, contudo, o reflexo da atualidade, encoberto de novidade, mostra-nos o resultado do processo *cristalizador* do soneto, que passando por um processo de *hibridismo cultural* ressuscitou na obra de Vinicius com todo vigor. Acerca desse processo temporal Eduardo Portella afirma, ainda:

Seria difícil – e não sei útil – promover uma catalogação rigorosa de Vinicius de Moraes. Dele e, num outro sentido, de João Cabral de Melo Neto: são escritores que se *desclassificaram*. Ser histórico não é ser só presente. Ser histórico é ter o tempo

equilibrado na sua estrutura unitária, é ser simultaneamente futuro, presente e passado. Não é sem razão que o coloquial modernista de Vinicius se vê frequentemente cortado pela busca de uma linguagem literária em consonância com a semiologia poética tradicional (PORTELLA, 2008, p.144-145).

É comum encontrarmos essa consonância entre passado e presente nas páginas de obras literárias. Segundo Elizabeth Dias Martins o paradoxo entre o transcendental e o terreno influenciará nas ideias acerca do amor e da mulher nas duas fases de Vinicius<sup>45</sup>. Nesse caso, afirma a autora, “a dualidade encontra paralelo no espírito residual romântico que ainda permanece no poeta da segunda fase do Romantismo” (MARTINS, 2002, p.9). Elizabeth Dias faz a devida relação entre obra de Vinicius e o estilo de Almeida Garrett em *Folhas Caídas*, em que a mulher anjo, espiritualizada, sublime está constantemente em conflito com a mulher demoníaca, estigmatizada para sempre por despertar os desejos da carne. E é justamente por isso que o poeta carioca ama tanto “as mulheres castas e as mulheres impuras” (MARTINS, 2002, p.9).

Podemos encontrar esse processo *residual* em toda a produção literária de um único autor. E este vem a ser o caso de Vinicius de Moraes. Comumente encontramos estudos que apresentam claramente a distinção entre duas fases da poesia do autor. São fases significativamente distintas: numa encontramos textos repletos de religiosidade e misticismo; noutra, o erotismo e a preocupação com o social. Entretanto, mesmo com essa clara separação entre as fases, levando vários críticos a confirmar uma transformação significativa de estilo e temáticas na obra de Vinicius, observamos que a religiosidade não se esgota na primeira fase, permanecendo até o fim da produção poética em questão. Trata-se de um *resíduo* que ultrapassa o tempo, o espaço, as influências, as novas crenças e continua a ter significado dentro dos textos do poeta e diplomata. A propósito, David Mourão Ferreira comenta:

Mas ninguém abandona completamente o conjunto de crenças dentro dos quais o espírito se formou. A aludida evolução é apenas válida *grosso modo*: uma e outra fases estão longe de constituir “compartimentos estanques”. Por mais veemente que seja aquela “repulsa ao idealismo dos primeiros anos” apregoada por Vinicius de Moraes (e a necessidade de apregoá-la é já

<sup>45</sup> A autora considera basicamente duas fases da obra de Vinicius: a *transcendental* e a *participativa*. Contudo, tomando para o nosso trabalho os critérios de Pedro Lyra, contemplamos três fases, pois além das referidas, há aquela que o autor nomeou *intermediária*.

deveras sintomática) certo é que a libertação não foi total. E ainda bem que o não foi. Apesar de considerarmos e a grande distância, essa segunda fase a parte mais importante de Vinicius, cremos que ela não teria (sobretudo a poesia do amor que é a que hoje nos interessa) a complexidade que a caracteriza, se não fora a permanência – velada, escamoteada, subjacente – daquele espírito religioso da primeira fase (FERREIRA, 2008, p.102).

Referida religiosidade percorre toda a obra viniciiana, como um *resíduo* que tantas vezes se confunde com o *arcaico*, fazendo o leitor acreditar que ela morreu, tornando-se mera característica da primeira fase. Entretanto, David Mourão Ferreira acrescenta que Vinicius não é um poeta de crises religiosas. Não há em sua obra, por exemplo, o pavor do inferno como em tantas outras obras contemporâneas. “É antes um sentimento religioso da existência – o desejo de alcançar o equilíbrio entre a alma e o corpo (a tal equação) – que assume, por vezes, a forma da preocupação *moral*, embora tenha raízes muito mais complexas” (FERREIRA, 2008, p.106).

### 3.3. Imaginário, representação e mentalidade

Conhecendo a teoria da qual nos valem para a análise da obra poética de Vinicius, é imprescindível aprofundarmo-nos no conceito de *imaginário* interligado aos de *representação* e *mentalidade*. Partindo da poesia viniciiana, podemos tecer considerações, inicialmente, a respeito das imagens. Referida ideia lembra-nos uma reflexão apresentada por Carlos Nejar (1939, p.13) num livro intitulado *Caderno de Fogo*<sup>46</sup>, no qual o autor afirma que “um livro de poemas é um livro de imagens”. Mais à frente, o mesmo autor acresce: “O poema é uma casa de imagens. E para interpretá-las, há que distingui-las. Como se víssemos fotografias contra a luz” (NEJAR, 1939, p.13). De fato, a imagem que construímos de um determinado objeto, não é o próprio objeto, e sim uma das possíveis visões acerca dele, baseada em experiências visuais anteriores.

<sup>46</sup>Livro com ensaios sobre poesia e ficção.

Segundo Laplantine e Trindade “os objetos existem no mundo da sociedade e da natureza com características físicas e sociais específicas, definidas pelas suas experiências históricas, condições ecológicas e seus contextos socioculturais” (LAPLANTINE & TRINDADE, 1996, p. 11). E é justamente por isso que a realidade se baseia no que deva ser percebido e interpretado. Na primeira fase da produção de Vinícius de Moraes, por exemplo, na qual a relação do poeta com a espiritualidade estava significativamente forte, as imagens encontradas em seus textos, na maioria das vezes remetiam a esse contexto espiritual, ou seja, os objetos visualizados eram interpretados como fruto e reflexo de uma angústia interior resultantes dos prazeres mundanos e os da carne. Ora, “o real existe a partir das ideias, dos signos, dos símbolos que são atribuídos à realidade percebida” (LAPLANTINE & TRINDADE, 1996, p. 12).

Quanto a isso se faz necessário realizar uma distinção básica entre símbolo e imagem. Primeiramente é importante deixar claro que ambas constituem representações, isto é são “a apresentação do objeto percebido de outra forma, atribuindo-lhes significados diferentes, mas sempre limitados pelo próprio objeto que é dado a perceber” (LAPLANTINE & TRINDADE, 1996, p. 14). Se tomarmos como objeto um ser humano e considerarmos a opinião de algumas pessoas a respeito dele, perceberemos a variedade de opiniões, ou seja, de visões a respeito de um mesmo ser. Isso porque cada um percebe ou analisa um objeto baseado em suas próprias experiências, o que nos leva a crer que a percepção nunca será a mesma. Mas, voltando à distinção ente símbolo e imagem, apanhemos novamente as ideias de Laplantine e Trindade:

O símbolo prevalece sobre a imagem, à medida que, enquanto a imagem está mais diretamente identificada ao seu objeto referente – embora não seja a sua reprodução, mas a representação do objeto – o símbolo ultrapassa o seu referente e contém, através de seus estímulos afetivos, meios para agir, mobilizar os homens e atuar segundo suas próprias regras normativas (relacional ou de substituição) (LAPLANTINE & TRINDADE, 1996, p. 13).

Portanto, se bem observarmos, o símbolo não substitui o sentido de objeto algum. No entanto, pode conter uma variedade de interpretações. Podemos utilizar o mesmo exemplo citado pelos autores mencionados: sabemos que a cruz significa Jesus Cristo, porém, não é possível dizer que ela é o

próprio Cristo, pois não podemos substituir um pelo outro. Afinal, é “o Cristo que se significa na Cruz e não o inverso” (LAPLANTINE & TRINDADE, 1996, p. 14).

Se analisarmos a obra de Vinícius da mesma perspectiva, observaremos claramente esses aspectos relacionados à simbologia. Reparemos, pois, o que temos num trecho do poema “Purificação”, inserido em *O caminho para a distância*, primeira obra do autor:

[...]  
 Eu caminhei, Senhor.  
 Com as mãos espalmadas eu caminhei para a **massa da seiva**  
 Eu, Senhor, pobre **massa sem seiva**  
 Eu caminhei.  
 Nem senti a derrota tremenda  
 Do que era mau em mim.  
 A **luz** cresceu, cresceu interiormente  
 E toda me envolveu.

(MORAES, 2008, p.177)

Aqui, podemos notar o uso de expressões bastante representativas no âmbito do religioso, ou do sagrado. A expressão “massa da seiva”, por exemplo, se tomada no sentido literal, nos remete ao líquido que circula pelas diversas partes dos vegetais, ou seja, é aquilo que dá substância, força, energia. E é justamente neste último aspecto para onde converge o discurso religioso, do qual o poeta se apropria para afirmar que caminha em direção a ela. Ora, ao mesmo tempo em que (o eu poético) caminha em direção a esta força, a esta energia, ele afirma ser uma “pobre massa sem seiva”. Além dessa expressão, podemos verificar o uso da palavra “luz”, que no âmbito religioso relembra um trecho do Evangelho de João: “Eu sou a luz do mundo; quem me segue não andar­á em trevas, mas terá a luz da vida” (Jo 8,12)<sup>47</sup>. Assim, a concepção de luz está sempre ligada à imagem de Cristo, quando referida à religiosidade. Mas essa palavra não significará única e exclusivamente Cristo, podendo apresentar diversos sentidos, embora nunca tão distantes do conceito real da palavra em questão.

Sem dúvida, quando se trata de linguagem poética, é comum lidarmos com o constante uso de simbologias. Afinal, faz parte deste tipo de linguagem o

<sup>47</sup> *BÍBLIA SAGRADA*. Ed. Pastoral.Paulus, São Paulo: 1990.



uso de metáforas e metonímias, e de outras mais figuras, que aqui ganham um sentido bem mais amplo:

Os recursos da linguagem, como a metáfora e a metonímia utilizadas nas expressões poéticas e nas religiosas, não são apenas estruturas formais de discursos ou substituições presentes, por uma situação sacralizada (ritual) ou pela divindade, mas são também a reatualização dessa situação ou objeto. Em outros termos, a epifania, que significa a manifestação do sagrado, é efetuada através de orações, encantamentos, imagens materiais e relíquias. (LAPLANTINE & TRINDADE, 1996, p.15)

Essa ideia de reatualização interliga-se significativamente à *Teoria da Residualidade*, a qual investiga traços de uma *mentalidade* anterior que permanecem vivos em determinada cultura ou obra literária. Estes traços poderão se manifestar simbolicamente, dando aos homens a possibilidade de descoberta de seus diferentes sentidos. De acordo com Laplantine e Trindade:

Toda imagem é, portanto, uma epifania, uma manifestação do sagrado. Consequentemente, toda e qualquer imagem, ao mesmo tempo produto e produtora do imaginário, passa a ter o caráter de sagrado, devido à sua universalidade e à sua emergência do inconsciente (LAPLANTINE & TRINDADE, 1996, p.17).

É difícil, como se pode ver, separar as ideias de *simbologia*, *imagem*, *imaginário*, *representação* e *mentalidade*. Nem é de nosso interesse distinguir tais significados compartimentalizando-os. Todavia, é preciso compreendê-los para percebermos a correlação entre eles e, para isso, tomamos por base alguns verbetes do *Dicionário de termos históricos* de Kalina Vanderlei Silva e Henrique Maciel Silva<sup>48</sup>.

Segundo Silva & Silva “*imaginário* significa o conjunto de imagens guardadas no inconsciente coletivo de uma sociedade ou de um grupo social; é o depósito de imagens de memória e imaginação” (SILVA & SILVA, 2009, p. 213). Tal concepção envolve todas as representações de uma comunidade ou sociedade, levando em consideração qualquer experiência humana, seja ela coletiva ou individual.

<sup>48</sup> SILVA, Kalina Vanderlei e SILVA, Henrique Maciel. *Dicionário de termos históricos*. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

No caso da nossa pesquisa, em que analisamos representações do feminino na obra de Vinícius, podemos levar em consideração experiências tanto individuais (poeta, eu poético), como coletivas (sociedade). Desse modo, notaremos que certas imagens femininas são a representação de uma ideia que ultrapassa o pensamento do “eu poético” para revelar a mentalidade de uma época, ou de outras épocas, diversas da que está sendo vivenciada pelo poeta. Claro que não nos referimos a uma imagem fixa do que representa a mulher em determinado período, pois, dessa forma, estaríamos diante de um pensamento cartesiano e fora da realidade; referimo-nos, de fato, às imagens mentais que representam as variadas imagens concretas do nosso cotidiano.

Essas imagens mencionadas podem ser vistas e explicadas por determinados grupos sociais de diferentes maneiras e a forma como cada uma delas é percebida é o que chamamos de *representação*. Esta, por sua vez, “diz respeito à forma pela qual um indivíduo ou um grupo vê determinada imagem, determinado elemento de sua cultura ou sociedade” (SILVA & SILVA, 2009, p. 214). E a visão que se tem desses elementos, vale ressaltar, pode ser boa ou ruim, estereotipada ou não, fato que não nos cabe aqui julgar. Afinal, a concepção que se constrói acerca de uma imagem vai depender de alguns fatores, dentre eles a posição social de quem concebe tal ideia. Além disso, não podemos desconsiderar o fato de que certas concepções mudam de acordo com o tempo e isso muito nos interessa, pois, apesar da mudança, acreditamos que há sempre uma essência que permanece de algum modo. São o que chamamos de *resíduos*, cujo conceito já foi estudado no tópico anterior. Deste modo podemos concluir que “as imagens não são fixas nem imóveis, bem como que as representações que constituem o imaginário mudam também de acordo com o período” (SILVA & SILVA, 2009, p. 214). Ainda de acordo com Silva & Silva:

O estudo das representações e do imaginário pode ser feito tanto sobre imagens iconográficas quanto sobre discursos, pois ambos reproduzem figuras de memória, e cada imagem é um traço da mentalidade coletiva de sua época. Nesse sentido, uma obra de arte está repleta de imagens da memória e da imaginação, e nunca expressa somente as ideias de seu autor, mas remete sempre ao contexto histórico que os envolve. Assim, um autor, por mais que tente ser original, não pode fugir ao imaginário ao qual pertence e compartilha com muitos outros (SILVA & SILVA, 2009, p. 214).

Contudo, aprofundar os estudos acerca do imaginário não é tarefa fácil, desde que essa concepção depende de outros elementos. É impossível explorar as representações de um grupo ou sociedade sem conhecermos a fundo sua cultura, sua estrutura social, costumes, religião, enfim, aspectos que atravessam os caminhos que abrangem a noção de imaginário. Sem falar que aqui no Ocidente, ao longo do tempo, criou-se uma grande valorização da escrita e, conseqüentemente, certo desprezo pelas imagens. E, assim, somente na contemporaneidade nota-se uma mudança de concepção, pois junto a ela foram desenvolvidas fortes críticas a esse pensamento sem imagem (SILVA & SILVA, 2009, p.215). Compreende-se, portanto, que:

O imaginário é um campo fértil para o debate nas ciências humanas. É igualmente um campo de estudos em constante crescimento, interligado à História das Mentalidades e à História Cultural. [...] trabalhar com o imaginário das sociedades passadas é se aproximar mais do cotidiano das pessoas em outros tempos, é torná-las mais reais, mais próximas de nós, ao percebermos, por exemplo, que eram indivíduos com medos, angústias, anseios, desejos, sonhos, etc. (SILVA & SILVA, 2009, p. 217)

Torna-se difícil separar a ideia de *imaginário* da noção de *mentalidade*. Contudo, podemos nos referir a esta, mais especificamente, como uma corrente historiográfica dos *Annales*, que teve seu auge entre as décadas de 1920 e 1930 na França. A novidade foi que, com o surgimento dessa corrente, as mudanças históricas passaram a ser vistas, também, numa perspectiva psicológica, levando em consideração comportamentos e “atitudes mentais coletivas<sup>49</sup>”. No entanto, tais estudos ficaram em segundo plano enquanto a pesquisa histórica acerca da demografia ganhava espaço nas décadas de 1940 e 1950. Destarte, só em 1960 a História das Mentalidades ascendeu como especificidade da Nova História. Ficaram mundialmente conhecidos nomes como Jacques Le Goff e Georges Duby. Daí então os estudiosos procuraram aprofundar as formas da memória e a maneira como ela atua em nossa percepção tanto do passado quanto do presente.

---

<sup>49</sup> Idem.

Georges Duby<sup>50</sup>, em artigo intitulado “Reflexões sobre a História das Mentalidades e da Arte”, apresenta uma definição de *mentalidade* construída por Gaston Bouthoul<sup>51</sup>, em 1952: “Por trás de todas as diferenças e nuances individuais fica uma espécie de resíduo psicológico estável, composto de julgamentos, conceitos e crenças a que aderem, no fundo, todos os indivíduos de uma mesma sociedade” (DUBY, 1992, p. 69). Entretanto, o que nos interessa, na verdade, é o pensamento de Duby atinente a tal definição:

Com efeito, considerávamos que no seio de “uma mesma sociedade” não existe um único resíduo. Pelo menos sabíamos que esse resíduo não apresenta a mesma consistência nos diversos meios ou estratos de que se compõe uma formação social. Sobretudo, considerávamos inaceitável qualificar como “estável” esse ou, melhor, esses (fazíamos questão do plural) resíduos. Eles se modificam ao longo das idades e nossa proposta era justamente seguir com atenção essas modificações (DUBY, 1992, p.69).

De fato, numa mesma sociedade podemos encontrar diversos *resíduos*. E estes, segundo a teoria por nós utilizada, não podem ser considerados estáveis, pois que são produtos do tempo, portanto, dinâmicos. As referidas modificações são, dentro da teoria em evidência, o que chamamos processo de *crystalização*, o qual foi devidamente abordado no tópico anterior<sup>52</sup>.

Em paralelo a essa ideia de dinamicidade temporal, podemos retomar os comentários de Michel Vovelle, ao afirmar que “as mentalidades remetem, de modo privilegiado, à lembrança, à memória, às formas de resistência”. Dessa maneira, “aponta aquilo que se tornou corrente definir como ‘força de inércia das estruturas mentais’, mesmo que essa explicação continue de caráter verbal” (VOVELLE, 1987, p.19). Para o autor, os historiadores das mentalidades passaram de uma história do movimento para uma história das inércias. Dessa forma, alguns estudiosos se aprofundavam nas noções de inércia e herança

---

<sup>50</sup> DUBY, Georges. “Reflexões sobre a História das Mentalidades e a arte”. In: Novos Estudos-CEBRAP, nº 33, jul., 1992, p. 69.

<sup>51</sup> Gaston Bouthoul (1896-1980) é o criador de uma nova disciplina denominada por ele *estudos de guerra*. Assim, definiu metas para ele realizar o estudo científico da guerra e formas organizadas de agressão na sociedade, de modo a compreender o lugar da história humana do fenômeno e propor alternativas .

como feitos históricos que recuperavam gestos antigos. Mais adiante, Vovelle enfatiza:

Na constituição do campo da história das mentalidades, o triunfo da longa duração reforçava a impressão de lentidão do movimento e até de imobilidade, enquanto o contato e a contaminação com os outros campos das ciências humanas, tal como a antropologia, acentuavam essa impressão, à medida que a história das mentalidades se inseria de maneira privilegiada, não na História atual sobre o século XVIII e século XIX, absolutamente, mas em uma História moderna onde essas atitudes e comportamentos do antigo estilo prevalecem (VOVELLE, 1987, p.303-304).

Esse prevalecimento é o que, de fato, nos interessa. Afinal, como Vovelle mesmo afirma, “para compreender o que muda, uma volta essencial seria exatamente compreender o que não muda” (VOVELLE, 1987, p.302.). É o que propõe um estudo *residual*: compreender o “presente<sup>53</sup>” a partir de traços de um passado que se perpetuam na atualidade do objeto de estudo. E embora com as citações anteriores tenhamos nos referido aos estudos puramente históricos, a história literária unida à história das mentalidades são cúmplices “a muitos restos de incompreensões mútuas, herdadas de tradições diferentes” (VOVELLE, 1987, p. 49). Nesse particular Vovelle faz um apanhado de aspectos que combatem a ideia de alguns historiadores que acreditam ser a literatura uma fonte suspeita para se colher testemunhos eficazes de pesquisa. Achava-se errôneo aprofundar atitudes coletivas de massas partindo da experiência privilegiada de poucos. Contudo, o crítico considera os testemunhos literários como “elementares de uma realidade social vivida, de uma prática a respeito da qual eles nos trazem, inocentemente ou não, dados que seria difícil obter de outras fontes”.

E é assim que também enxergamos os textos literários. Eles colaboram com a compreensão do modo de pensar e agir de determinada época. Além disso, podemos, a partir deles, identificar aqueles elementos que se perpetuaram desde épocas remotas, como é o caso de nosso trabalho, envolvendo a *residualidade*. Portanto, em sendo a literatura produto da subjetividade humana, é constituída de *resíduos* da *mentalidade*, pautados

---

<sup>53</sup> O presente ao qual nos referimos é aquele em que está inserido a obra ou os textos em estudo.

estes, no imaginário e na ideologia que constrói a mundividência dos indivíduos, em especial a dos escritores no momento de elaboração de suas obras.

#### 4. AS DIVERSAS REPRESENTAÇÕES FEMININAS *RESIDUAIS* NA OBRA DE VINÍCIUS DE MORAES.

*“Seu corpo, pouco a pouco  
Abre-se em pétalas... Ei-la que vem  
vindo  
Como uma escura rosa voltejante  
Surgida de um jardim imenso em  
trevas”.*

*Vinicius de Moraes*

Depois de conhecer a teoria-base da presente pesquisa, caminhamos em direção ao estudo dos poemas dos quais nos ocuparemos neste trabalho. Viajaremos, diga-se de passagem, não só no sentido de passear por cada verso, compreendendo cada palavra, mas também no sentido de voltar no tempo, buscando perceber traços de *mentalidades* de épocas anteriores que se *cristalizaram* ao longo dos séculos podendo ser, dessa forma, apreciados na poesia viniciano. Esses traços foram observados tanto numa perspectiva literária, quando numa perspectiva histórica. Afinal, a teoria utilizada nesse estudo, nos permite relacionar a Literatura com as mais diversas áreas de conhecimento, seja a Antropologia, a História, a Sociologia, a Psicologia, enfim, a todas as áreas que lhe forem *lindeiras*<sup>54</sup>. E tudo isso foi permitido, a partir do instante em que verificamos na obra do poeta carioca a presença de imagens femininas diferenciadas, cada qual com peculiaridades passíveis de estudos *residuais* a partir das próprias escolas literárias anteriores à de Vinicius. A imagem da mulher em dado contexto histórico também foi ideia surgida com a percepção singular do poeta em estudo que, muitas vezes, ao representar aspectos femininos fugia dos moldes de sua época.

---

<sup>54</sup> A palavra “lindeiras” refere-se às áreas que estão às margens da Literatura.

Não é novidade afirmar que as mulheres dos textos de Vinicius têm um lugar privilegiado. Sendo o escritor considerado pelos críticos como “o poeta das mulheres”, identificamos, desde o início de sua obra, o grande apreço demonstrado pelo ser feminino, desde as mulheres mais puras, até as mais profanas: “O poeta é bom/ Ele ama as mulheres castas e as mulheres impuras”.

Os versos foram retirados de “O poeta”, inserido na primeira obra de Vinicius de Moraes *O caminho para a distância* (1933). Desde então, vários são os textos encontrados na obra do poeta fazendo referências a diferentes tipos de mulheres, variação esta perceptível até nos títulos de alguns deles: “A esposa”, “A uma mulher”, “Minha mãe”, “A volta da mulher morena”, “Poema para todas as mulheres”, “A mulher que passa”, “A mulher na noite”, “Uma mulher no meio da noite”. Enfim, se os fôssemos enumerar em sua totalidade, esta seria uma atividade exaustiva. Entretanto, vale ressaltar, depois da leitura dos inúmeros poemas que tomam por base o ser feminino, resolvemos organizá-los em diferentes tipologias. Analisaremos em âmbito geral a relação homem-mulher numa perspectiva amorosa. Portanto, as tipologias mãe, filha, Nossa Senhora, não entrarão no nosso estudo. São, de fato, cinco categorias escolhidas: a) A esposa; b) A amada; c) A passante; d) A prostituta; e) A mulher fatal. Além destas, construímos outro tópico denominado “A mulher que fica”, no intuito de acrescentar alguns comentários a respeito do corpo feminino que não couberam nos pontos anteriores.

Todos os tópicos fazem referência a uma imagem feminina construída a partir do imaginário masculino. Primeiramente é preciso considerar que a representação estudada insere-se na relação amorosa homem-mulher. Poderíamos, desse modo, afirmar que todas são mulheres amadas, cada uma com suas peculiaridades. Contudo, dentro de uma categoria maior, resolvemos nomear determinadas tipologias para uma melhor organização das ideias, além disso, a mulher *prostituta* não está na condição de amada, pois, ao analisá-la, percebemos que há uma correspondência refletida apenas na piedade do homem para com a mulher. É uma compaixão masculina que se destaca nos versos que têm a mulher prostituta como personagem.



No primeiro tópico, analisamos os textos que envolvem a *esposa*, sua relação com o marido, bem como as influências sociais e históricas que servem para comparar contextualmente os poemas em questão. Embora a denominação da amada se torne mais subjetiva que as demais, toma por base a produção viniciano voltada para uma mulher pura, que vivencia o amor sem maiores atribuições, no caso, seria o segundo ponto estudado. No terceiro tópico aprofundamos nossos estudos em torno de uma paixão momentânea dedicada à mulher que passa. Ela não passa à toa. Deixa suas marcas no olhar e nos sentimentos masculinos. Já a mulher *prostituta* é uma personagem que se constrói diferentemente das outras, dentro de um discurso de comiseração. É uma imagem integrante da fase social de Vinicius, na qual os problemas do cotidiano lhe afligem. O penúltimo tópico mostra a mulher *fatal* com todos os seus anseios, inquietudes e estímulos. O eu-poético, nesse passo da obra, vivencia instantes de angústia e prazer, cada um segundo a fase estudada. Por fim, observamos a influência que o corpo feminino exerce sobre o eu-poético masculino. Este olhar não ocorreu de forma aleatória. Na verdade, alguns índices desses versos, nos fizeram refletir acerca da história da mulher, e do modo de ver seu corpo durante determinado período. E foi para justificar esse vestígio que escolhemos o título “A mulher que fica”, fechando o capítulo ao deixar em evidência os aspectos tantas vezes destacados como símbolos da feminilidade. Debrucemo-nos sobre cada um deles.

#### 4.1. A esposa

A imagem da mulher esposa sempre foi propagada como a da pessoa pura, dedicada ao marido, aos filhos e aos afazeres do lar. Incutia-se na educação feminina a ideia de servidão ao esposo, já que este era o provedor da família. Essa *mentalidade* é comprovada através de textos bíblicos, desde o *Livro do Gênesis*, no momento da criação da mulher, quando Deus disse: “Não é bom que o homem esteja sozinho. Vou fazer para ele uma auxiliar que lhe seja

semelhante” (Gn, 2,18). Mesmo sem o uso da palavra “esposa”, a imagem da companheira destinada a viver ao lado do ser masculino é a mesma; ou seja, aquela criada para complementar, auxiliar o homem. Portanto, esse pensamento foi difundido desde o momento da criação do mundo<sup>55</sup>.

No Novo Testamento, a essência da ideia acima continua em evidência. Vários são os versículos que abordam o tema. Dentre estes podemos citar um trecho da *Primeira Carta de São Paulo aos Coríntios*:

“É bom que o homem se abstenha de mulher”. Todavia, para evitar a imoralidade, cada homem tenha a sua esposa, e cada mulher o seu marido. O marido cumpra o dever conjugal para com a esposa, e a esposa faça o mesmo com o marido. A esposa não é dona do seu próprio corpo, e sim o marido. Do mesmo modo o marido não é dono do seu próprio corpo, e sim a esposa. Não se recusem um ao outro, a não ser que estejam de comum acordo e por algum tempo para se entregarem à oração; depois disso, voltem a unir-se, a fim de que Satanás não os tente por não poderem dominar-se. (1Coríntios 7, 1-5).

O domínio sobre o corpo do outro marca essa relação matrimonial bíblica. Contudo, essa perspectiva igualitária não nos parece constante dentro dos versículos cristãos, já que, ainda em *1Coríntios*, encontramos a ideia de submissão feminina fortemente arraigada:

O homem não deve cobrir a cabeça, porque é a imagem e a glória de Deus; mas a mulher é a glória do homem. Pois o homem não foi tirado da mulher, mas a mulher foi tirada do homem. Sendo assim, a mulher deve trazer sobre a cabeça o sinal da sua dependência por causa dos homens (1Coríntios, 11, 7-10).

Sendo o Novo Testamento resultado de um trabalho cristão, escrito por volta do século I, e difundido com maior intensidade com o advento do catolicismo no século V, todo o pensamento medieval cristão, se explica ou busca justificativa nesses textos bíblicos. Noções de matrimônio, celibato, batismo, milagre, bem como comportamento de homens, mulheres, jovens e crianças são encontrados ao longo dessa biblioteca cristã. Assim é que

---

<sup>55</sup> A narrativa do início do mundo não é um tratado científico, mas um poema que contempla o universo como criação de Deus. Foi escrita pelos sacerdotes no tempo do exílio na Babilônia (586-538 a.C.) e procura salientar vários pontos. Primeiro, que existe um único Deus vivo e criador. Segundo que a natureza não é divina, nem está povoada por outras divindades. Terceiro, que o ponto mais alto da criação é a humanidade: homem e mulher, ambos criados à imagem e semelhança de Deus (Bíblia Sagrada. Ed. pastoral).

certamente foi difundida a imagem do ser feminino ao longo dos séculos. A Idade Média, por exemplo, não poderia se desligar de uma *mentalidade* propagada desde o início do mundo, cuja personagem feminina ocupava um lugar de submissão. Aliás, isso também está claro em certos trechos do *Livro Sagrado*, dentre os quais na *Carta aos Efésios*:

Mulheres, sedes submissas aos seus maridos, como ao Senhor. De fato, o marido é a cabeça da esposa, assim como Cristo o salvador do Corpo, é a cabeça da Igreja. E assim como a Igreja está submissa a Cristo, assim também as mulheres sejam submissas aos seus maridos (Ef 5, 22-24).

Tudo isso justifica o pensamento explorado na Idade Média acerca das esposas. É por volta do século XIII que os intelectuais eclesiásticos visualizam as mulheres casadas como membros essenciais para a construção de um modelo social dinâmico.

Nessa mesma época, destaca-se uma personagem feminina considerada das menores no texto bíblico: Sara. Esta, tendo recebido o conselho de honrar os sogros, amar o marido, amparar a família e apresentar-se como irrepreensível, mostra-se uma pessoa obediente, casta e devota. Silvana Vecchio, citando Durando de Champagne, apresenta-a como modelo de esposa “para o que deve ser, mais do que para aquilo que efetivamente é – nora respeitosa, mulher fiel, mãe cuidadosa, avisada dona de casa, mulher irrepreensível sob qualquer ângulo” (VECCHIO, 1990, p.143). Ela representa o arquétipo pensado e descrito pelos clérigos como representação da mulher casada.

Essa preocupação cristã, norteadora do comportamento feminino, se explica pelas próprias figuras bíblicas que demonstraram esperteza e aproximação do pecado. As imagens de *Eva*, iniciadora do *Pecado Original*, de *Salomé*, que pediu a cabeça de João Batista, e de *Dalila*, a qual descobriu e entregou o segredo de Sansão, contribuíram para a construção de uma concepção de mulher eternamente ligada à traição e ao pecado.

Em geral, os resquícios de um modelo feminino baseado nos moldes “cristãos<sup>56</sup>”, fizeram-se presente no imaginário dos homens das épocas posteriores à Idade Média. A Literatura, muitas vezes servindo de testemunho histórico, prova-nos a resistência dos traços dessa *mentalidade*. Exemplo efetivo encontramos na obra de Vinicius de Moraes, em pleno Modernismo, a imagem de esposa branda, zelosa e atenta aos anseios masculinos:

Às vezes, nessas noites frias e enevoadas  
Onde o silêncio nasce dos ruídos monótonos e mansos  
Essa estranha visão de mulher calma  
Surgindo do vazio dos meus olhos parados  
Vem espiar minha imobilidade.

(MORAES, 2008, p.189)

De fato, a esposa a que se refere o poeta é uma mulher serena, assim como Sara, emblemático modelo de consorte da predileção medieval. Trata-se da mulher que vive em função do marido e move os olhos a partir do olhar do esposo. Seu silêncio se compara ao silêncio vivido por inúmeras mulheres da Idade Média e tempos posteriores. Mulher calma, atenta, que nada diz, nada pensa, características essas convenientes ao ser masculino:

E ela fica horas longas, horas silenciosas  
Somente movendo os olhos serenos no meu rosto  
Atenta, à espera do sono que virá e me levará com ele.  
Nada diz, nada pensa, apenas olha - e o seu olhar é como a luz  
De uma estrela velada pela bruma.  
Nada diz. Olha apenas as minhas pálpebras que descem  
Mas que não vencem o olhar perdido longe.

(MORAES, 2008, p.189)

Segundo Michelle Perrot, “existe até um pudor feminino que se estende à memória. Uma desvalorização das mulheres por si mesmas. Um silêncio consubstancial à noção de honra” (PERROT, 2008, p.17). E se refletirmos acerca da Era Medieval, nela o marido é a figura principal da vida de uma mulher. Falar destas ou para estas significa referir-se, também, aos seus esposos. E eles são responsáveis pelas atitudes e comportamentos de suas parceiras. Já à mulher, destina-se a obrigação de amar o marido, acima de tudo (VECCHIO, 1990, p.149), pensamento bem próximo do que encontramos no

---

<sup>56</sup> Referimo-nos ao cristianismo vivenciado pelos clérigos.

poema “Esposa”: “Virá e agasalhará minhas mãos frias/ Se sentir frias suas mãos”. A personagem feminina se comporta como a singela servidora, dedicada ao esposo, tão boa a ponto de pensar no esposo antes mesmo de pensar em si. Acerca disso, Duby explana:

No livro XI, Burchardt transcreveu os termos de juramento que o marido e sua cōnjuge eram chamados a prestar quando o bispo os havia reconciliado. O homem dizia simplesmente: “Eu a conservarei de agora em diante, como um marido tem o direito e dever de conservar sua mulher, prezando-a, na disciplina requerida; não mais me separarei dela e não tomarei outra enquanto ela viver”. A mulher falava mais demoradamente porque se comprometia mais. “De agora em diante, eu o conservarei e o enlaçarei [essa é a postura que convém à boa esposa, carinhosa, consoladora, alegre, dócil, Tétis aos pés de um Jupiter de bronze, imperioso] e lhe serei submissa, obediente, serviçal [devo traduzir por servil?], em amor e em temor, como, de acordo com o direito, a esposa deve estar submetida ao marido. Não me separarei mais dele e, enquanto viver, não me ligarei a outro homem por casamento ou adultério” (DUBY, 2001, p.30-31).

Dessa forma, o direito feminino à fala só acontece em razão de seu comprometimento em ser uma boa esposa. Além de ouvir o juramento do marido que promete discipliná-la e viver para sempre ao seu lado, ela faz votos de total submissão e servidão. Referimo-nos a um modelo social que não dependia de escolha, era regra. E é assim que podemos nos referir a um lado feminino obscuro, no qual a sujeição, o medo e a vergonha são os protagonistas. Segundo Silvana Vecchio:

É na literatura laica que a reflexão sobre as formas de auxílio que a mulher deve prestar ao marido se torna mais articulada e complexa e se alarga até compreender a possibilidade de a mulher se transformar em guia e conselheira espiritual (VECCHIO, 1990, p. 157)

E foi justamente por isso que a esposa ocupou na Idade Média um papel primordial dentro do imaginário da época: por ser a pessoa necessária ao homem, imprescindível para a constituição de uma família, a criação dos filhos e os cuidados com o marido. Trata-se de uma percepção diferenciada daquela em que a mulher é o símbolo do pecado. As duas imagens seguem paralelamente. Contudo, dentre os clérigos, no século XIII a esposa ocupava o primeiro plano, já que fazia parte de um modelo social construído por eles. Esse modelo foi construído justamente para contestar e se sobressair ao outro paradigma. Esse

dualismo foi bem representado pelas imagens de Eva e Maria mãe de Deus. De um lado a mulher profana, do outro, a pura, estereótipos bastante reconhecidos e propagados na era medieval. Todavia, retomando a concepção de esposa, vale ainda ressaltar, que referido modelo de castidade só ficava em condição inferior se comparado ao das mulheres virgens, símbolos da perfeição.

Nos versos de Vinicius encontramos as marcas dessa mesma *mentalidade*, ou seja, o anseio por uma mulher calma, preocupada com o esposo e boa mãe:

Quando a porta ranger e a cabecinha de criança  
Aparecer curiosa e a voz clara chamá-la num reclamo  
Ela apontará para mim pondo o dedo nos lábios  
Sorrindo de um sorriso misterioso  
E se irá num passo leve  
Após o beijo leve e roçagante...

Eu só verei a porta que se vai fechando brandamente...  
Ela terá ido, a esposa amiga, a esposa que eu nunca terei.

(MORAES, 2008, p.189)

A representação de uma esposa fiel que vigiava os momentos de vida em comum, “reprimindo cada ato de lascívia ou desregramento, salvaguardando a moralidade da família e eliminando qualquer perigo potencial para a conduta dos próprios donos da casa” (VECCHIO, 1990, p.163), foi comum na Idade Média. Além disso, a procriação e a educação dos filhos é pré-requisito imprescindível à mulher para o casamento.

Contudo, toda essa conjuntura construída em torno da figura da esposa, como mostra o final do poema, é fruto de uma idealização masculina. O desejo de possuir uma companheira dentro desses moldes antigos perpetuou em todo texto como se fosse realidade. São imagens que constroem um comportamento ideal de esposa, fruto do sonho do eu-poético.

E dentro desse contexto de idealização, notamos, também, que a procriação e a educação dos filhos é pré-requisito imprescindível à mulher para o casamento. E essa mesma valorização é encontrada noutro texto de Vinicius, quando o eu-lírico, reflete a propósito de sua partida:

De vivo verei apenas  
 Duas mulheres serenas  
 Me acenando devagar.  
 Será meu corpo sozinho  
 Que há de me acompanhar  
 Que a alma estará vagando  
 Entre os amigos, num bar.  
 Ninguém ficará chorando  
 Que mãe já não terei mais  
 E a mulher que outrora tinha  
 Mais que ser minha mulher  
 É mãe de uma filha minha.

(MORAES, 2008, p.308)

Desse modo, o papel da esposa, nomeada no texto como “minha mulher”, é inferior ao da figura da “mãe”, ou seja, além de ser a mulher companheira ela deu-lhe uma filha, fato que a tornou muito mais valiosa. O poema acima, intitulado “A partida”, está inserido na fase *participante* do poeta carioca, diferentemente de “A esposa” que faz parte da primeira. E, embora este tenha uma linguagem bem mais leve, mostrando poucos movimentos do eu-lírico masculino, os dois apresentam a imagem feminina como figura de destaque na vida do esposo. Ora, quando chegar o dia de sua partida, as duas imagens inicialmente vistas são a da mulher e a da filha, dando a compreender a grande importância da família. Esse reconhecimento, em especial, da figura materna na Idade Média teve um modelo enaltecido que se perpetuou até hoje: Maria, mãe de Deus.

Segundo Jacques Dalarun, o século XII destacou-se pelo avassalante culto mariano. Contudo, embora o enaltecimento da figura de Maria tenha surgido já no século anterior, no XII a representação imaginária da Mãe-Virgem ganha a preferência dos fiéis. E já no século XIII a imagem materna de Nossa Senhora adquire plena relevância::

A partir do século XIII, os medicantes, sobretudo os franciscanos, tomam a dianteira. É virada para a Virgem que a mística medieval levanta voo: piedade filial, piedade de filhos mais do que nunca. Menos crispção sobre a virgindade, talvez: a mulher triunfa como mãe (DALARUN, 1990, p.54-55).

Noutro poema viniciano nos deparamos com esses mesmos *resíduos cristalizados* em representação da esposa. No entanto, o eu-poético não é mais

o companheiro da imagem feminina representada. Agora se trata da própria mãe do poeta:

Minha mãe, toma cuidado  
Não zanga assim com meu pai  
Um dia ele vai-se embora  
E não volta nunca mais.

O mau filho à casa torna  
Mãe... nem carece tornar  
Mas pai que larga a família  
Pra que desgraça não vai!

(MORAES, 2008, p. 274)

Nesse “lamento ouvido não sei onde”, a esposa e mãe é aconselhada pelo filho a não zangar-se com seu pai, haja vista a possibilidade dele chatear-se com a atitude materna e sair de casa. Retomando o já exposto, a mulher deve manter-se calada, branda e dedicada ao esposo, pensamento disseminado já na Era Medieval. O esposo e pai, no poema, caso entre em conflito com sua companheira e resolva sair de casa, provavelmente, não volta mais, já que sua vida cairá em desgraça.

De acordo com Mário de Andrade, esse poema é fruto de uma das obsessões de Vinicius demonstrada através dum infantilismo manifestado por causa da carência que sentia de sua mãe (ANDRADE, 2008, 87). E é por meio desse infantilismo que o poeta acaba enaltecendo a figura materna, tão necessária à família como esposa e mais ainda como mãe.

Outro aspecto curioso no mesmo poema é o fato da esposa enfrentar o marido, provavelmente insatisfeita com ele. Mesmo sendo um episódio externo ao texto, é possível recordarmos que na Idade Média era comum a rebeldia da categoria feminina, principalmente por serem as mulheres obrigadas a constituir família com alguém que nem conheciam (DUBY, 2001, p14).

A esposa, portanto, surge nos poemas de Vinicius representando um modelo arquetípico de mulher tranquila, bondosa, paciente, responsável. Seu dever é cuidar do esposo e dos filhos. E as palavras proferidas por ela precisam ser pensadas para que não haja desagrado por parte do esposo. O silêncio faz-se necessário.



Todavia, nem sempre era preciso ser esposa para ser necessária ao ser masculino. Nos textos de Vinicius, em que a mulher desempenha o papel de protagonista responsável pelas significativas mudanças de sua obra, veremos que além dessa imagem de mulher dentro do seio familiar, temos outras cercadas de purezas ou profanidades.

#### 4.2. A amada

Ao analisarmos a mulher amada no contexto da obra de Vinicius de Moraes, deparamo-nos com uma clara dualidade: de um lado temos a mulher simplesmente amada, contornada por um sentimento sublime, do outro temos a mulher envolvente, que abraça o corpo e perturba a alma. Nomeamos, portanto, dois tipos de mulheres para melhor apresentarmos nossas constatações: a *mulher amada* e a *mulher fatal*. Esta será apresentada no penúltimo tópico, por conta de ser a referida tipologia uma das figuras mais bem representadas em toda a produção viniciano.

Independentemente de ser namorada, esposa, ou amante, a mulher amada tem grande destaque na obra de Vinicius de Moraes. Envolvida por um amor idealista, na primeira fase, e realista, na segunda, a personagem feminina acompanha uma linha de pureza e bondade, diferentemente da *mulher fatal*, que, como veremos, segue o caminho oposto de impureza e profanação. Trata-se de um processo de *crystalização*, que ocorre notadamente na passagem de uma concepção de mulher provocadora de angústia espiritual para a doadora de prazer sem tortura. E é por isso que os textos referentes à mulher amada, na perspectiva que propomos neste tópico, surgem a partir da fase intermediária da produção do poeta. Afinal, essa branda mulher, procurada e amada sem medos ou tormentos religiosos ou místicos, começa a surgir ao lado da intensificação dos desejos carnavais representados pela *mulher fatal*.



Moraes. A equação “homem-mulher”, que os seus poemas de amor pretendem atingir, vem de antemão comprometida (e, portanto, ao malogro condenada) em virtude do primeiro termo continuar carregado das perplexidades da outra equação irresolúvel (FERREIRA, 2008, p. 103).

Dessa forma, o referido conflito é um *resíduo* que tem como produto a constante infelicidade do amor. É um aspecto encontrado em diversos poetas ao longo da história literária. Dentre estes, Camões, Catulo e Safo, enfim, poetas emblemáticos que também reproduziram o sofrimento amoroso com todas as suas nuances. Em Camões, por exemplo, podemos observar esse aspecto:

Nunca manhã suave,  
estendendo seus raios pelo mundo,  
depois de noute grave,  
tempestuosa, negra, em mar profundo,  
alegrou tanta nau, que já no fundo,  
se viu em mares grossos,  
como a luz clara a mim dos olhos vossos.

Aquela fermosura  
que só no virar deles resplandece,  
com que a sombra escura  
clara se faz, e o campo reverdece,  
quando meu pensamento s'entristece,  
ela e sua viveza  
me desfazem a nuvem da tristeza.

O meu peito, onde estais,  
e, para tanto bem, pequeno vaso;  
quando acaso virais  
os olhos, que de mim não fazem caso,  
todo, gentil Senhora, então me abraso  
na luz que me consume  
bem como a borboleta faz no lume.

(CAMÕES, 1997, p.133)

A ode acima mostra claramente o desconsolo de alguém a quem basta a imagem da amada para arrancar a nuvem de tristeza a rodeá-lo. Contudo, o olhar dela não corre em direção ao seu, e desse modo o eu-lírico sente-se triste e angustiado. Isso comprova a tristeza amorosa presente na obra do poeta clássico. Em Vinicius, o personagem masculino se satisfaz com esse sentimento trágico: “No fundo o que eu quero é que ninguém me entenda/ Para eu poder te amar tragicamente” (MORAES, 2008, p.292). O sentimento viniciano que se diferencia do de Camões, e do de outros poetas tragicizados pelo drama amoroso, provém dessa infelicidade amorosa vir do ânimo do eu-lírico. Portanto,

essa angústia não se refere à falta de retribuição do amor dedicado à mulher, tema comumente abordado nas obras poéticas em geral. De acordo com David Mourão Ferreira, “em nenhum desses grandes antepassados vislumbraremos, como nele, uma tão desesperada e tão patética tentativa de justificação para esse fato” (FERREIRA, 2008, p.103). É o que veremos no trecho abaixo:

... Seguirei  
 Todas as mulheres em meu caminho, de tal forma  
 Que ele seja, em sua rota, uma dispersão de pegadas  
 Para o alto, e não me reste de tudo, ao fim  
 Se não 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.

(MORAES, 2008, p.297)

Na fase transitória o poeta já mostra a insatisfação diante daquela realidade em que a *mentalidade* cristã dominava a sua escrita. Esse caminho, constituído de várias mulheres, essas pegadas que vão para o alto, esse sentimento visto como missão, essa busca incessante por algo superior ao amor e à carne, mostra o desejo de superar a doutrinação cristã através de uma conscientização moral. E esta, segundo David Mourão Ferreira, deriva da mesma “doutrinação cristã a que Safo e Catulo, por óbvias razões de cronologia foram inteiramente alheios, e à qual o nosso Camões, arrastado na onda pagã do Renascimento, também sob este aspecto, nem sempre pagou tributo” (FERREIRA, 2008, p.103-104). O mesmo teórico acrescenta que é importante lembrar o fato do poema “Elegia ao primeiro amigo”, antes transcrito, fazer parte de uma obra de transição da produção de Vinicius, “onde, como é natural, os resíduos da primeira fase são muito mais visíveis”. Mais adiante David procura esclarecer o seguinte ponto:

Não nos move, ai de nós!, qualquer intuito de apologética religiosa. Apraz-nos simplesmente ir sugerindo que a obra de um verdadeiro poeta é sempre muito mais complexa do que ele próprio pode supor; e que essa complexidade se traduz, não raro, pela permanência ou pela intromissão daqueles mesmos elementos que, de modo consciente, ele julgou banir (FERREIRA, 2008, p. 104).

E é justamente por isso que os traços referentes à mulher amada, no relativo à idealização e ao sofrimento, além de interligar-se algumas vezes à religiosidade promotora das angústias da carne na primeira e segunda fase

de sua obra, como vimos na elegia citada, conservam-se também na última, quando o personagem masculino reconhece a prisão em que viveu durante essa experiência amorosa:

A minha amada veio de leve  
 A minha amada veio de longe  
 A minha amada veio em silêncio  
 Ninguém se iluda.

A minha amada veio da treva  
 Surgiu da noite qual dura estrela  
 Sempre que penso no seu martírio  
 Morro de espanto.

A minha amada veio impassível  
 Os pés luzindo de luz macia  
 Os alvos braços em cruz abertos  
 Alta e solene.

Ao ver-me posto, triste e vazio  
 Num passo rápido a mim chegou-se  
 E com singelo, doce ademan  
 Roçou-me os lábios.

Deixei-me preso ao seu rosto grave  
 Preso ao seu riso no entanto ausente  
 Inconsciente de que chorava  
 Sem dar-me conta.

(MORAES, 2008, p.447)

A mulher amada, de fato, vem de longe. Ela surge de uma fase anterior, na qual o poeta vivia sob uma custódia mística, repleta de dúvidas e angústias espiritualistas. Veio de leve, de longe e em silêncio. Veio da treva. E essa treva era moradia do poeta. A mulher sai desse espaço e desse tempo nebuloso para viver um novo florescer. Por isso, aproxima-se de braços abertos, à espera do recebimento de um sentimento antes renegado. Contudo, o eu-lírico se encontrava preso à tristeza da amada. Esta se apresenta com rosto sombrio e choroso, fato até então desconhecido pelo ser masculino, que não percebia as atitudes cometidas num tempo anterior.

“A que vem de longe” mostra, de um lado, a prisão do personagem à tristeza feminina, fazendo-o viver aquela angústia, além de reviver o passado. Por outro lado, o texto apresenta essa transição de uma fase séria e nebulosa, para outra farta de atitudes libertinas:

Depois senti-lhe o tímido tato

Dos lentos dedos tocar-me o peito  
E as unhas longas se me cravarem  
Profundamente.

Aprisionado num só meneio  
Ela cobriu-me de seus cabelos  
E os duros lábios no meu pescoço  
Pôs-se a sugar-me.

Muitas auroras transpareceram  
Do meu crescente ficar exangue  
Enquanto a amada suga-me o sangue  
Que é a luz da vida.

(MORAES, 2008, p.447)

Apesar dos versos transcritos representarem uma fase transitória da obra de Vinicius de Moraes, o texto inserido em *Novos Poemas* faz parte da última fase de sua obra. Talvez, por isso, essa passagem mostre de forma tão consciente a mudança de visão concernente à personagem feminina.

Em geral, na obra de Vinicius encontramos uma dose de divinização da mulher, que concentra um arsenal de esperanças, angústias e ansiedades. Ela surge nos textos de forma evidentemente superior, certificando que o amor é um sentimento grandioso, capaz de mudar a vida dos homens. Sobre isso, Carlos Felipe Moisés comenta:

Tal concepção lembra, em vários pontos, o platonismo amoroso dos trovadores medievais, caracterizado por uma radical idealização da mulher; lembra também o amor espiritual dos românticos, assim como o “amor louco” dos surrealistas, o amor concebido como valor supremo, acima de Religião, Moral etc. (*L'Amour fou* é justamente um dos títulos de André Breton, o grande animador do Surrealismo). De certo modo, a concepção amorosa de Vinicius de Moraes pode ser encarada como ponto de convergência de Trovadorismo, Romantismo e Surrealismo (MOISÉS, 1980, p. 93).

São diversos *resíduos* interligados à relação amorosa homem-mulher, e, conforme foi dito até aqui, esse medo de aproximação do ser feminino, esse medo de amar intensamente a mulher foram alguns dos traços que se perpetuaram na fase *participante* da criação do poeta carioca. Um exemplo comprovador do exposto acima é o poema justamente intitulado “Medo de amar”, escrito em 1963:

O céu está parado, não conta nenhum segredo

A estrada está parada, não leva a nenhum lugar  
 A areia do tempo escorre de entre meus dedos  
 Ai que medo de amar!

O sol põe em relevo todas as coisas que não pensam  
 Entre elas e eu, que imenso abismo secular...  
 As pessoas passam, não ouvem os gritos do meu silêncio  
 Ai que medo de amar!

Uma mulher me olha, em seu olhar há tanto enlevo  
 Tanta promessa de amor, tanto carinho para dar  
 Eu me ponho a soluçar por dentro, meu rosto está seco  
 Ai que medo de amar!

Dão-me uma rosa, aspiro fundo em seu recesso  
 E parto a cantar canções, sou um patético jogral  
 Mas viver me dói tanto! e eu hesito, estremeço...  
 Ai que medo de amar!

E assim me encontro: entro em crepúsculo, entardeço  
 Sou como a última sombra se estendendo sobre o mar  
 Ah, amor, meu tormento!... como por ti padeço...  
 Ai que medo de amar!

(MORAES, 2008, p.508)

O medo de amar reflete o medo de sofrer. E esse sentimento contribui para a negatividade de todas as coisas, ou seja, o céu parado, a estrada parada e a areia do tempo escorrendo por entre os dedos, aspectos que resultarão no afastamento das pessoas e das belezas do mundo. Mesmo enxergando todas as evidências benéficas existentes no olhar feminino, o receio de entregar-se ao amor, continua. E assim vive o eu-poético afastado do mais sublime dos sentimentos simplesmente por medo de amar.

Tomando por base uma das oposições a esse medo de amar, veremos no tópico a seguir o amor passageiro, aquele que passa pelos olhos e pelo coração, deixando vestígios.

### **4.3. A passante**

Quando pensamos na idealização da mulher na obra viniciano, podemos rememorar a ideia de uma mulher inatingível, aquela que está no alto e parece-

nos intocável, aspecto intrínseco à primeira fase viniciana, e mais intensamente presente na obra inaugural *O caminho para a distância*, livro, segundo Otto Lara Resende, embriagado “pela vertigem das grandes abstrações e das grandes alturas” (RESENDE, 2008, p.93). Em suas páginas encontramos o poema “Romanza”, que bem exemplifica o até aqui exposto:

Branca mulher de olhos claros  
De olhar branco e luminoso  
Que tinhas luz nas pupilas  
E luz nos cabelos louros  
Onde levou-te o destino  
Que te afastou para longe  
Da minha vista sem vida  
Da minha vida sem vista?

Andavas sempre sozinha  
Sem cão, sem homem, sem Deus  
Eu te seguia sozinho  
Sem cão, sem mulher, sem Deus  
Eras a imagem de um sonho  
A imagem de um sonho eu era  
Ambos levando a tristeza  
Dos que andam em busca do sonho.

(MORAES, 2008, p.184)

A palavra romanza significa ária<sup>58</sup> de caráter simples, ingênuo e tocante, fundamentada na letra de um romance. Todavia, os versos mostram o contrário do que se infere pelo título, já que não há um encontro amoroso. Perceberemos, na realidade, uma não-correspondência do amor, mesmo este manifestando-se de forma passageira.

No texto, as imagens parecem confundir sonho e realidade. A luz, tantas vezes mencionada, dialoga com os “olhares”. Assim, ao mesmo tempo em que o olhar da personagem feminina parece iluminado, o do eu-poético é obscuro: é uma “vista sem vida” ou uma “vida sem vista”. Qualquer um dos resultados leva à escuridão, fato explicável quando o eu-poético elucida a solidão vivenciada. O sonho, fruto da idealização, carrega a imagem da tristeza. É uma eterna busca pelo sublime. Mais adiante o poeta compõe a respeito dessa relação:

Toda a noite em minha casa  
Passavas na caminhada  
Eu te esperava e seguia

<sup>58</sup> Qualquer composição musical escrita para um cantor solista tendo quase o mesmo significado de canção.



Na proteção do meu passo  
 E após o curto caminho  
 Da praia de ponta a ponta  
 Entravas na tua casa  
 E eu ia, na caminhada.

Eu te amei, mulher serena  
 Amei teu vulto distante  
 Amei teu passo elegante  
 E a tua beleza clara  
 Na noite que sempre vinha  
 Mas sempre custava tanto  
 Eu via a hora suprema  
 Das horas da minha vida.

(MORAES, 2008, p.185)

Constata-se que a mulher a quem se direciona o ser masculino é uma *passante*. Ele amou uma desconhecida. Não totalmente, claro. Afinal, a imagem feminina ficou em sua memória alimentando uma espécie de amor trovadoresco, no qual o eu-poético vive situação de plena submissão à dama. Esta é sempre distante e admirável. Essa postura é comum quando se trata de uma mulher que (simplesmente) passa:

Eu te seguia e sonhava  
 Sonhava que te seguia  
 Esperava ansioso o instante  
 De defender-te de alguém  
 E então meu passo mais forte  
 Dizia: quero falar-te  
 E o teu, mais brando, dizia:  
 Se queres destruir... vem.

(MORAES, 2008, p.185)

O amante lia os olhos e os passos da amada. Dialogava com seus gestos e com a representação de cada imagem, os quais lhes respondiam quando algum questionamento lhe surgia. Contudo, é preciso lembrar: trata-se, apenas, de uma mulher que passa. E, por isso, é curioso o fato desse sofrimento de amor fazer-nos recordar as cantigas de amor trovadorescas, nas quais o trovador, assim como em “Romanza”, sofre de um amor resignado, representado por uma mulher inacessível. Segundo Massaud Moisés, “os apelos do trovador colocam-se alto, num plano de espiritualidade, de idealidade ou contemplação platônica, mas que se entranham no mais fundo dos sentidos”.

Nem sempre essa construção imaginária acontece num plano de desigualdade<sup>59</sup>. A mesma concepção pode ser observada quando temos como personagem principal a “mulher que passa”. Nesse instante surge o conflito entre esse ideal e o desejo de posse pelo ser feminino. Resultado disso é a concretização dessa fantasia momentânea:

Meu Deus, eu quero a mulher que passa  
 Seu dorso frio é um campo de lírios  
 Tem sete cores nos seus cabelos  
 Sete esperanças na boca fresca!  
 Oh! como és linda, mulher que passas  
 Que me sacias e suplicas  
 Dentro das noites, dentro dos dias!

Teus sentimentos são poesia  
 Teus sofrimentos, melancolia.  
 Teus pelos leves são relva boa  
 Fresca e macia.  
 Teus belos braços são cisnes mansos  
 Longe das vozes da ventania.

Meu Deus, eu quero a mulher que passa!

(MORAES, 2008, p.261)

Essa cobiça, que mesmo à distância permite um olhar aprofundado focado na mulher, remete, não de forma incomum, à importância do aspecto físico para o eu-lírico, fato justificável por se tratar de um amor carnal<sup>60</sup>. Conforme David Mourão Ferreira essa mulher é a “concretização do desejo do instante, é a possibilidade da aventura, o aceno do desconhecido a empolgar-lhe a imaginação” (FERREIRA, 2008, p. 114). Há um complexo desejo que se apresenta de forma exigente:

Como te adoro, mulher que passas  
 Que vens e passas, que me sacias  
 Dentro das noites, dentro dos dias!  
 Por que me faltas, se te procuro?  
 Por que me odeias quando te juro  
 Que te perdia se me encontravas  
 E me encontrava se te perdias?

Por que não voltas, mulher que passas?  
 Por que não enches a minha vida?  
 Por que não voltas, mulher querida  
 Sempre perdida, nunca encontrada?  
 Por que não voltas à minha vida  
 Para o que sofro não ser desgraça?

<sup>59</sup> Reportamo-nos à noção de superioridade feminina, quando idealizada.

<sup>60</sup> Aspecto mais profundamente abordado no tópico acerca da mulher fatal.

Meu Deus, eu quero a mulher que passa!  
 Eu quero-a agora, sem mais demora  
 A minha amada mulher que passa!

Que fica e passa, que pacífica  
 Que é tanto pura como devassa  
 Que bóia leve como a cortiça  
 E tem raízes como a fumaça.

(MORAES, 2008, p.261)

A imagem feminina, no mesmo instante que passa, fica marcada na memória, e age sobre o eu-lírico conduzindo-o à paz. Ao mesmo tempo em que flutua, sendo algo concreto e pesado, adentra o ser humano de forma esparsa. Eis o eterno jogo de contrários que demonstra as angústias causadas pela mulher intocável e radiante. David Mourão Ferreira reitera:

Nem o concreto fica limitado, nem preso aquilo que se radica; e, com uma extrema economia de palavras, combinam-se para a expressão de um ideal de mulher, os quatro elementos da cosmologia de Empédocles: a terra, o ar, a água, o fogo. Por aqui se surpreenderá a amplitude do ideal feminino de Vinicius; e de certo, não poderia ficar mais bem definida a ânsia de transpor quaisquer “molduras” de ultrapassar limitações e enquadramentos (FERREIRA, 2008, p. 114-115).

Contudo, essa tentativa de ultrapassar essas limitações nem sempre é vista de maneira original. Afinal, originalidade é uma palavra que não combina com a teoria utilizada em nosso trabalho. O uso do termo deveria ser muito cauteloso. Queremos nos referir a outro texto literário que serve de modelo para “A mulher que passa”. Referida ideia é apresentada por Elizabeth Dias Martins ao afirmar que o “poema leva quase o mesmo título do de Baudelaire e o aproxima ainda mais do texto do poeta francês” (MARTINS, 2002, p.15-16):

#### A UMA PASSANTE

A rua em torno era um frenético alarido.  
 Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,  
 Uma mulher passou, com sua mão suntuosa  
 Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.  
 Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia  
 No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,  
 A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade  
 Cujos olhos me fazem nascer outra vez,  
 Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! "nunca" talvez!  
 Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,  
 Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

(BAUDELAIRE, 2006, p. 319) <sup>61</sup>

No poema acima, a passante é aquela que deixa marcas pelos caminhos percorridos. Sua imagem é distinta. No entanto, ao mesmo tempo em que envolve pela doçura, seduz pelo prazer. Aspecto comumente encontrado na obra de Vinicius<sup>62</sup>. Baudelaire mostra o retrato clássico de uma mulher firme e elegante de 1860, que sendo transitória, desconhece o presente do eu-poético assim como este desconhece o seu passado. Ela aparece no poema uma passante fria, mas que aquece o homem que a observa.

“A uma passante” expõe o desejo e a entrega momentânea de alguém que vive um *amor fugaz*. Baudelaire parece-nos entrecruzar aspectos barrocos e modernos. Ao mesmo tempo em que vive entre a “doçura que envolve e o prazer que assassina” e entrecruza a efemeridade e a eternidade, aspectos característicos do Barroco<sup>63</sup>, o poeta também antecipa que a ideia de *amor fugaz* precede o discurso modernista. Da mesma forma acontece com Vinicius. A diferença é que este já é moderno.

Quando falamos da modernidade do poeta carioca, precisamos lembrar que tal característica torna-se mais efetivamente presente em sua segunda fase, quando, de fato, abraça novos estilos, novas tendências. Claro que os resquícios permanecem, mas por enquanto nos reportamos a um âmbito mais geral. “A mulher que passa” faz parte de *Novos Poemas*, obra da fase *intermediária*, e que, por isso, apresenta marcas tanto da primeira quanto da

---

<sup>61</sup> À une passante//La rue assourdissante autour de moi hurlait./Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse./ Une femme passa, d'une main fastueuse/ Soulevant, balançant le feston et l'ourlet; //Agile et noble, avec sa jambe de statue./ Moi, je buvais, crispé comme un extravagant./ Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,/ La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.// Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté/ Dont le regard m'a fait soudainement renaître./ Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?// Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!// Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,/Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

<sup>62</sup> Não custa lembrar que essa relação entre sagrado e profano, também será aprofundada no tópico dedicado à mulher fatal.

<sup>63</sup> Reportamo-nos ao *dualismo*.

última fase. Esse texto de Vinicius além de seguir a temática usada por Baudelaire em “A uma passante”, retoma tanto os moldes do Barroco quanto os moldes modernos, principalmente no que se refere à representação de um *amor fugaz*. É de levar-se em conta que, apesar do poeta brasileiro ser classificado como moderno, essa época é marcada pela busca de uma consciência social religiosa e amorosa, própria da segunda fase do Modernismo. E sob esse viés acontece a procura de uma nova maneira de amar. É a busca do amor livre, sem limitações e cheio de possibilidades. Um amor “que seja infinito enquanto dure”.

De certo, tanto Vinicius quanto Baudelaire, ao representarem a personagem feminina *passante* pretenderam ir além, inovando o modo de pensar e o estilo literário. Essa inovação se configura através da imagem de uma mulher efêmera, associada ao mundo imanente, em que se faz necessário conviver com o barulho ensurdecedor de uma nova sociedade construída a partir da expansão do êxodo rural. “A modernidade é bela, mas ao mesmo tempo incerta, efêmera, e fugaz” (MARSAL, 2012, p.164). Tal ideia aparece bem mais nítida num outro texto de Vinicius dado agora:

Meninas de bicicleta  
 Que fagueiras pedalais  
 Quero ser vosso poeta!  
 Ó transitórias estátuas  
 Esfuziantes de azul  
 Louras com peles mulatas  
 Princesas da zona sul:  
 As vossas jovens figuras  
 Retesadas nos selins  
 Me prendem, com serem puras  
 Em redondilhas afins.

(MORAES, 2008, p.348)

A “Balada das meninas de bicicleta”, diferentemente de “A mulher que passa” nos mostra um poeta consciente e livre das amarras que outrora o prenderam. São versos que integram, inconfundivelmente, a terceira e última fase. Nesse texto, segundo Carlos Felipe Moisés, “Vinicius de Moraes explora também o humor, a ironia maliciosa – características responsáveis pelo alto grau de comunicabilidade de sua poesia” (MOISÉS, 1980, p. 38).

Inicialmente, é válido ressaltar a afinidade desse poema com a famosa canção “Garota de Ipanema”<sup>64</sup>, pois, nos dois casos, temos o retrato da *passante*, uma figura perfeita de mulher; construída para ser admirada. Portanto, diversas imagens são expostas ao longo do texto: “transitórias estátuas”, “louras com peles mulatas”, “Princesas da Zona Sul”. Todas elas, de fato, parecem irônicas como se se tratassem de modelos femininos superficiais e de alto nível social. Contudo, tal detalhe não destrói a beleza da descrição feita pelo poeta, que, com significativa sensualidade expressa um desejo passageiro, como se novamente dialogasse com as meninas de bicicleta:

Que lindas são vossas quilhas  
 Quando as praias abordais!  
 E as nervosas panturrilhas  
 Na rotação dos pedais:  
 Que douradas maravilhas!  
 Bicicletai, meninada  
 Aos ventos do Arpoador  
 Solta a flâmula agitada  
 Das cabeleiras em flor  
 Uma correndo à gandaia  
 Outra com jeito de séria  
 Mostrando as pernas sem saia  
 Feitas da mesma matéria.

(MORAES, 2008, p.348-349)

Esse, com certeza, o legítimo Vinicius de Moraes. Livre, sensual, despido de todo pudor. O uso de linguagem simples e direta é característico e típico de sua última fase. De acordo com Carlos Felipe Moisés, é nessa fase que o poeta “se abre ao largo leque para os estímulos da realidade circundante” (MOISÉS, 1980, p.94). A partir da “Balada das Meninas de Bicicleta”, aspectos bem mais palpáveis e corriqueiros passam a compor as temáticas dos poemas vinicianos. Ganham espaço o mar, a praia, os pescadores, o bonde, os barbeiros, os sapateiros, os dentistas e os operários, “dividindo o espaço da consciência com as inquietações anteriores” (MOISÉS, 1980, p.94). E é justamente neste aspecto que nos deteremos no próximo tópico, destinado exclusivamente à *mulher prostituta*, umas das temáticas mais palpáveis na produção poética ora sob exame.

---

<sup>64</sup> Samba composto por Antônio Carlos Jobim.

#### 4.4. A prostituta

A sabedoria popular nos diz que a prostituição é a mais antiga das profissões existentes. Cientificamente, talvez essa não seja uma informação coerente. Entretanto, a mulher *prostituta* sempre esteve presente em textos históricos e literários desde a Antiguidade, quando as cidadãs romanas que enveredavam por esse caminho eram relegadas a uma posição inferior, sendo impedidas de usarem o manto das matronas. Além destas, temos o exemplo das escravas, as quais eram destinadas a procriar ou a servirem de objeto de prazer para seus amos (ROUSSELLE, 1990, p.370 - 380). Já na Idade Média os bordéis e as casas de banho tornaram-se comuns. Só com o advento do cristianismo esses ambientes foram considerados doentios, propagadores de lepra, história propícia para afastar os homens do pecado, pois a maioria destes, constantemente, visitava os ambientes referidos. Na Idade Moderna as prostitutas passaram a destinar parte de seu tempo e de seus recursos para cuidar da beleza, com intuito de conquistar um amante rico.

A cada época uma nova designação: mulher pública, mulher secreta, cunhã, cortesã, mulher da vida, garotas-de-programa, enfim, diferentes termos têm sido empregados para designar a profissional que trocava (e ainda troca) seu corpo por dinheiro, joias, bens, alimentos. A representação da mulher cortesã ganhou destaque em diversos clássicos literários. Quem não recorda o romance *A dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, em cujas páginas se narra a história de uma cortesã do século XIX? E de *Lucíola*, de José de Alencar? Da personagem prostituta Pombinha que ocupa boa parte de *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo. E já no século XX, quem não se lembra do célebre exemplo de *Tieta do Agreste*, mulher fácil do romance de Jorge Amado posteriormente adaptado para a televisão e o cinema? Segundo Figueiredo:

Sem dúvida interessa à Literatura a sensualidade impressa na figura da prostituta. Muito além da imagem de mulher sempre disposta a doar prazer, existe a sensação erótica do convite, da sedução, da procura. No imaginário masculino a prostituta coloca-se tal qual uma serva capaz de desejos sexuais

incontroláveis que a impulsionam a realizar as mais diversas fantasias eróticas. (FIGUEIREDO, 2005, p.1)

Na literatura, é comum a exploração da sensualidade da mulher cortesã e na poesia de Vinícius de Moraes ela também comparece. Entretanto, além da exposição dos encantos femininos, há, no caso, certa dose de compadecimento social:

Tende piedade, Senhor, das mulheres chamadas vagabundas  
Que são desgraçadas e são exploradas e são infecundas  
Mas que vendem barato muito instante de esquecimento  
E em paga o homem mata com a navalha, com o fogo, com o veneno.

(MORAES, 2008, p.296)

Como numa oração, o poeta carioca clama por piedade. Dentre todas as suas solicitações, lembra-se da mulher que se vende barato e ainda coloca em evidência o relacionamento, neste caso, responsável por sua destruição. Como já foi dito, esse compadecimento do *eu lírico* em relação às personagens *prostitutas* em Vinícius de Moraes, é o que mais nos interessa neste tópico. A ideia de apiedar-se recorda-nos, em primeira instância, alguns trechos bíblicos, dentre os quais a narrativa em que Jesus fazia refeição na casa de um fariseu quando Lhe surgiu uma mulher pecadora levando-Lhe um frasco de alabastro com perfume:

“a mulher se colocou por trás, chorando aos pés de Jesus; com as lágrimas começou a banhar-lhe os pés. Em seguida, os enxugava com os cabelos, cobria-os de beijos, e os ungiu com perfume. Vendo isso, o fariseu que havia convidado Jesus ficou pensando: ‘Se esse homem fosse mesmo profeta, saberia que tipo de mulher está tocando nele, porque ela é pecadora’” ( Lc 7, 38)<sup>65</sup>.

Jesus, em resposta ao pensamento do fariseu fez o seguinte questionamento: “certo credor tinha dois devedores. Um lhe devia quinhentas moedas de prata, e o outro lhe devia cinquenta. Como não tivessem com o que pagar, o homem perdoou aos dois. Qual deles o amará mais?”(Lc 7, 41-42). O Fariseu respondeu, logicamente, que era aquele a quem ele perdoou mais. Jesus concordou com sua resposta, virou-se para a mulher e disse a Simão:

---



Está vendo essa mulher? Quando entrei em sua casa, você não me ofereceu água para lavar os pés; ela, porém, banhou meus pés com lágrimas, e os enxugou com os cabelos. Você não me deu o beijo de saudação; ela, porém, ungiu meus pés com perfume. Por essa razão, eu declaro a você: os muitos pecados que ela cometeu estão perdoados, porque ela demonstrou muito amor. Aquele a quem foi perdoado pouco, demonstra pouco amor. E Jesus disse á mulher: seus pecados estão perdoados. (Lc 7, 44b-48)

Essa narrativa é apenas um dos vários exemplos da piedade demonstrada por Jesus Cristo ao longo do Novo Testamento. A mulher pecadora, dentro desse contexto bíblico, vem a ser o mesmo tipo de mulher *prostituta* referida na elegia de Vinícius. Trata-se de uma mulher representante da fração feminina pecadora que merece o perdão divino. A essência, o rastro, o *resíduo* que permanece na figura da “mulher da vida” do poema é, além do aspecto social, essa ideia de oração que faz do poema um texto de feição religiosa. Contudo, o elemento cristão não está só na forma, mas na reflexão suscitada pela noção de perdão, presente no texto bíblico e resgatado na *Elegia Desesperada*.

O tom religioso continua em outro poema intitulado “Balada do Mangue”, o qual não está incluso na fase *intermediária*, mas na *participante*. Entretanto, seu tom surge de forma bem mais leve, leveza característica dessa nova fase:

Pobres flores gonocócicas  
 Que à noite despetalais  
 As vossas pétalas tóxicas!  
 Pobre de vós, pensas, murchas  
 Orquídeas do despudor  
 Não sois Lœlia tenebrosa  
 Nem sois Vanda tricolor:  
 Sois frágeis, desmilingüidas  
 Dálías cortadas ao pé  
 Corolas descoloridas  
 Enclausuradas sem fé,  
 Ah, jovens putas das tardes  
 O que vos aconteceu  
 Para assim envenenardes  
 O pólen que Deus vos deu?  
 No entanto crispais sorrisos  
 Em vossas jaulas acesas  
 Mostrando o rubro das presas  
 Falando coisas do amor  
 E às vezes cantais uivando  
 Como cadelas à lua  
 Que em vossa rua sem nome  
 Rola perdida no céu...  
 Mas que brilho mau de estrela

Em vossos olhos lilases  
 Percebo quando, falazes,  
 Fazeis rapazes entrar!  
 Sinto então nos vossos sexos  
 Formarem-se imediatos  
 Os venenos putrefatos  
 Com que os envenenar  
 Ó misericordiosas!  
 Glabras, glúteas caftinas  
 Embebidas em jasmim  
 Jogando cantos felizes  
 Em perspectivas sem fim

(MORAES, 2008, p.333)

Inicialmente, a imagem das flores gonocócicas faz alusão direta a uma doença sexualmente transmissível chamada gonorreia. Assim, os versos vão se construindo a partir dessa ideia, que explora o sofrimento das mulheres *prostitutas*, sobretudo as jovens, cujos corpos são suscetíveis a doenças e maus tratos. Junto ao questionamento acerca da destruição daquilo que Deus concedeu ao gênero feminino, surgem metáforas comparando as mulheres a animais irracionais para sugerir que de seus corpos brota veneno. Tudo isso, na realidade, é para demonstrar o sentimento mais uma vez embutido no poema: o de compadecimento, de solidariedade. Os termos glabras<sup>66</sup>, glúteas<sup>67</sup> e caftinas<sup>68</sup>, sozinhos, constroem seus sentidos específicos, mas unidos, segundo Pedro Lyra (1983, p.85), sugerem o coito anal entre os jovens. O poeta finalizará o texto dizendo:

Por que não vos trucidais  
 Ó inimigas? ou bem  
 Não ateais fogo às vestes  
 E vos lançais como tochas  
 Contra esses homens de nada  
 Nessa terra de ninguém!

(MORAES, 2008, p.333)

“Balada do Mangue” procura descrever o modelo de prostituição de determinado lugar no Rio de Janeiro. Fazendo parte da busca pelo prosaico, o

<sup>66</sup> Ausência de pelo; princípio da adolescência.

<sup>67</sup> Referente às nádegas.

<sup>68</sup> Mulher que explora a prostituição. Associado aos dois adjetivos anteriores, o termo sugere o coito anal entre os jovens.

texto, segundo Antonio Candido (2001),<sup>69</sup> é um dos poemas mais bonitos da Literatura Brasileira. Escrito em 1940, inserido em *Poemas, Soneto e Baladas*, retrata a situação da época em que as mulheres prostituídas, em sua maioria, eram francesas e polonesas. Expostas em casas na região dos mangues, era para ali que atraíam seus clientes.<sup>70</sup>

O problema da *prostituição* é exposto de maneira aparentemente comedida desde o início do poema. As mulheres que vivenciam essa tragédia comparam-se a pétalas e flores, ora murchas, ora venenosas e que, aos poucos, se transformam em tochas. De acordo com Antonio Candido (2001), esse poema corresponde a um “traço peculiar da obra de Vinicius: construir a expressão violenta a partir de uma serenidade debaixo da qual podem crepitar a dor e a indignação”. O tema era ousado demais para a época. Entretanto, esse compadecimento não terminou por aqui. Em obra posterior, *Novos Poemas II*, reencontramos a mesma temática no poema “Balada das duas mocinhas de Botafogo”. Nos versos dessa balada mais uma vez a imagem da prostituta aparece como resultado de uma situação social precária. Trata-se da história de duas irmãs, Marília e Marina que não encontraram outra solução de sobrevivência a não ser a *prostituição*:

O nome ilustre que tinham  
De um pai desaparecido  
Nelas deixara a evidência  
De tempos mais bem vividos.  
A mãe pertencia à classe  
Das largadas de marido  
Seus oito lustros de vida  
Davam a impressão de mais cinco.  
Sofria muito de asma  
E da desgraça das filhas  
Que, posto boas meninas  
Eram tão desprotegidas  
E por total abandono  
Davam mais do que galinhas.

Casa de porta e janela  
Era a sua moradia  
E dentro da casa aquela  
Mãe pobre e melancolia.  
Quando à noite as meninhas  
Se aprontavam pra sair  
A loba materna uivava

<sup>69</sup> Antonio Candido. “Cultura: um poema de Vinicius de Moraes” in Portal da Fundação Perseu Abramo: [www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article](http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article)

<sup>70</sup> Idem

Suas torpes profecias.  
 De fato deve ser triste  
 Ter duas filhas assim  
 Que nada tendo a ofertar  
 Em troca de uma saída  
 Dão tudo o que têm aos homens:  
 A mão, o sexo, o ouvido  
 E até mesmo, quando instadas  
 Outras flores do organismo.

Foi assim que se espalhou  
 A fama das menininhas  
 Através do que esse disse  
 E do que aquele diria.  
 Quando a um grupo de rapazes  
 A noite não era madrinha  
 E a caça de mulher grátis  
 Resultava-lhes maninha  
 Um deles qualquer lembrava  
 De Marília e de Marina  
 E um telefone soava  
 De um constante toque cínico  
 No útero de uma mãe  
 E suas duas filhinhas.  
 Oh, vida torva e mesquinha  
 A de Marília e Marina  
 Vida de porta e janela  
 Sem amor e sem comida  
 Vida de arroz requentado  
 E média com pão dormido  
 Vida de sola furada  
 E cotovelo puído  
 Com seios moços no corpo  
 E na mente sonhos idos!  
 [...]

(MORAES, 2008, p.452-453)

Pedro Lyra (1983) afirma que “o sarcasmo da expressão de Vinícius (galinhas, mulher grátis, etc.) não se dirige contra as vítimas, mas contra a situação existencial a que elas foram arrastadas”. Essa linguagem aparentemente despudorada é característica da fase *participante* de Vinícius.

A imagem transmitida pelo poeta é a de uma pessoa refém de suas dificuldades sociais e econômicas que, sem ter aptidões para buscar outra forma de sobrevivência vendem aquilo que ainda lhes resta: o corpo. Podemos dizer que a figura da prostituta é a representação de uma precária sociedade, embora esta possa ser apresentada de diferentes formas segundo a *mentalidade* da época. Charles Baudelaire, poeta teoricamente romântico, também trata da mulher cortesã:

Ó monstros, ó vestais, ó mártires sombrias,  
Espíritos nos quais o real sucumbe aos mitos,  
Vós que buscais o além, na prece e nas orgias,  
Ora cheias de pranto, ora cheias de gritos

Vós que minha alma perseguiu em vosso inferno,  
Pobres irmãs, eu vos renego e vos aceito,  
Por vossa triste dor, vosso desejo eterno,  
Pelas urnas de amor que inundam vosso peito!

(Baudelaire; Mulheres Malditas, As flores do Mal, 1845)

O poema de Baudelaire tem como título “Mulheres Malditas” e diz respeito justamente às mal faladas, discriminadas pela sociedade. O poeta se compadece delas chegando a chamá-las de irmãs. Além da presença da ambiguidade textual que faz da mulher monstro e mártir, podemos perceber a referência a elementos divinos e/ou sobrenaturais como espíritos, alma, inferno, eterno, enfim, aspectos, que na obra de Vinícius de Moraes poderíamos considerar religiosos. Considerando o ser feminino ao mesmo tempo monstro e vítima, Baudelaire mostra seu compadecimento para com as mulheres, trazendo à tona uma discussão social reflexo da própria natureza humana e capitalista. O trecho acima, repleto de expressões proporcionadoras de duplo sentido, lembra o dualismo barroco, em que a disputa entre sagrado e profano era constante, resíduo este também característico da primeira fase da obra do poeta carioca. Comprova-se aqui que o social não se desvencilha da literatura; pelo contrário, ele a enobrece.

Para ter sapatos, ela vendeu sua alma;  
Mas o bom Deus riria se, perto dessa infame,  
Eu bancasse o Tartufo e fingisse altivez,  
Eu, que vendo o meu pensamento e quero ser autor

(Baudelaire; apud Benjamin, 1995, p. 30).

A ideia do compadecimento também está presente na comparação que o poeta faz com seu próprio ofício. Assim como as mulheres vendem seus corpos e alma, o poeta vende seus pensamentos.

#### 4.5. A fatal

Utilizamos a expressão mulher *fatal* para designar aquela que provoca desejos. Referimo-nos à mulher que aparenta muito mais corpo do que alma, e por isso estimula a angústia dos seguidores da fé religiosa, comumente aflitos com os sentimentos ocasionados pelos prazeres da carne. Poderíamos ter usado o termo *profana*<sup>71</sup>, tantas vezes empregado pela crítica viniciiana. Todavia, entendemos que esse termo, por exprimir aquilo que não está de acordo com a religião ou não a tem como propósito, mantém um sentido originário e, no caso de nossa pesquisa, na própria mulher. A designação *fatal* parte da perspectiva de quem analisa aquela que assim foi nomeada. Portanto, para nós, a mulher não se posta como *fatal*, mas, quem a observa pode denominá-la como tal, diferentemente da *profana*, que conscientemente está longe dos preceitos religiosos.

Na obra de Vinicius essa ideia de “fatalidade” aparece desde o início de sua produção, em *O caminho para a distância*, quando o eu-poético enxerga angústia nos olhos da mulher e quando tenta afastá-la do “fardo da carne”:

##### A UMA MULHER

Quando a madrugada entrou eu estendi o meu peito nu sobre o  
[teu peito  
Estavas trêmula e teu rosto pálido e tuas mãos frias  
E a angústia do regresso morava já nos teus olhos.  
Tive piedade do teu destino que era morrer no meu destino  
Quis afastar por um segundo de ti o fardo da carne  
Quis beijar-te num vago carinho agradecido.  
Mas quando meus lábios tocaram teus lábios  
Eu compreendi que a morte já estava no teu corpo  
E que era preciso fugir para não perder o único instante  
Em que foste realmente a ausência de sofrimento  
Em que realmente foste a serenidade.

(MORAES, 2008, p.191-192)

A angústia, o sofrimento, a piedade, o fardo da carne e a morte são os elementos norteadores não só desse poema, mas da primeira fase da obra de Vinicius. A imposição do homem, portando-se como ser superior, torna-se nítida

<sup>71</sup>Segundo Massaud Moisés, profano é tudo aquilo que fica fora, “diante (pro) do templo (fanum)” (MOISÉS, 2008, p.53).



e cobras. Estes são elementos desencadeadores da morte masculina. Contudo, todo o martírio vivido parte de uma imagem construída pela mente do eu-poético. O espectro da mulher surge inicialmente apenas anunciando o encontro, ápice da grande conturbação. Vale ressaltar que a aflição sofrida parte de quem narra os acontecimentos, portanto, todas as imagens são construídas a partir da visão que o homem tem a respeito da mulher. Ela rompe com a tranquilidade noturna, transformando aquele instante em pesadelo.

Essa aflição se reflete em cada gesto concebido naquele instante de intimidade, que ao invés de ser prazeroso é atormentador. O ato sexual é versificado de forma grotesca, demonstrando através de imagens sensoriais o significado daquela entrega momentânea para o eu-poético: “parecia ouvir uivos de lobas”, “os insetos procriavam e zumbiam”.

Quando retomamos a concepção do corpo para o cristianismo, logo recordamos da imagem do corpo de Cristo. E, de forma ainda mais aprofundada, lembramos o sacrifício vivido por Jesus, que teve seu corpo torturado em benefício da humanidade.

No caso do eu-poético viniciano, a tortura está justamente em não entregar-se aos encantos femininos. O grande sacrifício é a abstinência dos prazeres da carne, no intuito de conservar-se puro e imaculado. Segundo Gélis:

Domar a própria carne é antes de tudo infligir-se uma feroz disciplina. Imaginando e aplicando-lhe as coações mais dolorosas, todos aqueles que desprezam o corpo e rejeitam este mundo terrestre esperam de fato adquirir o mérito santificante. O “ódio do corpo”, que leva à sua destruição lenta e sistemática, não procede de uma conduta nova no âmbito religioso (GÉLIS, 2009, p.55).

Em oposição a essa figura conduzida pela religiosidade, aparece a imagem da mulher como mediadora do pecado. Seria um corpo mundano, demoníaco.

Retomando os textos de Vinicius, vale ressaltar que todo martírio descrito parte de quem narra os acontecimentos, portanto, as imagens são edificadas segundo a visão masculina construída acerca da mulher. Esta, sendo fruto de



uma imaginação, é anunciada no título e fantasiada no texto, mostrando-se como aquela que abala os sentidos do eu-lírico, causando-o sofrimento.

Mais uma vez notamos a treva se sobrepondo à luz. E todos os elementos norteadores dessa negrura dominam o corpo do ser angustiado, que desponta cheio de incômodos, como se fervilhasse a cada contato com a mulher. O pecado, representado pela presença da cobra e da luta contra o desejo carnal, é o responsável por conduzir o eu-poético às trevas e mais ainda à morte. Segundo Elizabeth Dias Martins:

Ao modo de Almeida Garrett, nos poemas Folhas Caídas, Vinicius se debate entre o amar, sentimento espiritualizado em que a mulher é vista como ser sacralizado e sublime, e o querer físico, carnalizante, através do qual a mulher exerce papel demoníaco (MARTINS, 2002, p.09).

De fato, isso é perceptível nos dois poemas estudados até o momento nesse tópico. Contudo, mais do que relacioná-los com a obra do romântico Almeida Garrett, podemos estabelecer a similitude dessa ideia com a inovação introduzida pela Escola Romântica. Deparamo-nos com o egocentrismo, por exemplo, nos poemas da primeira fase da produção viniciano, haja vista a exagerada preocupação em resguardar-se dos prazeres mundanos. O “eu”, desse modo, enfoca suas angústias, necessidades e medos, deixando a amada em segundo plano. A imagem da mulher surge nos poemas como a responsável pelos tormentos masculinos. Portanto, se tivéssemos que identificar o lado do Bem e o do Mal, de certo, este seria feminino. Isso tudo só comprova o individualismo do “eu-poético”, que mesmo colocando a mulher num plano de evidência, todas as imagens apresentadas são frutos de uma angústia masculina pessoal, principiadas pelo temor de vivenciar o pecado. Massaud Moisés comenta o sentimentalismo presente na era romântica, fato que contribuiu para a substituição da fantasia pela especulação. O autor explica ainda que o “sentimentalismo implica introversão, e os românticos se voltam para si, na sondagem do mundo interior, onde vegetam sentimentos vagos” (MOISÉS, 2001, p. 117). E ao voltarem-se para si, os românticos acabam





Já não havia sombra em ti - eras como um grande deserto de  
 [areia  
 Onde eu houvesse tombado após uma longa caminhada sem  
 [noites.  
 Na minha angústia eu buscava a paisagem calma  
 Que me havias dado tanto tempo  
 Mas tudo era estéril e monstruoso e sem vida  
 E teus seios eram dunas desfeitas pelo vendaval que passara.

(MORAES, 2008, p.219-220)

Outrora a amada concedeu uma paisagem calma. No entanto, após um contato maior entre os corpos, tudo se transformou em angústia, visto que a tempestade passara destruindo a beleza do corpo feminino. Consequentemente, “tudo era estéril, monstruoso e sem vida”.

Esses conflitos pessoais podem ser resumidos numa única angústia: a luta entre o *sagrado* e o *profano*. Não à toa, a primeira fase da produção poética de Vinicius foi denominada *transcendental*, posto que essa estreita relação do homem com o pecado é constantemente resgatada em seus versos. O anseio por Deus em oposição às urgências terrenas também esteve presente em uma época anterior à escrita dos textos vinicianos. No caso, referimo-nos ao Barroco. Na época barroca a angústia, a tensão espiritual e o misticismo eram algumas de suas vertentes. Além dessas, temos os diversos paradoxos, que também encontramos na obra do poeta carioca. Dentre estes: o Bem e o Mal; céu e inferno; pecado e arrependimento. A propósito, Afrânio Coutinho afirma:

São, por isso, o dualismo, a oposição ou as oposições, contrastes e contradições, o estado de conflito e tensão, oriundos do duelo entre o espírito cristão, antiterreno, teocêntrico, e o espírito secular, racionalista, mundano, que caracterizam a essência do espírito barroco. Daí uma série de antíteses – ascetismo e mundanidade, carne e espírito, sensualismo e misticismo, religiosidade e erotismo, realismo e idealismo, naturalismo e ilusionismo, céu e terra, verdadeiras dicotomias ou “conflitos de tendências antitéticas” (Meissner), “violentas desarmonias” (Wellek), tradutoras da tensão entre as formas clássicas e o *ethos* cristão, entre as tradições medievais e o crescente espírito secularista inaugurado pelo Renascimento. A alma barroca é composta desse dualismo, desse estado de tensão e conflito, exprimindo uma gigantesca tentativa de conciliação de dois polos considerados então inconciliáveis e opostos: a razão e a fé (COUTINHO, 1978, p.98-99).

O curioso é o fato dessas tensões se manifestarem sempre a partir de um contato com o corpo feminino. Este, sendo estimulador de fantasias negativas,



linguagem de emotividade, de transcendentalismo, de ambiguidade” (COUTINHO, 1978, p. 101). Poderíamos questionar: - De que Barroco estamos a tratar? Ora, aqui baseamo-nos em algumas ideias de Afrânio Coutinho, quando afirma:

O Barroco é, portanto, o estilo artístico e literário, e mais do que isso, o estilo de vida, que encheu o período compreendido entre o final do século XVI e o século XVIII, e de que participaram todos os povos do Ocidente. Há uma atmosfera cultural naquela época comum, expressa num estilo, que se faz sentir mais intensamente nesse ou noutro ponto, graças a circunstâncias históricas ou de temperamento nacional. Quaisquer que sejam essas diferenças nacionais ou individuais na expressão do fenómeno barroco, há entre as diversas manifestações uma índole e atributos comuns, que fazem dele um fenómeno universal durante o século XVII (COUTINHO, 1978, p. 97).

Com o exposto queremos mostrar que embora o Barroco brasileiro se diferencie do português, do francês e do italiano, dentre outros, há características universais passíveis de serem identificadas nos estudos literários respeitantes ao século XVII. É o caso do dualismo, tão frequente na obra de Vinicius. Ora, ainda segundo Afrânio Coutinho, uma das predileções do Barroco era “a preferência pelos aspectos cruéis, espantosos, terríveis, sangrentos, repugnantes”, requisitos também encontráveis na fase *transcendental* do poeta carioca.

Todavia, essa fase tenebrosa não dura para sempre. Logo nos deparamos com um conjunto de textos nos quais podemos perceber outra visão concernente à mulher. O tom místico e espiritualizado muitas vezes permanece. Já a relação homem-mulher ganha nova aparência. Aquela que diz respeito à mulher *fatal* continua a fazer parte do arsenal poético viniciano. Porém, passa a ser abordada de maneira desidealizada, aceitando-se suas curvas e o efeito causado por elas:

#### SONETO DE DEVOÇÃO

Essa mulher que se arremessa, fria  
E lúbrica aos meus braços, e nos seios  
Me arrebatada e me beija e balbucia  
Versos, votos de amor e nomes feios.

Essa mulher, flor de melancolia  
 Que se ri dos meus pálidos receios  
 A única entre todas a quem dei os  
 Carinhos que nunca a outra daria.

Essa mulher que a cada amor proclama  
 A miséria e a grandeza de quem ama  
 E guarda a marca dos meus dentes nela.

Essa mulher é um mundo! - uma cadela  
 Talvez... - mas na moldura de uma cama  
 Nunca mulher nenhuma foi tão bela.

(MORAES, 2008, p.275)

Ainda estamos numa fase *intermediária*, mas todas as amarras parecem libertadas. A construção de poemas mais curtos ocorre ao lado de uma linguagem despudorada e da representação de uma mulher bela por seus apetrechos eróticos. Observa-se um novo Vinicius, isto é, o verdadeiro Vinicius.

O texto apresenta uma mulher entregue totalmente aos carinhos e jogos eróticos do eu-poético masculino. Trata-se de uma imagem fria e lúbrica; alguém que diz versos, mas também diz nomes feios; é melancólica, mas ri; ela proclama tanto a miséria quanto a grandeza do amor; é um mundo, mas também pode ser uma cadela. Esses paradoxos, diferentemente do dualismo Barroco, enfatizam a relação da obra de Vinicius com a concepção romântica, na qual a “imaginação e o sentimento, a emoção e a sensibilidade, conquistam aos poucos o lugar que era ocupado pela razão” (COUTINHO, 1978, p. 141). São termos contraditórios, mas enobrecem a construção erótica do texto. É, por certo, uma mulher *fatal*, conquistadora dos melhores carinhos concedidos pelo ser masculino. Ela fez por merecer. Entregou-se aos encantos da paixão e mais ainda aos prazeres da carne. Esse é um aspecto completamente ausente na fase anterior da obra ora estudada. Segundo Afrânio Coutinho:

O Romantismo é subjetivismo. A atitude romântica é pessoal e íntima. É o mundo visto através da personalidade do artista. O que revela é a atitude pessoal, o mundo interior; o estado de alma provocado pela realidade exterior. Romantismo é subjetivismo, é a libertação do mundo interior, do inconsciente; é o primado exuberante da emoção, imaginação, paixão, intuição, liberdade pessoal e interior. Romantismo é liberdade do indivíduo (COUTINHO, 1978, p.147).

A imagem de uma mulher subjugada aos desejos masculinos surge como forma de enaltecimento feminino. É ela quem se arremessa nos braços do

amado, quem faz juras de amor e diz nomes feios, quem ri dos receios masculinos e guarda a marca dos dentes em seu corpo. Além disso, é um mundo, mas talvez uma cadela, aspecto que momentaneamente faz da mulher um ser inferior. É o retrato de uma entrega total. Contudo, esses aspectos que podem reduzir a representação feminina, buscam, na verdade, enaltecê-las, pois o objetivo primeiro é dizer que ela foi intensa, além de perfeita no ato sexual. O uso da palavra amor surge no poema como sinônimo de sexo: “Essa mulher que a cada amor proclama/ A miséria e a grandeza de quem ama”. Contudo, nesse último verso se contém a ideia de amor diferente do primeiro já citado, fazendo com que esses conceitos se entrecruzem.

Num outro texto, a personagem feminina surge, de fato, subjugada ao eu-poético. Aqui não há enaltecimento da imagem da mulher. Em vez disso, o homem é o destaque:

Uma lua no céu apareceu  
Cheia e branca; foi quando, emocionada  
A mulher a meu lado estremeceu  
E se entregou sem que eu dissesse nada.

Larguei-as pela jovem madrugada  
Ambas cheias e brancas e sem véu  
Perdida uma, a outra abandonada  
Uma nua na terra, outra no céu.

Mas não partira delas; a mais louca  
Apaixonou-me o pensamento; dei-o  
Feliz - eu de amor pouco e vida pouca

Mas que tinha deixado em meu enleio  
Um sorriso de carne em sua boca  
Uma gota de leite no seu seio.

(MORAES, 2008, p.320)

O “Soneto de Despedida”, desde o início, faz uma comparação entre a mulher e a lua. Aquela, emocionada, entrega-se sem qualquer reação de seu amado, o qual, posteriormente, largou-a depois de ter usufruído de seu corpo. Entretanto, vale ressaltar, tendo ele se apaixonado, deixou sua marca em seus lábios e seios.

Referido texto nos evoca um poema de Alphonsus de Guimaraens, intitulado “Ismália”. Este, os mais apreciados entre os simbolistas, se constrói de



maneira narrativa e envolve uma mesma imagem em duas instâncias distintas: no céu e no mar:

Quando Ismália enlouqueceu,  
Pôs-se na torre a sonhar...  
Viu uma lua no céu,  
Viu outra lua no mar.

No sonho em que se perdeu,  
Banhrou-se toda em luar...  
Queria subir ao céu,  
Queria descer ao mar...

E, no desvario seu,  
Na torre pôs-se a cantar...  
Estava perto do céu,  
Estava longe do mar...

E como um anjo pendeu  
As asas para voar...  
Queria a lua do céu,  
Queria a lua do mar...

As asas que Deus lhe deu  
Ruflaram de par em par...  
Sua alma subiu ao céu,  
Seu corpo desceu ao mar...

(MOISÉS, 2012, p.348-349)

Os versos breves e cadenciados, a forte musicalidade rítmica observada pelo uso das rimas alternadas (abab) e as repetições, fruto de uma estrutura paralelística, demonstram o resgate de uma tradição poética medieval. O interessante é que tais aspectos também se encontram no “Soneto de Despedida”. E não se trata apenas de uma semelhança estrutural, pois a temática da loucura se pronuncia em ambos os textos. Sendo um dos assuntos recorrentes do Simbolismo, a loucura em “Ismália” se dá pela obsessão da personagem em querer alcançar a lua. Já no texto de Vinicius, a loucura estava no amor concedido ao eu-poético, fazendo a mulher entregar-se sem pudores sob aquela noite enlazarada. Nos dois poemas a ideia de que tudo é simples e possível é o que faz as personagens loucas, pois não refletem sobre as consequências de seus atos.

Alguns versos vinicianos demonstram concreta relação com o texto de Alphonsus de Guimaraens. O verso “Viu uma lua no céu” do poema Ismália, pode ser encontrado em outro registro no texto de Vinicius: “Uma lua no céu

apareceu”. Ao mesmo tempo em que Ismália enlouquece, a personagem feminina do outro poema estremece. Percebemos, ainda, um exemplo de paralelismo no “Soneto de Despedida” à moda de Guimaraens: “Perdida uma, a outra abandonada”. O paradoxo encontrado em Ismália envolvendo o céu e o mar, em Vinicius surge como terra e céu: “Uma nua na terra, a outra no céu”. Os desfechos evocam mais uma estrutura paralelística: “Sua alma subiu ao céu/ Seu corpo desceu ao mar” (Ismália); “Um sorriso de carne na sua boca/ Uma gota de leite no seu seio” (Soneto de Despedida). No primeiro, a clara ideia de morte; no segundo, poderíamos constatar essa mesma ideia se considerarmos o abandono como uma espécie de morte. Seria uma morte daquele momento, do sentimento que apenas deixou marcas. Uma morte do amor passageiro, vivido numa única noite de lua cheia.

Essa imitação de elementos presentes no texto de Alphonsus de Guimaraes, além da intertextualidade, inevitável e nem por isso explorável<sup>73</sup>, mostra-nos um resgate do modelo simbolista. E este, por ora, apresenta *resíduos* medievais. Tudo isso, enfatiza aquilo que expomos desde o início; ora, as escolas literárias não existem independentes umas das outras e, muito menos, das diversas épocas históricas. Portanto, esse resgate confirma o processo de *hibridismo cultural* encontrável nas diversas obras literárias, apresentando as diversas influências adquiridas ao longo do tempo.

#### 4.6. A mulher que fica

Nosso intuito neste tópico é levantar discussões acerca do corpo feminino, bem como dos efeitos estéticos de sua representação na literatura, em especial na poesia de Vinicius de Moraes. Antes de qualquer comentário, é importante salientar que *o corpo* de que nos ocuparemos compreende tudo o que se refere aos aspectos físicos femininos: cabelos, curvas, partes íntimas, pele e membros

---

<sup>73</sup> Acreditamos não ser necessário discutir acerca do termo, visto já ter sido mencionado no capítulo teórico.

em geral. Por enquanto tomemos por base as palavras de Michelle Perrot em *Minha história das mulheres*:

A mulher é, antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparências. E isso se acentua mais porque, na cultura judaico-cristã, ela é constringida ao silêncio em público. Ela deve ora se ocultar, ora se mostrar. Códigos bastante precisos regem suas aparições assim como as de tal e qual parte de seu corpo. Os cabelos, por exemplo, condensam sua sedução. (PERROT, 2008, p.49-50)

Provavelmente até hoje existam resquícios da cultura judaico-cristã, já que a imagem da mulher continua a ser ressaltada, vislumbrada e criticada dentro das diversas manifestações literárias. Ao depararmos com uma descrição de personagem feminina, notamos que a importância dada ao seu corpo é sempre mais intensa. E quando tomamos por base a obra de Vinicius, o reconhecido amante das mulheres, aquele aspecto se intensifica, pois o eu-poético direciona seu olhar aos aspectos físicos femininos tão aprofundadamente, que chega a ser erótico. De certo, não há como fugir desse erotismo quando os traços corpóreos femininos são a deixa poética:

#### A VOLTA DA MULHER MORENA

Meus amigos, meus irmãos, cegai os olhos da mulher morena  
 Que os olhos da mulher morena estão me envolvendo  
 E estão me despertando de noite.  
 Meus amigos, meus irmãos, cortai os lábios da mulher morena  
 Eles são maduros e úmidos e inquietos  
 E sabem tirar a volúpia de todos os frios.  
 Meus amigos, meus irmãos, e vós que amais a poesia da minha  
 [alma  
 Cortai os peitos da mulher morena  
 Que os peitos da mulher morena sufocam o meu sono  
 E trazem cores tristes para os meus olhos.  
 Jovem camponesa que me namoras quando eu passo nas  
 [tardes  
 Traze-me para o contato casto de tuas vestes  
 Salva-me dos braços da mulher morena  
 Eles são lassos, ficam estendidos imóveis ao longo de mim  
 São como raízes recendendo resina fresca  
 São como dois silêncios que me paralisam.  
 Aventureira do Rio da Vida, compra o meu corpo da mulher  
 [morena  
 Livra-me do seu ventre como a campina matinal  
 Livra-me do seu dorso como a água escorrendo fria.  
 Branca avozinha dos caminhos, reza para ir embora a mulher  
 [morena  
 Reza para murcharem as pernas da mulher morena  
 Reza para a velhice roer dentro da mulher morena  
 Que a mulher morena está encurvando os meus ombros  
 E está trazendo tosse má para o meu peito.

Meus amigos, meus irmãos, e vós todos que guardais ainda  
 [meus últimos cantos  
 Dai morte cruel à mulher morena!

(MORAES, 2008, p.217)

Aqui, olhos, pele, lábios, peitos, braços, ventre, dorso e pernas exercem fascínio sobre o eu-lírico de tal forma, que ele chega a pedir “morte cruel à mulher morena”. Todas essas referências às imagens do corpo feminino são uma espécie de materialização do pecado. Ora, o poema acima está incluso no livro *Forma e Exegese*, ou seja, uma produção da fase *transcendentalista*, embora não tão espiritualizada quanto *O caminho para a distância*. É de notar que o poeta tenta alongar seus versos até igualar o versículo bíblico e “recupera a noção do amor através da aproximação menos idealista da mulher – não obstante ainda envolvida numa aura de sacralidade”<sup>74</sup>. Nota-se, então, um conflito constante, como no caso do poema abordado, “entre o ideal inatingível e o real inaceitável”<sup>75</sup>.

Assim, cada característica feminina, no poema, torna-se motivo de angústia para o eu-lírico, que perde o sono, paralisa e encurva os ombros. O texto é uma espécie de rogo aos leitores, chegando a propor o suplício, a mortificação da mulher tentadora. Devemos levar em consideração o momento de dualidade que vive o poeta entre o espírito e a carne. Portanto, desejar que o pecado se afaste, faz parte desse instante conflituoso.

O tom religioso é a fachada envolvente de um desejo incontrolável por uma mulher de pele morena. De certo, é lascívia despertada na noite, onde geralmente se concretizam esses atos amorosos e sexuais. E concretizar tais desejos significa distanciar-se da pureza e religiosidade vivenciada pelo eu-poético. Portanto, para que referido afastamento não aconteça, a solução é a morte da mulher, já que sua existência contribui para a queda do eu-poético, incapaz de resistir à tentação.

A mulher morena é uma mulher vil. Todavia, não tem voz, nem atitudes. Apenas existe. E ela é considerada *fatal* justamente por isso, já que é o homem

<sup>74</sup> LYRA, Pedro (Org.). Vinícius de Moraes/Poesia (1913-1980); Rio de Janeiro: Agir, 1983. (Coleção Novos Clássicos).

<sup>75</sup> *Ibidem*

o incomodado com a beleza corpórea feminina, mesmo sem haver atitude alguma da parte dela. Desse modo, toda a negatividade presente no poema em análise é motivo de atração.

Isso tudo nos lembra um trecho da obra de Ivan Lins (1939), *A Idade Média: A cavalaria e as cruzadas*, no qual, ao falar a respeito dos preceitos monásticos, o autor afirma que *prazer* e *crime* são sinônimos; e ao ter toda a atenção voltada para o *corpo*, diz ser este o culpado da alma não “evolar-se para junto da Divindade” (LINS, 1939, p.243), ou seja, o corpo é uma “miserável porção de carne”. E foi dentro dessa perspectiva que o banho tornou-se proibido, pois aos olhos dos santos, referido cuidado seria uma falta grave. Mais adiante o mesmo autor comenta que “nem todos, porém, o evitavam apenas para mortificar o corpo, fazendo-o muitos, por *pudor*, afim de não se contemplarem em estado de nudez, o que lhes poderia despertar maus pensamentos” (LINS, 1939, p.243). Como exemplificação, Ivan Lins (1939) cita caso ocorrido em Constantinopla, em 1293: um monge foi condenado pelo Patriarca Atanásio, depois de ter cedido à grande tentação de tomar banho. Tal atitude comprova o fato do corpo, ao longo da história, estar sempre ligado ao imaginário profano.

Em “A volta da mulher morena” estamos diante da mesma ideia discutida acima, como se cada característica feminina descrita, fosse uma “porção miserável de carne”, que causasse desconforto por levar o eu-poético à tentação. Sem dúvida, essa remanescência encontrada na obra de Vinícius está incutida numa *mentalidade* medieval monástica. Talvez pudéssemos explicar isso através das palavras de Pedro Lyra (1983, p.15) ao apresentar sua crítica a respeito da primeira fase de Vinícius de Moraes:

Desajustado de seu tempo, em consequência do choque entre a formação católica recebida no curso secundário e a realidade do mundo onde se vê jogado; avaliando a vida sobre o prisma do pecado [...]; considerando o amor como um espúrio delírio sensual [...]; e vendo na poesia o único instrumento de redenção do seu ser de poeta [...], Vinícius se absorve num profundo misticismo, que apenas o afasta da possibilidade de solução do

Durante todo o texto, observamos os índices que revelam um modelo de oração demonstrando a presença da face cristã: “traze-me”, “salva-me”, “livra-me”, “reza”, enfim, verbos no imperativo ao modo das orações religiosas tradicionais.

Outro detalhe que chama atenção no poema está inserido no seguinte verso: “Reza para a velhice roer dentro da mulher morena”. A noção de *velhice*, tomado como algo negativo, pode ser encontrada, também, na Idade Média, na qual era considerada símbolo de decadência, tanto física quanto moral, “em oposição ao elogio canônico da juventude como símbolo de beleza e pureza”<sup>76</sup>. Exemplo claro podemos encontrar num texto de Cecco Angiolieri (Séc.XIII-XIV), de seu livro *As rimas*:

#### ANTI-BEATRIZ

Mas, olha bem, Ciampol, essa velhucha  
 Como diversamente é toda murcha  
 E quando ela levanta o que se avista  
 E como coralmente um fedor puxa,  
 E como é o retrato de uma bruxa  
 De rosto, de costas e de toda vista,  
 E quando a olham como se repuxa,  
 Remexe e resfolega a bocucha.  
 Pois não devias tão forte sentir  
 A ira, a angústia, a sanha, o afã, o amor;  
 Mas deverias muito te alegrar  
 Ao vê-la, pois tanto te faz pasmar  
 Que decerto ainda te há de dirimir  
 No coração todo amoroso ardor.<sup>77</sup>

(ECO, 2007, p.159)

O poema traz a *mentalidade* de uma época remota: a Idade Média. O *resíduo* sobre o qual estamos tratando agora é referente à *velhice*. Percebemos que a velhice é utilizada na obra de Vinícius como maneira de punição, preço a ser pago por despertar grande interesse num ser masculino conflituoso. Ora, encarar a velhice como punição mostra que tal cometimento só pode estar carregado de extrema negatividade. E isso esteve presente de forma intensa em outra cultura, bem mais remota, e somente após estudos aprofundados nos foi possível identificarmos a relação havida entre as duas épocas de que são originários os poemas.

<sup>76</sup>ECO, Humberto. História da Feiúra; tradução de Eliana Aguiar. – Rio de Janeiro: Record, 2007, p.159.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 163.

É interessante que, como característica própria de uma época, podemos encontrar várias recorrências de um mesmo tema em diferentes obras contemporâneas, o que contribui para a comprovação do que abordamos acima:

#### VELHA PESTILENTE

Onde fores, levas lixo contigo  
 oh cavilosa velha pestilente,  
 que qualquer um que fica a ti contíguo  
 tapa o nariz e fogi incontinenti.  
 Os dentes na gengiva engendram garro  
 Pois os infecta o hálito fedente;  
 a latrina parece um flóreo jarro  
 comparada com teu fedor veemente.  
 Tu pareces abrir mil catacumbas  
 Com a boca: melhor que aches um  
 Refúgio  
 para não recender ou que sucumbas.  
 Todo mundo contigo se espaventa  
 parece que engendras furões de bucho  
 tal fedor que exalas, ó chula jumenta.<sup>78</sup>

(ECO, 2007, p.159)

Enfim, percebemos que a ideia de *velhice* trabalhada por Vinícius de Moraes nos remete a um pensamento anterior que, na época, foi bastante significativo, sendo agora observado novamente posto num determinado texto a mentalidade que norteou tal período.

De acordo com Christiane Klapisch-Zuber (1990, p.27), em *História das Mulheres: A Idade Média*, comentando acerca das normas de controle:

As mulheres são governadas pelo sexo. A morte, o sofrimento, o trabalho entraram no mundo através delas. O mesmo é dizer através deles. Tais são as verdades afirmadas à partida pela Escritura e pela tradição patrística. Por isso, controlar ou castigar as mulheres, e antes de mais o seu corpo e a sua sexualidade desconcertante ou perigosa, é tarefa para os homens (KLAPISCH-ZUBER, 1990, p.27).<sup>79</sup>

Essas dominâncias da *mentalidade* medieval reportadas acima têm total relação com o texto sobre o qual nos debruçamos neste primeiro instante. Assim, a ideia de castigar a mulher, através do seu corpo e de sua sexualidade, justamente por serem ambos desconcertantes e perigosos, sempre surge como papel masculino. Em “A volta da mulher morena” o castigo pelo corpo

<sup>78</sup> *Ibidem.*

<sup>79</sup> DUBY, G., PERROT, M.(dir.) *História das Mulheres: a Idade Média*. Porto: Afrontamento,1990.

desconcertante que a mulher possui é a *velhice*, ou seja, a degradação do corpo, da imagem perfeita, e, posteriormente, o desejo de um castigo fatal se apodera dos versos: “Dai morte cruel à mulher morena”. Verifica-se, assim, a beleza ligada ao pecaminoso, e, concomitantemente, à noção de juventude.

Inteiramente ligada a essa *mentalidade*, podemos citar um texto já analisado no tópico destinado à mulher *passante*, “Balada das meninas de bicicleta”, o qual deixa clara a relação entre beleza e juventude. “Permanecei! vós que sois/ O que o mundo não tem mais/ Juventude de maiôs/ Sobre máquinas da paz.” Há, aqui, uma contemplação de meninas que passam pedalando bicicletas. Os versos apresentam o retrato de jovens com as características de um corpo que sugere beleza, e por que não dizer perfeição? Para isso, o eu-lírico fica entusiasmado diante das “louras com peles mulatas”, das “nervosas panturrilhas”, das “cabeleiras em flor”, das “pernas sem saia”, dos “corpos firmes e crus”, chegando a pedir: “bicicletai seios nus”. Mais uma vez temos o *corpo* feminino como motivação de desejos, que findarão por levar a tristeza do poeta “no quadro da bicicleta”.

São meninas-mulheres que curiosamente exercitam as panturrilhas andando de bicicleta, fato que desperta no eu-lírico o desejo de escrever sobre elas: “quero ser vosso poeta”. Observam-se as loiras ganhando um lugar especial, por não serem elas pessoas quaisquer. Pelo contrário, são jovens e puras, “princesas da zona sul”. Mais à frente, a ideia de pureza se une a um verso extremamente carnalizado: “Nos corpos firmes e crus”. Aqui inter cruzam-se os conceitos de beleza e juventude, enfatizada igualmente a sedução.

O texto de Vinícius lembra-nos uma canção feita pelo próprio autor que ganhou fama no auge da *bossa nova*, estamos falando, claro, em *Garota de Ipanema*, já descrita no capítulo anterior. O samba foi composto com Antônio Carlos Jobim, em 1962, e mostra, mais uma vez, uma análise da mulher que passa.

É comum observar-se a beleza feminina de um ângulo em que o alcance não seja prioridade, como se o apreciar à distância já causasse bastante prazer.



Notamos isso, também, na “Balada das meninas de bicileta”, em que o importante é o despertar para os detalhes de um *corpo* belo, sinônimo de juvenil.

Segundo Michelle Perrot (2008), o primeiro mandamento das mulheres é a beleza. Portanto, “seja bela e cale-se”. No decorrer da história:

A beleza é um capital na troca amorosa ou na conquista matrimonial. Uma troca desigual em que o homem se reserva o papel de sedutor ativo, enquanto sua parceira deve contentar-se em ser o objeto de sedução, embora seja bastante engenhosa em sua pretensa passividade. (PERROT, 2008, p.50)

Sobre a beleza, Vinícius deixou num de seus poemas dois versos que quase se tornaram ditado popular: “As muito feias que me perdoem,/ Mas beleza é fundamental”.

O poema intitulado “Receita de mulher” apresenta uma espécie de coisificação<sup>80</sup> feminina e se constrói a partir da necessidade masculina. Reportamo-nos a um eu-poético masculino que determina um ideal feminino a partir do que lhe convém. É um texto ultrajante. Contudo, como já abordado nos tópicos anteriores, trata-se da linguagem de um Vinicius ele mesmo, despuorado:

É preciso que haja qualquer coisa de flor em tudo isso  
Qualquer coisa de dança, qualquer coisa de *haute couture*  
Em tudo isso (ou então Que a mulher se socialize elegantemente  
[em azul,  
como na República Popular Chinesa).  
Não há meio-termo possível. É preciso  
Que tudo isso seja belo. É preciso que súbito  
Tenha-se a impressão de ver uma garça apenas pousada e que  
[um rosto  
Adquira de vez em quando essa cor só encontrável no terceiro  
[minuto da aurora.  
É preciso que tudo isso seja sem ser, mas que se reflita e  
[desabroche  
No olhar dos homens. É preciso, é absolutamente preciso  
Que seja tudo belo e inesperado.

(MORAES, 2008, p.448)

O fato de não aceitar-se um meio-termo enfatiza a ideia de que a mulher deve ser bela. E essa beleza é aquela que desabrocha no olhar dos homens.

<sup>80</sup> Escolhemos esse termo para designar o processo de fazer da mulher uma coisa, um objeto.

Pouco adiante o poeta descreve mais especificamente os elementos necessários para a construção dessa perfeição feminina:

[...]Ah, deixai-me dizer-vos  
 Que é preciso que a mulher que ali está como a corola ante o [pássaro  
 Seja bela ou tenha pelo menos um rosto que lembre um templo e  
 Seja leve como um resto de nuvem: mas que seja uma nuvem  
 Com olhos e nádegas. Nádegas é importantíssimo. Olhos então  
 Nem se fala, que olhe com certa maldade inocente. Uma boca  
 Fresca (nunca úmida!) é também de extrema pertinência.  
 É preciso que as extremidades sejam magras; que uns ossos  
 Despontem, sobretudo a rótula no cruzar das pernas, e as [pontas pélvicas  
 No enlaçar de uma cintura semovente.  
 Gravíssimo é porém o problema das saboneteiras: uma mulher [sem saboneteiras  
 É como um rio sem pontes. Indispensável.  
 Que haja uma hipótese de barriguinha, e em seguida  
 A mulher se alteie em cálice, e que seus seios  
 Sejam uma expressão greco-romana, mas que gótica ou barroca  
 E possam iluminar o escuro com uma capacidade mínima de [cinco velas.  
 Sobremodo pertinaz é estarem a caveira e a coluna vertebral  
 Levemente à mostra; e que exista um grande latifúndio dorsal!  
 Os membros que terminem como hastes, mas que haja um certo [volume de coxas  
 E que elas sejam lisas, lisas como a pétala e cobertas de [suavíssima penugem.

(MORAES, 2008, p. 448-449)

De fato, esse recurso utilizado para demonstrar um ideal de mulher nos parece de extrema exigência. Provavelmente este seja o motivo da criação de diversos poemas, que ao longo da produção poética de Vinicius foram escritos com base na desilusão amorosa ou na eterna busca pelo amor. Afinal, a mulher amada deve ser bela. Trata-se de uma perspectiva idealista, a qual percorre toda a obra do poeta carioca.

Essa importância direcionada ao sexo feminino acontece de forma tão evidente que basta um olhar ou pequeno gesto para toda a mensagem poética vir à tona. Para isso nem voz, nem movimento são observados na mulher, sua existência já é suficiente para manipular todas as ações masculinas.

A busca pela beleza, tão clara em “Receita de mulher” lembra-nos os moldes clássicos renascentistas, através dos quais a Beleza era uma busca constante (assim como o Bem e a Verdade) em função das concepções absolutistas e idealistas da arte. Segundo Massaud Moisés, o “clássico quer-se

intelectual antes de sensitivo” (MOISÉS, 2008, p.68). Sobre isso, o autor aprofunda:

O racionalismo clássico não significa ausência de emoção e sentimento; apenas pressupõe que a Razão exerce sobre eles uma espécie de controle, de vigilância, a fim de evitar que tombem no exagero. Estabelece-se, ou deseja-se um equilíbrio entre Razão e imaginação, com vistas a criar uma arte universal e impessoal. A universalidade e a impessoalidade implicavam, no entanto, uma concepção absolutista de arte: esta, deveria expressar verdades eternas e superiores, visando a aproximar-se dos arquétipos, ou seja, os modelos greco-latinos (MOISÉS, 2008, p.68).

O modelo de beleza descrito no poema de Vinicius ganha respaldo na exploração do corpo feminino, que surge nos versos como se fosse muito mais do que carne. O interessante é que o eu-lírico coisifica a mulher ao mesmo tempo em que a enobrece. Ela é um objeto de prazer capaz de realizar os mais íntimos desejos masculinos. Mais uma vez o dualismo invade a poesia viniciano mostrando a eterna relação sagrado *versus* profano: “transforme-se em fera, sem perder sua graça de ave”. Podemos dizer que há uma poética corporal, recheia de erotismo, marcando o poema em questão, bem como a última fase da obra de Vinicius de Moraes.

Ao discutirmos elementos que tomem por base a estética, é imprescindível retomarmos essa noção em épocas anteriores, em especial na Idade Média. Segundo Le Goff, na Idade Antiga o interesse estético estava inclinado para a “celebração de um ideal masculino”; já na Idade Média, essa concepção “evolui no sentido da celebração do corpo – e sobretudo do rosto – da mulher” (LE GOFF, 2011, p. 129). Todavia, o mesmo autor acredita que isso não vem a ser uma coisificação feminina, tratando-a como um mero objeto de prazer. Para ele, na Era Medieval, “se assiste a uma verdadeira promoção, através precisamente, das representações de Eva – ocasião inesperada para os artistas de mostrar a mulher nua – para o corpo, e de Maria, para o rosto”.

Desse modo, Observamos em “Receita de mulher” essa dupla representação. Pois, ao mesmo tempo em que o eu-lírico anseia por uma mulher que “tenha pelo menos um rosto que lembre um templo”, ele afirma: “nádegas é importantíssimo”. Mais adiante encontramos as duas facetas: “Seja leve como

um resto de nuvem: mas que seja uma nuvem/ Com olhos e nádegas”. De um lado encontramos a serenidade de um rosto a ser contemplado, assim como o de Maria, mãe de Deus. Do outro, uma parte do corpo provocante; a qual, segundo o eu-poético, é importantíssima. Aspecto comprovador da relação com a imagem da mulher pecadora, Eva. Acerca de tudo isso, Le Goff comenta:

De maneira geral, acho que é preciso ponderação entre uma visão negra e uma visão dourada da condição da mulher na Idade Média. A tendência hoje é rebaixar o lugar da mulher, tanto no cristianismo quanto na história do Ocidente.

De minha parte, impressiona-me o progresso que ela fez na sociedade cristã da Idade Média – o que evidentemente não nos pode levar a pensar que ela atingiu a igualdade com o homem; mas avançou-se muito... E será pior mais tarde: creio profundamente que não há pior período para a condição feminina na Europa do que o século XIX (LE GOFF, 2011, p. 132-133).

O autor supracitado refere-se ao triunfo da sociedade burguesa. Situação não muito favorável para as mulheres.

Retomando as características da receita elaborada por Vinicius, podemos dizer que em contraponto ao que propõe o texto, o resgate das feias aconteceu no século XX, quando uma nova ideia passa a ser considerada: “todas as mulheres podem ser belas” (PERROT, 2008, p. 50). É o momento das maquiagens e cosméticos entrarem em ação, sem falar no vestuário, que ganha enorme importância com a valorização da moda. Os textos de Vinicius, como vimos, continua imerso numa perspectiva medieval: “beleza é fundamental”.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“De repente pode o tempo me convencer de que estou vivo. Ou vivo enquanto ele estiver em mim?”*

*Carlos Nejar*

Quando escolhemos a obra de Vinicius de Moraes como base dessa pesquisa, tínhamos a plena consciência de quão complexo seria procurar elementos nunca ou pouco estudados que pudessem ser relevantes dentro do ambiente acadêmico. Ora, a produção viniciano, desde o princípio, foi fonte de pesquisa para diversos estudos, principalmente no que se refere aos textos poéticos. O amor, a mulher, a relação sagrado *versus* profano e até a percepção de um poeta trovador, nortearam diferentes análises de sua obra. Foi então que, conhecendo a *Teoria da Residualidade*, percebemos não haver trabalhos significativos que fizessem uma abrangente relação dos textos de Vinicius com a *mentalidade* de outras épocas. Principalmente no que concerne ao aprofundamento das diferentes tipologias femininas em contraponto com aspectos literários, sociais e históricos de períodos anteriores. E é aí que mora a provocação, pois, fácil seria analisar uma obra nunca antes estudada. Seria, por certo, novidade<sup>81</sup>. Contudo, examinar um *corpus* tantas vezes apreciado, é desafiador. E foi justamente isso que mais uma vez comprovamos com base na teoria escolhida: nada é integralmente novo.

Uma obra como a do poeta carioca precisa ser perpetuada. E isso se torna possível quando produções, tais como as de Vinicius, são investigadas à luz de “novas”<sup>82</sup> teorias. Por isso julgamos ter cumprido um papel significativo ao contribuir com essa eternização.

---

<sup>81</sup> Novidade no sentido de ser algo diferente do comumente estudado. Não acreditamos num estudo essencialmente novo.

<sup>82</sup> O que chamamos de novas teorias equivale a novas sistematizações de estudos.

De início, acreditávamos, como todo pesquisador, ser possível analisar todos os elementos referentes ao feminino, que resgatam diferentes traços de *mentalidade* de outras eras. No entanto, constatamos que, para alcançar uma totalidade, necessitaríamos de muito mais tempo, feito inviável para um curto período destinado ao Curso de Mestrado. O positivo disso tudo, é que abrimos caminhos para outras pesquisas nesta mesma linha.

O estudo da História da Mulher nos possibilitou uma compreensão mais aprofundada daquilo que geralmente se generaliza com a simples ideia de que *a mulher desde a Antiguidade é um ser subjugado ao homem*. Afirmar isso sem levar em consideração o tempo, a situação econômica e social, o estilo de vida e o momento da vida, seria ingenuidade. A mulher prostituta, por exemplo, deve ser estudada sob uma perspectiva diversa daquela da mulher amada. Na verdade, o conhecimento vulgar no que tange à mulher, a que se teve acesso durante muitos séculos, faz parte do imaginário masculino. Portanto, vestígios de descrições físicas de como elas eram e de aspectos psicológicos de como deveriam ser eram comuns, principalmente nos textos literários, mas também nos históricos. A própria Bíblia Sagrada, constituída de livros históricos e literários, é um dos compêndios fundamentais na divulgação desse tipo de relato.

Destarte, é compreensível o ato de propagação de uma imagem da mulher inferiorizada, já que pouco ou nada se conhecia a respeito da escrita feminina, fato que impossibilitou o conhecimento acerca do que pensavam sobre elas mesmas.

Todo esse entendimento cooperou para que alguns leigos enxergassem na produção de Vinicius traços de machismo. No entanto, o aprofundamento na leitura de sua obra levou-nos a outros caminhos. Primeiro notamos que o Vinicius apresentado na mídia é bem diferente do Vinicius real. Não há como ver toda a sua criação resumida, muitas vezes, a sonetos de amor e Bossa Nova. E não há como chegar ao final de uma produção sem passar pelo começo, sem seguir um caminho definidor do desfecho. Ora, a transformação de todo estilo viniciano possibilitou-nos reconhecer a enorme importância da mulher em sua

vida, e, mais especificamente em sua criação literária, já que este é o centro do nosso estudo.

Se levássemos em consideração a vida do autor, o estudo teria enveredado noutra direção. Contudo, é complexo separar as instâncias obra e vida, principalmente quando se trata de Vinicius. Carlos Drummond de Andrade ressaltou, e muito oportunamente, o fato de o poeta carioca ter sido o único a viver efetivamente a poesia.

Todavia, fixamos nosso estudo nos poemas, em especial aqueles referentes ao ser feminino. E depois de algumas leituras, verificamos que o interesse inicial seria superado. Como, de fato, foi. Afinal, um dos nossos objetivos era aprofundar o estudo de Elizabeth Dias Martins, “Vinicius: uma poética residual”, o qual demonstra que os *resíduos* encontrados na obra poética eram frutos do Trovadorismo, Barroco e Romantismo. E, ao penetrar na obra, além de encontrar mais elementos que corroboram as ideias trabalhadas pela autora, identificamos relações trovadorescas, clássicas, barrocas, simbolistas e românticas, além de *resíduos cristalizados* de uma fase para outra da obra poética de Vinicius. Para além dos parâmetros literários observamos também ligações significativas com a História da Mulher na Idade Média.

Portanto, classificar o poeta carioca exclusivamente como moderno não se torna viável, quando se sabe como multifacetada é sua obra. E não nos reportamos apenas a essas relações com outras épocas. Na verdade, lembramo-nos das diversas temáticas utilizadas em seus poemas, que facilmente se explicam quando tomamos por base as palavras de Antonio Candido:

Infância na praia, familiaridade com as coisas do mar, geografia fantástica do corpo feminino dissolvida na sua história pessoal, procura do sentido da vida, infinita paciência e compreensão do outro, 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. Vinicius diverso e sempre o mesmo (CANDIDO, 2008, p. 122).

Essa diversidade também aconteceu com relação à imagem feminina. Vimos algumas tipologias recorrentes na criação poética de Vinicius norteadoras

das relações comparativas aprofundadas neste trabalho. A *esposa*, a *amada*, a *passante*, a *prostituta* e a *mulher fatal*, foram os perfis escolhidos para organizar as imagens das mulheres, em sua maioria, amadas, cantadas em verso pelo poeta carioca. Cada uma delas, claro, com suas peculiaridades. A *esposa* surge nos textos como um modelo de mulher companheira que também encontramos na Idade Média. Sua serenidade e subserviência ao esposo, bem como a preocupação e domínio familiar são traços de uma cultura perpetuada desde o medieval. Além desse modelo, o da mulher *amada*, representando a mulher que vivencia um amor pleno, aquele correspondido de maneira sublime. Em oposição a esta exploramos a denominada *mulher fatal*, tomada ora pela angústia da fase *transcendentalista* da produção viniciano, ora pelo erotismo inculcado na fase *participante*. Estando fora do padrão amoroso, a *mulher prostituta* surge unida a um tom de piedade, próprio de uma fase em que os problemas sociais invadem a poesia viniciano.

Afora esses modelos, comentamos a propósito das características físicas tão comumente citadas nos textos de Vinicius de Moraes. As noções de beleza e feiura, bem como a influência que estas exercem sobre o homem, são aspectos primordiais para se compreender a relação homem-mulher proposta por nós no início deste trabalho.

Compreendemos, dessa forma, que os *resíduos* do medieval, bem como a relação com poemas camonianos, o dualismo barroco, o “mal do século”, os aspectos religiosos da fase *transcendental*, dentre outros, colaboram para a compreensão de uma essência atemporal, circunscrevendo toda a obra de Vinicius. O eixo remanescente dessa produção poética vem legitimar a ideia-hipótese defendida nesse trabalho: os tempos, os espaços e as culturas se entrecruzam. A obra de Vinicius de Moraes comprova isso. E é nesse “background” que podemos retomar a ideia de Literatura viva, formulada por José Régio, quando afirma que:

É aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e por isso mesmo passa a viver vida própria. Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produza será superior” (RÉGIO, 1964, p. 171).





## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. *Vida Nova*. Tradução: Carlos Eduardo Soveral. 3ªed. Lisboa: Guimarães Editora: 1993.

ALEXANDRE, M. “Do Anúncio do Reino à Igreja - papéis, ministérios, poderes femininos”. In: PERROT, Michelle e DUBY, Georges. *História das Mulheres no Ocidente -1- A Antiguidade*. Trad. Maria Helena C. Coelho e Alberto Couto. Porto: Edições Afrontamento, 1990. P. 511-563./

ANDRADE, Mário de. “Belo, forte, jovem”. In: MORAES, Vinicius. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, ed. 2008.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991 [vg. Capítulo X “Os cristais. O devaneio cristalino”. pp. 229-255].

BANDEIRA, Manuel. “Coisa alóvena, abaente”. In: MORAES, Vinicius. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, ed. 2008.

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal* [tradução e notas: Ivan Junqueira]. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.

*BÍBLIA SAGRADA*. Edição Pastoral. Paulus, São Paulo: 1990.

BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2003

BRANDÃO, Ruth Silviano. “A mulher escrita”. In: BRANCO, Lucia Castello & BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

CAMÕES, Luís de. *Lírica: redondilhas e sonetos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

\_\_\_\_\_. “Cultura: um poema de Vinicius de Moraes”. In: Portal da Fundação Perseu Abramo: [www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article](http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article)

\_\_\_\_\_. “[Vinicius de Moraes]”. In: MORAES, Vinicius. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, ed. 2008.

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

CASTRO, Tarso de. “Vinicius, Tom, Toco, Miúcha”. In: COHN, Sergio & CAMPOS, Simone [Org]. *Vinicius de Moraes – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

CASTRO, T., JAGUAR & MACIEL, L. C. “Um analista tentou me pasteurizar”. In: COHN, Sergio & CAMPOS, Simone [Org]. *Vinicius de Moraes – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

COHN, Sergio & CAMPOS, Simone [Org]. *Vinicius de Moraes – Encontros* [Apresentação]. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

COMBY, Jean. *Para ler a História da Igreja II: do século XV ao século XX*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1978.

DALARUN, Jacques. “Olhares de Clérigos”. In: DUBY, G. E PERROT, M. *História das mulheres no Ocidente. A Idade Média*. Porto: Afrontamento, 1990, v.2 .

DUBY, G. & PERROT, M.(dir.). *História das Mulheres: a Idade Média*. Porto: Afrontamento, 1990.

\_\_\_\_\_. *Imagens da mulher*. [tradução: Maria Manuela Marques da Silva]. Porto: Afrontamento, 1992.

DUBY, Georges. *Damas do século XII: a lembrança dos ancestrais* [tradução: Maria Lúcia Machado] – São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Eva e os padres/ Damas do século XXII*. [tradução: Maria Lúcia Machado] – São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Heloísa, Isolda e outras damas do século XII*. [tradução: Paulo Neves] – São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. “Reflexões sobre a História das Mentalidades e a arte”. In: *Novos Estudos-CEBRAP*, nº 33, jul., 1992.

DUROZOI, Gérard & ROUSSEL, André. *Dicionário de Filosofia*. [tradução Marina Appenzeller. – Campinas, SP: Papirus, 1993.

ECO, Humberto. *História da Beleza* [tradução de Eliana Aguiar]. Rio de Janeiro: Record, 2010.

\_\_\_\_\_. *História da Feiúra* [tradução de Eliana Aguiar]. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FARIA, Otávio de. “A transfiguração da montanha”. In: MORAES, Vinicius. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, ed.2008.

FERREIRA, David Mourão. “O Amor na Poesia de V. de M”. In: MORAES, Vinicius. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, ed. 2008.

FERREIRA, Nadiá Paulo. “O amor cortês”. In: III Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM, 2002, Rio de Janeiro. Atas III Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREN. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001. p. 352-357.

FIGUEIREDO, V. A. “Caminhos cruzados x Atitudes opostas: imagens eróticas em Lucíola e Teresa Batista cansada de guerra”. *Revista Garrafa*, v.7. set/dez, 2005.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Lisboa: Editora Ulisséia, 1963.

GÉLIS, Jacques. “O corpo a Igreja e o sagrado”. In: CORBIN A., COURTINE, J.J., VIGARELLO, G. *História do Corpo: 1. Da Renascença às Luzes*. 3ª ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

HOMERO. *Ilíada*. [Tradução de Odorico Mendes, prefácio e notas verso a verso de Sálvio Nienkötter]. Campinas, São Paulo: Ateliê Editorial/UNICAMP, 2008.

IBAÑES, Marta. “Conversando (na cama) com Vinicius”. In: COHN, Sergio & CAMPOS, Simone [Org]. *Vinicius de Moraes – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

JUNQUEIRA, Ivan. “Vinicius de Moraes: Língua e Linguagem Poética”. In: MORAES, Vinicius. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, ed. 2008.

KLAPISCH – ZUBER, Christiane. “Introdução à História das mulheres no Ocidente”. In: DUBY, G. E PERROT, M. *História das mulheres no Ocidente. A Idade Média*. Porto: Afrontamento, 1990, v.2 .

LAPLANTINE, François & TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. Primeiros Passos. São Paulo: Ed Brasiliense, 2003.

LE GOFF, Jacques. *Uma longa Idade Média*. [tradução: Marcos de Castro]. 3ª ed.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LE GOFF, Jacques. & TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. [tradução: Marcos Flamínio Peres]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LÉON, Vicki. *Mulheres audaciosas da Idade Média*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1998.

LINS, Ivan. *A Idade Média: a Cavalaria e as Cruzadas*. Rio de Janeiro: Coeditora Brasilica: 1939.

LISPECTOR, Clarice. “Detesto tudo que oprime o homem, inclusive a gravata”. In: COHN, Sergio & CAMPOS, Simone [Org]. *Vinicius de Moraes – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

LYRA, Pedro. *Poema e Letra-de-música*. Curitiba: CRV, 2010.

\_\_\_\_\_.(Org.). *Vinícius de Moraes/Poesia (1913-1980)*. Rio de Janeiro: Agir, 1983. (Coleção Novos Clássicos; v. 109).

LONGINO. *O sublime*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica* [tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna]. 5ª ed. São Paulo: Cultrix:1992.

MACEDO, José Rivair. *A mulher na Idade Média*. 3ª ed. Contexto: 1997.

Madame de Sévigné. In: Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2012. [Consult. 2012-10-04]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$madame-de-sevigne](http://www.infopedia.pt/$madame-de-sevigne)>.

MARQUES, Rodrigo. “A Literatura empenhada de José Albano e Cecília Meireles”. Comunicação na jornada – *Cecília Meireles: Residual e Trovadoresca* – 40 anos de ausência. Fortaleza, 2004.

MARSAL, Merixtell Hernando. *Literatura Ocidental I*. Florianópolis: Ufsc, 2012, pág 164.

MARTINS, Elizabeth Dias. “Vinícius: Uma poética residual”. In: *Modernismo: 80 Anos*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 2002.

MELO E CASTRO, E. M. de. *O próprio poético: ensaio de revisão da poesia portuguesa atual*. São Paulo: Quíron, 1973.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia não é difícil*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.

\_\_\_\_\_. *Poesia & Utopia: sobre a função social da poesia e do poeta*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007 (Coleção Ensaios Transversais; 35).

\_\_\_\_\_. *Vinicius de Moraes/ Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios*. In: MORAES, Vinicius. *Literatura comentada*. – São Paulo: Abril Educação, 1980.

MOISÉS. Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 29ª ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

\_\_\_\_\_. *A literatura portuguesa*. 37ª ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de Termos Literários*. 12ª ed. rev. e amp. – São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Vinicius. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MOREIRA, Rubenita. Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes. Em 05/06/2006. Fortaleza-CE.

MOTA, L. D, BRANCO, F. SCALZO, N. “A poesia e a canção são parte de um todo”. In: COHN, Sergio & CAMPOS, Simone [Org]. *Vinícius de Moraes – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

NASCIMENTO, Dalma. “Platonismo, amor cortês e Vinicius de Moraes”. In: III Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM, 2002, Rio de Janeiro. Atas III Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREN. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.

NEJAR, Carlos. *Caderno de Fogo: Ensaio sobre poesia e ficção*. São Paulo: Escrituras editora, 2000.

\_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011.

NETTO, Araujo. “Em busca da simplicidade”. In: COHN, Sergio & CAMPOS, Simone [Org]. *Vinícius de Moraes – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

NOBLAT, R. & LUBAMO, T. “O apaixonado Vinícius de Moraes”. In: COHN, Sergio & CAMPOS, Simone [Org]. *Vinícius de Moraes – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

OLIVER, Maria Rosa. “A dimensão da Ternura”. In: MORAES, Vinicius. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, ed. 2008.

PALLOTINI, Renata. “Vinicius de Moraes: Aproximação”. In: MORAES, Vinicius. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, ed. 2008.

PANTEL, Pauline S. (ed.). “A história das mulheres na história da antigüidade hoje”. In: DUBY, G. E PERROT, M. *História das mulheres no Ocidente. A Antigüidade*. Porto: Afrontamento, 1990, v.1 .

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. [tradução Angela M. S. Corrêa]. – 1. ed., 1ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2008.

PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros Eus*. 20ª ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1913.

PONTES, Roberto. *50 poemas escolhidos pelo autor*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2010.

\_\_\_\_\_. Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, por Rubenita Moreira. Em 05/06/ 2006. Fortaleza – CE.

\_\_\_\_\_. “Mentalidade e Residualidade na lírica camoniana”. In: “Escritos do Cotidiano; estudos de literatura e cultura. Fortaleza: 7 sóis, 2003. P. 85-102.

\_\_\_\_\_. *O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro*. 1998. 232f. (Tese – Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

POMMIER, G. *A exceção feminina*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

PORTELLA, Eduardo. “Do verso solitário ao canto coletivo”. In: MORAES, Vinicius. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, ed. 2008.

RAMOS, Guerreiro. *Introdução à cultura*. Rio de Janeiro: Cruzada do Boa imprensa, 1939.

RÉGIO, José. *Ensaios de interpretação crítica*. Lisboa: Portugalia, 1964. p. 171.

RESENDE, Otto Lara. “O Caminho para o Soneto”. In: MORAES, Vinicius. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, ed. 2008.

RESENDE, O. L., RANGEL, L., ALBIM, R.C.& VIANNY, A. “Depoimento para o MIS”. In: COHN, Sergio & CAMPOS, Simone [Org]. *Vinicius de Moraes – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

ROCHA, Jésus. “Vinicius palavra por palavra”. In: COHN, Sergio & CAMPOS, Simone [Org]. *Vinicius de Moraes – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

ROUSELLE, Aline. “A política dos corpos: entre procriação e continência em Roma”. In: DUBY, G. E PERROT, M. *História das mulheres no Ocidente. A Antigüidade*. Porto: Afrontamento, 1990, v.1 .

SHÜLER, Arnaldo. *Dicionário Enciclopédico de Teologia*. Canoas: Ed. UBRA, 2002.

SILVA, Cássia. *O grotesco: resíduos medievais no cordel de metamorfose contemporâneo*. 2010. 166f. Dissertação (Mestrado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Ceará. Ceará.

SILVA, Kalina Vanderlei e SILVA, Henrique Maciel. *Dicionário de termos históricos*. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

SOARES, Odacyr. “A volta de Vinicius”. In: COHN, Sergio & CAMPOS, Simone [Org]. *Vinicius de Moraes – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

SOLER, Luis. *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1995.

SPINA, Segismundo. *A cultura literária medieval: uma introdução*.- Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Perspectiva: São Paulo, 1992.

TORRES, J. William Craveiro. *Além da cruz e da espada: acerca dos Resíduos clássicos d'a Demanda do Santo Graal*. 2011. 382f. (Dissertação –Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará, Ceará.

VECCHIO, Silvana. “A boa esposa”. In: DUBY,G. E PERROT,M. *História das mulheres no Ocidente*. A Idade Média. Porto: Afrontamento, 1990, v.2 .

VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

WERNECK, Humberto & ECHEVERRIA, Regina. “De parceria com a vida”. In: COHN, Sergio & CAMPOS, Simone [Org]. *Vinícius de Moraes – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

WILLIAMS, Raymond. “Dominante, residual e emergente”. In: *Marxismo e Literatura / Tradução de Waltemir Dutra*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1979.

\_\_\_\_\_. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.



**ÍNDICE DE POEMAS<sup>84</sup>**

A ausente, 78  
A brusca poesia da mulher amada (II), 164  
A brusca poesia da mulher amada, 117  
A esposa, 111  
A mulher na noite, 138  
A partida, 115  
A que vem de longe, 120  
A queda, 63  
A uma mulher, 137  
A volta da mulher morena, 150  
Agonia, 142, 56  
Alba, 144  
Ânsia, 34  
Ausência, 77  
Balada das duas mocinhas de Botafogo, 135  
Balada das meninas de bicicleta, 129, 155  
Balada do Mangue, 70, 133  
Carne, 68  
Elegia ao primeiro amigo, 119  
Elegia desesperada, 70, 73.  
Garota de Ipanema, 75  
História passiona, Hollywood, Califórnia, 63  
Invocação à mulher única, 27  
Lamento ouvido não sei onde, 115  
Medo de amar, 122  
Mulher que passa, 125  
O amor dos homens, 95  
O assassino, 53  
O cadafalso, 141  
O nascimento do homem, 63

---

<sup>84</sup> O índice de poemas refere-se apenas aos textos de Vinicius de Moraes.

Os acrobatas, 14  
Pescador, 29  
Poema para todas as mulheres, 36  
Purificação, 100  
Receita de mulher, 156  
Repto, 94  
Romanza, 50, 123  
Soneto da mulher ao sol, 79  
Soneto de despedida, 147  
Soneto de devoção, 145  
Soneto de fidelidade, 22, 92  
Soneto de inspiração, 56