UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

**O amor entre o vão momento e o infinito:
os sonetos de Vinicius de Moraes**

Valéria Rangel

São Paulo
2007

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

**O amor entre o vão momento e o infinito:
os sonetos de Vinicius de Moraes**

Valéria Rangel

Dissertação de mestrado apresentada ao
Departamento de Teoria Literária e Lite-
ratura Comparada da Universidade de
São Paulo.

Orientadora: Profa. Dra. Viviana Bosi

São Paulo
2007

Soneto a Vinicius

Vinicius, como el animal herido
Vuelve a buscar su origen, su vertiente,
Este soneto que creí perdido
Vuelve a tocar tu pecho transparente.

Durmió tal vez em un remido ruido
O se quemó em la luz del continente.
En Ouro Preto atravesó el olvido
Y despertó el cristal intransigente.

Así otra vez, hermano, ha renacido
El soneto elevado y escondido.
Acepta en él la sal y alegría

Que nos lleva en la tierra, mano a mano
A celebrar lo divino y lo humano
Y a vivir de verdad la poesía.

(Pablo Neruda)

Dialética

É claro que a vida é boa
E a alegria, a única indizível emoção
É claro que te acho linda
Em ti bendigo o amor das coisas simples
É claro que te amo
E tenho tudo para ser feliz

Mas acontece que eu sou triste...

(Vinicius de Moraes)

Resumo:

O objetivo deste estudo é fazer uma leitura atenta de alguns dos mais emblemáticos sonetos de Vinicius de Moraes, que aparecem na chamada segunda fase de sua poesia, perseguindo assim o modo particular que o poeta tem de enxergar o sentimento amoroso. Propõe-se como hipótese interpretativa que Vinicius elabora, em sua lírica, uma visão singular do amor, capaz de congrega em si o instante e o infinito. Tal perspectiva consiste em dar forma aos anseios de totalidade, inquietação desde o começo presente em seus versos, graças à reunião das esferas do físico e do sublime. O primeiro capítulo desta dissertação traz um breve balanço de sua poesia inicial, rastreando os motivos e os ritmos centrais trabalhados em seus livros de juventude; o segundo capítulo apresenta as análises de alguns dos sonetos de amor escritos a partir de 1938, poemas nos quais o novo modo de compreender o sentimento amoroso surge com maior nitidez; e o capítulo final procura abordar o testemunho lírico do poeta, que se volta, em chave de síntese, para os problemas de seu ofício em “Poética (I)” e “Poética (II)”.

Palavras-chave: lírica amorosa, soneto, Vinicius de Moraes, poesia brasileira.

Abstract:

The objective of this study is to present an attentive reading of the most emblematic of Vinicius de Moraes's sonnets, which appear in a so-called second phase of his poetry, following the particular way the poet has to regard love. The interpretative hypothesis is that Vinicius elaborates, in his poems, a singular view of love, capable of congregating both the instant and the infinite. Such perspective consists of giving shape to the will to totality, a concern present in his verse since the beginning, due to the union of the physical and sublime spheres. The first chapter of this dissertation brings a short presentation of his initial poetry, tracking the central motives and rhythms in his early books; the second chapter presents the analysis of some love sonnets written from 1938 on, poems in which the new way to understand love appears more distinctly; and the final chapter attempts to approach the poet's lyrical testimony, which concerns, synthetically, to the problems of his work in "Poética (I)" and "Poética (II)".

Key-words: love lyric poems, sonnet, Vinicius de Moraes, Brazilian poetry

Agradecimentos

A meu pai João que, com sua imensa bondade e seu amor incondicional, me ensinou as lições mais importantes que se pode aprender; a minha mãe Dora Lúcia que, com sua visão sempre otimista e amorosa, me mostrou a beleza do mundo e a alegria de viver; ao meu irmão João Carlos, que cresceu comigo, dividindo as tantas felicidades da infância, as diversas angústias da adolescência e a realidade da vida adulta; a minha sobrinha Ana Luiza, que trouxe a luz de um sol ainda mais claro para iluminar nossas vidas.

Ao Erwin, parceiro sensível e leitor generoso, que me ajudou a dar forma para este trabalho, percorrendo comigo o universo lírico de Vinicius de Moraes.

A professora Viviana Bosi, orientadora paciente e delicada, que há mais de oito anos me acompanha nesta jornada; aos professores Murilo Marcondes Moura e Fábio de Souza Andrade que, sempre atenciosos, deram sugestões valiosas para o desenvolvimento desta dissertação.

Aos amigos, ausentes e presentes, que sempre farão parte da minha história e das lembranças mais divertidas; aos meus colegas Carlos, Carlyne, Andréa, Silvana, Maurício, Anderson, Rodrigo e Paulo, companheiros de tantas tardes de estudo e poesia; aos alunos, que me deram muitas alegrias e algum trabalho; aos funcionários do Departamento Ângela, Zilda e Luiz, sempre tão cordiais.

Introdução.....	p. 08
-----------------	-------

Capítulo 1. O poeta construído – ou as trevas do poeta	p. 23
--	-------

1. Apresentação	p. 23
2. O tortuoso caminho em busca da distância.....	p. 25
3. O caminho da queda.....	p. 30
4. Céu e inferno: a mulher.....	p. 36
5. Algumas considerações.....	p. 45

Capítulo 2. A construção do poeta – ou Para viver um grande amor	p. 49
--	-------

1. A nova poesia.....	p. 49
2. A inesperada separação	p. 50
3. A construção do poeta para viver um grande amor	p. 53
3.1. O Som e o Sentido.....	p. 56
3.2. A Cadeia do Amor-Paixão e o Amor-Paixão Encadeado	p. 58
4. Louco amor (a lei de cada instante)	p. 60
5. A liberdade do amor total	p. 64
6. As luzes da paixão	p. 68
7. O amor em paz	p. 72
8. O amor no infinito	p. 75
9. Outras considerações	p. 81

Capítulo 3. Em Busca de um Só Vinicius	p. 85
--	-------

1. O primeiro Vinicius	p. 85
2. O segundo Vinicius	p. 88
3. Vinicius diverso e sempre o mesmo	p. 89
3.1 O “eu” e o mundo	p. 90
3.2 A forma poética	p. 94
4. Últimas considerações	p. 98

Bibliografia	p. 100
--------------------	--------

Introdução

“Eu acredito que a poesia dele sobreviverá, independente de modas e teorias, porque responde a apelos e necessidades de todo ser humano. Vinicius passou a vida preocupado à sua maneira, usando meios próprios de expressão, com o problema do destino e da finalidade do homem. Para ele, a princípio, essa finalidade consistia na identificação com o absoluto: depois, com o tempo e para sempre com o amor, que compreende uma vida social e individual fundada na justiça e na paz. A plena realização do amor era, a seu ver, a razão da vida, e a poesia era um meio de tornar conhecimento e de espalhar esta verdade.”

(Carlos Drummond de Andrade)

“Não canse o cego Amor de me guiar
A parte donde não saiba tornar-me;
Nem deixe o mundo todo de escutar-me,
Enquanto me a voz fraca não deixar.”

(Camões)

1. Os Primeiros Versos (Bíblicos)

Vinicius de Moraes começou a escrever seus versos ainda muito jovem. Aos vinte anos, em 1933, publicou seu primeiro volume de poesia *O Caminho para a Distância*, no qual apresentava poemas que tinham como principal motivo o desejo de alcançar as alturas. A preocupação com um tempo em que o “Espírito” habitava a terra, o olhar constantemente voltado para o céu, os gritos intermináveis em direção ao infinito e a consciência da própria impureza são marcas do caminho que Vinicius trilhava nessa época.

Segundo Otávio de Faria, amigo e crítico do jovem poeta, o livro era bastante desigual, mas muito rico em generosidade e vida: “Essa massa de poemas que se chocam, se repelem uns aos outros (penso na oposição ‘de fundo’ entre “A Grande Voz” e “A que há de Vir”, ou na ‘de forma’ entre “O Terceiro Filho” e “Vinte Anos”), evidentemente não estão mortos, nem se lêem plácida, indiferentemente, como se leria uma reunião de poesias escolhidas, destinadas a patentear as habilidades diversas de um poeta. Ao contrário, e por menos evidente que à primeira vista isso pareça, estão todos eles unidos num movimento só, vivem todos eles, uns contra os outros (...) num verdadeiro movimento de ‘fuga’ que é a chave do inegável encanto musical que o livro exerce.”¹ Tais elogios não assustam os que conhecem a fragilidade da publicação, pois sabe-se que nesse período a influência de Otávio de Faria era muito forte sobre o poeta, que adotara a visão estética e doutrinária de seu amigo, como já apontaram Mário de Andrade e Otto Lara Resende em seus ensaios sobre a poética de Vinicius, como se verá a seguir.

Quando publicou *Forma e Exegese*, em 1935, Vinicius de Moraes ainda buscava o sublime com bastante força, mas a certeza do pecado aparecia com maior violência, separando-o ainda mais de seus profundos desejos de ascensão. E Otávio de Faria continuou aclamando o amigo, dessa vez com maior contundência: “Editado em 1935, apenas dois anos depois do primeiro, foi uma verdadeira revelação para o nosso meio poético, não lhe sendo regateado nenhum aplauso público”². Seus poemas, de uma qualidade não raro excepcional, fazem empalidecer mesmo as melhores poesias de *O Caminho para a Distância*, como “Ânsia”, “Sonoridade” ou “A uma mulher”. Aliás, pela forma, são tão diferentes que frequentemente se tem a impressão nítida de que se trata de outro poeta”³. Com efeito, Otávio de Faria se mostrava como grande admirador dessa primeira poesia de Vinicius, que vinha carregada de uma retórica suntuosa e de dramas ligados aos dogmas do catolicismo.

¹ FARIA, Otávio de. “A Transfiguração da Montanha”. In: MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1998. p.65

² Referência ao prêmio Filipe d’Oliveira, que foi concedido ao livro.

³ *Op. Cit.* p.68.

Foram alguns anos de uma literatura composta por versos bíblicos e solenes, como os de outro amigo: Augusto Frederico Schmidt que, não por acaso, foi seu primeiro editor. As apóstrofes que suscitavam ambientes de apreensão e a volta ao sublime da poesia de Schmidt tiveram certa continuidade nos primeiros volumes de poemas de Vinicius, como bem observou Manuel Bandeira: “O mesmo tom grave, os mesmos ritmos largos de Schmidt vamos encontrar na poesia dos primeiros livros de Vinicius de Moraes (nascido no Rio em 1913). Mas o seu drama era outro: o Poeta se debatia entre as solicitações da carne e as do espírito; debatia-se naquele conflito que Otávio de Faria definiu como uma perplexidade entre ‘a impossível pureza’ e ‘a impureza inaceitável’. Ressoava seu canto como a longa e desesperada queixa de um prisioneiro.”⁴ De fato, os primeiros volumes de poemas de Vinicius manifestavam os embates que transbordavam da alma do jovem que não tinha encontrado sua verdadeira dicção e parecia ainda um tanto distante do cerne de sua poesia mais madura, prováveis razões dessa queixa desesperada que o poeta de *Libertinagem* constatou na primeira fase da obra de Vinicius de Moraes.

Um ano após a publicação de *Forma e Exegese*, surge *Ariana, a mulher*, poema impresso em separata em 1936. Nesse texto, o poeta elege a figura feminina como o novo caminho para encontrar a totalidade em sua poética. Segundo Otávio Melo Alvarenga⁵, o ânimo amoroso é o âmago da poesia de Vinicius de Moraes e é em *Ariana, a mulher* que esse sentimento começa a tomar voz para si. Nesse poema, conforme o ensaísta, abre-se a porta para que a poética de Vinicius mostre sua verdadeira força. É bem verdade que deixar de evocar a palavra “Deus” e passar a gritar “mulher” ou “Ariana” demonstra uma acentuada diferença na linha que vinha sendo desenhada na obra do Vinicius, mas, como bem considerou Otto Lara Resende⁶, ainda há muito do sotaque antigo e do misticismo herdado da formação católica do sujeito ali envolvido. De fato, o poeta escolhe a mulher como ente a ser chamado, mas o desejo de fundo ainda é o de descobrir a plenitude que pudesse levá-lo para a “Distância”.

⁴ BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. p.155.

⁵ ALVARENGA, Otávio Melo. *Mitos e valores*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956.

⁶ RESENDE, Otto Lara. “O caminho para o soneto”. In: MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1998. p. 86.

Essa fase essencialmente mística e transcendental, que procurava exclusivamente alcançar as alturas – ainda que por meio da figura feminina –, segundo o próprio Vinicius, termina com *Ariana, a mulher*, porque nos livros seguintes outras preocupações começam a brotar em sua lírica, como bem observa toda a crítica sobre a obra do poeta.

2. Os Novos Poemas

Em março de 1939, Mário de Andrade fez uma recepção bastante interessante do livro *Novos Poemas* (1938), de Vinicius de Moraes, abordando brevemente a situação da poesia brasileira no período e o soneto como forma poética. Nesse ensaio, o poeta e pensador paulistano fez críticas à arrogância de Vinicius, que se mostrava no “Poema para todas as mulheres”: “Homem sou belo/ Macho sou forte, poeta sou altíssimo”. Avisa Mário de Andrade que nessa enumeração Vinicius se esqueceu da juventude, responsável pelo “altíssimo” como adjetivo para a palavra poeta. Mas também afirma o estudioso que embora Vinicius de Moraes ainda não fosse o que poderia se considerar “poeta altíssimo”, já aspirava à poesia altíssima em seu livro de 1938.

Segundo Mário, *Novos Poemas* não trazia mais a firmeza dos livros anteriores, que “procurava valer muito mais pela beleza de suas cores que pela ação da própria poesia”. Nessa obra, saltava aos olhos a influência de outro poeta: Manuel Bandeira, que vinha mostrando ao jovem poeta carioca a beleza da simplicidade⁷. Não é segredo que Bandeira tenha se tornado um grande horizonte para Vinicius no final da década de 30, pois até a epígrafe de *Novos Poemas* é dele: “Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis” e, com efeito, nesse livro a tentativa de avizinhar-se da percepção e da

⁷ Em uma carta a Vinicius, que data de dezembro de 1938, Bandeira diz o seguinte: “Mando-lhe um artigo do Tristão [de Atayde], em que vem uma referência a você. Acho essa gente muito errada quando querem ver você confinado no sublime. Que mania! Como se a poesia não existisse também nas coisas humildes. Devo dizer que o Lúcio Cardoso, com toda a sua gravidade de escafandro do subsolo, não está com eles e aceitou muito bem a sua virada.

linguagem do poeta veterano é flagrante. O próprio Mário faz alguns elogios e muitas críticas a essa aproximação poética: conforme o estudioso, em alguns momentos Vinicius se perdia na sonoridade de Bandeira e acabava cantando seus versos em uma melodia muito semelhante à dele.

Mas, apesar dos pequenos deslizes, a influência foi fecunda e acabou por conduzir Vinicius a um outro relacionamento com a arte poética. Num tempo em que, segundo Mário de Andrade, os jovens poetas “tinham posto em circulação e salientado toda a facilidade cadencial do verso longo, à feição do versículo bíblico” – como, aliás, Vinicius tinha feito nos livros anteriores – em *Novos Poemas*, o ainda jovem poeta volta ao franco artesanato como necessidade de sua nova poesia. “Vinicius de Moraes, com os *Novos Poemas*, fez um grande e bem sucedido esforço pra se tornar também artista. O soneto, por exemplo, que poucos, dentre os nossos poetas realmente vivos, não tinham abandonado, ele o retoma como uma necessidade do seu dizer”⁸. É claro que Mário, além dos generosos elogios à virada ocorrida na poesia de Vinicius, continua apontando alguns equívocos que aparecem com certa frequência nesse trabalho, mas não deixa de enfatizar que percebe uma feliz tentativa de real aproximação com a poesia mais elevada.

Os comentários de Mário de Andrade sobre a publicação de 1938 não se resumem à leitura honesta dos vícios e das virtudes da lírica de Vinicius. Ao fim do ensaio, o grande intelectual paulistano faz uma importante observação crítica sobre o instante pelo qual o poeta estava passando naquele momento de sua trajetória: “É possível que, pela irregularidade do livro, se possa concluir que o poeta está num período de transição. Mais que isso, porém, o que interessa especialmente é salientar a qualidade eminentemente poética de todo o livro, aquela qualidade em que, da parte do sentimento, a arte se equilibra com a ciência: a procura da definição das coisas. Esta inquietação domina agora todo o livro, e de maneira atraentíssima, depois que o poeta abandonou aquela calma interior que lhe derivava de uma um pouco simplória estética. Estética que era provavelmente de

⁸ ANDRADE, Mário de. “Belo, Forte, Jovem”. In: *O Empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002.

combate, como são as dos moços. O poeta ganhou em humanidade e em humildade o que perdeu de verdade pré-concebida.”⁹.

Como Mário bem pressentiu, a poética de Vinicius passava por um momento de forte transição no final da década de 30: as “verdades pré-concebidas” herdadas de seu amigo Otávio de Faria e a forma caudalosa dos versos bíblicos típicos de Schmidt davam lugar para as novas tentativas de encontro pessoal com a poesia, de modo que o poeta pudesse finalmente alcançar seu tom mais legítimo, sua sintaxe própria.

3. Intervalo Elegíaco

Vinicius de Moraes admitiu, no prefácio a sua *Antologia Poética*, em 1967, que passou por um intenso momento de transição e que esse período de sua poesia pode ser bem representado por suas *Cinco Elegias*, que começaram a ser escritas em 1937 e foram publicadas em 1943. Essa produção foi muito bem recebida por boa parte dos intelectuais que se debruçaram sobre a obra de Vinicius. Segundo Antonio Candido, são “poemas densos, escritos entre 1937 e 1939, nos quais a pesquisa metafísica dos primeiros tempos foi canalizada para representar a naturalidade do amor, a inquietação relacionada à experiência corrente, o mistério traduzido em familiaridade e temperado com uma espécie de humor sem agressão – traços que nunca mais sairiam de suas receitas. É notável o sentido experimental da linguagem, que o levou inclusive a jogar com os aspectos visuais, tão em moda atualmente.”¹⁰ Realmente, com as *Cinco Elegias* Vinicius promove um novo modo de utilizar a métrica e as formas tradicionais, além de colocar seus ideais místicos do passado em choque com a realidade da vida, transformando seu modo de ver e sentir o mundo: a potência poética de Vinicius anuncia-se finalmente.

⁹ *Idem Ibidem*

¹⁰ CANDIDO, Antonio. “Vinicius de Moraes”. In: *Brigada Ligeira e outros escritos*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992

Manuel Bandeira, sob a forte impressão causada pelas elegias, fez uma bela reflexão sobre a transformação que ocorreu na poesia de Vinicius: “Desde *O Caminho para a Distância*, através de *Forma e Exegese*, *Ariana*, *a mulher* e *Novos Poemas*, a evolução do poeta se vem processando com uma abundância e variedade que nos deixa a nós, seus admiradores e amigos, convencidos de estarmos diante de uma força criadora de natureza sem precedentes em nossa literatura. Porque ele tem o fôlego dos românticos, a espiritualidade dos simbolistas, a perícia dos parnasianos (sem refugar, como estes, as sutilezas barrocas), e finalmente, homem bem do seu tempo, a liberdade, a licença, o esplêndido cinismo dos modernos. Os seus versos ora fluem *à même* dos puros mananciais, à maneira das poesias de Augusto Frederico Schmidt, ora se disciplinam em condutos de secção rigorosamente geométrica, ver coisa de Valery: poesia a granel, às soltas, ao léu, *à la ballade n’importe ou ailleurs*, e poesia em comprimido, medida e rimada, onde tudo está no seu lugar, com os seus valores e os seus contrastes.”¹¹ Nesse texto, Bandeira revela que se pode enxergar na poesia de Vinicius um sujeito lírico no qual deságuam várias linhas da poesia brasileira, mas essa afirmação não sugere qualquer tipo de anacronismo na obra do jovem poeta carioca, apenas reforça a importância da tradição literária na formação de Vinicius que, com sua grande “força criadora”, se mostra capaz de promover a confluência dessas várias linhas em sua lírica para o ganho de sua linguagem pessoal. Importante lembrar que, como bem avaliou T.S. Eliot¹², nenhum artista tem a sua significação completa sozinho. Aliás, Arnold Hauser, também apontou a necessária relação existente entre a originalidade e a convenção: “uma obra de arte deve exprimir a sua própria concepção do mundo nova e específica se tiver de ter algum valor em si própria, e na verdade alguma qualidade estética. Para cada gênero de arte, a inovação não é só uma justificação para a sua produção, mas também um componente do seu ser. Porém, nenhuma obra, por maior que seja a sua originalidade, pode ser nova sob todos os pontos de vista, em cada um dos seus elementos e aspectos. Toda a obra de arte que tenha surgido num contexto histórico – isto é, toda a arte que conhecemos – manifesta características

¹¹ BANDEIRA, Manuel. “Coisa alóvena, abacente”. In: MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1998.

¹² ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.

convencionais assim como originais.”¹³ Assim, pode-se considerar que Vinicius faz uso da herança dada pela tradição literária para encontrar seu próprio modo de dizer seus versos, aliando a espontaneidade e a convenção que tão bem conhecia e compreendia.

Com sensibilidade indiscutível, Manuel Bandeira percebeu o momento de transformação pelo qual Vinicius passava quando escreveu as elegias: o fluxo poético desabalado – correndo forte como mananciais – e a necessidade do rigor da disciplina – à semelhança das construções geométricas de Valéry – entravam em conflito no poeta que procurava seu modo próprio para expressar sua poesia. Desse modo, Bandeira parece desvendar o nó existente entre a 1ª. e a 2ª. fase da poesia de Vinicius: os primeiros volumes guiados por um espírito impulsivo, que se revelava nos versos desabalados, e as elegias, que demonstravam um momento de busca por uma forma que pudesse controlar a sua alma desenfreada. Partindo dessas considerações de Bandeira, é possível pensar que o fluxo poético arrebatado que sustentava os primeiros versos de Vinicius, após a breve, porém intensa, passagem por uma forma clássica que procurava o regramento dos sentidos, confluía para os sonetos, que conseguiram conjugar esses dois veios do poeta: impulso natural desmedido e disciplina rigorosa.

Esse complexo percurso poético tinha que passar pela elegia para encontrar um caminho mais sólido. Segundo Kayser a atitude lírica que revela a tensão dramática entre o sujeito e o objeto é a apóstrofe, e a elegia é a forma própria dessa atitude de confronto entre o “eu” e o “tu”. Afirma o teórico que “a lamentação revela o passado e com ele um mundo que está em frente; ao mesmo tempo, como é compreensível, o tom da canção da queixa facilmente a invade: aquilo que hoje, habitualmente, é designado como *elegia* é, por certo, uma tal união de diversos fenômenos básicos líricos.”¹⁴ Uma vez que essa lamentação elegíaca revela simultaneamente o passado e o presente ao sujeito, o uso dessa forma promove o choque que resulta na atitude lírica dramática, responsável pela distância necessária para que o sujeito possa observar seu objeto com maior nitidez. A

¹³ HAUSER, Arnold. “As Forças em Conflito na História das Artes: Originalidade e Convenções”. In: *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1973.

¹⁴ KAYSER, Wolfgang. “A estrutura do gênero”. In: *Análise e Interpretação da Obra Literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1976. p. 383.

partir dessa constatação, compreende-se o fato das *Cinco Elegias* marcarem o período de transformação na obra poética de Vinicius de Moraes, pois foi o momento de embate profundo e dramático entre o poeta e a poesia.

Meu sonho, eu te perdi; tornei-me em homem.

O verso que mergulha o fundo de minha alma
É simples e fatal, mas não traz carícia...
Lembra-me de ti, poesia criança, de ti
Que te suspendias para o poema como que para um seio no espaço.
Levavas em cada palavra a ânsia
De todo o sofrimento vivido.

Queria dizer coisas simples, bem simples
Que não ferissem teus ouvidos, minha mãe.
Queria falar em Deus, falar docemente em Deus
Para acalantar tua esperança, minha avó.
Queria tornar-me mendigo, ser miserável
Para participar de tua beleza, meu irmão.
Queria, meus amigos... queria, meus inimigos...
Queria...

queria tão exaltadamente, minha amiga!

Mas tu, poesia
Tu desgraçadamente Poesia
Tu que me afogaste em desespero e me salvaste
E me afogaste de novo e de novo me salvaste e me trouxeste
À borda de abismos irreais em que me lançaste e que depois eram abismos
[verdadeiros
Onde vivia a infância corrompida de vermes, a loucura prenhe do Espírito
[Santo, e de idéias em lágrimas, e castigos e redenções mumificados
[em sêmen cru

Tu!
Iluminaste, jovem dançarina, a lâmpada mais triste da memória...
Pobre de mim, tornei-me em homem.
De repente, como uma árvore pequena
Que à estação das águas bebe a seiva do húmus farto
Estira o caule e dorme para despertar adulta
Assim, poeta, voltaste para sempre.
No entanto, era mais belo o tempo em que sonhavas...

Que sonho é a minha vida?
A ti direi que és tu, Maria Aparecida!
A vós, no pudor de falar ante a vossa grandeza
Direi que é esquecer todos os sonhos, meus amigos.
Ao mundo, que ama a lenda dos destinos
Direi que é o meu caminho de poeta.

Esses são apenas os primeiros versos da “Elegia quase uma ode”, que abre as *Cinco Elegias*, de Vinicius de Moraes, mas representam bem o tom dessa publicação e a mudança que ocorreu na lírica do poeta carioca. A primeira observação a ser feita é sobre o título do poema, pois a afirmação de que essa elegia é quase uma ode redobra o valor dramático do texto, uma vez que a ode manifesta um momento de relativização da distância entre o sujeito e o objeto¹⁵, promovendo uma espécie de rebaixamento desse objeto louvado.

O primeiro verso dessa elegia mostra para o leitor que o poeta passou por um período de reavaliação de seus ideais: ele percebeu que buscava um sonho perdido e que, por essa percepção, tornou-se finalmente um homem. Ora, o Vinicius dos livros anteriores mostrava-se como um ser especial – às vezes maldito, às vezes agraciado pelo divino – mas nesse momento, considera-se simplesmente um homem, como qualquer outro, ou seja, ele desce da ilusão do plano elevado para o solo, mas, vale ressaltar, não para o inferno. Não há aqui a angústia do castigo que aparecia anteriormente, existe apenas a constatação firme da sua realidade. É, sem dúvida, um período de profundo drama para o sujeito que percebe a transformação pela qual está passando. E a estrofe seguinte apresenta a visão do eu-lírico sobre essa sua poesia passada, que procurava por um seio no espaço e seguia repleta de ânsia e sofrimentos. Segundo Otto Lara Resende, “Descendo ao concreto, o poeta faz as pazes com a vida. Caminha para assumir a sua naturalidade. Livra-se das penas de pavão e de águia que se tinha acrescentado. Já não é mais uma ave do paraíso. Não mais necessita de exacerbar, por vanglória de super-homem, as razões de sua angústia.”¹⁶

O texto segue em um tom de lamento: a anáfora bem marcada demonstra a tensão do sujeito que já não é mais capaz de querer qualquer coisa que seja, o verbo (queria) tem que se apresentar no passado – a consciência da sua realidade provoca essa espécie de queixa lamuriosa pelo sonho passado que se perdeu. E a Poesia transforma-se

¹⁵ Conforme Kayser “chegar a uma resolução como forma carece de um encontro entre o tu e o eu, de um desenvolvimento do tu e das relações: a resolução é uma forma interiormente ligada à atitude de ode; por outro lado, a atitude de ode, o desenvolvimento das tensões, conduzem insistentemente a um determinado fim.”. *Idem ibidem*.

¹⁶ RESENDE, Otto Lara. *Op. cit.*

em um “tu”, que o poeta reconhece como exterior a ele e responsável por suas quedas e suas ascensões: é o momento de máxima tensão, em que o eu-lírico reconhece-se desgraçadamente poeta, à beira de um abismo ao qual foi lançado pela própria poesia, que é a única que pode salvá-lo.

A transição que estava acontecendo na visão lírica de Vinicius aparece na imagem da árvore que dorme para ressurgir adulta – como o poeta que teve de passar por um instante de embate pessoal para reaparecer amadurecido e forte, *para sempre*, mas que ainda pensa com certa nostalgia no tempo mais belo em que sonhava. Passado e presente se chocam, dentro da elegia, que devido à proximidade colocada entre sujeito e objeto é quase uma ode. Após esse balanço poético, Vinicius não pode mais ser o poeta da busca pela ascensão, como antes: torna-se simplesmente o poeta da perda.

4. O Soneto

Aparentemente, Vinicius de Moraes promove a retomada de uma forma clássica para disciplinar-se – uma de suas necessidades pessoais, conforme Bandeira – e acaba por indiscipliná-la, ao desagregar elegia e ode para convertê-las em uma só forma poética – seguindo seu fluxo lírico desabalado. Ao que tudo indica, *O caminho para a Distância, Forma e Exegese* e *Ariana, a mulher*, que constituem a chamada primeira fase da poesia de Vinicius, estavam embriagados desse fluxo poético arrebatado natural do poeta; já as *Cinco Elegias* parecem representar bem um momento pelo qual Vinicius passou ao procurar uma forma capaz de controlar sua impulsividade; mas foi com *Poemas, Sonetos e Baladas*, de 1946, que finalmente aconteceu o encontro desses dois veios do poeta.

A crítica é unânime ao falar da grandiosidade de *Poemas, Sonetos e Baladas*, pois nessa publicação Vinicius alcança sua poesia mais humana e profunda. Conforme a professora Renata Pallottini : “é naquele de 1946 que sua poesia está mais

densa, mais pura e mais concentrada e onde se publica, pela primeira vez, o grande “Dia da Criação” e baladas dedicadas às meninas de bicicleta, às mulheres do mangue (...) ao enterrado vivo, seus melhores sonetos e os poemas “Rosário”, “Pescador” e “Cântico”, situados na parte mais alta e mais pura de sua obra.”¹⁷ De fato, nesse livro Vinicius consegue mostrar seu verso legítimo, tanto pelo uso mais regular das métricas e das formas fixas tradicionais, quanto pela busca de um novo modo de encontrar o infinito – é desse volume o antológico “Soneto de Fidelidade”, no qual o poeta, despido das verdades exteriores a si, começa a procurar a totalidade possível dada pelo amor. Segundo o professor Antonio Candido¹⁸, é nesse livro que se pode encontrar o que ele chama de “Vinicius inteiro”.

O soneto, que já havia aparecido timidamente em sua primeira fase, toma fôlego com *Novos Poemas* e surge pleno na publicação de 1946 (com “Soneto de Fidelidade”; “Quatro Sonetos de Meditação”; “Soneto de Despedida”; “Soneto do Maior Amor”; “Soneto de Separação”; dentre outros); continuando ainda na *Antologia Poética*, de 1954, e, finalmente, compondo na íntegra o *Livro dos Sonetos*, de 1957. Não há dúvida de que Vinicius abraçou essa forma como necessidade de sua expressão, principalmente no que diz respeito ao seu ânimo amoroso, que une o amor físico e não-físico em um único grande sentimento. Em 1962, essa forma fixa ainda apareceu no livro *Para Viver um Grande Amor*, que congrega poemas e crônicas de Vinicius de Moraes.

O poeta que, em seus primeiros livros, estava afogado nos longos versos retóricos¹⁹, contornou esse problema percebendo que sua poesia precisava de uma forma capaz de disciplinar seus impulsos naturais e de expressar sua veia mais lírica e, dentre as formas fixas que começou a utilizar, o soneto é a que traduz sua maior força²⁰. Renata

¹⁷ PALLOTTINI, Renata. “Vinicius de Moraes: aproximação”. In: MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1998. pp. 118-119.

¹⁸ CANDIDO, Antonio. “Vinicius de Moraes”. In: MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1998.

¹⁹ *Idem ibidem*.

²⁰ RESENDE, Otto Lara. *Op. cit.* “Forma poética popular desde a sua origem, o soneto é, para o poeta, como diz Paulo Mendes Campos, ‘um desafio a uma brincadeira’(...) Vinicius é um que aceitou o desafio e saiu-se bem dele. Seu lugar está assegurado. Seus sonetos, longe de serem acadêmicos, isto é, frios, natimortos, são essencialmente modernos: respiram a mesma naturalidade de suas melhores composições. A lição camoniana, que por sua vez será petrarquiana, amplia, nos sonetos vinicianos, esse espaço imponderável, mas nítido, da liberdade interior, sem a qual o soneto é apenas um exercício enfadonho e bem-pensante, tendente

Pallottini, ao perseguir a evolução ocorrida nos versos de Vinicius de Moraes, reconhece a importância dessa forma fixa para a expressão plena do poeta carioca, afirma a estudiosa que “Vinicius de Moraes, com o seu último livro²¹, inteiramente de sonetos, demonstra esse privilégio de ser o reabilitador do soneto, nos quadros da literatura brasileira contemporânea. E é no difícil exercício da forma tão árdua quanto mediocrementemente explorada, de criação poética, que o poeta demonstra sua capacidade de adestrar-se com o difícil, o seu apuramento de invenção nos limites da forma, a sua compreensão de que a liberdade vale mais quando consente a disciplina e que o desprezo à convenção é um gesto humano, não um gesto poético, para usar expressões de Paulo Mendes Campos”²².

Se Manuel Bandeira havia observado que Vinicius deixava transparecer em sua obra um fluxo poético desabalado, que corria livre e natural como os mananciais, e uma necessidade de rigor e disciplina, como nos versos de Valery, foi com os seus sonetos que o poeta finalmente alcançou a conjugação desses seus dois veios.

5. O Amor na Poesia de Vinicius de Moraes

Em 1956, Otávio Melo Alvarenga²³ concluiu que o cerne da poesia de Vinicius é a lírica amorosa. Cantar o amor e exaltar a mulher amada são atitudes que aparecem com bastante frequência na obra do poeta. E isso fica ainda mais claro com a leitura de seus sonetos que, de certa forma, cristalizam sua visão sobre o conhecimento amoroso.

Mas como seria esse amor tão fortemente marcado na lírica de Vinicius? Segundo David Mourão Ferreira, Vinicius de Moraes não conseguiu se libertar do conceito

ao sublime, mas tão-só conceituoso, o que quer dizer antipoético. O cilício do soneto, para usar a expressão feliz de Carlos Dante de Moraes, como todo recurso de ascese, há de conduzir a mais liberdade, o que no caso é também mais personalidade, ou seja – originalidade.”

²¹ O ensaio da professora Renata Pallottini é de 1958, um ano depois da publicação do *Livro dos Sonetos*.

²² PALLOTTINI, Renata. *Op. cit.* p.124.

²³ ALVARENGA, Otávio Melo. *Op. cit.*

de “amor cortês”, de vassalagem amorosa que exalta a mulher em seus direitos e sua dignidade. “Por isso, a mulher jamais representa, na sua obra, o simples corpo que proporciona prazer – mesmo quando ele julga procurar-lhe o corpo, mesmo quando supõe que só a busca do prazer o move.”²⁴ Por outro lado, Eduardo Portella, ao comentar a poesia de Vinicius, diz o seguinte: “O seu entendimento dessacralizado do amor afasta-o do *amor cortês*, medieval, escolástico, para aproximá-lo do *amor amor*, romano, dos poetas romanos pré-cristãos. É o lirismo da posse e não da corte.”²⁵ Não se pode negar que essas são visões completamente divergentes sobre a lírica amorosa de Vinicius, mas se ao invés de tentar encontrar a mais acertada, o leitor fizer o esforço de aceitá-las como complementares, poderá encontrar uma nova forma de cantar o amor, única, própria da poética de Vinicius.

Amor platônico? Cortês? Sensual? Talvez Vinicius procure a confluência das mais variadas formas de amar para encontrar o seu amor total, que consegue unir o vão momento e o infinito, o corpo e a alma, o homem e a totalidade. Se, como asseverou o professor Antonio Candido²⁶, cabe a Vinicius de Moraes a criação de um léxico do amor físico que suprime qualquer diferença entre ele e o que é julgado não físico, não é possível classificá-lo simplesmente como erótico ou platônico²⁷. Aliás, a beleza desse grande amor cantado por Vinicius reside justamente na impossibilidade de rotulação, sua força vem da necessidade de compreendê-lo como uma especificidade de sua obra poética.

O objetivo deste estudo é fazer uma leitura atenta de alguns dos mais emblemáticos sonetos de Vinicius de Moraes, que aparecem na chamada segunda fase de sua poesia, perseguindo assim o modo particular que o poeta tem de enxergar o sentimento amoroso. Proponho como hipótese interpretativa que Vinicius elabora, em sua lírica, uma visão singular do amor, capaz de congrega em si o instante e o infinito. Tal perspectiva

²⁴ FERREIRA, David Mourão. “A Descoberta do Amor”. In: MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1998.

²⁵ PORTELLA, Eduardo. “Do verso solitário ao canto coletivo”. In: MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1998.

²⁶Cf. CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*

²⁷ Ao comentar o ensaio de Otávio Melo Alvarenga, no qual Vinicius de Moraes é apresentado como um poeta antiplatônico, a professora Renata Pallottini afirma que existe um equilíbrio tão perfeito entre erotismo e pureza, na obra de Vinicius, que seria possível encontrar nela até mesmo esse platonismo que lhe é negado pelo autor de *Mitos e Valores*.

consiste em dar forma aos anseios de totalidade, inquietação desde o começo presente em seus versos, graças à reunião das esferas do físico e do sublime. O primeiro capítulo desta dissertação traz um breve balanço de sua poesia inicial, rastreando os motivos e os ritmos centrais trabalhados em seus livros de juventude; o segundo capítulo apresenta as análises de alguns dos sonetos de amor escritos a partir de 1938, poemas nos quais o novo modo de compreender o sentimento amoroso surge com maior nitidez; e o capítulo final procura abordar o testemunho lírico do poeta, que se volta, em chave de síntese, para os problemas de seu ofício em “Poética (I)” e “Poética (II)”.

O Poeta Construído – ou As Trevas do Poeta

“ 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.”
(Vinicius de Moraes – “Ânsia”)

“A luz resplandece nas trevas, e as trevas
não prevaleceram contra ela”
(João 1: 4)

1. Apresentação

O próprio Vinicius de Moraes, ao apresentar sua *Antologia Poética*, afirmou que sua obra pode ser dividida em duas partes distintas e contraditórias:

A primeira, mística e transcendental, é resultado de uma formação nitidamente cristã, começa com seu primeiro livro de poemas *O caminho para a Distância*, de 1933, e termina com a publicação de “Ariana, a mulher”, de 1936. Nesse momento, Vinicius está de acordo com o sentimento cristão que influenciava outros poetas modernos brasileiros como Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima e Murilo Mendes²⁸, como se pode observar no estudo de Roger Bastide sobre a poesia religiosa produzida no Brasil. Depois de rastrear o tema do misticismo religioso nas obras de Schmidt e Jorge de Lima, o estudioso termina seu texto dizendo: “Encontraremos temas análogos em Vinicius de Moraes (...) sua poesia é a do homem escravo, preso ao solo, às raízes das plantas ou às

²⁸ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1994. Segundo o professor Alfredo Bosi: “A renovação da literatura cristã, que nos anos 30 contou com os nomes de Ismael Nery, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, Otávio de Faria, Vinicius de Moraes, Tristão de Atayde e outros, teve, como se sabe, raízes neo-simbolistas francesas. Um Péguy, um Bloy, um Bernanos, um Claudel dariam temas e formas ao novo catolicismo latino americano que neles e nos ensaios de Maritain viu uma ponte segura entre a ortodoxia e algumas formas modernas de pensamento (Bergson), de práxis (democracia, socialismo) e de arte”.

margens imóveis do mar, prisioneiro dos ‘príncipes loucos’ que vê passar o bergantim fantasma, e quer fugir, mas sabe que não pode fazê-lo porque trazemos sempre conosco a Memória, a multiplicidade de imagens, portanto”²⁹.

É evidente que a efervescência espiritualista dos anos 30 não formou o que se pudesse chamar de um movimento coeso. Os resquícios da poesia simbolista, o apostolado intelectual do católico Jackson de Figueiredo e mesmo o pensamento preocupado com a tradição religiosa e moral do país de Tristão de Ataíde, influenciaram artistas e intelectuais que, cada um a sua maneira, criaram diferentes tendências ideológicas e estéticas.³⁰

A segunda fase de sua lírica apresenta forte oposição ao transcendentalismo da primeira, nela é possível constatar certo movimento em busca de um mundo mais palpável e material, como se observa, principalmente, a partir da publicação de *Poemas, Sonetos e Baladas*, de 1946, livro no qual o poeta dá corpo a sua nova postura diante do mundo, mostrando uma segurança maior sobre suas convicções e impondo um ânimo amoroso que parece ser o âmago de toda sua poesia. É claro que a mudança não se operou somente no nível da perspectiva do poeta: os versos bíblicos carregados deram lugar ao verso mais curto e preciso; o tom dramático e grandiloquente cedeu espaço para a busca da simplicidade. Como assevera Antonio Candido: “*Novos Poemas* (1938) ainda é meio solene, mas já mostra a capacidade de variar os ritmos, fazer verso curto e jogar com as formas fixas, inclusive o soneto, instrumento rígido e fechado que ele haveria de abrir em estruturas livres (...). *Poemas, Sonetos e Baladas* (1946) talvez seja o momento de síntese das suas capacidades e ritmos. Nele encontramos o Vinicius inteiro, o de antes e o de

²⁹ BASTIDE, Roger. “Estudos sobre a poesia religiosa brasileira”. In: *Poetas do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1997.

³⁰ CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1980. Conforme o professor Antonio Candido: “O decênio de 30 é com efeito, no Brasil, sobretudo em seus últimos, de intensa fermentação espiritualista. (...) O romance introspectivo de Cornélio Pena (*Fronteira*) e Lúcio Cardoso (*Luz no subsolo, Mãos vazias*); social, de Plínio Salgado (*O esperado, O cavaleiro de Itararé*); dramático, de Octávio de Faria (*Mundos mortos, Caminhos da vida*), exprimem, seja um inconformismo com o neo-realismo dos modernos, seja com a sua interpretação geralmente radical da sociedade. A poesia de Augusto Frederico Schmidt, neo-romântica, a de Jorge de Lima e Murilo Mendes, católica, marcam neste campo, tendências dependentes do Modernismo.”

depois; o que apela para a transcendência e o que realiza o verso correndo os dedos pelo violão.”³¹

Evidentemente que entre essas duas fases há um período de transição, no qual Vinicius dentro da linguagem e da poesia apresenta um eu-lírico mais maduro. Esse momento é bem representado pelas *Cinco Elegias* (1943), publicação na qual se verifica a fundição e o confronto direto das duas fases do poeta.

Embora, como já foi dito, o presente estudo tenha como objetivo uma leitura mais atenta de poemas da chamada segunda fase de Vinicius de Moraes, faz-se necessária uma breve passagem por sua poesia inicial, na qual o poeta construído já mostra a possibilidade do poeta em construção, que apareceria em seus versos posteriores. Para tanto, parece importante traçar aqui um pequeno panorama dos principais motivos trabalhados em seus primeiros volumes de poesia: *O Caminho para a Distância*, *Forma e Exegese* e *Ariana, a Mulher*, por constituírem o momento de formação do poeta que, nesses primeiros poemas, ainda está sob forte influência de algumas “verdades pré-concebidas”, mas que ao longo de sua trajetória começa a abandoná-las, em direção a uma maior humildade diante da vida e da própria poesia.

2. O tortuoso caminho em busca da distância

O poema que abre o volume *O Caminho para a Distância* traz em seu título o tom da obra: “Místico”, texto longo e arrebatado, que aponta em uma de suas estrofes para a perspectiva do poeta naquele momento de sua formação:

No olhar aberto que eu ponho nas coisas do alto
Há todo um amor à divindade.
No coração aberto que eu tenho para as coisas do alto
Há todo um amor ao mundo.

³¹*Idem*. “Vinicius de Moraes”. In: *Brigada Ligeira e outros escritos*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

No espírito que eu tenho embebido das coisas do alto
Há toda uma compreensão.

De fato, nesses versos, que se assemelham aos hinos religiosos pela forma, aparece a grande preocupação do jovem Vinicius: as coisas do alto. O movimento de procura pelo que há de mais etéreo fica claro na gradação que vai do olhar ao espírito, sempre voltados para as alturas, e na tentativa de abarcar o todo: o amor à divindade, ao mundo e, finalmente, o alcance da compreensão. Pode-se encontrar aí o pensamento de um poeta que do alto de uma arrogância juvenil tentava se colocar para fora da realidade maculada em direção a um caminho que o levasse para a Distância que ainda não estava corrompida.

Essa tendência pode ainda ser constatada em outros versos do mesmo livro, como no poema “Purificação”, no qual o poeta, por meio de um canto suplicante, pede a Deus que o conserve imaculado:

A minha voz subiu até ti, Senhor
E tu me deste a paz.
Eu te peço, Senhor
Guarda meu coração no teu coração
Que ele é puro e simples.
Guarda a minha alma na tua alma
Que ela é bela, Senhor.
Guarda o meu espírito no teu espírito
Porque ele é a minha luz
E porque só a ti ele exalta e ama.

Nessa, que é a última estrofe do poema, observa-se o sujeito empenhado que deseja desprender-se cada vez mais do terreno em busca do galardão prometido aos puros. Como Davi em seus Salmos, Vinicius usa da sintaxe bíblica e da anáfora para aproximar-se do discurso solene e sagrado, tornando clara a ressonância da Bíblia em seu texto.

Vale ressaltar que a voz que afirma sentir a paz, no segundo verso dessa oração, está fazendo um apelo fervoroso para que o Senhor a resguarde do pecado e do mal, e essa preocupação já demonstra a fragilidade das aparentes convicções do poeta que, em grande parte dos textos de *O Caminho para a Distância*, resvala em certa tensão entre o desejo pelo sublime e a necessidade de viver o mundo rebaixado, como se pode observar nas estrofes finais do poema “Ânsia”:

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 balbúcio 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.

A leitura desse trecho de “Ânsia” associada à dos outros poemas torna clara a divisão da alma do poeta que luta entre as coisas do alto e da carne. O desejo físico, sempre relacionado ao pecado original pelo cristianismo, faz o jovem que busca a pureza espiritual se debater em angústias e sofrimentos, que aparecem na forma desigual e irregular de seus versos e nas desesperadas perguntas que não têm respostas.

O texto apresenta um sujeito sufocado pela constatação de que o prazer e a luxúria afastaram-no de Deus e essa separação é tão violenta para ele que chega a declarar: “Nada mais existe para mim /Só talvez tu, Senhor.” É o fim de tudo para o eu-lírico, afinal, ao olhar para o que está a sua volta, não encontra nada, nem mesmo o socorro dos céus, já que faz uso do advérbio “talvez” para referir-se à presença de Deus. E em um último pedido atormentado, suplica pela aurora, uma vez que parece certo de que seus olhos não têm mais direito a ver a luz do dia. Como afirmou Otávio de Faria: “Evidentemente, se *O Caminho para a Distância* é o que se pode chamar de um livro vivo, quente, humano, ele o é pela razão fundamental de que, por detrás de cada uma de suas poesias, das melhores como das piores, há um poeta vivendo (e vivendo de um modo especialmente intenso) a sua estranha aventura de sombra e luz”³². Sim, sombra e luz, céu e terra se opõem e se confundem na poesia do primeiro Vinicius, que sofria a tensão de fazer conviverem sua criação católica e o chamado pelo mundo físico que o cercava.

Nessa tortuosa vivência, o amor, desde o início o problema central da poesia de Vinicius, vem sempre como um sentimento ambíguo que busca alinhar a pureza ditada pelo dogma cristão e os apelos do corpo, como mostra o poema “A Que Há de Vir”:

Aquela que dormirá comigo todas as luas
É a desejada de minha alma.
Ela me dará o amor de seu coração
E me dará o amor de sua carne.

Ela abandonará pai, mãe, filho, esposo
E virá a mim com os peitos e virá a mim com os lábios
Ela é a querida da minha alma
Que me fará longos carinhos nos olhos

³² FARIA, Otávio de. *Op. cit.*

Que me beijará longos beijos no ouvido
Que rirá no meu pranto e rirá no meu riso.
(...)
Ela é a minha poesia e a minha mocidade
É a mulher que se guardou para o amado de sua alma
Que ela sentia vir porque ia ser dela e ela dele.

Ela é o amor vivendo de si mesmo.
É a que dormirá comigo todas as luas
E a quem eu protegerei contra os males do mundo.

Ela é a anunciada da minha poesia
Que eu sinto vindo a mim com os lábios e com os peitos
E que será minha, só minha, como a força é do forte e a poesia é do poeta.

Esses versos apontam para a vontade do eu-lírico de encontrar a amada única e eterna, como prega a Bíblia, que para unir-se ao seu esposo, como Cristo uniu-se à Igreja, abandonará pai e mãe e seguirá seu novo companheiro e dormirá com ele todas as luas. Ora, essa mulher ideal, que representa o amor infinito, é a sombra que o jovem persegue ao longo de toda a sua primeira poesia: se o prazer é visto com algo maldito em poemas como “Ânsia”, em “A que há de vir” tem-se entrevista a solução para o desejo – o amor abençoado entre o homem e a mulher que estão acima das instituições, formando uma nova relação permitida e completa. É nítida a força que a imagem desse ser tem na lírica de Vinicius: *Ela é a querida da minha alma*, ou seja, cabe a ela preencher o que há de mais sagrado para o eu-lírico; *Ela é a minha poesia e a minha mocidade*, sendo assim, é o que há de mais importante para o jovem poeta; *Ela é o amor vivendo de si mesmo*, portanto é a única possibilidade de viver uma vida repleta de paixão; e, finalmente, *Ela é a anunciada da minha poesia*, aquela que desde sempre foi cantada e procurada por esse trovador dos tempos modernos como sua senhora mais querida.

Nesse momento de sua lírica, Vinicius se mostra desejoso de viver a plenitude do amor tão largamente louvada pelos poetas renascentistas, tateando no escuro de suas trevas pessoais em busca de um amor que poderá levá-lo para mais perto do

Absoluto almejado. Isso já antecipa a vontade do poeta de transfigurar, pela poesia, a realidade, por uma verdadeira incapacidade de aceitá-la tal como ela é.

3. O caminho da queda

Esse movimento continua aparecendo em sua poesia no livro seguinte *Forma e Exegese*, no qual a angústia do jovem dividido aparece mais latejante:

Nem do meu vazio te criasses, anjo que eu sonhei de brancos seios
De branco ventre e de brancas pernas acordadas
Nem vibrasses no espaço em que te moldei perfeita...
Eu te diria – Por que vieste te dar ao já vendido?

Oh, estranho húmus deste ser inerme e que eu sinto latente
Escorre sobre mim como o luar nas fontes pobres
Embriaga o meu peito do teu bafo que é como o sândalo
Enche o meu espírito do teu sangue que é a própria vida!

Fora, um riso de criança – longínqua infância da hóstia consagrada
Aqui estou ardendo a minha eternidade junto ao teu corpo frágil!
Eu sei que a morte abrirá no meu deserto fontes maravilhosas
E vozes que eu não sabia em mim lutarão contra a Voz.

Agora porém estou vivendo da tua chama como a cera
O infinito nada poderá contra mim porque de mim quer tudo
Ele ama no teu sereno cadáver o terrível cadáver que eu seria
O belo cadáver nu cheio de cicatriz e de úlceras.

Essas são apenas quatro estrofes do longo poema “Olhar para trás”, que abre o segundo livro de Vinicius de Moraes. O título do texto é bastante significativo, o sujeito olha para trás e faz uma espécie de balanço do que desejou anteriormente e do quão diferente está nesse momento. Se no primeiro livro ele acreditava que no futuro teria uma mulher pura ao seu lado e que ela seria capaz de conduzi-lo ao Absoluto, como vimos em “A que há de vir”, agora o eu-lírico admite que essa possibilidade ficou no passado: “Nem do meu vazio te criasses, anjo que eu sonhei de brancos seios” – o verbo “sonhar” está no

pretérito perfeito – ele não espera mais por essa figura celestial, apenas admite que a desejou. Mas o anseio pela transcendência ainda se confirma no apelo ao anjo branco – de seios, ventre e pernas brancas – que não vem. A descrição desse ser que, supostamente, seria assexuado indica a lascívia do homem que se recorda das partes mais sensuais do corpo feminino, fazendo confluir a inocência e a malícia em seus versos. Não à-toa, esse livro já não apresenta mais a poesia como uma forma de caminhar em direção à Distância, como o primeiro, mas, sim, como construção textual que possibilita o derramamento dos sentimentos conturbados e a organização destes por meio do trabalho de arte, fato que se pode verificar pelo próprio título do volume: *Forma e Exegese*.

Essa mistura de uma imagem transcendente (o anjo branco) com imagens sombrias (sangue, cadáver, cicatriz e úlceras) aponta para o momento pelo qual o jovem poeta passa em sua lírica, o instante de conflito entre o céu e o inferno que permeia toda a poesia inicial do Vinicius que sofre a influência de sua formação cristã e de suas leituras da tradição simbolista francesa³³. Afinal se por um lado ele anseia pelo Divino, como estrada para a salvação, por outro, compreende a força da corrente que aceitava o Demoníaco como uma forma de escapar à mesquinhez da contingência.

Ao dirigir-se a essa figura angelical, o eu-lírico descreve-se como um ser corrompido: “Eu te diria – Por que vieste te dar ao já vendido?”. Ora, em seu livro anterior, o sujeito parecia sentir-se digno de enlaçar-se à pureza, agora mostra-se inferior – uma pequena criatura terrena. Se antes a companheira poderia ajudá-lo no percurso para as alturas, em busca da luz almejada, neste momento essa luz o consome – como a chama destrói a cera da vela. Em *O caminho para a Distância*, a mulher anjo representava a chance de plenitude para o poeta, em “O olhar para trás”, ele já não está mais em simetria com o que haja de celestial, pois se reconhece como uma figura rebaixada – repleta de cicatrizes e úlceras.

³³ Vinicius sempre admitiu e declarou a grande influência que sofreu da poesia de Rimbaud e seus pares, não à-toa duas das três epígrafes do livro *Forma e Exegese* são do jovem poeta francês.

Essa tortura íntima, sentida pelo artista, parece mais pungente no verso “O infinito nada poderá contra mim porque de mim quer tudo”, em que o sujeito já se mostra impotente diante das exigências que o Absoluto faz pesar sobre seus ombros. Afinal o homem que canta a beleza do Infinito começa a demonstrar sua fraqueza diante desse Ideal, o que o leva a distanciar-se, cada vez mais, da pureza inicialmente perseguida, como é possível constatar no poema “O Cadafalso”:

Eu caí de joelhos diante do amor transtornado do teu rosto
Estavas alta e imóvel – mas teus seios vieram sobre mim e me feriram os olhos
E trouxeram sangue ao ar onde a tempestade agonizava.
Subitamente cresci e me multipliquei ao peso de tanta carne
Cresci sentindo que a pureza escorria de mim como a chuva dos galhos
E me deixava parado, vazio para a contemplação da tua face.
Longe do mistério do teu amor, curvado, eu fiquei ante tuas partes intocadas
Cheio de desejo e inquietação, com uma enorme vontade de chorar no teu vestido.
Para desvendar as tuas formas nas minhas lágrimas
Agoniado abracei-te e ocultei o meu sopro quente no teu ventre
E logo te senti como um cepo e em torno a mim eram monges brancos em ofício
[de mortos
E também – quem chorou? – vozes como lamentações se repetindo.
No horror da treva cravou-se em meus olhos uma estranha máscara de dois gumes
E sobre o meu peito e sobre os meus braços, tenazes de fogo, e sob os meus pés
[piras ardendo.
Oh, tudo era martírio dentro daquelas vozes soluçando
Tudo era dor e escura angústia dentro da noite desesperada!
“Me salvem – gritei – me salvem que não sou eu!” – e as ladainhas repetiam –
[me salvem que não sou eu!
E veio então uma mulher como uma visão sangrenta de revolta
Que com a mão de gigante colheu o que de sexo havia em mim e o
[espremeu amargamente
E que separou a minha cabeça violentamente do meu corpo.

Nesse momento eu tive de partir e todos fugiam aterrados
Porque misteriosamente meu corpo transportava minha cabeça para o inferno...

É importante atentar para o modo como esse poema demonstra a tendência para a qual o poeta começa a se encaminhar já em 1935. O título do texto é muito significativo, “Cadafalso”, pois a imagem de algo que leva o condenado à morte, por conta

de sua queda, é exatamente o que os versos declaram sobre o sujeito poético, que após buscar as alturas, começa a despencar rumo às profundezas.

Logo no primeiro verso o eu-lírico se admite prostrado aos pés, não mais de Deus, mas do amor revelado por uma figura de mulher, anunciando que se sente crescendo ao mesmo tempo em que vê a pureza escorrendo de si. Ora, essa sensação de crescimento diante da perda da inocência não vem incólume, o sujeito se mostra queimando numa cena que lembra os horrores do inferno : “E sobre o meu peito e sobre os meus braços, tenazes de fogo, e sob os meus pés piras ardendo”. Não por acaso, o 16º. verso afirma que “tudo era dor e escura angústia dentro da noite desesperada!”, e essa tortura pessoal faz com que o homem fraco implore por sua salvação: “Me salvem” (17º. v), mas ao invés da mão de Deus, o que vem em seu socorro é uma enorme mulher que com sua “mão de gigante” colhe o sexo do eu-lírico e o espreme amargamente e que, num gesto semelhante, aparta sua cabeça do resto de seu corpo. A longa estrofe que termina com essa cena indica que é a mulher, a partir de agora ligada diretamente ao sexo para o sujeito, a responsável pela definitiva separação de suas convicções (a cabeça) e de seus desejos (o corpo).

Depois do desligamento imagético das partes racional e sensível do homem, o que sucede é o dístico final:

Nesse momento eu tive de partir e todos fugiam aterrados
Porque misteriosamente meu corpo transportava minha cabeça para o inferno...

A imagem, que fala por si só, deixa claro o caminho que o poeta se vê forçado a perseguir: o corpo venceu, e essa vitória física o encaminha para o caos do inferno que o aguarda depois do afastamento do Ideal. Assim, já em seu segundo livro, que faz parte do que o próprio poeta considerava um momento de busca pela transcendência, pode-se perceber o descaminhamento do homem que não consegue seguir até a porta mais estreita, que o levaria à salvação pregada nos púlpitos, mas que envereda, ao contrário,

ainda que em meio ao horror, pela porta mais larga, cujo destino seria o mundo real e corrompido, oposto à desejada Distância, antes entrevista em seu livro inicial.

Essa caminhada em direção ao terreno continua dilacerando o sujeito poético, como é possível perceber em “Alba”:

Alba, no canteiro dos lírios estão caídas as pétalas de uma rosa cor de sangue
Que tristeza esta vida, minha amiga...
Lembras-te quando vínhamos na tarde roxa e eles jaziam puros
E houve um grande amor no nosso coração pela morte distante?
Ontem, Alba, sofri porque vi subitamente a nódoa rubra entre a carne pálida ferida
Eu vinha passando tão calmo, Alba, tão longe da angústia, tão suavizado
Quando a visão daquela flor gloriosa matando a serenidade dos lírios entrou
[em mim
E eu senti correr em meu corpo palpitações desordenadas de luxúria.
Eu sofri, minha amiga, porque aquela rosa me trouxe a lembrança do teu sexo
[que eu não via
Sob a lívida pureza da tua pele aveludada e calma
Eu sofri porque de repente senti o vento e vi que estava nu e ardente
E porque era teu corpo dormindo que existia diante de meus olhos.
Como poderias me perdoar, minha amiga, se soubesse que me aproximei da flor
[como um perdido
E a tive desfolhada entre minhas mãos nervosas e senti escorrer de mim o sêmen
[da volúpia?
Ela está lá, Alba, sobre o canteiro dos lírios, desfeita e cor de sangue
Que destino nas coisas, minha amiga.
Lembras-te quando eram só os lírios altos e puros?
Hoje eles continuam misteriosamente vivendo, altos e trêmulos
Mas a pureza fugiu dos lírios como o último suspiro dos moribundos
Ficaram apenas as pétalas da rosa, vivas e rubras como a tua lembrança
Ficou o vento que soprou nas minhas faces e a terra que eu segurei nas
[minhas mãos.

Pode-se observar em “Alba” o desconcerto do eu-lírico após o encontro amoroso. No poema, percebe-se como a “profanação” do corpo da mulher traz consigo angústia e desespero, não só pela contundência das imagens utilizadas pelo poeta, mas também pela forma derramada e abundante dos versos. A leitura dele faz pensar no que

falou Mário de Andrade sobre o fantasma que perseguia os jovens românticos: o amor e o medo³⁴.

Os lírios brancos e a rosa cor de sangue como símbolos de pureza e volúpia são muito bem trabalhados e reforçados no texto, não por acaso os lírios – virgens – eram “altos e puros” e as pétalas da rosa desfolhada estavam caídas (ou decaídas) no chão. Esse uso de flores e cores, bem como a preferência por palavras ligadas à idéia de angústia e aflição, apontam, mais uma vez, para o conflito do jovem poeta que procurava a pureza e a serenidade do sagrado, mas sentia e não conseguia controlar a voluptuosidade e o desejo que corriam no seu corpo humano. Novamente o corpo carregou a cabeça pela mão e desviou o sujeito da inocência almejada. A consumação do ato sexual fez a pureza fugir dos lírios, brancos como a amada (Alba), e tudo o que restou ao amante foi a terra em suas mãos, como prova de sua queda ao solo e constatação da impossibilidade de unir-se às coisas do alto.

Vale ressaltar aqui que Vinicius se mostra, desde sua juventude, um poeta que conhece e revisita a tradição literária, pois conforme aponta Massaud Moisés³⁵: “Alva (ou Alba): composição poética medieval, de próxima origem provençal e remota origem desconhecida, provavelmente ligada a primitivos cantos litúrgicos. Do tipo da cantigas de amigo, gravitava em torno do tema da separação melancólica dos amantes ao nascer do sol.” Se antes alba era uma forma poética utilizada para falar da dor dos amantes que após o encontro amoroso tinham que se separar, o poeta moderno, que sente o peso da carne sobre si, faz referência a ela para falar da dor promovida pelo encontro do casal, uma vez que esse contato, fatalmente, leva os apaixonados à perda da pureza antes louvada, em razão da consumação do ato de amor. O Vinicius que mais tarde reformularia outras

³⁴ ANDRADE, Mário de. “Amor e Medo”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002. “Não tem dúvida nenhuma que um dos mais terríveis fantasmas que perseguem o rapaz é o medo do amor, principalmente entendido como realização sexual. Causa de noites de insônia, de misticismos ferozes que depois de vencidos se substituem por irreligiosidades igualmente ferozes e falsas; causa de fugas, de idealizações inócuas, de vícios, de prolongamentos de infantilismo, de neurastenia, medo do amor toma variadíssimos aspectos”.

³⁵ MOISÈS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1978.

formas tradicionais como o soneto e a balada, já começa, em 1935, a fazer uso da tradição a favor de sua poesia³⁶.

Embora “O Cadafalso” e “Alba” , bem como outros poemas de *Forma e Exegese*, mostrem a impotência do sujeito diante dos apelos terrenos, o anseio de tocar o Infinito ainda se mostra e isso não poderia ser diferente, ninguém abandona seus credos sem passar por um momento de conflito em que suas “verdades pré-concebidas” tentem se sobrepor à mudança encaminhada. O jovem poeta insiste em acreditar numa possibilidade, ainda que remota, de encontrar um caminho que o leve para a Distância, longe das trevas, como é possível observar no fragmento de poema que fecha esse volume de poesia de modo bastante significativo:

A Criação na Poesia
(Ideal)
(fragmento)

O poeta parte no eterno renovamento.
Mas seu destino é fugir sempre ao homem
que ele traz em si.

O poeta:
Eu sonho a poesia dos gestos fisionômicos de um anjo!

4. Céu e inferno: a mulher

Os gestos fisionômicos de um anjo ficaram nos sonhos ainda possíveis em *Forma e Exegese*, porque em *Ariana, a mulher*, de 1936, poema publicado em separata, Vinicius elege outro ser como centro de suas inquietudes: a mulher amada. Vale lembrar que se o foco de sua poesia começa a assumir novas diretrizes, a linguagem continua

³⁶ Convém dizer que Vinicius não foi o único de seu tempo a trabalhar e transformar essa antiga forma literária, Murilo Mendes também o fez, como é possível verificar em: MOURA, Murilo Marcondes. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: EDUSP, 1995.

carregada de uma retórica opulenta, como nos livros anteriores, mas essa mudança de olhar já prepara o caminho para a nova poesia que surgiria nos livros posteriores a essa publicação.

Não por acaso, o próprio Vinicius considerou esse poema como o fim de sua primeira fase. *Ariana, a mulher* é um texto caudalosamente composto, com mais de cem versos, alguns deles alongados para além de vinte sílabas poéticas, demonstrando o paroxismo de um discurso que buscava a essência da poesia e que termina apenas com a sugestão de um mistério intransponível: Ariana. Seus primeiros versos descrevem o momento em que o sujeito se vê só e entra em um estado de delírio:

Quando, aquela noite, na sala deserta daquela casa cheia de montanha em torno
O tempo convergiu para a morte e houve uma cessação estranha seguida de um
[debruçar do instante para o outro instante
Ante o meu olhar absorto o relógio avançou e foi como se eu tivesse me identificado
[a ele e estivesse batendo soturnamente a Meia-Noite
E na ordem de horror que o silêncio fazia pulsar como um coração dentro do ar
[despojado
Senti que a Natureza tinha entrado invisivelmente através das paredes e se plantara
[aos meus olhos em toda a sua fixidez noturna
E que eu estava no meio dela e à minha volta havia árvores dormindo e flores desacordadas
[pela treva.

Como se fosse um poema narrativo, esses primeiros versos trazem a sensação de tempo e espaço em que o sujeito se encontra no início de sua alucinação. O relógio que marca Meia-Noite indica a transição de um dia para outro ou, como no próprio poema, de um *instante para o outro instante*: é o ponto da mudança, o horário sombrio e solitário em que os fantasmas pessoais vêm ao encontro do eu-lírico com a forma da Natureza escura. E os versos seguintes declaram a primeira visão assustadora:

Como que a solidão traz a presença invisível de um cadáver – para mim era como
[se a Natureza estivesse morta
Eu aspirava a sua respiração ácida e pressentia a sua deglutição monstruosa mas para mim
[era como se ela estivesse morta

Paralisada e fria, imensamente erguida em sua sombra imóvel para o céu alto e sem lua
E nenhum grito, nenhum sussurro de água nos rios correndo, nenhum eco nas
[quebradas ermas
Nenhum desespero nas lianas pendidas, nenhuma fome no muco aflorado das plantas
[carnívoras
Nenhuma voz, nenhum apelo da terra, nenhuma lamentação das folhas, nada

Tudo está morto em torno do sujeito. Na medida em que o homem percebe a ausência de vida a seu redor, o ritmo dos versos vai se tornando mais forte, capturando a angústia que ele começa a sentir ao perceber-se no meio do nada, sensação reforçada pela repetição bem marcada dos pronomes *nenhum* e *nenhuma*, que aparecem no final da estrofe; e esse frenesi rítmico prossegue, dificultando bastante a leitura do poema em voz alta.

Mas na seqüência do texto, pode-se perceber que a compreensão do eu-lírico sobre a Natureza que o cerca muda:

Foi então que compreendi que só em mim havia morte e que tudo estava
[profundamente vivo
Só então vi as folhas caindo, os rios correndo, os troncos pulsando, as flores
[se erguendo
E ouvi os gemidos dos galhos tremendo, dos gineceus se abrindo, das borboletas
[noivas se finando
E tão grande foi minha dor que angustiosamente abracei a terra como se quisesse
[fecundá-la
Mas ela me lançou fora como se não houvesse força em mim e como se ela não me
[desejasse
E eu me vi só, nu e só, e era como se a traição tivesse me envelhecido eras.

No trecho acima, nota-se que o sujeito inverte sua observação: não é mais a Natureza que está morta ao seu redor, mas ele é que está morto diante da vida que o cerca. Nesse ponto, tudo que está a sua volta se mostra pulsando fortemente e ele é recusado por toda essa energia vital, como um corpo estranho que não pode adaptar-se ao organismo

sadio. E essa impossibilidade de comunhão entre o eu-lírico e a Natureza leva o homem a pensar em sua salvadora – aparece, então, a figura que lhe dará redenção: Ariana.

Tristemente me brotou da alma o branco nome da Amada e eu murmurei – Ariana!
E sem pensar caminhei trôpego como a visão do Tempo e murmurava – Ariana!
E tudo em mim buscava Ariana e não havia Ariana em nenhuma parte
Mas se Ariana era a floresta, por que não havia de ser Ariana a terra?
Se Ariana era a morte, por que não havia de ser Ariana a vida?
Por que – se tudo era Ariana e só Ariana havia e nada fora de Ariana?

Tudo que resta ao sujeito depois de constatar sua morte diante do mundo é clamar por Ariana, seu anjo branco, sua Amada, e com veemência – seu nome é repetido 11 vezes em apenas 6 versos. É como se a mulher fosse um substituto de Deus, sua salvação. Essa procura pela mulher amada como fonte de redenção vem no momento em que o poeta, ainda ligado ao catolicismo, percebe que Deus está naquilo que se ama e não preso a crucifixos ou dogmas, como declara a seu amigo Lúcio Cardoso em uma carta escrita no mesmo período em que publicou *Ariana, a mulher*: “Comecei ontem o Rosanov³⁷. Gostando muito. Me ensinou, ou melhor, completou em mim a noção de que Deus é o que se ama acima de tudo, o Tu, o Ele, o Ó!, o Ah!, a exclamação desorientada para o mais alto. Quando Rimbaud diz, ‘ô Femme...’, ele fala a Deus. Quando Baudelaire diz, ‘Ô Beauté...’, é com Deus que ele entra em comunicação. O ‘Senhor!’, ‘Meu Deus!’ pode muitas vezes ser um grito de couraça, de tédio mortal. Ou de medo. E não se fala de medo a Deus.”³⁸ Assim, o pensamento voltado para Ariana, a amada, parece ser a forma que o eu-lírico encontra para perseguir ainda a salvação. Afinal Ariana não é só a morte, é também a vida, como Cristo.

Esse excerto da carta do poeta ao amigo resulta extremamente relevante para a leitura do poema, pois deixa entrever que Vinicius não abandona a busca, nesse

³⁷ Vassilij Rosanov (1856-1919), pensador russo que teve forte influência sobre poetas simbolistas.

³⁸ MORAES, Vinicius de. *Querido poeta: correspondência de Vinicius de Moraes*. Ruy Castro (org.). São Paulo: Cia das Letras, 2003. pp.34-35.

momento, de uma certa totalidade, mas muda a forma de buscá-la, sondando no contingente o transcendental. A invocação a Deus dá lugar ao clamor pela mulher, ou seja, ainda há um fundo de aspiração pelo Ideal, o que reafirma o fato de o próprio Vinicius não considerar esse poema como o início de uma nova fase, mas apenas como o término da primeira.

Baixei à terra de joelhos e a boca colada ao seu seio disse muito docemente – Sou
[eu, Ariana...
Mas eis que um grande pássaro azul desce e canta aos meus ouvidos – Eu sou Ariana!
E em todo o céu ficou vibrando como um hino o muito amado nome de Ariana.
Desesperado me ergui e bradei: Quem és que te devo procurar em toda a parte e
[estás em cada uma?
Espírito, carne, vida, sofrimento, serenidade, morte, por que não serias uma?
Por que me persegues e me foges e por que me cegas se me dás uma luz e restas longe?

Após a demonstração de que só cabia a Ariana o resgate do sujeito moribundo, ele sai a sua procura. E a descoberta de que ela pode ser tudo e estar em todos os lugares, desespera o eu-lírico, fazendo florescerem as questões: *Quem és? Por que não serias uma? Por que me persegues e me foges?* Essas perguntas se suspendem ao longo da busca pela resposta que parece nunca vir, mas de qualquer modo o sujeito não desiste e continua sua demanda rigorosa pela poesia, que é Ariana:

E eis que galgando um monte surgiram luzes e após janelas iluminadas e após cabanas
[iluminadas
E após ruas iluminadas e após lugarejos iluminados como fogo no mato noturno
E grandes redes de pescar secavam às portas e se ouvia o bater das forjas.
E perguntei: Pescadores, onde está Ariana? – e eles me mostravam o peixe
Ferreiros, onde está Ariana? – e eles me mostravam o fogo
Mulheres, onde está Ariana? – e elas me mostravam o sexo.

Nessa estrofe temos a confirmação de que o sujeito poético segue o rastro de Ariana apesar de já ter constatado a dificuldade para achá-la. Ao encontrar outras pessoas pergunta por ela, e em meio ao seu delírio, todos asseveram que Ariana é uma força vital.

Para os pescadores é o peixe e para os ferreiros o fogo, ou seja, é o essencial para a manutenção do ofício de cada um, do mesmo modo que é o fundamental para a lírica e a existência do poeta. Quanto às mulheres, ao serem consultadas, só desvelam o sexo, como se Ariana fosse também um símbolo de feminilidade e de fertilidade, afinal faculta as portas do prazer e do nascimento. Essa cena, em que as pessoas respondem quem é Ariana para elas, alude à onipresença desse ente que, como Deus, está em todo lugar e parece ser o sopro essencial.

Por analogia, Ariana surge como um ser onipresente e onipotente, ergue-se numa espécie de vulto supremo aos olhos do poeta:

Mas Ariana não era a mulher, nem a moeda, nem a mercadoria, nem a púrpura
E eu disse comigo: Em todo o lugar menos que aqui estará Ariana
E eu compreendi que só onde cabia Deus cabia Ariana.

Nesse momento o peso da figura de Ariana se dá por inteiro, ela não é simplesmente uma mulher, nem a riqueza ou a beleza tão somente, ela carrega consigo todo o esplendor da totalidade e por isso o eu-lírico considera merecer Ariana o lugar de Deus. Importante salientar que, no verso “Só onde cabia Deus cabia Ariana”, tem-se a confissão do poeta de que, efetivamente, houve uma escolha.

Essa busca pelo ser divino não o aproxima da misericórdia e do milagre, alguns versos depois parece haver uma inversão do papel de Cristo na figura do sujeito poético, que se declara “o enviado do Mal”:

Dentro em pouco todos corriam a mim, homens varões e mulheres desposadas
Um me diziam: Meu senhor, meu filho morreu! E outras eram cegas e paralíticas
E os homens me apontavam as plantações estorricadas e as vacas magras.
E eu dizia: Eu sou o enviado do Mal! E imediatamente as crianças morriam
E os cegos se tornavam paralíticos e os paralíticos cegos
E as plantações se tornavam pó que o vento carregava e que sufocava as vacas magras.
Mas como quisessem me correr eu falava olhando a dor e a maceração dos corpos
Não temas, povo escravo! A mim me morreu a alma mais do que o filho e me assaltou

[a indiferença mais do que a lepra
A mim se fez pó e carne mais do que o trigo e se sufocou a poesia mais do que a vaca
[magra.

Pode-se observar, nesse trecho, que há uma referência clara a algumas passagens de Cristo citadas nos evangelhos: a cura dos paralíticos, dos leprosos, das crianças enfermas e dos cegos³⁹, segundo as palavras do evangelista Mateus: “... percorria Jesus todas as cidades e povoados, ensinando nas sinagogas e curando toda a sorte de doenças e enfermidades.”⁴⁰. No entanto, o eu-lírico não traz as boas novas, ao contrário daquele que levava a cura às pessoas, a presença dele parece pesar ainda mais sobre os que buscam por auxílio divino. É uma espécie de inversão: se em seu primeiro volume de poemas o sujeito poético até se comparava ao Bom pastor⁴¹, agora se mostra como o avesso da imagem da salvação, disseminando as mazelas mais terríveis pelos lugares por onde passa. E na seqüência desses versos surge o anúncio de Ariana àqueles que o cercavam, famintos por uma resposta:

Mas é preciso! Para que surja a Exaltada, a branca e sereníssima Ariana
Que é a lepra e a saúde, o pó e o trigo, a poesia e a vaca magra
Ariana, a mulher – a mãe, a filha, a esposa, a noiva, a bem-amada!

Nesse ponto é possível lembrar outro personagem da mitologia cristã: João Batista. Impossível não pensar que se João Batista anunciava Cristo como início do tempo da graça⁴², o sujeito que anuncia a Exaltada parte das mazelas e leva a morte inexorável às pessoas; se na Bíblia a chegada do Salvador traria a alegria, Ariana, como a

³⁹ Como é possível observar no Evangelho segundo Mateus 9: 1-8, 18-31.

⁴⁰ Mateus 9: 35

⁴¹ Como se pode observar nos seguintes versos do poema “O Bom Pastor”: *Sou como o bom-pastor da natureza/ que recolhe a alma do seu rebanho/ no agasalho de sua alma...*

⁴² Cf. *Evangelho Segundo João* 1: 15-17: “João testemunha dele e exclama: este é o de quem eu disse: O que vem depois de mim tem, contudo, a primazia, porquanto já existia antes de mim. Porque todos nós temos recebido da sua plenitude, e graça sobre graça. Porque a lei foi dada por Moisés; a graça e a verdade vieram por meio de Jesus Cristo.”

totalidade que representa, traz o Bem e o Mal na mesma medida, aproximando-se de Cristo por ser a saúde e distanciando-se dele por trazer também a lepra; como Jesus se dizia ser o pão da vida, Ariana é o pão e o pó: o que alimenta e atormenta os homens. Mas na estrofe seguinte a cena começa a mudar, os desastres vão sendo vencidos pela Exaltada:

E à medida que o nome de Ariana ressoava como um grito de clarim nas faces paradas
As crianças se erguiam, os cegos olhavam, os paralíticos andavam medrosamente
E nos campos dourados ondulando ao vento, as vacas mugiam para o céu claro
E um só clamor saía de todos os peitos e vibrava em todos lábios – Ariana!
E uma só música se estendia sobre as terras e sobre os rios – Ariana!
E só um entendimento iluminava o pensamento dos poetas – Ariana!

Nessa estância, o ritmo dos versos vai ficando menos frenético e a imagem da grande mulher começa a dar mostras de seu poder de cura e mansidão. Se na estrofe anterior o mensageiro de Ariana observava a desgraça, agora, com o clamor geral pela criatura bendita, as coisas começam a voltar ao eixo. As mesmas imagens de destruição que antes apareciam, voltam, nesse momento, como sinal de renascimento e conversão; como um ser de luz, Ariana começa a operar milagres na vida das pessoas que a ela recorrem: *As crianças se erguiam, os cegos olhavam, os paralíticos andavam medrosamente*. O inferno que antes se apresentava torna-se paraíso por conta da presença da grande mulher. Tudo se volta para a figura amada, peitos, lábios, música e poesia, porque a totalidade tem um nome de mulher, Ariana. É como se a poesia se reconciliasse com a possibilidade da Beleza, da Verdade e do Bem.

Depois desse momento de alívio, o eu-lírico consegue a comunhão com a Natureza que antes não o aceitava:

Assim, coberto de bênçãos, cheguei a uma floresta e me sentei às suas bordas – os regatos
[cantavam límpidos
Tive o desejo súbito da sombra, da humildade dos galhos e do repouso das folhas secas

E me aprofundei na espessura funda cheia de ruídos e onde o mistério passava sonhando
 E foi como se eu tivesse procurado e sido atendido – vi orquídeas que eram camas doces
[para a fadiga]
 Vi rosas selvagens cheias de orvalho, de perfume eterno e boas para matar a sede
 E vi palmas gigantescas que eram leques para afastar o calor da carne.
 Descansei – por um momento senti vertiginosamente o húmus fecundo da terra
 A pureza e a ternura da vida nos lírios altivos como falos
 (...)

 E o sono da Amada me desceu aos olhos e eles cerraram a visão de Ariana
 E o meu coração pôs-se a bater pausadamente doze vezes o sinal cabalístico de Ariana...

Esse é um momento de redescoberta do mundo por parte da voz poética. Se nos primeiros versos desses poemas a Natureza estava morta e o sujeito vivo ou se a Natureza estava viva e ele morto, nesse instante se dá a comunhão entre o homem e a criação. Há tranquilidade e placidez no relacionamento que se estabelece entre o eu-lírico e o mundo natural que está ao seu redor, tudo graças à existência de Ariana e de todo o seu místico poder.

Com esse sentimento de paz e retorno ao lar, termina a primeira parte do texto, que desenvolveu o delírio do sujeito. A segunda parte é curta e leva o leitor de volta à cena inicial do poema:

Depois um gigantesco relógio se precisou na fixidez do sonho, tomou forma e se
[situou na minha frente, parado sobre a Meia-Noite]
 Vi que estava só e que era eu mesmo e reconheci velhos objetos amigos.
 Mas passando sobre o rosto a mão gelada senti que chorava as puríssimas lágrimas
[de Ariana]
 E que o meu espírito e o meu coração eram para sempre da branca e sereníssima Ariana
 No silêncio profundo daquela casa cheia da montanha em torno.

A voz lírica, depois dessa longa viagem, volta ao seu lugar inicial. Retorna para a mesma casa, em frente ao mesmo relógio que, ao início de sua jornada, também apontava para a Meia-Noite, e reconhece esse seu lugar, mas não volta igual: passou pela experiência de Ariana e, por isso, sente em seu rosto as lágrimas de sua nova senhora, que para sempre teria seu espírito e seu coração, como antes os tinha Deus.

Esse longo poema é um marco importante na obra de Vinicius, pois assinala o momento em que o poeta começa a despedir-se dessa busca incessante e aterradora pela plenitude na figura de Deus. E embora, como já foi apontado, seu verso continue longo e derramado e seu tom ainda guarde a solenidade típica do autor de *O Caminho para a Distância*, em *Ariana, a mulher* uma lenta evolução poética já se confirma. Como apontou Otávio Melo Alvarenga, em seu estudo sobre a poesia de Vinicius: “A partir desse belo poema, a verdadeira porta aberta para o roteiro escolhido, Vinicius de Moraes passará a um plano mais elevado de produção poética.”⁴³, afinal o sujeito viu-se forçado a fazer uma escolha entre Deus e Ariana, e por fim escolheu a mulher. Não que essa decisão simbolize uma renúncia à possibilidade de totalidade, ao contrário, o poeta está apenas buscando um novo modo de encontrar a plenitude ainda possível. Por isso, faz-se necessário reforçar que o próprio poeta considera que *Ariana, a mulher* é parte de sua fase que ainda buscava o que há de místico e transcendental.

5. Algumas considerações

Os primeiros volumes de poemas de Vinicius de Moraes deixam transparecer o modo como o olhar do poeta transformou-se com o passar do tempo. A arrogância juvenil de *O caminho para a Distância*, que manifestava a possibilidade de um sujeito eleito dentre os mortais, foi se diluindo até o encontro fatal com *Ariana, a mulher*, que revelou a impotência do homem diante do Mistério.

Um dos indicadores dessa mudança é a forma diferenciada como o poeta viu a mulher ao longo de seus primeiros versos. Em “O olhar para trás”, o anjo branco evocado é a figura feminina que havia sido almejada no livro anterior, ela é intocável porque o sujeito já se reconhece como um ser rebaixado, que tem seus olhos ofuscados diante de tamanha luz. Daí a distância que separa ambos uma vez que sombra e luz não

⁴³ ALVARENGA, Otávio Melo. *Mitos e Valores*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956.

podem ficar em comunhão. Em “Alba”, a mulher, que continuava pura como os altos lírios, já não estava em um plano diverso daquele em que o homem se encontrava, e por isso acabou corrompida pelo pecador, como se o contato com o eu-lírico tivesse o poder de macular o que antes era sagrado. Mas é em *Ariana, a mulher* que a transformação da amada se dá por completo, pois ela não aparece mais como um ser exclusivamente ligado às coisas do alto, ela representa a totalidade e, portanto, diz respeito ao céu e ao inferno simultaneamente. Não é mais a chama que destrói o amador e nem a flor que se despetala ao toque do amante: ela é humana e divina, é o pó e o pão – nela harmonizam-se sombra e luz.

Cabe ainda ressaltar o fato de que o anjo branco, Alba e Ariana têm algo bastante significativo em comum: a cor. O branco que jorra dessas figuras alvíssimas indica a forte influência do Simbolismo na lírica do jovem poeta e a aposta no poder da tradição que enxerga nessa cor a inocência tão importante para o primeiro Vinicius. Ainda que o percurso da voz lírica demonstre um caminho que vai das coisas do alto para o mundo material, ou seja, uma trajetória que manifesta o abandono gradual das crenças iniciais do sujeito, o Infinito nunca deixou de ser uma preocupação ou um anseio; mesmo dirigindo-se à realidade ordinária, o poeta não desistiu de se encontrar nas purezas do branco.

Desse modo, pode-se reparar que o ciclo fechado com a publicação de 1936 marcou o homem que fazia versos brasileiromente schmidtianos e preocupados com as coisas do alto. A partir de 1937, é possível perceber uma recusa ao idealismo de seus primeiros poemas em favor da aproximação com o mundo rebaixado e a linguagem nua diante da poesia, como se constata por meio da leitura do trecho de uma carta enviada pelo poeta a sua irmã um ano após a publicação de *Ariana, a mulher*:

“Hoje não consigo mais ser formal. Positivamente não. Tenho a impressão que a idade (a idade!) me libertou dos últimos preconceitos e conservadorismos que eu tinha. Minha vontade é escrever bem simples e falar mais simples ainda. Pouco e certo. O essencial, apenas.

Libertei-me de toda a literatura, graças a Deus. Tenho mesmo a impressão que, se continuar a fazer poesia, ela deve ser contada de hoje em diante como expressão do meu ser nu diante da vida, agindo o mais humanamente possível nas questões vitais e o mais desumanamente possível nas questões do instinto. Essas ‘Elegias’ que estou fazendo já são muito esse caminho. Mas quero mais, muito mais ainda. Quero a inteligência das coisas vindo a mim, e não a minha inteligência arrancando delas compreensão e complexidade. A gente é complexo. As coisas são simples. Logo a compreensão das coisas deve brotar, deve haver momentos de privilégio. Esses momentos, uma vida instintiva e nua, facilitam e reclamam. Essa deve ser a lógica.”⁴⁴

Tal testemunho constitui uma chave para que se compreenda a transformação que ocorreu na poesia de Vinicius a partir da publicação de *Novos Poemas* (1938). De fato, é flagrante a negação dos antigos preconceitos e do conservadorismo que se assinalavam em sua lírica fortemente influenciada pelo grupo do poeta Augusto Frederico Schmidt, que foi seu primeiro editor. Em uma carta enviada a seu colega da faculdade de direito San Thiago Dantas, em 12 outubro de 1938, o poeta declara com firmeza: “Sinto que a experiência vai me envelhecer ainda mais, e é pena, mas, por um lado, pode fazer muito bem. Vejamos. Tenho medo dessa beleza fria, que mata em vez de fecundar. Tenho medo dessa arte de anjos, dessa arquitetura celeste, ao mesmo tempo eterna e impalpável. É tudo alto demais, inacessível.”⁴⁵ Essa confissão de que as alturas

⁴⁴ MORAES, Vinicius. *Querido Poeta: correspondência de Vinicius de Moraes*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

⁴⁵ *Idem ibidem*.

tornaram-se inalcançáveis confirma que a antiga vertigem pelas coisas do alto e o verbo derramado dos versos bíblicos finalmente deram lugar à nudez do poeta diante da poesia⁴⁶.

Foi exatamente isto que começou a aparecer na lírica de Vinicius que se seguiu a sua primeira fase: o esforço contínuo para aproximar-se mais da vida de modo humilde e reto, sem aquela antiga visão estética e doutrinária que gerava o seu grande sentimento culpa ou o desejo aterrador por uma ascensão contínua. Sabendo-se homem entre homens, compreendeu que o Absoluto estava fora de seu alcance, fato que levou o sujeito a procurar nas coisas mais simples e concretas um caminho para alcançar a Beleza (possível) e essa transformação foi marcante em sua obra.

⁴⁶ CRUZ, Luiz Santa. “O soneto na poesia de Vinicius de Moraes”. In: *Livro dos Sonetos*. Rio de Janeiro: Ed. Portugal, 1957. “Filiando-se, indiretamente, ao movimento de “Restauração da poesia em Cristo”, operado entre nós, por Murilo Mendes e Jorge de Lima, a partir de Tempo e Eternidade, ele conseguiu no entanto permanecer fiel a si mesmo e ao élan e estilo de sua poesia, onde sempre predominaram os temas do amor paixão e as metáforas telúricas e cósmicas de um poeta sempre à procura de uma visão unitária do universo”.

A Construção do Poeta – ou Para Viver um Grande Amor

“A distância, a ausência, uma melancolia, um desabamento e um abismar-se, permanecendo no entanto à tona, quase como leve neblina, um tênue véu apenas distinguível, assim é, embora ao redor enfureça a canícula, a fonte de inspiração da poesia de Vinicius, e uma sensualidade, uma sexualidade que o desliga de tudo e o aniquila longe de tudo, de si próprio, e, enquanto dura, do seu próprio ato que o identifica, amando, com a outra pessoa.”

(Giuseppe Ungaretti)

“ Mas tudo isso não adianta nada, se nesta *selva oscura* e desvairada não se souber achar a bem-amada – para viver um grande amor.”

(Vinicius de Moraes – “Para viver um grande amor”)

1. A nova poesia

A partir da publicação de *Novos Poemas* (1938), Vinicius começa a se mostrar mais concentrado no cotidiano e próximo da realidade, já não se encontra em sua poética o apelo constante ao Absoluto, marca de sua poesia anterior. A mudança ocorrida em seus versos foi nítida, como se pode ler no seguinte comentário de Mário de Andrade: “Os ‘*Novos Poemas*’, que nos deu nos últimos dias do ano passado, são o seu quarto volume de poesia em cinco anos, e o melhor de todos (...) O que há de admirável no poeta é justamente, em plena mocidade, ter conseguido autocrítica bastante pra reconhecer o descaminhamento, ou melhor, o perigo em que estava, e tentar enriquecer de mais profunda, mais humanamente, mais pessoal realidade. Estes ‘*Novos Poemas*’ são assim um esforço do poeta pra se justificar mais alargadamente. Nada mais daquela tese de estandarte, que valia, ou procurava valer muito mais pela beleza de suas cores que pela

ação própria da poesia.”⁴⁷ De fato, houve uma mudança substancial na poética do jovem que conseguiu superar suas trevas pessoais em busca de um novo caminho que o levasse a um encontro delicado com o cotidiano, que anteriormente era rejeitado em sua poesia.

Além da mudança no tom da voz poética, o uso das diversas formas já consagradas pela tradição literária começa a aparecer com mais insistência. A balada, que mais tarde daria à Literatura as belas “Balada do Manguê”, “Balada dos Mortos dos Campos de Concentração” e “Balada das Meninas de Bicicleta”, já aparece em estudo na entusiasmada “Balada Feroz”; e o soneto, que havia aparecido com timidez no seu primeiro volume de versos, toma corpo com “Soneto de Intimidade”, “Soneto à Lua”, “Soneto de Agosto” e “Soneto simples”, preparando o caminho para a reelaboração dessa forma que Vinicius promoveu a partir de 1938 em sua poética⁴⁸.

2. A inesperada separação

No mesmo ano de publicação de *Novos Poemas*, Vinicius escreveu um de seus mais conhecidos poemas, o Soneto de Separação:

De repente do riso fez-se o pranto
Silencioso e branco como a bruma
E das bocas unidas fez-se a espuma
E das mãos espalmadas fez-se o espanto.

⁴⁷ ANDRADE, Mário de. *Op. cit.*

⁴⁸ Cf. PALLOTTINI, Renata. *Op. cit.* “Adiantando-se para o soneto, encontrará uma forma de provar-se maior do que qualquer forma, porque capaz de exercitar quaisquer delas. Recomeçando timidamente em *Novos Poemas* (timidamente em quantidade, não em qualidade), acabará por publicar um livro inteiramente composto de sonetos, alguns deles de primeira linha, tais como o ‘Soneto de Fidelidade’, os ‘Quatro Sonetos de Meditação’, o ‘Soneto de Separação’ e o excelente ‘Soneto do Amor Total’.”

De repente da calma fez-se o vento
Que dos olhos desfez a última chama
E da paixão fez-se o pressentimento
E do momento imóvel fez-se o drama.

De repente, não mais que de repente
Fez-se de triste o que se fez amante
E de sozinho o que se fez contente.

Fez-se do amigo próximo o distante
Fez-se da vida uma aventura errante
De repente, não mais que de repente.

Nesse poema, pode-se constatar a perplexidade do poeta que se vê diante da limitação existente no mundo real – o primeiro Vinicius, que cantava o amor eterno⁴⁹, acaba tendo que amadurecer para enfrentar o fim tão inesperado.

A perturbação do eu-lírico ante a separação é tanta que a locução adverbial *de repente* aparece seis vezes ao longo do soneto, sendo duas delas reforçadas por uma locução de ênfase. É possível observar um poeta que insiste, em todas as estrofes do poema, no uso da locução *de repente* (que carrega a idéia de inesperado), e que acima de tudo abre e fecha o poema, marcando bem que o modo abrupto como a separação acontece é responsável pelo *fez-se o espanto* que encerra a primeira quadra do soneto. O poeta que contava com a eternidade da relação amorosa perfeita enfrenta os desencontros do amor que percorrem a vida cotidiana.

Importante também destacar o uso do verbo “fazer” (nas formas “fez-se”, “desfez” e “se fez”), que constrói todo o texto, apontando para a fatalidade de algo que se transmuda em outro sem um sujeito definido que seja responsável pela mudança dolorosa,

⁴⁹ Como no poema “A que há de vir” (1933): “Aquele que dormirá comigo todas as luas/ É a desejada de minha alma”

ou seja, o poeta trabalha, nesse momento, com o que há de imprevisível e irremediável – obra de algo que escapa aos limites humanos.

Essa dor fica ainda mais evidente quando se faz o levantamento de algumas imagens do texto. Pode-se notar que há um grande número de antíteses e situações contraditórias, marcando a oposição entre o momento da relação amorosa e o da separação: *riso x pranto* (v.1); *bocas unidas x espuma* (v.3); *mãos espalmadas x espanto* (v.4); *calma x vento* (v.5); *paixão x pressentimento* (v.7); *momento imóvel x drama* (v.8); *amigo próximo x distante* (v.12). Há ainda um paralelismo marcando no primeiro terceto a antítese *triste – contente/ amante – sozinho* (vs.10-11). O uso abusivo dessas oposições reflui para a crise que o poema dispara, quando o sujeito se vê diante do fim que não esperava.

Mas talvez o mais impressionante seja a sonoridade do poema, que insiste no uso de consoantes oclusivas, nasais e fricativas, principalmente marcantes no uso do verbo “fazer”, na locução *de repente* e nas palavras finais dos versos (pranto, bruma, espuma, espanto, vento, chama, pressentimento, drama, de repente, amante, contente, distante, errante, de repente). Ora, o corte dado pelo uso das oclusivas e o prolongamento apontado pelas nasais e pelas fricativas parecem indicar toda a tensão do eu-lírico assustado com a terrível constatação do fim inexorável dos amantes. Cumpre reparar que o ritmo dos versos é marcado por uma seqüência de pequenas explosões que têm sua extensão dada pela continuidade das fricativas e pelo alongamento das nasais. Como dizia Jakobson: “um sinal fônico de divisão contém em si também, ao mesmo tempo, um valor semântico”⁵⁰, pensamento que reforça a idéia de que a sonoridade do soneto traz em si a angústia e a tensão que vêm ao sujeito ao surpreender-se com o rompimento do que antes parecia uma coisa só: homem e mulher.

Vinicius poderia ter parado na contemplação dessa perda ou desse susto, cantando eternamente, como um trovador, a dor da separação. No entanto o ânimo amoroso do poeta não permitiu essa postura acomodada e depois do “Soneto de

⁵⁰ JAKOBSON, Roman. *Fonema e Fonologia*. Rio de Janeiro: Ed. Acadêmica, 1967.

“Separação” surge uma nova busca em sua poesia: a procura do grande amor, que não seria imortal – como essa experiência comprovou – , mas que seria infinito dentro de suas possibilidades, ainda que para isso fosse necessária a figuração de um novo espaço, de um novo tempo e de uma nova lei: a lei de cada instante.

3. A Construção do Poeta para Viver um Grande Amor

“Para viver um amor, na realidade, há que
compenetrar-se da verdade de que não
existe amor sem fidelidade – para viver um
grande amor. Pois quem trai seu amor por
vanidade é um desconhecedor da liberdade,
dessa imensa, indizível liberdade que traz
um só amor.”

(Vinicius de Moraes – Para Viver um Grande Amor)

Após a verificação de que o desejado Absoluto não seria possível dentro da realidade ditada pelos tempos modernos, o poeta se vê forçado a formular um novo conceito de amor para que possa, finalmente, respirar – ainda que com o peito machucado; ou seja, as contingências fazem com que o poeta modifique seu modo de ver e pensar a relação amorosa. E tudo indica que é no “Soneto de Fidelidade”, de 1939, que se começam a traçar as primeiras linhas em busca de um amor que consiga congregar em si a plenitude almejada e o possível dado pela realidade:

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

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

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

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

O “Soneto de Fidelidade”, logo numa primeira leitura, mostra sua forma absolutamente clássica: quatorze versos decassílabos com sequência de rima e estrutura típicas de qualquer soneto petrarquiano:

- a) 1º. quarteto, apresentação do tema: o poeta dará toda a sua atenção para o seu amor;
- b) 2º. quarteto, desenvolvimento: viverá em virtude de seu amor, a cada momento, seja ele alegre ou triste;
- c) 1º. e 2º. tercetos, conclusão: somente vivendo dessa forma teria certeza de haver vivido o amor plenamente, dentro do que é possível.

Mas as idéias sobre o amor sugeridas nele não se parecem nada com as clássicas (que contavam com a eternidade do afeto e, portanto, da relação amorosa), revelando o sentimento moderno, que permeia toda a obra de Vinicius produzida depois de 1938, pois há nela a certeza da impossibilidade e do fim, como na lírica de tantos outros poetas de sua geração.

Antes de avançar na análise desse soneto, convém sublinhar que esse *meu amor*, do primeiro verso do poema não afirma necessariamente que o eu-lírico será fiel ao amor de uma mulher específica, pode indicar também que o sujeito será fiel ao seu modo de amar. Penso que esse *meu amor*, ao contrário da leitura corrente, não se refere a uma determinada mulher e nem mesmo à categoria Amor⁵¹, mas, sim, a um conceito de amor, próprio do poeta, muito mais particular, formulado dentro de uma certa liberdade de reflexão e realizado no único lugar em que seria possível: na sua poesia.

Partindo dessa hipótese, uma leitura para o soneto seria:

1ª. estrofe: Antes e acima de tudo serei fiel ao meu conceito de amor, ao meu modo de amar e viverei por ele, de maneira intensa e constante, completamente entregue;

2ª. estrofe: Viverei esse amor que estou criando “a cada vão momento”, seja no passado seja no futuro, por muito ou pouco tempo, não importa. Cantarei incessantemente esse amor, tendo plena consciência de que pode causar a dor na mesma medida em que pode trazer o prazer, sabendo que posso rir ou chorar por ele;

3ª. e 4ª. estrofes: Vivendo assim, entregue ao meu amor, quando a morte ou a solidão vierem me procurar, poderei dizer que o amor que criei não pôde ser imortal, porque a realidade não permitia, mas pôde ser infinito, pelo menos para mim, porque eu o criei assim: independente do tempo de duração, o tempo não deve ser levado em conta, uma vez que o que realmente importa é a experiência de absoluto, colhida entre os estilhaços circunstanciais. E por isso ele pode ser imortal mesmo sendo finito.

A partir desse juízo formulado, é possível notar que apesar da estrutura clássica do poema, ele traz em si a consciência moderna de que a relação amorosa é finita, bem como a vida. Suponho, inclusive, que o objetivo de Vinicius ao formular “seu amor” seja o de encontrar uma maneira de viver no mundo real e limitado a plenitude do amor tão

⁵¹ SILVA, Zina Maria Bellodi. “ A lírica de Vinicius de Moraes”. In: *Textos*, no.11. Araraquara:UNESP,1992. Conforme a professora Zina, na primeira quadra do soneto é apresentada a promessa de estar atento ao Amor em sentido amplo, na categoria Amor.

cantada pelos clássicos; não à-toa, apesar do conteúdo moderno, o soneto apresenta uma forma clássica, é como se por meio desse enlace, o poeta demonstrasse o desejo de unir o contentamento do Amor Absoluto à fragmentação amorosa nos tempos modernos. Ou antes: forjar a solução do impasse conforme captura, com o paradoxo, uma fração de estabilidade no centro do redemoinho.

3.1. O Som e o Sentido

Quando se lê o “Soneto de Fidelidade”, é inevitável apreender sua força sonora: a metrficação perfeita (versos decassílabos) e a seqüência de rimas bem marcada fazem com que sua memorização seja quase imediata. Mas o que parece mais interessante é a alternância de oclusivas e nasais, distribuídas não só nas rimas finais dos versos como no corpo de todo o poema: *atento, antes, com tal, tanto, encanto, encante, pensamento, momento, canto, pranto, contentamento, quando, angústia, quem, solidão, fim de, infinito, enquanto*, dentre outros . Qual seria o motivo dessa seqüência tão bem assinalada? Talvez a tensão vivenciada pela voz lírica que tenta, nesse soneto, ou nesse momento, encontrar um modo de conformar seu ideal de amor aos limites ditados pela adversidade. Isso explicaria a questão acima, afinal esse poema data de 1939, período no qual é deliberada a tentativa de Vinicius de abandonar o idealismo de seus primeiros versos na busca por uma poesia mais madura e próxima da realidade material, como já foi apontado anteriormente. É como se nessa fase de sua poética o eu-lírico estivesse tentando achar o modo exato de compreender e reinventar o amor – movimento complexo e tormentoso que, ao mesmo tempo, dá certo alívio ao sujeito pela perspectiva de uma chance, ainda que remota, de sentir-se realizado: daí os cortes das oclusivas que apontam para o conflito em contraposição ao prolongamento delicado das nasais que parecem indicar certo consolo e suavidade para a voz lírica.

Convém observar mais de perto também os tempos verbais utilizados ao longo do poema, que parecem confirmar que ele está situado no instante de composição dessa nova idéia de amor:

De tudo ao meu amor **serei** atento

O uso do futuro do presente do indicativo mostra que existe, por parte do eu- lírico, o desejo de ser atento a esse amor, ou seja, ainda não é assim. Para tanto faz uma espécie de juramento, como se dissesse “a partir de agora”. É importante destacar que isso não soa como hipótese, mas como afirmação. O verbo manifesta-se em seu aspecto assertivo, de vontade afirmativa de realização.

Dele se **encante** mais meu pensamento

O uso do presente do subjuntivo deixa claro que a ação ainda não foi realizada e que depende de uma anterior, como se a primeira estrofe do poema dissesse: Quando eu for atento ao meu novo conceito de amor, quando atentar para ele com muito cuidado e constância, meu pensamento só se encantarà dele.

Quero vivê-lo em cada vão momento

A locução *Quero vivê-lo* revela a intenção do sujeito de viver esse amor que está criando. Assim, resulta claro que, no momento da composição, Vinicius ainda está elaborando essa nova idéia de amor. Está planejando um novo significado para o amor, que seja capaz de colher o infinito tão caro ao jovem poeta dentro da finitude real do homem mais maduro, criando um espaço mito-poético onde o sujeito não fica passivo diante da

impossibilidade do amor eterno ou da poesia mais lírica. É uma saída formal para resistir ao prosaico da vida.

3.2. A Cadeia do Amor-Paixão e o Amor-Paixão Encadeado

Não se pode deixar de notar a força e o *pathos* com que o sujeito poético pensa seu modo de amar. Desde o primeiro verso do soneto a intensidade do afeto cantado se apresenta ao leitor com grande contundência: “De tudo, ao meu amor serei atento”, ou seja, antes e acima de tudo, ele se entregará a esse amor ou a esse conceito de amor que vem construindo, com grande paixão. O verso seguinte tem uma construção sintática que só reforça a veemência do sentimento ali exposto, através de sua estrutura polissindética: “Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto”, que sugere o quanto essa paixão absorve o eu-lírico, prendendo-o numa cadeia sufocante, numa prisão que se confirma nos 5º., 6º. E 7º.versos: “E em seu louvor hei de espalhar meu canto/ E rir meu riso e derramar meu pranto/ Ao seu pesar ou seu contentamento”. Esses versos dão o tom do poema, apaixonado e docemente violento – fatal –, pelo menos no que diz respeito ao modo de sentir e entender o amor. Existe no soneto a necessidade declarada de “vivê-lo em cada vão momento”, ou seja, esse modo de amar não é só intenso, mas constante, e tem que ser assim, para que valha a pena, para que seja pleno. É a tentativa de arrancar o máximo do amor, sem jamais ceder ao desencanto.

O aprisionamento do amante, que se vê perplexo por esse amor e emparedado por ele, obriga-o a lutar para prender seu algoz, pois só se pode dominar o que se conhece, e só se conhece totalmente o que já se apreendeu, no sentido mais amplo do termo. Assim, o poeta, que desde seus primeiros versos demonstrava uma vivência bastante dramática com relação ao conhecimento amoroso, começa a cercá-lo e, com isso, (a)prende o sentimento para poder se sentir, de fato, satisfeito e tranquilo com relação a

momentos fatais como a morte e a solidão conforme se observa nos versos 10 e 11 do poema. Desse modo ele poderia desvendar o amor e realizá-lo plenamente em sua poesia. A partir da compreensão de sua cadeia, a liberdade começa a se anunciar na lírica de Vinicius, fazendo com que ele encadeie a paixão que, uma vez dominada, pode ser redefinida pelo poeta.

O último terceto traz um detalhe que não pode ser ignorado: os parênteses utilizados em “Eu possa me dizer do amor (que tive)”. Uma leitura para o uso desse sinal gráfico tão marcante é o fato de esse amor vivido ser projetado para o futuro: uma vez que o sujeito ainda não o vivenciou, não pode afirmar que o teve. Assim, ele precisa colocar a assertiva entre parênteses porque tem esperança ou certeza de que sentirá o amor, mas ainda não o experimentou. Outra possibilidade de interpretação, que não desconsidera a primeira, é que o poeta tenha usado os parêntesis como um recurso visual para representar como entende sua nova forma de amar. É sabido que essa marcação serve para intercalar em um texto qualquer indicação acessória, desse modo o eu-lírico faz um comentário à margem do que está afirmando: esse amor que foi vivido está graficamente em suspensão assim como ele espera que aconteça na realidade. Os parênteses dão limite para o sentimento, como o verso seguinte que confirma sua mortalidade (“Que não seja imortal posto que é chama”), e, ao mesmo tempo, erguem esse amor para fora do linear⁵², como o último verso do poema indica (“Mas que seja infinito enquanto dure”).

Já o último verso do soneto, “Mas que seja infinito enquanto dure”, é a prova de que Vinicius está alcançando sua verdadeira libertação. Finalmente ele consegue encontrar um caminho para realizar-se como poeta e como amante, pois achou a forma de viver e cantar o amor com a intensidade do Infinito ou do Absoluto dos clássicos, mesmo tendo consciência da finitude ditada pela desorientação na modernidade. A complexidade que se esconde nesse verso admiravelmente simples ainda que paradoxal, capaz de

⁵² CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. “Usam-se também os parênteses para isolar orações intercaladas com verbos declarativos”. Se esse sinal gráfico isola uma oração do resto do texto, pode-se considerar que a coloca para fora da linha ou do que seja esperado, assim, seu uso no “Soneto de Fidelidade” pode ser visto como um recurso para delimitar o que está sendo dito e, simultaneamente, para colocá-lo além do corrente – no Infinito.

apresentar uma idéia tão forte e estranhamente espontânea, faz dele uma verdadeira chave de ouro, que se assenta na universalidade. O resultado disso é essa impressionante construção lírica que acabou se tornando uma espécie de dito popular na boca de pessoas que talvez nunca tenham lido o “Soneto de Fidelidade” ou que, provavelmente, nunca tenham lido poema nenhum, mas repetem esse verso, em diversas situações, mostrando como a poesia encontra as pessoas ou por elas é encontrada, quanto mais natural e verdadeira for.

4. Louco amor (a lei de cada instante)

Acreditando na hipótese de que o poeta, de fato, está construindo um novo modo de pensar e cantar o amor, faz-se necessária também a leitura atenta de mais um de seus famosos sonetos, o “Soneto do Amor Maior”, que parece reforçar a idéia de que algo novo e totalmente diferente está surgindo na lírica amorosa de Vinicius:

Maior amor nem mais estranho existe
Que o meu, que não sossega a coisa amada
E quando a sente alegre, fica triste
E se a vê descontente, dá risada.

E que só fica em paz se lhe resiste
O amado coração, e que se agrada
Mais da eterna aventura em que persiste
Que de uma vida mal-aventurada.

Louco amor meu, que quando toca, fere
E quando fere vibra, mas prefere
Ferir a fenecer – e vive a esmo

Fiel à sua lei de cada instante
Desassombrado, doido, delirante
Numa paixão de tudo e de si mesmo.

O primeiro ponto que deve ser ressaltado é o fato de que esse poema é formado por uma oração principal: “Maior amor nem mais estranho existe/ Que o meu” e orações coordenadas subordinadas a ela, ou seja, todos os versos pretendem confirmar a idéia de que não existe nenhum amor maior nem mais estranho que o apresentado no soneto. Fato compreensível se se pensa que é um modo de amar completamente diverso dos que existem, tão diferente que causa certa perplexidade no próprio ser que o formula: é um amor *estranho*.

Essa estranheza parece ser reforçada pelo quiasmo construído nos dois versos finais da primeira quadra: *E quando a sente alegre, fica triste/ E se a vê descontente, dá risada*. Ora, não é comum imaginar que um amor tão grande seja capaz de tirar o sossego do ser amado dessa forma e de ainda regozijar-se tanto com essa aflição, a menos que se pensasse em um amor negativo, como o que apresenta Drummond no belíssimo “Destruição”⁵³, do livro *Lição de Coisas*. Mas, de fato, esse amor foge ao que se poderia esperar, pois no segundo quarteto surge mais uma afirmação incomum: *E que só fica em paz se lhe resiste/ o amado coração*, mais uma vez pode-se observar uma declaração inesperada, afinal não se pode pensar que um ser apaixonado não deseje ser correspondido, mas, segundo o texto, é exatamente a rejeição que pacifica esse imenso amor que se agrada mais de *uma eterna aventura* que de *uma vida mal-aventurada*.

A explicação do eu-lírico para esse sentimento tão estranho se dá logo no início do primeiro terceto: *Louco amor meu*. Sim, é um amor carregado de algo que escapa aos padrões, é um amor alucinado e alucinante, essa é a única forma que o sujeito encontra

⁵³ Basta observar a primeira estrofe do soneto de Drummond para perceber o dilaceramento dos seres que se amam: “Os amantes se amam cruelmente/ E com se amarem tanto não se vêem/ Um se beija no outro refletido./ Dois amantes que são: Dois inimigos”.

para tentar organizar em palavras esse sentimento tão anormal que, mesmo sendo um grande amor, tira o sossego do ente amado e só se sente em paz com a recusa dele. Essa estrofe continua com a confissão de que esse louco amor fere quando toca, o que pode dar a impressão de que é um amor repleto de negatividade, como já foi dito, mas não se deve esperar coerência de um sentimento tão estranho. A ferida causada pelo toque é o motor que faz vibrar e esse amor prefere ferir a morrer – o que não é tão estranho – ou seja, essa forma de amar que é cantada no soneto traz a dor como a parte ruim de um processo maior: existe no poema a consciência de que os amantes se machucam ao se encontrarem⁵⁴, é claro, mas também está nele declarado que é melhor sentir essa dor que não sentir nada, afinal não há dor maior que a ausência de paixão.

Deve-se ressaltar também a força sonora desse primeiro terceto, seus versos apresentam um eco marcante: *fere, fere, prefere, ferir, fenecer*. A seqüência de fricativas salta aos ouvidos de modo bastante insistente e reproduz a idéia do texto, fazendo vibrarem os lábios do leitor como vibra o amor dos amantes que se entregam a esse louco sentimento sem medo de se ferirem.

A última parte do verso final do primeiro terceto diz que esse amor *vive a esmo*, ou seja, caminha desorientado, ao acaso do destino, mas, novamente, constata-se uma aparente contradição, pois no primeiro verso do segundo terceto há a declaração de que esse louco amor segue uma lei: a *lei de cada instante*. Digo aparente contradição porque se esse sentimento é regido por um determinado princípio, ele não pode ser compreendido como um amor que vive a esmo, o correto seria considerá-lo como algo muito bem orientado; no entanto, pela leitura que vem sendo feita, esse novo modo de amar é estranho, ou seja, pode-se entender que mesmo sendo guiado por uma lei, ele segue

⁵⁴ Essa questão de entregar-se ao amor ou às emoções sem medo da dor que possam trazer ao sujeito aparece vinte e quatro anos depois do “Soneto do maior amor”, em 1962, em uma crônica do *Para viver um grande amor*, chamada “Da solidão”, na qual Vinicius diz: “a maior solidão é a do ser que não ama. A maior solidão é a do ser que se ausenta, que se defende, que se fecha, que se recusa a participar da vida humana. A maior solidão é a do homem encerrado em si mesmo, no absoluto de si mesmo, e que não dá a quem pede o que ele pode dar de amor, de amizade, de socorro. O maior solitário é o que tem medo de ferir e de ferir-se, o ser casto da mulher, do amigo, do povo, do mundo. Esse queima como uma lâmpada triste, cujo reflexo entristece também tudo em torno. Ele é a angústia do mundo que o reflete. Ele é a recusa às verdadeiras fontes da emoção, as que são o patrimônio de todos, e, encerrado em seu duro privilégio, semeia pedras do alto da sua fria e desolada torre.”

sua existência como algo que não parece constante. Principalmente se se pensa que essa “norma” é a *lei de cada instante*, ora, o próprio nome dessa lei já aponta para sua inconstância, ela depende de cada vão momento.

Seguindo a leitura dessa última estrofe, nota-se um aposto para esse amor, enfatizado pelo uso marcante da aliteração *desassombrado, doido, delirante*, que reforça a coragem e a demência desse sentimento. Parece válido lembrar aqui da etimologia da palavra delírio (que compõe esse aposto): *de lira* – as liras eram sulcos feitos pelos agricultores quando preparavam a terra para o plantio, assim, *de lira* significaria estar fora desses sulcos, fora do esperado ou do comum para as outras sementes. Não à-toa o amor cantado pelo eu-lírico é *delirante*, pois ele vive de modo *sui generis*, tem um jeito muito próprio de se guiar, fiel a sua própria lei de cada instante, que o torna capaz de viver *numa paixão de tudo e de si mesmo*, como afirma o verso final. Somente tendo toda essa liberdade, ditada por seus próprios princípios, esse modo de amar seria capaz de realizar-se completamente dentro da poesia de Vinicius.

O amor formulado pelo poeta é *fiel à sua lei*. O poeta tem que usar a crase para mostrar que seu amor é fiel a uma determinada lei, à sua determinada lei de cada instante, a mesma que torna possível que o amor *seja infinito enquanto dure*. Assim, percebe-se que, para o poeta, o amor maior, corajoso e delirante, é aquele que segue a lei de cada instante, que o torna capaz de colher dentro do real a que é submetido o sublime que desde sempre foi por ele desejado.

Imprescindível lembrar aqui das palavras do poeta italiano Giuseppe Ungaretti, que tão bem capturou o ideal poético de Vinicius de Moraes e a força do instante em sua lírica amorosa: “Poesia de amor, cantigas de amor, silêncio de amor, e ecos, surpresa e desvario, instantes que incessantemente se sucedem e se tornam progressivamente eco, a felicidade do cantor por ter vivido, com a oferta ativa do seu ser

total, o instante de uma realidade que foi agarrada, reduzida à própria substância, consumida, e que na própria substância desapareceu.”⁵⁵

5. A liberdade do amor total

Os sonetos que foram lidos anteriormente datam do final da década de 30, momento em que, segundo a hipótese deste trabalho, Vinicius de Moraes está formulando seu próprio modo de pensar e cantar o amor, criando um novo signo em sua poesia – seu *leitmotiv*. Passado algum tempo, parece que esse conceito original de amor já foi compreendido e elaborado pelo poeta, fato que lhe permite dividir com a mulher amada o resultado de tanta concentração e trabalho, desvelando para ela a plenitude desse novo sentimento possível em sua lírica, de modo que consiga disseminá-lo. Nos “Soneto de Separação”, “Soneto de Fidelidade” e “Soneto do Amor Maior” não aparece alguém a quem o eu-lírico estivesse se dirigindo, é como se neles o poeta estivesse promovendo uma espécie de reflexão solitária que o levasse a um esclarecimento individual. No momento em que surge um destinatário para suas idéias, tem-se a prova de que para ele algo foi alcançado – seu modo pessoal de entender e cantar o amor.

Acreditando nisso, segue agora a leitura do “Soneto do Amor Total”, de 1951, que apresenta uma suposta interlocutora para quem o eu-lírico explica seu modo de amar completamente:

Amo-te tanto, meu amor...não cante
O humano coração com mais verdade...
Amo-te como amigo e como amante
Numa sempre diversa realidade.

⁵⁵ UNGARETTI, Giuseppe. “Poesia de Vinicius de Moraes”. In: *Razões de uma Poesia*. São Paulo: Edusp, 1994.

Amo-te afim, de um calmo amor prestante
E te amo além, presente na saudade.
Amo-te enfim, com grande liberdade
Dentro da eternidade e a cada instante.

Amo-te como um bicho, simplesmente
De um amor sem mistério e sem virtude
Com um desejo maciço e permanente.

E de amar assim, muito e amiúde
É que um dia em teu corpo de repente
Hei de morrer de amar mais do que pude.

Após a publicação de *Poemas, Sonetos e Baladas* (1946), observa-se na produção poética de Vinicius uma maior maturidade e segurança no tocante às suas convicções. Logo em uma primeira leitura do “Soneto do Amor Total” isso se manifesta ao leitor: ele não está em um momento de aparente estudo, ao contrário, faz afirmações claras sobre o alcance de seus sentimentos com relação à pessoa amada, demonstrando de modo contundente as suas certezas, principalmente assinaladas pela repetição enfática das assertivas *amo-te* e *te amo*, que juntas aparecem seis vezes no texto.

O primeiro quarteto do soneto começa com a revelação do enorme amor do sujeito, tão grande que ele afirma que não há como outro coração humano cantar com mais verdade essa paixão. E o tamanho desse sentimento se mede através de sua vontade que, conforme o terceiro verso, é de amar *como amigo e como amante*, ou seja, promovendo a união do amor contemplativo e erótico em um único sentimento, abolindo qualquer separação entre essas diferentes formas de amar. Ora, para que um amor tão novo como esse seja possível, faz-se necessário o estabelecimento de uma *sempre diversa realidade*, como o eu-lírico explicita logo no fecho dessa primeira estrofe, nota que acusa a

consciência do sujeito de que é importante recriar a realidade para que se possa alcançar a plenitude.

Na primeira metade do segundo quarteto pode-se ver a inclinação do eu-lírico para o amor contemplativo apenas: *calmo e presente na saudade* (em contraposição ao que aparece no primeiro terceto). Na segunda metade há a confirmação de que seu amor apresenta uma liberdade tão grande que se torna capaz de reformular a visão de tempo estabelecida, caminhando entre o *cada instante* e a *eternidade*⁵⁶. Se os limites apresentados para esse amor são o mais sublime de um lado (a eternidade) e o mais trivial do outro (cada instante), percebe-se, portanto, alguma forma de ligação entre esses dois elementos, como se ambos estivessem em um mesmo plano, alicerçando o sentimento do sujeito poético. Sendo assim, é possível imaginar que o tempo formulado na poesia de Vinicius transforma cada instante em eternidade e vice-versa, provavelmente essa reformulação temporal arquitetada pelo poeta seja a explicação para a possibilidade dos amores contemplativo e erótico caminhando juntos em seus poemas ou, ao menos, o esforço do eu-lírico para alcançar esse amor total.

No primeiro terceto não se fala mais do amor *presente na saudade*, mas de um amor absolutamente sensual, quase naturalista (*Amo-te como um bicho, simplesmente*); nesse momento, o amor de amante vem à tona com todo o seu ímpeto e leva o homem a colocar-se na posição de um bicho, que segue guiado apenas por seus instintos, conduzindo o erotismo da relação amorosa ao ponto máximo. E toda a aura de magia que o amor de amigo cantava, cai diante da afirmação de que esse é *um amor sem mistério e sem virtude/ com um desejo maciço e permanente*, é como se, nesse ponto, esse sentimento só levasse em conta o corpo, lembrando o poema “A Arte de Amar”, de Manuel Bandeira, que dizia: “Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo./ Porque os corpos se entendem, mas as almas não.”, ou seja, esse é um terceto que, por um lado, apresenta total oposição ao que foi dito no quarteto anterior, e, por outro, completa a idéia de amor, fazendo transparecer o que o sujeito compreende por um amor total.

⁵⁶ Mais uma vez é possível perceber a importância do vão momento e do infinito para a poesia amorosa de Vinicius, como já havia aparecido no “Soneto de Fidelidade”.

O último terceto leva o leitor a conhecer o resultado de um modo de amar tão completo: a morte. O eu-lírico confessa que a intensidade desse amor fatalmente o levará a morrer por amar mais do que era possível a um ser humano.

A idéia de amor que esse soneto traz, fazendo confluírem os sentimentos de amigo e de amante, coincide com o que o poeta Octavio Paz apresenta em seu belo estudo sobre amor e erotismo⁵⁷ quando afirma que um dos constitutivos da idéia geral sobre o amor é a união indissolúvel de dois contrários: o corpo e a alma. Lembra o ensaísta que Platão exaltava a alma e menosprezava o corpo, mas que o amor desde sua origem enobreceu o corpo, pois sem atração física, carnal, não há amor. Ora, é exatamente isso que o amor total cantado por Vinicius declama: corpo e alma são indissolúveis para que o sentimento alcance seu ponto máximo. É necessário que se ame com o calmo amor prestante dos poetas neoclássicos e com o forte desejo físico expresso nos versos dos poetas mais modernos, como Manuel Bandeira, ainda que haja a consciência de que essa “arte de amar” pode levar o sujeito à morte. Aliás, segundo Octavio Paz, é justamente a consciência do fim que conduziu o ser humano ao amor: “o amor é uma das respostas que o homem inventou para olhar a morte de frente. Pelo amor roubamos ao tempo que nos mata umas quantas horas que transformamos, às vezes, em paraíso e outras em inferno. De ambas as formas o tempo se distende e deixa de ser uma medida. Mais além da felicidade ou infelicidade, embora seja as duas coisas, o amor é intensidade; não nos presenteia com a eternidade, mas sim com a vivacidade, esse minuto no qual se entreabrem as portas do tempo e do espaço – aqui é mais além e agora é sempre. No amor tudo é dois e tudo tende a ser um.”⁵⁸. Essa forma de ver o amor parece semelhante à que Vinicius trabalha em sua poesia, não à-toa, já em 1939, no “Soneto de Fidelidade”, o poeta renunciava que quando mais tarde a morte o procurasse, poderia dizer que teve um amor que não foi imortal, já que era chama, mas que pôde ser infinito enquanto durou, fortalecendo essa idéia de que o amor é um tipo de resposta do ser humano em face da morte.

⁵⁷ PAZ, Octavio. *A Dupla Chama – Amor e Erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

⁵⁸ *Idem Ibidem*.

6. As luzes da paixão

Segundo Otto Lara Resende, no prefácio ao *Livro dos Sonetos* (1967), Vinicius, ao enveredar pelo caminho do soneto, tomou posse de um instrumento literário fundamental para sua mais completa expressão – por isso, Lara Resende afirma: “uma vez na posse de sua linguagem pessoal, Vinicius nunca mais deixará de compor os seus sonetos”⁵⁹. De fato, depois que o poeta encontrou o soneto, nunca mais deixou de utilizá-lo como recurso para sua poesia e se, aparentemente, essa forma fixa é um exercício acadêmico e enfadonho apenas, na lírica viniciano surge renovada, respirando a maior naturalidade e conduzindo o poeta à mais absoluta liberdade, como é possível observar no “Soneto do Amor como um Rio”, de 1959:

Este infinito amor de um ano faz
Que é maior do que o tempo e do que tudo
Este amor que é real, e que, contudo
Eu já não cria que existisse mais.

Este amor que surgiu insuspeitado
E que dentro do drama fez-se em paz
Este amor que é o túmulo onde jaz
Meu corpo para sempre sepultado.

Este amor meu é como um rio; um rio
Noturno interminável e tardio
A deslizar macio pelo ermo

⁵⁹ RESENDE, Otto Lara. “O Caminho para o soneto”. In: MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1998.

E que em seu curso sideral me leva
Iluminado de paixão na treva
Para o espaço sem fim de um mar sem termo.

O primeiro detalhe que se deve reparar é que se no “Soneto de Fidelidade” o uso do modo verbal no subjuntivo era o que imperava, desde o “Soneto do Amor Total” essa forma verbal começa a mudar para o indicativo e essa transformação é bastante relevante: ao empregar o verbo no subjuntivo, o falante encara a existência ou não existência do fato relatado como uma hipótese, algo incerto, duvidoso ou mesmo irreal; quando se usa o modo indicativo, a atitude é completamente diversa, pois o fato expresso pelo verbo é tido como coisa certa e real, seja no presente, seja no passado ou no futuro. Isso explica o uso do indicativo neste soneto, afinal o amor cantado pelo poeta não é uma suposição, é uma certeza do sujeito envolvido na relação.

Logo no primeiro verso já é possível perceber que a palavra *infinito* está mais ligada à intensidade do sentimento que a uma questão temporal, pois esse amor que estava fazendo apenas um ano *é maior do que o tempo e do que tudo*. E se essa experiência amorosa é assim tão grande, não há instrumento criado pelo homem que seja capaz de calculá-la, e nem palavra exata para defini-la em toda sua magnitude, daí a necessidade de recorrer (novamente) ao termo que denota o que é imensurável. Bem, se esse amor não fosse assim tão imenso, maior que qualquer coisa, não poderia transformar o vão momento em infinito, como já foi apontado na leitura do “Soneto de Fidelidade”. O tamanho desse sentimento é tanto que o terceiro verso do poema começa afirmando que ele é real, como se fosse necessário dizer isso com todas as letras para que não restassem dúvidas a quem o lê, até porque o próprio sujeito poético confia que já não acreditava mais na possibilidade de um amor tão grande. Mas aconteceu e o eu-lírico se vê forçado a, mais uma vez, louvar a existência de um sentimento tão forte e profundo.

O segundo quarteto explica como esse amor surgiu sem que se pudesse suspeitar, confissão, portanto, da ausência de espera, visto que já não acreditava mais na

possibilidade de sua existência, como se revelou na estrofe anterior. Ao descrever o sentimento, o eu-lírico esclarece o modo como esse amor aconteceu: *dentro do drama fez-se em paz*, expressão que faz lembrar o “Soneto de Separação”, quando dizia que a separação dos amantes foi responsável por transformar o momento imóvel em drama⁶⁰. Nesse soneto tem-se exatamente a situação contrária – se em 1938 o soneto era construído para cantar a aflição do momento do desenlace dos amantes, em 1959 ele existe para comemorar um ano de existência em paz. E essa paz é tanta que o sujeito pode compará-la com a paz eterna, afirmando que esse amor é o túmulo onde seu corpo ficará para sempre sepultado.

A serenidade do sentimento vivido pelo sujeito da experiência inunda o criador que tenta definir esse amor, e para tanto busca-lhe um símile na figura do rio. Os adjetivos que acompanham a imagem são bastante relevantes: um rio noturno, interminável e tardio que desliza macio pelo ermo. Com isso, a adjetivação noturno e tardio parece confirmar que esse amor, de fato, já não era mais esperado pelo eu-lírico, como foi revelado nas duas primeiras estrofes do poema, afinal “noturno” é o que vem ao fim do dia, ou seja, que aparece tardiamente. Esse rio que chegou tarde é interminável, como o amor que já foi chamado de infinito pelo poeta no “Soneto de Fidelidade” e que, conforme a leitura que vem sendo apresentada, pode ser eterno mesmo tendo um tempo limitado, já que é intenso e verdadeiro. Quanto ao seu macio deslizar pelo ermo, nenhuma descrição poderia demonstrar melhor a serenidade alcançada pelo sujeito com o passar do tempo, afinal essa sensação é completamente oposta àquela demonstrada nos primeiros versos de Vinicius de Moraes, quando o amor aparecia como algo capaz de levar o indivíduo à impureza e ao inferno⁶¹.

O fato de usar a imagem do rio na tentativa de melhor aproximar-se da verdade experimentada é interessante, pois nos sonetos da década de 30 e 40 o uso de imagens não é uma constante na lírica de Vinicius, ao contrário, as imagens pouco

⁶⁰ O segundo quarteto do “Soneto de Separação” : De repente da calma fez-se o vento/ Que dos olhos desfez a última chama/ E da paixão fez-se o pressentimento/**E do momento imóvel fez-se o drama.**

⁶¹ Como já foi observado na leitura dos poemas “Alba” e “Cadafalso”, do segundo capítulo deste trabalho.

aparecem. Nesse poema, no entanto, o amor surge comparado a um rio e sabe-se que os pequenos rios correm para o imenso mar que parece ser infinito, assim o poeta avizinha o seu modo de sentir o amor a uma imagem, com efeito, semelhante a ele: algo real e próximo que pode alcançar o eterno, o transcendente, distante da vida prosaica, uma vez que o percurso desse rio é *sideral*.

Do mesmo modo que o rio é algo do plano terreno e tem um curso que leva aos céus, o amor criado por Vinicius aponta para a possibilidade de guiar um ser finito ao infinito – o pequeno rio-homem ao imenso mar do absoluto.

O amor louvado pelo eu-lírico tem o poder de iluminar o sujeito de paixão no meio de qualquer treva, impondo o brilho desse sentimento a toda escuridão que pudesse ofuscar sua beleza, porque é capaz de guiar os amantes ao *espaço sem fim de um mar sem termo*. A mudança de tonalidade que se verifica na lírica de Vinicius é impressionante. O poeta angustiado do poema “Ânsia” transformou-se na voz serena que deslocou o poder de luz de Deus para o amor: nesse momento, quem ilumina o sujeito, que vive nas trevas, não é mais o Ser Divino e inalcançável, mas, sim, a paixão possível.

Parece importante reiterar aqui que essa aposta no poder do amor como um rio não é uma forma alienada de acreditar que esse sentimento, literalmente, vença a morte, levando o sujeito até a eternidade. Ele é apenas um modo de entrever uma outra vida dentro desta, uma pequena possibilidade de vislumbrar a recuperação da totalidade perdida. Como disse Octavio Paz: “O amor não é a eternidade; tampouco é o tempo dos calendários e dos relógios, o tempo sucessivo. O tempo do amor não é grande nem pequeno: é a percepção instantânea de todos os tempos num só, de todas as vidas num instante. Não nos livra da morte, mas nos faz vê-la cara a cara. Esse instante é o reverso e o complemento do ‘sentimento oceânico’. Não é o regresso às águas de origem, mas sim a conquista de um estado que nos reconcilia com o exílio do Paraíso.”⁶² E se assim pode ser pensado, esse modo de transformar e sentir o amor, na poesia de Vinicius, faz com que

⁶² PAZ, Octavio. *Op. cit.*

esse sentimento seja capaz de ser *infinito enquanto dure*, como o pequeno rio que um dia será mar.

7. O amor em paz

A tranquilidade alcançada no poema de 1959, passa a ser vista de modo mais acentuado no ano seguinte, com o “Soneto da Hora Final”:

Será assim, amiga: um certo dia
Estando nós a contemplar o poente
Sentiremos no rosto, de repente
O beijo leve de uma aragem fria.

Tu me olharás silenciosamente
E eu te olharei também, com nostalgia
E partiremos, tontos de poesia
Para a porta de treva aberta em frente.

Ao transpor as fronteiras do Segredo
Eu, calmo, te direi: – Não tenhas medo
E tu, tranqüila, me dirás: – Sê forte.

E como dois antigos namorados
Noturnamente tristes e enlaçados
Nós entraremos nos jardins da morte.

Este poema carrega toda a leveza e a suavidade de uma voz lírica que encontrou o desfecho sonhado para sua história de amor. O primeiro verso revela o anseio do sujeito com relação ao futuro, por isso a assertiva “será assim, amiga”, indicando que não há mais nenhuma dúvida pairando sobre o eu-lírico, ele sabe exatamente o que deseja. Em seguida vem a narração de como será o momento final: ao contemplarem o pôr do sol, perceberão – de repente – que também é chegada a hora deles. E o sinal do fim não traz consigo o desespero, ao contrário, é pacificador: “Sentiremos no rosto, de repente/ O beijo leve de uma aragem fria”. Não existe aqui nenhum sentimento de recusa ou surpresa diante da morte, ela é vista como a conclusão natural de uma caminhada, tanto que o advérbio “de repente” já não apresenta mais o tom de perplexidade que tinha ao ser utilizado no “Soneto de Separação” de 1938, ele apenas sugere a delicadeza da brisa que envolve os que amam.

A segunda estrofe continua descrevendo de modo sereno o momento fatal vivido pelos amantes: como cúmplices, que não precisam de palavras para se compreenderem, eles se olharão já com nostalgia e partirão para a porta de treva que se abriu, mas não seguirão por ela como prisioneiros entristecidos, pois irão “tontos de poesia”, embriagados de beleza e mansidão. E essa partida não poderia ser diferente porque eles estão juntos – a temida solidão humana não aconteceu.

O primeiro terceto traz as únicas palavras ditas pelo casal. Após ultrapassarem as fronteiras do Segredo, o sujeito com toda a tranqüilidade pede que a mulher tenha coragem e ela, igualmente serena, aconselha-o a ser forte. Esse diálogo não aparenta, em momento algum, qualquer tipo de angústia diante do desconhecido, é como se eles sempre estivessem preparados para esse instante: o Segredo não é capaz de assustá-los.

Essa relação estreita e pacificadora entre o amor profundo e a morte aparece com certa frequência na produção de Vinicius nos finais dos anos 50 e início de 60. Como no “Soneto do amor como um rio” (1959) e no “Soneto da Hora Final” (1960), em “Para viver um grande amor” (1962), o poeta diz: “Para viver um grande amor é muito, muito

importante viver sempre junto e até ser, se possível, um só defunto – pra não morrer de dor”⁶³. E ainda em “O amor por entre o verde” (1959), lê-se: “É ela, Deus do céu, é ela! Como a encontrei, não sei. Como chegou até aqui, não vi. Mas é ela, eu sei que é ela porque há um rastro de luz quando ela passa; (...) e gostaria que morrêssemos juntos e fôssemos enterrados de mãos dadas, e nossos olhos indecomponíveis ficassem para sempre abertos mirando muito além das estrelas”.⁶⁴ Esses textos juntos ratificam o novo modo de sentir e pensar a plenitude do sentimento amoroso na lírica do Vinicius amadurecido: um amor que é capaz de superar até mesmo a morte, guardando sua ternura e compreensão por toda a eternidade.

O último terceto reforça a harmonia do casal e a suavidade do eu-lírico às portas do final. O adjetivo “antigos” para caracterizar os namorados, no primeiro verso, expõe a intimidade existente entre os dois amantes que apesar de tristes, continuam juntos para adentrar os jardins da morte – nem mesmo no último momento eles se separaram.

Se em 1939, no “Soneto de Fidelidade”, a morte e a solidão surgiam como problemas humanos insuperáveis (“Quem sabe a morte, angústia de quem vive/ Quem sabe a solidão, fim de quem ama”), neste poema, a questão foi solucionada. O poeta, na década de 30, dizia que a morte era angustiante para o sujeito, mas no “Soneto da Hora Final” isso não acontece, porque não existe a impressão dilacerante de ter vivido em vão – o amor faz a vida tornar-se plena e, por isso, o ciclo pode fechar-se sem que o homem sinta-se incompleto. E essa sensação só é possível porque a solidão dos que amam foi vencida: os amantes permaneceram juntos até o momento final. Essa comunhão absoluta abre a possibilidade de algo para além da vida e da morte – tornando-se “um só defunto”, homem e mulher ultrapassaram todos os limites imaginados. Desse modo, a vivência amorosa cristaliza-se e perpetua-se como um bálsamo capaz de cicatrizar a mais cruel das feridas.

Sendo assim, não é difícil compreender o tom sereno do poeta neste poema: se o amor causa a impressão de totalidade ao sujeito, quando o tempo com sua marcha fatal

⁶³ MORAES, Vinicius de. *Para Viver um Grande Amor*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Record, 1991.

⁶⁴ *Idem ibidem*.

leva um dos amantes, o outro perde seu solo e sua sensação de completude, no entanto, ao morrerem juntos, o tempo e a separação desaparecem – há a reunião total. Como disse belamente Octavio Paz: “a morte é a força de gravidade do amor. O impulso amoroso nos arranca da terra e do aqui; a consciência da morte nos faz voltar: somos mortais, feitos de terra e a ela temos que voltar. (...) Dessa forma, a fusão total implica a aceitação da morte. Sem a morte, a vida – a nossa, a terrestre – não é vida. O amor não vence a morte, mas a integra na vida. A morte da pessoa querida confirma nossa condição: somos tempo, nada dura e viver é um contínuo separar-se; ao mesmo tempo, na morte cessam o tempo e a separação: regressamos à indistinção do princípio, a esse estado que entrevemos na cópula carnal. O amor é um regresso à morte, ao lugar de reunião. A morte é a mãe universal”⁶⁵. Daí a vitória do homem que consegue adentrar os jardins da morte ao lado de sua eterna companheira, sem ter que viver o inferno de não a possuir seja no paraíso ou nas profundezas do subterrâneo.

8. O amor no infinito

Ao observar os poemas que foram lidos anteriormente é possível perceber que, de fato, o amor foi um problema longamente pensado e revisado pelo poeta ao longo dos anos em que se dedicou à poesia. Em 1960, Vinicius compõe um de seus mais belos sonetos, que parece, de certa forma, resumir e arrematar sua postura diante do amor e da poesia como caminho para o grande encontro:

⁶⁵ PAZ, Octavio. *Op. cit.*

O verbo no infinito

Ser criado, gerar-se, transformar
O amor em carne e a carne em amor; nascer
Respirar, e chorar, e adormecer
E se nutrir para poder chorar

Para poder nutrir-se; e despertar
Um dia à luz e ver, ao mundo e ouvir
E começar a amar e então sorrir
E então sorrir para poder chorar

E crescer, e saber, e ser, e haver
E perder, e sofrer, e ter horror
De ser e amar e se sentir maldito

E esquecer tudo ao vir um novo amor
E viver esse amor até morrer
E ir conjugar o verbo no infinito...

Esse poema constrói-se com 33 verbos no infinitivo (cinco deles se repetem). O poeta só utilizou verbos ou locuções no infinitivo ao longo de todo o texto, ou seja, o material lingüístico usado no soneto está absolutamente de acordo com seu título, já que é sabida a relação entre as palavras infinito e infinitivo. Verificando esse uso tão intenso do infinitivo no poema, parece interessante ressaltar que essa forma, uma das três formas nominais do verbo, exprime a potência dele, a idéia da ação somente, colocando em segundo plano o sujeito sintático, o tempo e o modo da ação. Assim, os verbos no infinitivo acabam revelando o valor absoluto da palavra, e tudo indica que esse foi o objetivo de Vinicius ao recorrer a essa forma verbal: reforçar o valor das ações em si mesmas.

O apagamento do sujeito diante das ações indica a impessoalidade do que está sendo dito, como se o eu-lírico proclamasse uma regra geral da existência humana, sem especificar uma ou outra pessoa que passaria por isso. Não à-toa, o poema parece descrever o ciclo de vida de um ser humano, indo de sua geração, no primeiro verso, até sua morte, no último quarteto.

Porém, mais importante que observar apenas a descrição de um ciclo vital, é pensar em como esse soneto entrega ao leitor uma espécie de conclusão do poeta sobre o que seja a vida ligada ao sentimento do amor. O primeiro quarteto começa com a locução *ser criado*, que indica a passividade do indivíduo ante os acontecimentos, mas o verbo que a segue é o *gerar-se*, que mostra que o esforço para esse aparecimento não foi apenas obra do acaso, mas do próprio sujeito também – assim, nesse primeiro verso já se pode ver a passagem de um fenômeno passivo (ser criado por algo ou alguém) para um ativo (gerar a si próprio). E esse verso segue com um cavalgamento que traz um conteúdo bastante revelador sobre o ânimo amoroso de Vinicius de Moraes:

(...) transformar

O amor em carne e a carne em amor; (...)⁶⁶

O ato de *transformar o amor em carne e a carne em amor* (se se entende *carne* como amor sensual e *amor* como amor Absoluto) parece ser a forma encontrada pelo poeta para abolir qualquer distância entre o amor físico e não físico, sacralizando o profano e profanando o sacro, transformando ambos em um só – como apontou o professor Antonio Candido num breve texto: “Se hoje dermos um balanço no que Vinicius de Moraes ensinou à poesia brasileira, é capaz de nem percebermos quanto contribuiu, porque, justamente por ter contribuído muito, o que fez de novo entrou para a circulação (...) a mistura do vocabulário familiar com uma espécie de casto impudor; a invenção de

⁶⁶ Essa idéia também faz lembrar a transformação natural do amor entre um homem e uma mulher em carne, quando uma criança é gerada, e dessa carne em amor, quando o sujeito começa a amar.

um léxico do amor físico que abole qualquer diferença entre ele e o que é considerado não físico.”⁶⁷ De fato, parece que o encurtamento dessa distância entre o terreno e o sideral ou entre o passageiro e o perene é o ângulo que Vinicius forja para alcançar a máxima potencialidade do amor, daí o surgimento de um novo modo de falar sobre o sensual e o sublime.

O último verbo do segundo verso do soneto é *nascer* e a partir daí surgem as ações intimamente ligadas ao desenvolvimento físico do ser logo após seu nascimento: *respirar, e chorar, e adormecer / E se nutrir para poder chorar // para poder nutrir-se* (...). Deve-se realçar que logo depois de nascer e respirar, o choro já surge como algo essencial, e que se deve fortalecer o corpo para que se possa chorar, e por meio desse choro se consiga o sustento – como quando uma criança chora, alertando sua mãe para que lhe dê o peito –, isso designa que o sofrimento está presente desde o início da vida e que é fundamental para que o sujeito consiga crescer. Assim, as lágrimas não servem apenas para derramar a dor que se sente, mas para ajudar a fortalecer o sujeito que sofre.

Pode-se notar que os verbos usados no primeiro quarteto têm uma relação maior com o desenvolvimento físico do sujeito, já na segunda estrofe aparecem verbos ligados à vida emocional do ser:

(...) e despertar
Um dia à luz e ver, ao mundo e ouvir
E começar a amar e então sorrir
E então sorrir para poder chorar

Depois que o sujeito desperta e começa a utilizar alguns de seus sentidos (ver e ouvir), inicia sua vida amorosa. Cabe acentuar que a primeira vivência do indivíduo

⁶⁷ CANDIDO, Antonio. *Op cit.*

ao despertar para o mundo, na visão de Vinicius, é amar – o que indicia o quanto lhe parece importante e premente tal experiência no percurso humano. O resultado inicial dessa vida amorosa é a alegria (*e começar a amar e então sorrir*), é a sensação de completude que o amor permite e ensina; mas logo em seguida vê-se que esse sentimento traz também a dor (*e então sorrir para poder chorar*). Essa sequência dada pelo eu-lírico, amor – sorriso – dor, demonstra a consciência do sujeito que já conhece os tortuosos caminhos da relação amorosa e a finitude dos sentimentos considerados mais sublimes. Embora a felicidade inicial dê a impressão de que o amor será eterno, ele certamente terá um tempo de duração – daí a necessidade de transformar essa experiência maravilhosa em algo infinito enquanto dura, como o poeta sugere no “Soneto de Fidelidade”.

Vale ressaltar que os dois quartetos terminam com a locução *poder chorar*, mas o sentido dessas lágrimas é bastante diferente: no primeiro caso, o choro está ligado às necessidades físicas do indivíduo e no segundo aos sentimentos que povoam a vida do sujeito. O que demonstra a consciência da necessidade do sofrimento para o amadurecimento da pessoa e para a vivência completa da felicidade, ou seja, existe uma estrutura de latente paradoxo na poesia amorosa de Vinicius de Moraes.

Depois de surgir e descobrir-se no mundo, o sujeito vive as mais diversas situações. O primeiro terceto apresenta uma enumeração intensa e bastante ordenada: *crescer, saber, ser e haver* (v.9) – ações que aparecem numa série gradativa: depois que o indivíduo cresce, aprende e toma consciência do que é e de que existe, surgem os aprendizados dos versos seguintes: *perder, sofrer, ter horror de ser e amar, se sentir maldito*. Ora, após tornar-se, de fato, um sujeito, acontecem as perdas inevitáveis, fazendo com que o ser sofra e tenha horror de existir e de amar, já que o amor foi responsável por todo esse sofrimento. O que resta ao amante, a partir dessa malfadada experiência, é sentir-se maldito, como acontece com qualquer pessoa ao passar pelas primeiras decepções amorosas e sentir a dor que não se imaginava existir. Note-se que esse terceto revela os processos de crescimento e de conhecimento sobre o amor como se fossem um só, como se as diferentes idéias desses três versos se fundissem. Significativamente, o uso do

polissíndeto nesse terceto é tão marcado; há, pelo uso desse recurso, continuidade entre os verbos e fluidez entre os versos, aspectos que exprimem movimentos vertiginosos e ininterruptos dentro da estrofe.

O pessimismo que vai crescendo ao longo do primeiro terceto e que culmina com o homem sentindo-se maldito é logo derrotado pela última estrofe do soneto:

E esquecer tudo ao vir um novo amor
E viver esse amor até morrer
E ir conjugar o verbo no infinito...

O último terceto também explora o polissíndeto, que dá certa continuidade entre os versos, mas, ao contrário do que ocorre na estrofe anterior, este modula um tom de serenidade, expondo a superação de todas as sensações ruins que vieram antes. Ao final desse poema, portanto, surge a certeza de que um novo amor faz com que se esqueça de *tudo* que não foi bom e que se deve viver esse amor até a morte, e como a forma verbal utilizada é o infinitivo não se pode afirmar se se trata da morte do amor ou do sujeito. Quanto ao último verso, o que se pode dizer? É necessário conjugar o verbo amar no infinito (reforçado pelo uso das reticências)? É necessário conjugar qualquer verbo infinitamente, fazendo com que a poesia continue falando e ensinando a sentir o amor? É necessário voltar ao começo de tudo já que “no princípio era o Verbo”? Fecha-se, portanto, o ciclo da eternidade já que o fim e o início se encontraram: Alfa e Ômega?

O que mais importa aqui é perceber que na poética de Vinicius, depois da desilusão que a separação dos amantes provoca (como foi apontado no “Soneto de Separação”) ainda há fôlego para acreditar que um novo amor virá, numa seqüência que deve ser revivida eternamente, ou seja, o poeta não se submete a uma noção de tempo linear, moderna, que caminha para um ponto final e também não vive sob o conceito de um tempo mítico ou cíclico apenas, pois há na lírica de Vinicius a consciência de que a solidão é o fim de quem ama. A meu ver, o tempo para o poeta é uma sucessão de

pequenos tempos cíclicos, que são eternos em si, infinitos enquanto duram, e que se formam ao longo de uma linha de tempo moderna. É como se o tempo para Vinicius fosse um colar e que cada ciclo de amor vivido fosse uma conta – todas ligadas pelo fio mágico da poesia.

9. Outras considerações

O itinerário dos modos verbais utilizados por Vinicius de Moraes, nesses sonetos, denuncia uma trajetória que partiu da suposição de um amor completo até chegar ao pleno conhecimento sentimental. O uso do subjuntivo tão destacado no “Soneto de Fidelidade” expunha um sujeito que ainda estava surpreso com a separação e apenas acreditava na possibilidade de experimentar uma relação amorosa especial, que pudesse vencer os limites do mundo desorientado. O emprego desse modo foi necessário no poema de 1939 para evidenciar que a nova forma de amar desejada pelo poeta ainda não era possível e que dependia de algo que naquele momento não estava organizado em sua lírica, já que o subjuntivo denota uma ação ainda não realizada.

Quando seu ideal de amor tornou-se claro dentro de sua poesia, o modo verbal mudou para o indicativo. Não havia mais dúvida quanto ao que enunciava – seu pensamento amoroso singular era um fato que não deixava mais espaço para qualquer tipo de desconfiança. Assim, o verbo empregado por ele teve que se transformar em uma palavra que indicasse uma ação ou um estado considerado na sua realidade e certeza. O sujeito soube que era possível amar plenamente e, com isso, chegar ao Infinito por meio da poesia lírico-amorosa.

Já em 1960, com “O Verbo no Infinito”, Vinicius atinge o infinitivo impessoal. Como se estivesse alçado para fora do problema, o poeta consegue dar um

tratamento mais distanciado para a vivência amorosa, encontrando uma dicção sóbria e equilibrada. Sabe-se que o infinitivo, forma nominal do verbo, explora apenas a ação, deixando todos os outros aspectos diminuídos diante do valor absoluto daquilo que está sendo declarado. Ora, ao dominar o que entendia como verdadeira possibilidade de amor, o poeta lançou seu discurso para além de qualquer tempo, modo ou pessoa, generalizando o fundamental daquilo que enunciava, assim, sua poesia finalmente poderia facultar a todos a capacidade de sonhar e transfigurar a realidade mesquinha, uma vez que parecia impossível ao poeta aceitá-la tal como era. E essa crença no poder da arte como forma de salvar o mundo corrompido já estava declarada muito antes, em uma crônica de 1946: “A esse mundo, só a poesia poderá salvar, e a humildade diante de sua voz. Parece tão vago, tão gratuito, e no entanto eu o sinto de maneira tão fatal! Não se trata de desencantá-la, porque creio na sua aparição espontânea, inelutável. Surgirá de vozes jovens fazendo ciranda em torno de um mundo caduco; de vozes de homens simples, operários, artistas, lavradores, marítimos, brancos e negros, cantando o seu labor de edificar, criar, plantar, navegar um novo mundo; de vozes de mães, esposas, amantes e filhas, procriando, lidando, fazendo amor, drama, perdão”⁶⁸. Tornando seu discurso impessoal e potencializando a ação de amar, como fez com “O Verbo no Infinito”, Vinicius dava à existência humana uma chance de ser redimida pelo poder inexorável da poesia mais lírica e do que considerava o amor total⁶⁹.

Como se pôde ver, a preocupação com o amor foi sem dúvida a pedra fundamental da produção poética de Vinicius de Moraes, foi o âmago da sua poesia e o motor que fez girar seu pensamento e sua linguagem individual mais límpida. O anseio por uma experiência amorosa que fosse infinita, apesar da mortalidade iminente, levou o poeta a criar um modo pessoal para compreender e disseminar um novo jeito de amar e conhecer o amor plenamente. O esforço para trazer à tona a esperança em um sentimento amoroso

⁶⁸ MORAES, Vinicius. “A transfiguração pela poesia”. In: *Para Viver um Grande Amor*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Record, 1991.

⁶⁹ Não se pode deixar de observar que esse trecho da crônica manifesta o resquício de uma religiosidade utópica que permaneceu no poeta: a vontade de redenção do mundo ‘caduco’ não esmoreceu na alma de Vinicius. Aliás, “O Operário em Construção” (1956), composto por imagens bíblicas, deixa claro que a religiosidade que participou da formação do sujeito nunca o abandonou por completo, ainda que tenha tomado novas feições.

eterno foi responsável por transformar o poeta em dramaturgo: em 1954 Vinicius publicou a peça *Orfeu da Conceição*, na revista *Anhembi*, resgatando a imagem do grande poeta amante que não se intimidou diante da perda da mulher amada e que, por ela, foi capaz de descer ao mundo dos mortos para tentar recuperar sua única chance de completude.

Como um Orfeu renovado, que nunca desistiu de viver com sua Eurídice por toda a eternidade, Vinicius perseguiu um modo de vencer a separação e a morte, cantando o amor insistentemente. Se o personagem da mitologia grega foi até o mundo inferior para resgatar a sua amada, o poeta moderno tentou ampliar a idéia de vida e morte para que o amor pudesse ser infinito em sua poesia, e conseguiu.

Ao transformar o amor em algo que pode ser eterno (mesmo que tenha um determinado tempo de duração), a voz poética venceu uma frustração humana: a separação inevitável, que como dizia o “Soneto de Fidelidade”, é o fim daqueles que amam. Em sua poesia e em sua música, Vinicius mostrou-se um Orfeu desassombrado, que escreveu seus versos e passou os dedos pelo violão para cantar o amor e a devoção pela mulher amada; mas diferente do mito, o poeta brasileiro não olhou para trás em busca da totalidade, ao contrário, olhou para frente e para o todo, atingindo a plenitude possível dentro do mundo moderno fragmentado, fazendo nascer um novo tempo e um novo espaço, onde Eurídice não se perderia de Orfeu, nem pelas contingências da vida e nem pela própria morte.

Segundo Pierre Brunel, “o olhar de Orfeu é um olhar para uma Eurídice perdida, reencontrada e novamente perdida. Um instante se fixa, o admirável tremular de um instante, quando a plenitude irá esvanecer-se em fumaça, uma presença calada em ausência”⁷⁰. O olhar órfico de Vinicius não poderia cantar para sempre esse duplo luto vivido pelo ser mitológico: a ausência perene não caberia na lírica do poeta moderno brasileiro, por isso a formulação de um novo modelo de amor foi necessária, um amor que fosse imortal e pleno, que transformasse o pequeno instante do encontro no Infinito.

⁷⁰ BRUNEL, Pierre. “As vocações de Orfeu”. In: BRICOUT, Bernadette (org.). *O olhar de Orfeu*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

Se a sensação tortuosa da separação dos amantes foi superada pelo ciclo de amor criado nos sonetos que foram lidos, a morte também foi curada quando o poeta brasileiro retomou a figura de Orfeu: se este voltou ao mundo dos mortos para passar toda a eternidade com sua Eurídice, Vinicius encontrou uma saída semelhante com textos como o “Soneto da Hora Final”, no qual os amantes caminham juntos para os jardins da morte. Depois de todas as cadeias de amor vivenciadas, somente com a morte simultânea dos amantes todos os tormentos seriam vencidos, como se constata em “Poema de Aniversário”, texto publicado em *Para Viver um Grande Amor*: “Quisera dar-te, sobretudo, Amada minha, o instante da minha morte; e que ele fosse também o instante da tua morte, de modo que nós, por tanto tempo em vida separados, vivêssemos em nosso decesso uma só eternidade; e que nossos corpos fossem embalsamados e sepultados juntos e acima da terra; e que todos aqueles que ainda se vão amar pudessem ir mirar-nos em nosso último leito; e que sobre nossa lápide comum jazesse a estátua de um homem parindo uma mulher de seu flanco; e que nela houvesse apenas, como epitáfio, estes versos finais de uma canção que te dediquei: ‘...dorme, que assim/ dormirás um dia/ na minha poesia/ de um sono sem fim...’⁷¹

⁷¹ MORAES, Vinicius. “Poema de Aniversário”. In: *Para Viver um Grande Amor*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Ed. Record, 1991.

Em Busca de um Só Vinicius

“A vida é a arte do encontro
Embora haja tanto desencontro pela vida”
(Vinicius de Moraes)

1. O primeiro Vinicius

A poesia do jovem Vinicius, como foi visto anteriormente, estava carregada de impasses e dramas pessoais: a angústia do poeta dividido entre o céu e a terra marcou profundamente suas primeiras publicações. A vontade de alcançar o Paraíso parecia tão forte quanto a necessidade de viver o mundo terreno, repleto de pecados, e esse conflito íntimo do sujeito resultou em poemas conturbados e muitas vezes desiguais.

O desejo pelo mais sublime fez Vinicius de Moraes olhar para o alto, em busca de toda a Distância; mas o chamado vindo do solo era forte, e levou o poeta a sentir o peso da carne sobre seus ombros. Daí a impressão de que sua poesia inicial caminhava sobre o fio da navalha, procurando por um equilíbrio que não foi, naquele momento, encontrado.

O texto “O Poeta”, de *O caminho para a Distância*, parece definir o que o próprio Vinicius considerava sua poética nos inícios da década de trinta, sua leitura atenta pode ampliar a compreensão do leitor sobre a imagem que o poeta tinha da poesia e de si mesmo:

O Poeta

A vida do poeta tem um ritmo diferente
É um contínuo de dor angustiante.
O poeta é o destinado do sofrimento
Do sofrimento que lhe clareia a visão de beleza
E a sua alma é uma parcela do infinito distante
O infinito que ninguém sonda e ninguém compreende.

Ele é o eterno errante dos caminhos
Que vai pisando a terra e olhando o céu
Preso pelos extremos intangíveis
Clareando como um raio de sol a paisagem da vida.
O poeta tem o coração claro das aves
E a sensibilidade das crianças.
O poeta chora.
Chora de manso, com lágrimas doces, com lágrimas tristes
Olhando o espaço imenso da sua alma.
O poeta sorri.
Sorri à vida e à beleza e à amizade
Sorri com a sua mocidade a todas as mulheres que passam.
O poeta é bom.
Ele ama as mulheres castas e as impuras
Sua alma as compreende na luz e na lama
Ele é cheio de amor para as coisas da vida
E é cheio de respeito para as coisas da morte.
Seu espírito penetra a sua visão silenciosa
E a sua alma de artista possui-a cheia de um novo mistério.
A sua poesia é a razão da sua existência
Ela o faz puro e grande e nobre
E o consola da dor e o consola da angústia.

A vida do poeta tem um ritmo diferente
Ela o conduz errante pelos caminhos, pisando a terra e olhando o céu
Preso, eternamente preso pelos extremos inatingíveis.

A leitura desse poema mostra como o eu-lírico compreendia sua condição de poeta diante da imensidão da poesia : sua alma sofria de modo pavoroso a dor de estar comprometido com o infinito inalcançável e incompreensível, por isso ele se mostrava como “o eterno errante dos caminhos/ que vai pisando a terra e olhando o céu”. Segundo Otto Lara Resende, ao comentar o primeiro livro de Vinicius: “Na verdade, olhava mais o céu do que pisava a terra, a que se sentia, contudo, atraído por uma incoercível, terrena e já evidente – pelo menos nas entrelinhas – lei da gravidade.”⁷² Essa força de atração ditada pelo solo em contraste com a determinação do jovem em seguir suas crenças mais enraizadas acabou por resultar na forma irregular e no tom dramático da sua primeira fase. Daí a confissão esclarecedora de que o poeta é aquele que está “Preso pelos extremos intangíveis”. Sim, nesse momento Vinicius estava, com efeito, preso entre pólos que não se podem tocar e a percepção dessa realidade deixou seus sinais.

Sentir-se o poeta que chora diante da imensidão de sua própria alma, que sorri frente à beleza e à vida, e que ama todas as mulheres como Cristo amou a humanidade é confirmação de que a arrogância juvenil tomava conta de sua lírica. Vê-se que a idéia de poeta assinalado, que está fixada na tradição, povoava a imaginação de Vinicius em seus primeiros versos.

Ao descrever-se como o poeta bom, puro, grande e nobre demonstra e reforça a reivindicação por um lugar privilegiado, digno de um ser iluminado, compassivo para com todos os homens, mas, sem dúvida, colocado acima deles; não à-toa, o poema reafirma que “a vida do poeta tem um ritmo diferente”.

Segundo Mário de Andrade, “Vinicius estava pra ser vítima dessa prisão de grandeza em que o enfermara seu mais alargado crítico (Otávio de Faria), mas felizmente teve saúde bastante pra se limitar nos compromissos”⁷³. De fato, a partir da publicação de *Novos Poemas* a poesia de Vinicius mudou: um sopro de realidade e uma maior

⁷² RESENDE, Otto Lara. *Op. cit.*

⁷³ ANDRADE, Mário. *Op cit.*

objetividade vieram iluminar as trevas do poeta que se considerava altíssimo, dando vida ao artista que começava a encontrar sua dicção mais legítima.

2. O segundo Vinicius

Feito homem entre os homens, descendo ao mundo concreto, o poeta começou seu caminho em busca da naturalidade. A forte influência de Manuel Bandeira (confissão que, como já foi dito, aparece na epígrafe de *Novos Poemas*: “todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis”) deu novo rumo à linguagem do poeta carioca que encontrou um tom mais coloquial, passou a reconhecer o chão em que pisava e transformou a mulher, antes fantasma perturbador, em um ser humano.

O amor fez-se carne e habitou o mundo do poeta: sua lírica amorosa encontrou a forma mais adequada para cantar o sentimento particular que brotava de Vinicius e seus sonetos mostram isso. A chamada segunda fase de sua poesia transfigurou o amor, dando a ele a eternidade desde sempre desejada, mesmo tendo certeza das limitações do mundo prosaico. Esse novo modo de amar era o que o poeta almejava: um amor maior que o tempo e maior que tudo, *desassombrado*, *doido*, *delirante*, capaz de colher a plenitude dentro da pequenez humana.

O “Soneto de Separação” expôs a dor que o reconhecimento do fim da relação causava e foi uma espécie de mola para que o sujeito começasse a reorganizar o que esperava do amor em sua poesia. No “Soneto de Fidelidade”, Vinicius deu início à recriação de seu ideal de amor e, com isso, abriu caminho para que o sentimento amoroso fosse eterno, mesmo tendo a solidão ou a morte como triste fim. Já no “Soneto do Maior Amor”, o eu-lírico apresentou a sua *lei de cada instante*, necessária para que o novo modo de amar proposto em sua poética pudesse alcançar seus ousados objetivos. Com o “Soneto

do Amor Total” reforçou a idéia de que para chegar à plenitude seria preciso entrar em uma nova realidade, capaz de dar total liberdade para que o sujeito amasse *como amigo e como amante*, realizando uma espécie de enlace entre o amor pleno, cantado pelos renascentistas, e o amor sensual e corriqueiro. O “Soneto do Amor como um Rio” deu mostras da serenidade do homem ao sentir a imensidão do amor que havia criado e a certeza de que esse modo pessoal de amar era possível dentro de sua lírica. Essa suavidade foi confirmada no “Soneto da Hora Final”, em que aparece uma espécie de iluminação do amante que percebe que nunca estará sozinho, mesmo quando a morte (antes “fim de quem ama”) chegar. Essa reflexão sobre o amor, o pesado trabalho poético e a certeza da totalidade lançaram o sujeito para fora de suas contingências pessoais, e acabaram por alçar seu verso para o infinito – onde ele se encontrou com a impessoalidade –, abrindo espaço para que todos pudessem aproveitar do resultado de seus esforços e isso pode ser constatado no “Verbo no Infinito”.

Essa trajetória em busca do amor completo reflete o ânimo do poeta que instou em uma suposta chance de alcançar o Infinito e conseguiu encontrar na forma poética a consagração de seus mais íntimos desejos.

3. Vinicius diverso e sempre o mesmo

“a produção espiritual só pode existir num sujeito
consciente do que quer, dos fins que se propõe,
da obra que pretende realizar”.

(Hegel)

Como já foi visto, a criação de um novo modo de amar exige que uma outra ordem se estabeleça. Deve haver uma lógica diferente da comum para que se possa vivenciar um sentimento completamente diverso do conhecido. E com o propósito de experimentar esse modelo de amor “infinito enquanto dure”, Vinicius concebeu uma forma singular de ver e sentir o mundo que o cercava, e de expressar-se por meio da poesia.

3.1. O “eu” e o mundo

Poética (I)

De manhã escureço
De dia tardo
De tarde anoiteço
De noite ardo

A oeste a morte
Contra quem vivo
Do sul cativo
O este é meu norte.

Outros que contem
Passo por passo:
Eu morro ontem

Nasço amanhã
Ando onde há espaço:
– Meu tempo é quando.

Nesse poema, de 1950, pode-se notar a consciência do poeta sobre a maneira de transfigurar a realidade do tempo e do espaço em sua poesia. Logo no primeiro quarteto é possível compreender o modo distinto que o sujeito tem de reagir aos diferentes momentos do dia, as mudanças que ocorrem com a natureza são diversas das que o eu-lírico admite como suas: de manhã, quando se espera a claridade total, ele escurece; de dia, quando deveria arder ao brilhar do sol, tarda; na hora do cair da claridade, ele escurece totalmente; e de noite, sob o fresco luar, arde. Ora, essas reações do sujeito apontam para a sua estranheza com relação ao mundo em que está vivendo. Ele subverte a lógica da luz solar, fazendo com que esta não participe de sua rotina do mesmo modo como parece interferir na vida de todos os outros. Ao raiar do sol, o eu-lírico escurece, ou seja, quando desponta o nascimento de um novo dia, a voz poética dá mostras do fim de um ciclo. É como se ele corresse contra a vontade de nascimento e morte da natureza para estabelecer suas próprias regras de princípio e fim.

Mas essa nova lógica não se apresenta apenas na relação do sujeito com o tempo, aparece também quando expõe sua difícil relação com o espaço, conforme a segunda estrofe do poema:

A oeste a morte
Contra quem vivo
Do sul cativo
O este é meu norte.

A primeira idéia dessa estrofe é a localização da morte: ela está a oeste. Assim, se a morte fica no oeste (que não por acaso é o lugar do pôr do sol), o leste tem que ser o norte do eu-lírico, entendendo aqui norte como direção a seguir e não como um mero ponto cardeal, afinal o objetivo do sujeito é alcançar a vida plena, eterna, distanciando-se cada vez mais do que seja finito. O leste é o seu objetivo, e não sua localização, porque ele está preso ao sul, como afirma o terceiro verso da estrofe. Pensando na posição dos pontos cardiais, o sul é o que fica abaixo, ou seja, o eu-lírico afirma estar preso ao chão, ao

que há de terrestre ou terreno, mas seu desejo é alcançar uma certa ascensão, não em caminho a uma distância, como nos seus primeiros livros, o que seria representado pelo norte tal como se apresenta na rosa dos ventos, mas chegando a um ponto médio, entre o norte e o sul, entre o céu e o inferno, uma espécie de intersecção entre o alto e o baixo. E esse ponto é a linha do leste e do oeste.

Essa busca por um lugar que fique entre o céu e o inferno e que, ao mesmo tempo, siga em direção à eternidade é exatamente o caminho que Vinicius parece trilhar em sua lírica. Nos primeiros livros, buscava o sublime; a partir de 1938, com a publicação de *Novos Poemas*, procura um espaço que consiga unir sua humanidade a uma espécie de aura divina dada pela profundidade do amor. É como se nesse poema, o eu-lírico rasgasse o véu que cobria o mistério do seu pensamento e mostrasse os caminhos tortuosos pelos quais teve de passar para encontrar um lugar e um tempo que lhe fossem convenientes, ou melhor, que fossem adequados para que seu ânimo amoroso se fizesse possível.

A consciência de que essa realidade não segue a lógica do mundo fica clara no primeiro terceto, que começa fazendo referência aos outros: “outros que contem/ passo por passo”, nesse momento, pode-se ver que o eu-lírico tem noção de que os outros seguem um curso diferente do seu, mas isso não impede que ele construa seu próprio modo de ver o mundo e de participar dessa realidade transfigurada pela poesia. Afinal ele está para fora das preocupações correntes, porque está para além das convenções: “Eu morro ontem// nasço amanhã”. Essa afirmação demonstra que o tempo e mesmo o ciclo de vida do sujeito é diferente do que se espera, são usados verbos no presente do indicativo, contrários aos adjuntos adverbiais de tempo “ontem” e “amanhã”, para mostrar que sua vida ou morte estão em suspensão, acima do comum. Ele morre para o passado e renasce para o futuro com a mesma facilidade que seu modo de amar o faz, sendo capaz de ser eterno enquanto dure quantas vezes forem necessárias.

Os versos finais do poema dizem:

Ando onde há espaço:
– Meu tempo é quando.

Com essa assertiva final, o eu-lírico confessa uma capacidade ímpar, a facilidade que alcançou em deslocar-se por onde possa caminhar, para onde seja possível sobreviver com seus sonhos e sua esperança de viver o amor além da própria vida. Se ele anda por onde há espaço, torna-se dono de todos os lugares e de nenhum ao mesmo tempo, misturando-se a todas as possibilidades e separando-se delas quando necessário, de maneira oposta àquela que aparecia em seus primeiros versos, quando se mostrava preso ao solo mesmo com o desejo imenso de subir até as alturas. Mas, sem dúvida, o verso final é o que mais chama a atenção: “– Meu tempo é quando”. Essa aparente imprecisão parece tomar conta de tudo, o seu tempo não está limitado por absolutamente nada, é indefinido. É como se o sujeito pudesse percorrer todas as épocas, inclusive aquela que permitisse que seu modo de amar fosse infinito, apesar de todos os obstáculos colocados pela realidade.

Vale ressaltar aqui o uso do pronome possessivo “meu”, no último verso do poema. Se no “Soneto de Fidelidade” o emprego desse pronome pôde ser visto como um signo que indicava que aquele “meu amor” representava um novo modo de amar, exclusivo do poeta, aqui reforça a idéia de que essa organização espacial e temporal é diferente das outras, é um espaço mito-poético criado na lírica de Vinicius de Moraes, próprio de sua poética e plenamente vivenciado na sua poesia.

Nesse poema, de 1950, Vinicius coloca como centro do texto o sujeito, que segue um rumo absolutamente diferente daquele que é trilhado pelas outras pessoas, ou seja, há uma preocupação fundamental em abordar a relação estabelecida entre o “eu” e o mundo. Já na “Poética (II)”, o poema como forma é que aparece como motivo, daí o fato de não ser uma nova poética, que descartaria a anterior, mas uma outra poética, que complementa a primeira, fechando o triângulo da poesia ideal que envolve o sujeito, o objeto e a forma.

3.2. A forma poética

Em 1960, Vinicius escreve uma segunda poética, que define como ele sente sua arte de fazer versos nesse momento, ela é mais que uma reflexão sobre seus versos, é um convite a todos:

Poética (II)

Com as lágrimas do tempo
E a cal do meu dia
Eu fiz o cimento
Da minha poesia.

E na perspectiva
Da vida futura
Ergui em carne viva
A sua arquitetura.

Não sei bem se é casa
Se é torre ou se é templo:
(Um templo sem Deus)

Mas é grande e clara
Pertence ao seu tempo
– Entrai, irmãos meus!

Como se constrói a poesia de Vinicius? Talvez caiba comentar o fato de esse soneto ser construído com redondilhas⁷⁴: parece estranho que uma forma tão clássica como o soneto apareça, nesse momento, com o uso de uma métrica tão popular, mas, ao que tudo indica, um grande esforço de Vinicius foi o de combinar o sopro dos clássicos com o que há de mais comum e a junção de uma forma fixa, tão relacionada ao decassílabo ou ao verso alexandrino grandiloquente, à redondilha, típica das canções populares, demonstra a vontade do sujeito de ligar o que é considerado mais elevado ao aparentemente rebaixado. Ou seja, não apenas nos motivos, mas também na forma do poema, Vinicius manifesta a necessidade moderna de unir duas diversas pontas da tradição literária.

Aliás, os versos iniciais do “Poética II” também expõem uma junção interessante, que desemboca em uma síntese fundamental da poesia de Vinicius:

Com as lágrimas do tempo
E a cal do meu dia
Eu fiz o cimento
Da minha poesia.

Nesses versos o poeta esclarece o material de que é feita a sua poesia: com as lágrimas do tempo e a cal do seu dia, percebe-se aqui que há uma mistura bastante forte para que a poética de Vinicius tenha liga – as dores do tempo (geral) e a matéria que brota do seu dia-a-dia (particular). O primeiro verso não define exatamente qual é o tempo de que se colhem as lágrimas, jogando a responsabilidade dessa demarcação ao leitor. Trata-se da história? Da tradição? Do seu tempo? Não é possível determinar, mas pode-se inferir que é algo mais amplo, que não diz respeito unicamente ao sujeito. Já o segundo verso traz uma definição, também temporal, muito bem marcada: *a cal do meu dia*. O uso do pronome possessivo “meu” deixa claro que se trata do que ocorre na vida pessoal do

⁷⁴ Cf. MOISÉS, Massaud. *Op. cit.* “O metro mais utilizado no soneto tem sido o decassílabo (com acento na 4ª., 7ª. e 10ª.), mas outras medidas ocorrem”.

sujeito. Assim, o eu-lírico declara que sua poesia é a síntese de dois elementos distintos: o geral e o particular, é um movimento dinâmico que aponta para a conjugação da experiência histórica do homem com a realidade na qual o indivíduo está inserido.

O segundo quarteto tem início com o uso de conjunção coordenativa “e”, indicando que a descrição da poética, iniciada na estrofe anterior, terá continuidade. Há, nesse momento, a afirmação de que a poesia só se fez realidade pela perspectiva da vida futura que havia no sujeito, ou seja, a esperança no porvir acabou determinando a construção da lírica de Vinicius. Cabe ainda sublinhar as palavras fortes utilizadas pelo eu-lírico para definir a estrutura de sua obra : *carne viva*. O alicerce de sua poesia não é algo estanque ou distante, mas, antes, uma matéria dinâmica e próxima – se o primeiro Vinicius buscava somente o Absoluto, nesse momento o poeta usa a vida real e pulsante para fazer os seus versos. Talvez seja válido pensar que o termo *carne viva* utilizado no poema colabore para ressaltar a sensualidade que percorre a obra de Vinicius desde a publicação de *Novos Poemas*, quando houve o salto da poesia mística cristã para a lírica mais próxima da realidade, calcada no amor real e na figura mulher presente.

O primeiro terceto indica que o sujeito, embora tente, não sabe determinar com precisão o resultado de sua construção. Ele afirma que não consegue definir exatamente o formato de sua obra: *casa, torre ou templo – um templo sem Deus*. Cumpre observar a gradação que se mostra nas imagens que formam essa estrofe. A casa é uma construção pequena e horizontal, que diz respeito exclusivamente ao sujeito, é o seu lar e o seu patrimônio; já a torre é uma construção vertical, que demonstra o desejo humano de alcançar os céus; enquanto o templo é uma construção aberta a todos os indivíduos e, portanto, pertencente ao coletivo. Vale lembrar ainda que na Roma antiga os templos eram construções que não possuíam teto, eram abertas, para que os sacerdotes pudessem interpretar o que vinha dos deuses. Assim sendo, pode-se visualizar o movimento de abertura que existe nessa descrição: o eu-lírico não consegue distinguir se sua obra é pequena e relativa apenas ao indivíduo, se é alta, buscando o infinito, ou ampla, aberta aos céus sem sair do chão. Mas é importante assinalar também o que revela o terceiro verso:

um templo sem Deus, pois essa afirmação sugere um movimento de retração da imagem que vinha se formando sem limites, afinal se antes os templos recebiam as ordens dos deuses e, portanto, estavam repletos de Absoluto, na poesia de Vinicius esse templo não tem mais tanta grandiosidade. É como se a gradação do menor para o maior, que se mostra nos dois primeiros versos do terceto, fizesse um movimento contrário, indo do mais sublime ao terreno, uma vez que esse templo é só uma construção – sem misticismo.

Embora essa construção não tenha mais a presença do Altíssimo, ainda carrega características marcantes da eternidade, pois é *grande e clara*, palavras que participam do imaginário místico ao relembrares a grandeza e claridade do Absoluto. Esse último terceto começa com recordações do infinito, mas retoma a idéia de finitude ao afirmar, no segundo verso, que essa poética pertence ao seu tempo, ou seja, essa poesia captura a convergência do infinito e do vão momento, é a eternidade e o tempo de duração juntos, como os versos finais do “Soneto de Fidelidade”. E a chave de ouro do poema não poderia ser outra, é o convite do sujeito para todos os que fazem parte do seu tempo: *Entrai, irmãos meus!* Nesse momento, o poeta abre as portas de sua lírica para todos que queiram participar do seu tempo e do seu espaço, e que desejem encontrar um sopro do infinito dentro da realidade poética construída por Vinicius de Moraes.

De fato, como já foi dito, enquanto a “Poética (I)” tem como centro das atenções a relação que se estabelece entre o “eu” e os outros (ou sujeito e objeto), na “Poética (II)” é a forma simbólica o motivo do poema. Se no texto de 1950 era empregado o pronome possessivo “meu” para referir-se ao tempo do sujeito (“ – **Meu** tempo é quando”), na segunda poética há uma mudança significativa, já não é o indivíduo o ponto principal, mas, antes, a síntese manifestada pelo poema: “Pertence ao **seu** tempo”. Assim, é possível perceber que uma poética complementa a outra, expondo a visão que Vinicius de Moraes tinha sobre a sua poesia.

4. Últimas considerações

Em 1962, Vinicius reuniu algumas das crônicas que publicou em jornais e revistas desde 1959. Dentre elas está um pequeno texto chamado “Sobre Poesia”, no qual se pode ler em determinada altura o seguinte fragmento:

“Um operário parte de um monte de tijolos sem significação especial senão serem tijolos para – sob a orientação de um construtor que por sua vez segue os cálculos de um engenheiro obediente ao projeto de um arquiteto – levantar uma casa. Um monte de tijolos é um monte de tijolos. Não existe nele beleza específica. Mas uma casa pode ser bela, se o projeto de um bom arquiteto tiver a estruturá-lo os cálculos de um bom engenheiro e a vigilância de um bom construtor no sentido do bom acabamento, por um bom operário, do trabalho em execução.

Troquem-se tijolos por palavras, ponha-se o poeta, subjetivamente, na quádrupla função de arquiteto, engenheiro, construtor e operário, e aí tendes o que é poesia. A comparação pode parecer orgulhosa, do ponto de vista do poeta, mas, muito pelo contrário, ela me parece colocar a poesia em sua real posição diante das outras artes: a de verdadeira humildade. O material do poeta é a vida, e só a vida, com tudo o que ela tem de sórdido e sublime. Seu instrumento é a palavra. Sua função é a de ser expressão verbal rítmica ao mundo informe de sensações, sentimentos e pressentimentos dos outros com relação a tudo o que existe ou é passível de existência no mundo mágico da imaginação. Seu único dever é fazê-lo de maneira mais bela, simples e comunicativa possível, do contrário ele não será nunca um bom poeta, mas um mero lucubrador de versos”.⁷⁵

⁷⁵ MORAES, Vinicius de. “Sobre Poesia”. In: *Para Viver um Grande Amor*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Record, 1991.

Nessas breves palavras, Vinicius dá mostras da visão que tinha sobre o fazer poético. Para ele, o poeta deveria ser capaz de fazer um belo projeto, calculá-lo de modo adequado, supervisionar a organização das palavras e colocá-las lado a lado para construir sua obra. A tentativa de seguir o percurso do amor na obra de Vinicius foi o que direcionou as leituras que foram feitas aqui. Penso que o projeto do poeta visou à beleza, à comunicabilidade e, principalmente, à perfeição de uma nova idéia de amor *infinito enquanto dure*; os cálculos feitos por ele mostraram que para que seu modo de amar fosse possível dentro de sua poética, seria necessária a criação de uma nova lógica espaço-temporal, que colhesse o infinito dentro da finitude existente; ele seguiu os “cálculos” feitos para que seu projeto fosse realizado e colocou as palavras certas na forma fixa necessária com a finalidade de criar poemas que possibilitassem a entrada de todos em uma nova ordem, onde o amor fosse o mais importante e completo – dando a sensação da plenitude desde sempre sonhada pelo ser humano, ainda que somente dentro do universo da poesia.

E se, como afirma Vinicius, o papel do poeta é dar forma aos sentimentos do mundo de modo belo e verdadeiro, tudo indica que isso foi cumprido em sua lírica. O jovem que desejava fazer versos cresceu e encontrou sua dicção mais legítima, abandonando algumas verdades pré-concebidas e aprofundando-se, ao mesmo tempo, em si mesmo para encontrar a essência de sua poesia. A descoberta do próprio sujeito permitiu o contato honesto e generoso com o mundo e essa confluência ergueu em palavra viva a obra poética de Vinicius de Moraes.

BIBLIOGRAFIA:

Geral:

ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ALONSO, Damaso. *A Poesia Espanhola (ensaio de métodos e limites estilísticos)*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

ANDRADE, Mário de. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

_____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002.

_____. *O empalhador de Passarinho*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1996.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O Cacto e as Ruínas*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Coração partido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BACHELARD, G. “Instante poético e Instante metafísico”. In: *O Direito de Sonhar*. São Paulo: DIFEL, 1985.

BARBOSA, João Alexandre. *Biblioteca Imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

- BASTIDE, Roger. “Estudos sobre a poesia religiosa brasileira”. In: *Poetas do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Documentos de Cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1986.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse Ofício do Verso*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.
- BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- _____. “A Interpretação do Texto Literário”. In: *Céu, Inferno*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BRICOUT, Bernadette. *O Olhar de Orfeu*. São Paulo: Cia das letras: 2003.
- BULFINCH, Thomas. *Livro de Ouro da Mitologia – Histórias de Deuses e Heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Ed. Vega, 1993.
- CAMILO, Vagner. *Drummond – da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CANDIDO, Antonio. *O Estudo Analítico do Poema*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 1996.

_____. *Brigada Ligeira e Outros Escritos*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

_____. *Vários Escritos*. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1995.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.

CARPEAUX, Otto Maria. “Poesia e Ideologia”. In: *Origens e Fins*. Rio de Janeiro: C.E.B, 1943.

COELHO, Jacinto do Prado. *A letra e o leitor*. Portugal: Moraes Editores, 1977.

ELIOT, T.S. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.

_____. *A Essência da Poesia*. Rio de Janeiro: Ed. Artenova, 1972.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

FROMM, Erich. *A arte de amar*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1995.

GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HAMBURGER, Michael. *La Verdad de la poesia (tensiones en la poesia moderna de Baudelaire a los años sesenta)*. México: Fondo de la Cultura Económica, 1991.

HAUSER, Arnold. *Teoria da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1973.

HEGEL, G.W.F. *Curso de Estética – O Sistema das Artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JAKOBSON, Roman. *Fonema e Fonologia*. Rio de Janeiro: Ed. Acadêmica, 1967.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

KERMODE, Frank. *Um apetite pela poesia*. São Paulo: EDUSP, 1993.

LEBRUN, Gerard. “O conceito da paixão”. In: *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Cia da Letras, 1987.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1978.

MOURA, Murilo Marcondes. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: EDUSP, 1995.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

_____. *Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

PESSANHA, José Américo Motta. “Platão: as várias faces do amor”. In: *Os sentidos da Paixão*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

PLATÃO. *Diálogos: Fedro e Banquete*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

POUND, Ezra. *A Arte da Poesia*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1976.

- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.
- ROUGEMONT, Denis de. *História do Amor no Ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1991.
- _____. *A Educação Estética do Homem*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1992.
- SCHOEPFLIN, Maurizio (org.). *O Amor Segundo os Filósofos*. Bauru: EDUSC, 2004.
- SCHÜLER, Donaldo. *Eros: Dialética e Retórica*. São Paulo: Ed. EDUSP, 1992.
- SEABRA, José Augusto. *Poligrafias Poéticas*. Porto: Lello & Irmãos Editores, 1994.
- SPINA, Segismundo. *Na Madrugada das Formas Poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____. *A cultura literária medieval*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____. *Manual de Versificação Românica Medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- SOUZA, Gilda Mello. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.
- SPITZER, Leo. “Ode a uma urna grega ou conteúdo versus metagramática”. In: LIMA, Luís da Costa. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. V.2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- _____. *Linguística e Historia Literaria*. Madrid: Ed. Gredos, 1961.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Publicações Europa América, 1971.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel: estudo acerca da Literatura Imaginativa de 1870-1930*. São Paulo: ed. Cultrix, 1984.

Específica:

ALVARENGA, Otávio Mello. *Mitos e Valores*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956.

ANDRADE, Mário de. “Belo, Jovem e Forte”. In: *O Empalhador de Passarinho*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002.

BANDEIRA, Manuel. “Coisa alóvena, abaente”. In: MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1998.

_____. *Apresentação da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

CANDIDO, Antonio. “Vinicius de Moraes”. In: MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1998.

CRUZ, Luiz Santa. “O soneto na poesia de Vinicius de Moraes”. In: *Livro dos Sonetos*. Rio de Janeiro: Ed. Portugal, 1957.

- FARIA, Otávio de. “A transfiguração da Montanha”. In: MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1998.
- FERRAZ, Eucanaã. *Vinicius de Moraes*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- FERREIRA, David Mourão. “O amor na poesia de V. de M.” In: MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1998.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. “Vinicius de Moraes, o bem amado”. Prefácio a *O operário em Construção e outros Poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- JUNQUEIRA, Ivan. “Vinicius de Moraes: Língua e Linguagem Poética”. In: MORAES Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1998.
- MICHELETTI, Guaraciaba. *A Poesia, o Mar e a Mulher: um só Vinicius*. São Paulo: Ed. Escuta, 1994.
- MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. V.5. São Paulo: Ed. Martins, 1948.
- MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1998.
- _____. *Querido Poeta: correspondência de Vinicius de Moraes*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- OLIVER, Maria Rosa. “A dimensão da ternura”. In: MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1998.
- PALLOTTINI, Renata. “Vinicius de Moraes: aproximação”. In: MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1998.

- PORTELLA, Eduardo. “Do verso solitário ao canto coletivo”. In: MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1998.
- RESENDE, Otto Lara. “O caminho para o soneto”. In: MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1998.
- SILVA, Dora Ferreira da. “A temática na poesia de Vinicius de Moraes”. In: *Diálogo*. No.11, Ago/59.
- SILVA, Zina Bellodi. “A lírica de Vinicius de Moraes”. In: *Textos*. No.11, Araraquara: UNESP, 1992.
- UNGARETTI, Giuseppe. “Poesia de Vinicius de Moraes”. In: *Razões de uma Poesia*. São Paulo: EDUSP/ Imaginário, 1994.