

Leitura de “*barbie em diagonal*”, de Vasco Graça Moura¹

Luisa Destri

Universidade de São Paulo

Resumo: O objetivo deste texto é analisar o soneto “*barbie em diagonal*”, de Vasco Graça Moura, incluído no livro *Uma Carta no Inverno* (1997), à luz do intertexto que propõe com fontes canônicas da lírica moderna. Para isso, inicialmente se discute a posição do poema no conjunto a que pertence, “as tentações”, no qual o sujeito passeia por discotecas, cruzando com “*barbies*” e mulheres “pernilongas e lascivas”, em um confronto com o desejo que o leva a “esquadrinhar a consciência à lupa”. Procura-se então mostrar brevemente como o poema analisado questiona de modo exemplar as relações entre poesia e experiência ao convocar um tópico moderno por excelência – o *topos* da passante, que tem em um soneto de Baudelaire seu exemplo mais notável.

Palavras-chave: Poesia portuguesa, leitura de poemas, Vasco Graça Moura, tópica, passante

Abstract: This article aims to analyze the sonnet “*barbie em diagonal*”, by Vasco Graça Moura, from *Uma Carta no Inverno* (1997), highlighting its dialogue with canonical sources of the modern lyric. For that, we firstly discuss how the poem can be read in the context of the book, the section “as tentações”, in which the speaker visits nightclubs, meets “*barbies*” and lascivious women and finds himself confronted by his own desire. We argue that “*barbie em diagonal*” questions in an exemplary way the relations between poetry and experience by retaking a modern topic *par excellence* – the *topos* of the female passerby, which has in a Baudelaire’s sonnet his most remarkable example.

Keywords: Portuguese poetry, poetry analysis, Vasco Graça Moura, literary topos, *passante*

Autor de obra poética fundada no diálogo estreito com a mais ampla tradição ocidental, Vasco Graça Moura (1942-2014) com frequência convoca o intertexto como forma de transfigurar a experiência cotidiana. Seus versos propõem, nesses casos, que o banal se afaste de sua própria trivialidade – procedimento a partir do qual se questionam as relações possíveis entre realidade e poesia. No caso do conjunto “as tentações”, pertencente à seção “dezassete sonetos” do livro *Uma Carta no Inverno* (1997), algo de bastante específico parece ocorrer ao eu lírico, conforme sugere o título: o real vem assaltá-lo, num ataque cujo ímpeto a todo o momento põe à prova a relação desse sujeito consigo mesmo e, no limite, com a poesia. Trata-se de uma sequência de quatro sonetos, inaugurada por “soneto das *barbies*”, que já de início coloca a dicotomia a desenvolver: “na discoteca”, o sujeito observa mulheres “pernilongas e lascivas”, de idade inferior à sua. Diante das figuras que o atraem, deseja recuperar algo da juventude para que possa conquistá-las, mas logo abandona o projeto, concluindo que o melhor é “fazer valer os trunfos que inda tenho”. Ele, assim, reavalia a si próprio, ponderando que pode ter êxito sem fazer-se passar por outro: sua principal qualidade seria a sua própria experiência, a partir da qual poderia antecipar-se às mulheres, prevendo como gostariam que se comportasse.

A conclusão, no entanto, não é livre de hesitações e receios. Vale citar a sequência final de versos para ilustrar como é ambígua a crença do eu lírico em sua suposta sabedoria. Na esteira do que sugere a palavra “trunfo”, a vantagem que encontra no terreno das conquistas é mais simulada do que real. Enquanto a expectativa corrente faz supor, diante do poema, que *barbies* e discotecas é que constituem o universo das aparências, o eu lírico confessa a fragilidade de sua segurança e madureza:

[...] é melhor
fazer valer os trunfos que inda tenho
e franzir divertido o sobreceño,
dando-lhes a entender que as sei de cor.

e sem saber se a tanto me aventuro,
vou-me dando ares de sedutor maduro. (Graça Moura 2001: 23)

Termos semelhantes voltarão a surgir no terceiro soneto da sequência, desta vez, porém, para desvelar um desejo que se deixa revelar em uma censura: “– não podes ver burras de saias’, diz / ao lado a voz, desagradavelmente”. Os versos se desenvolverão no movimento contrário ao inicialmente apresentado pelo eu lírico, isto é, tendo sofrido a reprimenda por mostrar-se atraído pela tentação, ele buscará apontar a tentação naquele que o censurou: “e enquanto despe as formas é juiz / e também parte, a ir de olhar mais rente // aos brandos predicados que imagina / por debaixo das roupas”. O contraponto novamente se instala, portanto, se bem que ora projetado a uma terceira pessoa, entre a tendência a dar livre curso à atração física imediata e a impossibilidade de proteção contra os próprios desejos.

Se essas duas composições trazem algo de episódico e jocoso – como inclusive sugere a relativa facilidade com que se pode glosá-las –, o primeiro soneto do conjunto colocará ainda as mesmas questões, em uma construção que, além do mais, impressiona por sua sofisticação, conforme tento argumentar:

barbie em diagonal

sem percorrer os dois lados da praça,
a atravessá-la pela hipotenusa,
de mini-saia curta que esvoaça
e mais ao léu com *top* em vez de blusa,

o tornozelo fino a dar-lhe a raça
nervosa e descuidada que produza
reflexos do seu corpo na vidraça
das lojas, dentro e fora, esguia e lusa

no porte de modelo, longas pernas
e cabelos ao vento, mas depressa,
que tão segura vai, se vê do seu

olhar que não atenta nem sequer nas
surpresas de viés quando atravessa:
tudo o que dá foi isto que me deu. (*idem*: 24)

Embora descreva uma cena banal – uma mulher passa e o eu lírico a observa –, o poema surpreende. Em primeiro lugar, pelo título, que gera estranhamento ao unir, pela preposição, a referência à boneca industrializada e ao elemento geométrico. O vocabulário chama atenção também no corpo do poema, cuja precisão descritiva leva à seleção de termos que ao senso comum pareceriam pouco líricos, como “hipotenusa” e “top”. O momento, ainda que breve, ganha complexidade a partir do olhar do sujeito, que abarca desde o quadro mais amplo – a trajetória da personagem no espaço – até o pormenor – os reflexos do corpo feminino nas vitrines. O ritmo de leitura é, além disso, invulgar: da fluência da primeira estrofe, passa-se aos *enjambements* das seguintes, interrompidos apenas no terceto final, com os dois pontos que anunciam o fecho. Essa variação é alcançada principalmente pelo manejo das vírgulas e das quebras de verso, já que o poema se constitui de um único período.

O quadro é apresentado em uma composição que recupera quase integralmente a forma fixa do soneto italiano, com versos decassílabos e rimas em abab/abab/cde/cde – com duas inversões, portanto, em relação ao esquema clássico, cujos quartetos se organizam em abba. Apesar de não haver progressão argumentativa até o último verso, o fecho efetivamente conclui o poema, já que, ao servir de arremate subjetivo a um lirismo até então objetivo, qualifica o figurado como experiência do sujeito.

O que se tem, portanto, em linhas gerais, é o seguinte: uma mulher caminha e, ao passar pelo campo de visão do eu lírico, chama-lhe a atenção. Ele descreve seus passos, refere seu olhar. Ela, quando se vai, deixa-lhe o sentido de alguma experiência. Esses elementos mínimos lançam a composição no quadro daquelas que desenvolvem “o primeiro *topos* literário rigorosamente moderno” (Reckert 1978: 48) e que têm no soneto “À une passante”, de Baudelaire (1985: 360),² seu precursor – o *topos*, justamente, da passante. Se, como afirma Stephen Reckert ao escrever sobre a presença do tema na poesia de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Cesário Verde e Manuel Bandeira, o estudo comparativo vale pelo que revela de individual na retomada do *topos* por diferentes poetas, é preciso investigar em que consiste a singularidade do soneto de Graça Moura.

O que de início poderia ser entendido como produto da pressa dessa mulher – o corte que realiza ao atravessar a praça, conforme formulam os dois primeiros versos – torna-

se signo de uma exiguidade no terceiro verso: ao descrever a roupa com que ela vai vestida, o sujeito reitera o pouco tecido. Se não bastasse ser “mini” a “saia”, trata-se ainda de uma “mini-saia curta”. O mesmo se pode dizer do “*top*” em relação à “blusa”. No que diz respeito a esse aspecto da descrição, porém, não está em jogo apenas uma veste curta e que lhe revela mais o corpo do que a outra faria, mas também o efeito provocado pela demarcação da escolha lexical – com o fragmento “*top* em vez de blusa”, afinal, ressalta-se a seleção. Trata-se, além disso, de mais um elemento a retomar o *topos*: enquanto a passante de Baudelaire ergue e sacode a saia, permitindo que o sujeito vislumbre suas pernas, essa “*barbie*” escolhe uma peça capaz de deixar seu corpo à mostra.

O movimento do caminhar é qualificado nos dois primeiros versos da segunda quadra. Tomado de forma tão intensa pela passagem dessa mulher, o eu lírico centra-se em detalhes como o “tornozelo fino”, indicando a sensualidade da cena. No meio do caminho entre os pés e as pernas, porém, serão destacados dois atributos que revelam a ambivalência do fascínio despertado pela passante no sujeito: “nervosa” e “descuidada”, ela faz ressoar algo daquela multidão que Benjamin (2006: 47) identifica como presença pressuposta na obra de Baudelaire. Como o típico habitante da grande cidade, essa passante caminha de modo a um só tempo apressado e desatento, características que serão reiteradas no desenvolvimento da composição para demarcar a indisponibilidade dessa mulher para as experiências que supostamente se abrem ao eu lírico. O contraponto entre os dois fica, desde então, assinalado: ele, com sua atenção demorada e precisa, extrai da cena todo detalhe; ela apenas passa, indiferente.

Ainda no segundo quarteto há outros elementos significativos para a composição. Tendo como produto de sua presença (“a raça [...] que produza”) o reflexo na vitrine das lojas, a passante é identificada a uma classe para quem a imagem e o consumo fazem a mediação entre a subjetividade e o real – conclusão que pode ser confirmada, por ora, pelo “porte de modelo” que abre o primeiro terceto, pela identificação da figura com a boneca de formas perfeitas e inatingíveis e pelo “*top*” como um vocábulo especializado.

Nessa terceira estrofe, aprofunda-se a caracterização da efemeridade da cena. Em apenas dois versos, o então demorado olhar do sujeito percorre integralmente o corpo da mulher, destacando as “longas pernas” e os “cabelos ao vento”. Outros elementos

colaboram para o retrato do movimento, como o emprego do advérbio “depressa” e a separação entre pronome e substantivo ocasionada pelo cavalgamento entre os versos décimo primeiro e décimo segundo (“seu olhar”). Assim, mesmo havendo uma visão mais ampla da figura, é ainda sobre a pressa e o vento que recai a atenção do poeta. Nesse sentido, o único aspecto não reiterativo dessa estrofe é o qualificativo “segura”, que acompanha um quadro mais totalizante.

Com a passagem do primeiro ao segundo terceto o poema recupera outro elemento fundamental do *topos*, o olhar da passante. Se em Baudelaire eram os olhos que assinalavam a existência de algum contato profundo entre a mulher e o eu lírico, numa expressão do mais intenso fascínio que ela lhe provoca,³ no soneto de Graça Moura, bem diversamente, os olhos da mulher contemporânea são a marca de algo apenas fortuito. Essa “*barbie*” está na rua para ser vista e ter sua imagem refletida, não estando disponível, nem pelo canto de olho, para as experiências que possam se lhe apresentar na rua.

O penúltimo verso traz duas expressões que reforçam noções dispersas pelo poema: com “de viés” e “atravessa”, retoma-se, pelas relações semânticas subjacentes, a trajetória oblíqua da passante – “em diagonal”, cortando a praça pela “hipotenusa” –, transfigurada agora, pelo encerramento da cena narrativa, em um sentido furtivo dessa passagem, atributo que terá ainda desenvolvimento metafórico no fecho.

O que o último verso propõe, para resumir em termos afins ao universo evocado pelo termo “hipotenusa”, é uma espécie de equação matemática: “tudo o que dá” = “foi isto que me deu”. É possível, mais adequadamente, falar em tautologia. A construção sintática reproduz aqui, com perfeição, uma experiência esgotada em si mesma.

É sobretudo na análise da retomada do *topos* que se revela o sentido essencialmente contemporâneo desse soneto. Vasco Graça Moura parece propor uma atualização do sentido da experiência da modernidade expresso por Baudelaire ou por poetas de língua portuguesa que igualmente trataram do tema. Isto por não parecer haver aqui, relativamente à figura feminina que corta o poema, “um sentido de perda pela irreversibilidade de seu passar”, um dos elementos comuns ao *topos* enumerados por Reckert. Diferentemente do que ocorre no poema francês, por exemplo, em que figura a impossibilidade de realização amorosa anunciada, aos olhos do sujeito, pela passagem da

mulher enlutada, ou num poema de Manuel Bandeira, igualmente tocado pela inacessibilidade da passante – “Como seria o seu corpo?/ Jamais o conhecerei”–,⁴ o sujeito de “*barbie em diagonal*” limita-se a expressar o caráter efêmero da experiência.

Em busca da especificidade do poema contemporâneo, recorro a um exemplo ainda mais distanciado, bastante anterior à modernidade cuja representação máxima está em Baudelaire. Trata-se de um soneto de Petrarca, traduzido justamente por Vasco Graça Moura:

Quando na erva fresca alvo pé vai
e doce pasto honestamente move,
virtude que abra as flores e as renove
dir-se-ia que das ternas plantas sai.

Amor, que os corações ledos atrai,
nem outro lado a sua força prove,
de olhos belos prazer tão quente chove,
que outro bem ou manjar não me distrai.

E com andar e olhar de doce gosto
cada dito dulcíssimo se afoite
e o porte manso, humilde e bem composto.

E em quatro chamas, tais, juntas, se acoite
este mor fogo em que ardo e vivo posto,
tal como ao sol um pássaro da noite.⁵

Sem a pretensão de discutir as singularidades implicadas em contextos históricos tão distintos, ou de ler o soneto de Petrarca no contexto de sua obra, vale apontar elementos capazes de indicar as diferentes configurações da experiência nos séculos XIV e XIX – que chegarão completamente transformados ao poema de Vasco Graça Moura.

O primeiro deles diz respeito ao progressivo estreitamento do espaço dedicado ao Eu em cada composição. Como é próprio a Petrarca, seu soneto parte da imagem da figura feminina caminhando sobre a relva e alcança versos reflexivos sobre o sentimento amoroso. A composição organiza-se, assim, de modo exemplar: há um quarteto e um terceto

dedicados à descrição material da cena; há um quarteto e um terceto dedicados à elaboração da experiência, resultando em uma rigorosa estrutura lógico-poética que ao mesmo tempo fixa a imagem e seu sentido para o sujeito.

Em Baudelaire, a primeira pessoa assume-se desde o primeiro verso, numa formulação que explicita o lugar de onde fala: o sujeito pertence à barulhenta cidade, como também pertencerá a passante.⁶ Nas estrofes seguintes, não são mais tímidas as referências à subjetividade. E, embora já não esteja presente o pendor reflexivo, as infinitas possibilidades apresentadas ao eu lírico quando da aparição da mulher e seu consequente encerramento quando ela se vai são sugeridas pelos versos finais, cuja formulação é já um convite à reflexão:

[...]

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!⁷

Bastante diferente é o modo como o sujeito lírico se faz presente no soneto de Graça Moura. Embora o quadro seja modelado por seus afetos e percepções, o sujeito não se coloca na cena, limitando-se a apresentar o que ocorre diante de seu olhar.⁸ Gramaticalmente, a primeira pessoa jamais aparecerá como sujeito, apenas como objeto, na forma do pronome oblíquo (“me deu”). Assim, muito embora o verso final represente a passagem da expressão objetiva para o campo da experiência íntima, este “eu” permanece como uma perspectiva, um ponto de vista.

Até mesmo o erotismo, contexto por excelência em que surgem as passantes, se estabelece de modo apenas indicativo no poema de 1997: algum “discurso amoroso” se insinua quando o eu lírico foca o tornozelo da mulher.⁹ Mas, por mais que se queiram ler as referências ao seu corpo com uma humanidade que, a bem da verdade, não chega a se concretizar, o fascínio causado pela passante no observador permanece ambivalente. Depreende-se que seria desejável obter mais dessa experiência (“nem sequer”; “tudo o que dá foi isto”), algo que a essa “*barbie*”, no entanto, não parece possível – dada a intimidade

entre seu corpo e a vidraça, sua desatenção às surpresas do caminho... A lembrança de outro intertexto corrobora a valoração negativa: a de Lianor que, em redondilhas camonianas, ao passar, “vai fermosa, e não segura”.¹⁰ O único qualificativo psicológico do soneto de Vasco Graça Moura que poderia ser lido em chave positiva parece assim dizer, por comparação, que a passante contemporânea vai “segura”, mas não “fermosa”.

Para que seja possível buscar o sentido da experiência para esse sujeito, convém retomar o conjunto no qual o poema está inserido. O quarto e último soneto, significativamente intitulado “passagem do tempo”, apresenta alguém para quem o tempo nada traz: “nem traz angústia especial, vexame, / fraqueza ou solidão [...]”. Até mesmo o seu objeto de composição figura como objeto de indiferença, pois assume escrever os versos não como forma de refletir a respeito de si mesmo (“e sem cuidar de mim”), mas como uma fria administração de sua existência (“creio gerir-me”). A chave de leitura pode, por isso, ser irônica, especialmente se se trouxerem à lembrança os outros poemas da sequência, nos quais, com exceção de “*barbie em diagonal*”, figura-se a expectativa de que a maturidade seja vivida como segurança, sabedoria e aperfeiçoamento dos impulsos – algo colocado em xeque, no primeiro soneto, pela insegurança do sujeito na discoteca e, no terceiro, pela atitude contraditória do interlocutor em relação à manifestação do desejo.

No último soneto, o eu lírico, em atitude algo dissimulada, insiste em tentar fazer-se indiferente, afirmando que nada se destaca entre “uns momentos altos e outros baixos”. A ironia fica por conta do dístico final, que, a título de encerramento do conjunto, sintetiza as expectativas do sujeito: “escrever de sabores, dissabores / e ser mais um entre outros sabedores”. Poucos fechos seriam assim injustos em relação a uma sequência poética que mobiliza a tradição e os recursos do soneto de forma tão consciente e surpreendente como ilustrado por “*barbie em diagonal*”. Em Vasco Graça Moura, afinal, a poesia tem pouco a ver com a trivialidade.

NOTAS

¹ Este artigo tem como ponto de partida um ensaio desenvolvido em 2012 durante o curso “Investigação em Literatura de Língua Portuguesa”, oferecido pelo Prof. Dr. José Carlos Seabra Pereira no programa de Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa da Universidade de Coimbra.

² A versão original do poema, pertencente a *Les Fleurs du Mal*, pode ser consultada em: https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%80_une_Passante.

³ Conforme versos do primeiro terceto: “[Fugitive beauté] Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?”, traduzido da seguinte maneira por Ivan Junqueira: “[Efêmera beldade] Cujos olhos me fazem nascer outra vez, / Não mais hei de te ver senão na eternidade?”

⁴ Trata-se do poema “A filha do rei”, de *Estrela da Manhã* (Bandeira 1985: 230).

⁵ Trata-se do Soneto 165 de Petrarca (2003: 471).

⁶ No original: “La rue assourdissante autour de moi hurlait”. A tradução de Ivan Junqueira não reproduz “ao meu redor”, tradução literal de “autour de moi”, conservando, no entanto, o ponto de vista do sujeito: “A rua em torno era um frenético alarido”.

⁷ Na tradução de Ivan Junqueira para a edição brasileira *As Flores do Mal*: “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 1985: 361).

⁸ Em outras palavras, trata-se da enunciação lírica, conforme descrito por Kayser (1976: 377).

⁹ “Do outro, o que subitamente me vem tocar (seduzir) é a voz, o movimento dos ombros, a finura do perfil, a tepidez da mão, a forma de um sorriso etc. [...] O vestígio que me atinge [...] refere-se a um aspecto da prática, no momento fugitivo de uma postura, em resumo: um esquema (*schéma* é o corpo em movimento, em situação, em vida)”, conforme Barthes em *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (1995: 229-230).

¹⁰ A versão integral do poema pode ser consultada no seguinte link, disponibilizado pela Universidade Técnica de Lisboa: <http://users.isr.ist.utl.pt/~cfb/VdS/v352.txt>.

Bibliografia

Bandeira, Manuel (1985), *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

Baudelaire, Charles (1985), *As Flores do Mal*, edição bilíngue, tradução de Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Barthes, Roland (1995), *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, tradução de Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70.

Benjamin, Walter (2006), *A Modernidade*, tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.

Kayser, Wolfgang (1976), *Análise e Interpretação da Obra Literária*, tradução de Paulo Quintela, Coimbra, Arménio Amado.

Moura, Vasco Graça (2001), *Poesia 1997/2000*, Lisboa, Quetzal Editores.

Petrarca (2003), *Rimas*, edição bilíngue, tradução de Vasco Graça Moura, Lisboa, Bertrand.

Reckert, Stephen (1978), “Fortuna e metamorfose de um ‘topos’”, in Reckert, Stephen / Y. K. Centeno, *Fernando Pessoa: Tempo, solidão, hermetismo*, Lisboa, Moraes, 49-51.

Luisa Destri é doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo e mestra em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Coautora de *Eu e não outra – a vida intensa de Hilda Hilst* (Tordesilhas, 2018) e de *Por que ler Hilda Hilst* (Globo, 2010, org. Alcir Pécora), organizou a antologia *Uma superfície de gelo ancorada no riso* (Globo, 2011), com escritos da mesma autora.