

A FANTÁSTICA CASA DE VINÍCIUS

José Fernandes
(UFGO)

ABSTRACT: This study proposes two possible ways of reading/interpreting the intriguing poem "A casa", by Vinícius de Moraes: One addresses the virtual receiver, the child, in consonance with the children's imagination, and the other addresses the poet's own lyric self which did not allow himself to be bounded by any ties.

Os poetas morrem, mas sua boa poesia permanece, mesmo que leitores e críticos se esqueçam de sua biografia. Este ano, se estivesse vivo, Vinícius de Moraes completaria oitenta anos. Para não deixar passar em branco a data, resolvemos proceder a uma breve análise do intrigante poema "*infantil*", *A casa*. Intrigante porque esta casa imaginária existe apenas em linguagem. Assim mesmo, trata-se de uma linguagem que nomeia a sua negação, a sua imatéria, porque destituída de suas partes basilares.

Aparentemente, encontramos-nos diante de um poema infantil, uma vez que ele fecha o livro destinado a crianças, intitulado *A arca de Noé*. É evidente que, para sua análise, não descartamos esta acepção. Entanto, analisando mais profundamente suas conotações e o lado biográfico do poeta, observamos que ele se permite uma hermenêutica e uma exegese que o insere no lado infantil e também no ideológico. Como criação infantil, muitos aspectos podem ser observados, notadamente as correlações com o imaginário, que nos obriga a algumas interrogações: como a concebem as crianças? Apenas como um elemento risível? Como musicalidade? Em seu aspecto ideológico, ela não abandona a conotação infantil, só que ela apenas serve de máscara para se esconderem outras verdades.

1 - A CASA FANTÁSTICA

Ao nos propormos analisar o lado infantil, evidentemente temos que responder a questões pertinentes à criança. Não obstante

parecerem complexas, não são questões difíceis de serem solucionadas. Em princípio, a criança não se incomoda com o estranho, com o surreal. O estranho e o surreal só são possíveis nos limites da memória. Ora, a existência da memória pressupõe correlações intrínsecas com o passado. Como o passado da criança é minúsculo e se constrói paulatinamente, ela, pelo menos até os quatro anos, ainda não dispõe de memória e, em decorrência, de possibilidade de recuperar o tempo no sentido proustiano e de questionar o espaço, segundo uma concepção fenomenológica.

O problema da casa criada por Vinícius, antes de ser de ordem temporal, é de cunho nitidamente espacial. A criança, não tendo ainda sedimentado a noção e a vivência do tempo, também não incorporou as semelhanças e as diferenças que compõem a percepção do espaço. Deste modo, o imaginário infantil não questiona as dimensões da matéria, do real e da lógica, aceitando-os como aspectos normais de uma realidade que se materializa aos poucos. Como a memória, quando existe, é absorvida pela função fantástica, a partir do momento em que ela está em formação., o fantástico e o real não possuem fronteiras nítidas. A matéria da casa, sob este prisma, não chega a ser um problema de lógica, nem de realidade, porque se perde no imaginário. A casa se torna fantástica e surreal, como o é a maioria das canções infantis cristalizadas pela cultura popular, como *O boi da cara preta*, por exemplo. Se a criança percebesse os significados das palavras, não dormiria, ao ouvi-la.

Ao destruir o espaço e a noção de memória, Vinícius procedeu a uma técnica ímpar de composição e de instauração do poético, porquanto o poema, como um todo, constitui uma única imagem verbal, semiótica e ontológica. Criou o que podemos chamar de imagem pura, enfeixada por uma linguagem poética pura, porque *epifenômeno imaginativo* (fenômeno assessório) que tem, com relação ao objeto, apenas uma relação indireta, consoante com o imaginário específico da criança. É, em conseqüência, uma imagem que se correlaciona com a realidade em nível de representação imaginativa, surreal, sem os incômodos grilhões da lógica dos adultos. A casa não existe de fato, mas é, porque não é questionada, como não se questionam a matéria e a realidade dos contos de fadas.

Destarte, se em um bom poema, como os de Manuel de Barros, por exemplo, a imagem cria uma realidade própria, que não deve se confundir com o real empírico, com maior razão, neste poema, em que o poeta aproxima ao máximo a criação imagética da imaginação e do imaginário infantil, ainda libertos da lógica. A realidade assim entendida se torna única: uma realidade singular, própria de quem imagina, sem qualquer interação com o real sensível. *Este poder da imagem, afirma Jean Burgos, impõe suas invenções do desconhecido a ponto de relegar a segundo plano a realidade primeira, tida como exterior, como podemos sentir mediante*

uma leitura até mesmo desatenta do poema: *Era uma casa/Muito engraçada/ Não tinha teto /Não tinha nada / Ninguém podia / Morar nela não / Porque na casa / Não tinha chão/ Ninguém podia / Dormir na rede / Porque na casa / Não tinha parede / Ninguém podia / Fazer pipi / Porque penico / Não tinha ali / Mas era feita / Com muito esmero / Na rua dos Bobos / Número Zero.*

A imagem, assim entendida, só passa a significar, à proporção que atinge as dimensões do simbólico. O símbolo, nas circunstâncias deste poema, é o próprio imaginário infantil. É ele que confere (in)existência à casa, inserindo-a no fantástico puro. Não no sentido de Todorov, mas no genuíno sentido em que as distâncias entre o real imaginário, o imaginado e o real físico se aniquilam. O fenômeno casa, sequer enquanto matéria, se apresenta. Nem mesmo como nômemo, ou seja, enquanto objeto puro, enquanto coisa em si. No entanto, é ela aceita pela criança que a deixa existir e ser, porque o fenômeno, para ela, resulta do prazer que lhe entra pelos ouvidos e não, pela razão. Daí uma menina de quatro anos me dizer que esta casa é uma casa de ouvido. É uma casa que se ouve: não uma casa que se vê e se sente.

Assim, com o descobrimento das diferenças entre a matéria e a imatéria, iniciado por volta dos quatro anos (se a criança estiver inserida em processo de aculturação), o que ocorre é que a casa se converte em **non-sense**, possível unicamente como criação de imagem, como conquista do imaginário. Não uma imagem qualquer, mas a que suprime as dimensões do espaço, do tempo e da matéria, fundindo as essências de pedra e pluma, como diz Octávio Paz.

Esta postura hermenêutica encontra respaldo sígnico na própria estrutura fônica do discurso. Os desencontros entre a imagética do real e a do imaginário são materializados pelas distonias fônicas existentes entre as rimas perfeitas e os versos brancos. Assim, a partir do momento em que se espera uma rima para *casa*, uma vez que *engraçada* rima perfeitamente com *nada*, e aparece o vocábulo *teto*, que não possui correspondência sonora, já se estabelece uma discordância entre a casa real e a casa imaginada. Em decorrência, a despeito de o fonema final [a], de *casa*, corresponder a vários outros, na verdade, por se tratar de uma **casa singular**, toda sua constituição fonêmica só sintoniza consigo mesma. Basta verificar que nenhuma palavra, além de *casa*, em todo o poema, possui a sonoridade [sa].

Sendo a casa o espaço vital por excelência, que abriga o homem enquanto ser metafísico e enquanto ser social, é sintomático que *penico*, instrumento indispensável à execução de necessidades fisiológicas, à semelhança de *teto*, também não disponha de reciprocidade sônica. Mediante um objeto aparentemente insignificante, o poeta confirma as peculiaridades das imagens do

imaginário, procedendo a uma perfeita conjugação semiótico-semântica entre o imaginário e o imaginado e, em consequência, entre o fantástico e o real, por mais esdrúxula que possa parecer essa casa que não é casa.

Não é sem fortes motivos que haja, ao final, rimas imperfeitas e versos brancos, pois, a partir do momento em que a casa existe apenas no imaginário e, como decorrência, no mundo fantástico, o verbo *fazer*, em particípio passado, *feita*, de maneira alguma poderia realizar um casamento fonêmico com outra palavra. Do mesmo modo, *esmero*, com o fonema medial [ê] fechado, não poderia rimar com *Zero*, que se conforma, mediante fonema [E], aberto. Ora, essa desarmonia fônica justamente vem materializar a dissonância semântica entre o *esmero* com que se constrói a casa e sua localização espacial. Como se trata do *esmero* do sonho, possível na irrealidade da imatéria, seu endereço só poderia ser a *Rua dos Bobos/ Número Zero*.

Para que a discordância entre a casa e o zero se concretize, verificamos que o vocábulo *esmero* na realidade rima com *Número*, rima interna, confirmando fonemicamente que esta casa só existe no interior, no imaginário do sujeito lírico e da criança a que o poema se destina e que saberá sorvê-la e incorporá-la à sua imaginação surreal. Para que isso fique bem claro, e a criança não possa se pensar semelhante aos bobos, a palavra *Bobos* também não encontra nenhuma correspondência sonora.

O fato de a casa situar-se na *Rua dos Bobos* vem confirmar nosso posicionamento hermenêutico, porquanto o bobo materializa a transição entre a proto-matéria e a matéria, ou seja, entre o real e o imaginário. Desse modo, a localização da casa confirma e conforma seu estado de infância, seu lado fantástico. Além disso, como o bobo não é uma personagem cômica, mas dual, consubstancia a dualidade da casa. A casa da infância, que deixa de existir, à proporção que o lado infantil vai desaparecendo, e a casa interior que permanece, *sussuarando* os devaneios do adulto.

Nesse sentido, temos a casa fantástica, ou seja, aquela casa inserida no maravilhoso. É, indiretamente, uma casa ideológica, uma vez que ensina, sub-repticiamente, à criança as diferenças entre o real sensível e o real imaginado, importantes na consubstanciação da existência. Já a fantástica casa é essencialmente ideológica, uma forma de linguagem destinada a esconder as verdades do sujeito lírico.

2 - A FANTÁSTICA CASA

Se analisado enquanto poema destinado às crianças, ele incorpora o lado fantástico e até maravilhoso, consoante com o estado de infância, ao representar a casa do eu lírico, ela se reveste de conotações e de simbolismos diversos, sem, no entanto,

abandonar o lado infantil. Assim, a partir do momento em que a casa não possui estruturas físicas, fica claro, segundo as estruturas do imaginário, que ela se confunde como o próprio homem, à medida que o corpo se converte em referencial da casa. Se a casa real configura o centro do mundo e, portanto, uma morada cósmica, a casa da infância, ao se abstrair das formas convencionais e da matéria, consubstancia o abandono individual às convenções e, sobretudo, a saída do indivíduo do cosmos. É exatamente por isso que partes importantes, como o teto, figuram em sua abstratização.

Se a criança representa o ser desprovido de convenções, o poeta, para substantivar sua independência ideológica e seu estado de homem, elimina-lhe o teto. Excluir o teto é mostrar-se desprovido de ilusões, de devaneios e, em decorrência, liberto dos possíveis controles da consciência. É interessante observar que essa interpretação tem muito a ver com a vida do poeta, que não se deixou dominar por ideologias que lhe queriam impor.

Sendo a casa o próprio corpo e, mormente, o interior do eu lírico, é sintomático que ela não tenha paredes, porquanto o sustentáculo do homem desconvenionalizado é ele mesmo. É sintomático, neste sentido, que os componentes que representam o outro, também sejam excluídos. A *rede*, que configura as amarras às convenções ideológicas, o imobilismo, ao rimar com parede, se destrói, como a casa da infância que deixa de ser uma casa matéria para ser uma casa surreal, existente no interior, nas retinas do imaginário.

A *rede*, voltada para o interior do eu lírico, transporta a casa para um lado inteiramente ideológico e, em decorrência, para uma outra postura hermenêutica. A partir do momento em que ela simboliza as malhas que ligam o poeta ao passado e que devem ser rompidas, inclusive a rima imperfeita de *esmero* com *zero* passa a ter sentido, uma vez que destrói todas as ideologias que poderiam prender o sujeito lírico a alguma forma de amarra cósmica. Nesse sentido, todos os sons, para contrariar a língua e materializar a suprema liberdade, se assemelham.

As semelhanças fônicas de *rede* e *parede*, fazendo com que a primeira esteja dentro da segunda, em vez de fechar o sujeito lírico nas dimensões da casa e, em conseqüência, nos nós que o manteriam preso a algum comportamento imposto, antes o libera. Se o uso da *rede* é impossível, porque as paredes inexistem, igualmente a prisão que elas poderiam conformar, se desfaz. O fato de a casa não ter paredes, segundo a alegoria do poema, simboliza que o sujeito lírico não se deixa dominar por ideologias contrárias às leis interiores que perfazem a consciência e o comportamento que o individualizam o e o singularizam.

Assim interpretadas as partes da casa, as diferenças fônicas de *esmero* e de *Zero* e da ambigüidade sonora do vocábulo *número*, que pode soar aberto ou fechado, na dimensão do

eu lírico, diferente da infância, representa o repúdio às ideologias e aos comportamentos impostos ou pré-estabelecidos. A ambigüidade fônica de número -- [e] aberto ou fechado -- conforma-se, neste caso, à duplicidade da casa que, não obstante *singular*, é plural, também sob o lado das semias que envolvem os simbolismos do imaginado, do absurdo.

Destarte, se na concepção infantil é ela surreal, na concepção do eu lírico, é absurda. Como criação de absurdo, a linguagem também se torna absurda, porque alegoriza situações que o poeta não pode nomear claramente, passando a, mesmo sendo extremamente simples, ser empapada de significados. Segundo esta ótica, o objeto, *penico*, símbolo do passado e da mesmice, além de não mais existir, porque fora de uso nas cidades, também não possui rima. O fechamento sônico, nestas circunstâncias, demonstra que o lado infantil do poeta, sujeito às influências e imposições ideológicas e comportamentais, também é coisa pretérita.

Conformado ao caráter absurdo da linguagem que, mesmo segundo os padrões lingüísticos, diz o indizível, (des)velando as verdades do poeta, justifica-se a localização da casa *Na Rua dos Bobos*. O bobo, por suas características duais, é a própria linguagem do poema que diz coisas desagradáveis em tom duro, mas sob as aparências de brinquedo, de riso. Além disso, sendo a casa o próprio poeta, significa que está ele habitando entre bobos, ou seja, pessoas que acreditam e vêem apenas o exterior da sua linguagem, sem perceber-lhe as máscaras.

Não é sem fortes motivos que a casa *Não tinha chão*. Se o tivesse, haveria onde se apegar, e o sujeito lírico se opõe a todos os princípios que significam submissão. Sobretudo, ele, sendo uma casa que se afirma e que se nega, contraria tudo que se liga ao fixo. Se a casa tivesse chão, estaria plantada no centro do mundo e, em decorrência, conectada a *tamas*, forças descendentes que poderiam se lhe impor, impedindo-o de ser e de exercitar as idéias. Neste sentido, a inexistência de chão se correlaciona com a função maternal. Talvez aquela que o sistema queria que ele se submetesse, ou seja, que ele poderia continuar sendo diplomata, se abdicasse de sua arte, especificamente a música. Talvez seja por isso que o poema seja, sobretudo pela presença de palavras-rimas, como *casa*, que se repete três vezes; *podia*, três; *porque*, três, e *tinha*, cinco, que o poema seja essencialmente música. Sem se falar da quantidade de rimas em *a* e *e*, que, afora aproximar a linguagem do poema à da criança, contribui eficazmente para o estabelecimento da musicalidade.

Finalmente, o poeta se mascara de criança para revelar as verdades do adulto. Na lógica surreal da infância, cabem todas as ambigüidades factuais, semióticas e lingüísticas. O poeta, deste modo, cria a casa da meninice para falar do próprio homem que, nas circunstâncias do poema, é casa, menino e homem, sem

convenções, sem raízes, que não as suas; sem centro, que não a própria existência: a fantástica casa.

Concluimos, deste modo, que a casa de Vinícius é realmente fantástica, porque se calha ao imaginário infantil. Não o fantástico em si, mas um fantástico que muito tem a ver com o maravilhoso de Propp, porque inquestionado pela criança. Por outro lado, é ela também a fantástica casa de Vinícius, uma casa que se confunde com o sujeito lírico, permitindo ao poeta desvelar as suas verdades. Verdades que, a despeito de os críticos de literatura infantil negarem, tem muito a ver com sua existência, porque encerra formas de ele revelar as razões de não se haver curvado perante a ideologia do Itamarati que o queria anular enquanto homem e enquanto diplomata, impedindo-o de ser compositor e cantor. O fantástico, neste caso, está em parecer-se uma casa que não é, para ser a casa do ser. A casa que não era casa é o poeta que não se deixou aprisionar pelas redes e paredes do outro.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 1970
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. In: ---. **Os pensadores**. São Paulo: Victor Civitá, 1974.
- BURGOS, Jean. **Pour une poétique de l'imaginaire**. Paris: Seuil, 1988.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1988.
- DURAND, Gilbert. **Las estructuras antropologicas de lo imaginario**. Madrid: Taurus, 1982.
- DURAND, Yves. **L'exploration de l'imaginaire**. Paris: Biblioteque de l'imaginaire. 1988.
- HELD, Jacqueline. **O imaginário no poder**. São Paulo: Summus, 1980.
- MORAES, Vinícius de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PROPP, Vladimir. Morphologie du conte. Paris: Seuil, 1970.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. São Paulo: Perspectiva, s/d.