

desejo e culpa

na poesia inaugural de Vinicius de Moraes

Lust and guilt in the Vinicius de Moraes' early poetry

Natasha Juliana Mascarenhas Pereira*

Resumo

Neste trabalho, buscamos analisar a primeira poesia de Vinicius de Moraes. Debruçamo-nos, sobretudo, nos dois primeiros livros – *O caminho para a distância* (1933) e *Forma e exegese* (1935) –, a fim de investigar um traço marcante de sua poesia erótica no período: a questão da culpa cristã. Após a delimitação de traços comuns à sua poesia inaugural em termos formais e temáticos, selecionamos alguns poemas que exemplificam tais aspectos, sobretudo no que se refere à dualidade entre desejo e culpa, bem como à relação entre o sagrado e o profano. Por fim, dedicamos especial atenção a um poema em que Vinicius desenvolve, por meio de uma alegoria, o conflito em questão, reconhecendo a inutilidade de se tentar negar a própria natureza. Para as

* Doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: natashajmp@gmail.com.
Artigo recebido em 21/02/2018 e aceito para publicação em 19/06/2018.

análises, confrontamos os poemas com textos bíblicos e os correlacionamos com ideias da psicanálise freudiana e de filósofos como Nietzsche, Marcuse e Maffesoli.

Palavras-chave

Poesia modernista; Vinicius de Moraes; Erotismo; Desejo; Culpa cristã

Abstract

This paper aims to analyze Vinicius de Moraes' early poetry. We focus on his first two books – *O caminho para a distância* (1933, *The Road to Distance*) and *Forma e exegese* (1935, *Form and Exegesis*) – in order to investigate a striking feature of his erotic poetry in this period: the catholic guilt. After delimitating common traits to his inaugural poetry concerning formal and thematic terms, we selected some poems that exemplify these aspects, especially regarding the duality between sex guilt and desire, as well as the sacred–profane dichotomy. Finally, we devote special attention to a poem in which Moraes develops, through an allegory, this conflict, recognizing the pointlessness of trying to deny his own nature. For the analysis, we confront the poems with biblical texts and correlate them with ideas from Freudian psychoanalysis and from philosophers such as Nietzsche, Marcuse and Maffesoli.

Keywords

Modern poetry; Vinicius de Moraes; Eroticism; Lust; Catholic guilt

Duas faces de um poeta

A contribuição de Vinicius de Moraes para as letras brasileiras é inegável. Além da abordagem de temas políticos e sociais em grande parte da sua obra, destaca-se,

particularmente, por sua extensa produção lírica de temática amorosa, sobretudo no que se refere ao amor sensual, erótico. Vinicius fez de sua vida poesia (assim como da poesia, vida) e, tão intensamente quanto a viveu – foram nove casamentos –, retratou o amor e a paixão em seus textos. Não sem razão, Carlos Drummond de Andrade, certa vez, dissera que o poetinha – epíteto, como se sabe, dado a este autor carioca – foi “o único poeta brasileiro que ousou viver sob o signo da paixão”. Acrescentou ainda que fora “o único de nós que teve vida de poeta”, confessando: “eu queria ter sido Vinicius de Moraes” (CASTELLO, 2013, p. 11-15).

Conforme afirma Otávio Melo Alvarenga (1956 apud PALLOTINI, 2004, p. 138), a temática amorosa será o cerne da poesia de Vinicius. Há, contudo, uma espécie de transformação na abordagem desse tema em sua poesia. Nos primeiros livros, predomina uma atmosfera romântica em que o encontro carnal e o desejo refletem intenso sentimento de culpa, e o amor é frequentemente fruto de sofrimento.

A partir, porém, de *Novos poemas*, quarto livro do autor, publicado pela primeira vez em 1938, a culpa e a religiosidade dos primeiros livros dão lugar a um erotismo mais carnal, intenso, bem como a uma descrição mais livre do amor, com a utilização, por vezes, de linguagem mais crua e direta, como no “Soneto de devoção” e na “Balada da Praia do Vidigal”.

Sobre esse aspecto, comentando o mesmo livro, Mário de Andrade, em ensaio de 1946, destaca ser a poesia de Vinicius dominada por uma poderosa sensualidade, que nem sempre se apresentaria de forma artística. O autor de *Pauliceia desvairada* critica a rudeza da linguagem do poetinha em alguns dos textos, mencionando a infelicidade, segundo ele, do emprego de termos que “ferem inutilmente” (ANDRADE, 2004, p. 85). Ele menciona, contudo, que, devido ao caráter irregular de *Novos poemas*, pode-se pressupor que o poeta estaria

atravessando um período de transição para uma poesia marcadamente pessoal (ANDRADE, 2004, p. 87).

Interessa-nos, então, debruçarmo-nos sobre essa transição na lírica de Vinicius de Moraes, entendendo de que maneira se revela essa dualidade entre carnalidade e culpa e como é possível vislumbrar indícios da mudança que o configuraria, posteriormente, como um dos grandes nomes da poesia brasileira de temática amorosa.

O desejo e a culpa

A transformação na poética erótica de Vinicius é comentada por José Castello em sua biografia sobre o autor. No capítulo intitulado “O escândalo da carne”, o jornalista afirma: “Com a entrada da mulher em cena, agora não mais como um ser ideal e inatingível, mas como um ser de carne, osso e coração, começa a nascer o grande poeta brasileiro do amor.” (CASTELLO, 2013, p. 99). Tal mudança coincide com a época em que Vinicius conhece sua primeira esposa, Tati. Não sem razão, o próprio poeta relembra essa fase, anos mais tarde, dizendo que foi salvo pela mulher. Percebe-se, então, uma modificação da poesia amorosa idealizada para uma poesia mais carnal e apaixonada.

Entretanto, os primeiros livros de Vinicius são marcados por um eu lírico que revela certa dualidade, um dilema entre os prazeres terrenos e um caminho de pureza. Esse aspecto é bastante compreensível, dado o fato de que o poeta cresceu sob forte influência da moral cristã, tendo estudado no Colégio Santo Inácio, de padres jesuítas, desde os onze anos de idade. Sobre esse traço característico, Kaio Carmona afirma que:

[...] o caráter místico e religioso é palpável nesta primeira obra e a presença dessa marca não ficou despercebida pela crítica, que passou a ler Vinicius como um autor de olhos

fixos no céu, ou melhor dizendo, no eterno, buscando um caminho, uma saída para o tormento que lhe causa a natureza humana. A terra, para o poeta, é tomada pelo sofrimento, e os homens, pela impureza. O canto viniciano se resume em uma “solidão contemplativa”. Sozinho no mundo, ele se lança em uma fuga rumo a Deus. Seduzido pelas alturas, o poeta afasta-se do humano e deseja o sublime, marcando um tom de mistério e solenidade nos versos de *O caminho para a distância*. (CARMONA, 2006, p. 28)

De acordo com Leitão (2014, p. 894), a conjunção carnal na primeira poesia viniciano, ao invés de ser prazerosa, é atormentadora. E, aludindo à concepção do corpo para o cristianismo, em que Jesus fora sacrificado em benefício da humanidade, a autora destaca que, para o eu poético em questão, “o grande sacrifício é a abstinência dos prazeres da carne, no intuito de conservar-se puro e imaculado”.

José Castello menciona, ainda, uma discussão travada entre Vinicius de Moraes e Octavio de Faria por meio de cartas. Comentando o poema “Revolta”, de *O caminho para a distância*, o prosador critica justamente esse traço da personalidade do poetinha, que alegaria almejar uma espiritualização do sexo somente por não conseguir lidar com as suas “crises de serpentinismo”:

Você se atira para ter prazer. Lambuza-se, suja-se, arrasta-se durante alguns dias como a tal serpente de “Revolta” – e vem, então, a reação, o “frenesi” do espírito que você humilhou e renegou, o horror da carne que, por menos que você o confesse, não pode deixar de sentir como qualquer criatura superior. (CASTELLO, 2013, p. 93)

Assertivo, Octavio de Faria ainda complementa: “Até sua poesia se ressentiu disso. [...] Sua grandeza futura,

não só poética, como grandeza de alma, me parece que depende essencialmente dessa vitória sobre seu egoísmo ou, muito melhor ainda, sobre o seu indiferentismo geral diante da vida.” (CASTELLO, 2013, p. 93).

O próprio poeta comenta essa dualidade no texto “Advertência”, que antecede os poemas de sua *Antologia poética* publicada em 1954. Segundo ele, é possível dividir sua poesia em duas partes, marcando dois períodos distintos. A primeira, transcendental e mística, é característica de sua fase cristã. A segunda abriria com o poema “O falso mendigo”, o primeiro escrito em clara oposição ao viés transcendental, sendo as *Cinco elegias* representativas de sua transição. É nesse texto introdutório também que destaca a angústia devido à formação cristã, o que nos faz refletir sobre como os impasses do poeta impactaram diretamente em sua obra:

Não obstante certas disparidades, facilmente verificáveis no índice, impôs-se o critério cronológico para uma impressão verídica do que foi a luta mantida pelo A. contra si mesmo no sentido de uma libertação, hoje alcançada, dos preconceitos e enjoamentos de sua classe e do seu meio, os quais tanto, e tão inutilmente, lhe angustiaram a formação. (MORAES, 2004, p. 364).

David Mourão Ferreira chama a atenção para o fato de que, diferentemente de outros poetas reconhecidamente católicos, como Murilo Mendes e Jorge de Lima, Vinicius de Moraes teria feito o caminho inverso ao abandonar a fé (ou ser por esta abandonado) para seguir o que seria seu destino, sendo tachado, portanto, de “desconvertido”. Apesar disso, menciona que ninguém seria capaz de abandonar completamente suas crenças mais primárias. Nesse sentido, entende que o conflito presente nos primeiros poemas se reflète, nos livros posteriores, em uma busca, no amor, de algo mais elevado, um “sentimento de missão”, que

revelariam uma consciência moral insatisfeita e, conseqüentemente, o desejo de satisfazê-la (FERREIRA, 2004, p. 101-103).

Por outro lado, no aspecto formal, é possível perceber uma mudança na poética de Vinicius de Moraes. Na primeira parte de sua obra, encontram-se versos largos e caudalosos, com tom frequentemente pessoal e marcado pela melancolia (COUTINHO, 2004, p. 190). Também sobre essa característica, Junqueira (2005, p. 254) menciona certa imaturidade no primeiro Vinicius, mas com marcante rigor formal que permanecerá em toda a sua poesia. Destaca, ainda, um tom austero e quase solene que o aproxima do estilo literário de Augusto Frederico Schmidt.

Já na segunda fase, verifica-se, então, a maturidade linguística da poesia de Vinicius de Moraes:

Seria talvez como se o autor houvesse esgotado todas as possibilidades polimétricas do versículo bíblico, que lhe era ainda todavia necessário nesse instante em que se lhe transmutavam os valores espirituais e estéticos. O tempo do sonho místico terminara, e “no entanto, era mais belo o tempo em que sonhavas...”. Aquele ideal metafísico do poeta que “busca ainda as viagens eternas da origem” e que “sonha ainda a música um dia ouvida em sua essência” esbarra de súbito na realidade da vida, e se transforma. O poeta cede lugar ao homem [...]. (JUNQUEIRA, 2005, p. 258-259)

Apesar de os versos caudalosos não desaparecerem por completo, há maior experimentação formal (como no soneto, no verso curto, no redondilho, no decassílabo e, até mesmo, nos versos alexandrinos) e um tom menos grave e sombrio, valorizando-se mais a realidade que o circunda (COUTINHO, 2004, p. 190).

O mesmo teor permeia os poemas subsequentes. Nota-se que a abordagem da temática amorosa é uma constante nesses versos, que o poeta sente necessidade de expressar-se quanto aos desejos, mas que a culpa por desviar-se do caminho divino está sempre presente. A própria seleção vocabular é um indício disso. Em "Ânsia", o beijo é *maldito*, as ânsias são *impuras* e o eu lírico sente *desespero, pavor, aniquilamento*. Em "A uma mulher", o poeta refere-se ao *fardo* da carne; em "A grande voz", à *miséria* e à *lama* da carne; em "Tarde", à *tragédia* da carne desfeita. Do mesmo modo, já em *Forma e exegese*, o eu lírico de "O incriado" se sente mendigo ao ceder aos pecados da carne e afirma ser "o demônio do bem e o destinado do mal". Em "Agonia", diante do corpo da mulher, o eu lírico tenta ficar imóvel e rezar para livrar-se da atração que sente.

Analisemos mais detidamente o poema "Ânsia", também do primeiro livro de Vinicius de Moraes.

Ânsia

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 caí!

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 quedou na prostração.

O movimento da treva cessou ante mim.

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.

No desespero das árvores paradas busquei

[consolação
 E no silêncio das folhas que caíam senti o ódio
 Nos ruídos do mar ouvi o grito de revolta
 E de pavor fugi.

Nada mais existe para mim
 Só talvez tu, Senhor.
 Mas eu sinto em mim o aniquilamento...

Dá-me apenas a aurora, Senhor
 Já que eu não poderei jamais ver a luz do dia.

(MORAES, 2004, p. 174-176)

Chama a atenção, primeiramente, o título: ânsia é o mal-estar gástrico provocado por sensações de aborrecimento ou de ansiedade e angústia. Segundo o dicionário Houaiss, pode também estar associada aos “fenômenos mórbidos que antecedem a morte”. Dessa forma, já é possível, pelo título, prever qual será a abordagem dada ao tema – ceder aos instintos sexuais provoca extremo desconforto e condena a alma à morte.

Na primeira estrofe, mais uma vez, como em “O único caminho”, o eu lírico faz menção à treva em que se encontra após a conjunção carnal. Novamente, em vez de proporcionar prazer, a satisfação do desejo sexual lhe provoca sensação de afogamento, como se suprimisse, assim, tudo que sente em sua alma. O poeta, outra vez, faz a distinção entre corpo (associado ao desejo, à libido) e alma (associada a sentimentos mais nobres, à fé e à pureza). Por esse motivo, o eu lírico tenta, sem sucesso, pedir socorro, gritando que a perdição lhe possuía a alma.

Na sequência, afirma lutar contra os seus próprios desejos, dizendo que se debate em ânsias impuras. Entretanto, completamente envolto pelas trevas – agora rubras –, sucumbe, nesse momento, à carnalidade. Por dentro, sente-se tomado pela sensação de vazio e de melancolia.

Após o êxtase sexual, o eu lírico encontra-se solitário com suas angústias e relata que a carne, indistinta, desapareceu nas trevas. Resta-lhe, portanto, lidar, então, com o seu sofrimento de pecador e com as dúvidas que lhe acometem. Nesse momento, questiona a razão de seu próprio choro – que se deve, na verdade, à impossibilidade de estar novamente satisfazendo os desejos carnis. Questiona-se, também, pelo tremor dos lábios – se é resultado da lascívia ou das preces realizadas. Questiona-se, por fim, sobre o frio da noite – que já não existe; a noite é quente e, através dela, o eu lírico sai em busca da carne fugidia. No entanto, tudo à sua volta parece, então, revelar a reprovação contra o seu ato: há desespero nas árvores paradas; ódio no silêncio das folhas caídas; gritos de revolta nos ruídos do mar – e tudo isso o conduz, novamente, ao medo.

A referência à luz do dia em contraposição às trevas e à noite aparece algumas vezes na Bíblia, como sinônimo do que está no caminho de Deus em oposição ao que se associa ao pecado. É o caso do Evangelho de João: “Disse-lhes, pois, Jesus: A luz ainda está convosco por um pouco de tempo. Andai enquanto tendes luz, para que as trevas não vos apanhem; pois quem anda nas trevas não sabe para onde vai. Enquanto tendes luz, crede na luz, para que sejais filhos da luz. [...]” (João 12:35,36). O mesmo ocorre também na Epístola aos Romanos: “A noite é passada, e o dia é chegado. Rejeitemos, pois, as obras das trevas, e vistamo-nos das armas da luz. Andemos honestamente, como de dia; não em glotonarias, nem em bebedeiras, nem em desonestidades, nem em dissoluções, nem em contendas e inveja.” (Romanos 13:12,13). Compreende-se, então, o arrependimento do eu lírico ao fim do poema. Vendo-se aniquilado, suplica a Deus para que lhe permita, ao menos, ver a aurora – ou seja, a primeira claridade do dia, antes do nascer do sol –, já que se sente condenado pelos seus pecados e, portanto, não merecedor da luz plena do dia.

trevas e até mesmo a morte. Nesse momento, envolto em chamas, enxerga sua própria dualidade, representada, no poema, pela imagem da máscara de dois gumes.

Numa última tentativa, o eu lírico, como no poema anterior, clama por salvação, tentando afirmar que aquele pecador, entre as chamas, não seria ele mesmo. E é interessante perceber que, neste poema, não é o homem que, por fim, cede aos seus desejos, mas a mulher que, revoltada, o domina e lhe extrai o sexo, separando violentamente sua cabeça do corpo, ou seja, alegoricamente referindo-se ao afastamento da razão, fortemente influenciada pela moral cristã, do corpo, passional, pleno de desejos carnis. Não é sem razão que, nos últimos versos, afirma-se que é o corpo que transporta a cabeça para o caminho da perdição.

A “escura angústia” e a agonia descritas em “O cadafalso” podem ser vistas como traços do que a psicanálise definira como neurose. Do mesmo modo, podemos enxergar que o *delírio* – como definido por Freud em 1909 – que acomete o eu lírico de estar em meio a um ofício de mortos trata-se de uma confusão mental causada pelas ideias obsessivas que lhe afligem – no caso, referentes ao receio de se desviar dos preceitos cristãos ao ceder à luxúria (FREUD, 2013, p. 83).

Considerando, sobretudo, a questão da culpa cristã que permeia todos os poemas aqui analisados, vale lembrar que Freud conceituara a religião, em *O futuro de uma ilusão*, como uma neurose obsessiva universal, originada da relação com a figura do pai (FREUD, 2011, p. 67). Resumindo essa questão, Sérgio Nazar David afirma: “A religião é uma neurose obsessiva universal porque vem em substituição à renúncia ao impulso sexual. A neurose é uma religião individual porque se arma sob o peso dos deveres, sempre imperativos, sempre categóricos” (DAVID, 2003, p. 37). A obsessão neurótica, *grosso modo*, trata-se de uma patologia em que o sujeito é tomado por pensamentos e impulsos

repetitivos, sendo comumente assediado por um sentimento de culpa. Pode-se pensar, dessa maneira, que o eu lírico de todos os poemas até então analisados aproxima-se de um comportamento neurótico.

Uma parábola sobre o pecado da carne

De todo esse conjunto dos primeiros livros, selecionamos um poema que se destaca por explorar o impasse em questão, a relação entre o profano e o sagrado na poesia viniciano. Representativo da transição na lírica de Vinicius de Moraes, o poema “A última parábola”, de *Forma e exegese*, mostra, sobretudo, o sentimento de culpa atrelado à carnalidade, revelando, por fim, a aceitação da realidade terrena.

Como em uma parábola bíblica, Vinicius de Moraes desenvolve, no referido poema, de 1935, uma narrativa em versos fortemente carregada de uma simbologia cristã, em que se discorre sobre a moral, o pecado, o sentimento de culpa e a busca por redenção.

A última parábola

No céu um dia eu vi — quando? — era na tarde roxa
As nuvens brancas e ligeiras do levante
[contarem a história estranha e desconhecida
De um cordeiro de luz que pastava no poente
[distante num grande espaço aberto.
A visão clara e imóvel fascinava os meus olhos...
Mas eis que um lobo feroz sobe de trás de
[uma montanha longínqua
E avança sobre o animal sagrado que apavorado
[se adelgaça em mulher nua
E escraviza o lobo que já agora é um enforcado
[que balança lentamente ao vento.
A mulher nua baila para um chefe árabe mas
[este corta-lhe a cabeça com uma espada
E atira-a sobre o colo de Jesus entre os
[pequenos.



Eu vejo o olhar de piedade sobre a triste
 [oferenda mas nesse momento saem da
 [cabeça chifres que lhe ferem o rosto
 E eis que é a cabeça de Satã cujo corpo são os
 [pequeninos
 E que ergue um braço apontando a Jesus uma
 [luta de cavalos enfurecidos
 Eu sigo o drama e vejo saírem de todos os lados
 [mulheres e homens
 Que eram como faunos e sereias e outros que
 [eram como centauros
 Se misturarem numa impossível confusão de
 [braços e de pernas
 E se unirem depois num grande gigante
 [descomposto e ébrio de garras abertas.
 O outro braço de Satã se ergue e sustém a
 [queda de uma criança
 Que se despenhou do seio da mãe e que se
 [fragmenta na sua mão alçada
 Eu olho apavorado a luxúria de todo o céu cheio
 [de corpos enlaçados
 E que vai desaparecer na noite mais próxima
 Mas eis que Jesus abre os braços e se agiganta
 [numa cruz que se abaixa lentamente
 E que absorve todos os seres imobilizados no
 [frio da noite.
 Eu chorei e caminhei para a grande cruz
 [pousada no céu
 Mas a escuridão veio e — ai de mim! — a
 [primeira estrela fecundou os meus olhos de
 [poesia terrena!...

(MORAES, 2004, p. 222-223)

Os primeiros versos apresentam um cenário onírico de nuvens brancas numa tarde roxa que antecipam a narrativa alegórica a ser desenvolvida. Como primeiro personagem, um cordeiro de luz pastando tranquilamente num cenário aberto. Vale lembrar que, nas parábolas bíblicas, é muito comum a figura do

cordeiro ou da ovelha como representantes sagrados da pureza e da inocência – como na da ovelha perdida (Lucas 15:1-7), na das ovelhas e das cabras (Mateus 25: 31-46) ou na do bom pastor (João 10:11-18). Na sequência, o eu lírico afirma que essa visão fascinava seus olhos, de modo que entendemos que a pureza e a inocência lhe eram agradáveis. Eis que de trás da montanha surge um lobo, figura essa que, por sua vez, está normalmente atrelada a algo que representa uma ameaça – daí a expressão “lobo em pele de cordeiro” (Mateus 10:16).

De repente, o lobo avança sobre o cordeiro e este se transforma em uma mulher nua. Aparece, nesse momento, a primeira dualidade: o elemento de pureza se transmuta num símbolo do desejo que, por sua vez, escraviza e enforca o lobo, a anterior ameaça ao sagrado. É interessante também refletir sobre a parábola do lobo em pele de cordeiro. No caso, pode-se dizer que havia uma mulher em pele de cordeiro e esta foi capaz de superar até mesmo o feroz lobo, configurando-se como uma ameaça maior.

No trecho seguinte, a mulher nua baila para um chefe árabe, numa cena claramente erótica. Todavia, este não se deixa seduzir pelos encantos da mulher, cortando-lhe a cabeça com uma espada e atirando-a ao colo de Jesus entre os pequeninos. No contexto, o chefe árabe realiza uma espécie de castração simbólica do desejo, o que nos conduz a uma reflexão sob o viés da psicanálise.

Para Freud, as proibições morais e tradicionais a que obedecemos em muito se assemelham ao tabu primitivo, que define como algo “simultaneamente sagrado, acima do habitual, e perigoso, impuro, inquietante” (FREUD, 2012, p. 48). Do mesmo modo configurava-se a mulher nua do poema, como transmutação do cordeiro sagrado e como ameaça superior ao lobo. Ela é simbolicamente a representação do desejo, que deve ser temido. Por outro lado, analisando

a construção do conceito de superego em Freud, Nadja Laender afirma que a pulsão sexual recalcada ameaça constantemente a consciência especial, induzindo à ansiedade e resultando no inconsciente sentimento de culpa (LAENDER, 2005), o que justificaria o conflito ante o desejo sexual e a moral cristã internalizada.

Na Bíblia, os pequeninos tanto podem representar a pureza e a inocência das crianças como também os mais fracos e machucados pelas circunstâncias da vida, como as minorias. A lição cristã ensina que, havendo humildade, de todos eles é o Reino dos Céus. Isso explica que, diante do terror de uma cabeça arremessada, Jesus olhe com piedade. Enquanto o chefe árabe decepa, figurativamente, o erotismo e o desejo, Jesus se compadece dessa cena.

Da cabeça arremessada da mulher começam, então, a surgir chifres – revelando uma natureza diabólica –, e esta se junta aos pequeninos, que lhe compõem o corpo. Essa nova criatura que se forma estende um braço e aponta para Jesus uma luta de cavalos enfurecidos, talvez querendo mostrar-lhe que a natureza é impetuosa, selvagem. O eu lírico, como mero espectador, continua observando toda essa confusão e vê saírem de todos os lados homens e mulheres, como faunos, sereias e centauros, numa interação que se assemelha a uma orgia e culmina na formação de um gigante descomposto e ébrio de garras abertas – portanto, ameaçador, em posição de ataque. Nesse cenário, chama a atenção que todas as criaturas tenham parte humana, parte animal – a começar pelo próprio Satã com o corpo de pequeninos –, todas aludindo, de alguma forma, à sexualidade, à virilidade, à sensualidade, ao desejo e à selvageria. A composição heterogênea de todos esses personagens nos faz refletir, portanto, sobre a natureza dual de todos os seres. Aparentemente, Satã queria mostrar a Jesus que todo mundo é composto por um lado animal, pulsional, irrefreável, e também por um lado humano, mais racional, mais contido; todos os seres possuem, *grosso modo*, um lado “bom” e um lado “mau”.

Na sequência, o outro braço de Satã se ergue e tenta amparar a queda de uma criança do seio da mãe. Essa imagem nos remete à ideia do Complexo de Édipo, no sentido de que a criança apartada do seio da mãe se referiria à intervenção feita pelo pai. É nesse momento que o indivíduo passa a ter a percepção da culpa. E Satã, representando o elemento mundano, tenta sustentar a queda da criança, mas o choque causado pela repressão é inevitável. Como Freud afirma em *O Ego e o Id*,

quanto mais poderoso o complexo de Édipo e quanto mais rapidamente sucumbir à repressão (sob a influência da autoridade, do ensino religioso, da educação escolar e da leitura), mais severa será posteriormente a dominação do superego sobre o ego, sob a forma de consciência (*conscience*) ou, talvez, de um sentimento inconsciente de culpa. (FREUD, 1980, p. 49)

Nesse momento, o eu lírico diz observar apavorado a luxúria de todo o céu de corpos enlaçados. Mais uma vez, destaca-se a seleção vocabular, realçando a postura diante da carnalidade (“apavorado”). E, de repente, Jesus, novamente acolhedor, abre os braços e se agiganta numa cruz, absorvendo todos os seres imobilizados no frio da noite. O eu lírico chora e caminha em direção ao caminho da redenção. Como nos outros poemas, a visão da luxúria é tão assustadora que o eu lírico sofre e tenta lutar contra ela, ainda que, no caso deste poema, ele assuma uma postura meramente passiva, apenas de observador, diante dos acontecimentos libidinosos.

A imagem de Jesus crucificado é relevante para que se pense também sobre a questão da culpa. Nietzsche, no segundo discurso da *Genealogia da moral*, chama esse de “o golpe de gênio do *cristianismo*”. Sendo Deus o único capaz de redimir os pecados dos homens e com o próprio filho de Deus se sacrificando pela culpa dos homens, cria-se um eterno suplício. Como lidar com o sentimento de ter uma dívida com Deus? Nesse sentido, afirma:

[...] todo o Não que diz a si, à natureza, naturalidade, realidade do seu ser, ele o projeta fora de si como um Sim, como algo existente, corpóreo, real, como Deus verdugo, como Além, como eternidade, como tormento sem fim, como Inferno, como incomensurabilidade do castigo e da culpa. Há uma espécie de loucura da vontade, nessa crueldade psíquica, que é simplesmente sem igual: a *vontade* do homem de sentir-se culpado e desprezível, até ser impossível a expiação, sua *vontade* de crer-se castigado, sem que o castigo possa jamais equivaler à culpa [...]. (NIETZSCHE, 2012, p. 75)

No mesmo sentido, ampliando a leitura de Freud acerca da ideia de que o sentimento de culpa é fruto do crime primordial, Herbert Marcuse defende que a narrativa cristã desenvolve-se de maneira similar. Trata-se também do conflito entre gerações e de um triunfo sobre o pai:

A mensagem do Filho era a mensagem de libertação: a destruição da Lei (que é dominação) pelo Ágape (que é Eros). Isto ajustar-se-ia à imagem herética de Jesus como o Redentor na carne, o Messias que veio para salvar os homens na Terra. Depois, a subsequente transubstanciação do Messias, a deificação do Filho ao lado do Pai, seria a traição à sua mensagem pelos seus próprios discípulos – a negação da libertação na carne, a vingança sobre o redentor. Portanto, o cristianismo preferira o evangelho de Ágape-Eros, cedendo novamente à Lei; a soberania do pai seria restaurada e fortalecida. Em termos freudianos, o crime primordial poderia ter sido expiado, de acordo com a mensagem do Filho, numa ordem de paz e amor na Terra. Mas não foi; pelo contrário, foi suplantado por outro crime – o cometido contra o Filho. (MARCUSE, 1981, p. 77)

Dessa forma, o cristianismo reproduz um modelo de perpetuação do sofrimento e da repressão e consolida a ideia de que é preciso temer e sentir-se culpado. O que nos conduz de volta às inúmeras referências ao medo e à culpa presentes na primeira poesia de Vinicius de Moraes.

O desfecho do poema, contudo, sinaliza uma mudança no rumo de sua poesia. Enquanto o eu lírico tenta seguir o caminho de Deus, a escuridão vem e a primeira estrela fecunda seus olhos com a poesia terrena. É interessante destacar que a primeira estrela após o ocaso é Vésper, que é, na realidade, Vênus atingindo seu brilho máximo nesse horário. Naturalmente, podemos perceber a associação entre o planeta e a figura de Vênus, deusa romana do amor e da beleza. Nesse sentido, verificamos que é com a chegada da mulher que o eu lírico percebe-se incapaz de livrar-se do mundano, compreendendo que a dualidade está presente em todos os seres, que é preciso aceitar a inteireza do ser. Maffesoli afirma que “A morte, o diabo, o mal, o animal, passam então a ser parte integrante de um conjunto do qual não se pode arrancar um pedaço arbitrariamente, intelectualmente” (MAFFESOLI, 2004, p. 51). Essa é tendência contemporânea. É preciso compreender que, em todos os indivíduos, há uma face obscura até domesticável pela cultura, mas que permanece latente, nos desejos, nos medos (MAFFESOLI, 2004, p. 29).

Por esse motivo, talvez, esse poema se intitule “A última parábola”. Pela primeira vez, os olhos do eu lírico são capazes de enxergar além da culpa, além do medo, porque foram fecundados pela poesia terrena. Mas, uma vez fecundados, não podem mais deixar de enxergar a realidade como esta se constitui.

Considerações finais

A poesia inaugural de Vinicius de Moraes revela-se, portanto, bastante diferente da que se tornou, anos mais tarde, não apenas nos aspectos formais, como os versos mais extensos e rebuscados, mas também

quanto à temática, fortemente permeada pelo transcendentalismo e pela melancolia, pelo tom mais grave e pela forte influência da moral cristã.

Foi possível perceber, em vários poemas, que a temática amorosa e o desejo eram inevitavelmente abordados em seus primeiros versos. Todavia, o tratamento dado ao tema demonstrava certa vacilação e revelava um dilema diante da carnalidade e das convicções religiosas que foram apreendidas pelo poeta em sua formação escolar religiosa. Verificamos, assim, que os impasses do poeta na maneira de lidar com seus desejos refletiram-se em sua poesia, fazendo com que referências à nudez, ao desejo e à conjunção carnal fossem descritas como sujas, impuras e condenáveis, além de serem, frequentemente, associadas à morte. Dessa forma, percebemos um eu lírico neurótico que, por temer as consequências de seus pecados, entende que seus ímpetos carnis devem ser negados.

Verificamos tais aspectos em alguns poemas, destacados dos primeiros dois livros, por meio da seleção vocabular e do desenvolvimento das ideias. Para ilustrar, contudo, a transição dessa poesia para a posteriormente composta por Vinicius, selecionamos um poema do segundo livro que, por meio de uma narrativa alegórica, explicita toda a questão da culpa e do temor atrelados à questão erótica, mas que revela uma reviravolta ao final. Em “A última parábola”, o eu lírico (cuja figura muitas vezes vai se confundir com a do poeta) é capaz de perceber, por fim, que a carnalidade é característica inerente ao indivíduo e que não precisa ser negada. Dessa forma, o poeta Vinicius de Moraes parece reconhecer que negar sua natureza não faz sentido e inicia, a partir dos livros subsequentes, uma forma diferenciada de explorar a temática amorosa.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. Belo, forte, jovem. In: MORAES, Vinicius de. *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa*. Volume único. Organização: Eucanaã Ferraz. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/>>. Acesso em: 28 jul. 2017.

CARMONA, Kaio. *Um lírico dos tempos: erotismo e participação social na poesia de Vinicius de Moraes*. São Paulo: Scortecci, 2006.

CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão – uma biografia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CORBIN, Alain. A influência da religião. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Dir.). *História do corpo: da revolução à grande guerra*. Tradução de João Batista Kreuch e Jaime Clasen. 4. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2012.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: Era Modernista*. v. 5. Co-direção: Eduardo de Faria Coutinho. 7. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.

DAVID, Sérgio Nazar. *Freud e a religião*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FERREIRA, David Mourão. O amor na poesia de V. de M. In: MORAES, Vinicius de. *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa*. Volume único. Organização: Eucanaã Ferraz. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

FREUD, Sigmund. Observações sobre um caso de neurose obsessiva (“O homem dos ratos”, 1909). In: _____. *Obras completas, volume 9: observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910)*. Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Obras completas, volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925)*. v. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *O futuro de uma ilusão*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2011.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão monousuário 3.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JUNQUEIRA, Ivan. Vinicius de Moraes: língua e linguagem poética. In: _____. *Ensaios escolhidos: de poesia e poetas*. v. 1. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.

LAENDER, Nadja Ribeiro. A construção do conceito de superego em Freud. *Reverso*, Belo Horizonte, v. 27, n. 52, set. 2005. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952005000100009>. Acesso em: 26 jul. 2017.

LEITÃO, Mary Nascimento da Silva. Poeta e eu-poético unidos pela “fatalidade” feminina: um estudo residual da obra de Vinicius de Moraes. In: CONGRESSO NACIONAL DE LITERATURA, 2., 2014, João Pessoa. *Anais... João Pessoa: Mídia*, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/NZmDR2>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

MAFFESOLI, Michel. *A parte do diabo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

MORAES, Vinicius de. *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa*. Volume único. Organização: Eucanaã Ferraz. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PALLOTINI, Renata. Vinicius de Moraes: aproximação. In: MORAES, Vinicius de. *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa*. Volume único. Organização: Eucanaã Ferraz. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.