



## O virtuose Vinícius e uma balada sem livro

The virtuoso Vinícius and a ballad without book

Daniel Gil<sup>1</sup>

**Resumo:** Este ensaio aborda técnicas presentes na poética de Vinícius de Moraes, especialmente em seus poemas esparsos; revê alguns de seus versos, assim como citações críticas, e analisa mais em detalhe o poema “Balada de Santa Luzia”.

**Palavras-chave:** literatura brasileira, poesia, crítica, Vinícius de Moraes, poemas esparsos.

**Abstract:** This essay focusses techniques in the poetics of Vinícius de Moraes, especially in his sparse poems. It reviews some of his verses, as well as excerpts from criticism, and analyses the poem “Balada de Santa Luzia” more in detail.

**Keywords:** brazilian literature, poetry, criticism, Vinícius de Moraes, sparse poems.

Na edição aumentada do *Livro de sonetos* (1967), Vinícius acrescentou poemas como “Soneto de maio” e “Soneto do gato morto”. Sua desenvoltura técnica atingiu, naquele momento, resultados os mais impressionantes. Podemos verificar, por exemplo, a sofisticação formal desse segundo:

Um gato vivo é qualquer coisa linda  
Nada existe com mais serenidade  
Mesmo parado ele caminha ainda  
As selvas sinuosas da saudade

De ter sido feroz. À sua vinda  
Altas correntes de eletricidade  
Rompem do ar as lâminas em cinza  
Numa silenciosa tempestade.

Por isso ele está sempre a rir de cada  
Um de nós, e ao morrer perde o veludo

---

<sup>1</sup>Doutorando em Literatura Brasileira pela UFRJ; Secretário Executivo da Superintendência Geral de Políticas Estudantis/ Gabinete do Reitor (SuperEst/ UFRJ); [danielgil@danielgil.com.br](mailto:danielgil@danielgil.com.br).

Fica torpe, ao avesso, opaco, torto

Acaba, é o antigato; porque nada

Nada parece mais com o fim de tudo

Que um gato morto. (1967, p.142-143)

O “gato vivo” é representado nos quartetos com uma dicção fluida, como se os versos imitassem o caminhar e a “serenidade” do animal. A fluidez se constrói, sobretudo, por meio de unidades de sentido que ultrapassam a unidade do verso, como no *enjambement* virtuosíssimo que incorpora um imprevisível salto – felino – entre as duas estrofes, dando forma à ferocidade ancestral. Nos tercetos, o gato, “ao morrer”, é posto em versos virgulados e trôpegos. As unidades de sentido se fragmentam e se acumulam no mesmo verso: “fica torpe, ao avesso, opaco, torto// acaba, é o antigato; porque nada”. E o “fim de tudo” configura-se com o fim abrupto do compasso: o poema, até então em versos decassílabos, é interrompido bruscamente na quarta sílaba poética: “Que um gato morto”. Por meio do achado formal, provoca-se, mais que o término do poema e do gato, a sensação de que se termina mesmo *tudo* – qualquer coisa.

Nesse período que vai de meados dos anos 50 até aproximadamente 1975, Vinícius fará, certamente, o que de mais importante já se levantou em sua poesia esparsa, seja aquela publicada na imprensa ou a deixada em originais. Podemos citar, por exemplo, poemas perfeitamente assinados e datados de alta qualidade, como “O haver”, “Soneto de luz e treva”, “P(B)A(O)I”, “Na esperança de teus olhos”, “Cemitério marinho” e “Balada de Santa Luzia”.

Verificamos no posfácio de *Poemas esparsos* (FERRAZ, 2008) um olhar crítico interessado na valorização da capacidade técnica do poeta:

Vinícius foi desde sempre um exímio construtor de versos e poemas: inicialmente, no uso do verso livre – longo, largo, pleno de ressonâncias melódicas –, no apego a um campo semântico religioso e a um vocabulário muitas vezes nobre e requintadamente literário; mais tarde, na manipulação desassombrada da metrificação, da forma fixa, do verso curto e sintético, da rima e dos variados efeitos rítmicos do corte e do *enjambement*, somando-se a isso uma quebra de hierarquias que possibilitou uma abertura do poema a qualquer palavra, a experiências sintáticas, criações

inesperadas com a língua e as línguas, rupturas, mas também a incorporação da fala mais simples e cotidiana. Embaralha-se tudo isso – que parece linear e progressivo – e teremos então um poeta vigilante, aberto à experimentação e capaz, como poucos, de engendrar formas em que tradição e renovação jamais se antagonizam. (p.163)

Eucanaã Ferraz afirma, ali, que, para Vinícius de Moraes, “a forma não encerrava um problema” e que “a habilidade fazia da indagação sobre a forma algo menor diante do lançar-se à expressão dos dramas seus e do seu tempo”. Ou seja, sua capacidade técnica colocava-o em um ato de criação cujo esforço de formar o enunciado não era o personagem principal. Por ora, tratamos de um poeta de rara estatura, logo seria intolerável afirmar que ele não trabalhou dedicadamente nas fábricas da forma, no acabamento de seus versos, de seus poemas<sup>2</sup>. O que se deseja expor, ao contrário, é a idéia de que essa mão de obra era tão bem resolvida em suas aptidões que, conseqüentemente, as perplexidades que o colocavam frente à arte literária puderam ser outras. E, então, as imprecisões da *experiência humana* adaptavam-se cada qual a um conjunto de recursos distintos; a indagação de Vinícius diante dos movimentos da vida alçava linguagens que, por sua vez, confundiam-se com os ritmos, a melodia, a harmonia.

Há exemplos dentre seus poemas esparsos em que o verso livre, “pleno de ressonâncias melódicas”, aparece reconfigurado, mais distante da religião que da “quebra de hierarquias”, da “abertura do poema a qualquer palavra”, da “incorporação da fala mais simples e cotidiana”, como em “Noturno de Genebra” e este “Elegia de Paris”:

*Maintenantj'aitrop vu.* Neste momento  
 Eu gostaria de esquecer as prostitutas de Amsterdam  
 Em seus mostruários, e os modelos  
 De Dior, comendo *croque-monsieur* com gestos  
 Japoneses, na *terrace* do Hotel-des-Théâtres. O que  
 Eu gostaria era de ver-te surgir no claustro do meu sonho  
 Como uma tarde finda. Ah,  
 Ânsia de rever-te! ou de rever

---

<sup>2</sup>Não bastasse o virtuosismo evidente em muito de seus poemas, papéis originais deixados por Vinicius de Moraes revelam um grande labor poético: muitas versões de um mesmo texto, ponderados, riscados, modificados; por vezes o ofício atravessava anos.

O brilho de uma abotoadura de ouro – lembras-te? – caída no ralo da pia do velho.

St. Thomas d’Aquin... há quanto tempo?

Não sei mais! Entrementes

A morte fez-se extraordinariamente próxima e por vezes

Tão doce, tão... Tem uma face amiga –

É a tua face, amiga? (2008, p.77)

Antonio Candido diz que Vinícius “se dispôs a atualizar a tradição”, e que isso “foi possível devido à maestria com que dominou o verso, jogando com praticamente todas as suas possibilidades” (CANDIDO, 2008, p.160). A forma fixa praticada pelo poeta foi decisiva para tanto, porque foi nessa disposição que a modernidade conformou-se com aspectos tradicionais de maneira mais espontânea e inédita. Candido fala-nos a respeito, frisando em Vinícius sua “capacidade de abordar por meio da métrica e das harmonias tradicionais situações e matérias que os modernistas e sucessores teriam preferido tratar com verso livre ou verso regular endurecido, despido de musicalidade”. E conclui:

Mas ele consegue ser moderno usando metrificacão e cultivando a melodia, com uma imaginação renovadora e uma liberdade que quebram as convenções e conseguem preservar os valores coloquiais. (p.160)

Entre os poemas que Vinícius de Moraes não publicou em livro, encontra-se um antigo poema dactiloscrito, com data em 1940, escrito para Suzana de Moraes e chamado “Estâncias à minha filha”. Aquelas redondilhas maiores, todas rimadas, são arrumadas regularmente em sete oitavas, e a forma fixa parece impulsionar, ainda mais, a radicalização do conteúdo cotidiano:

E acordar subitamente  
De mau humor, talvez, de início  
Contigo, minha imprudente  
À beira do precipício.  
E colocar-te sentada  
Na mão, turisonha e calma

Com essa bundinha ensopada  
Que cabe na minha palma. (2008, p.139)

A destreza em se fazer versos dessa naturalidade, cujo resultado parece o de uma brincadeira, resultante de uma fácil manufatura, produz, em 1971, um de seus melhores sonetos inéditos, o “Soneto de luz e treva”, dedicado à mulher Gesse:

Ela tem uma graça de pantera  
No andar bem-comportado de menina.  
No molejo em que vem sempre se espera  
Que de repente ela lhe salte em cima.

Mas de súbito renega a bela e a fera  
Prende o cabelo, vai para a cozinha  
E de um ovo estrelado na panela  
Ela com clara e gema faz o dia.

Ela é de capricórnio, eu sou de libra  
Eu sou o Oxalá velho, ela é Inhansã  
A mim me enerva o ardor com que ela vibra

E que a motiva desde de manhã.  
– Como é que pode, digo-me com espanto  
A luz e a treva se quiserem tanto... (2008, p.28)

A técnica em Vinícius de Moraes é quase sempre dissimulada, quase nunca se arremessa aos olhos do leitor como protagonista, vale reiterar. Nesse sentido, poderíamos entendê-la como clássica, não fossem as invenções e reinvenções. O poeta procura escondê-la, tirá-la do alcance do espectador, e o edifício está pronto, belo, sem qualquer peça do andaime. Como leitores mais ousados, precisamos subentendê-la, a desconfiar, a presumir. Nessa investigação, o vestígio é o resultado: o concerto, o sabor.

**Balada de Santa Luzia**  
*Ao amigo Alfredo Volpi*

Na cela do seu convento  
Vivia sóror Luzia  
Como uma monja perfeita

Em penitência e cilício.

Seu constante sentimento  
Era o da Virgem Maria  
Que sem um mau pensamento  
O Filho de Deus parira.

Mas era tanta a beleza  
Dos grandes olhos quetinha  
Imensos olhos parados  
Da cor da paixão sombria  
Que mesmo de olhar as monjas  
Sóror Luzia se abstinha  
Para não enrubescê-las  
Quando seus olhos se tinham.

Ela própria, por modesta  
A vista sempre retinha  
Quando no poço do claustro  
Seu rosto se refletia.

Luzia então se abraçava  
Ao enorme crucifixo  
Que do muro do seu quarto  
Em tosco entalhe pendia  
E com gemidos e queixas  
A se ferir nos espinhos  
Pedia ao Divino Esposo  
Perdão dos olhos quetinha.

Era tão forte o momento  
De suas próprias retinas  
Que às vezes em seus transportes  
Ela a si mesma se tinha  
Sem saber mais se dava

A Ele, ou a ela, Luzia.

Mas Luzia não sabia  
Nem sequer adivinhava  
Que um belo moço existia  
Que todo dia a espreitava  
E que, por entre uma fenda  
Que na pedra se rasgava  
Ficava, ficava vendo  
Luzia enquanto rezava.

E era tão grave a beleza  
Dos olhos com que ela olhava  
Que o amoroso cavalheiro  
As mãos na pedra sangrava.

E em seu amor impotente  
Pelos dois olhos que via  
O cavalheiro demente  
Ao muro quente se unia.

E a pedra ele possuía  
Pelo que a pedra lhe dava  
Da fugidia mirada  
Do olhar de sóror Luzia.

Uma noite, em sua frente  
A jovem monja depara  
Comum cavalheiro embuçado  
Que o alto muro galgara  
E que ao vê-la, incontinente  
Se ajoelha, descobre a cara  
E desvairado e fremente  
Loucamente se declara.

Seu olhar era tão quente  
Tão fundo lhe penetrava  
Que o de Luzia, temente  
Desprender-se não ousava.

E seus olhos se tiveram  
Tão no corpo e tão na alma  
Que fraca e deliquescente  
Luzia sentiu-se grávida.

Enquanto em seu desvario  
O moço lhe declarava  
O seu intento sombrio  
De ali mesmo apunhalar-se  
Caso Luzia não desse  
O que ele mais desejava:  
Os olhos que via em prece  
Quando de fora a espiava.

Vai Luzia e reaparece  
Esvoaçante em seu hábito  
Trazendo com ar modesto  
Pequena salva de prata.

E com mão segura e presta  
Ao moço tira o punhal  
E com dois golpes funestos  
Arranca os olhos das caixas:  
Seus grandes olhos tão belos  
Que deposita na salva  
E ao jovem fidalgo entrega  
Num gesto lento e hierático.

O cavalheiro recua  
Ao ver no rosto da amada  
Em vez de seus olhos, duas  
Crateras ensanguentadas.

E corre e galga a muralha  
Em frenética escalada  
Deixando cair do alto  
Seu corpo desamparado  
Sem saber que ao mesmo tempo  
De paixão desfigurada  
Ao seu Senhor ciumento  
Santa Luzia se dava. (2008, pp.23-27)

O nome de Santa Luzia, ou Santa Lúcia, carrega algumas histórias mais ou menos distintas. De acordo com o volume *Legenda Áurea* (2006, pp. 77-80), referência católica sobre os santos, Luzia tinha a mãe doente de hemorragias e por isso a encaminhou, devota, ao túmulo de Santa Águeda; de frente ao túmulo, adormece e sonha com a santa; após acordar, vê curada sua mãe; Luzia, pois, passa a viver uma vida de total devoção e beatitude; oferece muito de seus bens aos pobres, levando seu noivo a denunciá-la e entregá-la ao governo anticristão de Pascácio; o governador ordena que ela seja conduzida à perversão, mas o corpo de Luzia adquire um peso milagroso que nem muitos homens foram capazes de tirá-la do lugar; torturaram-na e mataram-na ali mesmo.

Ainda no livro de Jacopo de Varazze, Santa Lúcia seria a protetora dos olhos já que seu nome remete à luz, que é fundamento da visão e que remete à *via lucis*: o

caminho reto, imaculável e propenso a imensas extensões. Entretanto, a tradição oral conta que, ao ser torturada, Luzia teve seus olhos arrancados e, como por dádiva divina, esses se refizeram em sua face – por isso seria a protetora. Outra versão é a de que ela teria perguntado a Pascácio qual o motivo da paixão destemperada de seu noivo e, ao responder-lhe que era a beleza de seus olhos, Luzia mesma arranca-os e os serve em um pequeno prato. Essa última é a história em que se baseiam os quadros de inúmeros pintores como aquele de Alfredo Volpi (1896-1988), o qual foi inspiração de Vinícius de Moraes para a “Balada de Santa Luzia” visto a dedicatória do poema. A notabilidade da versão talvez se deva à interação com algumas passagens bíblicas como a de São Mateus:

E, se o teu olho direito te serve de escândalo, arranca-o, e lança-o para longe de ti, porque é melhor para ti que se perca um dos teus membros, do que todo o teu corpo seja lançado na geena. E, se a tua mão direita te serve de escândalo, corta-a, e lança-a para longe de ti; porque é melhor para ti que se perca um dos teus membros, do que todo o teu corpo seja lançado na geena do fogo. (1966, p. 1182)

Ou a de São Marcos:

E, se a tua mão te escandalizar, corta-a; melhor te é entrar na vida (*eterna*) manco, do que, tendo as duas mãos, ir para o inferno, para o fogo inextinguível, onde o seu verme não morre, e o fogo não se apaga. E se o teu pé te escandaliza, corta-o; melhor te é entrar na vida eterna coxo, do que, tendo dois pés, ser lançado no inferno num fogo inextinguível, onde o seu verme não morre, e o fogo não se apaga. E, se o teu olho te escandaliza, lança-o fora; melhor te é entrar no reino de Deus sem um olho, do que, tendo dois, ser lançado no fogo do inferno, onde o seu verme não morre, e o fogo não se apaga. (1966, p. 1231)

Vinícius, por sua vez, conta-nos a sua própria história de Santa Luzia – uma história de amor romântico –, o que é, de imediato, um aspecto bastante interessante no poema. E o faz com a cadência típica de suas baladas que, junto ao ambiente cristão e ao



uso persistente de rimas toantes, provoca-nos a memória musical deixada pelo *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles:

Por isso, descem as aves  
de distantes céus intactos  
sobre corpos sem socorro,  
pela sombra apunhalados:  
por isso, nascem capelas  
no mudo espanto dos matos,  
onde rudes homens duros  
depositam seus pecados.  
(...)  
Aquilo que mais valia  
na capela do Pombal  
era a Senhora da Ajuda,  
com seu cetro, com seu manto,  
com seus olhos de cristal. (MEIRELES, 2005, p.14-38)

Com essa “Balada de Santa Luzia” temos um exemplar, na poesia esparsa, de uma *balada viniciiana*. Para compreendê-la em sua forma, faz-se importante alguma observação acerca das baladas em geral. Essas aparecem como um gênero da música, aliado à dança, e sua expressão literária consta da língua germânica do século XIII. Podemos encontrá-las puramente como literatura, em forma original, na poesia do século XV, como nas oitavas do francês François Villon. Após caírem em desuso, voltaram a atrair interesse no século XVIII como gênero popular a ser resgatado. Os românticos adotaram as baladas em função de seu acento musical e espontâneo; no Brasil, os parnasianos cultivaram-nas segundo a norma francesa: três oitavas cujo último verso de cada uma repete-se nas outras, com rimas em esquema *ababacac*; e um ofertório de quatro versos com rimas *acac*.

Porque as baladas foram muitas vezes, ao longo do tempo, realizadas com certo teor narrativo, a poesia moderna brasileira, geralmente, deu esse nome a poemas com esse teor, conquanto não apresentassem um padrão formal preestabelecido. A balada viniciiana, por sua vez, destaca-se por conta de poesias antológicas da lírica brasileira como “Balada do mangue” e “Balada das meninas de bicicleta”, tem como propriedades

fundamentais, além do acento musical, o sempre uso de redondilhas maiores, a presença de rimas dispostas em intervalos variáveis e o espírito de crônica<sup>3</sup>.

O que surge de mais particular na “Balada de Santa Luzia” é o uso das rimas toantes, que nunca se assomaram tanto e tão ressaltadas nas outras baladas. Na primeira estrofe o recurso já se apresenta e parece concorrer na construção de uma atmosfera circunspeta e silenciosa, como a de um convento:

Na cela do seu convento  
Viva sóror Luzia  
Como uma monja perfeita  
Em penitência e cilício.

Esse tipo de rima também leva à intensificação do efeito-surpresa de determinadas palavras, ao dar-lhes maior pasmo por meio de seus ecos imperfeitos, como o caso da palavra “grávida”:

E seus olhos se tiveram  
Tão no corpo e tão na alma  
Que fraca e deliquescente  
Luzia sentiu-se grávida.

Também parece realçar o aspecto sagrado de outras, como “hierático”, ao preservá-las de uma leitura maquinal, intuitiva:

Seus grandes olhos tão belos  
Que deposita na salva  
E ao jovem fidalgo entrega  
Num gesto lento e hierático.

Um artifício presente no poema e que devemos observar é a escolha de um vocabulário cujo objetivo atravessa sua função primária. Note-se, por exemplo, o produto subliminar deixado por “abstinha” em “Que mesmo de olhar as monjas/ Sóror Luzia se abstinha”. O termo remete imediatamente àquela abstinência que é a privação de prazer

---

<sup>3</sup>Em *Novos poemas* (1938, pp. 25-28), encontra-se a “Balada feroz”, em verso livre e totalmente distinta. O poeta, àquele tempo, ainda não havia desenvolvido o modelo típico.

em busca do aprimoramento espiritual, mesmo que, ali, seu pronto significado não seja esse. Em mais das situações, o método serve para transpor o leitor ao recinto religioso, embora de mesma maneira se preste ao profano, como nesta quadra:

E a pedra ele possuía  
Pelo que a pedra lhe dava  
Da fugidia morada  
Do olhar de sóror Luzia.

Podemos, então, compreender com mais acuidade os dois belos versos “Imensos olhos parados/ Da cor da paixão sombria”. Ora, a imagem não transmite apenas a cor dos olhos e a sua força imprevisível, pois também se comporta no propósito de prenunciar o clima trágico aspirado pelo poema. Clima que se concretizará por completo ao “intento sombrio” do moço, de apunhalar-se.

Identificamos, em “Balada de Santa Luzia”, uma divisão temporal de duas metades. Uma é a de um passado contínuo, em que o poeta conta-nos: a moral e os modos de Luzia; a beleza de seus grandes olhos; seu cuidado para com essa beleza frente às monjas e a ela mesma; o sentimento de modéstia e de culpa da jovem; seus conflitos; a paixão grave de um moço que a espreitava. A outra é a do presente, em que acontecem a peripécia, o martírio e o final trágico: o cavalheiro salta o muro do convento para estar com a jovem; declara-se loucamente; olha-a de tal forma que Luzia se afeta; ameaça o suicídio; Luzia comete o martírio e o moço cai do alto do muro em reação assombrada. O poema, por isso, ganha uma tensão especial na medida em que a mudança das flexões verbais realça seu momento mais contundente. A parte cortante da trama contrasta-se com o passado e acontecem já, no presente.

A cadeia sonora engendrada conforma-se e colabora com essa proposta. O poeta aproveita o pretérito imperfeito e o final vocálico de “Luzia” para reiterar o fonema /i/, provocando uma sensação de memórias esvaecidas, afiladas, mesmo que atormentadas. Mas, de súbito, os sons se abrem com a repetição do /a/, como se o volume musical se ampliasse e as imagens se pusessem mais nítidas. Toda a forma, portanto, seja em seus capítulos temporais, na disposição dos significados ou no arranjo sonoro, harmoniza-se em prol da expressão poética.

O poema dialoga com uma tradição que reconhece desde os ritmos das baladas medievais ao amor trágico fixado em *Romeo and Juliet*. Configura-se com inequívoca ressonância moderna e perpassa, interessado, entre as lendas presentes em nossa

cultura. O desembaraço de Vinícius de Moraes nesse trabalho, datado de 1972, vem reafirmar sua meditação acerca das possibilidades do verso que embalou, inesquecível, as “Pobres flores gonocócicas/ Que à noite despetalais/ As vossas pétalas tóxicas!/ Pobre de vós, pensas, murchas/ Orquídeas do despudor” (1946, p.87).

### **Bibliografia**

CANDIDO, Antonio. **Um poema de Vinícius de Moraes**. In: MORAES, Vinícius de. **Poemas, sonetos e baladas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 159-162.

FERRAZ, Eucanaã. **Simple, invulgar**. In: MORAES, Vinícius de. **Poemas esparsos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 161-179.

MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da inconfidência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MORAES, Vinícius de. **Novos poemas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

\_\_\_\_\_. **Balada do Mangue**. In: **Poemas, sonetos e baladas**. São Paulo: Gaveta, 1946.

\_\_\_\_\_. **Livro de sonetos**. Ed. aumentada. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.

\_\_\_\_\_. **Poemas esparsos**. Sel. e org. de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea**. Trad., apresent, notas e sel. iconográfica de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

**Bíblia sagrada**. Trad. da vulgata e anot. pelo Pe. Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1966.