

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**

CLEYTON DE SOUSA BRAGA

**A “DESIDEALIZAÇÃO” DO OLHAR DO SUJEITO LÍRICO EM *POEMAS,
SONETOS E BALADAS*: A REFORMULAÇÃO DO SENTIMENTO AMOROSO NA
LÍRICA MODERNA DE VINICIUS DE MORAES**

São Luís - MA

2021

CLEYTON DE SOUSA BRAGA

**A “DESIDEALIZAÇÃO” DO OLHAR DO SUJEITO LÍRICO EM *POEMAS*,
SONETOS E BALADAS: A REFORMULAÇÃO DO SENTIMENTO AMOROSO NA
LÍRICA MODERNA DE VINICIUS DE MORAES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos da Linguagem), Curso de Mestrado Acadêmico em Letras (Linha de Pesquisa: Estudos Teóricos e Críticos em Literatura), da Universidade Federal do Maranhão, como um dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo.

São Luís - MA

2021

CLEYTON DE SOUSA BRAGA

**A “DESIDEALIZAÇÃO’ DO OLHAR DO SUJEITO LÍRICO EM *POEMAS, SONETOS
E BALADAS*: A REFORMULAÇÃO DO SENTIMENTO AMOROSO NA LÍRICA
MODERNA DE VINICIUS DE MORAES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos da Linguagem), Curso de Mestrado Acadêmico em Letras (Linha de Pesquisa: Estudos Teóricos e Críticos em Literatura), da Universidade Federal do Maranhão, como um dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: ____ / ____ / _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo (Orientador)
Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante – PGLetras (UFMA)

Prof. Dr. Wandelson Silva de Miranda – PPGFIL (UFMA)

Dedico esta Dissertação de Mestrado à razão maior de toda a minha vida, **minha família:**

Às minhas *tias-mães*, Maria Clara (*Cainha*) e Leonor (*Lica*);

À minha irmãzinha, Pâmela Danielle;

À minha *mãe-mãe*, Anna Luzia.

AGRADECIMENTOS

Aos professores Mendes e Naiara, que desde a aula inaugural do curso de Mestrado Acadêmico em Letras se mostraram *humildes* — Obrigado por me fazerem redescobrir, especialmente nos três meses que antecederam a defesa deste Trabalho, que tenho uma fé que nem eu mesmo já mais lembrava que tinha;

Aos colegas da minha turma do curso de Mestrado Acadêmico em Letras, na Linha de Pesquisa em Estudos Teóricos e Críticos em Literatura;

A Yuri Carvalhal Cavalcante, pelo hábil comprometimento na tradução do Resumo desta Dissertação — Obrigado pela ajuda nesta etapa;

Aos professores Dino Cavalcante e Wandelson Miranda, pela observação, orientação e contribuição de leituras e ajustes nesta Pesquisa — Obrigado aos dois, por ajudarem em meu crescimento acadêmico;

Ao professor Rafael Quevedo, pela calma ao me nortear neste Trabalho — Obrigado por cada linha lida e por todos os comentários ao lado das páginas escritas;

Às professoras Ilza Cultrim e Veraluce Lima, por acreditarem em mim e por me incentivarem a continuar no curso de Mestrado Acadêmico em Letras — Obrigado por suas contribuições, sobretudo no primeiro semestre do Curso (2019.1);

À professora Rita Oliveira, pela simplicidade que é como pessoa e pelas melhores discussões que tive durante o curso de Mestrado Acadêmico em Letras — Obrigado! Não esquecerei o Seminário sobre *Tempo e Narrativa* (de Paul Ricœur);

Às amigas do curso de Licenciatura em Teatro da UFMA, Andréa Mendes e Adriana Nascimento — Obrigado pelos constantes incentivos e pelas orações;

Aos amigos/irmãos Daiana Araújo, Clay Rocha, Fernanda Saraiva, Marconi Guimarães, Nêmora Procópio, Márcio Alessandro — Obrigado por ouvirem parte das minhas lamentações durante o processo de escrita desta Dissertação de Mestrado;

À Clara Diniz, um Anjo de infinita bondade — Obrigado pela compressão ao longo desse último ano; e por entender o meu (árduo, porém prazeroso) processo de leitura/escrita;

E, para todo o sempre, agradeço, sobretudo, à minha família, o meu Deus e complemento do meu Ser — minha madrinha-mãe, Maria Clara (Cainha); minha tia-mãe, Leonor (Lili); minha irmã, Pâmela Danielle; e minha mãe, Anna Luzia (“Sinhora”) —, pela simples razão de existir e de me fazer viver. Obrigado por sempre acreditar em mim (muito mais do que eu), e por me permitir passar em média 13/15 horas por dia, e 6/7 dias da semana, debruçando-me sobre leituras e mais leituras.

O HAVER

Resta, acima de tudo, essa capacidade de ternura

Essa intimidade perfeita com o silêncio

[...]

Resta essa vontade de chorar diante da beleza

Essa cólera em face da injustiça e do mal-entendido

[...]

Resta essa faculdade incoercível de sonhar

De transfigurar a realidade, dentro dessa incapacidade

De aceitá-la tal como é, e essa visão

Ampla dos acontecimentos, e essa impressionante

E desnecessária presciência, e essa memória anterior

De mundos inexistentes, e esse heroísmo

Estático, e essa pequenina luz indecifrável

A que às vezes os poetas dão o nome de esperança.

[...]

Resta esse constante esforço para caminhar dentro do labirinto

Esse eterno levantar-se depois de cada queda

Essa busca de equilíbrio no fio da navalha

Essa terrível coragem diante do grande medo, e esse medo

Infantil de ter pequenas coragens.

Vinicius de Moraes

RESUMO

Na intenção de refletirmos sobre a subjetividade, a poesia e o sujeito lírico frente às transformações literárias advindas com a modernidade (na conjuntura dos meados do século XIX para os anos iniciais do XX), esta dissertação tece algumas considerações a respeito da figuração do sentimento amoroso na poética de Vinicius de Moraes. Observa como a sua produção, ainda impregnada pela poesia romântica — no sentido da subjetividade lírica se mostrar mais sentimental, idealista — é ultrapassada pelos ideais modernos — a partir do entendimento de que o sujeito lírico se desprende da exclusividade do seu interior e se relaciona também com o mundo exterior. Isso ocorre, contudo, sem que o sujeito da poesia de Vinicius de Moraes se desligue por completo da natureza subjetiva, imaginativa e imitativa; aspectos, estes, frequentes no estudo da lírica. Para tanto, o principal objetivo deste trabalho é refletir sobre a constituição de um sujeito lírico desidealizado na poética de Vinicius de Moraes, com base na “desromantização” presente no livro *Poemas, Sonetos e Baladas* (de 1946) a partir da reformulação do sentimento amoroso no tocante à subjetividade da (poesia) lírica na modernidade. Assim, quanto ao procedimento, o trabalho foi explorado com base na pesquisa bibliográfica, pautando o estudo sob uma perspectiva analítico-descritiva. Deste modo, estruturamos os capítulos para, inicialmente traçar um breve apanhado histórico literário sobre a lírica, dando atenção à poesia (lírica) romântica e às concepções de expressão do eu lírico e à temática amorosa, junto à subjetividade do sujeito lírico; em seguida, relacionar a subjetividade da natureza da lírica e do eu lírico com as manifestações de ruptura oriundas da modernidade, no que aproxima a subjetividade do sujeito com as questões exteriores do poeta lírico; e, no capítulo final da pesquisa, analisar em algumas poesias do livro *Poemas, Sonetos e Baladas* a “desidealização” de um sujeito lírico a partir da reformulação do sentimento amoroso na subjetividade da lírica moderna.

Palavras-chave: Poesia lírica. Sujeito lírico. Sentimento amoroso. Subjetividade. Lírica na modernidade.

ABSTRACT

In the intention of reflecting on subjectivity, poetry and the lyrical subject in the face of literary transformations brought about by modernity (in the context of the mid-nineteenth century to the early years of the twentieth century), this dissertation makes some considerations about the figuration of the loving feeling in the poetics of Vinicius de Moraes. It observes how his production, still impregnated by romantic poetry — in the sense of lyrical subjectivity being more sentimental, idealistic — it is surpassed by modern ideals — based on the understanding that the lyrical subject is detached from the exclusivity of its interior and it also relates to the outside world. This occurs, by the way, without the subject of Vinicius de Moraes' poetry completely disconnecting from the subjective, imaginative and imitative nature; these aspects are frequent in the study of lyric. Therefore, the main objective of this work is to reflect on the constitution of a lyrical subject deidealized in the poetics of Vinicius de Moraes, based on the “deromantization” present in the book *Poemas, Sonetos e Baladas* (from 1946) after the reformulation of the loving feeling regarding the subjectivity of lyrical (poetry) in modern times. Thus, as for the procedure, the work was explored based on bibliographic research, guiding the study from an analytical-descriptive perspective. In this way, we structured the chapters to initially trace a brief literary historical overview about the lyric, paying attention to romantic (lyric) poetry and to the concepts of expression of the lyrical self and to the love theme, together with the subjectivity of the lyrical subject; then, to relate the subjectivity of the nature of the lyrical and the lyrical self with the rupture manifestations originating from modernity, in which the subject's subjectivity approaches the external issues of the lyrical poet; and, in the final chapter of the research, to analyze in some poems from the book *Poemas, Sonetos e Baladas* the “deidealization” of a lyrical subject based on the reformulation of the loving feeling in the subjectivity of modern lyrical.

Keywords: Lyric poetry. Lyrical subject. Loving feeling. Subjectivity. Lyric in modernity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. PERSPECTIVA HISTÓRICO-LITERÁRIA DA CONCEPÇÃO DE POESIA LÍRICA	18
1.1 A poesia expressiva: extensões imitativa e verossímil da lírica	33
1.2 A temática do amor e a subjetividade do eu lírico	46
2. NOÇÕES DE LÍRICA MODERNA	55
2.1 Lírica e modernidade: o subjetivo e o exterior fundidos	70
2.2 Lírica moderna: a “desidealização” na expressividade poética	78
3. A “DESIDEALIZAÇÃO” DO OLHAR DO SUJEITO LÍRICO DE POEMAS, SONETOS E BALADAS	92
3.1 Vinicius de Moraes: do romântico ao moderno	107
3.2 <i>Poemas, Sonetos e Baladas</i> : uma reformulação do sentimento amoroso na lírica moderna de Vinicius de Moraes	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS	148

INTRODUÇÃO

Consideramos que não é tão simples tratar da questão do sentimento amoroso presente na poesia, seja romântica ou moderna, por exemplo. Aliás, diante de qualquer contexto, mesmo que o sujeito do texto poético se manifeste sobre o amor de forma explícita. Diante dessa situação, que pode nos conduzir a diferentes leituras sobre esse sentimento, o poeta caminha por entre as aberturas de uma subjetividade, como se buscasse, através de elementos que compõem a linguagem poética, um reduto para a sua inquietude romantizada ou desromantizada.

À vista disso o termo fica mais acessível e, portanto, viável de argumentar. Nessas circunstâncias o sujeito lírico então se integra no debate da reformulação do sentimento amoroso. Tal debate corresponde ao impulso demasiado do sensível, o qual fora proposto pelos românticos, e à reorganização da concepção da poesia lírica sustentada pelos modernos ao versar sobre a temática do amor. Prontamente esse sentimento permanece entre as expressões humanas mais intensas e está presente nos assuntos que envolvem a noção de lírica.

Dessa forma, teríamos a notar uma lírica que fora promovida no período do Romantismo, quando, em sentido geral, o poeta expressava sentimentos e percepções. Ou seja, uma lírica que é comumente ligada à expressividade do poeta e a uma voz alusiva às próprias experiências de subjetividade e às ideias hegelianas. Uma lírica que relaciona uma disciplina artística à vida da emoção. Ponto primeiro que nos leva a refletir sobre a natureza da poesia lírica bem como a teoria que a cerca.

Outra lírica é a que fora surgida no contexto do século XIX para os anos iniciais do século XX, com a modernidade — e que no Brasil vem junto dos ideais modernistas. Assim, esta lírica não se atrela somente à subjetividade. Ela se abre, a exemplo daquela em que o poeta também se preocupa em não deixar de enfrentar a condição social do homem. Ressaltamos que o traço social da estética dos modernos se distingue da proposta romântica, sobretudo pelos excessos subjetivos desta. Ou seja, são limites que começam a se alargar a partir dessa nova condição histórica.

A apresentação desta lírica nos faz refletir em que medida os limites da tradição literária podem ser flexíveis pelo caráter contestador do artista moderno. Filósofos, críticos, ensaístas e poetas, nos assuntos acerca da subjetividade, como Georg Hegel, Hugo Friedrich, Octavio Paz, dentre outros, se debruçaram no diálogo

do poeta lírico sentimental, do poeta lírico de caráter reflexivo ou do poeta lírico que perpassasse pelos dois eixos. Entendemos que no contexto da modernidade o poeta apresentava em suas obras marcas da poesia sempre nova, intrigante.

A necessidade da confissão desse poeta, de suas renovações (em sentido formal e temático), faz da poesia desse início de séc. XX uma produção inquietante, que, embora tendo caráter intimista, está ligada às mudanças do homem moderno — frente a aspectos sociais, filosóficos, religiosos e mesmo amorosos que perpassavam por aquele momento. Essa nova postura do poeta lírico perante a sua própria realidade faz ampliar a densidade artística do estilo.

No Brasil há grandes nomes que se destacam, como o de Jorge de Lima, o de Murilo Mendes, o de Carlos Drummond de Andrade, o de Cecília Meireles e o de Vinicius de Moraes. Eles moldam esse cenário da poesia cuja atividade é consciente, mas que ao mesmo tempo é aliada à sensibilidade do poeta, revelando um sujeito que expõe dores e outros sentimentos como também um sujeito que usa a linguagem do poema para falar de coisas cotidianas ou de um amor mais carnal, de um amor menos romantizado e/ou menos idealizado.

A subjetividade da lírica moderna é nosso ponto de partida. De acordo com a sua relevância ou pertinência escolhemos o estudo da constituição do sujeito lírico moderno frente às manifestações e aos preceitos legados pela tradição literária — tendo a poesia romântica, representada pelo estilo lírico fixado no percurso da história — e pela transformação/renovação da linguagem do poeta moderno — tendo a poesia moderna, representada pela liberdade e abrangência do conteúdo que o sujeito lírico se revela.

O interesse, portanto, em realizarmos um estudo sobre **a subjetividade da lírica moderna**, veio de uma necessidade em compreender como a lírica surgida com a modernidade foi se constituindo em uma linguagem diferente. O ambiente de certa forma agitado, diante dessa adequação da poesia moderna, refletia uma inovação na linguagem poética. Não obstante, acrescentamos à discussão as mudanças ocorridas na poesia brasileira, que na conjuntura do início do século XX foi se ajustando sob uma atmosfera um tanto revolucionária conseguida com a Semana de Arte Moderna.

Por conseguinte se estabelecia uma possibilidade de alargamento da lírica. A poesia, de um lado, continuaria a sustentar a utilização do ritmo e da métrica, dada à própria manifestação lírica, do que se reconhece dos românticos; do outro a poesia apontaria para uma formulação do conteúdo e da versificação, agora livre, dada pela

presença de temas cotidianos e pelo fragmento como tendência nesse período da história da literatura. E de algum modo, na possibilidade de renovação da linguagem e na abrangência da qualidade dessa produção poética lírica, Vinicius de Moraes se destaca.

E nesse sentido a poesia ia contrariando em suas bases o padrão clássico da lírica. Dentro dessa nova composição poética destacamos o sentimento amoroso, que se apresenta necessariamente como um resultado da possibilidade de fazer o sujeito revelar-se e refletir sobre a sua permanência no mundo. E é na hipótese dessa abertura da subjetividade do poeta que podemos ver tanto a poesia quanto o sujeito lírico cada vez mais integrados a essa nova realidade apresentada.

Decorrente dessa hipótese, pressupomos que essa formulação na lírica representa um rompimento com as convenções poéticas, operando ajustes dentro da criação da poesia de estética modernista. A poesia não falaria de uma subjetividade puramente mergulhada em uma lírica romantizada, manifestando um sujeito que se autflagela, que sofre, que expresse um íntimo único, mas de uma subjetividade que traduzisse uma lírica imersa também em questões que afligissem o sujeito da poesia lírica moderna, levando-o a tratar de assuntos para além de puramente expressar os sentimentos.

Assim, em presença dessas considerações, decidimos aprofundar nossa pesquisa tendo em vista o seguinte problema: observado que o sujeito lírico presente na produção poética de Vinicius de Moraes se expressa desidealizado, perguntamos: a partir da reformulação do sentimento amoroso da lírica na modernidade, como discorrer sobre o papel da subjetividade assumindo como um elemento de criação poética o sentimento de “desromantização” em poesias que compõem o livro *Poemas, Sonetos e Baladas*?

No auxílio de críticas para argumentos no que se refere à obra de Vinicius, daremos ênfase ao livro *Poemas, Sonetos e Baladas*, por nos parecer ser aquele que melhor apresenta as questões que propomos pesquisar. De tal modo, nosso objetivo principal será refletir sobre a constituição de um sujeito lírico desidealizado na poética de Vinicius de Moraes, com base na “desromantização” presente no livro *Poemas, Sonetos e Baladas*, a partir da reformulação do sentimento amoroso no tocante à subjetividade da lírica na modernidade e do sujeito lírico moderno.

Assim, quanto à metodologia, o trabalho será explorado essencialmente através da pesquisa bibliográfica, da fortuna crítica e dos textos da fundamentação

teórica, podendo, quando necessário, lançar mão de outras referências. E a partir dessa bibliografia é que poderemos avançar nossas leituras. Pautaremos o estudo sob uma perspectiva analítico-descritiva, já que este método favorece a compreensão e a interpretação crítica da literatura específica do objeto de estudo em questão.

Há de se destacar ainda que não pretendemos tecer apontamentos sobre toda a obra de Vinicius de Moraes, muito menos particularidades da sua vida, mas de observar como o sentimento amoroso se apresenta em sua poesia. Entretanto, nós apresentaremos breves considerações sobre sua vida/obra no intuito de reconhecer e apreender que há uma forte carga do amor (em sentimentos diversos, como desejos, sensualidade, paixão) conflituoso, que vem desde as suas primeiras publicações.

Tal consideração é apoiada na hipótese de que Vinicius de Moraes elabora em sua produção poética uma visão singular de alguns temas — como a mulher, a fidelidade, a religiosidade, a separação. Isso nos dá perspectivas de compreender que determinados aspectos do mundo romântico permaneceram ao longo do tempo, adaptando-se no período da modernidade. Dessa forma, embora Vinicius tenha uma ligação com uma tradição lírica, consegue caminhar pela subjetividade e provocar rupturas, remodelando a dimensão característica da lírica.

Ressaltamos que esses temas sempre existiram; desde os gregos até o momento histórico da produção poética de Vinicius de Moraes. Sabemos que existem até os dias de hoje. Na verdade, eles fazem parte de um legado cultural e artístico bastante longo. Mas a diferença está na forma de como Vinicius aborda essas temáticas. E é o que fez com que nossa atenção se voltasse para a sua poesia. Porque há uma adaptação da tradição da lírica, há um novo contexto, há outras intenções. E essas adequações podem ser observadas na sua poesia.

Dessa forma, visamos uma abordagem qualitativa da sua obra. Para isso estudaremos as poesias pré-selecionadas, correlacionando-as à subjetividade e ao sentimento amoroso. Refletiremos ainda como a própria linguagem do sujeito lírico da modernidade se relaciona com essa subjetividade e de como essa relação pode nos ajudar a interpretar e compreender as imagens desidealizadas e desromantizadas desse sujeito, reconhecendo o que há de tradição e o que há de novo na lírica de Vinicius de Moraes.

Tomaremos algumas contribuições estético-literárias que Vinicius de Moraes deixou na poesia brasileira como um fazer poético lírico, onde a aplicação da questão da subjetividade e o sentimento amoroso serão o nosso ponto de partida

para se refletir sobre um sujeito lírico. Desse modo, para alcançar nosso objetivo maior pretendemos traçar um breve apanhado histórico-literário sobre a lírica, dando atenção à poesia (lírica) romântica e às concepções de expressão do sujeito lírico e à temática amorosa, junto à subjetividade do sujeito lírico.

Além dessa perspectiva sobre a lírica, temos pretensão de relacionar a subjetividade da natureza da lírica e do sujeito lírico com as manifestações de ruptura oriundas da modernidade, no que aproxima a subjetividade do eu com as questões exteriores do poeta lírico. Nossa última intensão será analisar em algumas poesias do livro *Poemas, Sonetos e Baladas* (1946) a “desidealização” de um sujeito lírico a partir da reformulação do sentimento amoroso na subjetividade da lírica moderna.

Para a apresentação deste estudo obedeceremos a seguinte estrutura: no primeiro capítulo, intitulado **Perspectiva histórico-literária da concepção de poesia lírica**, discorreremos panoramicamente a respeito da lírica traçando um percurso historiográfico da literatura, dos gregos até chegar aos românticos, de modo a pôr em destaque a noção de lírica com a qual estaremos lidando. Nossas reflexões estarão norteadas pela *Poética* (de registro provável entre os anos 335 a.C. e 323 a.C.), de Aristóteles — sob as edições de 1973, 1999 e 2012 — e pelos *Cursos de Estética* (com a primeira edição em 1835), de Georg Hegel — sob edições de 1997 e 2004.

Neste primeiro momento buscaremos, contudo, dar atenção à poesia lírica romântica, em virtude de estar frequentemente associada ao que entendemos por lírica, de ser discutida por suas representações de sentimentos e percepções. Ainda pretendemos, paralelamente, associar a problemática do sujeito lírico romantizado com a temática do sentimento amoroso e os assuntos sobre subjetividade. Além disso, preocupar-nos-emos em tratar da relação entre lírica e o conceito de mimese tal como apresentado por José Guilherme Merquior, em *A astúcia da mimese* (1997).

Seguiremos a discussão falando de alguns aspectos na composição da poesia lírica, com ênfase à expressividade do autor — sua linguagem, inspiração, estilo. Para isto abordaremos as ponderações de três autores. As referências de base, portanto, serão: 1) *O Espelho e a Lâmpada* (2010), de M. H. Abrams; 2) *Demônio da Teoria* (2012), de Antoine Compagnon, e 3) *O Arco e a Lira* (2012), de Octavio Paz. Debateremos, portanto, sobre a teoria expressiva e sobre a intenção e o papel do autor, além da mediação entre a obra, o artista, o universo e o público.

A intenção em seguida é refletir sobre a temática do amor a partir de suas acepções específicas — o amor fraterno, o amor erótico, o amor de si mesmo, o amor

a Deus — sem perder de vista a produção lírica vinicianiana. Nessa parte do capítulo faremos um breve percurso pelos livros de Vinicius de Moraes, citando alguns dos seus poemas na intenção de destacarmos a expressividade do sujeito lírico. Para isso referenciaremos o amor fraterno à obra *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles (1991); o amor erótico, em torno da leitura do mito de Eros; o amor de si mesmo, com base nas características da poesia romântica; e o amor a Deus, em passagens bíblicas.

A relação entre a subjetividade da natureza da lírica e da expressividade do sujeito lírico com as manifestações de ruptura no contexto da modernidade, no que aproxima a subjetividade desse sujeito com as questões exteriores do poeta lírico será apresentada em um segundo momento, intitulado **Noções de lírica moderna**. Procuraremos estender a constituição da lírica ao que corresponde à modernidade. Abordaremos ainda como o sentimento amoroso (desdobrado aos sentimentos de sensualidade e paixão) pode servir como uma espécie de condutor para se refletir sobre o sujeito lírico moderno.

Procuraremos aproximar o sujeito lírico dos poemas de Vinicius de Moraes com a poesia lírica na modernidade, de como a sua poesia romântica é ultrapassada pela moderna. Apontaremos alguns aspectos da lírica moderna, especialmente ao que corresponde à reação moderna para com o sentimento do sujeito romântico, a partir da ideia da “despersonalização” — proposta apresentada por Hugo Friedrich, no livro *Estrutura da lírica moderna*. Ressaltamos, contudo, que trataremos de noções e não teremos a intenção de precisar o que é lírica moderna.

Manteremos o diálogo entre as manifestações de tradição e de ruptura da lírica em sua trajetória histórico-literária. Contudo, reforçaremos o debate em torno da lírica moderna. Para tanto, as citações de base serão: “Perspectiva e retrospecto”, presente em *Estrutura da lírica moderna* (1991); livro que trata da análise estrutural da poesia moderna e que, para muitos, é considerada uma referência no assunto da lírica em relação à modernidade. E “As muitas vozes da poesia moderna”, do livro *Da poesia à prosa* (2007), do crítico literário Alfonso Berardinelli; autor que apresenta suas reflexões provocativas sobre a temática.

Apoiar-nos-emos ainda em *A unidade primordial da lírica moderna* (2000), de Roberval Pereyr e em “Estilo lírico: a recordação”, do livro *Conceitos fundamentais da poética* (1977), de Emil Staiger. Ambos os autores nos apresentam considerações significativas tanto ao que corresponde à linguagem como ao processo de ruptura da lírica. Integraremos à discussão as considerações que José Guilherme Merquior faz

em *A astúcia da mimese* sobre a lírica moderna ser um retorno à *Poética* aristotélica e também o que Octavio Paz fala a respeito do assunto em *O Arco e a Lira*. Ambos os livros de edições anteriormente citadas.

Daremos destaque à relação entre o subjetivo do eu lírico e o exterior da obra/poeta, bem como ao elemento de “desidealização” na poesia moderna. Para isso as obras *Análise e interpretação da obra literária* (1985), de Wolfgang Kayser, e o texto “O sujeito lírico fora de si”, de Michel Collot (2004), serão as referências de sustentação. Ao que trata dos assuntos sobre a modernidade apoiaremos as leituras em Octavio Paz, a partir do livro *Os filhos do barro* (2013). Este debate gira em torno da ruptura com a tradição e aponta os planos formais e de linguagem como marcas dessa quebra com o passado.

Fechando o segundo capítulo e as discussões na busca de relacionar os estudos da lírica com a universalidade de intenções que o poeta moderno revela em suas composições frente à sociedade, traremos as leituras de *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*, de Antonio Candido (2008) e “Palestra sobre lírica e sociedade”, do livro *Notas de Literatura I* (2003), de Theodor Adorno. Ambos os autores ajudam a compor as discussões apresentadas por Michel Collot (2004) e Wolfgang Kayser (1985).

Depois da exposição entre a subjetividade marcante do sujeito lírico com o sentimento amoroso e a sua presença no contexto da modernidade, o próximo passo da pesquisa será analisar as poesias com mais atenção e rigor crítico, por intermédio da apreciação de poemas que abordem o sentimento amoroso desidealizado, e que constituem o sexto livro de poesia de Vinicius de Moraes, de 1946, *Poemas, Sonetos e Baladas*. Isto, portanto, será feito no terceiro e último momento da pesquisa.

Procuraremos no último capítulo, nomeado **A “desidealização” do sujeito lírico de *Poemas, Sonetos e Baladas***, analisar em algumas poesias do sexto livro de Vinicius de Moraes a constituição de um sujeito lírico desidealizado, a partir da reformulação do sentimento amoroso e na subjetividade da lírica moderna. Nesta análise refletiremos em torno da noção do sujeito lírico, tendo a temática do amor “desromantizado” como elemento sustentador de criação poética da lírica moderna.

É neste capítulo que mergulharemos nos elementos ligados à lírica, para tentar apreender alguns aspectos relevantes quanto à expressividade das estrofes, dos versos e das palavras dos poemas escolhidos para análise. Contemplaremos no debate alguns dos aspectos temáticos e formais característicos da lírica advinda com

a modernidade, a partir da leitura de poemas pré-selecionados. Destacando que estes são da primeira edição, de 1946, publicada pela Edições Gaveta. Porém, no último tópico deste capítulo trabalharemos com a edição de 2017, da Nova Fronteira; sob a organização de Eucanaã Ferraz.

Assim, os textos serão: “Soneto de Fidelidade”; “Soneto de Separação”; “Balada do enterrado vivo”; “Azul e Branco”; “O Dia da Criação”; “Pescador”; “Balada das meninas de bicicleta”; “Balada do Manguê”; “Rosário”; por traduzirem com maior nitidez o proposto para este capítulo. Porém, no decorrer da pesquisa destacaremos outros poemas que porventura se fizerem necessário. A atenção será na disposição formal — através de elementos literários como metrificação, ritmo e rima — e na temática — observando a linguagem do cotidiano, os pensamentos e/ou percepções do poeta moderno e o sentimento amoroso “desromantizado”.

Os autores de apoio para a composição deste último capítulo, e que tratam da estrutura da poesia através da linguagem e da inspiração do sujeito lírico, do ritmo e do verso e que, portanto, compõem esse tipo de texto, são: Mikel Dufrenne, em *O poético* (1969); Salvatore D’Onofrio, em *Teoria do Texto 2: teoria da lírica e do drama* (2001); Massaud Moisés, em *A Criação Literária: poesia e prosa* (2015) e Octavio Paz, em *O arco e a lira* (2012). Ajudarão no debate os livros *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*, de Nilce Martins (2000); e *Teoria Literária*, de Hênio Tavares (1989).

Na ocasião, traremos ainda alguns posicionamentos da crítica em relação à poética de Vinicius de Moraes, dando destaque para o livro *Poemas, Sonetos e Baladas*, e ao momento literário no qual o poeta viveu/publicou. Aqui nossas leituras serão pautadas em Alfredo Bosi (*História concisa da literatura brasileira*; 2012) e Massaud Moisés (*História da Literatura Brasileira*; 2001), por tratarem da poesia brasileira dos anos iniciais do século passado, ajudando-nos no reconhecimento de características marcantes dessa poesia, como igualmente considerações sobre o Modernismo no Brasil.

No complemento da discussão e anúncio de algumas considerações sobre o movimento modernista com a literatura de Vinicius de Moraes, temos ainda as leituras críticas de Wilson Martins (*A crítica literária no Brasil*; 2002) e de Afrânio Coutinho (*A Literatura no Brasil*; 2002). É válido de destacar que o estudo dessas referências já citadas não nos priva de dialogar com outros textos que porventura comunguem com o nosso interesse de pesquisa.

E para tratar da poesia de Vinicius nos apoiaremos, sobretudo, em escritos de José Castello (*Vinicius de Moraes: o poeta da paixão*; 1997), por talvez ser o biógrafo mais citado/conhecido em pesquisas sobre o poeta. Finalizaremos essa parte da investigação com base em mais dois autores: João Pecci (*Vinicius sem ponto final*; 1994) e Eucanaã Ferraz. Adicionamos ainda a leitura que Affonso de Sant'Anna faz sobre a obra de Vinicius no livro *O canibalismo amoroso* (1993).

Salientamos que nossa pesquisa, por mais que mantenha relação direta com as formas de expressividade do poeta/autor e conseqüentemente ao estilo, não é uma pesquisa com intenções de tratar de uma análise do autor/escritor, de procurar na poesia a sua personalidade. Ela é literária, tendo inspiração biográfica, mas não com pretensões psicológicas.

Portanto, qualquer que seja o caminho adotado no decorrer da análise, o que nos interessará é observar como a subjetividade da lírica moderna se apresenta nos poemas para juntamente refletirmos sobre a constituição do sujeito lírico desidealizado de Vinicius de Moraes.

Acrescentamos no fim deste preâmbulo que a contribuição da investigação está vinculada à Linha de Pesquisa “Estudos Teóricos e Críticos em Literatura”, do Programa de Pós-Graduação em Letras, cuja Área de Concentração é “Estudos da Linguagem”.

1. PERSPECTIVA HISTÓRICO-LITERÁRIA DA CONCEPÇÃO DE POESIA LÍRICA

Debater sobre as problemáticas que compreendem a natureza da lírica nos remete a elementos básicos constitutivos da sua linguagem. O ritmo do verso e a imagem da palavra são alguns desses elementos. De alguma forma eles ajudam a configurar o tema da subjetividade. E esta, associada a outros elementos, convergem para um entendimento da poesia lírica — uma representação simbólica do estado de espírito. Para tanto, neste capítulo nos preocupamos em discutir sobre a constituição da lírica, agregada aos assuntos sobre subjetividade e a temática do sentimento amoroso.

O tema da subjetividade nos conduz a assentar o sujeito em uma relação quase indivisível com ele mesmo. A princípio entendemos que ele expressa os seus sentimentos e as suas percepções de mundo e vida. O sujeito expressa “os outros, a existência, seus amores, suas revoltas, seu desespero, sua esperança, de um modo particular e único. Compreender esse pensamento é penetrar em sua vida, em seu mundo” (MELO, 2004, p. 58). E pela poesia lírica podemos dialogar e refletir sobre esse sujeito que fala no interior do poema. Desse modo não nos prendemos na tarefa de aprofundar os estudos ao que confere à constituição de um sujeito.

Ao se pensar do ponto de vista temático, artistas de um modo geral, como filósofos, compositores, poetas, pintores, em todos os momentos da história, de alguma forma retrataram na sua linguagem o amor. Trata-se, pois, de um fenômeno universal, exatamente como a linguagem. No nosso trabalho falamos da linguagem literária, do texto escrito. E o sujeito lírico que se pronuncia no texto literário fala também de um amor; manifesta sua ideia e vontade, embora subjetivas. Na verdade, a própria obra literária envolve uma representação e uma visão do mundo, mesmo que inventada, mesmo que aproximada da realidade.

Todavia, o Romantismo, que surge concomitante a um movimento literário que ocorreu entre as décadas de 1760 e 1780 na Alemanha, denominado “*Sturm und Drang*” (Tempestade e Ímpeto), foi o estilo literário que propiciou a intensificação da subjetividade, da expressividade do sujeito que fala na poesia, e como consequência, o sentimento amoroso. Na atmosfera do período “viria a alcançar predomínio total a poesia da experiência vivida, vindo a ser, de acordo com Goethe, um ‘fragmento de uma grande confissão’, e o conteúdo poético era considerado ‘o conteúdo da própria existência’” (THEODOR, 1980, p. 60).

Na literatura, junto de Johann von Goethe, um dos maiores expoentes do romantismo, se destaca também o nome de Friedrich von Schiller. As transformações das concepções estéticas desses dois autores determinariam a natureza da poesia lírica do período¹. Eles traziam “em si a chama da grandeza, a força do sofrimento, o impulso da criação” (THEODOR, 1980, p. 56). Era, portanto, o movimento romântico que nascia²; responsável pela destruição, pelos anseios, pela saudade e pelo amor. Indica o momento em que imaginação e poesia estabelecem uma conexão singular.

Acrescentamos à discussão que na teoria romântica há uma forte “relação orgânica” da poesia com a filosofia, já que “estão intimamente ligadas [...] o que torna impossível separar uma da outra sem ferir a essência de uma e outra” (VACCARI, 2018, p. 108). Essa ideia surge no romantismo, de acordo com John Macy, depois de Goethe, havendo no “caráter da Escola Romântica [...] um filosófico” (MACY, 1967, p. 296). Para o autor, “os pensadores [...] requintaram-se em metafísica. [...] Os poetas ficaram com o direito de sonhar” (MACY, 1967, p. 296).

Desse modo, teríamos por um lado uma poesia que poderia ser também filosófica; e, por outro, teríamos as reflexões filosóficas numa aproximação expositiva da linguagem poética. Entretanto, conforme Wolfgang Kayser (1985), as poéticas de outros períodos são em grande parte manuais desse tipo de poesia. Carregaram consigo inclusive o que diz respeito à técnica. Autores como Dante Alighieri, Thomas More, Michel de Montaigne, poetas do Trovadorismo português, dentre outros, que se exercitaram também pela técnica, escreveram obras líricas³.

¹ Citamos ainda Jean Paul (Johann Paul Richter), Friedrich Hölderlin e Novalis (Friedrich Hardenberg). Suas obras, de acordo com Erwin Theodor, criticavam “a limitação da liberdade”, buscavam “atingir a humanidade e a religião, renovadas no espírito da verdade, da liberdade e da sociedade” (THEODOR, 1980, p. 80), ou tendiam para o filosófico, encarando “a liberdade do espírito como o sublime alvo da humanidade” (THEODOR, 1980, p. 87). Nas palavras de Novalis: “romantizar algo não é mais do que dar-lhe maior potência qualitativa”. Assim, no Romantismo, é a expressão da interioridade imaginária do poeta que fala e relaciona a lírica com o sujeito individual. Ele foi o movimento que mais deu destaque ao subjetivo no processo de criação artística, destacando a expressividade lírica do poeta.

² Nesses ares de importância e enaltecimento da subjetividade do poeta tinha, porém, um risco. De acordo com Terry Eagleton, ao abordar sobre “Sentimento e sensibilidade”, nos aponta que “a guinada para o sujeito foi um gesto sagaz, mas também perigoso” (EAGLETON, 2010, p. 39). A causa é que o sentimento de “amor” saía de um contexto onde meros preceitos racionais talvez conseguissem proporcionar maiores motivações caso tivessem o sentimento como o mais importante no ato criativo. O risco na nova leitura de mundo, portanto, é deixar a sociedade vulnerável. Contudo, “a sociedade humana se mantém unida, no fim das contas, por hábitos sentimentais” (EAGLETON, 2010, p. 39).

³ De acordo com John Macy, no livro *História da literatura mundial*, “a escola romântica não deu de si sólidas obras de arte [...] A produção romântica tem importância sobretudo pela influência exercida direta ou indiretamente sobre a literatura europeia. Só na lírica a escola iria apresentar trabalhos de primeira ordem. [...] Os poemas líricos de Novalis, Brentano, Eichendorff, Hölderlin, Uhland e Rückert são bons — e divulgaram-se pelo mundo graças à música de Schumann, Schubert, Franz e Brahms (MACY, 1967, p. 296; grifo nosso).

Por esses nomes⁴ podemos notar que a criação artístico-poética, seja pela literatura ou mesmo pela filosofia, estaria, assim, manifestada. Tanto na ideia do que pudesse envolver o estado interior do sujeito, pela sua expressividade lírica, quanto pudesse envolver a técnica, pela construção das estrofes, das rimas, dos esquemas métricos e acentuados dos versos (escrita)⁵. Um autor de língua portuguesa que pode ser citado, aludindo essa relação entre literatura (lírica) e filosofia é Fernando Pessoa. Com ele, a reflexividade encobre a consciência com a pseudoidentidade do sujeito reflexivo.

Neste ponto, onde envolve a expressão lírica e a técnica, ressaltamos que

o humano e o literário podem muito bem estar no mesmo lugar, não em polos opostos. Se a carga de confissão, de humanidade e sentimentalismo de um poeta for baixa, no máximo isto pode permitir que o controle técnico sobre tão escasso material seja relativamente fácil de fazer. Se for altíssima, podemos junto com Eliot esperar que, graças a muitos recursos formais e a muita sutileza, para não dizer graças ao seu pudor artístico, ou simplesmente ao seu *bom gosto*, o poeta saiba evitar desmanchamentos. Mas isso não quer dizer que esteja fugindo das emoções; mas apenas que sabe organizá-las (COELHO, 2006, p. 119).

Vale ser lembrado que T. S. Eliot entende que um poeta, no processo de criação do poema, precisa desviar-se da emoção. Por isso o autor Marcelo Coelho diz concordar com ele, embora isso não garanta que o poeta “faça um poema melhor do que ficando preso a ela” (COELHO, 2006, p. 119). No livro *Ensaio*, Eliot conversa sobre algumas considerações a respeito da emoção artística. De como “impressões e experiências que são importantes para o homem podem não ocupar nenhum lugar na poesia, e as que se tornam importantes na poesia podem não representar quase nada para o homem, para a personalidade” (ELIOT, 1989, p. 45).

Para isso, ele usa exemplos de obras bastante clássicas, como a emoção de *Othello* ou a viagem de Ulisses. Transcrevemos uma de suas falas:

⁴ Na filosofia John Macy, cita, por exemplo, os nomes de Schopenhauer e Nietzsche. O primeiro por ser “o expoente clássico do pessimismo” (MACY, 1967, p. 296). Esta que foi uma das características enaltecidas por todo o período romântico. O segundo, entretanto, está no “limiar do período moderno” como excelência de um “poeta-filósofo. [...] Nietzsche é o sábio dobrado do poeta. Sua palavra molda-se na estrutura lírica de parábolas vivacíssimas e de aforismos palpitantes” (MACY, 1967, p. 300).

⁵ Contudo, a relação entre filosofia e poesia vem desde a Antiguidade. John Macy, quando discorre a respeito do assunto, cita, dentre alguns nomes, o poeta e filósofo Tito Lucrecio. O autor expõe: “Em regra, a filosofia escolhe como veículo a prosa. Lucrecio foi um dos poucos, de todos os tempos, que conseguiu corporificar a filosofia num poema, não apenas metrificado, mas rico da verdadeira e grande poesia” (MACY, 1967, p. 94). John Macy acrescenta dizendo que os poetas sempre se interessaram pela sua própria natureza, por suas emoções, por seus amores. E a obra romântica então intensifica o individual, o subjetivo e o expressivo. Sua linguagem artística é, portanto, dotada de representação, de imaginação.

Não é em suas emoções pessoais, as emoções induzidas por episódios particulares em sua vida, que o poeta se torna, de algum modo, notável ou interessante. Suas emoções particulares podem ser simples, ou rudes ou rasas. Em sua poesia, a emoção será algo de muito complexo, mas não com a complexidade das emoções de pessoas que revelam em vida emoções muito complexas e inusuais. [...] O objetivo do poeta não é descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras e, trabalhando-as no elevado nível poético, exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais. E emoções que ele jamais experimentou servirão, por sua vez, tanto quanto as que lhe são familiares. [...] Há um punhado de coisas, nos textos, que devem ser conscientes e deliberadas. Na verdade, o mau poeta é habitualmente inconsciente onde deve ser consciente, e consciente onde deve ser inconsciente. Ambos os erros tendem a torna-lo "pessoal". A poesia não é uma libertação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade. Naturalmente, porém, apenas aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer escapar dessas coisas (ELIOT, 1989, p. 46 e 47).

Todavia, podemos considerar que o motivo dessa evasão da emoção e da personalidade seja, de repente, a ilusão que um indivíduo (ou mesmo um poeta) tem consigo, e que os românticos souberam tão bem expressar. Por que então, às vezes, o indivíduo/poeta busca evadir-se? Segundo Raúl Castagnino, "as causas poderiam ser múltiplas" (CASTAGNINO, 1969, p. 116). O autor então sugere considerarmos a imaginação e a memória como duas ajudas que sustentam a "viagem", a fuga dos sentimentos. Raúl Castagnino diz:

Por outro lado, todo ser humano abriga ilusões, anelos, projetos, que de certo modo são vividos antecipadamente como sonhos que se realizam na fantasia; sonhos nos quais o indivíduo adulto foge do presente como a criança se traslada para seu mundo de cristal, como o poeta voa para seu universo poético. Isso ocorre a todos os seres humanos e a literatura oferece a respeito provas deliciosas (CASTAGNINO, 1969, p. 116).

E é nesse sentido de fuga que os artistas/poetas do Romantismo viviam. Portanto, a fuga da emoção de quem T. S. Eliot tratou é referente ao poeta conviver com as suas emoções e descobrir outras novas ao trabalhar e expressar "no elevado nível poético" o sentimento (ELIOT, 1989, p. 47). É nesse sentido que o movimento romântico se caracterizaria, vivendo entre a fuga da emoção e a consciência reflexiva do poeta. Este, por sua vez, exprimindo sentimentos vividos e/ou recriados pela sua subjetividade.

Contudo, destacamos que recorreremos ao mosaico de obras e autores que tratam ou trataram do assunto, de ter o discurso lírico da poesia romântica expressa pelo próprio eu, mas para se conseguir definir o Romantismo e precisamente a poesia lírica de sua natureza, ainda encontramos dificuldades. E não só pela "falta de uma

definição que abrace, no contorno de uma frase, a riqueza de motivos e de temas do movimento”, mas porque, “seria necessário ter perdido todo o espírito de rigor” (BOSI, 2012, p. 95) de sua época.

Entretanto, apoiados na *Estética* de Georg Hegel, temos a considerar que o poeta lírico, e por consequência a poesia lírica, essencialmente expressa emoções. Segundo o filósofo, “a principal condição para a subjetividade lírica consiste, por conseguinte, no fato de assumir em si mesma inteiramente o conteúdo real e torná-lo seu. Pois o poeta lírico autêntico vive em si mesmo, apreende as relações segundo sua individualidade poética” (HEGEL, 2004, p. 163). É sob o pensamento deste autor que este trabalho se aproxima, sobretudo no tratamento da poesia romântica.

Da lírica desta poesia em especial, entendemos, como Georg Hegel, que

a poesia lírica recebeu um conteúdo novo quando entraram na cena da história novas noções [...]. Estas novas noções [...] elaboram uma nova orientação lírica que, pelo seu caráter geral, se deixa integrar na forma de arte romântica e não mais cessou de se desenvolver e aumentar. A poesia lírica adquiriu, sob esta forma romântica, uma importância tal, que acabou por impor o seu princípio fundamental. [...] Esta absorção pela tendência lírica explica-se pelo fato de toda a vida destes povos [germânicos, latinos e eslavos] assentar no princípio da subjetividade que em si mesma descobre o substancial e o objetivo, assim como a forma que deve revestir, e que quanto mais se analisa tanto mais toma consciência de si mesma (HEGEL, 1997, p. 551).

Sabemos que há outros estudos em teoria da lírica. Mas a nossa pesquisa destaca os de Georg Hegel. A base é o volume sobre *Poesia*, que está inserido em *Cursos de Estética*. Fala sobre a representação poética, o caráter universal da lírica e o poeta lírico. Para ele, a concepção de lírica romântica se encontra e se desenvolve “a partir do princípio da subjetividade” (HEGEL, 2004, p. 196). Deixamos claro que é o lirismo romântico que vai determinar a interpretação hegeliana. E não ao contrário. O que Hegel fez foi dar uma síntese dos aspectos da criação poética dos românticos, embora sendo ele um filósofo e não propriamente um poeta.

Assim, diante dessas primeiras considerações, pensar na trajetória poética de Vinicius de Moraes — que descreveremos no decorrer do trabalho —, entendemos que a sua construção poética apresenta marcas dessas influências românticas. Sem antecipar as leituras das poesias selecionadas para reflexão nesta pesquisa, as quais tomarão destaque no último capítulo, citamos um fragmento de um dos sonetos do livro *Poemas, Sonetos e Baladas*: “Soneto do Maior Amor”. Com ele aludimos sobre a relação entre a sua poesia com as marcas de uma poesia romântica. Lemos:

Maior amor nem mais estranho existe
Que o meu, que não sossega a coisa amada
[...]
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.
(MORAES, 1946, p. 70).

Conforme o professor Erwin Theodor (1980), “uma grande confissão”, “a força do sofrimento”, caracterizam esse tipo de poesia. Neste exemplo o sentimento amoroso, um conteúdo autodefinidor, está sendo tratado com a devida prerrogativa romântica: o exagero (“Louco amor meu, que quando toca, fere / E quando fere vibra, mas prefere / Ferir a fenecer — e vive a esmo”); o egocentrismo (“Maior amor nem mais estranho existe / Que o meu”); e a própria linguagem lírica (“Desassombrado, doido, delirante / Numa paixão de tudo e de si mesmo”).

Observa-se, portanto, que as produções poéticas líricas, no caso em questão, são do mundo do imaginário, da representação simbólica do sentimento amoroso e da expressividade do sujeito do poema, criado pela imaginação subjetiva do poeta. Tal subjetividade faz com que o poeta se manifeste livremente, visto que cada indivíduo vê o mundo a partir de ópticas diferentes. Por conta disso há uma predisposição da voz lírica a acentuar traços que possam, de certa forma, refletir sobre a individualidade do estilo do poeta lírico, que tem por essência um eu, seu próprio estado de alma, de acordo com a concepção romântica.

O estilo, citando Antoine Compagnon, era, por tradição, “substancialmente a licença poética, o desvio em relação ao uso da linguagem tido como normal [...] o estilo dispersou-se entre a função *emotiva* ou *expressiva* da linguagem [...] e a função *poética*” (COMPAGNON, 2012, p. 179). A função emotiva/expressiva tem seu foco no emissor (autor) e a função poética na mensagem em si mesma (obra). Conclui, com base nas leituras do filólogo Georges Molinié, que “o estilo está no sujeito (a forma do conteúdo) e o sujeito está no estilo (a forma da expressão)” (COMPAGNON, 2012, p. 184).

Estilo e sujeito se complementam. O que entendemos a partir disto é que quando o poeta lírico é levado pelo ato da escrita, as palavras se manifestam, tomam corpo em expressões de linguagem. Na verdade o próprio ato de escrever não deixa de ser uma experiência em que podemos encontrar a transgressão e o limite como

movimentos imanentes a esse ato. Porém, o lírico romântico, em particular, exprime um estado emocional elevado. Manifesta seus sentimentos em favor de se constituir um universo expressivo do interior desse sujeito que aparece na poesia.

Isso acontece porque “o início do Eu é puramente ideal” (Novalis *apud* BENJAMIN, 2011, p. 73). E nesse sentido, a arte/poesia romântica teria a expressão do subjetivo, do emocional e da interioridade imaginária do artista/poeta como maior manifestação. Pela forma de como articula o seu discurso nós o reconheceríamos. “Absolutização, universalização, classificação do momento individual [...] são a própria essência do romantizar. Na medida em que eu [...] dou ao finito uma aparência infinita, eu o romantizo” (Novalis *apud* BENJAMIN, 2011, p. 76).

Esta é uma das representações mais expressivas e fundamentais da lírica. Como diria Anatol Rosenfeld: “Trata-se essencialmente da expressão de emoção e disposições psíquicas” (ROSENFELD, 2002, p. 22). A poesia lírica, portanto, estando orientada na primeira pessoa, no “eu”, está intimamente vinculada à função emotiva bem como à função poética. E sobre essa “licença poética”, que faz parte desse tipo de poesia, entendemos que a imitação está nesse contexto. Ela faz com que a poesia lírica tenda a provocar uma impressão de certo sentimento, verdadeiro ou simulado.

Valemos por ressaltar, fechando a ideia do estilo em relação às funções emotiva e poética, que “[...] essa função poética, entretanto, não se confina à poesia” (JAKOBSON, 2007, p. 21). Quando a função poética prevalece ela inclusive pode nos ajudar “a compreender melhor a linguagem prosaica de todos os dias, em que a hierarquia de funções é diferente mas em que tal função poética tem necessariamente um lugar e desempenha um papel tangível” (JAKOBSON, 2007, p. 21). O linguista Roman Jakobson, porém, completa:

Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora [...] A Poética, no sentido mais lato da palavra, se ocupa da função poética não apenas na poesia, onde tal função se sobrepõe às outras funções da linguagem, mas também fora da poesia, quando alguma outra função se sobreponha à função poética (JAKOBSON, 2007, p. 128-132).

Sobre isso, podemos exemplificar com uma crônica de Vinicius de Moraes⁶ que, embora tenha o sentimento amoroso como temática e um sujeito livre para expor não só o que quer, mas como quer dizer algo, traz como centro de comunicação o

⁶ O título da crônica é “Para viver um grande amor”, publicada no primeiro livro de prosa de Vinicius de Moraes, em 1962. A edição aqui usada é da MEDIAfashion, de 2008.

próprio texto. O poeta chama atenção para provocar um prazer estético, dado pela repetição da expressão “para viver um grande amor”⁷. A linguagem literária ainda é predominante, mesmo que o eu lírico do texto se utilize de uma linguagem cotidiana, habitual para o texto prosaico. Segue trechos do texto:

[...]

Para viver um grande amor, primeiro é preciso sacrificar-se cavalheiro e ser de sua dama por inteiro — seja lá como for. Há que fazer do corpo uma morada onde clausure-se a mulher amada e postar-se de fora com uma espada — para viver um grande amor.

[...]

Para viver um grande 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 vaidade é um desconhecedor da liberdade, dessa imensa, indizível liberdade que traz um só amor.

[...]

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. [...]

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

(MORAES, 2008b, p. 140 e 141).

Começamos a falar da constante repetição da expressão “para viver um grande amor”. Ela sugere uma grande potência do sentimento amoroso, um caráter invariável da condição humana e que no texto literário é retomado como que se a vida do sujeito não lhe faltasse disposição para encarnar esse sentimento. É bom enfatizar que, fora dos domínios poéticos, a repetição de termos deve de certo ser evitada, até para manter uma coesão no texto. Com isso dizemos que a função poética rompe com a normalidade no que se refere à linguagem, a fim de gerar efeitos de sentidos variados, confirmando o que se dissera em parágrafos anteriores.

A crônica em exemplo evidencia o coloquial, que pode caracterizar a vida de qualquer pessoa. Ela estabelece uma relação entre esse cotidiano e o sentimento amoroso, usando-a como um manual para se viver um grande amor. E a subjetividade que o texto apresenta tem um efeito que beira o assombro⁸, ainda que trate do amor

⁷ Vale lembrar, tomando como base a semioticista Diana de Barros (2012), que o estilo e a estética do visual fazem parte do processo. A sonoridade, dada pela melodia e pelo ritmo, e mesmo pela repetição de uma expressão, por exemplo, ajudam na composição do texto. Dessa forma, acontece uma ruptura com a linguagem padrão, elaborada de uma maneira inovadora pelo poeta, de forma a criar algo novo.

⁸ Nas palavras de Octavio Paz, “todo amor é uma revelação, um tremor que abala os alicerces do eu e nos leva a proferir palavras que não são muitos diferentes das que o místico emprega” (PAZ, 2012, p. 149). Para o autor, na criação poética, os sentimentos e percepções “são estados poéticos tanto quanto religiosos e amorosos” (PAZ, 2012, p. 149). E completa: “No amor há assombro, poetização, divinização [...] O poetizar também brota do assombro e o poeta diviniza como o místico e ama como o apaixonado” (PAZ, 2012, p. 149).

e nos lembre de que “tudo isso não adianta nada, se nesta *selva oscura* e desvairada não se souber achar a bem-amada”. No último capítulo nós daremos mais detalhes da particularidade de Vinicius de Moraes. No momento apenas damos noções da sua escrita versátil.

Nesse sentido, na obra lírica, onde predominam sentimentos e emoções, há um “conteúdo poético-subjetivo, mesmo que este se apresente contaminado por elementos objetivos, como as descrições e as narrações” (TAVARES, 1989, p. 117). E a lírica, presente nos textos poéticos, seja nos versos e, às vezes, na prosa, “se distingue essencialmente, podemos dizer, pelo seu fundo subjetivamente poético” (TAVARES, 1989, p. 117). A subjetividade, portanto, se molda e se revela como um dos elementos que identificam a poesia lírica.

À vista disso surge um sujeito que se coloca no centro da poesia, empresta palavras do seu interior; desperta novos sentidos. Advertimos que essa exteriorização pode ser uma liberdade ou uma prisão dos seus impulsos mais profundos. Liberdade no sentido da criação; e prisão, no sentido da clausura do poeta em ter que poetizar solitariamente. Como disse Northrop Frye, “a lírica é o gênero no qual o poeta [...] volta suas costas à audiência. É o gênero que mais claramente expõe o núcleo hipotético da literatura” (FRYE, 2013, p. 427).

Porém, há de se observar que, de uma forma ou de outra, os sentimentos animam esse sujeito que surge no poema. Assim, sob uma visão romântica da lírica, o poeta lírico se desvia das dificuldades e expõe a si mesmo. Claro, de uma forma puramente artística, no âmbito de uma totalidade individual, de poética interior. E é esta grandeza interior que constitui a nobreza da lírica. Ela que diz aquilo que se configura pela imitação e imaginação; pela subjetividade do poeta; e, ainda por uma consciência interior⁹.

⁹ De tal modo a lírica fixa essas referências. A lírica romântica enaltece tudo isso. Alguns nomes dessa literatura que nos confirmam isso é o de Byron, o de Goethe, o de Victor Hugo, o de Casimiro de Abreu e o de Álvares de Azevedo. Mas, lembramos que na Antiguidade poetas, como Safo, Píndaro, Virgílio, Horácio, de alguma forma já desenvolviam em suas épocas esse jogo expressivo, fosse pelos desejos e coragens da juventude, fosse pelos anos de maturidade e sabedoria de suas velhices (Cf. HEGEL, 2004; PATRICK, 2009). Deparamo-nos, então, com as obras desses e de outros poetas, os quais proclamavam o caráter subjetivo da poesia lírica. E é a subjetividade o elemento que determina “para o conteúdo e a Forma da obra de arte [...] justamente por causa desta multiplicidade em que a poesia lírica se dissolve” (HEGEL, 2004, p. 190 e 191). É tanto que no percurso histórico da sua concepção vamos notar que independente de época, fosse pelos primórdios de seu desdobramento ou mesmo com o período romântico, onde o eu arrebatou de todas as formas o caráter interno do sujeito no ato criativo, encontraremos alguns elementos relevantes do que compõe a lírica.

Três deles podemos considerar marcantes (Cf. STAIGER, 1977; HEGEL, 2004; MOISÉS, 2015): 1) A unidade da obra lírica; 2) o seu desenvolvimento e 3) o exterior. O primeiro elemento — a unidade da obra lírica — toma a poesia lírica como uma progressão do universal; validada na particularização e na

Por essas ponderações é que, talvez, temos a lírica surgida/acompanhada tanto pelas situações internas do sujeito quanto pela poesia declamada, e alinhada ao instrumento musical. Nos manuais de teoria da poesia é colocado que a palavra *lírica* deriva do instrumento *lira* (do gr. *lyra*, pelo lat. *lira*); que os poetas no período Antigo usavam como acompanhamento do canto e na recitação, na intenção da poesia lírica criar atmosferas às suas transmissões. A lírica, nesse sentido, viria referir-se a uma percepção subjetiva do poeta, que cantava os seus sentimentos perante as situações apresentadas em sua vida.

Disse John Macy: “em todas as literaturas aparecem os cantos, palavras musicadas, como a forma inicial da expressão artística” (MACY, 1967, p. 57). Porém, é na Antiguidade que as discussões a respeito do assunto surgem¹⁰. Vale lembrar que o poeta não contava uma história, mas expressava o que o sujeito sentia. Com isso, a lírica ligava-se a uma poesia íntima, a uma confissão das emoções, tendo a subjetividade como um elemento expressivo. Confirmamos com as palavras de John Macy:

Antes das maciças construções épicas de Homero, indubitavelmente se desenvolveu na Grécia essa forma primária de arte; mas a grande poesia lírica sobreveio depois de Homero. Interessante a marcha progressiva do espírito humano! A princípio, o homem fala de acontecimentos alheios a si próprio, recita façanhas de deuses e heróis, faz poesia objetiva, em suma. Mas, à medida que se civiliza, tornam-se mais complicadas as suas emoções e o homem passa a cantar sua própria alma. É a poesia subjetiva. O lirismo é um grito d'alma, seja de dor ou prazer (MACY, 1967, p. 57).

representação do sujeito, sem excluir toda a multiplicidade de suas intuições naturais e até as suas vivências próprias e alheias. Por esses motivos o interior subjetivo do poeta eleva-se *subjetivamente*, passando a ser visto como um ponto de unidade entre o coletivo e o individual. Quanto ao segundo elemento — o seu desenvolvimento —, a poesia lírica tem o sentimento, o qual é apreendido e depois expresso em palavras, ainda que momentâneo, visto essa poesia apresentar uma atitude transitória no ato da criação. Dessa forma, a poesia opera principalmente por meio da profundidade interior do poeta, produzindo uma poesia para si, de carga subjetiva. É isso que constitui o lírico propriamente, “o ânimo que se introduziu no mesmo deve vir à consciência interior” (HEGEL, 2004, p. 178). Apesar disso, a poesia lírica também pode expor o sujeito a uma situação exterior. É o que diz o terceiro, e último, elemento que compõe a lírica. Assim, temos o exterior da obra lírica. Aqui os autores (STAIGER, 1977; HEGEL, 2004; MOISÉS, 2015) falam da realidade inventada e da métrica. O interior, o subjetivo do poeta deve, ao mesmo tempo, se exteriorizar. Isso se dá através dos sons das palavras. É que o poeta, ao emergir nos sentimentos cria representações. E estas geralmente são sequenciais, marcadas, de modo artístico, dando acabamento em estrofes. Diante disso, um componente se adequa: o do material de sua própria comunicação a ressoar. Porque o som que emana da poesia torna-se exterior a ela. A palavra se torna melodia. Tudo dentro dessa nova realidade criada.

¹⁰ Como exemplo, de acordo com Peter Szondi, o gênero dramático trazia em essência o “canto” como “elemento temático” (SZONDI, 2001, p. 97). Quanto à declamação do poema, na Antiguidade, era feita com o poeta de costas para o público. Nesse sentido simula uma conversa consigo. É o (poeta) lírico em suas origens.

Na discussão¹¹, ao tratarmos do surgimento da palavra lírica, consideramos o importante trabalho da professora Giuliana Ragusa. Em um momento da sua tese de doutoramento escreve sobre as armadilhas da nomenclatura da lírica. Logo no primeiro parágrafo dessa discussão ela diz: “Um dos problemas mais imediatos a ser enfrentado pelo estudioso é o da nomeação da poesia que não é a épica, nem a filosófica, nem a didática, nem a dramática, e que teve seu grande momento na Grécia arcaica” (RAGUSA, 2008, p. 8).

Assim, para tentar “nomear esse objeto marcado pela variedade métrica, de conteúdo, objetivos e contextos histórico-sociais diferentes” (RAGUSA, 2008, p. 8), a pesquisadora propõe três opções: 1) a denominação totalizante de “poesia lírica”; 2) denominar essa poesia não por um único termo; e, 3) tratar de substituir “lírica” na acepção antiga por “mélica”. A primeira designação é abrangente; ela “identifica não exatamente um gênero, mas um conjunto de gêneros, e que é a mais comumente empregada, conforme comprova a simples verificação dos títulos das edições, dos estudos e das traduções dedicados aos poetas líricos” (RAGUSA, 2008, p. 8).

A segunda opção nos remete aos antigos. Embora estes vissem a poesia por uma variada gama de (sub)gêneros, “identificavam cada um desses gêneros, tais como ‘elegia’, iambo’ e ‘lírica” (RAGUSA, 2008, p. 9). Deste último cita Aristófanes de Bizâncio, cujo trabalho aparece outros nomes, como Píndaro, Alcman, Alceu e Safo. Encontraríamos, portanto, nesses poetas “líricos” composições “destinadas ao canto solo ou coral acompanhado do som da lira ou de outro instrumento de cordas. Eis o sentido técnico de ‘lírica’ na acepção antiga” (RAGUSA, 2008, p. 11).

A terceira e última opção busca substituir a acepção do termo “lírica” dos poetas antigos por “mélica”. Contudo, este termo, segundo Ragusa, é inexistente em português. Com isso, acaba por manter “a distinção de gênero entre elegia, iambo e poesia lírica ou mélica” (RAGUSA, 2008, p. 12). Assim, ficam essas três opções. E dentre elas, qual seria a mais satisfatória ou a menos problemática? Para Giuliana “nenhuma delas é inteiramente satisfatória [...] não se pode responder à questão em definitivo, pois é preciso levar em conta cada problema” (RAGUSA, 2008, p. 12).

¹¹ No contexto da Antiguidade podemos citar ainda a poesia de Píndaro e Safo. O primeiro porque é “considerado por muitos o maior poeta lírico da Grécia antiga” (PATRICK, 2009, p. 12). Inclusive o retórico Marco Quintiliano, outro nome de grande importância nessa literatura, mais tarde reconheceu a grandeza expressiva da poesia lírica de Píndaro, que se destacou na escrita de odes. Já a escrita de Safo trata, especialmente, sobre dores e prazeres. Conforme a pesquisadora Giuliana Ragusa (2008), a poetisa grega contribuiu significativamente para a poesia lírica, dando um destaque para a poesia mélica. Poesias estas que tinham um acompanhamento musical nas suas leituras. Vale ressaltar que é perceptivo em seus poemas uma linguagem autônoma, feminina e fluída

No entanto, diante da discussão, há de considerarmos mais uma ressalva sobre a história da (palavra) lírica. Para isso, fechamos essa parte dos argumentos, usando uma fala da pesquisadora, dizendo¹²:

Voltemos um pouco no tempo. A palavra “lírica”, enquanto designação do gênero de canções destinadas a serem cantadas ao som da lira, só entrou em uso tardiamente. De acordo com os helenistas [...] a primeira atestação segura do termo nesse sentido dá-se em Filodemo (século I a.C.), no *Sobre a poesia*, tratado perdido para nós. Já o adjetivo “lírico” aparece primeiramente na *Arte gramática*, de que só há fragmentos, de Dionísio Trácio (séculos II-I a.C.), “pupilo de Aristarco [séculos III-II a.C.]”, este sucessor de Aristófanos na Biblioteca. Em meados do século I d.C., o adjetivo surge no título do tratado de Dídimos de Alexandria, *Sobre os poetas líricos*, baseado “na pesquisa de toda a era helenística” [...]. Logo, tanto o uso substantivo quanto do [adjetivo] são alexandrinos.

Antes disso, [...] “a palavra mais comumente usada para designar a poesia era *mousiké*, que nomeava a arte em sua totalidade, como uma união de palavras e música; e o termo comum para ‘poeta’ era, no período arcaico, *oidós* (cantor), ou, mais tarde, começando no século V a.C., *melopoiós* (fazedor de canções) e *poietés*” [...]. Ressalto, por fim, que nos períodos arcaico e clássico a designação mais habitual para o gênero de poesia monódica e coral não era “lírica”, mas *méllos*, que significa, primeiramente, “membro” do corpo e, por derivação, “membro musical, frase” e, daí, “canção”, sentido que compreende palavra, melodia e ritmo a um só tempo. [...] na Grécia antiga, o “nome geral para ‘canção’ é *úsma*”, mas “na medida em que as palavras de um poema tenham sido arranjadas para a música do começo ao fim”, tal poema se configura como *méllos*. [...] outro termo, *dí*, “em sua mais restrita aplicação, é um poema meramente cantado”; às vezes “parece denominar a lírica”, usurpando o lugar de *méllos*. Tais diferenças, porém, não separam drasticamente os termos não raro usados pelos antigos como sinônimos (RAGUSA, 2008, p. 13 e 14).

Como podemos notar, as indagações e investigações sobre a lírica são um assunto vasto e delicado. Disto isto, consideramos, pois, que na nossa pesquisa a utilização do termo “lírica” que se segue é o da aceção da poesia ser de conteúdo extremamente subjetivo, que caracteriza num primeiro momento o sentido individual do poeta. Todavia, sabemos que os tempos passaram e que, como eles, as histórias também mudaram; houve abandono e igualmente um retorno da poesia lírica ser musicada e/ou recitada, sem deixar o caráter subjetivo. Massaud Moisés nos conta:

¹² O debate também pode ser lido na Tese de Doutorado *Poesia: desafio ao pensamento* (2017), de Thiago Loureiro. Ao fazer um estudo sobre as categorias de poesia, mimesis e sujeito, o autor escreve: “Mas o gênero lírico propriamente dito, ainda em formação, só se esboça por volta do século XIV, ao se desvincular da música, fixando-se como forma escrita, sendo finalmente codificada pela poetologia do século XVI, com Minturno. [...] Com efeito, foi somente no período helenístico que *lyriké* veio substituir definitivamente *méllos*, designando o poema cantado ao som da lira, mas justamente quando os padrões sociais que moldaram e sustentaram a lírica grega já estavam mortos ou em acentuado declínio e quando a perda das melodias monódicas e corais já havia tornado impossível saber, com algum detalhe, como palavra e som se integravam na prática da performance grega” (LOUREIRO, 2017, p. 22).

Na época alexandrina, e em Roma [...], a poesia lírica deixou de ser cantada e dançada para ser lida. Entre os gregos e latinos, a poesia lírica era [...] dependente do compasso e do ritmo impostos pela música e pela dança. Na Idade Média trovadoresca a poesia voltou a ser cantada e, em lugar da lira, usava-se alaúde, a guitarra, a flauta, o saltério, a viola e outros instrumentos musicais. No século XV, a poesia abandonou a instrumentação e o canto, e passou a ser recitada. Entretanto, o consórcio com a música manteve-se latente ou atenuado: no século XIX, os simbolistas, desenvolvendo a inclinação dos românticos pela melopeia, tentam conciliar a poesia e a música lírica. No decurso dessas e de outras mudanças, a poesia lírica permaneceu substancialmente a mesma (MOISÉS, 2015, p. 190 e 191).

Podemos perceber que as referências aos elementos que serão mais tarde sublimados à exaustão pelo período romântico — o sentimento, a singularidade do sujeito e a subjetividade — nos assenta a excelência da poesia lírica. Além do artifício mais proeminente da poesia romântica ser a emoção, revelada pelo sujeito a partir de uma realidade inventada, a métrica, a musicalidade e o som da palavra no poema fortalecem sua intenção. Transcrevendo um trecho do “Poema dos olhos da amada”¹³ notamos sobre essa discussão. Vejamos:

Ó minha amada
Que olhos os teus
São cais noturnos
Cheios de adeus
São docas mansas
Trilhando luzes
Que brilham longe
Longe nos breus...

Ó minha amada
Que olhos os teus
Quanto mistério
Nos olhos teus
Quantos saveiros
Quantos navios
Quantos naufrágios
Nos olhos teus...

[...]
(MORAES, 1959, p. 319).

No poema, a expressão “minha amada” aparece nos primeiros versos de todas as estrofes. Na leitura, demarcamos o exagero do sentimento amoroso do sujeito lírico, assinalado pela comparação que este sujeito faz por todo o poema. Os versos dedicados ao amor pela amada começam tecendo uma comparação dela com o universo marítimo.

¹³ O poema foi originalmente publicado no livro *Novos Poemas II*, de 1959. É o décimo livro de poesia que foi publicado por Vinicius. Observamos que o poema carrega a imagem enfática da mulher. Esta figura perduraria por toda a poesia de Vinicius de Moraes. Mesmo a da fase inicial, com características místicas e religiosas.

Léxicos ligados à navegação — os “cais noturnos”, as “docas mansas”, os “saveiros”, “navios” e “naufrágios” — vêm a serviço do enaltecimento dessa amada. Os olhos são fontes de mistérios daquela que é o objeto da adoração do sujeito. Os olhos dela são como o universo marítimo. Além do olhar da amada, há o olhar do eu lírico, que se encontra em comunhão, embora por um assombro, como antes dissemos sobre elementos que compõem a subjetividade.

Quanto aos outros elementos, como o ritmo e a métrica, daremos destaque no último capítulo da pesquisa, quando for o momento das análises dos poemas do livro escolhido para apreciação, *Poemas, Sonetos e Baladas*. No momento a intenção é aludir sobre o que estamos discorrendo, uma concepção de lírica, dando atenção no que se trata da natureza romântica. Certo do que se vem tratando podemos, pois, considerar que a lírica romântica é uma expressão poética utilizada para transmitir um sentimento intenso, tendo o eu como protagonista.

Tal como afirma Massaud Moisés, citando a estudiosa de poesia Marjorie Perloff: “a lírica romântica, por vezes chamada de ‘a velha lírica’”, tem como princípio a expressão do eu, “uma vez que ‘conota intimidade, subjetividade, monólogo e transparência’” (MOISÉS, 2015, p. 199). Portanto, a lírica romântica retoma não só as estruturas e formas musicais, antes citadas, para dar vida às suas composições, como também centra no sujeito poético, exprimindo-o e revelando-o poeticamente¹⁴.

Pela subjetividade o poeta penetra no mais profundo da imaginação e da percepção artística. É pela imaginação, associada à sensibilidade, que o poeta pode penetrar no íntimo da natureza e dar vida às coisas. Pela subjetividade e imaginação que o poeta (lírico) concebe a criação. Busca trazer dessa profundidade ainda oculta algo, sob a luz da consciência. Igualmente, a percepção, estruturada e enraizada no inconsciente, aflora. Ela se transfigura. Há uma espécie de simbiose entre a voz lírica e o objeto cantado, como se os dois entrassem em um processo de fusão. Quanto a este ponto, de fusão na lírica, abriremos um tópico no próximo capítulo.

Todavia, repetimos: a linguagem lírica tende à subjetividade, à expressão de sentimentos internos, à imaginação, e também a uma representação imitativa. É como afirma René Wellek, apoiado no pensamento do poeta romântico inglês P. B. Shelley: “a imitação é o ‘princípio da síntese’, e a poesia pode ser definida como a

¹⁴ A “revolução romântica introduz uma espécie de liberação geral dos sentimentos e das emoções. A realidade é revelada através da atitude pessoal do escritor, não havendo tanta preocupação com modelos a seguir. Pelo contrário, para os românticos, o poeta é um ser excêntrico, estranho, diferente do resto da humanidade, que deve assumir essa diferença e afirmar sua personalidade (OLIVEIRA et al, 2010, p. 14).

‘expressão da imaginação’” (WELLEK, 1963, p. 162). E combinadas, subjetividade e imaginação, no interior do poeta tornam-se um forte instrumento no processo criativo. Vale lembrar que esse mergulho no sensível e subjetivo está também nos círculos da arte plástica e da música, por exemplo, e não apenas na poesia.

É claro que suas linguagens são diferentes. Mas, em sentido geral, todas são linguagens. A diferença, ainda que seja pouca, diante da unidade essencial das artes, é que uma usa a cor, outra usa o som, outra a palavra. Contudo, todas elas têm significados, que são compostos de elementos que são inseparáveis nas suas comunicações. Por esse significado, por essa expressividade subjetiva, faz com que essas linguagens se aproximem. “Para Aristóteles, a pintura, a escultura, a música e a dança também são formas poéticas, como a tragédia e a épica” (PAZ, 2012, p. 26).

Portanto, se a lírica traz consigo, desde a sua origem a expressão do eu, subjetivo, a lírica do Romantismo, sob as forças e princípios que o período defendeu — a liberdade artística, o individualismo, a poesia como criação — promoveu, além de uma intensificação, uma renovação no gênero. De acordo com Hegel, no lírico romântico, é o sentimento — “da liberdade, da amizade, do amor” — que prevalece. Sentimentos esses que “correspondem também completamente ao tom fundamental de nosso espírito” (HEGEL, 2004, p. 200).

Tais considerações postas, teríamos, em concordância com Georg Hegel, o conhecimento do que conduz a poesia lírica — e que se estende à lírica romântica. É neste autor que o nosso pensamento principal se apoia, tanto sobre a concepção e o que se tomou como entendimento de vir a ser a poesia lírica, como sobre a (poesia) lírica romântica. O filósofo diz:

O *conteúdo* da obra de arte lírica não pode ser o desenvolvimento de uma ação objetiva em sua conexão [...], e sim o sujeito singular e justamente com isso a singularização da situação e dos objetos, bem como do modo em que o ânimo com seu juízo, sua alegria, seu maravilhamento, sua dor e seu sentir leva em geral a si à consciência em tal Conteúdo. Por meio deste princípio, que reside no lírico, da particularização, da particularidade e da singularidade, o conteúdo pode ser da maior multiplicidade [...] Então, a saber, o ânimo mesmo, a subjetividade enquanto tal, torna-se o Conteúdo propriamente dito, de modo que se trata apenas da alma do sentimento (HEGEL, 2004, p. 157-159).

1.1 A poesia expressiva: extensões imitativa e verossímil da lírica

Este primeiro capítulo tem tratado de evidenciar referências sobre a poesia lírica. Nele apresentamos alguns elementos constitutivos na sua composição — a subjetividade, a singularidade do sujeito, os sentimentos e percepções. E na lírica romântica, onde tais elementos apareceram mais acentuados, pudemos perceber o enaltecimento do eu. Este “Eu” que, configurado, “assegurou um primado ontológico à interioridade, à vida interior, que foi sinônimo de *profundeza, espiritualidade, elevação e liberdade*” (NUNES, 2002, p. 58).

Neste tópico tomamos por base a *Poética* aristotélica, buscando sobretudo associar as considerações até então apresentadas com a ideia da poesia imitativa, a qual caminha na esfera da probabilidade e da verossimilhança¹⁵. Além disso, convém destacar neste tópico sobre a expressividade do poeta, considerando o seu caráter subjetivo como elemento fundamental da sua criação. Para compor a discussão, usaremos ainda outros referenciais teóricos:

- 1) O ensaio *A natureza da lírica*, de José Merquior, que discute, sobretudo, a respeito de um esforço de recuperação do conceito de mímese para o estudo da lírica. Ele define a “natureza da lírica” como mímese; desse modo, na mesma medida em que se lança a pensar a mímese, pensa, por conseguinte, a poesia. E diz: “a origem da poesia é a ‘faculdade de imitar’” (MERQUIOR, 1997, p.18);
- 2) O livro *O Demônio da Teoria*, de Antoine Compagnon, que trata, dentre outros assuntos, da extensão da literatura, da intenção e consciência do autor; da mediação entre autor e leitor diante da obra, do estilo e denotação do sujeito poético. Trata “de arrombar essas falsas janelas, essas contradições traiçoeiras, esses paradoxos fatais que dilaceram o estudo literário” (COMPAGNON, 2012, p. 27);
- 3) E, *O Espelho e a Lâmpada*, de M. H. Abrams, que aborda, dentre os assuntos, sobre as “quatro coordenadas da crítica da arte” — a obra, o artista, o universo e

¹⁵ A base de referência para este tópico, a *Poética* de Aristóteles, tem como princípio o que Benedito Nunes destaca sobre ela. Para o professor, esta obra é considerada como o estudo mais completo que a Antiguidade “nos legou” sobre a “origem da Poesia e à conceituação dos gêneros poéticos” (NUNES, 1999, p. 5). E nesta conversa consideramos que a ideia de imitação, inicialmente valendo-se no gênero dramático, pode, de alguma forma, estender sua compreensão à poesia. Ou pela sua força expressiva, dada tanto pelo poeta quanto pelo sujeito que surge no poema, ou pelo que pode ser entendido como uma representação, uma verossimilhança. Assim, a imitação (mímese), para este contexto, não seria no sentido de cópia, mas como uma experimentação onde o poeta representasse sentimentos e visões do homem.

o público —, fala da imitação e da emoção dos objetos da poesia, a respeito do desenvolvimento da teoria expressiva da poesia, sobre a imaginação associada ao romântico. Este livro tem como proposta tratar “dessa mudança radical da perspectiva do artista no alinhamento do pensamento estético” (ABRAMS, 2010, p. 19).

Ressalva feita, dizemos que, arte, de um modo geral, sempre foi objeto de inquietação/estudo. Discute-se sobre seus conceitos e características, relacionados, quando possível, com outros campos do saber. Com a poesia tem sido assim desde os primeiros pensadores. Podemos encontrar aproximação no discurso da poesia com a filosofia, o teatro, a música, para fixar em alguns exemplos. Isso porque na arte poética tudo se funde numa forma específica de lidar com os sentimentos humanos. E na visão do eu lírico a arte faz revelar uma imagem: é a figuração de uma realidade recriada ficcionalmente.

Nessas aproximações autores se expressam e se comunicam através do uso da linguagem artística; transmitem suas ideias e sensações, ao que diz respeito à relação entre o como é dito e os significados que podem causar. A palavra por si só é carregada disso. Ela lança imagens; utiliza-se de sons. E a poesia, que é um discurso que se constitui pela imaginação e representação, traz também essas marcas. Afinal, como lemos na *Poética* aristotélica, seja qual for a natureza ou a espécie da poesia, “todas vêm a ser de modo geral, imitações” (ARISTÓTELES, 2012, p. 19)¹⁶.

O filósofo diz ainda que essas espécies da poesia “diferem entre si em três pontos: imitam ou por meios diferentes, ou por objetos diferentes, ou de maneira diferente” (ARISTÓTELES, 2012, 19). Nesse sentido, a *Poética* aristotélica, havendo considerado apenas a epopeia e o teatro, coloca outras manifestações artísticas, como a dança, por exemplo, em um lugar impreciso. Antes mesmo Platão, no livro *A República*, chegou a admitir um tipo de poesia que se enquadra no que se conheceria como lírico, diferenciando tipos de poesia de acordo com a intervenção do poeta. São elas: a narrativa, a imitativa e a mista¹⁷.

¹⁶ Ou seja, para Aristóteles, “nós temos uma instintiva tendência à imitação. É pela imitação que nós adquirimos nossos primeiros conhecimentos, e na imitação experimentamos prazer. [...] Sentimos prazer em ver as imagens que reproduzem os homens e, quanto mais perfeita a execução, maior o prazer. Outra tendência natural está no gosto pelo ritmo e pela harmonia” (SAMUEL, 2002, p. 41 e 42).

¹⁷ No Livro III, pela personagem de Sócrates, em um diálogo com Adimanto, Platão nos diz: “[...] Sócrates — Portanto, tenho a impressão de que tanto este quanto os outros poetas realizam sua narrativa por intermédio da imitação. [...] Sócrates — Compreende, então, que existe também uma espécie de narrativa oposta a esta, quando se retiram as palavras do poeta no meio das falas, e permanece apenas o diálogo. Adimanto — Também compreendo que se trata da forma própria da

Decerto, lembramos que o texto aristotélico não trata da poesia lírica. Aliás, esse termo, lírica, só veio ter o seu reconhecimento como um grande gênero, ao lado do épico e do dramático, em tratados poéticos posteriores. A ressalva é necessária para que fique claro que não estamos afirmando que desde Aristóteles se discute sobre a poesia lírica¹⁸; embora possamos apreender que a lírica, de uma forma ou de outra, sempre existiu. Nossa intenção é de somente refletir a poesia expressiva também como poesia imitativa.

Porém, o tratado ao qual nos referimos é um texto datado de 1617, escrito por Francisco Cascales, de título *Tablas Poéticas*, dedicando-se a falar: 1) da poesia *em gênero*; e 2) da poesia *em espécie*. A primeira seção fala, dentre outros assuntos, sobre a definição poética (com atenção a tratar da imitação com palavras, do com e o que se imita), da sua forma e finalidade, e da divisão da poesia, em épica, cênica e lírica. Baseia no pensamento de Aristóteles. Citamos um trecho da “Tabla primera”:

PIERIO — En nombre de Dios, pregunto, ¿qué cosa es la poética?

CASTALIO — La poética es arte de imitar con palabras. Imitar es representar y pintar al vivo las acciones de los hombres, naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas, de la misma manera que suelen ser y tratarse. Assí que nuestros hechos no sólo los imita la poética, pero también otras artes, como son la pintura, música y dança. [...] ¹⁹
(CASCALES, 1975, p. 27).

A outra seção, que trata da poesia *em espécie*, continua seguindo o que

tragédia. Sócrates — A tua observação é corretíssima, e creio que agora vêes com clareza aquilo que não pude demonstrar-te antes: que na poesia e na prosa existem três gêneros de narrativas. Uma, inteiramente imitativa, que, como tu dizes, é adequada à tragédia e à comédia; outra, de narração pelo próprio poeta, encontrada principalmente nos ditirambos; e, finalmente, uma terceira, formada da combinação das duas precedentes, utilizada na epopeia e em muitos outros gêneros. Estás me compreendendo? Adimanto — Sim, agora compreendo o que querias dizer-me há pouco. [...]” (PLATÃO, 2000, p. 85 e 86).

¹⁸ À vista disso, conferimos que “a origem das palavras ‘drama’, ‘epopeia’ e ‘lírica’”, como salientou o crítico literário Northrop Frye, “sugere, no entanto que o princípio central de gênero é simples o bastante” (FRYE, 2013, p. 393). O autor se baseia no uso da palavra *epos*, que segundo ele descreve o “discurso oral”. Para Frye, “*Epos* então abarca toda a literatura, em prosa ou verso, que procura, de alguma forma, preservar a convenção da recitação e da audiência” (FRYE, 2013, p. 395). Nesse entendimento, o crítico literário propõe que a intenção do poeta é a “de produzir um tipo específico de estrutura verbal” (FRYE, 2013, p. 392), onde normalmente o poema estaria incluído em um gênero, visto que a apresentação (ou imitação, se pensarmos no sentido aristotélico) seria a base das distinções dos gêneros da literatura. Porque para Frye, as palavras “podem ser faladas diante de um ouvinte; podem ser cantadas ou entoadas; ou podem ser escritas para um leitor” (FRYE, 2013, p. 393).

¹⁹ PIERIO — Em nome de Deus, pergunto, o que é poética?

CASTALIO — Poética é a arte de imitar com as palavras. Imitar é representar e pintar ao vivo as ações dos homens, a natureza das coisas e os diversos gêneros das pessoas, da mesma forma que costumam ser e são tratadas. Portanto, nossos feitos não são imitados apenas pela poética, mas também por outras artes, como a pintura, a música e a dança. [...]

fora discutido por Aristóteles. Cascales dá enfoque, dentre outros assuntos, sobre a epopeia (comumente chamada de épica ou heroica), aborda sobre a tragédia e a comédia e, por fim, dá atenção à lírica, mencionando as suas definições e apontando as suas características principais. Esta última, o nosso ponto de interesse. E ao falar da lírica, o autor, desde a primeira tabela, ainda da primeira seção, quando tratou da poesia em *gênero*, já anuncia as suas particularidades. Ele diz:

CASTALIO — La poesía se divide en tres especies principales: épica, scénica y lírica. Difieren entre sí en los instrumentos, en las materias, en la phrasi y en los fines. [...] El lírico canta por la mayor parte a los hombres dignos de alabança, o sean graves, o medianos. También trata otros sugetos de amores y deleites de la vida humana, exortaciones, invectivas, vituperaciones y otras cosas, pero debaxo de un concepto solo. [...] ²⁰
(CASCALES, 1975, p. 51-53).

Sobre o trecho citado, vale destacar que as considerações de Cascales seguem de perto as discussões da *Poética* de Aristóteles ao dizer que “imitar” não está entendido no sentido de cópia, mas no de “representar”. E é nessa mesma noção de imitação que a nossa pesquisa se baseia, como possibilidade de uma produção imaginativa, sob uma dimensão aproximada e reinventada da realidade humana²¹.

Assim, podemos atender que a poesia lírica, desde as suas manifestações iniciais, pode ser considerada como uma estruturação linguística específica, que tem na sua mensagem/linguagem uma carga — de certa forma até intencional, dado pelo poeta —, de imitação. É que “a lírica tem por objetivo a imitação de estados de ânimo, através de um discurso organizado de maneira especial [processo mimético na lírica]” (MERQUIOR, 1997, p. 28). Nesse sentido, a poesia lírica remeteria um espelhamento do sensível: subjetividade que conduz o sujeito lírico a se revelar.

Esse “processo mimético na lírica”, que fora proposto por José Merquior, nos ajuda a entender e conciliar o princípio aristotélico. Ele fala dos “três elementos

²⁰ CASTALIO — A poesia se divide em três espécies principais: épica, cênica e lírica. Eles diferem uns dos outros nos instrumentos, nos assuntos, nas frases e nas extremidades. [...] A lírica canta em sua maior parte para homens dignos de elogios, sejam eles sérios ou médios. Também trata de outras sugestões de amores e delícias da vida humana, exortações, injúrias, insultos e outras coisas, mas sob um único conceito. [...]

²¹ Diante dessas primeiras considerações a respeito da lírica como extensão imitativa, nosso texto alude, portanto, à própria poesia. E esta, como sabemos, se alimenta necessariamente de conotações. O poeta, através do uso da linguagem literária, fala das particularidades da vida interior e exterior. Pela subjetividade da composição lírica, ele recria realidades. Fala de um amor inventado. Volta-se para as emoções da alma e transforma, pela palavra, a vida e o homem. O poeta “transcende os limites da sua linguagem [...] é criador de imagens” (PAZ, 2012, p. 31).

da imitação lírica: objeto, *medium* e fim” (MERQUIOR, 1997, p. 28). Em linhas gerais, o objeto trata dos “estados de ânimo” dispostos como lírico, sem “invasões’ épicas e/ou dramáticas” (MERQUIOR, 1997, p. 29); a natureza do *medium* (ou veículo) trata da “mímese interna”, de como o poeta articula o seu discurso, de como se expressa.

Quanto ao fim, terceiro “elemento da imitação lírica”, o crítico literário diz: para que o poeta não venha cometer erros que afetem a sua criação, deve ter “certo conhecimento sobre verdades humanas” (MERQUIOR, 1997, p. 29). Entendemos, pois, que, a partir desse pensamento, a lírica deve manter-se dentro de um equilíbrio entre a articulação do discurso — “mímese interna” — e a possibilidade de abertura — “verdades humanas” — significativas da própria poesia. Sem, contudo, perder seus “estados de ânimo” (entendido como o caráter subjetivo do poeta).

É certo que esses princípios não eram constituídos, nem por regras e nem por exigências de uma condição moral. Contudo, no pensamento de Aristóteles já podia ser notado, em casos particulares, teorias gerais sobre a poesia: a irrealidade sempre disponível, a verdade da imaginação, a verossimilhança, o sentido musical da palavra, “a natureza da realidade representada como efeito de sentido” (BRANDÃO, 2012, p. 3), tudo sob o material linguístico e imaginativo do poeta²².

²² Vale destacar que, desde os pré-socráticos algumas reflexões já podiam ser notadas sobre a arte da poesia. Não de maneira sistematicamente desenvolvida. Carlinda Nuñez, no texto *A Poética Clássica*, cita alguns nomes: por Hesíodo, conferindo importância ao poeta e à poesia; ou pela “aristocracia democrática de Péricles, associando música e moral” (NUÑEZ, 1996, p. 15); por Demócrito, difundindo “uma poética da inspiração divina” (NUÑEZ, 1996, p. 16). Autores que, de uma forma ou de outra, discorriam sobre a arte poética. Até mesmo Platão, que foi resistente no tratamento com os poetas, fez apontamentos sobre essa arte. Em *Íon*, por exemplo, tratou de dizer que os poetas tinham certa ligação com o divino (Cf. PLATÃO, 2011). N’*A República*, uma de suas alusões era a mitologia (Cf. PLATÃO, 2000). Obras estas que podemos ler a respeito de suas intenções para com os assuntos da poesia. Em *Íon* a ideia principal que se desenvolve é a de que a poesia não pode ser ensinada, pois ela se dá por um movimento irracional da alma, de uma possessão divina, visto que em sua raiz ela também estaria ligada ao divino. Vale mencionar que “o *Íon* é o único texto [de Platão] cuja dinâmica total gira em torno da poesia” (PUCHEU, 2011, p. 7). E n’*A República*, o argumento da cidade perfeita gira em torno dos poetas; e a ideia de uma *mimesis* na poesia é discutida. Entretanto, a citação que talvez seja mais lembrada quando referimos Platão em relação aos poetas, é a da expulsão deles de sua cidade ideal. De alguma maneira esse episódio nos aproxima da sua preocupação com o irracional da poesia.

Citamos uma passagem do Livro X d’*A República*, aludindo a fala de Platão sobre a arte poética. Segue: “[...] Sócrates — Então, é claro que o poeta imitador não se inclina, por natureza, para um tal caráter da alma, e o seu talento não se importa em agradar-lhe, visto que pretende salientá-lo no meio da multidão. Ao contrário, inclina-se para o caráter irritável e instável, porque este é fácil de imitar. [...] Podemos, com razão, censurá-lo [o poeta] e considerá-lo o par do pintor. Assemelha-se a ele por só produzir obras sem valor, do ponto de vista da verdade, e assemelha-se também por estar relacionado com o elemento inferior da alma, e não com o melhor dela. Estamos, então, bem fundamentados para não o recebermos num Estado que deve ser regido por leis sábias, visto que esse indivíduo desperta, alimenta e fortalece o elemento mau da alma e assim arruína o elemento racional, como ocorre num Estado que se entrega aos maus, deixando-os tomar-se fortes e destruindo os homens mais nobres. Diremos o mesmo do poeta imitador que introduz um mau governo na alma de cada indivíduo, lisonjeando o que nela há de irracional, o que é incapaz de distinguir o maior do menor,

Já nas palavras de M. H. Abrams nós temos: “as qualidades básicas de um bom poema são, literalmente, atributos da mente e do temperamento do seu criador” (ABRAMS, 2010, p. 303). Ele acrescenta que existem pelo menos três níveis de se investigar a expressividade do poeta. Neste ponto podemos identificar a relação que existe entre a “arte”, que é imitativa e verossímil, e o “temperamento” do artista, seja ele expresso pelo “seu objetivo explicativo, biográfico ou avaliativo” (ABRAMS, 2010, p. 303). São eles:

Em primeiro lugar, pode-se considerar que um produto literário reflete os poderes, as faculdades e a habilidade de seu criador [...] No nível seguinte, considera-se que existe uma particularidade no estilo, ou tendência geral da linguagem, que serve como indicador da especificidade da disposição mental do autor. Porém, no terceiro nível, a ideia é que o estilo, a estrutura e o assunto da literatura incorporam os elementos mais persistentes e dinâmicos da sua mente particular (ABRAMS, 2010, p. 303).

Diante dessa consideração, citamos uma poesia de Vinicius de Moraes. Mas, antes de a transcrevermos, chamamos atenção para a sua extensa produção lírica. No gênero, ele escreveu e publicou soneto, canção, balada, elegia. Nesses textos nos deparamos com sujeitos que se multiplicam — eles são metafísicos, religiosos, filosóficos, do cotidiano, políticos, românticos, cínicos. E a grande maioria, de alguma forma, exalta o amor. Ou na sua forma extrema, exalta a paixão²³.

que, pelo contrário, considera os mesmos objetos ora grandes, ora pequenos, que só produz fantasias e se encontra a uma distância enorme da verdade. [...]E vê que ainda não acusamos a poesia do mais grave dos seus malefícios. O que mais devemos recear nela é, sem dúvida, a capacidade que tem de corromper, mesmo as pessoas mais honestas, com exceção de um pequeno número. [...] Porém, meu caro amigo, se ela não se nos apresentar assim, faremos como aqueles que se amaram, mas que, tendo reconhecido que o seu amor não era proveitoso, se desligam, contrariados, é cedo, mas se desligam. Também nós, por um efeito do amor que a educação das nossas belas repúblicas fez nascer em nós por essa poesia, estaremos dispostos a ver manifestar-se a sua excelência e altíssima verdade. [...] Repetiremos, então, que não se deve tomar a sério uma tal poesia, como se, sendo ela própria séria, chegasse à verdade, mas que, ao contrário, é preciso, ao escutá-la, tomar cautela, receando pelo governo da alma, e, enfim, ter como lei tudo o que dissermos acerca da poesia” (PLATÃO, 2000, p. 334-338).

²³ O biógrafo José Castello comenta sobre essa característica na poesia lírica de Vinicius, de como este trata sobre o amor/paixão. Porque por essa aparentemente simples distinção “começa a nascer o grande poeta brasileiro do amor. Para ser mais exato: poeta da paixão” (CASTELLO, 1997, p. 99). Salientamos que a citação até poderia estar no capítulo de análise dos poemas pré-selecionados. Mas, diante do que se discute neste tópico, achamos melhor mencioná-la nesta conversa. Segue: “A diferença pode parecer supérflua, mas é essencial. A paixão não é apenas o princípio do amor, ou o amor em sua forma mais intensa [...]. A paixão é amor, mas é também sofrimento. Os alemães têm um substantivo perfeito para defini-la: *Leidenschaft*. Tem duplo significado: ‘paixão’ e ‘sofrimento’. A língua alemã, com seu jogo de nuances, também passa a ser o melhor veículo para revelar, com acuidade, a face dupla daquela outra musa que atormentará a vida de Vinicius de Moraes até o fim: a poesia. *Dichtung*, em alemão, significa ‘poesia’, mas significa também ‘compressão’. Paixão e sofrimento, poesia e compressão: a língua revela que, na vida, nada é de graça” (CASTELLO, 1997, p. 99).

Na ocasião, citamos algumas estrofes de uma de suas elegias²⁴. Vejamos:

Que misericórdia sem termo vinha se abatendo sobre mim!
Meus braços se fizeram longos para afagar os seios das montanhas
Minhas mãos se tornaram leves para reconduzir o animalzinho transviado
Meus dedos ficaram suaves para afagar a pétala murcha.

E acima de tudo me abençoava o anjo do amor sonhado...
Seus olhos eram puros e mutáveis como profundezas de lago
Ela era como uma nuvem branca num céu de tarde
Triste, mas tão real e evocativa como uma pintura.

[...]

Meu desejo era bom e meu amor fiel
Versos que outrora fiz vinham-me sorrir à boca...
Oh, doçura! que colméia és de tanta abelha
Em meu peito a derramares mel tão puro!

[...]

(MORAES, 1943, p. 174 e 175).

Wolfgang Kayser, no livro *Análise e interpretação da obra literária*, diz: ao que se confere aos “problemas de construção da lírica”, existe um “processo lírico” (KAYSER, 1985, p. 249). Este processo, que substancia a poesia lírica, é “resultante da atuação em conjunto”, que faz desenvolver a poesia lírica pouco a pouco. O autor confere que não é apenas observar o significado das palavras à solta no poema, mas, sim, o seu todo. Dessa forma se conclui o “processo lírico”.

Como sabemos, elegia é uma poesia de tristeza, lamentação, de caráter melancólico. Observando a voz do sujeito que se pronuncia nesse trecho (que segue por toda a elegia) é de se notar um sentimento de dor, de compaixão. No processo de sua voz há um ligamento de lamentações que pode nos indicar a presença de uma possível perda — há um sentimento que o abate; o anjo com olhos tristes; a tarde é triste; e o tempo no pretérito, indicando que havia algo de bom e “meu amor fiel”. Mas tudo isso agora é pensamento.

De lírica intensificada a poesia ganha impulso na tradução do poeta. Desde o título dela podemos ler esse sentimento explícito — “Elegia Lírica”. A manifestação do amor, da pureza, vai tornando-se mais visível a cada passagem: na transformação dos braços, das mãos, dos dedos no intuito de “afagar” ou “reconduzir” coisas que, de repente, para quem lê a poesia, possam parecer sem importância — “os seios das montanhas”; “o animalzinho transviado”; “a pétala murcha”.

²⁴ Segundo Hênio Tavares, elegia “comporta as composições de tristeza e de luto”. Nas suas variações pode ser ou um “poema em que se chora ou se lamenta a morte de alguém” ou a “composição de caráter sempre melancólico, que encerra sentimentos íntimos e desenganos” (TAVARES, 1989, p. 282). O título da poesia de Vinicius de Moraes é “Elegia Lírica”, e se encontra publicada primeiramente no livro *Cinco Elegias*, de 1943.

Neste ponto podemos identificar, retomando M. H. Abrams (2010), sobre os níveis de observação entre a arte e o temperamento do autor, bem como algumas particularidades da poesia de Vinicius de Moraes; ou da voz expressiva do sujeito: “a habilidade” (“Meus braços se fizeram longos para afagar os seios das montanhas”), “uma particularidade no estilo” (“Meu desejo era bom e meu amor fiel”) e, terceiro, “o assunto da literatura”, onde o poeta apresenta o “amor sonhado...”, vindo de “versos que outrora fiz”.

Na passagem: “Ela era como uma nuvem branca num céu de tarde / Triste, mas tão real e evocativa como uma pintura” (MORAES, 1943, p. 174), remete-nos a outra discussão do texto poético, a aproximação da poesia com outros campos de estudo. E de uma só vez nos remete também ao caráter mimético da poesia. Aqui o poeta usa a imagem real da nuvem num céu e a compara com a pintura, “tão real e evocativa” quanto o que o sujeito tem no seu subconsciente já registrado do que é um céu de tarde com nuvens brancas.

Do ponto de vista das teorias expressivas, “poesia é transbordamento, expressão ou projeção do pensamento e dos sentimentos do poeta”. Dito de outra maneira: “poesia é definida em termos do processo imaginativo que modifica e sintetiza as imagens, os pensamentos e os sentimentos do poeta” (ABRAMS, 2010, p. 41). Por ela ser essencialmente subjetiva, imaginativa, que modifica imagens e sentimentos, faz com que seja considerada uma arte que tem um campo vasto; talvez mais do que as demais. A pintura e a música são exemplos nessa relação.

A pintura quer “reduzir a realidade exterior da figura a uma aparência ideal, feita de cores e destinada a exprimir a vida interior” (HEGEL, 1997, p. 359) do artista. A música, não por meio de figuras plásticas, mas pelas vibrações sonoras ultrapassa a fronteira do visível ao exprimir a interioridade. A poesia, portanto, reúne esses dois extremos. Por um lado os versos se dispõem pelas imagens. Por outro atuam pelos sons. E qual é o sentido de ambas as artes em relação à poesia?

Entendemos que na pintura tem-se a pluralidade de sentidos, que podem ser notados separadamente ou em sua totalidade, visto ser possível reunir em um só quadro múltiplas figuras. Dessa forma a poesia estaria agregada à imagem, visto que a palavra poética pode ter plurissignificações. Retomando o exemplo, quando o eu lírico diz que “ela era como uma nuvem branca num céu de tarde / Triste” (MORAES, 1943, p. 174) é uma das imagens. Porque cada um verá de forma diferente um céu de tarde.

Já com a música, a poesia tem em comum os materiais sonoros. A melodia e as relações harmônicas expressas pela música se aproximam da métrica e do ritmo dos versos. Estes são elementos de percepção que enaltecem o conteúdo da poesia. Mas esses elementos tornam-se poéticos somente depois de terem sido elaborados no sentido da arte, “tal como a cor e o som que nada têm em si de pictórico e musical transformam-se em pintura e música depois de trabalhados pela arte” (HEGEL, 1997, p. 365).

Ponderadas as citações, e tratando particularmente do poema, temos que a imagem da palavra é um produto imaginário²⁵. Dessa forma, as expressões que compõem um poema passam a ter em comum uma pluralidade de significados que a própria palavra-imagem abarca. Assim, por essa palavra-imagem e pelas entonações que se articulam sonoramente na poesia, isso acaba por contribuir na interpretação de um texto poético²⁶.

Agora, refletindo sobre essa relação imagem/palavra/som, e na busca de identificá-la em uma poesia, citamos um fragmento do poema “Místico”²⁷. Lê-se:

[...]
As grandes nuvens brancas e paradas —
Suspensas e paradas
Como aves solícitas de luz —
Ritmam interiormente o movimento da luz:
Dão ao lago do céu
A beleza plácida dos grandes blocos de gelo.
(MORAES, 1933, p. 41).

No penúltimo verso temos as palavras “lago” e “céu”. Suas significações são distintas. Um lago é algo que contém permanentemente água. O céu é algo que se conhece a partir de astros celestes. Um nos remete ao estado líquido; o outro, ao gasoso. Assim, o “lago” é lago (água) e o “céu” é céu (ar). Mas no processo artístico e

²⁵ Segundo Guilherme Merquior, o imaginário não pode se dispersar da poesia, nem a sua significação verdadeira pode ser reduzida ao banal. A mensagem do poema deve ser fiel tanto à articulação de sua estrutura quanto à própria mimese, presente em seu interior. Ele diz: “um poema é uma mensagem única, ainda que veicule conceitos abstratos (como na poesia sentenciosa) ou se acompanha de expressões simples e diretas (como no caso da canção sem ‘imagens’)” (MERQUIOR, 1997, p. 23).

²⁶ Como disse Antoine Compagnon, o artista/poeta dá nome às coisas sem que se perca o caráter de *significação* — “o que muda na recepção de um texto” (COMPAGNON, 2012, p. 85). Ao mesmo tempo há elaboração de um novo *sentido* — “o objeto da interpretação do texto” (COMPAGNON, 2012, p. 85) —, que de certa forma desafia princípios de contradição. Isto se dá porque o leitor se *comove* com a significação que o poema lhe traz ou porque ele é *curioso* em relação ao sentido que este poema tem, a partir do que o autor/poeta disse ou “quis dizer ao escrevê-lo” (COMPAGNON, 2012, p. 85).

²⁷ “Místico” é o poema de abertura do primeiro livro Vinicius de Moraes, *O caminho para a distância*, publicado em 1933.

poético o que podemos considerar é que *lago* e *céu* tomam outra leitura; de certa forma desaparecem, e surge uma nova realidade. O que se tem é um “lago do céu”, aberto para outras possibilidades, reais ao que diz respeito ao verossímil.

É que “a palavra numa obra está ao mesmo tempo em vários planos. Uma palavra rica de sentido não tem vários sentidos, mas um sentido em vários planos” (MESCHONNIC, 1969, p. 49)²⁸. Quanto ao som/ritmo dos versos, pode nos revelar certa intencionalidade. A linguagem sonora que se organiza no interior da sua estrutura verbal nos transmite um novo sentido, dado pela disposição das sílabas das palavras. Se nele marcarmos as sílabas mais intensas (“Dão ao lago do céu”), notaremos que o verso sugere o movimento de uma onda — há pontos mais altos e mais baixos. A linguagem poética, plural, nos dá essa possibilidade de associação.

Afinal, a poesia é expressiva; “todo ritmo é sentido de algo. Então, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas é uma direção, um sentido” (PAZ, 2012, p. 64). O poeta se utiliza dela para filtrar o real, modifica-o, e de modo verossímil cria outros novos mundos. E a expressividade é concebida, nesse sentido, a partir do autor/poeta em sua relação, também, com o “universo” e com o leitor. Assim, a expressão valoriza o ato criador com todos seus elementos — autor, contexto, leitor e obra —, enquanto resultado da imaginação.

Sobre isso, Álvaro Gomes diz:

O processo de realização da obra de arte envolve um sistema complexo, que pode ser reduzido a quatro elementos básicos: contexto, escritor, obra e leitor. [...] Quem dá sentido e coerência ao Contexto, em termos de Arte, é o artista. [...] a natureza artificializada, por representar uma seleção do real, é a que se coloca como ideal. [...] A isto, soma-se a paulatina importância dada ao “eu”, enquanto realidade criadora [...] O “eu” atingiu um estágio de crescimento, em que se transformou em verdadeiro Deus, outorgando-se o poder de criar uma segunda natureza. E esta segunda natureza é alcançada, quando projeta sobre o mundo a interioridade, através do poder mágico da imaginação. [...] Em suma, na teoria expressiva, a realidade só é traduzível por meio da palavra carregada de emoção (GOMES et al, 1991, p. 28-51).

²⁸ Tal ideia reforça a Nota 26, da fala de Antoine Compagnon, na relação da significação e do sentido que existe no texto poético. Podemos ainda relacionar com um pensamento de Roman Jakobson. Ele diz: “em poesia, a forma interna de uma palavra, vale dizer a carga semântica de seus constituintes, recobra sua pertinência” (JAKOBSON, 2007, 160). Como ressalva, mencionamos que Jakobson teve também preocupação em tratar do funcionamento linguístico da poesia. De acordo com Jérôme Roger, Jakobson fez isso para entender “o que faz uma mensagem verbal uma obra de arte” (ROGER, 2002, p. 130). Com isso, o linguista propôs refletir a respeito das funções da linguagem, onde a função poética ocuparia “uma posição crucial”. Seria esta função “apresentada como a utilização estética da linguagem”, tendo, deste modo, “a poesia” como “a linguagem em sua função estética” (ROGER, 2002, p. 130).

Enquadrando a subjetividade neste cotejamento das artes fundamenta-se a sua concepção na capacidade individual do artista, onde este se correlaciona com os outros três elementos que envolvem o processo de realização da obra de arte. Nos textos poéticos essa subjetividade é bem marcada. Com isso, compreendemos que o ato criador do poeta constitui-se na liberdade de manifestar suas emoções e seus pensamentos, ainda mais quando observadas sob uma visão romântica. Mas, como vemos, a subjetividade não está vinculada apenas ao fazer poético.

A subjetividade, portanto, está presente e pode ser expressa em qualquer produção artística, seja pela música, pela pintura ou pela escrita de um texto. Ela está inclusive nos textos que não tenham as composições que o considere como literário. Exemplo disto são algumas cartas, onde poetas, de modo comovente, se declaravam. Elas não são poemas. Todavia, ressaltamos que não se trata apenas da organização rítmica: toda a organização interna está em causa²⁹.

Diante da discussão apresentada — da subjetividade da lírica de Vinicius de Moraes está em constante transformação, embora se aproxime da música ou da pintura, mesmo que permaneça expressando o amor —, podemos apreender que a realidade observada é tomada pelo poeta de modo imaginativo, no interior do texto poético. Isso faz com que o poeta ou, de modo bem mais específico, o sujeito que expressa a sua individualidade deva ainda tomar para si as vivências externas e as recriar de modo artístico.

E essa nova realidade, que no caso é a poesia, “não se conforma em ser apenas uma forma de linguagem” (Jean Cohen *apud* MESCHONNIC, 1969, p. 48). A poesia estaria no interior da autoconsciência do poeta, expondo suas subjetividades, o seu eu de criação. Além disso, modelados pela temática amorosa, ela despertaria nossa emoção. E o resultado é uma rara capacidade de criar vínculos permanentes com o leitor.

²⁹ Em parágrafos anteriores chamamos atenção para a vasta produção lírica de Vinicius de Moraes. Dissemos que nesses textos há um sujeito que se multiplica. Que na grande maioria, de alguma forma, ele exalta o amor. Mesmo em uma simples correspondência o poeta continua a expressar seus sentimentos, suas angústias, seu “nu diante da vida”. Reproduzindo parte de uma carta para sua irmã Leta de Moraes, Vinicius fala da sua impressão sobre o livro *Cinco Elegias*, quando ele ainda estava em construção. Segue: “[...] Hoje não consigo mais ser formal. [...] tenho a impressão que a idade me libertou dos últimos preconceitos e conservadorismos que eu tinha. Minha vontade é escrever bem mais 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 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 [...]” (Vinicius de Moraes *apud* CASTRO, 2003, p. 49).

Assim, o poeta, além de se expressar, se aproximaria do leitor pelas visões possíveis de encarar a realidade inventada, pela transfiguração da própria linguagem, sempre rompendo, como um corpo estranho, no organismo linguístico. A linguagem poética possui significações, podendo estar no eixo da verossimilhança e da imitação. Ela possui uma sucessão de diferentes realidades, pois na tentativa de interpretar um poema o leitor se obriga a entrar no juízo estético do poeta. E este, ao se expressar, revela possibilidades emotivas.

É como disse Octavio Paz:

O dizer poético diz o indizível. [...] o sentido da imagem é a própria imagem. A linguagem transpassa o círculo dos significados relativos, o isto e o aquilo, e diz o indizível: as pedras são penas, isto é aquilo. A linguagem indica, representa [...] Não alude à realidade; pretende — e às vezes consegue — recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade. A verdade do poema se baseia na experiência poética, que não difere essencialmente da experiência de identificação com a “realidade da realidade” tal como foi descrita pelo pensamento oriental e uma parte do ocidental. Essa experiência, considerada indizível, se expressa e se comunica na imagem. [...] A imagem não explica; convida a recriá-la e, literalmente, a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética (PAZ, 2012, p. 118 e 119).

Confirma-nos que a poesia, em qualquer espécie — como apresentado por Aristóteles, quando falou “da efetividade de cada uma” delas (ARISTÓTELES, 1973, p. 443) —, é dotada de uma natureza imitativa. Como a imitação é inata ao homem, o imitar seria próprio de nós mesmos, tomando ações como extensões de algo a ser produzido. Nesse sentido a poesia se entrelaça com a lírica. Apoiados nessa ideia, podemos considerar, portanto, que o lírico tem um tipo determinado de imitação.

Para Guilherme Merquior, não somente o poeta lírico, mas “a lírica é, por conseguinte, uma forma de imitação” (MERQUIOR, 1997, p. 17). Diz também que “a mímese é regulada pelo verossímil, não pelo verdadeiro; pelas normas do espírito, não pelas da realidade fora do poema” (MERQUIOR, 1997, p. 21). Nesse sentido, a subjetividade que o poeta lírico traz consigo o faz revelar verdades poéticas. Ou seja, há uma disposição do poema lírico expressar estados emotivos por um eu de forma imitativa³⁰.

Em outras palavras, o que se entende é: a poesia é imitação e a imitação poética se reflete pelas palavras. Como poesia e lírica correspondem entre si uma mesma unidade é adequado consentir que lírica, sob o domínio da interiorização,

³⁰ Apoiada no pensamento de Aristóteles, Marjorie Perloff diz que, em verdade, “a lírica é um ramo da mímese ou da representação” (Marjorie Perloff *apud* MOISÉS, 2015, p. 198).

evidencia — como depois Georg Hegel chamaria — a exposição do “caráter universal da lírica” (HEGEL, 2004, p. 157). A interiorização, a percepção subjetiva, o cantar dos sentimentos então reproduzidos se manifestam, e dados pelo poeta transforma-se em poesia.

O poeta, portanto, ao se expressar, reconstrói a realidade, projetando no texto poético um sujeito lírico, revelando algumas de suas intenções. Isso talvez seja necessário, até para dar mais sentido ao poema. À vista disto, o domínio linguístico do discurso do poeta, ainda artístico, pode então determinar o andamento para compreensão tanto da poesia quanto da intenção do poeta³¹.

Para a natureza da obra literária teríamos, portanto, a expressão do poeta. Na arte poética essa expressão viria acompanhada por elementos diversos: como o ritmo e a composição métrica do verso, a linguagem figurada, dentre outros. Quando usados, tais elementos podem vir separados ou conjuntamente, formando, pois, uma unidade poética. Assim, nessa construção, o poeta se utiliza das coisas que poderiam suceder, criadas a partir da relação entre o homem como ser e a linguagem poética³².

Como podemos perceber a partir de todas as considerações deste tópico, é que a lírica está tanto para a poesia expressiva como para a poesia imitativa. É que: “se a imitação funciona através de figurações concretas, e se estas são obtidas pelo jogo das múltiplas correspondências do significante, é claro que a inventividade do poeta estará no como ele diz, não no que ele diz” (MERQUIOR, 1997, p. 24). O poeta cria a partir de suas emoções, seus sentimentos e, sobretudo, com a subjetividade da matéria poética, usada para falar, dentre outras temáticas, do sentimento amoroso. Assunto a ser tratado no tópico seguinte.

³¹ Contudo, temos nas palavras de Antoine Compagnon: “não somente é difícil reconstituir uma intenção do autor, como supondo-se que ela seja detectável, frequentemente não tem nenhuma pertinência para a interpretação do texto. [...] a única intenção que conta em um autor é a de fazer literatura (no sentido em que a arte é intencional), e o próprio poema é suficiente para decidir se o autor alcançou essa intenção. [...] Aliás, na maioria dos casos, não existe outra evidência para reconstruir-se a intenção do autor, a não ser a própria obra” (COMPAGNON, 2012, p. 79 e 80). A poesia, mediante a variedade de significados contida nas imagens e/ou nos sons, se estabelece por si só; e se mostra tanto pela escolha e disposição das palavras como pela sua sonoridade. E, tratando em especial da poesia lírica, citamos M. H. Abrams: “como a expressão mais pura de sentimentos, a poesia lírica revela ‘mais grandeza e peculiaridade do que qualquer outra’” (ABRAMS, 2010, p. 43).

³² O poeta organiza, a partir disso, ideias e sentimentos. Refere-se a um eu presente no texto poético dotado de possibilidades. Interpretações dão aberturas para a realidade representada na poesia como efeito de sentido. Contudo, conforme a concepção horaciana sobre a poesia, o poeta não pode ficar restrito à sua própria subjetividade, “a atitude crítica está implícita no ato criativo” (BRANDÃO, 2012, p. 9). Dessa forma emoção e razão, sentimento e disciplina são instâncias de uma mesma atividade artística. Daremos destaque sobre a passagem deste parágrafo no capítulo seguinte.

1.2 A temática do amor e a subjetividade do eu lírico

De acordo com a concepção de poesia lírica que estamos discutindo neste capítulo, da qual herdamos do Romantismo, entendemos que ela é aquela poesia na qual o sujeito do poema expressa emoções e opiniões pessoais; impressões sobre o mundo e a vida. Vemos que essas convenções foram de alguma forma estabelecidas, podendo ser encontradas em seu principal sistematizador, Georg Hegel. Apreendido que a lírica tem consigo a subjetividade e a interioridade do poeta, e, em se tratando de sentimentos, um tema muito comum na lírica (romântica ou mesmo na moderna) é o amor.

Mas antes de tecermos algumas considerações sobre esse sentimento, perguntamos: “É o amor uma arte? Se o é, exige conhecimento e esforço. Ou será o amor uma sensação agradável, que se experimente por acaso [..]?” (FROMM, 1971, p. 19). Consideramos que sim; uma arte que pode ser encontrada em canções, filmes, histórias, poesias³³. Há algo nele que nos leva a querer pensar sobre ele, na busca de uma possível captação. Afinal, todos, em todos os tempos, sentem/sentiram o gosto dele, levantando várias premissas que, isoladas ou combinadas, tendem/tenderam a sustentar que o problema do sentimento amoroso é um assunto que merece atenção.

Dessa maneira, é conveniente considerarmos que a temática do amor é dominante da poesia. Sendo ele uma questão de fundamental importância para o poeta, na construção de sua particularidade subjetiva, tomamos esse sentimento como ponto de reflexão na poesia. A intenção, portanto, neste tópico é refletir sobre o tema do amor, sobre os seus desdobramentos, sem perder de vista a obra poética de Vinicius de Moraes, que tem como um dos temas principais o sentimento amoroso. Afinal, “amor e poesia lírica andam sempre juntos” (Emil Staiger *apud* MOISÉS, 2015, p. 196).

Mas a arte do amor também está presente em várias esferas, na mitologia, na religião, na filosofia, na pintura, na música, e em outros gêneros da literatura. Ele ainda se mostra por diversas facetas, podendo ser discutido em muitos aspectos, e não apenas pelo amor romantizado, mas igualmente pelo amor fraterno, pelo amor erótico, pelo amor de si mesmo, pelo amor a Deus. E na poética de Vinicius de Moraes encontramos todas essas facetas.

³³ Como disse Ovídio, no livro *A arte de amar*: por isso o amor “é a arte com que a vela e o remo são manejados que permite às naus navegarem rapidamente, a arte que permite às carruagens correrem ligeiras: a arte deve governar o Amor” (OVÍDIO, 2007, p. 17).

O amor expresso na “Balada de Pedro Nava” é o amor que se traduz por amizade. Esta vem do termo grego *philia*. Seus vínculos de afeto identificam um amor entre familiares, entre amigos; é o amor e dedicação que nos remete a uma atividade de reciprocidade (Cf. ARISTÓTELES, 1991). No poema lemos: “Uma pedra a Pedro Nava / Nessa pedra uma inscrição: / ‘...desse que muito te amava / teu amigo, teu irmão’”, demonstrando a ligação que os une, e que os torna amigos. Vejamos alguns fragmentos da balada:

[...]
Se o tivesse aqui comigo
Tudo se solucionava
Diria ao garçom: Escanção!
Uma pedra a Pedro Nava!

Uma pedra a Pedro Nava
Nessa pedra uma inscrição:
“...desse que muito te amava
teu amigo, teu irmão”

Mas oh, não! que ele não morra
Sem escutar meu segredo
Estou nas garras da Cachorra
Vou ficar louco de medo

Preciso muito falar-lhe
Antes que chegue amanhã:
Pedro Nava, meu amigo
DESCEU O LEVIATAN!

[...]
(MORAES, 1946, p. 118).

Na obra *Ética a Nicômaco*, Aristóteles fala sobre esse tipo de amor. Nela, “esses sentimentos afetuosos devem-se tanto à própria pessoa quanto a outrem” (EAGLETON, 2010, p. 33). Para o filósofo, a amizade propriamente dita é quando os amigos “desejam bem”; porque “só os que têm para consigo uma disposição amistosa, são realmente capazes de amar aos outros [...] O corolário necessário de tratar o outro como a si mesmo é tratar a si mesmo como ao outro” (EAGLETON, 2010, p. 33).

Nas palavras de Aristóteles:

Mas é natural que tais amizades não sejam muito frequentes, pois que tais homens são raros. Acresce que uma amizade dessa espécie exige tempo e familiaridade. Como diz o provérbio, os homens não podem conhecer-se mutuamente enquanto não houverem “provado sal juntos”; e tampouco podem aceitar um ao outro como amigos enquanto cada um não parecer estimável ao outro e este não depositar confiança nele. Os que não tardam a mostrar mutuamente sinais de amizade desejam ser amigos, mas não o são a menos que ambos sejam estimáveis [...]; porque o desejo da amizade pode surgir depressa, mas a amizade não (ARISTÓTELES, 1991, p. 175).

Em “Soneto da mulher ao sol” podemos ler um amor mais erotizado, onde o sentimento amoroso, seja ele expressado pelo amor ou pela paixão, está associado à exclusividade e à reciprocidade. A atividade sexual ou apenas o desejo de vivê-la como uma busca, independente do fim natural dado pela reprodução, é o que envolve todo o Soneto. Está expresso deste o primeiro verso: “Uma mulher ao sol — eis todo o meu desejo”. Segue alguns fragmentos:

Uma mulher ao sol — eis todo o meu desejo
Vinda do sal do mar, nua, os braços em cruz
A flor dos lábios entreaberta para o beijo
A pele a fulgurar todo o pólen da luz.

Uma linda mulher com os seios em repouso
Nua e quente de sol — eis tudo o que eu preciso
O ventre terso, o pelo úmido, e um sorriso
À flor dos lábios entreabertos para o gozo.
[...]
(MORAES, 1991, p. 101).

O sujeito lírico fala da mulher, em volúpia, pelo seu desejo. E Vinicius, que registrou sua presença tanto na poesia quanto na música, sempre a apresentou por muitos vieses. “No Brasil da segunda metade do século XX, os sonhos femininos encontraram larga expressão [...] registrou grande afinidade do imaginário feminino com o do poeta” (MARRACH, 2000, p. 80). A temática amorosa ligada à mulher será, talvez, a maior das expressões de sua obra.

O poema ainda nos direciona para a leitura mitológica do amor de Eros — para os gregos; Cupido, para os romanos. Na obra *Teogonia*, também conhecida por *Genealogia dos Deuses*, poema mitológico escrito por Hesíodo pelos séculos VIII-VII a.C., vemos sobre o nascimento do deus Eros: “Teria emergido do caos primitivo, é a força irresistível que faz atrair os elementos, surgindo assim como princípio de vida” (HACQUARD, 1996, p.121)³⁴.

Entendendo que o mito, dentre suas leituras, revela uma subjetividade, nas mãos do poeta esta é transcrita como um impulso para o ato poético. Nesse sentido, de um impulso da subjetividade, temos a poesia romântica. Ela surge de encontro a

³⁴ Temos nas palavras do poeta grego, sob a tradução de Jaa Torrano: “*Éros* está para o verbo *eráo* ou sua variante *éramai* (= ‘amar, desejar apaixonadamente’). [...] *Éros* é a força que preside a união amorosa [...]. A imagem evocada pelo nome *Éros* é a da união do par de elementos masculino e feminino e a resultante procriação da descendência deste par. [...] *Éros* é a potência que preside à procriação por união amorosa [...] E também no fato de a nomeação de Eros implicar a nomeação de todos os Deuses e de todos os homens evocados nas vicissitudes e tribulações de seus desígnios, e suas mentes se dobrarem à força e fascínio de Eros acasalador e multiplicador da vida” (HESÍODO, 2007, p. 42-82).

doutrinas e interesses estabelecidos pelo Classicismo. Excede a sensibilidade, o mundo interior do artista, marcado pela exaltação amorosa. A poesia romântica, deste modo, “propicia o melhor espaço para a expansão lírica” (COELHO, 1974, p. 166)³⁵.

A temática do mito pode ser pensada em relação à subjetividade e à lírica já que nele se encontram sentimentos profundos, manifestados pelas expressões do homem/artista. De acordo com Hesíodo, Eros/Amor/Cupido simbolizaria a totalidade. A história que revela o amor imortal, tão presente nos instantes eternos de Vinicius de Moraes, está na relação de Eros e Psiquê³⁶. Este mito “demonstra que o amor é capaz de levar o espírito à imortalidade da alma” (HAZIN, 2001, p. 138 e 139). E foi o que Vinicius buscou fazer com a sua poesia: unir o instante e o eterno, e imortalizar o mortal.

Vale destacar que além do mito do amor grego — Eros como deus do amor erótico —, existem muitas outras mitologias. Cada uma tem a sua divindade responsável pelo amor. “Filho de Vishnu e da deusa Lakshmi, o deus hindu do amor, Kama, é um arqueiro jovem e belo [...] O deus hindu Shiva às vezes é visto como um asteca, mas também é associado ao amor erótico e venerado na forma de um *lingam*, ou falo” (WILKINSON, 2013, p. 138).

³⁵ Na expressão da poesia romântica está contida a imaginação, que permite expandir ainda mais a força de testemunho e subjetividade que ela desponta. Disse Nelly Novaes Coelho: “Daí a identificação registrada em toda a literatura romântica: o amor realizado = vida realizada; amor fraudado = vida fraudada. Dessa identificação Amor = Realização Vital do indivíduo, decorrem duas atitudes contrárias: a) Exaltação da vida em todos os seus aspectos (= alegria de viver). b) Negação da vida através da melancolia, tristeza, desalento, dor, anseio de morte (= tédio de viver)” (COELHO, 1974, p. 165).

³⁶ O mito de Eros “apareceu pela primeira vez nas obras de Apuleio, escritor do segundo século da nossa era. É, portanto, uma lenda muito mais recente que a maioria das outras da Idade da Fábula” (BULFINCH, 2006, p. 97). A história serve de sustentáculo para a argumentação do que seja erotismo (sensualidade), devido à natureza do próprio deus Eros, bem como serve para a manifestação da natureza do amor, generoso, livre, recíproco, benigno, como descrito nas Escrituras Sagradas. Conheçamos uma passagem do mito de Eros/Cupido e Psiquê: “— O que haverá, afinal, aqui dentro? — disse Psique, embora lembrasse bem da recomendação que a voz lhe dissera para que não abrisse a caixa. Porém, ao abri-la, Psique foi envolvida por uma nuvem mortal — a nuvem do sono eterno, que prostrou sobre o solo, como morta. Cupido, que não aguentava mais de saudades de sua adorada esposa, resolveu sair à sua procura, aproveitando-se de um descuido da vigilante mãe. O jovem voou de um lado para outro até que encontrou Psique, caída no chão, desacordada. — Eu sabia, sua curiosidade estragou tudo outra vez! — exclamou Cupido, que fora a voz que a advertira para não abrir a caixa misteriosa. Cupido, no entanto conseguiu retirar do corpo de Psique o sono mortal e devolvê-lo para dentro da caixa. Psique, aos poucos, foi reabrindo os olhos, até que percebeu estar nos braços de seu amor. — Psique, leve a caixa para Vênus, mas, pelo amor que me tem, não abra outra vez! — disse Cupido. — Enquanto isto vou falar com Júpiter para que convença minha mãe a aceitá-la, como minha esposa. Cupido alçando um voo rápido, foi cumprir o que dissera. Tanto implorou ao deus dos deuses, que este decidiu interceder a favor de ambos diante de Vênus. Psique foi chamada, então, à presença dos deuses e recebeu das mãos do próprio Júpiter um taça contendo o néctar da imortalidade. — A partir de agora você será uma deusa, também — disse ele, estendendo a taça. Enquanto Psique bebia o néctar, uma linda borboleta pousou sobre sua cabeça. Ela e Cupido uniram-se, assim, num amor feliz e eterno” (FRANCHINI; SEGANFREDO, 2007, p. 188).

Na passagem: “Uma linda mulher com os seios em repouso [...] O ventre terso, o pelo úmido, e um sorriso / À flor dos lábios entreabertos para o gozo. / [...]” (MORAES, 1991, p. 101), nos remete às divindades femininas, belas e férteis. Uma é “a deusa egípcia Hathor [...], era uma das protetoras das mulheres e dos amantes, além da divindade ligada à concepção e ao parto [...] Deusa babilônica da guerra e da fertilidade, e também do amor, Ishtar era [...] tão corajosa quanto bela” (WILKINSON, 2013, p. 139).

Assim, o que envolve o discurso da poesia “não é a *representação como tal*, mas sim a *fantasia* artística que torna um conteúdo poético” (HEGEL, 2004, p. 17). Por ela é que o poeta expõe uma voz. E esta voz, na sua configuração, é arte. A poesia, por se submeter completamente à comunicação, é expressamente linguística. E “a tarefa principal da poesia é trazer à consciência as potências da vida espiritual — e aquilo que em geral oscila [...] na paixão e no sentimento humano [...] —, o reino da representação humana que tudo abarca” (HEGEL, 2004, p. 23 e 24).

Retomando aos exemplos, falamos do amor fraternal e do amor erotizado. Agora damos um destaque ao amor de si mesmo. Este nos remete ao amor romântico e egocêntrico, onde o que importa é um sentimento puro e verdadeiro para compor o poema. O pessimismo, que é um dos traços desse tipo de poesia, embora não esteja explícito no exemplo seguinte, é ele que de certa forma dá o seguimento para nossa leitura. Como é um poema mais curto, o transcrevemos por completo. Segue:

A UM PASSARINHO³⁷

Para que vieste
Na minha janela
Meter o nariz?
Se foi por um verso
Não sou mais poeta
Ando tão feliz!
Se é para uma prosa
Não sou Anchieta
Nem venho de Assis.

Deixa-te de histórias
Some-te daqui!
(MORAES, 1946, p. 66).

³⁷ Assim como a “Balada de Pedro Nava”, o poema “A um passarinho” é um dos que compõe o livro *Poemas, Sonetos e Baladas* (de 1946). Como já percebido, a ideia é de mesclar com outros textos, de outros livros, como este último que fora lido, o “Soneto da mulher ao sol”, que faz parte do *Livro de Sonetos* (de 1957), para dar um apanhado geral da obra poética de Vinicius de Moraes. E como temos notado, a temática do sentimento amoroso toma destaque.

Como notamos, a temática do sentimento amoroso toma destaque na obra poética de Vinicius de Moraes. Por ele podemos conhecer a sua poesia e refletir sobre a constituição de um sujeito lírico. Embora seja um poema mais curto, ele traz uma grande extensão nos significados. Nele existe uma força no sofrimento. Este é o sentimento que se sustenta. A condição fundamental para que o sujeito continue a se expressar pela poesia é sentir tristeza. Sendo feliz esse sujeito não precisa mais experimentar a poesia ou ser poeta (“Não sou mais poeta / Ando tão feliz!”).

Na verdade, sentindo-se feliz, o sujeito não teria nem mesmo inspiração para qualquer produção literária (“Se é para uma prosa / Não sou Anchieta / Nem venho de Assis”³⁸). No entanto, este é um dos pontos pelos quais o sujeito se revela. A sua voz se ouve “em razão do seu peculiar egocentrismo” (MOISÉS, 2015, p. 194), qualidade esta da poesia romântica, lírica; como consequência, qualidade do eu lírico. É dito no poema: “Para que vieste / Na minha janela / Meter o nariz? [...] Deixa-te de histórias / Some-te daqui!” (MORAES, 1946, p. 66).

Reafirmamos a presença do pessimismo, dado pelo sentimento de tristeza. Este talvez tenha sido a fonte inspiradora da voz do poema (“Não sou mais poeta”); ou de outros que o sujeito se expressasse antes daquele momento. O passarinho que pousa não tem mais sentido para ele, devido a sua felicidade. “Ando tão feliz!”, que chega até ser irônico: o passarinho “vem meter o nariz” onde não é mais bem vindo, reforçado na expressão “deixa-te de histórias”. Nesse sentido, no poema romântico, e lírico, temos que “a forma estética da expressão do pessimismo é a ironia, que causa o distanciamento” (D’ONOFRIO, 1997, p. 332), a indiferença.

E o amor a Deus, o quarto e último tipo apresentado para refletirmos sobre a temática do amor romântico e do poeta lírico, sentimental, expressivo, é o amor que é traduzido como *ágape*. “Ágape se encaminha no sentido contrário: seria o amor de Deus pelas criaturas” (JAFFE, 2009, p. 11), e também o amor dos homens para com o divino. Este amor, de caráter benevolente, que deseja sempre o bem ao outro, pode ser encontrado na “Parábola do Bom Samaritano”, descrita no Evangelho de Lucas, no Novo Testamento das Escrituras³⁹.

³⁸ José de Anchieta é um dos primeiros autores da literatura brasileira, e com papel fundamental nela. Machado de Assis é um dos autores considerado até por muitos estudiosos da literatura como um dos maiores senão o maior nome da literatura do Brasil. E o sujeito lírico do poema se compara a estes dois grandes autores confirmando que nem por suas vias de escrita não está disposto a se expressar.

³⁹ Transcrevemos algumas passagens do Evangelho de Lucas (capítulo 10; versículo 25-37): ²⁵ E eis que certo homem, intérprete da Lei, se levantou com o intuito de pôr Jesus à prova e disse-lhe: Mestre, que farei para herdar a vida eterna? ²⁶ Então, Jesus lhe perguntou: Que está escrito na Lei? Como

O poema seguinte apresenta esse amor a Deus. Faz parte do primeiro livro de Vinicius de Moraes, *O caminho para a distância*, publicado em 1933. Neste livro o poeta “toma o rumo deliberado da ‘poesia do espírito’ [...] há também uma inquietação diante da matéria, da carne, do mundo real que pode ser tomada como um primeiro sinal do lirismo que revolverá, como uma tempestade benigna, toda a obra do poeta” (CASTELLO, 1997, p. 66). Segue a primeira e a última estrofe do poema “Purificação”:

Senhor, logo que eu vi a natureza
As lágrimas secaram.
Os meus olhos pousados na contemplação
Viveram o milagre de luz que explodia no céu.
[...]
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.
(MORAES, 2008a, p. 22 e 23).

O sujeito lírico do poema busca purificação; chama pelo nome do “Senhor” quase que de forma constante. Desde os primeiros versos lemos que a criação divina o conforta. Os seus olhos “Viveram o milagre de luz que explodia no céu”. O sujeito se declara, se inspira ao contemplar a criação. Iluminado por este momento clama pelo “Senhor”, e pede: “Guarda meu coração no teu [...] Guarda a minha alma na tua [...] Guarda o meu espírito no teu [...]”. E assim o eu lírico se constitui, entrega a Deus seu coração, sua alma, seu espírito, purificando-se (“E tu me deste a paz”).

Como se nota, “na poesia lírica, a sensibilidade e a imaginação constituem endereço quase exclusivo” (MOISÉS, 2015, p. 195). Ambas, ainda com a força dada pela subjetividade e pela imitação, de certa forma nos ajudam para que fiquemos mais próximos das poesias e do sujeito que nela se pronuncia, mesmo que estejam

interpretas? ²⁷ A isto ele respondeu: Amarás o Senhor, teu Deus, de todo o teu coração, de toda a tua alma, de todas as tuas forças e de todo o teu entendimento; e: Amarás ao teu próximo como a ti mesmo. ²⁸ Então, Jesus lhe disse: Respondeste corretamente; faze isso e viverás. ²⁹ Ele, porém, querendo justificar-se, perguntou a Jesus: Quem é o meu próximo? [...] ³³ Certo samaritano, que seguia o seu caminho, passou-lhe perto e, vendo-o, compadeceu-se dele. ³⁴ E, chegando-se, pensou-lhe os ferimentos aplicando-lhes óleo e vinho; e, colocando-o sobre o seu próprio animal, levou-o para uma hospedaria e tratou dele. [...] ³⁶ Qual destes três te parece ter sido o próximo do homem que caiu nas mãos dos salteadores? ³⁷ Respondeu-lhe o intérprete da Lei: O que usou de misericórdia para com ele. Então, lhe disse: Vai e procede tu de igual modo (BÍBLIA SAGRADA, 1999, p. 60).

carregadas de mistérios. Aliás, sentimentos como desilusões, amores, inquietudes, prazeres, em relação à forma subjetiva da experiência que cada pessoa tem com o mundo, é, talvez, o que move a relação entre autor-*universo*-leitor. E no centro desse triângulo está a obra.

Quem discorre sobre essa relação, a qual chamou de “coordenadas da crítica da arte”, foi M. H. Abrams (2010). O autor aprecia esses quatro elementos, que aparentemente se mostram diferentes, mas que por outro lado são sinônimos. É que considerando a obra de arte em sua totalidade, qualquer teoria usada dentro de uma leitura literária fará com que levemos em consideração um deles ou todos os quatro elementos. Contudo, Abrams alerta: “localizar a diretriz principal de uma teoria crítica é apenas início de uma análise adequada” (ABRAMS, 2010, p. 23). E segue:

Por exemplo, essas quatro coordenadas não são uma constante, são variáveis; elas diferem em significação conforme a teoria na qual ocorrem. Considerem o que denominei universo como exemplo. Em qualquer teoria isolada, os aspectos da natureza que o artista supostamente imita — ou é instigado a imitar — podem ser particularidades ou tipos, e podem ser apenas os aspectos belos ou morais do mundo, ou mesmo qualquer aspecto, sem discriminação. Pode-se afirmar que o mundo do artista é o mundo da intuição imaginativa, ou do senso comum, ou da ciência natural; e pode-se considerar que esse mundo inclui — ou não inclui — deuses, bruxas, fantasias e ideias platônicas (ABRAMS, 2010, p. 23).

Assim, dentro da temática do amor e da subjetividade que envolve o eu lírico, dentre as várias teorias que já foram escritas sobre o sentimento amoroso — algumas inclusive atravessam os tempos e se mantêm vivas até os dias de hoje —, a que talvez seja mais conhecida é a do amor platônico⁴⁰ — a busca pela imortalidade da alma. O que se tem, de acordo com Octavio Paz, é que “a presença da alma em uma história de amor é de fato um eco platônico, e o mesmo devo dizer da busca da imortalidade, conseguida por Psiquê ao se unir com uma divindade” (PAZ, 1994, p. 31).

Portanto, desse amor romântico, idealizado, inatingível, temos o nome do filósofo. Platão, embora no discurso de *Íon* fale da poesia ou no diálogo de *Fédon* aborde, dentre outros assuntos, o prazer e a dor, faz uma metáfora sobre o amor, em

⁴⁰ Sabemos que por tempos predominou na poesia lírica a representação do amor idealizado, platônico. Nesta poesia a figura da mulher, sempre muito presente, era descrita como um ser inatingível, que devia ser contemplado, sem contato físico. A poesia romântica que, já dissemos aqui, foi intensificada pelo sentimento do amor, nos apresentou grandes escritores. Dentre eles, citamos dois poetas do Brasil: Gonçalves Dias, “o primeiro poeta autêntico a emergir em nosso Romantismo”; e, Álvares de Azevedo, com “as tentações de byronismo e de satanismo” (BOSI, 2012, p. 109-116).

seu estado de completude, no livro *O Banquete, ou do Amor*. Neste, Platão discorre sobre a natureza do sentimento; e utiliza personagens que fazem reflexões e elogios sobre a essência do amor.

Falando de forma breve sobre *O Banquete*, ele é dividido em três partes: 1) Na fala de dois poetas, um pensador, um médico, um comediógrafo; 2) No discurso de Sócrates; e 3) Em um elogio a Sócrates. Na opinião de suas falas, conhecemos o amor em certas perspectivas, como aquele que descende da relação entre o amor e a cisão original que afeta cada criatura — apresenta o Amor em busca de uma unidade. Ou ainda “que o Amor é dos deuses o mais antigo, o mais horado e o mais poderoso para a aquisição da virtude e da felicidade” (PLATÃO, 1972, p. 20).

Dessa forma, “Platão pinta um quadro do amor que é de natureza tanto física quanto espiritual” (SHAFFER, 2012, p. 19). Na poesia de Vinicius de Moraes é possível identificar também esse quadro. Por este temos a abertura de refletir sobre a constituição de um sujeito lírico desidealizado em sua poética, visto que existe em um Vinicius um sentimento amoroso mais romantizado, idealista, e outro que caminha em sentido contrário. Este que foi se intensificando pela subjetividade da lírica no contexto da modernidade. Sobre esse assunto daremos destaque no capítulo seguinte.

Este, portanto, fixou-se na lírica, onde nossa atenção esteve na concepção romântica, representada a partir do exagero dos sentimentos. O destaque foi em tratar de como o poeta se utiliza do poder expressivo da linguagem artística, em seu caráter imitativo e imaginativo. Além disso, o capítulo também apresentou, sob algumas perspectivas, a problemática do sujeito lírico romântico com a temática do sentimento amoroso, a partir de acepções específicas do amor, bem como os assuntos sobre subjetividade. Sem, contudo, perder de vista a produção lírica de Vinicius de Moraes.

2. NOÇÕES DE LÍRICA MODERNA

No capítulo anterior nos atentamos em traçar um apanhado histórico-literário sobre a lírica, com os olhos voltados em especial à concepção romântica, realçando o sujeito no processo de criação artística. No contexto adicionamos o papel da subjetividade em relação às expressões do autor/poeta — bem como do eu lírico que se revela no texto poético — e à temática do sentimento amoroso. Buscou-se ainda, desde o início, relacionar o debate com a obra poética de Vinicius de Moraes, já na tentativa de reconhecer como o sujeito lírico de seus poemas passaria de um romantizado para um sujeito “desromantizado”.

Continuamos neste segundo capítulo com as atenções ao estudo da lírica; agora, porém, no que confere à lírica frente às manifestações de ruptura advindas com a modernidade. A expressividade do poeta e do sujeito, a subjetividade, a poesia e o sentimento amoroso com seus desdobramentos serão também abordados na discussão. Salientamos, contudo, que não temos intenção de precisar o que é lírica moderna. Síntese muito difícil de ser alcançada dada a heterogeneidade e amplitude do que se convencionou chamar de “moderno”⁴¹.

Este capítulo, portanto, dará mais sustentação ao próximo, que é analisar a “desidealização” do sujeito lírico no livro *Poemas, Sonetos e Baladas*, a partir da reformulação do sentimento amoroso e da subjetividade da lírica moderna. Sendo assim, esses assuntos nos direcionam para uma reflexão não só da poesia moderna, mas também já a aproximamos ao sujeito lírico dos poemas vinicianos, e de como a sua poesia, ainda que impregnada pela lírica romântica, foi sendo ultrapassada pelos ideais modernos.

Feito o adendo, começamos por dizer que a lírica foi decerto, ao passar do tempo, apreendida por sua essência subjetiva. Ideia solidificada no Romantismo, sobretudo no pensamento de Georg Hegel⁴². E o poeta, criador de um ente ficcional, expressaria do seu interior uma voz, traduzindo em versos os conteúdos de sua

⁴¹ Sem contar que, como disse Luiz Lima, “na poética da modernidade, perde-se a delimitação precisa e historicamente legada, do que seja o poético [...] Se, tradicionalmente, a poesia era identificada com a linguagem elevada, sublimadora da realidade, ela agora busca palavras e situações “vulgares” e não mais reveste o real com o encanto que o purificava” (LIMA, 2003, p. 95).

⁴² Ressaltamos novamente que, dentro das leituras a respeito do movimento romântico, fosse pelos seus primórdios, pelo seu desenvolvimento ou pela sua constituição, consideramos a base estrutural do nosso pensamento a ideia que Georg Hegel traz em sua *Estética (Poesia)*. O filósofo coloca que a lírica é sinônimo de subjetividade, visto que aquela só se desenvolve a partir desta. Na página 22 deste Trabalho nós falamos sobre, dizendo ainda que a lírica romântica que leva à interpretação hegeliana.

imaginação. Portanto, este sujeito que surge apresenta necessidades subjetivas, como seus sentimentos e seus pensamentos. Nessa circunstância, o sujeito lírico se pronunciaria em uma mínima distância entre o seu ego e a sua consciência afetiva, entre a sua particularização e uma representação da realidade social.

Hegel, nos seus *Cursos de Estética* (1997; 2004) sistematizou todos esses aspectos — a representação artística pela subjetividade, uma voz intensificando os sentimentos, certo domínio da individualidade do autor/poeta. Como nos afirmou: “o que na poesia domina é a *subjetividade*”. E da poesia lírica ele diria: “a sua missão é mais elevada: consiste em libertar o espírito, não *do* sentimento, mas *no* sentimento” (HEGEL, 1997, p. 510 e 511). As ideias de sua estética de certa forma ainda estão nos assuntos que tratam sobre poesia.

Elas ganham difusão desde os fins do século XIX e seguem ao longo do XX, ou para uma continuidade ou para uma diferença. Deste modo, depois do período romântico, com a entrada da modernidade, novas perspectivas de forma e conteúdo da poesia são discutidas. Além do que, nessa passagem de séculos se apresentavam mudanças significativas em aspectos íntimos da vida pessoal do homem/poeta, fosse pelas relações sociais, pela sua relação com a própria existência ou pelas relações de intimidade do eu.

Com isso entendemos que “a problemática do ‘sujeito lírico’ procede em grande medida, da herança filosófica e crítica do Romantismo alemão que se difundiu primeiro na Inglaterra [...] e depois por toda a Europa” (COMBE, 2010, p. 114). E a consideração mais precisa era de que “a poesia lírica é essencialmente ‘subjetiva’”, conforme o poeta Friedrich von Schlegel. Depois dele, Georg Hegel diria que isso se dá “em função do papel preeminente que ela confere ao ‘eu’ [...] A *Estética* de Hegel, posterior ao Romantismo, realiza de alguma forma a síntese dessa concepção romântica e lega à poética moderna o postulado da ‘subjetividade’ lírica” (COMBE, 2010, p. 114).

Dessa maneira, a poesia na modernidade, de alguma forma, carrega essa difusão da lírica, de estar associada ao como o poeta expressa os sentimentos. Mas a nova realidade ajudaria o lirismo a associar a poesia de caráter pessoal com a que representasse também o mundo exterior. A subjetividade própria da poesia lírica, por essa natureza que surgia, vai deixando as oposições entre o subjetivo e o objetivo. “Daí a difícil encruzilhada em que se vê para explicar o comportamento da arte na modernidade” (LIMA, 2012, p. 100).

Esse novo contexto, pois, toma como uma das primeiras características a discordância com a arte imitativa em poesia. Critica a “Arte pela Arte” do parnasiano e a ênfase na sensação do simbolista. Reflete o efeito das inovações tecnológicas da época sobre a sensibilidade humana. O considerado antigo é rejeitado. Formas pré-estabelecidas de compor passam a ser uma constante na poesia moderna. Ao mesmo tempo outras características vão aparecendo nessa poesia, tais como a fragmentação e/ou a simplificação da linguagem, tendo o uso do verso livre, e a aproximação com a oralidade, tendo a poesia mais prosaica.

Podemos destacar como exemplo de uma dessas mudanças, dando-nos uma possível noção da poesia (lírica) nesse novo panorama, o uso do prosaísmo. O poeta, embora mantivesse o conteúdo do texto literário numa linguagem coloquial, a sua maneira de se expressar é ainda subjetiva. Entretanto, não é puramente sensível. Há uma atitude mais consciente, onde ressonâncias da sociedade, de maneira mais reflexiva, aliam-se à sensibilidade do poeta⁴³. Nas palavras de Hugo Friedrich, temos que o eu pessoal do artista, dentro desse contexto moderno, “não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua” (FRIEDRICH, 1991, p. 17)⁴⁴.

Nesse contexto, de relações de vida pessoal — ou com o social ou consigo —, Anthony Giddens, no livro *Modernidade e identidade*, diz: “‘eu’ e ‘sociedade’ estão inter-relacionados” (GIDDENS, 2002, p. 36). A subjetividade, diante dessa mudança, se caracteriza agora não mais em uma unidade. Há uma dispersão, novas facetas, uma “desidealização” na poesia. O mundo moderno é, pois, um mundo que amplia possibilidades. Estende-se a voz do sujeito lírico no texto poético. A própria arte se manifesta dentro desse novo contexto e um novo sentido para o eu presente na poesia se projeta.

Antes o sujeito tinha olhos para o seu mundo interior. Agora ele passa a exprimir um olhar onde não apenas a lua, as flores, o mar são suas referências de exterioridade, mas o processo reflexivo desses elementos na palavra poética. Assim, para a poesia e, logo, para o poeta lírico, a tradição e a vanguarda articulam-se. Tal

⁴³ Podemos citar também, de acordo com Carla Mano (2006), ainda que em certo sentido contraditório, o retorno a “aspectos tradicionais”, como a estrofação regular do poema.

⁴⁴ No entanto, esse mesmo artista, tem uma “missão”. Conforme Octavio Paz é “missão” do poeta assumir como “método de associação poética [...] a sinestesia” e o “mundo de sensações que rimam com realidades invisíveis [...] para construir uma ponte entre o mundo, os sentidos e a alma” (PAZ, 2012, p. 99). Isto significa que há de considerar essa nova dimensão da poesia, expressa pelo artista moderno.

consideração é aceita, porque embora estabeleça um novo parâmetro, dando novas direções aos artistas, se verifica na modernidade estética uma complexa relação entre o novo e a resistência de uma permanência, articulada com outras contradições.

Nas palavras de Massaud Moisés, temos: “o mundo subjetivo e o objetivo aderem-se, imbricam-se, formando uma só entidade, subjetivo-objetiva” (MOISÉS, 2015, p. 69). Diante disso entendemos que, na modernidade, não pode haver poesia (ou mesmo arte) sem a articulação entre aspectos internos — ao que corresponde, por exemplo, ao sentimento, ao estado passional, à subjetivação — e externos — por exemplo: fatores sociais, históricos, filosóficos — do eu. É que dado pelo referencial de modificações no período o qual estamos tratando, que corresponde aos meados do século XIX e início do XX, a expressão da flexibilidade desse sujeito também vai se modificando.

Vale ressaltar que não se trata de uma atividade massacrante, mas sim de uma atividade transformadora que faz avançar o estilo da poesia lírica. Ou seja, com a modernidade, aludindo ao texto de Michel Collot (2004), o sujeito lírico segue fora de si; projeta-se em direção ao mundo exterior. Baseia-se nas leituras de Hegel ao afirmar que circunstâncias exteriores são indispensáveis no processo de criação da poesia lírica. Elas sobressaem de “maneira mais explícita quando um acontecimento real, uma situação real se oferece ao poeta” (Georg Hegel *apud* COLLOT, 2004, p. 165)⁴⁵.

Esta, portanto, é outra noção que podemos ter da poesia lírica moderna. E é esta que seguimos neste trabalho. Se antes, no Romantismo os poemas (líricos) estavam associados com a forte expressão de sentimentos individuais, traduzindo o mundo interior do eu lírico, com as mudanças advindas nesse contexto de fins de séc. XIX para início do XX, “diferentemente, encontram-se muitas manifestações poéticas que expõem e criticam a realidade social em que o poeta está inserido” (DOURADO, 2012, p. 38 e 39). Maysa Dourado acrescenta: “mais precisamente, as conotações sociais, políticas e ideológicas que esse entrelaçamento impõe” (DOURADO, 2012, p. 39).

⁴⁵ Reforçando esse pensamento, temos um fala de Massaud Moisés, que diz: “Quando ocorre de o poeta sair do círculo do ‘eu’, ‘os objetos do mundo exterior são apenas o esteio, o fundamento, o impulso de onde nascem os sentimentos, as emoções, as reflexões, as opiniões...’. Ou, então, projeta-se na direção dos objetos circundantes para só ver a si próprio, aderindo a eles, ou para divisá-los como prolongamento do seu ‘eu’, de forma que ‘todo o conteúdo do mundo se converte aqui em simples vivência interior, somente como tal vivência interior existe e é reconhecido” (MOISÉS, 2015, p. 191).

Nesse sentido, o eu lírico se constitui a partir da relação entre o sentido e o objeto; alarga o horizonte da poesia dentro do cenário moderno. E ultrapassa todas as dicotomias entre o subjetivo/interior e o objetivo/exterior. A dimensão artística da poesia não renega a experiência pessoal; e ao mesmo tempo considera na relação sujeito/objeto a produção de uma imagem elaborada no nível da consciência do eu⁴⁶. Nessa mediação a lírica passa a ser composta pela fratura do sujeito no interior do texto. É que o sentimento passa a não ser mais idealizado.

Todavia, há de se ressaltar: não se trata de uma busca de destruição do eu, mas, sim considerar que a poesia lírica nesse momento possui em sua totalidade uma dose de individualidade e de universalidade. A linguagem da lírica se configura como algo duplo: e estabelece vínculos intrínsecos entre o sujeito e a realidade mutável de sua significação. Usando uma expressão de Alfredo Bosi, há um “sujeito-objeto em discorde concórdia” (BOSI, 2015, p. 15).

Portanto, tal linguagem não deve ser dada como algo absoluto, como única voz. A expressão lírica, ao alcance de uma objetividade linguística, submetida em si mesma, torna-se uma das vozes do eu no texto poético. Dessa forma o discurso comunicativo da expressividade lírica configura-se pelo sujeito, por identificação com a linguagem artístico-poética, tanto do interior do poeta quanto da sociedade. Assim, nesse processo de criação, o poeta se utiliza da linguagem lírica como ferramenta possibilitadora de sentidos; e com ela modula o texto.

A lírica moderna, vista por este ângulo, nos dá uma noção que nos remete à relação entre as intenções do poeta e os símbolos que essa linguagem artística pode propor, e que conduzirão o leitor ao sentido poético. O leitor então se aproxima das palavras e as (re)significa no processo de construção e recriação do eu presente na poesia. Ele se transforma em sujeito participante, que dá também significado aos versos (líricos) do poeta. Afinal, “os leitores dos poetas modernos estão unidos por uma espécie de cumplicidade” (PAZ, 2012, p. 48).

A poesia, uma vez escrita, não pertence nem representa ninguém, mas, ao mesmo tempo, pertence e representa a todos que assim o queiram. Projeta uma voz

⁴⁶ Nesse ponto, conforme o autor Carmelo Bonet (1970), surgiria uma atitude filosófica, relacionando processos idealistas e objetivistas. A poesia moderna evidencia, a partir dessa relação entre sujeito e objeto, vínculos que se estendem entre a poesia lírica com as conotações sociais, filosóficas, políticas, religiosas, sem se desprender da temática amorosa, frequente no interior da lírica. Citando as palavras de Walter Benjamin: “o lírico deixou de ser considerado como poeta em si” (BENJAMIN, 1995, p. 103). Ou seja, o poeta lírico traz suas relações com o mundo externo e mantém sua intuição a partir do mundo subjetivo.

que não seja apenas a do poeta, mas que seja ainda outra coisa, uma voz na qual a própria linguagem lírica se reconheça como algo que diz, reproduzida da sua forma de ver e de se relacionar com a sociedade. Assim, a voz do sujeito na poesia (que fala, por exemplo, do sentimento amoroso) não pode ser caracterizada apenas como de uma pessoa em particular. Ela pode ser a do poeta (e/ou do sujeito lírico), mas também a do leitor.

Usando as palavras de Fábio Andrade, teríamos

uma nova definição de lírica [...]: uma experiência singular de linguagem, através de uma individualidade criadora que se põe constantemente em crise [...]. Pré-lógica, e vazada, geralmente, mas não sempre, pelo seu caráter artificioso de experiência linguística, numa poderosa linguagem metafórica que substitui as categorias de realidade pela inventividade da imaginação (ANDRADE, 2008, p. 81).

Assim, o que podemos compreender é que a poesia, com sua linguagem subjetiva, tenta manter-se ao mesmo tempo objetivamente viva. E a lírica, em certo sentido violento, devido ao caráter contestador e reflexivo do artista moderno, se constituiria: ou como a conhecemos, própria do sujeito individual; ou ultrapassando a mera individualidade, dada pela ruptura que a sociedade faz gerar na lírica. Esse caráter paradoxal da lírica transcende seu sentido. Como disse Theodor Adorno:

Em virtude de sua própria subjetividade, pode-se falar do teor lírico como sendo objetivo [...] isso só ocorre se a obra de arte lírica, ao retrair-se e recolher-se em si mesma, em seu distanciamento da superfície social, for motivada socialmente [...]. O meio para isso, porém, é a linguagem. [...] a linguagem estabelece a mediação ente lírica e sociedade no que há de mais intrínseco (ADORNO, 2003, p. 73 e 74).

Sem intenções de adiantar a leitura focada na relação do subjetivo/interior com o objetivo/exterior da poesia lírica de Vinicius de Moraes, refletindo a partir daí sobre a “desromantização” do sentimento amoroso do sujeito lírico, citamos para a ocasião um de seus poemas que dialogam com esses primeiros apontamentos apresentados sobre a modernidade e a poesia moderna⁴⁷. Segue:

⁴⁷ Vale destacar que o próprio Vinicius salientou em uma “Advertência” sobre a sua obra poética, a respeito desses traços marcantes que a dividiriam: “Poderia este livro ser dividido em duas partes, correspondentes a dois períodos distintos [...] A primeira, transcendental, frequentemente mística, resultante de sua fase cristã, termina com o poema ‘Ariana, a mulher’, editado em 1936 [...] À segunda parte, que abre com o poema ‘O falso mendigo’, [...] escrito em oposição ao transcendentalismo anterior [...] estão nitidamente marcados os movimentos de aproximação do mundo material, com a difícil mas consciente repulsa ao idealismo dos primeiros anos” (MORAES, 1954, p. 245). A título de informação, as obras publicadas nessa primeira parte, em ordem cronológica, são: *O caminho para a*

A ROSA DE HIROXIMA⁴⁸

Pensem nas crianças
Mudas telepáticas
Pensem nas meninas
Cegas inexatas
Pensem nas mulheres
Rotas alteradas
Pensem nas feridas
Como rosas cálidas
Mas oh não se esqueçam
Da rosa da rosa
Da rosa de Hiroxima
A rosa hereditária
A rosa radioativa
Estúpida e inválida
A rosa com cirrose
A anti-rosa atômica
Sem cor sem perfume
Sem rosa sem nada.
(MORAES, 2006, p. 135).

A natureza subjetiva do eu se imbrica com a atenção no acontecimento. Interior e exterior se inter-relacionam. O sujeito, portanto, se projeta no mundo, e se deixa expressar através do seu sentimento. Seu reflexo pode ser lido desde o início, onde o sujeito lírico mostra as crianças (“Mudas telepáticas”) alheias a todo o conflito; expõe as meninas (“Cegas inexatas”) sofrendo as consequências da radioatividade. O poema também nos alerta para pensarmos nas mulheres, futuras mães que sofrerão o efeito devastador do ataque por muitas gerações (“[...] Rotas alteradas”).

Antes de fechar essa primeira parte do poema, de nos levar a refletir sobre as sequelas da bomba atômica, o sujeito lírico fala das feridas cálidas. São, talvez, as feridas abertas devido à morte das rosas, aludindo à natureza ambiental queimada; ou, remetendo-nos a uma leitura onde podemos apreender as “rosas cálidas” como

distância (1933); *Forma e Exegese* (1935) e *Ariana, a mulher* (1936). “O falso mendigo”, poema citado por Vinicius de Moraes, e que demarca o início da segunda parte da sua poesia, foi publicado primeiramente no livro *Novos Poemas* (1938). Deste seguem *Cinco Elegias* (1943) e *Poemas, Sonetos e Baladas* (1946) — este que na pesquisa é o nosso foco de leitura.

⁴⁸ Nos estágios finais da Segunda Guerra Mundial, em agosto de 1945, os Estados Unidos enviaram bombas atômicas às cidades japonesas, Nagasaki e Hiroshima, em um desfecho de demonstração de força nuclear. Todavia, mesmo com toda destruição, houve alguns sobreviventes. Estes, porém, com cicatrizes, talvez sem fim. Além das queimaduras, muitas outras enfermidades foram ocasionadas, como: surdez, cegueira, cânceres. Sem contar os desastres ambientais causados pelas chuvas ácidas. Dizemos ainda que “A rosa de Hiroxima” foi escrita em 1946, a partir dessa tragédia ocorrida nessas duas cidades. Esse é o pano de fundo para Vinicius de Moraes, que antes de publicar o poema, em 1954, na sua *Antologia Poética*, ainda lhe deu muita atenção. O texto passou por algumas versões até “surgir em sua forma final e acabada, em 1950” (PECCI, 1994, p. 211). Assim, tal poema tornou-se um grande protesto contra os ataques bélicos, sendo, inclusive, musicada, difundindo ainda mais o clamor dos seus versos: “Pensem nas crianças [...] Pensem nas meninas [...] Pensem nas mulheres [...] Pensem nas feridas [...] Mas oh não se esqueçam / Da rosa da rosa / Da rosa de Hiroxima [...]” (MORAES, 2006, p. 135)

uma extensão de suas próprias feridas, tendo suas pétalas doloridas, causadas pelo impacto de sua dor frente ao mal deixado pelo ataque nuclear.

A voz do poema termina essa parte revelando a causa de todo esse mal: “[...] Mas oh não se esqueçam / Da rosa da rosa / Da rosa de Hiroxima”. E na imagem poética, imaginativa/imitativa, a bomba que destrói se torna uma flor. Tal aproximação nos remete à discussão apresentada no primeiro capítulo, da relação entre imagem e o som dado pela palavra poética. A analogia é resultante do desabrochar da rosa com o desenho que é feito quando a bomba explode. Beleza e espanto se relacionam. É a voz ultrapassando todas as dicotomias entre o interior e o exterior do poeta.

Soma-se à leitura a sonoridade causada pelas consoantes “S”, ao final de todos os versos, e todas as outras que iniciam os versos. Ao lermos o poema em voz alta percebemos que de alguma forma essa repetição fonética nos sugere uma força de expressão, e isso ajuda a demarcar a subjetividade do sujeito lírico. E, como se percebe, não há uma pontuação gramatical no poema, além do ponto final. Essa pontuação é dada na melodia que se segue ao falar/ouvir o poema. Sem contar que a primeira sílaba é sempre tônica para marcar o começo de um novo verso. Vejamos:

Pen/sem/ nas/ cri/an/ças
Mu/das/ te/le/pá/ticas
Pen/sem/ nas/ me/ni/nas
Ce/gas/ i/ne/xa/tas
Pen/sem/ nas/ mu/lhe/res
Ro/tas/ al/te/ra/das
Pen/sem/ nas/ fe/ri/das
Co/mo/ ro/sas/ cá/lidas
[...]

“A Rosa de Hiroxima” termina triste, “Sem cor sem perfume / Sem rosa sem nada” (MORAES, 2006, p. 135). Mas a carga lírica que ela deixa é um rastro infinito de reflexão. O desespero, o sofrimento, a destruição, marcadas pelas ações da modernidade, se confundem ao sentimento amoroso do poeta. Sua percepção, sua subjetividade, sua lírica é refletida no poder expressivo do texto poético. Como disse Carmelo Bonet: “primeiro sentimos, depois raciocinamos sobre o sentido, em seguida escrevemos sobre o sentido e o racionalizado” (BONET, 1970, p. 77).

Nesse contexto, a subjetividade, que é frequentemente considerada como uma das características centrais e, portanto, definidora da lírica, também se relaciona diretamente com a discussão do que seja lírica moderna. Como vimos no primeiro capítulo, a lírica é compreendida como uma expressão individual de um eu, que fala

de temas da ordem emocional, como o amor. Como a questão da subjetividade está diretamente atrelada a essa definição de lírica, logo passará também por uma dada reflexão. Portanto, o que temos como subjetividade expressiva do sujeito lírico de voz moderna é o captado do real à sua volta.

Se considerarmos uma mudança completa na perspectiva que transforma a lírica a partir da segunda metade do século XIX, e considerá-la não somente como uma expressão do eu, de acordo com o pensamento de Georg Hegel, a subjetividade também mudará. Deste modo, o sentimento do eu agora é descentrado. Ele continua; mas são as imagens externas que dialogam com o seu interior. Entendemos que no contexto da modernidade o subjetivo se apresenta; o que difere do romântico é que as imagens captadas não estabelecem uma imediata identidade com o sensível, com o que o sujeito expressa pelo que sente, mas como sente.

Aludindo Octavio Paz, as palavras do poeta são suas, e ao mesmo tempo são alheias. “O poema se alimenta da linguagem viva de uma comunidade” (PAZ, 2012, p. 48). Nesse ponto a lírica teria correspondência com uma harmonia e a sociedade com uma dissonância, caso olharmos separadamente uma da outra. Mas diminuindo a distância entre as duas linguagens, a artística lírica e a degradada pelo contexto, teremos o resultado da composição da poesia/lírica moderna. Falaremos desta no segundo tópico deste capítulo, apontando alguns de seus elementos.

No momento fechamos a discussão reafirmando que a lírica não apenas almeja, mas representa essencialmente a experiência poética no sujeito, sem elevar o pensamento objetivo da modernidade. Ou vice-versa. Acontece que a objetividade se torna representativa no texto poético, não havendo, pois, barreiras entre as coisas internas e externas referentes ao eu lírico. Como já dissemos, elas se correlacionam dentro do texto poético. Teríamos outra noção de lírica moderna: algo contrastante, que gera certa tensão no texto e/ou em quem o recebe.

No entanto, acrescentamos as contribuições dadas por Antonio Candido a respeito do assunto. Embora não discuta diretamente sobre a lírica, o autor coloca que “a obra” só pode ser entendida “fundindo texto e contexto” (CANDIDO, 2008, p. 13). No nosso entendimento, essa fusão se intensifica na poesia moderna. É que o externo/objetivo/social/contexto, carregado de alguns fatores — condições políticas, religiosas, filosóficas, ideológicas —, explora-se de modo interno/subjetivo/ poético/lírico — pelas condições psicológicas, amorosas, linguísticas. Vamos assimilar.

Como essa “fusão”, que é um dado da própria obra/poesia, destacado na fala de Antonio Candido, pode ser vista na especificidade da poesia moderna? Seria pela linguagem, de como o poeta se expressa no texto poético. Tomando por base o artigo *Poesia lírica: problemas concernentes à definição de gênero e à subjetividade*, de Andrio dos Santos, entendemos que a lírica do período moderno — que, segundo o autor, abrange desde a poesia romântica — caracteriza-se, dentre outros pontos, por “uma variedade de processos articulados pela linguagem” (SANTOS, 2017, p. 139).

O autor fala de “coleções líricas”, que vai do período arcaico grego até o que ele chama de “pré-modernidade”, contexto histórico-social fruto do pensamento romântico. A lírica grego-arcaica tinha uma linguagem comumente concebida para ser acompanhada por um instrumento musical; a lírica romântica tinha uma linguagem de cunho mais introspectivo, intensificada por temas sentimentais, como a melancolia, o amor ou a morte; a lírica moderna, por sua vez, tem uma linguagem relativa “a uma reflexão subjetiva” (SANTOS, 2017, p. 142), onde a presença de uma “subjetividade lírica” se associa com uma “consciência lírica”.

Assim, a fusão entre texto e contexto estaria para a poesia moderna como a linguagem poética está diferentemente estabelecida no seu decurso histórico sócio-literário. Vale ressaltar que a função social sempre se fez presente, de alguma forma. O que difere no contexto da modernidade é que essa relação não é apenas expressa subjetivamente pelo eu — a “subjetividade lírica” —, mas este eu carrega um grau de criticidade (de “consciência lírica”). O eu da poesia lírica moderna não apenas fala das questões que norteiam a sociedade. Mas se insere no processo criativo.

A lírica, caracterizada pelo processo articulador da linguagem, tendo, pois, uma “subjetividade lírica” agregada a uma “consciência lírica”, é essencialmente uma experiência que promoverá um horizonte estético na poesia moderna. A palavra de sentido mais habitual, tensionada com a individualidade criadora do eu, acrescida pela sua voz, que vive, experimenta e critica o real, deve ser pensada como artifício de linguagem. Como assentou M. Abrams: “a arte moderna [...] combina subjetividade e realismo, autorrevelação e ‘o característico’, ou representação de particularidades externas” (ABRAMS, 2010, p. 315).

Citando mais uma vez Octavio Paz: “a atividade poética é revolucionária por natureza; [...] é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro” (PAZ, 2012, p. 21). Isto significa que, se a atividade poética é por excelência

revolucionária, a poesia/lírica moderna exigirá um envolvimento não diferente com a sociedade e com o próprio poeta. Ela passará por uma renovação íntima ao tratar do que move e comove no interior do lírico. Assim, paisagens, fatos ou pessoas podem ser poéticos. O poeta só precisa conduzir e transformar a corrente poética em obra. E no livro *Poemas, Sonetos e Baladas*, podemos ver sobre esses apontamentos.

Nesse contexto, compreendemos que o artista/poeta, de um lado, mantém seus juízos e suas dores, onde seu sentir o leva em geral a si, “à consciência em tal Conteúdo”, como disse Georg Hegel (2004, p. 158); e aqui é a subjetividade agindo e o levando a refletir sobre a sociedade à qual pertence. Do outro lado o artista/poeta se depara com procedimentos acadêmicos, dos quais poucos são estimulantes, ainda que se façam necessários no processo artístico. Com isso, a ideia de modernidade é algo que não se pode ignorar nesse novo cenário da poesia⁴⁹.

Por essas razões que a poesia moderna vai de certa forma contra muitas coisas, representando até um caos, pois ao mesmo tempo ainda tem sido uma crítica contra ela mesma. Nesse sentido, a análise da ruptura da lírica moderna com certos padrões clássicos só favorece o exercício mais livre e ousado da imaginação do artista/poeta; conseqüentemente só tende a uma renovação na poesia lírica e no eu que se pronuncia na poesia. Afinal, “os contrários não desaparecem, mas se fundem por um instante” (PAZ, 2012, p. 32). Assim, o contexto da modernidade só garantiria reforçar a fusão⁵⁰.

Destacamos que existem leituras diversas quanto ao termo modernidade, podendo transcorrer na linha do impressionismo, do antirrealismo, do expressionismo, do decadentismo. Na linha da crítica literária ocidental, a modernidade tende a ser identificada “com o estabelecimento de um círculo de procedimentos ou propriedades não tradicionais”, associando-os “ao domínio do irracional nos homens e no mundo” (Felix Vodička *apud* LIMA, 2003, p. 87). Ou seja, independente do refinamento de como se apresenta a modernidade, há uma oposição à tradição; mesmo que a modernidade se equilibre sob os reflexos da sociedade e associe o poético com o social, ou outro eixo próximo.

⁴⁹ Como complemento neste ponto da discussão, temos a fala da professora Salette Cara. Ela diz que quanto mais a modernidade foi se desenvolvendo, “tanto mais a linguagem expressiva foi sendo percebida como *mediação* entre poeta e realidade, *perdendo seu caráter de verdade* e desestabilizando a função do poeta. Esse se sente desgarrado em seu novo ‘habitat’, sem acreditar que pode compreendê-lo e dominá-lo definitivamente” (CARA, 1985, p. 43).

⁵⁰ Como afirma Antoine Compagnon: “não é fácil eliminar totalmente a referência, pois ela intervém exatamente no momento em que é negada, como a própria condição dessa negação” (COMPAGNON, 2012, p. 115).

Contudo, indicamos que a noção de modernidade que acompanhamos é, sobretudo, a apresentada por Octavio Paz, no livro *Os filhos do barro*. O autor propõe uma reflexão acerca do vínculo entre tradição e ruptura, apoiado em dois pontos: um, que o novo passa a ser velho; e dois, que toda ruptura modifica-se para uma tradição. Para Paz a modernidade carrega em si um paradoxo quando tratada como uma ruptura da tradição.

Quanto a isso o ensaísta diz que a modernidade é “*outra* tradição. [...] O moderno é autossuficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição” (PAZ, 2013, p. 18). Ou seja, o moderno tem uma autonomia; critica o ontem ao ceder lugar à outra tradição⁵¹. E completa: “A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra” (PAZ, 2013, p 18). O moderno tem como característica a heterogeneidade. E embora ressalte oposições entre o passado e a atualidade, Paz também afirma que na modernidade não há oposição entre esses tempos, porque tudo se passa no mesmo momento, aceleradamente.

Assim ele diz:

A tradição moderna apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo. [...] A tradição do moderno encerra um paradoxo maior do que o que deixa entrever a contradição entre o antigo e o novo, o moderno e o tradicional. A oposição entre o passado e o presente literalmente se evapora, pois o tempo transcorre com tal celeridade, que as distinções entre os diversos tempos — passado, presente, futuro — apagam-se ou pelo menos se tornam instantâneas, imperceptíveis e insignificantes (PAZ, 2013, p. 20-22)⁵².

⁵¹ No livro *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido fala a respeito do assunto, apresentando uma alusão interessante, onde a “formação da continuidade literária” se dá bem como a passagem “da tocha entre corredores”. Ele diz: “Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, — espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem a tradição não há literatura, como fenômeno de civilização” (CANDIDO, 2000, p. 24).

⁵² Como se percebe a tradição implica em um significado bem mais amplo. Pois “os diversos tempos — passado, presente, futuro” — que Octavio Paz fala que se apagam, na verdade é que um desses tempos — o passado no presente ou o presente no futuro, por exemplo — vai se constituindo de certo modo em outro tempo. Ou seja, usando as palavras de T. S. Eliot, “[...] se a única forma de tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir caminhos da geração imediatamente anterior à nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a ‘tradição’ deve ser positivamente desestimulada. [...] Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável [...] Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional” (ELIOT, 1989, p. 38 e 39). T. S. Eliot entende a literatura como algo amplo. Nesse sentido, há uma ordem coexistente, onde os tempos passados estão presentes nos tempos atuais, para quem sabe refletir em outro tempo futuro. Assim, a tradição passa por uma espécie de ciclo. Ela vence épocas que estariam em decadência e apresenta renovações. O homem moderno — referimo-nos ao momento que corresponde a partir dos meados do século XIX — é, portanto, um ser de necessidades.

O poeta moderno, portando, foi além. Sua poesia não se limita apenas em percepções, na interioridade; pelo contrário, se alarga. Mantém o caráter purificador da palavra poética, pelas coisas sentidas e/ou pelas observadas. Ambas imbricadas. Assim, a subjetividade lírica, dentro dessa “tradição moderna”, estaria em favor de duas noções: uma, comum à impessoalidade; e a outra, no diálogo com as coisas externas ao poeta, tomadas como equivalentes.

Se considerarmos especificamente o Brasil, destacando o plano formal dessa poesia que surge com os ideais da virada do século XIX para o XX, vamos ter que o verso livre se destaca; embora a ruptura com o passado ainda deixasse resquícios de certas formas poéticas. O soneto é um exemplo. No plano temático, o cotidiano é muito usado, vindo à tona questões do social, do histórico, do filosófico, ainda que o sentimento amoroso estivesse como suporte. E a concepção de lírica, nesse cenário, se apresenta não apenas com afinidades do como inicialmente foi reconhecida, mas também com contrastes.

No diálogo do que se apresenta com a obra poética de Vinicius de Moraes, e fechando essas reflexões preliminares, vamos a uma breve observação do “Soneto de Carnaval”, publicado no livro que escolhemos para análise na pesquisa, *Poemas, Sonetos e Baladas*. O soneto, em geral, trata do sentimento amoroso. Fala de perdas intermináveis. Porém, a diferença do amor romantizado é a consciência tomada pelo eu lírico. Citamos as duas últimas estrofes:

[...]
E vivemos partindo, ela de mim
E eu dela, enquanto breves vão-se os anos
Para a grande partida que há no fim

De toda a vida e todo o amor humanos:
Mas tranquila ela sabe, e eu sei tranquilo
Que se um fica o outro parte a redimi-lo.
(MORAES, 1946, p. 8)

Como vemos o sujeito não só sabe, mas compreende e aceita a situação. Partem, seguindo em direção ao último instante de todo (amor) humano, a morte. Ou se tirarmos pelo título, há certeza no término porque o carnaval é breve, findável. O amor pode até ser verdadeiro, mas é efêmero. Correlacionando, Octavio Paz disse: o “tempo transcorre com tal celeridade, que as distinções entre os diversos tempos [...] se tornam instantâneas” (PAZ, 2013, p. 22). E o eu não é o centro. Ele não tem dor. Cada um ao final da relação segue a sua vida. O amor, portanto, é temporal.

Ainda assim, é de se destacar que a lírica continua mantendo no centro de sua expressão o caráter subjetivo. Porém, devido a maior liberdade na abordagem da poesia, a modernidade faz levar a uma mudança no conceito de lírica. Articulada pelo ritmo e sentido, se nos apoiarmos na compreensão de Octavio Paz (2012), o poema reúne o novo e opostos. Assim, tradição e modernidade caminham nas imagens e significados que um poema pode apresentar. Dinamizam sua forma e seu conteúdo.

Antes de passarmos para os tópicos que fecham o objetivo desta parte da pesquisa — relacionar a natureza da lírica com as manifestações de ruptura ocorridas com a modernidade —, até mesmo para ratificar a mudança no conceito de lírica frente aos ideais modernos e, claro, mantermos a compreensão do que estamos apresentando neste capítulo, pontuamos as noções de lírica moderna aqui discutidas. Vale lembrar que a maior mudança é histórica. E nisso o pensamento se apoia. Muda para se adequar à arte e esta naquele.

Como disse Alfredo Bosi: “a História dá a tópica [...]; por isso é a única fonte honesta” (BOSI, 2000, p. 198). Nós sabemos, e o autor nos diz, que a poesia “conserva, em qualquer tempo, o seu modo próprio de ser” (BOSI, 2000, p. 208). No caso, como exemplo, as emoções, a imaginação, a subjetividade. Porém, conforme o comportamento e ideal de vida mudam, a poesia também vai se ajustando. Na poesia moderna o eu individual que frequentemente se associa na criação artística, e que os românticos enalteceram, não é mais tomado como o centro.

Há, portanto, ressonâncias da sociedade. Esta que faz a linguagem poética tomar uso também da linguagem prosaica. É que “a poesia moderna [...] começa com o verso e o poema em prosa” (PAZ, 2012, p. 276). Esta é uma das noções da poesia (lírica) moderna. Outra noção que se reflete nessa poesia é o sujeito se projetar ao mundo exterior, “para fora de si”, como abordou Michel Collot (2004). Há uma atitude mais consciente, crítica para com o texto poético. O eu lírico está inserido e se impõe frentes às questões políticas, ideológicas, sociais.

A subjetividade do poeta/sujeito lírico ultrapassa dicotomias entre subjetivo e objetivo, entre interior e exterior da poesia, e também as questões existentes na sociedade ajudam a compor uma noção de poesia lírica moderna. É que a linguagem da poesia “estabelece a mediação entre lírica e sociedade” (ADORNO, 2003, p. 74), e nesse sentido, elas caminham entrelaçadas. Como já foi dito, tal medição, de alguma forma, sempre ocorreu. Contudo, a diferença é que a poesia na modernidade deixa de ser puramente subjetiva e passa a se relacionar com uma consciência lírica.

Mais uma noção de lírica moderna de que falamos foi da relação da poesia com o leitor; dos efeitos estéticos que este sofre no contato com o texto poético. O equilíbrio entre esses elementos, a obra e o leitor, modificaram-se também. “A voz do poeta é e não é dele” (PAZ, 2012, p. 164). Afinal, o poema, o autor e o receptor fazem parte de um mesmo contexto. E neste todos se relacionam e participam da criação. Como disse Octavio Paz: “leitor e poeta se criam ao criar esse poema que só existe por eles e para que eles existam de verdade” (PAZ, 2012, p. 174).

Desta maneira entendemos que, para o conceito moderno de poesia lírica, e do qual seguimos aqui — que toma por base, sobretudo, as leituras de Octavio Paz (2012; 2013) —, é a noção de consciência de si tomada pelo poeta que faz tornar a poesia um veículo de representação artística. Nesse sentido, o poeta adquire uma autoconsciência, uma autorreflexão. O eu lírico, agora desidealizado, com o modelo de pensamento é uma atividade na poesia moderna. Nessa mudança, “a linguagem lírica irrompe como uma forma distinta de conhecimento: como uma ‘outra razão do ser’” (PEREYR, 2000, p. 11)⁵³.

Podemos compreender, diante dessas considerações a respeito da poesia lírica moderna, que o assunto é extenso. Sabemos ainda que existem outras noções que perpassam pela discussão. O verso fragmentado, a versificação livre, temáticas que abrangem o cotidiano, a linguagem beira ao prosaico, tudo isso caminha pelos debates que envolvem a poesia nesse contexto. Contudo, a que decidimos apreender é aquela onde o sujeito lírico se insere de forma mais consciente no mundo exterior, relacionando-se, e a partir dessa relação se expressar reflexiva e liricamente.

Daremos seguimento às discussões abrindo dois tópicos, procurando não apenas ratificar a noção de lírica na modernidade, mas, sobretudo, tratar da poesia lírica em relação à modernidade. E, na meditação dos apontamentos, direcionar nosso olhar para a poesia de Vinicius de Moraes, nosso objeto de análise. Faremos ainda, antecipando certamente algumas considerações do último capítulo da nossa pesquisa, uma breve relação do sujeito lírico ainda romantizado com sua superação moderna, sem perder de vista o sentimento amoroso e o já adiantado neste introito.

⁵³ Deste modo, a lírica na modernidade se apresentaria como o resultado de uma atitude consciente, mas aliada à sensibilidade. Complementando, citamos ainda Antoine Compagnon: “A tradição moderna, escrevia Octavio Paz, em *Ponto de Convergência*, é uma tradição voltada contra si mesma, e esse paradoxo anuncia o destino da modernidade estética, contraditória em si mesma: ela afirma e nega ao mesmo tempo a arte, decreta simultaneamente sua vida e sua morte, sua grandeza e sua decadência. A aliança dos contrários revela o moderno como negação da tradição, isto é, necessariamente tradição da negação” (COMPAGNON, 1999, p. 10).

O outro tópico dedicará as atenções à ideia do que vem ser lírica moderna, procurando entender suas representações dentro desse novo contexto histórico. De certa forma percorremos sobre isso nesta parte introdutória. Pretendemos ainda, na ocasião destacar aspectos da poesia moderna, em relação a como o romântico foi sendo ultrapassado, dando atenção ao sentimento amoroso, agora desidealizado, e de como o poeta lírico moderno se expressa. Para que, então, no último capítulo, com os olhos voltados ao livro de análise, *Poemas, Sonetos e Baladas*, nós possamos ratificar os apontamentos e discussões levantadas nestes dois primeiros.

2.1 Lírica e modernidade: o subjetivo e o exterior fundidos

É notório que entendimentos podem mudar, sob certas circunstâncias históricas. Apesar disso, a poesia lírica comumente esteve relacionada com a arte de exprimir sentimentos individuais, onde o eu mergulhava no labirinto poético de si mesmo, imergindo no “reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual” (STAIGER, 1977, p. 57). E além de procurar exprimir o mundo interior do eu lírico, a poesia lírica adotava uma linguagem bem elaborada, apoiada, sobretudo, no ritmo e nas imagens.

Mas essa ideia passa por certo afastamento ainda na época romântica. É que nesse período, de uma forma ou de outra, no mesmo instante em que o poeta expressava o seu discurso lírico, do próprio eu ou de um eu indeterminado, ele também carregava certa mácula, por revelar a poesia com uma “técnica visível”. Esta talvez acentuada pelos resquícios iluministas. Para os românticos o poeta teria que criar sob uma “espécie de transe”, pois criando conscientemente não teríamos uma lírica, com um “poeta autêntico” (Cf. KAYSER, 1985)⁵⁴.

⁵⁴ Nas palavras de Wolfgang Kayser, temos: “As Poéticas da Idade Média, do Humanismo e da época posterior são indubitavelmente em grande parte manuais de técnica, e muitos poetas terá havido que por elas se exercitaram. Não faltam também testemunhos de poetas românticos e post-românticos que deixam reconhecer com que intensidade e clareza eles pensaram as questões técnicas; precisamente os maiores poetas legaram-nos neste ponto um riquíssimo material. Finalmente podemos concluir das biografias de quase todos os poetas que eles, pelo menos nos seus começos, passaram um período da mais porfiada aprendizagem, período esse em que estudaram os mestres e procuraram entrar na posse dos meios técnicos” (KAYSER, 1985, p. 200).

Quando percorremos os caminhos da modernidade, caracterizando a sua formação em meados do século XIX, passando pelas manifestações modernistas, é possível observar que o poeta ganha proporções. Ele agora estende a sua poesia para um discurso mais reflexivo e coloca o sujeito lírico dentro da complexa relação entre o impulso para o novo e a busca de permanência. Assim, interpretamos os traços da época moderna firmados pelo envolvimento da ciência e da técnica com o caráter subjetivo e estético do poeta.

Isto significa que o poeta poderia continuar sob a base de um sentimento, seu ou de outrem, mas abriria terreno para que tanto a expressão individual quanto a reflexibilidade passassem a ser marcas dessa criação poética. Outro ponto que talvez influenciasse nesse prisma moderno, reforçando nossa hipótese, é o mundo exterior desse poeta, articulado com suas e outras tensões/contradições, acelerado de modo frenético. Lemos:

[...] a época moderna é a da aceleração do tempo histórico. Não digo, naturalmente, que os dias e os anos passem mais rapidamente hoje, porém que mais coisas se passam neles. Passam-se mais coisas e todas elas passam quase ao mesmo tempo, não uma atrás da outra, mas simultaneamente. Aceleração é fusão: todos os tempos e todos os espaços confluem em um aqui e um agora (PAZ, 2013, p. 22 e 23).

A lírica, nesse sentido, mantém uma tradição — “a época moderna é fusão: todos os tempos e todos os espaços”. No entanto, nos contornos da modernidade, a poesia lírica sofre também transformações. O sujeito não apenas sente e expõe suas emoções, mas reconhece a sua presença no mundo. Ele se manifesta, mas de forma impessoal, e sua sensação está presa nesses espaços que “confluem em um aqui e um agora”, como disse Octavio Paz.

Com a modernidade, a linguagem da poesia lírica passa a interpenetrar certa objetividade fundida ao seu subjetivismo característico. Sob uma experiência objetiva as disposições do eu, e de suas emoções e seus sentidos, eram quase que inevitáveis. De tal modo, a manifestação da lírica moderna seria a disposição íntima do sujeito atuando, por vezes, no encontro com a esfera objetiva. Ou atuando sob “uma incondicionalidade da subjetividade pura” (FRIEDRICH, 1991, p. 17)⁵⁵.

⁵⁵ Aludindo essa fusão entre subjetivo e objetivo, citamos Friedrich Nietzsche, uma vez que reflete sobre a subjetividade e “o problema da possibilidade do ‘lírico’, enquanto artista: ele que, segundo a experiência de todos os tempos, sempre diz ‘eu’ e canta diante de nós toda a escala cromática de suas paixões e de seus desejos” (NIETZSCHE, 2007, p. 48). Na segunda metade do século XIX, em 1872, publicou o livro *O nascimento da tragédia*, e nele o filósofo chamou atenção para esta relação. No

A ideia de que a época moderna é fusão é fortalecida com o pensamento de Wolfgang Kayser, quando diz que “a partir do fim do século XIX” muitas poesias passam a relacionar a “técnica” (o objetivo) com o “transe” (o subjetivo). Poetas como Arthur Rimbaud, Edward Thomas, Stéphane Mallarmé são citados como referência a essa fusão na poesia. Para o estudioso alemão, nesse período, o poeta entrava em um discurso poético reflexivo e a sua poesia passa a “ser tomada como onda que se ergue quase imperceptivelmente e volta a desfazer-se” (KAYSER, 1985, p. 203). Nas palavras do autor:

Recentemente, tem-se atacado até a designação da Lírica como *subjetiva*. Não sem razão, pois a noção do subjetivo continua a atrair a atenção para o sujeito, para o sujeito real do poeta que, como tal, não pertence de forma alguma à obra lírica. E, finalmente, esta noção escurece o facto de que também no lírico não falta objetividade — já porque a obra poética tem de criar a situação que se exprime (KAYSER, 1985, p. 374).

Para Kayser, essa objetividade é “a verdade da experiência”, que não só é reconhecida, como também é sentida. “É esta sensação, presa a um ‘aqui’ e ‘agora’ que se exprime” (KAYSER, 1985, p. 375) na lírica. Na discussão, ainda acrescenta que “não é difícil imaginar uma situação concreta da vida cotidiana” (KAYSER, 1985,

primeiro parágrafo do capítulo V, Nietzsche começa dizendo que: “[...] o artista subjetivo é para nós somente um mau artista e porque exigimos, em toda manifestação artística e em todos os graus da arte, antes de tudo e em primeiro lugar, a vitória sobre o subjetivo, a independência relativamente ao ‘eu’, a abolição de toda vontade e de todo desejo individual; porque, sem objetividade, sem contemplação pura e desinteressada, não podemos mesmo jamais acreditar na menor produção realmente artística” (NIETZSCHE, 2007, p. 47 e 48). Entendemos a partir desta citação que não há como dissociar, por mais que se deseje “a vitória sobre o subjetivo”, a objetividade em relação à contemplação da arte — esta que é em essência de caráter imaginativo e sensível e, portanto, subjetivo. Então, como podemos pensar o artista/poeta lírico moderno somente por uma das vias, já que ele sempre vai falar por um sujeito em primeira pessoa? Para responder, Nietzsche usa a relação entre o “artista dionisíaco” e a “moldagem do mundo sob a influência apolínea” (NIETZSCHE, 2007, p. 48).

O dionisíaco vive sob uma estética fundamentalmente lírica, “de uma forma absoluta [...] com seu sofrimento e com sua contradição” e o apolíneo vive “uma *visão alegórica*. Este reflexo, sem imagem e sem conceito [...] produz agora um novo reflexo [...]. O artista já abdicou de sua subjetividade no processo dionisíaco” (NIETZSCHE, 2007, p. 48). Diante disso, o sofrimento do sujeito incorpora essa nova imagem que surge e ao mesmo tempo identifica-se com a aparência do mundo. “O ‘eu’ do lírico ressoa então do mais profundo abismo do ser; sua ‘subjetividade’, no sentido dos estéticos modernos, é pura ilusão” (NIETZSCHE, 2007, p. 49). E neste ponto dá-se a fusão entre o subjetivo e o objetivo. Porque tanto o artista dionisíaco-lírico como o artista apolíneo-alegórico “ficam imersos na pura contemplação das imagens” (NIETZSCHE, 2007, p. 49). O sofrimento, os sonhos, as ilusões, as imagens, a aparência do mundo, tudo ressoa na lírica do artista/poeta. E a subjetividade do sujeito, nesse sentido, está nessas imagens que o apolíneo “não se cansa jamais de contemplá-las”, embora ele seja “protegido contra a tentação de se confundir em suas figuras” (NIETZSCHE, 2007, p. 49). O filósofo então completa: “As imagens do lírico, pelo contrário, nada mais são que ele mesmo e, de algum modo, somente objetivações diversas de si mesmo, é por isso que, como motor central deste mundo, ele pode se permitir dizer ‘eu’: mas esse “eu” não é aquele do homem desperto, do homem da realidade empírica, mas sim o único “eu” existente verdadeira eternamente no fundo de todas as coisas e, pelas imagens com as quais ele o manifesta, o poeta lírico penetra até o fundo de todas as coisas” (NIETZSCHE, 2007, p. 49 e 50).

p. 374). Ele diz que, a princípio, isso nada tem de lírico. Entretanto, quando colocada em uma sentença, como, por exemplo, em versos rimados, exprime novas sentenças. Uma palavra, como “rosa”, dentro da poesia, pode nos arrastar para uma sensação.

Wolfgang Kayser nos diz:

[...] no lírico fundem-se o mundo e o eu, penetra-se, e isto na agitação de um estado de espírito que, na verdade, é o desabafo íntimo. A alma impregna a objetividade e esta interioriza-se. *A passagem de toda a objetividade à interioridade*, nesta momentânea excitação, é a essência do lírico. Daí se explica esse delir de contornos, esse relaxamento dos fatos e brandura das frases, e, por outro lado, a forte atuação do verso, do som e do ritmo, características de toda a linguagem lírica [...] Realizar a interiorização dentro da excitação — eis o processo lírico (KAYSER, 1985, p. 374).

Assim, não apenas pelas palavras de Wolfgang Kayser, mas diante do que estamos em diálogo, entendemos que a subjetividade da poesia lírica moderna se produz sobre dois sistemas simbólicos: um, é pelas emoções e sentidos individuais, dados pela expressão do poeta no processo de sua construção artística; e dois, pela sua experiência nas instâncias sociais, onde o poeta se expressa sob a condição do atual, construindo elementos de sentido subjetivo, ainda que remetam à objetividade.

Ou seja, deixamos de pensar o sujeito lírico como um ser isolado em si mesmo, como uma voz referente às experiências próprias, como foram consolidadas por Georg Hegel em sua *Estética*, para entendê-lo como um ponto de encontro entre a sua existência individual e a sua experiência diante da sociedade⁵⁶. A partir disso, integrando a poesia de Vinicius de Moraes, estava assinalada na poesia viniciano um sujeito agitado, sob tensão. Pois simultaneamente a busca íntima pelo encontro com o divino, pelos seus primeiros escritos, associada com a presença externa da mulher, permitiria ao eu do poema se expressar como um eu lírico moderno.

Ressaltamos que foi na época romântica que essa inquietação do eu já se mostrara, de estar em meio às emoções e às experiências subjetivas e ao mesmo tempo de se encontrar preocupado com as coisas externas. À vista disso, atento a si mesmo, o eu se expressaria, tanto na sua subjetividade quanto na sua objetividade (do ponto de vista de tomar as coisas externas para si). Dessa madeira o eu lírico, de

⁵⁶ E assim a poesia na modernidade se molda. Citando Octavio Paz, a poesia moderna se apresenta “como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria” (PAZ, 1972, p. 12 e 13). Em princípio o resultado de tal combinação — subjetividade com objetividade — mostra-se um tanto contraditório à intuição comum da lírica — ser vista extremamente subjetiva. Mas é de notarmos que na poesia lírica moderna o sujeito aparece livre, dono de uma voz cheia de sentidos, falando de si e das coisas que sente e o cercam.

caráter essencialmente subjetivo, estaria diretamente relacionado com uma lírica que se preocuparia também com questões externas.

Dessa forma, tomando até mesmo a fala de Vinicius de Moraes a respeito da divisão da sua obra, inicialmente publicando poesias sob o domínio da experiência religiosa em conflito com os desejos terrenos, para depois se preocupar com uma poesia de conteúdo mais próximo do cotidiano, de “movimentos de aproximação do mundo material” (MORAES, 1998, p. 9), não podemos deixar de considerar o papel da modernidade. Entretanto, sem justificar o sujeito lírico como alvo dela. Todavia, há sim uma relação entre esses eixos.

Notemos tais considerações na poesia “Epitáfio”, do livro *Poemas, Sonetos e Baladas*. Segue na íntegra:

Aqui jaz o Sol
Que criou a aurora
E deu a luz ao dia
E apascentou a tarde

O mágico pastor
De mãos luminosas
Que fecundou as rosas
E as despetalou.

Aqui jaz o Sol
O andrógino meigo
E violento, que

Possuiu a forma
De todas as mulheres
E morreu no mar.
(MORAES, 1946, p. 79).

No poema deparamo-nos com um eu que apresenta o sol como um ser vivente (“Aqui jaz o Sol / Que criou a aurora / E deu a luz ao dia / E apascentou a tarde”). O sol é ainda um ser andrógino, pois mistura características de dois gêneros em si: no poema, esses gêneros seriam as qualidades de ser “meigo” e ser “violento” ao mesmo tempo. O mundo externo é representado pelo sol que vigia a tarde, já que ele é o pastor que ilumina toda a natureza.

Mas é o mesmo sol que cria a aurora e dá a luz ao dia. E o sujeito lírico, consciente de que sua dor estará sempre em sua companhia, se manifesta ainda mais quando compara o sol com todas as mulheres. É que como o sol, que morre e nasce todos os dias, em um ciclo natural, assim também são as mulheres, fecundas, criadoras, presentes na vida do poeta Vinicius. Porém, esse sol cheio de vida ao fim da tarde morre no mar.

Lembramos que o mar se caracteriza frequentemente pelo movimento de ondulação, como algo que se agita. Mas no poema a voz lírica leva a morte do sol para o horizonte, onde nossos olhos só podem ver uma linha reta, calma, sugerindo então a ideia de uma morte tranquila, como uma simples consequência da vida. Assim, o poeta associa as quatro substâncias que compõem o universo físico: ar (“criou a aurora”), terra (“fecundou as rosas”), água (“morreu no mar”) e fogo (o sol, “de mãos luminosas”).

As escolhas de palavras e/ou de ideias do poeta nos remetem ao que o autor Hugo Friedrich (1991) trata das “dissonâncias internas” na poesia moderna. Para ele a dissonância não é necessariamente a desordem que é dada quando a poesia carrega uma obscuridade, construída por meio de tensões. Em “Epitáfio”, embora nos leve a uma leitura mais amena sobre a morte, ainda é possível lermos essa dissonância, já que o sol nos indica vida. Sem contar que estamos vendo esse sol como o astro do nosso Sistema Solar.

Assim, se o sol, que é a estrela central do nosso Sistema, nos indica vida, e no poema ele está sendo enaltecido com uma inscrição sobre a sua lápide, o que podemos tirar dessa leitura é que essa inscrição não seria apenas um lamento pela sua morte, até porque haverá uma aurora, com luz, mas que esse epitáfio pode ter até uma intenção talvez irônica, por tratar do sol, que sugere luz e vida, como um ser morto. Esse jogo de intenções de sentidos demonstra bem os moldes modernos; esse jogo conflituoso, de tensões.

Desse modo, entendemos que “para se penetrar a alma de um poeta, tem-se de procurar aquelas palavras que aparecem mais amiúde em sua obra” (Charles Baudelaire *apud* FRIEDRICH, 1991, p. 45). O sujeito lírico pronuncia a sua voz nesse dilema aparentemente contraditório. Compadece-se com a morte do sol, que desce ao mar, mas ao mesmo tempo, em uma linha crescente de originalidade, o poeta faz com que esse sujeito não abandone seus sentimentos, pois ele está presente no contexto moderno: poder admirar o ciclo da natureza de Deus, mas também criticá-lo.

Podemos perceber que a poesia moderna vai se configurando sob esse olhar centrado no sujeito, de não somente tratar da subjetividade, que os modernistas se sustentavam. A arte/poesia, nesse contexto, era vista como uma desconstrução de si própria como forma de imitação do mundo, como falava Aristóteles, pondo em evidência o sujeito/lírico que joga com as linguagens, criando metáforas da realidade exterior que pesa sobre o interior.

No Brasil, a poesia igualmente passa por mudanças. Uma, sem dúvida, era a questão da ruptura com o passado, uma das máximas do movimento modernista. Ressaltamos que “o que a crítica nacional chama de *Modernismo* está condicionado por um *acontecimento*, isto é, por algo datado, público e clamoroso, que impôs à atenção da nossa inteligência como um divisor de águas” (BOSI, 2012, p. 323). Mas, o desejo de uma arte/poesia brasileira sem os idealismos românticos, já tinha sido mostrado com a obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, em 1902.

Temos, portanto, que nos parâmetros difundidos na virada do século XIX para o XX, os artistas desejavam a ruptura com o tradicionalismo e com o passado, trazendo o que há de mais moderno e diferente — fragmentação no texto poético; busca e reconstrução da identidade, focando no sujeito brasileiro; relato do cotidiano. E seguindo até o *acontecimento* do qual Alfredo Bosi se refere, a culminância da Semana de Arte Moderna⁵⁷, em 1922, a arte/poesia é regida por uma reflexão crítica sobre o mundo e as coisas. Dessa forma o uso da linguagem no poema se liberta.

Com a Semana de Arte Moderna temos o início da primeira geração do Modernismo Brasileiro (1922-1930, didaticamente considerada). Ela surge contra a superstição de um estilo tradicional, fazendo com que a primeira geração se tornasse um coroamento, um resultado de forças que se vinham constituindo e empenhavam por manifestar-se. Contudo, a tradição não foi abolida como normalmente se pensa; pelo contrário, ela foi bem recorrente durante todo o período (Cf. COUTINHO, 2002; MARTINS, 2002).

Ao buscar uma origem brasileira — referindo-nos à identidade nacional —, os modernistas entram em contato com tradições muito diversas, e configuram assim certa impossibilidade de encontrar uma uniformidade. Com isso, a segunda geração do Modernismo no Brasil, a arte, em sua totalidade, vem colher os resultados de caráter destruidor da primeira, embora esta tivesse uma intenção construtiva. Ela, conforme o poeta Cassiano Ricardo (*apud* COUTINHO, 2002, p. 361), é substituída “pela recomposição de valores e configuração da nossa ordem estética”.

E, limitando-nos somente ao campo da poesia, vemos que esta “prossegue tarefa de purificação de meios e formas iniciadas antes, ampliando a temática na

⁵⁷ Nesse contexto, há certa atitude consciente aliada à sensibilidade do artista/poeta. Diante disso, nossa alvorada modernista se consolida com a Semana de 1922. Novas ideias estéticas e situações socioculturais e as influências das vanguardas europeias são outras marcas desse movimento. Como disse Wilson Martins: “Com efeito, o Modernismo seria ‘modernista’, [...] votado aos estudos brasileiros, empenhado na reforma social e política, desmistificador dos velhos mitos em nome de mitos novos, nacionalista, revolucionário” (MARTINS, 2002, p. 444).

direção da inquietação filosófica e religiosa, com Vinicius de Moraes” (COUTINHO, 2002, p. 361); dentre outros poetas. A presença da ruptura, ainda que talvez fosse somente parte de um discurso de libertação, estabeleceu-se. Assim, nas décadas de 1930 e 1940 a poesia modernista se consolida e alarga seus horizontes temáticos.

No plano temático a abordagem do cotidiano continua sendo explorada, e os poetas prestam atenção às diferentes realidades nacionais, em vários pontos do país. Igualmente se voltam para os problemas sociais, históricos, filosóficos, políticos. Voltam-se à poesia intimista, atenta no sentimento do eu e em uma corrente de espiritualidade, transfigurado ao plano da reflexão. Poetas se preocupam mais com o destino dos homens e o seu lugar no mundo, e acabam por ampliar as proposições da geração anterior.

No plano formal o verso livre continua sendo copiosamente adotado, mas os poetas dessa geração desenvolveram plenamente suas tendências próprias. A ruptura já havia sido feita; negava o passado e fazia da tradição, na ideia de Octavio Paz (2013), uma preocupação moderna. A segunda geração, portanto, reelabora e confere a ela novos sentidos; definitivamente marca a presença da poesia moderna no Brasil.

E Vinicius de Moraes dentro desse contexto de variações é visto como “o entroncamento da geração de 30 com a de 45” (Eduardo Portella *apud* CASTELLO, 1997, p. 12). Fala que se firma na seguinte observação: a poética de Vinicius, Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa, dentre outros “herdeiros maduros da experiência formal simbolista, continua de certo modo em poetas da década de 40” (BOSI, 2012, p. 468). Tal discussão deposita na linguagem poética não apenas o criar/imitar, mas onde o poeta será quem melhor alcançará os mistérios do ser (transe/subjetividade) e das coisas (técnica/ objetividade)⁵⁸.

Por consequência, nessa mudança de século XIX para o XX, que a poesia lírica moderna se funde entre o próprio subjetivo que lhe alicerça, com as questões externas desse eu que se revela. O eu lírico, portanto, como suporte discursivo do texto poético, compõe uma parte da propriedade da poesia, dado pelas qualidades sensíveis e perceptíveis do sujeito. A outra parte é a composição do texto em si, dado

⁵⁸ Nesse sentido, entendemos que para a modernidade a entrega do poeta seria, pois, genuína, mais do que apenas uma capacidade estética de poetizar. E a poesia “se vale da imitação genérica constituída pelos símbolos linguísticos; atinge, sem dúvida, um plano de significação igualmente universal [...]. Na literatura, é a [...] obra que se dedica à mimese” (MERQUIOR, 1997, p. 22). E onde, nas palavras de Aristóteles, “o universal seria, portanto, o resultado de uma atividade intelectual” (ARISTÓTELES, 1999, p. 21).

por elementos que constituem a poesia, como a imagem, as metáforas ou o som e o sentido das palavras.

E na modernidade essas partes se relacionam. Há, deste modo, uma reflexão crítica sobre o papel desse sujeito, considerando sua presença no texto, em conformidade com a forma do próprio discurso poético associado à construção da poesia. Desse modo o sujeito lírico e a poesia, com seus discursos, suas imagens e seus significados, possibilitam uma extensão de leitura da lírica: não somente interior, individual, mas coletiva, no sentido de uma exterioridade do sujeito lírico.

2.2 Lírica moderna: a “desidealização” na expressividade poética

Desde o primeiro capítulo, quando fizemos um apanhado histórico-literário da concepção de lírica, tratamos do sujeito lírico, categoria que demarca na poesia o lugar da subjetividade. Deparamo-nos com esse sujeito que fala em seu próprio nome e canta para si; que configura a sua voz nos versos, usando elementos de composição poética, como o ritmo e a métrica e as próprias imagens que são construídas pela mimese e verossimilhança. Caracteriza-se, assim, as bases do que entendemos até hoje como poesia lírica: uma expressão representada pela subjetividade.

Mas esses aspectos, de personalidade e individualidade de uma voz, têm sido abalados ainda no Romantismo. E a modernidade trouxe a autonomia da arte e a invenção como valor estético da obra. A lírica, nesse contexto, tem sofrido mudanças. Tais mudanças nos levaram a pesquisar sobre a problemática da subjetividade e ao que corresponde às suas extensões e/ou rompimentos. A “desidealização”, portanto, entra neste ponto. E a poesia de Vinicius de Moraes dialoga com essa transformação, pois ela passa a ver o amor não somente como pureza, mas, sim, como um ideal de prazer.

Percebemos ao longo deste capítulo — Noções de lírica moderna — que as questões relativas à natureza do literário, especialmente aos assuntos da poesia, desde Aristóteles, reaparecem de alguma forma ao longo dos tempos, intensificadas pelos séculos XIX e XX, quando os assuntos que tratam da poesia lírica passam

pelas ideias românticas. Estas se manifestam “ou como expressão da alma de um povo, ou como expressão de experiência altamente subjetiva. Claro está que isto não define as teorias românticas em sua totalidade, mas apenas uma de suas linhas privilegiadas” (BELLODI; GONÇALVES, 2005, p. 25).

Essas linhas se farão presentes na poesia moderna, tendo a “expressão da alma de um povo” (entendida aqui como exterioridade) e a “expressão de experiência altamente subjetiva” (entendida para nós como interioridade) do poeta. Na poesia da modernidade encontraremos particularidades, como em qualquer tempo; ainda que ela seja “paradoxal. Paixão e desconfiança [...] são termos que, aos pares, indicam a complexa vivência de forças antagônicas na produção lírica” (PEREYR, 2000, p. 37). Para Roberval Pereyr a poesia desse tempo é marcada pela obscuridade, “que rompe de forma radical com a noção ‘clássica’” (PEREYR, 2000, p. 9).

Contudo, ressaltamos que, nem por essas transformações podemos deixar de conferir à manifestação da lírica uma *unidade*. Mesmo na visão de Hugo Friedrich, autor de uma das obras de referência — *Estrutura da lírica moderna* — quando estudamos a poesia lírica moderna, teremos uma unidade. A diferença é que o sujeito lírico nada tem voltado exclusivamente para si. A poesia agora não está sob uma paixão pessoal. De acordo com o autor há uma “despersonalização” da lírica.

Hugo Friedrich diz que “a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos” (FRIEDRICH, 1991, p. 36). A lírica, e nesse contexto o próprio sentimento amoroso, e a subjetividade antes idealizantes, passam agora a encarnar uma nova noção. Elas estão sob um viés que implica apreendê-las enquanto movimento de uma experiência aberta, onde o interior (subjetividade) e o exterior (objetividade) se complementam; como já discutimos no tópico anterior.

Conforme o crítico alemão, não convém sentir do coração. Para Friedrich há de se considerar que a poesia lírica da modernidade, tomando a poesia de Charles Baudelaire como referencial, “concebe a fantasia como uma liberação guiada pelo intelecto” (FRIEDRICH, 1991, p. 37). Esta passagem pode se aproximar com o que já foi aprestando sobre a fusão da técnica (objetivo) com o transe (subjetivo) na poesia, na leitura de Wolfgang Kayser (1985). Para este autor, como vimos, “a alma impregna a objetividade e esta interioriza-se” (KAYSER, 1985, p. 374).

Quanto à poesia de Vinicius de Moraes, notamos que em sua obra há elementos da lírica moderna. Como já nos referimos neste capítulo, a poesia no início

do século passado, no Brasil, também passa por ruptura e inovações. A subjetividade do eu lírico viniciano caminha sob uma nova lógica, que inicialmente se configurava como um romântico, tendo os amores/paixões quase que intocáveis, para depois se aproximar do mundo material e o sentimento amoroso passar a ser entendido como desidealizado.

A poesia lírica⁵⁹ de Vinicius tem a expressão de um sentimento amoroso. E apesar da vasta temática, como as mulheres, as atenções para com as coisas do mundo, o amor é a sua grande expressão acrescida da diversidade de sentidos. No entanto, a subjetividade do eu lírico se transforma; adapta-se de acordo com os moldes da modernidade. Um novo poetar demarca a presença da sua poesia no contexto da lírica moderna. Como disse Ferreira Gullar:

Os problemas do mundo o ocupavam e o preocupavam [...] Ele condena a guerra, a exploração do trabalho, glosa com sarcasmo a bomba atômica. [...] Há a predominância da mulher como tema fundamental de sua poesia. Ele a canta e exalta de todas as maneiras e em todas as situações. [...] Na verdade, trata-se de um desdobramento natural de sua experiência, que vem do metafísico ao cotidiano, do erudito ao popular (GULLAR, 1980, p. 203 e 204).

Em *Cinco Elegias* (de 1943), seu quinto livro, Vinicius de Moraes “se ergue, em definitivo, da escuridão metafísica para a claridade do mundo. É seu poema de transição por excelência” (CASTELLO, 1997, p. 131). Com essa obra, ele tem a nítida marca da aproximação com a poesia do cotidiano. O eu lírico dos poemas aparece agora despido de tormentos espirituais: “Versos que outrora fiz vinham-me sorrir à boca...” (MORAES, 1943, p. 174 e 175). É trocado pelos apelos ao amor, à paixão: “E acima de tudo me abençoava o anjo do amor sonhado...” (MORAES, 1943, p. 174 e 175).

Nessa transição em que aponta a obra *Cinco Elegias*, Massaud Moisés diz: “está praticamente definida a trajetória poética de Vinicius de Moraes e, de certo modo, o seu progresso valorativo: a primeira fase, de preparação, a segunda, de maturidade, com todas as suas implicações” (MOISÉS, 2001, p. 208). É um poeta em constante mutação, permitindo-se renovar. Passa de poeta metafísico a articulador do cotidiano. É, pois, um poeta transitório.

⁵⁹ Elementos cotidianos no livro *Novos Poemas* (de 1938) mostram-se como novidade na evolução do próprio poeta. Mas tais elementos já emanavam desde o anterior, *Ariana, a mulher* (de 1936), livro que também já aparecia com mais nitidez a figura feminina, a qual mais tarde iria definir a base essencial dos textos de Vinicius. O divino e a espiritualidade religiosa, filosófica e reflexiva dos primeiros livros davam lugar para o carnal e o sensual, como no livro *Poemas, Sonetos e Baladas*, de 1946.

Sabemos que a poesia lírica moderna voltou-se contra a figura da lírica romântica, contra a pessoalidade, o particular, mas não contra o lírico enquanto forma de expressão ligada à interioridade e ao mundo subjetivo. Neste aspecto, os termos lírica e poesia tornam-se mais próximos, não havendo quase diferenciação. Nas palavras de José Guilherme Merquior: a lírica “era apenas um gênero da poesia. Porém, com o declínio do grande poema narrativo e do verso dramático, lírica e poesia terminaram por confundir-se” (MERQUIOR, 1997, p. 17). Há, portanto, uma unidade na lírica.

Sua *unidade* foi apresentada por Hegel, em seus *Cursos de Estética*, tendo a primeira publicação em 1835. Assim declarou: “o que dá a unidade lírica a uma obra lírica não é o pretexto exterior, por real que seja, mas o movimento interior que há de provocar e as concepções que há de inspirar” (HEGEL, 1997, p. 519). Expliquemos a fala do autor em outras palavras. Como sabemos, em sua ideia, o que interessa antes de tudo na poesia lírica “é a expressão da subjetividade como tal, das disposições dos sentimentos” (HEGEL, 1997, p. 514).

Mas ao relacionar “um conteúdo subjetivo”, da sua interioridade, com “a objetividade de um conteúdo substancial, manifestado exteriormente”,

o poeta projeta a sua alma no mundo exterior, sob a forma de quadros descritivos, ou então interessa-se por um objeto qualquer e, dado o caráter puramente subjetivo deste interesse, adquire o direito de começar ou acabar onde, quando e como lhe aprouver. [...] *Por um lado, essa relação* relata o curso de uma situação, de um acontecimento. [...] Mas, por outro lado, o tom fundamental permanece essencialmente lírico porque se trata acima de tudo não da descrição ou da pintura impassível de um acontecimento real, mas da expressão do modo de conhecer e de sentir [...] e, além disso, porque a ação para a qual a obra lírica foi escrita é também de natureza lírica (HEGEL, 1997, p. 515 e 516; grifo nosso).

Ou seja, a poesia lírica não depende só de um objeto ou um acontecimento ou uma situação externa, por mais real que possa parecer. Porém, “é necessário que o poeta utilize o pretexto fornecido pelas circunstâncias exteriores unicamente para sua própria revelação, isto é, para exprimir os seus sentimentos” (HEGEL, 1997, p. 518). Nesse pensamento, a subjetividade lírica consiste na assimilação das situações exteriores em conformidade à sua individualidade poética.

Explicitada a ligação entre o “pretexto exterior” e as “concepções interiores” da poesia lírica, destacamos alguns pontos importantes que o filósofo considera nesta discussão. Na lírica, a necessidade “de se expressar a *si* e de perceber o ânimo na

exteriorização de si mesmo” (HEGEL, 2004, p. 157) nos direciona a uma “efusão” da poesia. No que se refere à totalidade da poesia lírica, Hegel destaca três pontos. São eles: A) o conteúdo; B) o estágio de consciência; e C) a forma.

Falamos de modo breve sobre cada um, sem nos estender na explicação mais detalhada de cada ponto. Deste modo, nós temos: A) o conteúdo, onde o interior do sujeito lírico “sente a *si* e se leva à representação; [...] a forma, por meio da qual a expressão desse conteúdo se torna poesia lírica”; temos B) o estágio da consciência, “a partir da qual o sujeito lírico dá a conhecer seus sentimentos e representações” (HEGEL, 2004, p. 157).

No que se refere à (C) forma da arte lírica, Hegel subdivide em três. São: 1) “o sujeito não renuncia mais diante do objeto, e sim faz valer inversamente [...] seus desejos no que concernem a ele mesmo” (HEGEL, 2004, p. 161); 2) “a obra de arte lírica não deve, todavia, se tornar dependente da oportunidade exterior e dos fins [...] mas que o poeta utilize a ocasião apenas como um fim de expressar em geral a si mesmo” (HEGEL, 2004, p. 163). Mas, no 3) ele afirma que essa relação entre o poeta lírico e o mundo exterior pode se mostrar tanto subjetiva quanto objetiva, sem que penda mais para o lado da interioridade do sujeito.

Nas palavras de Georg Hegel:

Em geral, a situação em que o poeta se expõe não precisa se limitar pura e simplesmente ao *interior* como tal, mas pode se mostrar como totalidade concreta e com isso também exterior, na medida em que o poeta se coloca na existência tanto subjetiva quanto real [...] Se o poeta se coloca desse modo em seus estados subjetivos, então não estamos inclinados a conhecer as imaginações particulares, as paixões [...]; mas queremos ter diante dos olhos algo de humanamente universal, para que possamos compartilhá-los pelos sentimentos de maneira poética (HEGEL, 2004, p. 165 e 166).

Dessa maneira podemos perceber que mesmo que o poeta lírico apreenda subjetivamente traços do mundo externo, pode ainda desprender-se da sua realidade subjetiva. Claro, não se pode esquecer de que esta ainda será essencialmente o que conduzirá a poesia lírica. E esta discussão pode ser aproximada à ideia de poesia lírica moderna, entendendo que esta poesia passa a associar assuntos do exterior como as vivências mundanas, históricas, sociais, com o que é próprio e característico do poeta, a sua subjetividade, o seu interior. Assim, ratificando o já apresentado neste capítulo.

Nas palavras de Hugo Friedrich:

A mudança que se verificou na poesia do século XIX trouxe consigo uma mudança correspondente nos conceitos da teoria poética [...] a lírica foi, de ora em diante, definida como o fenômeno mais puro e sublime da poesia que, por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia impiedosa, uma intimidade estendida ao inconsciente [...] E agora, com a outra forma de poetas eis que surgem também outras categorias (FRIEDRICH, 1991, p. 20 e 21).

Ou seja, o poeta não abandona sua interioridade expressiva e nem deixa de refletir sobre a realidade (política, social, religiosa, filosófica ou amorosa); afinal o conteúdo da poesia lírica pode (e deve) “atingir todas as direções da vida” (HEGEL, 2004, p. 158). Porém, é preciso discernir as dimensões do real e favorecer cada uma com a particular imitação do poeta, de sua realidade inventada, verossímil. Esta por sua vez, transfigurada no interior do poeta, real a sua maneira, torna-se afetiva. Mas não somente no sentido sentimental, mas de maneira reflexiva, relacionando ao real.

Portanto, a lírica moderna assume dois papéis: 1) o poeta não coloca em primeiro plano a sua particularidade enquanto lírico; 2) relaciona-se com a sociedade e adquire características desse mundo. Nesse caso o poeta moderno tende a ser ele mesmo e também não o é. É que para o nascimento da poesia lírica moderna o poeta tende a assumir em si mesmo, e ao mesmo tempo, reflexões perante o mundo exterior, isolando-se desse mundo em seu interior.

Em outras palavras: para que a poesia moderna expresse seu conteúdo lírico não é exclusivamente fazer com que o poeta exteriorize sua individualidade, mas em favor de expressar sua exterioridade se relaciona com a própria construção poética. Nesse sentido, “a história da poética moderna é, em grande parte, a crônica de um retorno a Aristóteles” (MERQUIOR, 1997, p. 19). No terceiro parágrafo deste tópico comentamos que de alguma forma, ao longo dos tempos, as discussões acerca da poesia se remetem a Aristóteles.

Nossa fala se apoia na *Poética*. Sabemos que nesta obra o filósofo tratou diretamente “da natureza e espécies da poesia [...] pelas noções mais elementares. A epopeia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo [...], todas vêm a ser, de modo geral, imitações” (ARISTÓTELES, 2012, p. 19). O retorno a Aristóteles seria, portanto, em entender o fenômeno poético como “imitação do agir humano”, pegando a expressão de José Guilherme Merquior (1997).

Segundo o crítico literário, tomando por base o texto aristotélico, “podemos compor o que seria a primeira parte de uma definição do poema (lírico)” (MERQUIOR,

1997, p. 20). Há de ressaltarmos que não podemos deixar de lado a associação das imitações com o verossímil, ligadas, por vias simbólicas e de conscientização, ao subjetivo e ao pensamento. Porque pela imitação (e imaginação e sensibilidade do poeta), usando uma fala de Terry Eagleton, “os interiores e exteriores são facilmente reversíveis e de uma continuidade ininterrupta” (EAGLETON, 2010, p. 36).

E essa ligação seria um dos pontos que nos remeteria à poesia moderna, como explica Thiago Loureiro:

A cada momento destacado do conceito de poesia corresponde uma situação diversa das formas líricas em relação aos problemas opostos da *mimēsis* e do sujeito. No mundo antigo, ainda não seria possível estabelecer uma ligação imediata entre lírica e *mimēsis*, uma vez que não existem o gênero e a individualidade lírica no sentido que os entendemos hoje [...] Nos tempos modernos, torna-se possível ligar a lírica à *mimēsis*, [...] desde que a recente afirmação do sujeito e a formação de um novo gênero *lírico* se reorganizam sob o princípio da *imitatio* (LOUREIRO, 2017, p. 19).

A poesia moderna, por esse ângulo, diminuiria um espaço que fora criado entre o sujeito e o objeto, entre o eu individual e a realidade; constituindo-os. Esse rompimento proposto para uma nova leitura da poesia abriu uma possibilidade para uma nova perspectiva da poesia lírica. Como disse Emil Staiger: “a lírica deve mostrar o relato das coisas e dos acontecimentos na consciência individual. [...] O que se dá é que ‘interno’ e ‘externo’, ‘subjetivo’ e ‘objetivo’ não estão absolutamente diversificados em poesia lírica” (STAIGER, 1977, p. 57 e 58).

Nessa relação a ideia de lírica moderna seria então entendida não para ser medida com base apenas da interioridade subjetiva ou da exterioridade, mesmo que esta tenha sido absorvida como ponto de partida para a liberdade criativa do poeta. Esse novo contexto dá ao poeta lírico mais autonomia. E a subjetividade do eu lírico, por meio da linguagem literária, tornar-se-ia consciente de si mesma e, por isso, teria em sua raiz a reflexão. Ponderação esta que seria estendida por uma liberdade da poesia moderna em “sentir, observar, transformar” a lírica.

Quem apresenta a tríade é Hugo Friedrich. Ele coloca: “das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica — sentir, observar, transformar — é esta última que domina na poesia moderna” (FRIEDRICH, 1991, p. 17). Lembramos que essa reorganização proposta pelo autor não pode ser entendida como uma crítica à tradição. Entendemos que este procedimento expõe o afastamento da poesia lírica romântica, “tida, muitas vezes, como a linguagem do estado de ânimo” (FRIEDRICH, 1991, p. 17).

O que se pretende é não colocar a intimidade pessoal do poeta como algo que seja particular; “trata-se de algo diferente de estado de ânimo” (FRIEDRICH, 1991, p. 17). Isso indica a obscuridade sobre a qual Friedrich comenta: ter uma poesia que rompa com o antigo (romântico) e no contexto moderno fascine o poeta. Dissonância consonante que nos remete a outro aspecto da lírica moderna, a tensão; esta que pode levar a uma multiplicidade de significações na poesia.

Para a nossa pesquisa, é importante destacar que essa obscuridade, essa dissonância, essa tensão na poesia são reconhecidas como uma reformulação no papel da subjetividade da lírica. Nesse contexto o sentimento amoroso, romantizado, toma nova concepção. Na poesia moderna ele é “desromantizado”, desidealizado ou ainda “despersonalizado”, se usarmos as discussões da *Estrutura da lírica moderna*. Afinal essa poesia nasce do conflito entre a “unidade pretendida pelos românticos” e “os sintomas da civilização moderna” (FRIEDRICH, 1991, p. 36-38).

Considerando os argumentos de Hugo Friedrich, temos: a significação da expressão da lírica fala de maneira enigmática. Sua essência se caracteriza pelo seu sentido de mistério. Acreditamos que seja exatamente pela relação entre querer evitar a lírica anterior com a lírica que surge nesse novo contexto. Nas suas palavras:

Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral. [...] *Aconselha-se* procurar acostumar seus olhos à obscuridade que envolve a lírica moderna (FRIEDRICH, 1991, p. 15 e 16; grifo nosso).

Tendo em vista que essa obscuridade/tensão dissonante, — conforme a leitura de Friedrich —, envolve e define a lírica moderna, o crítico alemão adverte: “a dissonância é tão pouco uma portadora de desordem, assim como a consonância é uma garantia de segurança” (FRIEDRICH, 1991, p. 16). Mas acrescenta: “a cognição da lírica moderna [...] não se pode fugir ao fato de que apresentam categorias predominantemente negativas. É decisivo, no entanto, que elas vêm empregadas não para depreciar, mas para definir” essa poesia (FRIEDRICH, 1991, p. 19 e 20)⁶⁰.

⁶⁰ Como parênteses nessa discussão, lembramos: diante das inquietações e debates surgidos na poesia lírica, da nova concepção de subjetividade do eu lírico e da reformulação do sentimento amoroso do poeta lírico, refletidos pela modernidade, que nossa pesquisa se assenta. Com referência ao nosso objetivo principal, dizemos que ao perceber essa tensão na poesia lírica moderna nos propusemos estudar a obra poética de Vinicius de Moraes. Falaremos mais sobre a sua poesia no próximo capítulo, para entendermos mais e melhor essa temática do amor relacionado com a poesia lírica da modernidade; embora já estejamos apresentando deste o início.

Outro autor que propõe “o termo *tensão* como um meio descritivo desta realização” obscura da poesia lírica é o poeta e ensaísta Allen Tate. Ele emprega “o termo não como uma metáfora genérica, mas sim especial, derivada do corte dos prefixos dos termos lógicos *ex-tensão* e *in-tensão*” (TATE, 1957, p. 629). O ensaísta conta ainda com o significado simbólico e figurativo que pode depreender na análise da poesia, sem, contudo, invalidar as extensões do lado literal.

Para Tate, analisar um poema começando por essa etapa seria coerente. Isto posto, ele afirma: “o significado da poesia é a sua ‘tensão’, o corpo plenamente organizado de toda a extensão e intensão que nela podemos encontrar” (TATE, 1957, p. 629). E toda essa “*ex-tensão*” e “*in-tensão*” vem residir na linguagem de que um poeta necessita, com o significado figurativo, conotativo, sem, contudo, desconsiderar estados denotativos enriquecidos pela experiência.

Reportando-nos ao processo dessa ideia de despersonalização da emoção descrita na poesia moderna citamos mais um poema de Vinicius de Moraes. Vemos que desde os primeiros textos o poeta já entrara em conflito com os seus sentimentos e seus pensamentos. É certo que houve uma mudança em sua obra poética, como o próprio Vinicius salientou. No entanto, embora não tenha se afastado das qualidades clássicas da lírica, no exemplo que segue podemos notar uma voz onde a tensão se aproxima do conceito de poesia lírica moderna. Lemos:

AGONIA

No teu grande corpo branco depois eu fiquei.
Tinha os olhos lívidos e tive medo.
Já não havia sombra em ti — eras como um grande deserto de areia
Onde eu houvesse tombado após uma longa caminhada sem noites.
Na minha angústia eu buscava a paisagem calma
Que me havias dado tanto tempo
Mas tudo era estéril e monstruoso e sem vida
E teus seios eram dunas desfeitas pelo vendaval que passara.
Eu estremeia agonizando e procurava me erguer
Mas teu ventre era como areia movediça para os meus dedos.
Procurei ficar imóvel e orar, mas fui me afogando em ti mesma
Desaparecendo no teu ser disperso que se contraía como a voragem.
Depois foi o sono, o escuro, a morte.
Quando despertei era claro e eu tinha brotado novamente
Vinha cheio do pavor das tuas entranhas.
(MORAES, 1935, p. 94).

Na poesia, como se pretendesse derrotar os apelos da carne (“Na minha angústia eu buscava a paisagem calma [...] Procurei ficar imóvel e orar”), o poeta se

deixa perturbar, confunde-se no próprio sofrimento. A poesia é crescente. Nela o sujeito para e fica; depois tem medo; se faz deserto, caminhando sem noites; até afligir-se. Mas pelo meio do poema o eu se depara e nota que “[...] tudo era estéril e monstruoso e sem vida”. Depois disso o sujeito estanca (“Eu estremecia agonizando e procurava me erguer”).

Contudo, não por querer, mas porque o corpo branco, os olhos lívidos, os seios e o ventre eram “como areia movediça para os meus dedos”. Com isso o sujeito desce, se afoga, morre (“Depois foi o sono, o escuro, a morte”), desaparece no outro ser; até novamente voltar em si, despertando-se (“Quando despertei era claro e eu tinha brotado novamente / Vinha cheio do pavor das tuas entranhas”). Observamos a evidente resistência do Espírito à invasão da Matéria; a luta entre o Bem/o amor romantizado (“paisagem calma”) e o Mal/o amor “desromantizado” (“teus seios”; “teu ventre”) numa batalha íntima.

Parece contraditório, mas é essa conexão inevitável que torna a poética de Vinicius de Moraes — desde os primeiros escritos — uma poética com uma carga subjetiva conflitante, tensa, de presença desidealizada⁶¹. No poema “Agonia”, vemos ainda que o sujeito lírico teve a sua escolha: “[...] eu buscava a paisagem calma [...] e procurava me erguer [...] Procurei ficar imóvel e orar [...]”. Mas como que numa necessidade acabou se questionando e modificando-a. Observemos o trecho:

[...]
Mas tudo era estéril e monstruoso e sem vida
E teus seios eram dunas desfeitas pelo vendaval que passara.
Eu estremecia agonizando e procurava me erguer.
Mas teu ventre era como areia movediça para os meus dedos.
Procurei ficar imóvel e orar, mas fui me afogando em ti mesma
Desaparecendo no teu ser disperso que se contraía como a voragem.
[...]
(MORAES, 1935, p. 94).

⁶¹ Assim, através dessa “tensão” podemos ainda considerar não apenas que o poeta pode ter seu próprio reconhecimento enquanto artista, mas que diante das possibilidades (e da necessidade) existentes ele pode escolher como se expressar. E mais: também considerar a própria atualidade do conceito de lírica contida na poesia do século XX, fazendo-nos perceber a sua presença até mesmo na poesia do Brasil; especialmente no Segundo Momento do Modernismo. Neste que “fundiram-se a libertação do academismo, dos recalques históricos, do oficialismo literário; as tendências de educação política e reforma social. [...] A partir de 1940, mais ou menos, assistiremos um novo anseio generalizador, procurando fazer da expressão literária um problema de inteligência formal e de pesquisa interior. [...] Em poesia, as melhores vozes ainda nos vêm de antes, com a de Henriqueta Lisboa (*Flor da morte*, 1949) ou Vinicius de Moraes (*Poemas, sonetos e baladas*, 1946)” (CANDIDO, 2008, p. 132-135).

E assim, reconhecendo-se em sua condição, assinala: “Quando despertei era claro e eu tinha brotado novamente”. Porém, “Vinha cheio do pavor das tuas entranhas”. Essa dissonância seria então a possibilitadora para a existência desse eu na poesia. A tensão, portanto, revela-se como categoria indispensável e determinante para que o sujeito se pronuncie e se mostre na poesia, revelando-nos sua intenção. Com efeito, o que acontece é que a linguagem da poesia lírica moderna ecoa muitas vozes. E por caracterizar-se como um errante, o poeta da modernidade se usa de meios⁶² para colher novos resultados.

É o que ocorre na poesia de Vinicius de Moraes. Inicialmente toma-se com imagens religiosas, e depois segue por uma poesia mais ligada ao social, ao amor, à paixão. Uma provável hipótese é que “a palavra poética é uma palavra que pertence a um sistema fechado de oposições e de relações” (MESCHONNIC, 1969, p. 51). Por todo este capítulo estamos dizendo: a poesia moderna não se articula exclusivamente pelo sentido pessoal. Aliás, este aspecto é mero acidente.

A “oposição”, deste modo, seria desvincular as atenções de uma poesia confessional, ainda que proporcione certa noção do sujeito na poesia. E a “relação” seria manter certa flexibilidade, que fosse suficiente para lidar com o leque de ruptura operada pela lírica moderna. Como Henri Meschonnic descreve: “na verdade, não apenas a obra moderna, mas a obra não ‘preenche’ uma forma predeterminada, preexistente — ela a cria” (MESCHONNIC, 1969, p. 47).

Novamente ratifica a heterogeneidade da poesia lírica na modernidade. Neste ponto, retomando a Octavio Paz (2013), sobre a tradição e a ruptura, entende-se que a lírica moderna consiste também no resgate dessas oposições e relações. Há uma passagem em que o ensaísta diz isso, aproximando ao que temos como objetivo em nossa pesquisa⁶³. Assim, Octavio Paz expõe:

A palavra poética é mediação entre o sagrado e os homens e, assim, é o verdadeiro fundamento da comunidade. Poesia e história, linguagem e sociedade, a poesia como ponto de interseção entre o poder divino e a liberdade humana, o poeta como guardião da palavra que nos preserva do caos original: todas estas oposições antecipam os temas centrais da poesia moderna (PAZ, 2013, p. 62).

⁶² Isso confere à associação presença marcante de outros elementos literários, como o próprio ritmo e a musicalidade, ou mesmo as imagens apresentadas pelas palavras em sentido poético, como comparações ou metáforas. Além, claro, das próprias mudanças ocorridas na modernidade.

⁶³ Refletir sobre a constituição do sujeito lírico desidealizado na poética de Vinicius de Moraes, com base na reformulação do sentimento amoroso no tangente da subjetividade da lírica na modernidade.

Podemos encontrar na poética do livro *Poemas, Sonetos e Baladas* essa luta entre “o sagrado e os homens”, entre “o poder divino e a liberdade humana”, que são advindos da sua poesia inicial, e que mais tarde essa luta estaria entre a “poesia e história”, entre a “linguagem e sociedade”, e, deste modo, mais próxima do que se entende por uma poesia/lírica moderna. Afinal, Vinicius de Moraes aceita e renega a modernidade; escreve versos livres e temas do cotidiano, operando ainda sob uma linguagem de certo tradicionalista: escreve estruturas fixas e líricas, como o soneto e a balada⁶⁴.

Dando-nos mais sustentação nesse ponto de conferir a lírica moderna como heterogênea, ainda sob a ideia de modernidade do Octavio Paz, teríamos:

O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural. Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical. Nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação. O moderno é autossuficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição (PAZ, 2013, p. 18).

Outro autor que aborda sobre a poesia lírica moderna é o italiano Alfonso Berardinelli. Dono de críticas polêmicas e refinadas fala dos escritos do alemão Hugo Friedrich. Aquele diz que para este “o estilo da lírica moderna já está definido no final do século XIX” (BERARDINELLI, 2007, p. 19). E se realmente todo o seu esquema estivesse pronto, deixaria de fora poetas como T. S. Eliot, Paul Valéry ou Giuseppe Ungaretti. Ou até outros poetas, como os espanhóis Jorge Guillén e F. García Lorca.

Dentro das suas ressalvas Berardinelli aponta a falta dos movimentos de vanguarda, “inteiramente estranhas” a Friedrich, além de que na sua lírica “não necessita mais do mundo, evita qualquer vínculo com a realidade” (BERARDINELLI, 2007, p 21). Assim a poesia lírica moderna seria “despersonalizada e alheia à história [...] seria possível dizer que essa poesia se apresenta em seu conjunto como uma criação sem sujeito, uma obra sem autores” (BERARDINELLI, 2007, p 21).

⁶⁴ Como exemplo dessas duas composições poéticas, citamos o “Soneto de Fidelidade”; a “Balada do enterrado vivo”; a “Balada das meninas de bicicleta” e o “Soneto de Separação”. Poesias estas que fazem parte do livro *Poemas, Sonetos e Baladas* (1946), e que podem ser consideradas como demonstração para refletirmos a respeito da subjetividade da lírica moderna. No último capítulo da pesquisa elas serão analisadas.

Outra advertência do crítico italiano é dizer que a observação de Friedrich é feita a partir de alguns poemas de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. Dessa forma, na leitura do alemão a poesia moderna se resumiria como uma única estrutura estilística. Entretanto, embora aplicando um efeito um tanto cruel na leitura de Hugo Friedrich, Alfonso Berardinelli aponta um modelo de poesia lírica moderna, mesmo que claramente isso não seja visto.

Antes de dizermos qual modelo seria, fazemos uma ressalva a respeito de qual é esse efeito cruel que Berardinelli aplica na compreensão de Friedrich sobre a estrutura da lírica moderna. A primeira observação vem desde o título da obra, já que, para Alfonso, Hugo fornece uma descrição estrutural dessa lírica. Para o italiano “não há uma estrutura generalizável na poesia, a menos que se caia no idealismo mais desvelado que nega qualquer atributo de concretude para o poeta e para sua poesia” (BERARDINELLI, 2007, p. 8).

Outra crítica presente nos ensaios de Berardinelli é uma consequência da observação de Friedrich preocupada em analisar a lírica moderna só pela tríade dos poetas franceses citados anteriormente. Ou pelo menos com mais atenção, visto que o autor até fala da obscuridade de Giuseppe Ungaretti, da autonomia da linguagem de Paul Valéry, da lírica intelectual de Jorge Guillén e, das produções de T. S. Eliot e Federico García Lorca.

Outra implicação mais dura feita na obra do alemão é ele menosprezar a fusão e o arranjo dos gêneros. Ocorrência que faz o italiano se remeter a T. S. Eliot, nas discussões apresentadas no texto *As três vozes da poesia*, uma vez que a lírica estudada por Friedrich desenvolve apenas um olhar para a poesia moderna. Assim, ao tratar da voz lírica, Berardinelli se apoia no conceito de voz poética elaborado por T. S. Eliot. Essas três vozes da poesia são:

A primeira voz é a do poeta que fala a si mesmo, ou a ninguém. A segunda é a voz do poeta que se manifesta diante de um auditório, grande ou pequeno. A terceira é a voz do poeta que tenta criar uma personagem dramática cuja expressão seja em versos, que não diz aquilo que gostaria de dizer ele mesmo, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites de uma personagem que dialoga com outros seres imaginários (BERARDINELLI, 2007, p. 18).

Portanto, para Berardinelli, essa avaliação feita a partir dos elementos que compõem os três tipos de vozes proporciona uma maior compreensão nos assuntos que tratam da lírica moderna. E, para encerramos, o italiano também aponta críticas em Friedrich por este deixar de abordar sobre a atração da poesia pela prosa. Sobre

este assunto já destacamos e apontamos como um caminho para uma noção de lírica moderna. Disse Alfonso Berardinelli: “a poesia é também aquele tipo de prosa que a prosa não consegue ser” (BERARDINELLI, 2007, p. 175).

Diante disso, entende-se que Alfonso determina para um modelo de poesia lírica moderna a recusa de conceber uma modernidade de característica única. E é esse pensamento que aceitamos mais. Berardinelli então toma por base as críticas de Theodor Adorno, Erich Auerbach, Edmund Wilson e Hans Enzensberger, e diz: “a figuração lírica busca atingir o universal por meio de uma individuação implacável [...] a lírica moderna não dispõe de nenhum poder que lhe dê a certeza de não sucumbir na casualidade de mera existência lacerada” (Theodor Adorno *apud* BERARDINELLI, 2007, p. 34).

À vista das considerações apresentadas neste capítulo pudemos perceber que a lírica moderna está longe de findar as suas discussões. A própria modernidade implica experiências e renovações. É natural que a noção de lírica acompanhará as mudanças. Como disse Octavio Paz: “não vivemos o fim da poesia, [...] e sim de uma tradição poética que se iniciou com os grandes românticos, atingiu seu apogeu com os simbolistas e seu fascinante crepúsculo com as vanguardas do nosso século [XX]. Outra arte amanhece” (PAZ, 1993, p. 6).

É a arte da lírica, que durante muito tempo foi associada a uma linguagem elevada da poesia. Mas ganha abordagens de tendências negativas na poética da modernidade. Mas sem perder aquela essência promovida em suas origens ou por Aristóteles, mesmo que não diretamente, e que mais tarde Georg Hegel veio difundir. Afinal, a mimese é a categoria central do texto literário e, portanto, tem dimensões fixas na poesia⁶⁵.

E a poesia lírica, em sua natureza, exprime o conteúdo autêntico da alma humana, representa os sentimentos e percepções e reflete subjetivamente, mesmo quando tratada dentro dos assuntos da modernidade. Como disse Massaud Moisés, essa “‘nova’ lírica, pós-romântica [...] postula ‘repensar a subjetividade, para se livrar do Romantismo perempto’” (MOISÉS, 2015, 199). Uma lírica como uma disposição para aproximar o interior do poeta ao seu exterior, dando certa liberdade ao poeta de recriar a linguagem e o mundo que o cerca.

⁶⁵ Conforme Luiz Costa Lima, discutindo sobre a *mimesis na modernidade*, e observando a importância das imagens tanto para a poética romântica quanto para a moderna, temos que “a sociedade respira e transpira representações” (LIMA, 2003, p. 88 e 89).

3. A “DESIDEALIZAÇÃO” DO OLHAR DO SUJEITO LÍRICO DE *POEMAS, SONETOS E BALADAS*

Discutimos no primeiro capítulo a respeito de uma compreensão da poesia lírica, sob um apanhado histórico-literário, dando ênfase à lírica romântica. Falamos ainda da expressividade do poeta e da singularidade desse eu/sujeito presente neste tipo de composição. Além disso, tratamos da temática do sentimento amoroso, onde foi assumido o tema do amor e a sua relação com a particularidade subjetiva do poeta como o ponto para se refletir sobre o sujeito lírico. Associamos ainda essa discussão à produção poética de Vinicius de Moraes. Neste capítulo, portanto, vimos como a (poesia) lírica romântica está pautada na interioridade, na expressividade do sujeito.

No capítulo seguinte prendemos a nossa atenção à lírica moderna — que fora apresentada como aquela surgida ainda nos meados do século XIX. Mantivemos o foco das discussões na subjetividade, na expressividade do poeta e na temática do sentimento amoroso. Na ponderação do debate, a obra poética de Vinicius de Moraes continuou tomando destaque para que pudéssemos perceber como um sujeito lírico ainda romantizado foi sendo ultrapassado. Temos agora, no contexto da modernidade — que segue por todo o século XX —, um sujeito desidealizado, associado bem mais ao mundo e às questões externas com as quais o poeta lírico (con)vive.

Vimos como o surgimento da modernidade foi se moldando e a partir disso foi colocando a poesia lírica sob uma nova perspectiva. Enquanto esse novo contexto prezava por uma abstração mais racionalista, distanciando da lírica dos românticos, a lírica moderna se mostra como um “romantismo desromantizado”, na expressão com a qual Hugo Friedrich (1991) designa a poesia moderna (sobretudo com base nas leituras da poesia de Charles Baudelaire). Por um lado seria um início dessa poesia. Afinal, para “desromantizar” a poesia seria preciso, antes, “romantizar” o mundo e a experiência estética do homem.

Assim, o próximo passo desta investigação, que se configura neste terceiro e último capítulo, é analisar, sob uma perspectiva analítico-descritiva, em algumas poesias do livro *Poemas, Sonetos e Baladas* a “desidealização” de um sujeito lírico. E a reformulação do sentimento amoroso na subjetividade da lírica moderna, portando, será tomada como ponto de partida para se refletir sobre esse sujeito. Nossa intenção se estende à proposta de refletirmos em torno da temática do amor “desromantizado” como um elemento sustentador de criação poética da lírica moderna.

Antes ressaltamos que, embora se tenha pretensão de observar elementos literários, como a contagem de sílabas e de acentos ou mesmo esquemas de rimas, não nos prenderemos em fazer essa verificação com maiores detalhes. Contudo, trataremos de suas aplicações desde que sejam pertinentes à discussão do sentimento amoroso desidealizado; em reconhecer o eu lírico dos poemas. Logo, não é intenção dissecar as poesias selecionadas em análises pormenorizadas, mas contribuir com essas leituras para a apreciação e interpretação desses poemas.

Aqui, pois, enfatizamos alguns aspectos literários, os quais vemos como manifestações de extrema relevância na análise dos poemas. Observaremos a rima, com seus esquemas rítmicos e seus elementos lexicais; o ritmo, que “constitui a repetição regular, na cadeia sintagmática, de certos fenômenos fonéticos”; o verso, “vinculado aos caracteres fonológicos e morfossintáticos”; bem como a sua disposição gráfica, que “exerce no texto lírico uma função semiótica fundamental” (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 591 e 592).

Falemos sobre o “Soneto de Fidelidade” (MORAES, 1946, p. 191). Além de ser, talvez, um dos poemas mais conhecidos de Vinicius de Moraes é o de abertura do livro *Poemas, Sonetos e Baladas*. Ele se enquadra bem quanto ao que propomos para este capítulo; ajuda-nos nas discussões da lírica como um todo, mas, sobretudo, pelo caráter “desromantizado” que o sujeito se apresenta no soneto. Ora, um sujeito romântico diria que o amor pela sua amada é eterno; é contínuo. Mas o eu que fala no soneto tem consciência de um possível término. Seu contexto e realidade é outro. O amor pela sua amada é uma chama. Portanto, a qualquer momento pode apagar.

Seu esquema de rimas é foneticamente ligado pelo seu ritmo melódico. Quanto à sua sonoridade, temos a dizer que o jogo de rimas é um elemento literário que se preza para a construção das formas clássicas. Falaremos então sobre as suas rimas, a sua estrutura gráfica, sua divisão estrófica e sua equivalência sonora, em se tratando tanto da sua métrica, quanto do número de sílabas e acentos, ajudando-nos na compreensão do poema. Segue, na íntegra, um dos poemas⁶⁶ mais conhecidos de Vinicius de Moraes:

⁶⁶ Ressaltamos que os primeiros anos do século XX, no Brasil, foram um período que de alguma forma batalhou para abolir o soneto. Porém, tivemos alguns nomes que se destacaram no país nesse tipo de composição poética. Um dos autores pioneiros da nossa poesia moderna, Mário de Andrade, escreveu sonetos. Autor do poema “Os Sapos” — tido como abre-alas da Semana de Arte Moderna —, Manuel Bandeira, também produziu sonetos (Cf. BOSI, 2012; COUTINHO, 2002). E Vinicius, inclusive, não só escreveu como registrou vários no seu *Livro de Sonetos*, publicado primeiramente em 1957.

SONETO DE FIDELIDADE

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 lhe dizer do amor (que tive):
Que não seja imortal, posto que é chama
Mas que seja infinito enquanto dure.
(MORAES, 1946, p. 191).

No exemplo, as rimas aparecem nos finais de cada verso; como em “tanto” e “encanto”, ou “momento” e “contentamento”, ou em “ama” e “chama”. Numa única ocasião aparece no interior do poema (“espalhar” e “derramar”). Elas, juntamente ao ritmo, evidenciada pelas sílabas tônicas nos lugares definidos, confere a musicalidade apropriada aos versos, fazendo com que o sujeito lírico exprima o seu sentimento e o seu pensamento. Assim, o esquema de rimas segue como sendo intercalada (ABBA) nos dois quartetos. Notemos:

De tudo, ao meu amor serei <u>atento</u>	A
Antes, e com tal zelo, e sempre, e <u>tanto</u>	B
Que mesmo em face do maior <u>encanto</u>	B
Dele se encante mais meu <u>pensamento</u> .	A
Quero vivê-lo em cada vão <u>momento</u>	A
E em seu louvor hei de espalhar meu <u>canto</u>	B
E rir meu riso e derramar meu <u>pranto</u>	B
Ao seu pesar ou seu <u>contentamento</u> .	A
[...]	

A primeira estrofe apresenta rimas ricas, pelas palavras rimadas fazerem parte de classes gramaticais diferentes: em “atento” (adjetivo) com “pensamento” (substantivo); “tanto” (advérbio) com “encanto” (substantivo). E ao que se mostra nos tercetos, de acordo com o autor Salvatore D’Onofrio (2001), não é muito comum fazer menção, uma vez que varia praticamente à vontade do poeta.

Contudo, destacamos que, de certa forma, o jogo de rimas é alternado ou cruzado (CDF/DFC), já que combinam, pelo menos em 4 desses versos, de um lado, os versos pares, e de outro, os versos ímpares: como vemos em “vive” com “tive” ou

em “ama” com “chama”. Se ainda pudermos classificar as rimas do primeiro e último verso, dentro do jogo completo dos tercetos, teríamos uma rima intercalada (CxxC), já que a rima recai em versos separados por dois ou mais versos:

[...]	
E assim, quando mais tarde me procure	C
Quem sabe a morte, angústia de quem vive	D
Quem sabe a solidão, fim de quem ama	F
Eu possa lhe dizer do amor (que tive):	D
Que não seja imortal, posto que é chama	F
Mas que seja infinito enquanto dure.	C

Observamos que o poeta utiliza muito de verbos, advérbios, substantivos e adjetivos. O que isso nos diz sobre a leitura do poema? Segundo Salvatore D’Onofrio (2001), quando há certa presença de substantivos e de adjetivos o poeta/poema nos indica mais uma preocupação com a existência e o modo de vivência, seja do próprio poeta ou do eu que se encontra no texto poético. No caso do “Soneto de Fidelidade” podemos notar um sujeito que se mostra assim, atento com o seu amor: “De tudo, ao meu amor serei atento [...] Ao seu pesar ou seu contentamento.” (MORAES, 1946, p. 191).

Para Salvatore D’Onofrio, quando há uma predominância de verbos e de advérbios o poeta/poema nos remete para uma leitura focada mais nas ações. Para D’Onofrio, “a prevalência por uma categoria gramatical em detrimento de outra pode ser elemento de significação numa obra literária, porque o excesso de verbos, por exemplo, já induz o leitor a perceber o caráter *narrativo* de um segmento poético” (D’ONOFRIO, 2001, p. 22 e 23).

Podemos notar desde a leitura dos dois quartetos um sujeito que considera não apenas o seu sentimento, mas que também está disposto a vivê-lo. As escolhas das palavras, neste ponto, ajudam a indicar essas atitudes do sujeito. Citamos então as quatro classes gramaticais comentadas: substantivo (**subst.**), adjetivo (**adj.**), verbo (**v.**) e advérbio (**adv.**). Observemos nos dois quartetos:

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

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

É interessante perceber que a cada verso o sujeito pondera ou o pensar ou o agir. Começa determinando seu modo de vivência em relação ao seu sentimento: “De tudo, ao meu amor serei atento”. Depois ele afirma se atentar “Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto” e viver esse sentimento “em cada vão momento”. Novamente retoma à sua atenção: “Que mesmo em face do maior encanto”. E finaliza, dizendo viver o seu amor, intenso e fiel, tanto na tristeza quanto na alegria: “Ao seu pesar ou seu contentamento”.

Assim, fica claro que para o sujeito não é mais determinante um modo ou outro, de pensar ou de agir diante do que sente. A preocupação com a sua vivência está tão evidente quanto o fato em si de amar. Não importa se esse sentimento existe apenas no presente (“Quero vivê-lo em cada vão momento”) ou se também projeta-se em direção ao futuro (“E em seu louvor hei de espalhar meu canto”). O que importa é o sentir. Sentir e ser fiel ao seu amor e à sua amada. Talvez, não à toa, o título do poema seja exatamente este, “Soneto de Fidelidade”.

Nessa exposição o soneto pode nos remeter a uma leitura romantizada. Afinal, o sujeito se entrega ao seu sentimento, enaltecendo o amor antes de todas as coisas. Contudo, por mais que essa experiência lírica se intensifique inicialmente, a voz do sujeito ganha novos impulsos. Há esse derramamento declamatório, mas sua linguagem, ao contrário de muitos dos poemas de amor, que prometem amor eterno, nos mostra que no “Soneto de Fidelidade” há uma promessa de entrega absoluta, e total, sim, mas só enquanto o sentimento de amor durar.

Nos tercetos já vemos um sujeito consciente, racional, e “desromantizado”, não apegado à fidelidade de um amor eterno, como o apresentado nos quartetos:

De tudo, ao meu amor serei atento
Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto
[...]
E em seu louvor hei de espalhar meu canto
E rir meu riso e derramar meu pranto
[...]
(MORAES, 1946, p. 191).

Mas, sim, um sujeito que até pode reconhecer a perenidade do tempo e do seu amor. Entretanto, percebe que no sentimento amoroso há uma fruição do efêmero. Assim, ele admite, igualmente, o destino fracassado da maior parte das relações, assumindo que amará com todas as forças o seu amor, mas apenas enquanto o seu afeto existir. Lemos os tercetos:

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 lhe dizer do amor (que tive):
Que não seja imortal, posto que é chama
Mas que seja infinito enquanto dure.
(MORAES, 1946, p. 191).

Na apresentação da edição do periódico “Letras de Hoje” organizada por Ana Maria de Mello e Sissa Jacoby, chamado *A lírica moderna: do romantismo à contemporaneidade*, é dito que “a lírica moderna tem suas raízes no Romantismo” (JACOBY; MELLO, 2011, p. 5). Mais tarde os poetas simbolistas, que intensificam que a “realidade só pode ser pressentida”, se utilizam de recursos para expressar o mundo interno do ser humano. Sabemos que a leitura de símbolos dada pelos românticos e simbolistas diferem.

Contudo, conforme as autoras, tanto para poetas do Romantismo quanto para poetas do Simbolismo, esse símbolo acaba sendo uma espécie de articulação para uma tomada de consciência. E esta se fará presente nas estruturas poéticas da lírica na modernidade. Para A. Mello e S. Jacoby existem “duas correntes da poesia moderna da primeira metade do século XX: uma poesia de introspecção [...] e uma poesia mais voltada para a realidade exterior” (JACOBY; MELLO, 2011, p. 5).

E, de certa forma, o soneto se articula nesses dois eixos: há inicialmente um sujeito que privilegia antes de tudo a ideia de amar e de viver esse amor “em cada vão momento”, aproximando-o à corrente de introspecção, de acordo com as duas autoras. E desse modo teríamos um sujeito que poderia ser lido como um romântico. Mas no todo, não caberia tal leitura. O que há é um sujeito que, embora presente em primeiro momento um amor inventado, perfeito, não apresenta esse amor idealizado no decorrer do poema.

Pelo contrário, seu amor é lido sob a fidelidade de um amor desidealizado. Afinal, na compreensão do sujeito não haveria um sentimento absoluto. Marcada por essa abertura que os tercetos nos indicam no texto, teríamos, pois, uma interpretação na qual o eu e o mundo se expressariam de forma fundida. A linguagem poética, nesse sentido, assumiria, talvez, um caráter de experimento, onde o sujeito viveria um amor apenas num determinado momento, como uma chama que um dia poderá se apagar. Para isto, lemos os dois últimos versos para confirmar.

Voltando ao jogo de rimas do “Soneto de Fidelidade” discorreremos, pois, sobre seu encadeamento melódico. Já identificamos que o poema fala de um amor

fiel e não idealizado⁶⁷. É representado pela dissonância de um sentimento amoroso, que em geral mostra um sujeito que quando ama se entrega totalmente. Mas de fato há uma entrega que se dá, entretanto, dentro de um contexto não tradicional. E existe, sim, um sujeito que aparenta ser feliz por estar amando. Mas talvez por conta das amarguras da vida e do mundo, faz com que o poeta decida por um sujeito que acenda a chama do amor, “infinito enquanto dure”.

E é esse sentimento, de riso e pranto, de pesar e contentamento, que leva o poeta moderno a procurar a beleza na surpresa. É como disse Hugo Friedrich: “a dissonância é tão pouco uma portadora de desordem”. É preciso “acostumar seus olhos à obscuridade que envolve a lírica moderna” (FRIEDRICH, 1991, p. 16). Como essas tensões na poesia moderna aparecem não somente no seu conteúdo, mas em seu “movimento estilístico”, conforme Friedrich, acreditamos que a temática abordada e a forma de como ela é versada pode ser reforçada na sua própria linha melódica.

Na composição do “Soneto de Fidelidade” temos os versos divididos em 10 sílabas poéticas. Ressaltamos que “o ritmo do decassílabo é dos mais variados. [...] das 28 possibilidades mais constantes, 15 apresentam acentuação na 6ª sílaba” (TAVARES, 1989, p. 180). Essa é a constante mais comum, segundo Hênio Tavares. Exemplificamos o soneto por inteiro. Em negrito colocamos as sílabas que reiteram a voz mais forte produzida no interior do poema. Vejamos:

De/ tu /do, ao/ meu/ a/ mor / se/rei/ a/ ten /to	2ª, 6ª e 10ª sílabas
An/tes,/ e/ com/ tal/ ze /lo, e/ sem/pre, e/ tan /to	6ª e 10ª sílabas
Que/ mes /mo em/ fa/ce/ do / mai/or/ en/ can /to	2ª, 6ª e 10ª sílabas
De/le/ se en/ can /te/ mais / meu/ pen/sa/ men /to.	6ª e 10ª sílabas
Que/ro/ vi/vê/-lo em/ ca /da/ vão/ mo/ men /to	6ª e 10ª sílabas
E em/ seu/ lou/vor/ hei/ de es /pa/lhar/ meu/ can /to	6ª e 10ª sílabas
E/ rir/ meu/ ri/so e/ der /ra/mar/ meu/ pran /to	6ª e 10ª sílabas
Ao/ seu/ pe/sar/ ou/ seu / con/ten/ta/ men /to.	6ª e 10ª sílabas
E as/ sim /, quan/do/ mais/ tar /de/ me/ pro/ cu /re	2ª, 6ª e 10ª sílabas
Quem/ sal/be a/ mor/te, an/ gús /tia/ de/ quem/ vi /ve	6ª e 10ª sílabas
Quem/ sal/be a/ so/li/ dão ./ fim/ de/ quem/ a/ma	6ª e 10ª sílabas
Eu/ pos /sa/ lhe/ di/ zer / do a/mor/ (que/ ti /ve):	2ª, 6ª e 10ª sílabas
Que/ não/ se/ja i/mor/ tal ./ pos/to/ que é/ cha /ma	6ª e 10ª sílabas
Mas/ que/ se /ja in/fi/ ni /to en/quan/to/ du /re.	3ª, 6ª e 10ª sílabas

⁶⁷ A expressividade do poeta também conta nesse resultado, de mostrar um sujeito habituado e conformado com seu amor de instante, finito. O soneto apresenta um sujeito não mais como fruto de um sentimento amoroso inspirado, infundável. Mas por sua atitude consciente, racional e, ainda assim, subjetiva, somada à vida da modernidade, que o poeta se expressa e revela uma “poesia mais voltada para a realidade exterior”, voltando a citar Ana Mello e Sissa Jacoby. É por essa atitude que talvez faça com que o poeta crie artifícios simbólicos, levando-nos a refletir sobre a “desidealização” do sujeito lírico na poesia moderna.

Formalmente estamos diante de um soneto decassílabo, onde predomina o ritmo heroico, pois tem “apoios rítmicos na 6ª e na 10ª sílabas” (TAVARES, 1989, p. 180). Sonetistas de vários períodos produziram esse tipo, como Francesco Petrarca, Luís de Camões, Raimundo Correia, Nauro Machado. Vale ressaltar que dependendo da disposição dos acentos mais fortes, tem-se também o decassílabo sáfico — com “apoios rítmicos nas 4ª, 8ª e 10ª sílabas” — e o provençal — com “apoios rítmicos nas 4ª, 7ª e 10ª sílabas” (TAVARES, 1989, p. 180).

Citando novamente Hugo Friedrich, ele fala das “categorias negativas” da poesia moderna, e diz: “é decisivo, no entanto, que elas vêm empregadas não para depreciar, mas para definir” (FRIEDRICH, 1991, p. 20). E no soneto vemos que o que irá mesmo importar para o sujeito não é o tanto do amor que sente (ou sentirá), mas o tempo dele, fazendo com que, de alguma forma, seja desacreditado do que realmente o eu lírico possa sentir. Outra característica que reforça nossa leitura são os sintomas que aparecem nas teorias românticas e que já são do poetar moderno.

Quem discute sobre isso é Friedrich. Ele se baseia no pensamento de um dos mais importantes representantes do primeiro romantismo alemão, Novalis. Este já falava de uma “poesia futura”. Um desses sintomas que marcam a lírica moderna é o que Novalis chamou de “magia poética”. Esta “é severa, é ‘uma fusão da fantasia com a força do pensamento’, um ‘operar’ profundamente distinto em seu efeito do simples prazimento” (FRIEDRICH, 1991, p. 20). Tomando essa passagem como base, temos que o “Soneto de Fidelidade” não está para ser um poema que se alinhe puramente à fruição, mas ao que ele pode “operar” no leitor, com a surpresa em seu final.

Como podemos perceber, a sequência rítmica não só eleva como confirma o andamento da fidelidade do sujeito. O soneto demarca acentos que ajudam na sua leitura, seja auditiva, seja de sentido. Na passagem “Que **mesmo** em face **do** maior encanto / Dele se encante **mais** meu pensamento.” consideramos que os adjetivos (**mesmo** e **maior**), os substantivos (face, **encanto** e **pensamento**), o verbo (encante), e o advérbio (**mais**) amparam na expressividade e na intensidade do tema.

Notamos a presença dos sons consonantais /q/, /m/, /d/, /k/, /t/, /p/. Juntos, esses fonemas causam no poema a sensação de uma “percussão”, conforme Nilce S. Martins (2000, p. 31). Ponderamos esse pensamento na leitura do soneto e daí se pode, talvez, entender que essa ideia “forte” e “pulsante” promovida por esses sons seria o próprio sentimento do sujeito, batendo em seu peito, ao jurar seu fiel amor. No poema ainda há a presença do fonema /s/, que dá ideia de “sopro” (MARTINS, 2000,

p. 31). Notemos: “Que mesmo em face do maior encanto / Dele se encante mais meu pensamento”⁶⁸.

Interpretamos que esses fonemas aparecem unidos com uma ideia que remete e reforça a confissão de fidelidade do eu. No exemplo se destacam também os sons vocálicos nasais /ã/ e /ẽ/. Eles exprimem sons prolongados. Já o fonema /ê/, que tem timbre fechado, direciona a ideia de “escuro” (MARTINS, 2000, p. 32). Mas quando ligados aos sons nasais /ã/ e /ẽ/ dão ideia de “distância” (MARTINS, 2000, p. 33). Tais considerações contribuem para que possamos entender porque o sujeito inicia dizendo atentar-se antes de tudo ao amor e de como finaliza seu pensamento⁶⁹.

Tratemos agora sobre o “Soneto de Separação”. Não apenas manteremos as leituras do “Soneto de Fidelidade”, onde prendemos os nossos olhares um pouco mais nos elementos literários que, claro, nos ajudaram no enriquecimento do caminho que seguimos, mas em notar a reformulação do sentimento amoroso da poesia lírica moderna. A atenção continua, portanto, no livro “*Poemas, sonetos e baladas*, marco da poética madura de Vinicius” (FERRAZ, 2017, p. 9). Segue o poema:

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.

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.

⁶⁸ Completamos a leitura do “Soneto de Fidelidade” citando Mikel Dufrenne, sobre a presença do ritmo na poesia, justificando que a notação da métrica produz possibilidades de experiências quanto à semântica. Ao mesmo tempo registra num laboratório fonético igualmente significação. O filósofo diz: “o elemento rítmico, no qual se encarna o esquema, tende a se identificar ao grupo de palavras, à unidade sintática; e o acento de duração é um acento mais de grupo que de palavras [...] ‘o grupo rítmico é uma unidade, a um só tempo, *semântico e acentual*’” (DUFRENNE, 1969, p. 74).

⁶⁹ Antes de continuarmos com a descrição interpretativa de mais um poema na íntegra, destacamos que abriremos um tópico neste capítulo cujo objetivo será o de fazer um movimento mais panorâmico em relação às outras poesias selecionadas do livro *Poemas, Sonetos e Baladas*. Continuaremos suas leituras mantendo o nosso diálogo na constituição de um sujeito lírico desidealizado na poética de Vinicius de Moraes, sem perder de vista o sentimento amoroso concernente à subjetividade da lírica na modernidade. Como algumas dessas poesias são relativamente extensas — a “Balada do Manguê” e a “Balada das Meninas de Bicicleta”, por exemplo —, não vemos a necessidade de nos prendermos a fazer análises em separado de uma a uma. Com isso absorveremos a consideração central de cada poema selecionado, apontando aquilo que faz imprescindível dentro da nossa pesquisa.

Fez-se do amigo próximo o distante
 Fez-se da vida uma aventura errante
 De repente, não mais que de repente.
 (MORAES, 1946, p. 236 e 237).

Na apreciação do soneto nos lembramos de um pensamento de Étienne Souriau, citado por Tzvetan Todorov, onde trata das “correspondências da arte”. Ele diz que “a forma primária da literatura seria ‘o arabesco das consoantes e vogais, sua melodia, seu ritmo’” (TODOROV, 2018, p. 180). Destacaremos esses elementos na análise do soneto, ligando-os à mobilidade dos recursos da razão e da sensibilidade, conjugados indissolúvelmente nas palavras que foram escolhidas em sua composição — sobretudo na expressão “de repente”.

O “Soneto de Separação” também segue o padrão mais clássico, de ser distribuído em 14 versos, com duas estrofes de quatro versos e outras duas de três versos. Na divisão métrica ele se caracteriza como um decassílabo heroico visto as marcações mais fortes estarem na 6ª e na 10ª sílabas. Exemplificamos com os dois quartetos, colocando em negrito as sílabas que reiteram a acentuação produzida no poema:

De/ re/ pen /te/ do/ ri /so/ fez/-se o/ pran /to	3ª, 6ª e 10ª sílabas
Si/len/ci/o/so e / bran /co/ co/mo a/ bru /ma	6ª e 10ª sílabas
E/ das/ bo/cas/ u/ ni /das/ fez/-se a es/ pu /ma	6ª e 10ª sílabas
E/ das/ mãos/ es/ pal / ma /das/ fez/-se o es/ pan /to.	6ª e 10ª sílabas
De/ re/ pen /te/ da/ cal /ma/ fez/-se o/ ven /to	3ª, 6ª e 10ª sílabas
Que/ dos/ o/lhos/ des/ fez / a úl/ti/ma/ cha /ma	6ª e 10ª sílabas
E/ da/ pai/ xão / fez/- se o/ pres/sen/ti/ men /to	4ª, 6ª e 10ª sílabas
E/ do/ mo/ men /to i/ mó /vel/ fez/-se o/ dra /ma.	4ª, 6ª e 10ª sílabas

Quanto à rima, usando a mesma passagem do soneto, temos no primeiro quarteto rimas intercaladas/entrelaçadas (ABBA) e no segundo quarteto as rimas são alternadas/cruzadas (CDCD). Não há rimas ricas. Pelo contrário, todas são pobres, já que são pertencentes de uma mesma classe gramatical. E das rimas internas, temos duas: “pranto” com “branco” e “pressentimento” com “momento”. Observemos:

De repente do riso se fez o <u>pr</u> anto (subst.)	A
Silencioso e <u>br</u> anco como a <u>br</u> uma (subst.)	B
E das bocas unidas fez-se a <u>esp</u> uma (subst)	B
E das mãos espalmadas fez-se o <u>esp</u> anto (subst.).	A
De repente da calma fez-se o <u>ven</u> to (subst.)	C
Que dos olhos desfez a última <u>ch</u> ama (subst.)	D
E da paixão fez-se o <u>pres</u> entimento (subst.)	C
E do <u>mo</u> mento imóvel fez-se o <u>dra</u> ma (subst.).	D

Vemos que na última sílaba métrica sobressaem os sons vocálicos nasais /ã/ e /ẽ/. E não apenas nesse fragmento (em: pranto, branco, espanto, chama, drama, vento, pressentimento, momento), mas nos tercetos (em: amante, distante, errante, repente, contente). Como dissemos na análise do “Soneto de Fidelidade”, de acordo com Nilce Martins (2000), esses fonemas dão ideia de prolongamento. E no “Soneto de Separação” nós podemos considerar como se o sentimento de tristeza e espanto do sujeito estivesse durando por um pouco mais de tempo.

Neste ponto reforçamos a possibilidade dessa leitura — o sujeito surpreso com o rompimento inesperado da sua relação, bem como a prolongação da sua dor — com uma fala sobre poesia e a sua alegoria, que, por vezes, “embora condenável”, é “admissível e conveniente”. Isso só pode ser possível graças ao texto poético ser composto por uma linguagem literária. Sem contar que não há como se fazer poético um texto se ele (sua linguagem) não vier carregado de sentidos. Lemos:

Na poesia, o conceito é o material, o dado imediato, que pode muito bem ser abandonado, dando lugar a um intuitivo inteiramente diferente, em que o objetivo é atingido. No conjunto de uma poesia, podem ser imprescindíveis muitos conceitos ou pensamentos abstratos, em si e de modo imediato inaptos à intuição, instalada então mediante qualquer exemplo que lhes é subsumido. Isto ocorre em toda expressão figurada, em toda metáfora, comparação e alegoria, que diferem somente pela extensão e amplitude de sua representação. Por isso, na arte da palavra, comparações e alegorias conduzem a efeitos surpreendentes (SCHOPENHAUER, 1974, p. 66).

Contudo, o próprio soneto nos diz, de verso em verso, dessa surpresa. O recurso linguístico utilizado pelo poeta para caracterizar a relação amorosa do sujeito lírico e, logo, dar o sentido oposto a ela, e que está presente em todo o poema, é a antítese. Antes, tudo era bom: havia o riso, as bocas unidas, as mãos espalmadas, a calma, a paixão, o momento imóvel. Mas o presente é ruim; é o oposto do passado: há pranto, e o beijo transformou-se em espuma, as mãos unidas viraram espanto, o próprio sentimento tornou-se vento, uma suposição, um drama.

A locução adverbial “de repente” reforça e confirma o tema do soneto, bem como a leitura da separação inesperada. Leva-nos ainda a refletir sobre o impacto da perda do amor na vida das pessoas — uma das preocupações do artista moderno, de se expressar e refletir acerca da realidade das coisas e dos homens. A expressão, pois, aparece em todas as estrofes do poema: no começo dos quartetos, enfatizando a mudança abrupta da ligação de carinho entre o sujeito e o seu amor. E vem ainda repetida e enfática no primeiro e no último verso do conjunto dos tercetos:

De repente do riso fez-se o pranto
[...]
De repente da calma fez-se o vento
[...]
De repente, não mais que de repente
[...]
De repente, não mais que de repente.

Prosseguindo com as acentuações marcantes no “Soneto de Separação”, e atentos a essa ênfase do “de repente”, observamos o uso do fonema /R/. Citando novamente Nilce Martins, ela assinala que o som causado pelo /R/ dá ideia de “atrito”, “rompimento”, “vibração” (MARTINS, 2000, p. 36). Assim, utilizando dessa locução o poeta faz com que a mudança do sentimento de amor do eu lírico venha assumir um caráter negativo. Pelas mudanças que a separação ocasiona torna-se perceptível a descrição de um sujeito que agora é triste, solitário e sem um rumo:

[...]
De repente, não mais que de repente
Fez-se de triste o que se fez amante
[...]
Fez-se da vida uma aventura errante
De repente, não mais que de repente.

Consentimos com a ideia de que esse caráter negativo que o sujeito lírico assume no soneto não enaltece seu sentimento, posicionando-se como o centro do poema. Essa negatividade vem ser justamente esse vazio que ocupa nosso lugar no mundo, dando-nos aberturas para uma reflexão sobre nossas relações humanas. E a subjetividade é um dos elementos nessa construção. Fundamentado nas leituras de Ullrich Langer, Andrio dos Santos aponta que a subjetividade não seria apenas uma projeção de um eu individual. Este concorda com aquele “uma vez que compreende a subjetividade como um efeito ou mecanismo retórico” (SANTOS, 2017, p. 138).

Santos completa, dizendo que a poesia

lírica do período pré-moderno caracteriza-se por uma variedade de processos articulados pela linguagem. Langer considera que a subjetividade, ou voz subjetiva, é um dos mecanismos da lírica [...] um mecanismo que funciona concomitantemente com outros que integram o gênero (SANTOS, 2017, p. 139).

Sob esse pensamento alegamos que o “Soneto de Separação”, de alguma forma, nos desprende da leitura guiada pela confissão do sujeito se colocando como

aquele que se autoflagela, seja pelo sentimento que tem/sente ou pela amada. Assim, a conotação amorosa reiterada no uso do “de repente” dá extensão para o poema, e nos fazendo interpretá-lo não na ideia de um ser romantizado, mas, sim, contrário. À vista disto, o soneto acaba operando sobre uma reconstrução tortuosa: de um lado, preso à métrica; e do outro, à sua carga semântica (negativa e geral).

Como podemos notar, a partir dessas duas leituras, a expressividade dos poemas de Vinicius de Moraes está em uma linha tênue entre a subjetividade de um eu lírico que em primeiro momento se apresenta entregue ao sentimento do grande e eterno amor e a subjetividade de um eu lírico que pode ser reconhecido como aquele que não se prende ao momento, fazendo-nos refletir sobre o sentimento amoroso e o caráter subjetivo da poesia moderna. E é neste sujeito desidealizado que focamos.

Diante dessas observações citamos uma fala de Francisco Bosco sobre a lírica de Vinicius de Moraes, ligada à experiência do amor. Ele diz: para Vinicius,

a experiência do amor é trágica. O que responde por essa tragicidade? O fato de que, para ele, o amor acaba: o amor é uma intensidade que queima, consome-se e consuma-se, esvaziando-se fatalmente. O que fazer, então, diante dessa experiência? Aqui começa a força: Vinicius fez um pacto com as altas intensidades e dispôs-se a pagar seu preço, igualmente alto. Pois se o amor é uma alta intensidade que, no tempo, esvazia-se, só lhe restava aceitar essa dinâmica e acatar o fim do amor — o que significava abrir novamente a possibilidade de um novo amor, da vivência de uma nova intensidade alta, e assim sucessivamente.

A força de Vinicius — de suas letras e de sua vida, pois ético e estético estão aqui indissociavelmente ligados — vem daí, desse pacto com o que para ele se apresentava como alta intensidade. Essa, às vezes, pode — e deve — ser negativa; faz parte do preço. Pois é preciso trazer à tona, nesse pacto tão exigente, a categoria de *sacrifício*: todas as perdas, toda a interrupção, tudo aquilo de que é preciso desfazer-se para manter-se fiel às altas intensidades. Todos os lutos. A força é da ordem de uma firmeza ética. No pacote do pacto vêm a luminosidade e a obscuridade, os recomeços e os términos — os extremos das altas intensidades. Ou ainda: altas intensidades só têm extremos, não há meio-termo (BOSCO, 2003, p. 34).

Compreendemos então que a poesia está além da linguagem comum. A palavra poética é carregada de sentidos; estes alcançados quando transcendemos os limites da própria linguagem. Não podemos esquecer também que cada leitor procura alguma coisa no poema. É como se no meio do isolamento, em contato com a poesia, despontasse um fascínio pelas imagens que vão se revelando no decorrer de sua leitura.

Todavia, este fascínio existe realmente. Nós acreditamos que ele tem que existir. Na verdade, antes de tudo, observamos que o próprio texto poético, no fluxo e

refluxo da linguagem literária, nos deixa penetrar em seus sentidos. Porque, como disse Maurice Blanchot, “o que nos fascina, nos arrebatava o nosso poder de atribuir um sentido [...]. O fascínio é o olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável, em que a cegueira ainda é visão” (BLANCHOT, 2011, p. 23).

Nesse sentido, consideramos existir vários elementos que auxiliam num texto de expressão lírica; são determinados mecanismos de poeticidade, no interior e no exterior de sua criação/análise. A subjetividade é a sua linha mestra. É como, em geral, se caracteriza uma poesia lírica. E é como nós temos mostrado a partir das modulações dos recursos fonológicos, métricos e rítmicos. Portanto, a poesia lírica se estende. Dessa forma, entendemos que a relação dos empregos desses elementos implica na leitura/representação do texto lírico.

E ao serviço da imaginação, outro determinante na sua construção do texto lírico — desde os estudos aristotélicos, já destacados no início desta pesquisa —, “a linguagem poética tem a capacidade de constantemente alargar o universo dos mundos imaginários” (DOLEŽEL, 1990, p. 81). Pela imitação a poesia lírica ganha novas proporções na sua interpretação e a verossimilhança dá a coerência e a harmonia ao texto poético.

Persuasivas, deixam com que o texto (até por quem o lê) descubra aquilo que pode ser possível de se crer e de se aceitar. A ideia da mímese em Aristóteles, nesse sentido, é uma imitação que corresponde tanto pelo que está no interior do poema, como o uso e disposição das palavras, quanto pelo que está no seu exterior, como a escolha dessas palavras feita pelo poeta no ato da criação. Na ocasião, citamos uma passagem que confirma nosso pensamento:

A importância do caráter de ordem no texto de Aristóteles é relevante. Por meio da verossimilhança e da necessidade, a função de ordem é [...] determinar, no interior da mímese, uma tensão entre a submissão ao real (ação humana) e o trabalho de criação, que é a poesia. Daí a mímese aristotélica não poder ser confundida com a imitação no sentido de cópia; a referência ao real que ela comporta manifesta que o reino da natureza incide sobre toda e qualquer produção, sendo, entretanto, inseparável da dimensão criadora (COSTA, 2006, p. 66).

Temos a finalizar nesta seção do trabalho que as poesias lidas na entrada deste capítulo, o “Soneto de Fidelidade” (MORAES, 1946, p. 191), poesia de abertura do livro *Poemas, Sonetos e Baladas*, e o “Soneto de Separação” (MORAES, 1946, p. 236 e 237), a última poesia desta obra, podem ser ainda mais exploradas, e de outras formas. Afinal, a linguagem poética carrega sentidos múltiplos. Na verdade, a quota

de atividade significativa que a poesia (lírica) nos proporciona só aumenta quando há alguns elementos literários que, juntos à subjetividade própria da lírica, nos ajudam a desnudar o texto poético.

Como já dissemos, manteremos o foco das análises na constituição de um sujeito lírico desidealizado na poética de Vinicius de Moraes, em especial no livro que, dentre outros assuntos, “alimenta, a despeito das inegáveis qualidades da mulher, as primeiras dúvidas a respeito da instituição do casamento” (CARNEIRO, 1984, p. 49). Contudo, apresentaremos os textos nada de maneira muito sequenciada. Elas, por ventura, poderão aparecer como complemento de uma ou outra.

A lembrar, citamos alguns dos poemas: a “Balada do Manguê”, “Rosário”, a “Balada das Meninas de Bicicleta” e “O Dia da Criação”. Estas poesias dialogam com o projeto que se moldou na poesia lírica moderna, como, por exemplo, apresentarem o misto de reflexibilidade e de sensibilidade no mesmo poetar, manifestam um sujeito imbricado entre o mundo subjetivo e a aproximação das vivências do mundo material, e também por trazerem um prosaísmo. Quanto ao conteúdo, o ponto que talvez seja crucial em toda sua obra, a presença da mulher. Ela “é o grande tema da poesia de Vinicius” (SANT’ANNA, 1993, p. 260).

Assim, para então fecharmos este ponto, onde fizemos algumas breves observações e pudemos extrair análises mais atentas, citamos uma passagem que confirma em sentido geral o que foi apresentado até o momento. Vamos à referência:

O que caracteriza a expressão lírica é a subjetividade. [...] Com efeito, é sobretudo no texto lírico em que se realiza o elemento de *transracionalidade* [...] A expressão do sujeito é levada a cabo no texto lírico por meio da associação dos mencionados recursos de expressividade fônica e das construções semânticas que configuram o conteúdo de tal texto. Pelo fato de utilizar o verso e um esquema métrico-estrófico, o texto lírico produz de maneira muito evidente o efeito de *desautomatização* no leitor. A linguagem em verso possui uma sintaxe peculiar baseada no ritmo, que contrasta com a sintaxe gramatical, lógico-comunicativa. Por conseguinte, aparecem vinculadas no verso as características produtoras de especificidade poética, que estão colocadas no nível fonofonológico, com aquelas pertencentes aos níveis morfológico e sintático (BERRIO; FERNÁNDEZ, 2000, p. 169 e 170).

3.1 Vinicius de Moraes: do romântico ao moderno

Consideramos que, com as várias leituras da e sobre a poesia de Vinicius de Moraes e até por suas próprias considerações a respeito de sua obra, a poesia de temática amorosa é a mais amplamente conhecida dentro do seu universo literário. Mas, dentre outros temas, o poeta deu importância significativa a tratar do social e/ou com um olhar para o existencial. Ainda assim vemos que sua poesia carrega marcas substanciais quanto ao tema do amor.

Inicialmente a poesia de Vinicius apresenta um tom decerto exaltado em relação ao misticismo e também à religiosidade. Talvez na ideia de uma oposição às liberdades formais das primeiras manifestações do Modernismo no Brasil, como se de repente ele parecesse querer recuperar o espiritualismo na poesia. Oposições estas, vindas de uma provável herança da poesia simbolista, convivendo ainda nos anos iniciais do século XX com os ideais de modernidade.

No seu primeiro livro, *O caminho para a distância* (de 1933), encontramos um poeta que “na verdade, olhava mais o céu do que pisava na terra, a que se sentia, contudo, atraído por uma incoercível, terrena e já evidente lei da gravidade” (Otto L. Resende *apud* PECCI, 1994, p. 135)⁷⁰. O reflexo do sujeito lírico pode ser observado no poema “Ausência”, publicado primeiramente no livro *Forma e Exegese*, de 1935. Este segundo livro de poesias traz, desde o seu título, um jovem Vinicius entoando uma espécie de tortura interior⁷¹.

Porque nas primeiras publicações encontramos poesias que mostram bem a luta do poeta contra o seu próprio destino, de refletir uma postura serena diante da “ausência” da mulher amada. Esta que, assim como o sentimento amoroso, dominaria a sua obra poética. Dessa forma “Vinicius prosseguia na constante fuga ao homem que ele trazia em si mesmo, indo atrás daquele anjo de gestos fisionômicos” (PECCI, 1994, p. 137).

Em *Forma e Exegese*, portanto, vemos que os

⁷⁰ Como falamos no tópico 1.2 desta pesquisa, nesse livro de estreia temos, segundo José Castello, “uma inquietação diante da matéria, da carne, do mundo real que pode ser tomada como um primeiro sinal do lirismo que revolverá, como uma tempestade benigna, toda a obra do poeta” (CASTELLO, 1997, p. 66).

⁷¹ O substantivo exegese se refere a uma explanação sobre um assunto com o intuito de esclarecê-lo; e, significa, segundo Aurélio Ferreira, uma “explicação ou interpretação de obra literária, artística, de um sonho” (FERREIRA, 1986, p. 740). E era, a nosso ver, o que Vinicius buscava nesse início: certa ordem dentro do seu conflito interno.

seus poemas são de uma qualidade não raro excepcional. [...] ganharam um encanto novo. Uma sonoridade, uma beleza musical que está nas melhores coisas de Verlaine como nos grandes momentos de “visão” de Rimbaud ou em certas passagens da obra de Claudel moço... Evidentemente, o poeta mudou. De um livro para outro, cresceu incrivelmente (Octávio de Faria *apud* PECCI, 1994, p. 135).

Citando agora o poema “Ausência”, evidenciando alguns fragmentos, podemos observar que há em princípio até certa postura serena do sujeito diante da ausência da amada, decidido de ficar “só como os veleiros nos pontos silenciosos”. Mas o poema se estende, e nos mostra essa amada como um fantasma que povoa na sua imaginação, fazendo com que esse sujeito lírico se divida entre o desejo de avançar e o de recuar:

Eu deixarei que morra em mim o desejo de amar os teus olhos que são doces
Porque nada te poderei dar senão a mágoa de me veres eternamente
[exausto.
No entanto a tua presença é qualquer coisa como a luz e a vida
Eu sinto que em meu gesto existe o teu gesto e em minha voz a tua voz.
Não te quero ter porque em meu ser tudo estaria terminado.
Quero só que surjas em mim como a fé nos desesperados
Para que eu possa levar uma gota de orvalho nesta terra amaldiçoada
Que ficou sobre a minha carne como uma nódoa do passado.
[...]
Eu ficarei só como os veleiros nos pontos silenciosos.
Mas eu te possuirei mais que ninguém porque poderei partir
E todas as lamentações do mar, do vento, do céu, das aves, das estrelas
Serão a tua voz presente, a tua voz ausente, a tua voz serenizada.
(MORAES, 1935, p. 85).

Assim o poema nos mostra o sujeito com um destino agitado, cercado na luta contra o inevitável — o sentimento amoroso tendo trajetórias para a proximidade do cotidiano e das mulheres —, onde mostra também o próprio poeta “que luta contra um outro poeta que busca os pés bem fincados no chão” (CASTELLO, 1997, p. 117). É, portanto, uma luta marcada na individualidade de um sujeito à medida que busca também igualar o sentimento religioso com a tentação quase irresistível da presença da amada:

Quero só que surjas em mim como a fé nos desesperados
Para que eu possa levar uma gota de orvalho nesta terra amaldiçoada
[...]
E todas as lamentações do mar, do vento, do céu, das aves, das estrelas
Serão a tua voz presente, a tua voz ausente, a tua voz serenizada.
(MORAES, 1935, p. 85).

Então, a partir dessas duas primeiras obras, temos a considerar que tanto no sujeito que está na poesia de Vinicius de Moraes como no próprio poeta a paixão pelo desconhecido e o impulso apaixonado por tantas mulheres provocam em sua escrita/voz um domínio pelo desejo e pelo amor — sobretudo em sua forma extrema: a paixão —, misturando, pois, a celebração do nome da “fé nos desesperados” com o instinto carnal de seu espírito (ainda) romantizado.

A transição da escrita do poeta metafísico — de um sujeito que idealizava invocações ao Espírito e à Verdade — para o da escrita do poeta lírico/sensual — de um sujeito que começava a se mostrar diante de um romantismo desidealizado — inicia com o poema-livro *Ariana, a Mulher*, de 1936. Nesta obra, portanto, despontam os primeiros sinais de uma poesia que começa a se aproximar “do mundo material, com a difícil mas consistente repulsa ao idealismo dos primeiros anos” (MORAES, 1954, p. 245).

Aqui, com um “poema longo em que ainda se contrapõe o humor cortante do Modernismo de 22 com versos cheios de metáforas e pompa, um novo Vinicius começa a nascer” (CASTELLO, 1991, p. 218). O poeta se dá conta de que diante do cotidiano e da imagem fulgurante da mulher é que sua poesia irá se eternizar. Deixa de acreditar, portanto, na mulher inatingível, expressa em seus primeiros poemas, e vai passando a exaltar uma mulher real, um amor carnal, uma poesia desromantizada.

Ora, já tínhamos passado por uma virada de século, por mudança no setor político e social. O artista moderno já vinha superando o ideal da “Arte pela Arte” que fora promovido nos fins do século XIX; as Vanguardas Artísticas, “com toques a mais, sem dúvida, de adesão e entusiasmo” (COELHO, 2006, p. 125), muito influenciaram o mundo ocidental no início do século XX; e a resignificação com certos padrões na arte e o rompimento com as tradições anteriores foram essenciais para o surgimento e a consolidação da chamada arte moderna.

E nesse contexto de transformações encontramos a poesia de Vinicius de Moraes, que começa transcendental, “‘metafísica’ ou ‘mística’, por guardar uma visão espiritualizada” e idealista não apenas da vida, mas do sentimento amoroso. “Nesses primeiros poemas, quase sempre em versos longos e linguagem clássica, a mulher ainda é um ser distante e irreal” (CASTELLO, 2003, p. 5). Posteriormente sua poesia é marcada por um sujeito que também se preocupa com as questões externas que o cercam.

A representação da mulher se aproxima mais do cotidiano. Antes ela era

concebida ou como um instrumento e sabor do pecado ou como a representação da mulher como símbolo da perfeição e pureza, uma mãe ou um anjo do lar. Essa visão da figura feminina era unida aos temas voltados a conceitos bíblicos, no sentido de: “ou ela é máquina devoradora do pecado e se liga à imagem da morte. Ou é a esposa ideal, a mãe, Nossa Senhora, a imagem da pureza” (MARRACH, 2000, p. 83).

As mulheres na poesia de Vinicius de Moraes foram os espelhos em que ele acabou se projetando. Dessa maneira, “suas musas foram o papel branco e macio em que Vinicius pintou o retrato de Eros com as mais distintas vestes [...] Elas foram agentes detonadores do sentimento amoroso [...] Cada uma delas foi uma face de percepção amorosa” (OLIVEIRA, 2006, p. 20). E toda subjetividade dessa poesia que se transformava ganha destaque no seu quarto livro, *Novos Poemas* (de 1938).

Nesse ponto, muito da sua poesia já estaria impregnada de temas já não tão idealizados. Nesse livro a mulher é de carne e osso. É nele que a visão de Deus, se ainda existe, é para se revelar logo diluída pela imagem da mulher e/ou do amor-paixão. Vinicius descobre o cotidiano, interessando-se pelas coisas simples da vida, passando “a exprimir o mundo com sintaxe poética mais clarivamente popular” (CRUZ, 1957, p. IV).

Nesse livro está o poema que, segundo o próprio poeta, demarca o início da segunda parte da sua poesia, “O falso mendigo”. É citado por Vinicius na *Antologia Poética* (de 1954) como “o primeiro poema ao qual se lembra, escrito em oposição ao transcendentalismo anterior” (MORAES, 1954, p. 245). Com isso, Vinicius, “um sopro novo de vida real e de maior objetividade veio colorir aquele hermetismo um bocado exangue que havia dantes, e no meio do qual, aliás, o poeta já conseguira dar mostra da sua esplendida qualidade lírica” (ANDRADE, 1998, p. 16).

Citamos algumas passagens d’“O falso mendigo”:

Minha mãe, manda comprar um quilo de papel almaço na venda
Quero fazer uma poesia.
Diz a Amélia para preparar um refresco bem gelado
E me trazer muito devagarinho.
Não corram, não falem, fechem todas as portas a chave
Quero fazer uma poesia.
Se me telefonarem, só estou para Maria
Se for o Ministro, só recebo amanhã
Se for um trote, me chama depressa
Tenho um tédio enorme da vida.
[...]
Liga para vovó Neném, pede a ela uma ideia bem inocente
Quero fazer uma grande poesia. [...]
(MORAES, 1938, p. 163)

O poema apresenta uma interlocução explícita, onde a personagem “mãe” é a receptora. A teimosia na voz do sujeito é o que constitui a estrutura do poema. O “falso mendigo” é identificado tanto por um enorme amor-próprio quanto pelo tédio e horror diante da vida. O início do poema já nos revela isso. E no restante não muda. Contudo, esse amor e esse tédio são interrompidos quando o sujeito diz: “Quero fazer uma poesia”; como se fosse uma espécie de justificativa para as ordens que dá.

Outra possível justificativa que caberia na leitura é quando os sentimentos de amor e de tédio tomam destaque na voz do sujeito assim que ele nos leva a refletir sobre o seu comportamento. Se o colocarmos no eixo da sociedade e do mundo que passa por significativas transformações teremos uma voz lírica que parece ser fruto desse contexto. O poeta que aparece no texto não tem nada para apagar o seu mau humor. Ele culpa indiretamente a mãe, a Amélia, a avó, e tantos outros que aparecem no poema; como se todos fossem responsáveis por ele.

O sentido irônico do título é notado a partir do que vai se conhecendo do sujeito — manda na mãe, diz para Ihe preparem um fresco e que não está para quase ninguém. Essas imagens fazem com que a poesia de Vinicius de Moraes se aproxime do ambiente doméstico burguês. É “como se Vinicius esticasse a poesia até à beira do ridículo, com uma franca disposição de formar uma caricatura do cenário e da vida burguesa” (COSTA, 2015, p. 242).

Vinicius começa então a assumir o papel de força que permitiu colocar a sua poesia num dos pontos mais altos da Literatura. Força no sentido da ordem de uma firmeza ética e também estética. Ética ao tratar dos vários assuntos, com doses equilibradas de lirismo; e estética ao escrever versos mais cotidianos, com doses balanceadas de fino humor ou ainda com grandes doses de reflexão. Assim, a sua linguagem, “como tinha de ser desce ao natural, senão ao coloquial. Desaparece os sustentados artificiosos e os falsetes que não Ihe pertenciam” (RESENDE, 1981, p. 6)⁷².

Na sequência temos a publicação do livro *Cinco Elegias*, em 1943. Esta obra marca a “representação de um período de transição” (CICERO; FERRAZ, 2006,

⁷² A alusão pode ser referenciada com a fala do chinês Sun Tzu, no “mais antigo tratado militar do mundo”, *A Arte da Guerra*. Para o autor, força não é dominação, mas o que pode fazer com que o indivíduo aja. Assim, o filósofo diz: “Pela palavra ‘força’ não se deve entender ‘dominação’, mas sim a faculdade que permite que se transforme em ato tudo aquilo que se propõe. Saber engendrar a coragem e o valor [...] significa tornar-se herói e, mais do que isso, colocar-se acima dos mais intrépidos [...] Aqueles que dominam essa arte admirável dispõem de ascendência [...] Aproveitam-se de todas as circunstâncias” (TZU, 2000, p. 54).

p. 9). Ela então confirma a passagem dos versos longos e metafísicos para os versos que expressariam mais a realidade. Os temas líricos revelam agora mais o cotidiano e a obra de Vinicius se desloca para a intimidade dos afetos e para um sensualismo erotizado. A linguagem é mais direta, bem aos moldes de um artista moderno. Ela se configura em *Poemas, Sonetos e Baladas*, o seu sexto livro⁷³.

A poesia de Vinicius de Moraes transita entre a percepção interna e as situações externas do sujeito lírico. Contudo, ela não deixa de ser subjetiva, ainda que possa revelar questões da realidade. Pelo contrário, esse trilhar é que enaltece a sua poesia. É nessa lírica mutante que o poeta vai revelando em sua obra um sujeito que mistura o gosto pelas paixões e pela sensualidade da mulher com o imprevisível das temáticas religiosas, filosóficas e sociais.

Luiz S. Cruz, analisando a produção lírica de Vinicius de Moraes, confirma sobre esse trilhar do poeta. Notemos em uma passagem:

Vinicius de Moraes já surgiu como um poeta moderno, pela estilística e estrutura de sua poesia, sem, contudo, jamais ter sido um modernista. Apareceu numa época em que o Modernismo tinha superado a sua primeira fase, mais destrutiva e negativa do que construtiva e, propriamente, criadora: a que já se denominou de Descoberta ou Ciclo da Terra. Estava-se em plena fase da Redescoberta da Poesia e do Espírito [...] e da ruptura total com o período anterior, realizada, declarada e acintosamente [...] com sua denúncia da poesia do pitoresco geográfico, social ou histórico. [...] Filiando-se, indiretamente, ao movimento de “Restauração da Poesia em Cristo” ele conseguiu no entanto permanecer fiel a si mesmo e ao estilo inicial de sua poesia, onde sempre predominaram temas do amor-paixão [...] de um poeta sempre à procura de visão unitária do universo (CRUZ, 1957, p. II e III).

Foi “fiel a si mesmo e ao estilo inicial de sua poesia”, tratando de temas ligados ao sentimento amoroso e à mulher, ainda que este de forma mais tímida. Mas ao mesmo tempo foi “um poeta sempre à procura de visão unitária do universo”, “com sua denúncia da poesia do pitoresco geográfico, social ou histórico”. Assim, a poesia lírica de Vinicius, embora caminhando por temáticas que uniam questões terrenas e divinas, refletia, sem cessar, um entusiasmo aos instantes, tornando-os eternos.

Passou a ser um poeta dos instantes, onde a força desse tempo ajudou no reconhecimento da poesia de Vinicius de Moraes. Dessa forma, entendemos também

⁷³ Nas discussões feitas no tópico 2.1 desta pesquisa, onde relacionamos a poesia lírica com a modernidade, pudemos identificar o seguinte: ainda que a poesia lírica exprima concepções do interior de um sujeito, ela também pode partir de circunstâncias exteriores, de pretextos reais. Segundo Georg Hegel, “em geral, a situação na qual o poeta se imagina não deve ser simplesmente interior: deve manifestar-se como uma totalidade concreta e, por conseguinte, exteriorizável, tão real como objetiva”, reservando “o direito à expressão de estados e reflexões” (HEGEL, 1997, p. 520 e 521); sejam estas internas ou externas ao sujeito.

que não caberia na sua lírica ou mesmo do poeta moderno revelar uma subjetividade puramente idealizada. Por isso, talvez, fosse necessária a formulação de um novo modelo de amor: não que fosse imortal e pleno, idealizado, mas, sim, transformando o instante do encontro em infinito.

Falando de um modo geral, estamos tratando de um poeta e de sua poesia na modernidade. Por si só eles já trazem essas características de mudanças. Diante disso, apoiados no pensamento de Octavio Paz — nas discussões apresentadas no segundo capítulo deste trabalho —, lembramos: não apenas a modernidade, mas o próprio “moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade” (PAZ, 2013, p. 18). E a poesia lírica de Vinicius segue junto dessas transformações⁷⁴.

Como observamos, o mundo vai mudando, e com ele o mutante Vinicius também. O reflexo disso se nota na sua produção literária. Ao produzir novos poemas o sujeito lírico de suas poesias mira no cotidiano; o mundo será a sua inspiração, e com ele as mulheres que o povoam. A figura feminina agora está presente de forma real, tornando-se alcançável. É como disse Eucanaã Ferraz: “o desejo de abandonar irrestritamente os traços divinizantes e metafísicos da poesia anterior em favor de um imaginário mais terreno, no qual o instinto, o vigor, a virilidade surgem com grande força” (FERRAZ, 2006, p. 33).

⁷⁴ Consideramos que essa mudança, de um poeta de lírica romantizada para um poeta de lírica moderna, pode também estar relacionada pela “modernidade está condenada à pluralidade” (PAZ, 2013, p. 18), usando as palavras de Octavio Paz. Ele diz: “a modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja ela; porém, desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade” (PAZ, 2013, p. 18).

3.2 *Poemas, Sonetos e Baladas*: uma reformulação do sentimento amoroso na lírica moderna de Vinicius de Moraes

Na apresentação do livro *O canibalismo amoroso*, Affonso Romano diz que “Vinicius é um poeta muito mal conhecido” (SANT’ANNA, 1993, p. 15), “sobretudo” a sua poesia inicial. No capítulo que se dedica à análise da produção do poeta o autor discute, especialmente, a respeito do mito da mulher, seja a presença de uma única, seja a de todas elas. A mulher está no ponto do debate. Para Affonso, Vinicius “fecha um ciclo de visão da mulher que nos vem do romantismo” (SANT’ANNA, 1993, p. 15).

Na poesia moderna e na de Vinicius de Moraes esse sentimento amoroso e essa mulher são reais. O fechamento de lirismo romântico⁷⁵, portanto, se confirma com a publicação de *Poemas, Sonetos e Baladas*. Características dessa mudança já vinham sendo apresentadas no livro anterior, o de transição de sua poesia, as *Cinco Elegias*. Este, segundo José Castello, é “um livro em que o poeta aparece despido de seus tormentos espirituais, trocados agora pela exaltação da amizade e do amor” (CASTELLO, 1991, p. 218).

Na obra poética de Vinicius, portanto, o amor abre um rastro. Faz com que possamos identificar uma poesia agora presa ao cotidiano, que se transforma, junto com a própria modernidade, em amor pelo real. E diante disso, acreditamos que para captar a noção dessa mutação deixada em seu legado artístico, seja preciso ir além: desprender-se, de certa forma, dessa subjetividade lírica romântica das várias leituras da sua poesia e seguir num caminho de “desidealização” da sua lírica. Contudo, sem deixar de lado a temática do sentimento amoroso em Vinicius de Moraes.

Na “Balada do enterrado vivo” podemos observar um sujeito lírico vivendo sob as questões externas. Em uma passagem, Octavio Paz fala que “o poeta fala das coisas que são suas e do seu mundo, mesmo que nos fale de outros mundos [...] Suas experiências mais secretas ou pessoais se transformam em palavras sociais ou históricas” (PAZ, 2012, p. 195). Nesse pensamento entendemos a relação do sujeito

⁷⁵ Esse lirismo romantizado que o fez ser reconhecido, talvez ainda mais na música — lembramo-nos de “A Felicidade” (p. 416), “Chega de Saudade” (p. 477 e 478), “Eu sei que vou te amar” (p. 497 e 498), compostas em parceria com Antonio Carlos Jobim; ou de “Pela luz dos olhos teus” (p. 566 e 567), feita na parceria de Carlos Lyra; ou do “Samba em Prelúdio” (p. 592), com Baden Powell — já vai sendo vestido por um novo Vinicius. Interpenetra a imagem do poeta do amor. Temática transformada não apenas em seu grande cartão de visitas, mas na sua primeira identidade literária. As letras dessas músicas, bem como de todas as que foram compostas por Vinicius, ou sozinho ou em suas várias parcerias, estão em: MORAES, Vinicius de. “Cancioneiro”, 2017. In: _____. *Obra Reunida*. 1. ed. Organização: Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2017; p. 409-634 (Volume 2).

com o que o mundo pode afetá-lo. Está preso nessa realidade que o dilacera; e diz:

Na mais medonha das trevas
Acabei de despertar
Soterrado sob um túmulo.
De nada chego a lembrar
Sinto meu corpo pesar
Como se fosse de chumbo.
Não posso me levantar
Debalde tentei clamar
Aos habitantes do mundo.
[...]
(MORAES, 1946, p. 212).

O sujeito revela um temor da morte; talvez ainda mais por não se lembrar de como foi parar “Soterrado sob um túmulo”. Há uma realidade presente: de sentir-se preso e sem alguém para socorrê-lo. O que podemos retirar a partir do fragmento, que é o início do poema, além do explícito desde o título, é a relação que existe entre o eu lírico e o mundo — ou sendo mais específico: com as pessoas. O sujeito, assim, como muitos, sente-se privado da vida, mesmo que encontre forças para clamar por ajuda.

É um sujeito que nos leva a refletir sobre nossas relações humanas. Mas também a nossa própria relação de vida com o trabalho. Não só o eu, mas o poema se comunica no sentido universal dessas relações. A vida moderna é acelerada; é corrida. Identificamo-nos. Sentimo-nos soterrados em muitos momentos. Também por esse eixo que a poesia lírica moderna se revela: seu destino “não se encarará mais na palavra, mas na vida” (PAZ, 2012, p. 237). Observemos outra passagem:

[...]
Mas só me resta esperar
Suster a respiração
Sentindo o sangue subir-me
Como a lava de um vulcão
Enquanto a terra me esmaga
O caixão me oprime os membros
A gravata me asfixia
E um lenço me cerra os dentes!
[...]
(MORAES, 1946, p. 213).

É possível entendermos que o temor da morte do sujeito não é a da alma. A iminência da morte que o atormenta é do corpo. Podemos ler que a alma pode sair da “mais medonha das trevas”, mas não pode lutar contra os “habitantes do mundo”, “o caixão” que “oprima os membros”, “a gravata” que “asfixia” ou contra “um lenço” que “cerra os dentes”. O sujeito elabora uma imagem real da vida cotidiana, da vida

moderna. Estamos no limiar de sermos enterrados vivos.

Conforme Octavio Paz (2012), no ato de uma criação poética, simultâneo à palavra do poeta — ou da voz de um eu que expõe seus sentimentos e pensamentos — e aos objetos históricos — de um determinado tempo; de uma circunstância social —, o poetizar está além das palavras. “As palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e são de outros” (PAZ, 2012, p. 191). A “Balada do enterrado vivo” faz isso, empresta a sua voz e nos coloca reflexivo diante do fato.

Talvez porque

a experiência poética não é outra coisa senão revelação da condição humana, isto é, do permanente transcender-se em que consiste justamente a sua liberdade essencial. Se a liberdade é movimento do ser, transcender-se contínuo do homem, esse movimento sempre deverá estar referido a algo. E é assim: é um apontar para um valor ou uma experiência determinada. A poesia não escapa a essa lei, como manifestação da temporalidade que é. [...] O poeta sempre consagra uma experiência histórica, que pode ser pessoal, social ou ambas as coisas ao mesmo tempo. Mas, ao falar-nos de todos esses fatos, sentimentos, experiências e pessoas, o poeta nos fala de outra coisa: do que está fazendo, do que se está sendo diante de nós e em nós (PAZ, 2012, p. 197).

A subjetividade lírica do poeta é expressa também na noção de que a poesia moderna tem de fundir certo grau de impessoalidade — respeitando então as inclinações de um estado individual de sensibilidade do sujeito/poeta lírico — com autoexpressividade — no que podemos entender como uma comunicação externa desse eu lírico. Isto significa que na poesia lírica moderna há uma relação entre o “subjetivo” e o “objetivo”, tomando por base o pensamento de M. H. Abrams (2010)⁷⁶.

Essa fusão entre subjetivo e objetivo pode ser lida em “Azul e Branco”, “poema em louvor do edifício do Ministério da Educação” (MORAES, 1946, p. 225). E logo na primeira estrofe, a materialidade do prédio (que se enquadraria como o sentido objetivo e/ou a vida exterior do poeta) é apresentada de forma lírica. Nele, o sujeito, utilizando-se de expressões bastante cotidianas ao que condiz com a arquitetura do edifício, sugere um novo ponto de vista: olhar a construção para além da sua estrutura física, aproximando tais expressões à subjetividade que lhe convém:

⁷⁶ Nas palavras de Abrams: “a arte moderna [...] combina subjetividade e realismo, autorrevelação e ‘o característico’, ou representação de particularidades externas [...] o homem moderno, ou o homem ‘sentimental’ [...] tende a substituir, na poesia, a realidade existente por seu próprio ideal” (ABRAMS, 2010, p. 315 e 316). A discussão foi feita no segundo capítulo, com base também em outros autores, como Wolfgang Kayser (1985) e Hugo Friedrich (1991), que caminham no mesmo pensamento de M. H. Abrams.

I

Massas geométricas
Em pautas de música
Plástica e silêncio
Do espaço criado.
[...]
(MORAES, 1946, p. 225).

A referência do primeiro verso é clara: o sujeito fala da construção em si do edifício do Ministério da Educação. Porém, a matéria em concreto é harmoniosa. Ela é equiparada ao traçado de uma página que se compõe uma música. O habitual, de apenas ver um objeto cuja finalidade é ser uma repartição pública, nas mãos do poeta começa a virar poesia. Ele usa elementos estranhos à matéria sólida. Ela é “plástica”. Ela é “silêncio”. E o sujeito agora já se envolve no “espaço criado” da sua imaginação. O real (o prédio) e o imaginário (o reflexo da subjetividade) penetram em uma mesma poética⁷⁷.

Podemos ver, ainda na parte I do poema, seguido dessa última passagem citada, o sujeito descrevendo as estruturas do edifício como no nascimento da deusa do amor⁷⁸. Segue o trecho:

[...]
O mar vos deu em corola
O céu vos imantou
Mas a luz refez o equilíbrio.
[...]
Vênus anadiômena
Multípede e alada
Os seios azuis
Dando leite à tarde
Viu-vos Eupalinos
No espelho convexo
Da gota que o orvalho
Escorreu da noite
Nos lábios da aurora.
[...]

⁷⁷ Diante disso, citamos Carmelo Bonet, que diz: “descrever é pintar com palavras. E para descrever é indispensável colocar-se frente a esse mundo exterior. E colocar-se com a sensibilidade em transe receptivo” (BONET, 1970, p. 41).

⁷⁸ Deusa do amor e da beleza: Afrodite, para os gregos; e Vênus, para os romanos. “O nome Afrodite significa ‘nascida da espuma’: acreditava-se que ela surgiria da espuma do mar no local onde caíram os genitais cortados de Urano” (WILLIS, 2007, p. 143). “Crono pegou uma foice emprestada da mãe e cortou fora a genitália do pai, atirando-a ao mar. O sêmen de Urano fertilizou a água e Afrodite surgiu adulta das espumas do mar” (WILKINSON, 2013, p. 39). Mais considerações: WILLIS, Roy (coord.). *Mitologias: deuses, heróis e xamãs nas tradições e lendas de todo o mundo*. Trad.: Thaís Costa e Luiz Roberto M. Gonçalves. São Paulo, SP: Publifolha, 2007; WILKINSON, Philip. *Mitos e Lendas: origens e significados*. Trad.: Angela Maria Dias, Jefferson Luiz Camargo, Simone Campos. São Paulo, SP: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

Aos olhos do poeta, a estrutura de concreto é edificada a partir de ramos florais. Mas aos olhos de uma pessoa comum são os reflexos nos espelhos do prédio. Para o primeiro, o céu (o Azul do título) lhe confere a atração, a beleza. O outro veria a repulsa, o local de trabalho do dia a dia. A luz (o Branco do título), para o poeta, dá o equilíbrio à arquitetura. Para um leigo talvez sejam só as luzes das salas ocupadas. Finda então com o eu lírico comparando os andares com os muitos pés de um deus alado, pondo a imagem dos seios que dão leite como sendo a um filho a desenvolver.

A leitura dessas aproximações pode ser afirmada no início da parte II do poema, sobretudo ao que confere o sujeito comparar a construção do edifício com o nascimento de Vênus. Assim como ela, que “surgiu adulta”, o prédio foi conhecido já erguido. Ela, vindo “das espumas do mar”. Ele, “Da cal das conchas” e “Do sumo das algas”: “Na verde espessura / Do fundo do mar / Nasce a arquitetura” (MORAES, 1946, p. 226). A arquitetura então não é apenas matéria sólida e tão pouco só inspiração poética. Mas tem em si um pouco de cada⁷⁹.

A relação da lírica com a materialidade segue no restante do poema “Azul e Branco”. A vida cotidiana se mistura à vida do eu lírico e passam a ser construídas a partir da harmonia das duas linhas que se desenham na última parte do poema. Na parte III, então, embora possa ser percebido o limite entre essas linhas, o sujeito nos dá abertura para enxergarmos além da arquitetura. A expressão “azul e branco” é repetida 14 vezes, dando-nos uma leitura dos andares/cores do edifício. Ao mesmo tempo dão ao poema uma lírica, cujo registro marca a poética da modernidade:

III

Azul... Azul...

Azul e Branco

[...]

(MORAES, 1946, p. 226 e 227).

⁷⁹ É como disse Carmelo Bonet: “a análise da vida interior, a introspecção, é prática fundamental para quem deseja fazer algo de certa consciência em matéria literária. Analisar o mundo exterior é andar metade do caminho. Analisar o mundo interior é andar a outra metade” (BONET, 1970, p. 73). A relação dos mundos externo e interno do sujeito possui uma base lírica consistente. “Há, pois, que aprender a conjugar desde cedo o verbo novo ‘interiorizar-se’”.

Já em outra poesia do livro *Poemas, Sonetos e Baladas* Vinicius diz que é “impossível fugir a essa dura realidade” (MORAES, 1946, p. 234). O poeta se abre de vez para o mundo⁸⁰. Escreve alguns poemas que merecem destaque em qualquer antologia. Um exemplo é “O Dia da Criação”, do qual o verso citado faz parte. É um poema que relaciona a religião com a metafísica para tratar da vida cotidiana. Faz-nos entrar em uma espécie de labirinto pelos fatos que acontecem. E mais uma vez nos coloca reflexivos diante de uma situação:

I

Hoje é sábado, amanhã é domingo
A vida vem em ondas, como o mar
Os bondes andam em cima dos trilhos
E Nosso Senhor Jesus Cristo morreu na Cruz para nos salvar.
[...]
Impossível fugir a essa dura realidade
Neste momento todos os bares estão repletos de homens vazios
Todos os namorados estão de mãos entrelaçadas
Todos os maridos estão funcionando regularmente
Todas as mulheres estão atentas
Porque hoje é sábado.

II

Neste momento há um casamento
Porque hoje é sábado.
Há um divórcio e um violamento
Porque hoje é sábado.
[...]
Há um renovar-se de esperanças
Porque hoje é sábado.
[...]
Há uma mulher que vira homem
Porque hoje é sábado.
[...]
Há um piquenique de políticos
Porque hoje é sábado.
[...]
Há uma impassível lua cheia
Porque hoje é sábado.
Há damas de todas as classes
Porque hoje é sábado.
Umás difíceis, outras fáceis
Porque hoje é sábado.
[...]
(MORAES, 1946, p. 233-235).

⁸⁰ Sem dúvida, Vinicius de Moraes é um dos mais importantes poetas/artistas brasileiros. Sua obra é vasta: produziu como poeta, letrista, dramaturgo, cronista e crítico. A temática amorosa, que quase sempre versa sobre as mulheres, trata agora, de uma forma mais evidente, sobre temas nacionais ou do cotidiano, sem, contudo, fazer com que Vinicius se torne um poeta entregue a certas causas. Mas, mostrou-se bastante interessado em relação às questões de sua vivência social e histórica.

É a criação do mundo e da vida sob a ótica de um sujeito lírico atento ao seu contexto. “No princípio, criou Deus o céu e a terra” (BÍBLIA SAGRADA, 1979, p. 3); nós sabemos. E que depois de trabalhar por seis dias, dividindo “a luz das trevas”, separando as águas do céu, semeando as terras, criando os dias e as noites, depois os animais — em um dia os das águas e do céu e no outro, os da terra —, até, por fim, criar “o homem à sua imagem”, Deus “descansou no dia sétimo, depois de ter acabado as suas obras” (BÍBLIA SAGRADA, 1979, p. 4).

Porém, segundo o eu lírico, se Deus tivesse tirado o sexto dia da criação, o da criação do homem, para descansar, nós não teríamos todos os momentos da vida dos homens de hoje — porque o poema, nesse sentido, transcende à sua época — nessas idas e vindas. Como o sujeito diz: “A vida vem em ondas, como o mar”. Tudo é fragmentado, se perde. Ou como espumas do mar, tudo se dissipa em nossa vida. Por isso é “Impossível fugir a essa dura realidade”: dos “homens vazios” nos lugares mais distintos possíveis: em bares, casamentos, piqueniques.

Lembramo-nos do que disse Antonio Candido sobre uma característica que acompanha Vinicius de Moraes desde a sua fase espiritualista e metafísica: o poeta cria uma “física extremamente humana e comunicativa” (CANDIDO, 2004, p. 104) em seus textos. E o sentimento amoroso é o mesmo dos poemas anteriormente citados, entregue aos nossos sábados, ao cotidiano, seja pelo social, histórico ou de caráter de religiosidade. A poesia lírica de Vinicius confirma a intenção do nosso estudo, de sair de uma poesia romantizada para uma lírica desidealizada, ainda que subjetiva.

Na terceira e última parte d’“O Dia da Criação” o sujeito, concluindo, diz:

III

Por todas essas razões deverias ter sido riscado do Livro das Origens,
[ó Sexto Dia da Criação.

[...]

Na verdade, o homem não era necessário

Nem tu, mulher, ser vegetal, dona do abismo, que queres como as plantas,
[imovelmente e nunca saciada

Tu que carregas no meio de ti o vórtice supremo da paixão.

[...]

Seria a indizível beleza e harmonia do plano verde das terras e das águas
[em núpcias

[...]

Precisamos encarar o problema das colocações morais e estéticas

Ser sociais, cultivar hábitos, rir sem vontade e até praticar amor sem vontade

Tudo isso porque o Senhor cismou em não descansar no Sexto Dia e

[sim no Sétimo

[...]

(MORAES, 1946, p. 236).

Teríamos “beleza e harmonia”. Mas Deus fez o homem, que se fez “vazio”, e a mulher, “dona do abismo”. Resta-nos “encarar o problema”: termos moral; sermos apresentáveis, sociais. Precisamos “até praticar amor sem vontade”. Talvez esse não fosse o comportamento a ser seguido. Porém, é o que sobrevive em nós. Para o eu lírico, o homem seria a razão de muitos males. E a mulher, a própria encarnação das volúpias.

Sem dúvida o poema nos dá possibilidades várias de discussão. Contudo, retornando às considerações iniciadas no tópico 1.1, sobre poesia expressiva, temos a lembrar do debate proposto por José Merquior. Em seu livro *A astúcia da mímese: ensaios sobre lírica*, o autor fala a respeito dos “elementos da imitação da lírica”. 1) O objeto, que trata dos “estados de ânimo” do poeta lírico; 2) O “*medium*”, equivalente à “mímese interna” de como o poeta se expressa; e 3) O fim, que demonstra o poeta ter “certo conhecimento sobre verdades humanas” (MERQUIOR, 1997, p. 28 e 29).

O poema “O Dia da Criação” é um bom exemplo nessa discussão, já que caracteriza esse “processo mimético na lírica”. Temos a atenção cuidadosa do poeta frente ao tema abordado — o que seria a “mímese interna” —; temos uma condição viável de amplas leituras, a partir dessas “verdades” bíblicas e mundanas; e temos a subjetividade, correspondendo aos “estados de ânimo”. O texto é lírico; e é mimético. Há, portanto, em nosso entender, baseado no pensamento de José Merquior, quando fala que a poética moderna retoma Aristóteles, uma extensão do conceito de mímese.

Para o crítico literário, esse retorno pode ser notado no filósofo grego sob o que se apreende como a verdade da imaginação, como uma verossimilhança, uma dimensão reinventada da realidade humana. Em outras palavras, usando uma fala de Roberto Brandão: a mímese de Aristóteles é “a natureza da realidade representada como efeito de sentido” (BRANDÃO, 2012, p. 3). Na poesia lírica moderna isso então corresponderia à expressividade do poeta e à subjetividade do eu, interligadas⁸¹.

Assim como a mímese, que é própria de um texto literário, passou por uma resignificação, em nossa pesquisa falamos da reformulação do sentimento amoroso na lírica moderna. Tem-se apresentado, sobretudo, que essa poesia tem uma relação significativa com o subjetivo-emoções-interno e o objetivo-mundo-externo do eu. O elemento do estudo foca no sujeito lírico em Vinicius de Moraes, sendo mostrado neste capítulo. A reformulação se traduz na “desidealização” da expressividade e da

⁸¹ De tal modo, ainda que tratando de temáticas ligadas ao mundo externo do homem, o poeta e o eu que se mostra no poema se manteriam sensíveis. Afinal, como salientou José Merquior, “não é preciso sair de Aristóteles para conceber [...] a lírica como ações em potência” (MERQUIOR, 1997, p. 20).

subjetividade poética desse sujeito. Ressaltando que, embora a sua voz fale ou do amor ou de assuntos da realidade, a emoção se faz presente⁸².

E no livro escolhido para análise temos a reunião de poemas que dialogam com essa nossa proposta de trabalho. *Poemas, Sonetos e Baladas* é⁸³ provavelmente o livro mais importante do poeta. Vale ressaltar que no livro há notáveis poemas. Por exemplo, o “Soneto de Fidelidade” e o “Soneto de Separação”, analisados no introito deste capítulo. Outros que fazem parte, e também merecem destaque: “Balada da praia do Vidigal”, “A um passarinho”, “Soneto do Maior Amor”, “Balada do Mangue”, “Rosário”, “Balada das meninas de bicicleta”, “Marina”, “Poema de Natal”⁸⁴.

Além desse sujeito que notamos aparecer em *Poemas, Sonetos e Baladas*, fazendo-nos refletir sobre questões sociais, históricas e de religiosidade, ele também fala da mulher. Uma mulher vestida de sensualidade, erotizada. O sujeito acompanha o poeta que agora vê e tem a mulher real, de carne e osso. Com isso, não há mais idealização e fantasia no olhar do sujeito, de ver e ter a mulher intocável, pudica. E Vinicius de Moraes nos mostra isso em diversas poesias. Notemos a presença dessa mulher em passagens de alguns poemas. Começemos pelo “Soneto de Despedida”:

Uma lua no céu apareceu
Cheia e branca; foi quando, emocionada
A mulher ao meu lado estremeceu
E se entregou sem que eu dissesse nada.

Larguei-as pela jovem madrugada
Ambas cheias e brancas e sem véu
Perdida uma, a outra abandonada
Uma nua na terra, outra no céu.

⁸² Nas palavras de Octavio Paz nós temos: “a história da poesia moderna é a história de um contínuo dilaceramento do poeta, dividido entre a concepção moderna do mundo e a presença às vezes intolerável da inspiração” (PAZ, 2012, p. 172). Ou seja, de um lado estaria essa “concepção moderna”, onde teríamos a subjetividade do poeta (e/ou do sujeito) preocupado com as questões sociais, religiosas e filosóficas; e do outro, estaria a “inspiração”, onde teríamos essa subjetividade ligada ainda às emoções. O que difere na poesia moderna é que essa emoção está ligada ao processo de criação do poeta e não internalizada colocando o sujeito como peça central da poesia.

⁸³ Sobre o livro, Antonio Candido diz: “Talvez seja o momento de síntese das suas capacidades e ritmos. Nele encontramos Vinicius inteiro, o de antes e o de depois; o que apela para a transcendência e o que realiza o verso correndo os dedos pelo violão. Numa tarde de domingo ele nos leu inteiro o livro ainda inédito; e aliás teria sido preciso vê-lo naqueles tempos, na flor dos primeiros trinta anos, corretamente vestido de escuro, mas sem sombra de convencionalismo; extremamente polido e sereno, com uma boa vontade fraterna e universal, não se espantando com nada e fazendo da sua poesia um espanto permanente com tudo [...]” (Antonio Candido *apud* PECCI, 1994, p. 207).

⁸⁴ Muita dessas poesias, publicadas no período de *Poemas, Sonetos e Baladas*, em 1946, vêm de um período que Vinicius de Moraes passou na Inglaterra, depois que ganhou uma bolsa do Conselho Britânico para estudar língua e literatura inglesa em Oxford. É quando o poeta exercita formas tradicionais, como o soneto e a balada, tipos que já vinham abolidos pelos ideais modernistas. E Vinicius reescreve essas formas.

Mas não partira delas; a mais louca
Apaixonou-me o pensamento; dei-o
Feliz — eu de amor pouco e vida pouca

Mas que tinha deixado em meu enleio
Um sorriso de carne em sua boca
Uma gota de leite no seu seio.
(MORAES, 1946, p. 204).

No soneto⁸⁵, vemos um sujeito que vive o instante. Ele não idealiza a mulher, embora até chegue a aproximá-la de um luar. Entretanto, assim como a lua, que tem as suas fases, a mulher tem outras faces. A dessa poesia se entrega, e se perde, e o deixa apaixonado. Não no sentido fantasioso, romântico. Mas uma paixão movida pelo momento do que fora vivido. O seu “amor pouco” e sua “vida pouca” fazem essa paixão seguir desenganada. O que fica para o sujeito é “um sorriso de carne” na boca da mulher e “uma gota de leite no seu seio”.

Em outro poema, “Pescador”, temos uma personagem que vai para labuta diária e necessita da sua embarcação, meio indispensável para sua sobrevivência. Ou seja, é algo que lhe serve para um fim, o seu sustento. Aqui a mulher é colocada no mesmo contexto. Ela é comparada à canoa. E assim como o pescador às vezes precisa descansar de seu trabalho, assim o sujeito também faz: tem o “corpo de Cora Marina” como algo que o leve para longe da terra. Ele trabalha no e com o corpo dela; o satisfaz; ao final, descasa. Lemos:

[...]
Ah, que tua canoa é leve, pescador; na água
Ela até me lembra meu corpo no corpo de Cora Marina
Tão grande era Cora Marina que eu até dormi nela
E ela também dormindo nem me sentia o peso, pescador...
[...]
Tu já viste mulher nua, pescador: um dia eu vi Negra nua
Negra dormindo na rede, dourada como a soalheira
Tinha duas roxuras nos peitos e um vasto negrume no sexo
E a boca molhada e uma perna calçada de meia, pescador...
Não achas que a mulher parece com a água, pescador?
Que os peitos dela parecem ondas sem espuma?
Que o ventre parece a areia mole do fundo?
Que o sexo parece a concha marinha entreaberta pescador?
[...]
(MORAES, 1946, p. 201).

⁸⁵ Vale uma ressalva em relação aos sonetos e às baladas escritas por Vinicius de Moraes, produções estas muito marcantes em sua obra poética. De um lado temos os sonetos, presos a uma rigidez e síntese. Do outro, as baladas, com durações mais variadas, podendo deixar a voz do eu lírico até mais espontânea.

A outra mulher a quem o sujeito lírico se refere tem como nome Negra. Seu corpo é tão quente quanto ao sol; a pele é dourada. É uma mulher cujos peitos, sexo, boca e pernas o fazem pensar que todas as mulheres parecem água. Assim, para o sujeito, como a água está para o corpo humano, e é algo fisiológico, a mulher está para os seus desejos. Peitos “sem espuma”, ventre que pode fazer com que perca o equilíbrio, e o sexo como “a concha marinha entreaberta” é tudo que o sujeito precisa para tirar a sua pedra preciosa.

Outro poema que pode ser citado completo é “Mar”. Contudo, embora seja breve, ele traz uma carga lírica imensa. O sentimento amoroso segue desidealizado:

Na melancolia de teus olhos
Eu sinto a noite se inclinar
E ouço as cantigas antigas
Do mar.

Nos frios espaços de teus braços
Eu me perco em carícias de água
E durmo escutando em vão
O silêncio.

E anseio em teu misterioso seio
Na atonia das ondas redondas.
Náufrago entregue ao fluxo forte
Da morte.

(MORAES, 1946, p. 207).

O poema cresce gradativamente. Mostra a princípio o sujeito escravizado “na melancolia” dos olhos da amada. Inclusive a noite se sente mudada. E o motivo é a rendição do sentimento do sujeito a esses olhos. O mar é o pano de fundo para o romantismo, cantarolando “cantigas antigas”. Mas a subjetividade lírica transforma. O que temos são “os frios espaços” dos braços da amada. Carícias deixam o sujeito se perder por entre o vão desses braços, que são como água. Os abraços se dissolvem, líquidos, e silenciosos.

E já grande, o poema nos apresenta o sujeito se sentindo derrotado. O que inicia com um amor puro agora o faz conhecer a morte. A ânsia pelo seio misterioso, e depois a inércia dos movimentos das ondas do mar, deixam o sujeito “náufrago”, e à beira de sentir a morte. Talvez porque não se sinta bem a se render ao amor puro. Como não quer isso, prefere então viver “em carícias de água”. A “desidealização” do sujeito é reconhecida pela sua inserção na realidade dos desprazeres do sentimento amoroso.

O amor e a mulher únicos, porém voluptuosos, estão presentes também em toda a “Balada da Praia do Vidigal”. É mais uma poesia onde o sujeito deixa explícita a sua lírica desidealizada. Mais uma vez a lua é testemunha do amor carnal do sujeito lírico, e desse sentimento ligado ao ato físico. Tal subjetividade nessa relação entre o amor e o mar é tão sutil que chega a nos confundir: é a mulher amada ou é a praia que enlaça o sujeito? Ele diz: “Teu ventre de maré cheia / Vinha em ondas me puxar”. A lua não surge. Ela é oculta. Mas de alguma forma presencia esse mistério que envolve os amantes. Citamos a primeira estrofe da balada:

A lua foi companheira
Na praia do Vidigal
Não surgiu, mas mesmo oculta
Nos recordou seu luar
Teu ventre de maré cheia
Vinha em ondas me puxar
Eram-me os dedos de areia
Eram-te os lábios de sal.
[...]
(MORAES, 1946, p. 207).

É como se o sujeito estivesse dentro de um triângulo e em cada uma das pontas ficassem “os dedos de areia” e “os lábios de sal” o puxando para perto/dentro. Na ponta de cima estaria o luar, observando todo aquele paganismo amoroso; e nas bases encontraríamos a amada e a praia, em uma interação simbólica da sua visão do feminino: “Uma linda mulher com os seios em repouso / Nua e quente de sol [...] O ventre terso, o pelo úmido, e um sorriso / À flor dos lábios entreabertos para o gozo” (MORAES, 1991, p. 101).

Na “Balada das Meninas de Bicicleta”, o sujeito lírico observa a beleza da cena das ciclistas na praia do Arpoador, no bairro de Ipanema, no Rio de Janeiro. Ao lermos o poema não é difícil imaginar a cena: as “meninas de bicicleta”, transitando, cada uma a seu modo. E sabe-se lá para onde vão! A subjetividade lírica da cena foi captada e tomada pelo sujeito para ser eternizada em quem lê o poema. Tira daquele momento cotidiano um sinônimo de revelação artística.

É um poema que, de alguma forma, harmoniza uma linguagem subjetiva com uma objetiva, tão presente na poesia moderna⁸⁶. E ele não deixa de expressar

⁸⁶ Falamos sobre o assunto no segundo capítulo deste trabalho. Na ocasião nós chamamos atenção para as leituras de Theodor Adorno (2003) e Michel Collot (2004). No livro *Notas de Literatura I*, em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”, Theodor Adorno diz: “Se, em virtude de sua própria subjetividade, pode-se falar do teor lírico como sendo objetivo — caso contrário não seria possível explicar o simples fato que fundamenta a possibilidade da lírica como gênero artístico: seu efeito sobre

uma subjetividade, mesmo prevalecendo a linguagem coloquial e um fato corriqueiro da sociedade. Aliás, o sujeito se insere nesse contexto. Toma a cena para si, de forma consciente e fala de forma sensível sobre o “bicicleta” das meninas:

Meninas de bicicleta
Que fagueiras pedalais
Quero ser vosso poeta!
Ó transitórias estátuas
Esfuziantes de azul
Louras com peles mulatas
Princesas da zona sul:
As vossas jovens figuras
Retesadas nos selins
Me prendem [...]

Que douradas maravilhas!
Bicicleta, meninada
Aos ventos do Arpoador
Solta a flâmula agitada
Das cabeleiras em flor
[...]
(MORAES, 1946, p. 230 e 231).

Com atenção nesse ponto, da subjetividade (interior) que se reverte em objetividade (exterior), citamos outras pesagens da balada, fazendo-nos entender essa relação entre subjetivo e objetivo. Porque, valem ressaltar, a subjetividade, embora traga em essência questões que envolvem o interior, também compete ao mundo exterior do sujeito. Ou seja, é mergulhar na interioridade subjetiva do eu e ao

outros que não o poeta em monólogo consigo mesmo —, isso só ocorre se a obra de arte lírica, ao retrair-se e recolher-se em si mesma, em seu distanciamento da superfície social, for motivada socialmente, por sobre a cabeça do autor. O meio para isso, porém, é a linguagem. O paradoxo específico da configuração lírica, a subjetividade que se reverte em objetividade, está ligado a essa primazia da conformação linguística na lírica, da qual provém o primado da linguagem na criação literária em geral, até nas formas em prosa. Pois a própria linguagem é algo duplo. Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos; um pouco mais, e se poderia chegar a pensar que somente ela os faz amadurecer [...]. As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz” (ADORNO, 2003, p. 73 e 74).

Consideração que pode se completada com as argumentações que Michel Collot faz no texto *O sujeito lírico fora de si*. Em um determinado momento o autor se aproxima do pensamento de Emil Staiger. Este, dentre os assuntos tratados em seu livro *Conceitos fundamentais de poética*, coloca que “a verdadeira força e valor de uma poesia está na situação, em seus motivos” (STAIGER, 1977, p. 25). Citando M. Collot, temos: “Colocar o objeto contra o sujeito, o corpo contra o espírito, a letra contra a significação, é perder o essencial e o mais difícil de ser pensado, que é a implicação recíproca de tais termos. Para tentar compreender que o sujeito lírico só pode se constituir na sua relação com o objeto, que passa pelo corpo e pelo sentido, lançando-nos e lançando seu sentido através da matéria do mundo e das palavras, a poesia moderna nos leva a ultrapassar todas essas dicotomias” (COLLOT, 2004, p. 168).

Entendemos, a partir desses autores que essa reflexão da aproximação do subjetivo com o objetivo, de certa forma, delimita um sentido para a poesia lírica moderna, ligando o mundo interior e o mundo exterior do poeta/sujeito. Portanto, o que se reveste em objetividade (o exterior) é a consciência que o poeta toma para si e então se expressa. E a subjetividade elimina qualquer distância que possa haver entre o sujeito que fala no poema e um objeto/cena que ele observa no mundo.

mesmo tempo é se encontrar fora desse eu, exteriormente. É a transformação da (poesia) lírica dentro do contexto da modernidade.

E tal relação ocorre na “Balada das Meninas de Bicicleta”. Vejamos:

[...]
Solta a flâmula agitada
Das cabeleiras em flor
Uma correndo à gandaia
Outra com jeito de séria
Mostrando as pernas sem saia
Feitas da mesma matéria.
[...]
A vós o canto que inflama
Os meus trint’anos, meninas
Velozes massas em chama
Explodindo em vitaminas.
[...]
Vós que levais tantas raças
Nos corpos firmes e crus:
Meninas, soltai as alças
Bicicletai seios nus!
No vosso rastro persiste
O mesmo eterno poeta
Um poeta — essa coisa triste
Escravizada à beleza
Que em vosso rastro persiste,
Levando a sua tristeza
No quadro da bicicleta.
(MORAES, 1946, p. 230 e 231).

Vinicius de Moraes põe o cotidiano na poesia e a poesia no cotidiano. Ele mostra a mulher do mar, do sexo, da lua, da morte ou do cotidiano como a mais real possível. Em sua poesia, a mulher perde a idealização típica de musa intocável, bem característico de poemas que versam sobre a temática do amor. Ela é um ser comum, que trabalha, que vive com pescadores, que dorme com os homens, que anda pela rua de bicicleta. A amada inalcançável não pertence à escrita do contexto real, lugar onde transita o poeta, impregnado pelas questões sociais e históricas de seu tempo.

No intuito de finalizarmos as argumentações apresentadas neste tópico, que vem tratando de evidenciar uma reformulação do sentimento amoroso na lírica moderna de Vinicius de Moraes, destacaremos mais duas poesias do livro *Poemas, Sonetos e Baladas*. Uma é a “Balada do Manguê” (MORAES, 1946, p. 216 e 217) e a outra é “Rosário” (MORAES, 1946, p. 218-220). A prostituição é a temática da balada; e no poema o tema é o sentimento amoroso: fala da primeira relação sexual de um jovem de 15 anos. Porém, de acordo com alguns biógrafos, seria do próprio Vinicius.

“Balada do Mangue” reflete um sujeito sensível sobre as condições de vida das prostitutas da Zona do Mangue, antiga (e famosa) região boêmia, de prostituição, frequentada por todas as classes do Rio de Janeiro. Na época em que o poema foi escrito — na década de 1940 —, era bastante comum que mulheres estrangeiras frequentassem a Zona para trabalharem como prostitutas. E esse pano de fundo que dá o tom de lirismo “desromantizado” ao poema. Vejamos os seus primeiros versos:

Pobres flores gonocócicas
Que à noite despetalais
As vossas pétalas tóxicas!
Pobre de vós, pensas, murchas
Orquídeas do despudor
Não sois Lœlia tenebrosa
Nem sois Vanda tricolor:
Sois frágeis, desmilinguidas
Dálias cortadas ao pé
Corolas descoloridas
Enclausuradas sem fé.
[...]
(MORAES, 1946, p. 216).

Vinicius escreve um poema que não romantiza o tema. Ele o trata como realmente é, um problema. E o sujeito que se depara com as cenas desse ambiente decadente acaba se entregando, em compaixão e piedade (“Pobres de vós, pensas, murchas / Orquídeas do despudor”). As mulheres são comparadas às flores. São orquídeas, lœlias, vandas, dálias. Mas elas são pobres e estão infectadas (“Pobres flores gonocócicas”). Despetalam suas “pétalas tóxicas” para saciar os que desejam desfolhar suas corolas. Nesse introito, o sujeito ainda questiona:

[...]
Ah, jovens putas das tardes
O que vos aconteceu
Para assim envenenardes
O pólen que Deus vos deu?
[...]

Certamente por uma necessidade que se estende não somente à falta de oportunidade. É difícil sabermos ao certo. O evidente é que o trabalho é degradante, mesmo que o sujeito aproxime a prostituta das flores e dê um tom lírico no poema. É importante destacar, neste ponto, que o Mangue “funcionava sob orientação médica periódica” e tinha “supervisão e controle da polícia [...] médicos e policiais começaram a defender diversos argumentos de fundo moral, com o objetivo de justificar suas estratégias de controle da prostituição na cidade” (LEITE, 2005, p. 5).

Seria isso uma justificativa para alguns “crispais sorrisos” ou falas sobre o amor? O sujeito observa essas perdidas reações dentro desse espaço cuja imagem é única: de precariedade, deixando claro que a culpa não é atribuída à figura feminina. A problemática está vinculada mais aos anseios sociais. É possível que a razão seja pelas péssimas condições de vida nos subúrbios da cidade. “No entanto”, de acordo com Juçara Leite, o governo concordava “que a prostituição era um mal necessário, pois, apesar de contribuir para a desmoralização social, ajudava a estabilizar a tranquilidade das famílias” (LEITE, 2005, p. 6). Todavia, o que se nota no poema é:

[...]
No entanto crispais sorrisos
Em vossas jaulas acesas
Mostrando o rubro das presas
Falando coisas do amor
E às vezes cantais uivando
Como cadelas à lua
Que em vossa rua sem nome
Rola perdida no céu...
[...]
Sinto então nos vossos sexos
Formarem-se imediatos
Os venenos putrefatos
Com que os envenenar
Ó misericordiosas! [...]
(MORAES, 1946, p. 216).

São como cadelas que cantam uivando; e rolam perdidas. O sujeito, que é uma espécie de andarilho suburbano, se enche de piedade. Ele sente a incoerência da cidade e dos homens envenenando as mulheres. Porém, esta é tomada pelo seu sexo como quem envenena. O sentimento amoroso do qual faz envolver o sujeito às prostitutas, mulheres privadas de lirismo, o desponta como um anticupido. Ao invés de atirar as flechas de amor, como o Cupido/Eros faria, ele as retira dos corações das amantes excluídas, misericordiosas. E continua:

[...]
Cantais, maternais hienas
Canções de caftinizar
[...]
Como sofreis, que silêncio
Não deve gritar em vós
Esse imenso, atroz silêncio
Dos santos e dos heróis!
E o contraponto de vozes
Com que ampliais o mistério
Como é semelhante às luzes
Votivas de um cemitério

Esculpido de memórias!
Pobres, trágicas mulheres
Multidimensionais
Ponto morto de choferes
Passadiço de navais!
Louras mulatas francesas
Vestidas de carnaval:
[...]
(MORAES, 1946, p. 216 e 217).

Há um vazio interior, um “imenso, atroz silêncio / Dos santos e dos heróis” que amplia o mistério “Esculpido de memórias” das “Pobres, trágicas mulheres”. Esse vazio se espalha no “Ponto morto de choferes”. São estes que se relacionam com as tentações de suas próprias carnes. E que sem se preocupar com o sofrimento dessas mulheres usam como contraponto de seus prazeres “Louras mulatas francesas”. E as máscaras usadas por estas só confirmam que as suas flores murcham. Mas usando-as as suas flores escondem as “pétalas tóxicas”. É o poema ganhando intensidade.

Sua excelência estética leva-nos a conhecer o universo do meretrício e ao mesmo tempo ter um cuidado mais humano às tentações sociológicas. A prostituição não é estereotipada; o tema possui um viés moralizante. Leva-nos a compreender as ideias de revolta e destruição que sinalizam a visão da sociedade sobre a condição da mulher prostituída. E de modo sensível, o sujeito questiona tanto os antecedentes quanto o destino dessa mulher:

[...]
Viveis a festa das flores
Pelo convés dessas ruas
Ancoradas no canal?
Para onde irão vossos cantos
Para onde irá vossa nau?
Por que vos deixais imóveis
Alérgicas sensitivas
Nos jardins desse hospital
Etilico e heliotrópico?
Por que não vos trucidais
Ó inimigas? [...]
(MORAES, 1946, p. 217).

Até quando permanecerão nessa vida? Sobreviverão a esse universo? A solução de todo o sofrimento seria a morte? Os versos nos levam a refletir sobre isso. O poema todo renova, produz, reproduz e distribui entoações de um lirismo muito específico: tratar da pobreza, da doença e das condições das mulheres prostitutas. É essa percepção do poeta que faz mudar a sua lírica, passando de um romântico para um moderno, com todas as suas pompas. Como disse Eucanaã Ferraz:

Foi a luta contra si mesmo, no sentido de uma libertação “dos preconceitos e enjoamentos de sua classe e do seu meio”, que construiu o poeta. Para chegar à maturidade de um livro como *Poemas, sonetos e baladas*, o criador teve de ir paulatinamente se despojando de valores circunstanciais, mirando criticamente uma série de princípios religiosos, morais, filosóficos, sociais, estéticos (FERRAZ, 2008, p. 165).

Como o soneto, forma bastante recorrente em sua obra poética, Vinicius de Moraes também produziu muitas baladas. Ele incorpora para o seu fazer poético os elementos mais diversos da vida. O sentimento amoroso vai se metamorfoseando conforme as temáticas são trabalhadas, seja, por exemplo, na imagem sublime e/ou até apaixonada da/pela mulher, seja na forma decadente, embora lírica, como essa da “Balada do Mangue”.

Desde o título, inclusive, é de notarmos a relação da podridão das ruas do Mangue com o que significa o mangue como um bioma natural. Este é lamacento, é lodoso e, em alguns momentos, malcheiroso. Dessa forma, liga-se à imagem de algo sujo e impuro. E é como o Mangue da rua é tratado. Não há como não notar isso na voz/olhar do sujeito. Esse é também o papel da arte: absorver como matéria-prima as coisas sentidas e as observadas⁸⁷.

Dentro da Zona do Mangue, onde as subjetividades são criadas, o olhar do sujeito fala por nós. Dentro desse mundo heterogêneo, em constante transformação, ele observa atentamente toda a vida daquelas mulheres. Busca compreender as suas razões de estarem ali; compreender, na verdade, o todo daquele ambiente. Com isso, o sujeito amplia nossa visão diante do fato. Ele se movimenta em direção à voz das prostitutas e nos movimenta para refletir sobre a situação delas. E assim termina:

[...]
Não ateais fogo às vestes
E vos lançais como tochas
Contra esses homens de nada
Nessa terra de ninguém!
(MORAES, 1946, p. 217).

O sujeito não condena o trabalho das prostitutas. Elas são vítimas de uma condição que lhe é imposta. Elas ainda são flores, são sensíveis, mesmo que estejam relacionadas à impureza. Nesse sentido, o sujeito faz um apelo: que permaneçam

⁸⁷ Nas palavras do poeta, segundo André Dias: “Arte é afirmação de vida [...]. Afirmação de vida nesse sentido que a vida é a soma de todas as suas grandezas e podridões: um profundo silo onde se misturam alimentos e excrementos, e do qual o artista extrai a sua ração diária de energias, sonhos e perplexidades” (Vinicius de Moraes *apud* DIAS, 2013, p. 53).

firmes, como mulher, como seres humanos, independente da crueldade que possam sofrer por “esses homens de nada”. Ele sugere que lutem, mas não umas contra as outras (“Não ateais fogo às vestes”). Como fogo, elas devem, sim, liberar sua luz e calor “Nessa terra de ninguém”. Lutar, mas contra a sociedade que as oprime.

Usando as palavras de Daniel Piza, temos a dizer que: de Vinicius, a “Balada do Manguê”, é “um de seus maiores poemas [...]; e o menino que era puro agora se diverte sem ilusão [...]. Da angústia à malícia, as palavras vão dançando em compasso de jogral semimodernista, misturando ritmos e registros” (PIZA, 1999, s.p.). E completa:

[...] em “Poemas, Sonetos e Baladas” (1946; rebatizado como “O encontro do cotidiano”) que Vinicius chega a uma maturidade estilística — e a seu apogeu poético. É nesse período que, além dos sonetos famosos (“Soneto de fidelidade”, “Soneto do maior amor” e “Soneto de separação”) e de “O dia da Criação” (“Porque hoje é sábado”), escreve suas obras-primas. Nada contra os sonetos, com sua eloquência criativa e cadência bem-comportada, mas são especialmente as baladas desse livro que trazem uma combinação de qualidades inédita para a poesia brasileira. [...]

É nessas baladas que, num olhar livre de cronologia, vemos um híbrido dos impulsos que divide a obra de Vinicius — o idealista e o sensual. É nelas que seu humor pontua sua religiosidade, que seu romantismo ainda não se rendeu à marotice ipanemense, que seu registro pode passar do erudito ao vulgar sem perder riqueza ou flexibilidade. Não por acaso são baladas, a meio caminho entre as canções que dependem do canto para viver e os poemas que pedem o silêncio para reler. Conjugam rigor e liberdade, coloquialidade e refinamento. Todo o efeito vem, na verdade, desses contrastes harmonizados (PIZA, 1999, s.p.).

Finalizamos este terceiro capítulo com a leitura de “Rosário” (MORAES, 1946, p. 218-220); poema que vem ratificar o nosso objetivo principal: refletir sobre a constituição de um sujeito lírico desidealizado na poética de Vinicius de Moraes, com base na “desromantização” presente no livro *Poemas, Sonetos e Baladas*, a partir da reformulação do sentimento amoroso no tocante à subjetividade da lírica na moderna.

Sabemos que a poesia lírica — em um sentido geral do que se entende por ela: subjetiva, que trata das sensações e anseios do eu/sujeito — é, de alguma forma, um veículo do sentimento amoroso. Poetas, ao longo do tempo, sempre o aspiraram. Nesta pesquisa pontuamos o romântico e o moderno. O primeiro pertencente àquele idealizado, onde as reflexões se direcionavam predominantemente para o que tinha de mais importante no interior do poeta.

Já o sentimento amoroso do moderno se reflete desidealizado. A busca de (re)criar uma individualidade na poesia lírica moderna pode ser considerada como um ponto convergente entre o eu/sujeito e a realidade presente, onde as reflexões desse

sujeito se direcionam à experiência da perda, do sensual, ou até mesmo do erótico, já que a “desidealização” está como um elemento que reveste a lírica da modernidade.

Portanto, o sentimento amoroso, ou como chama José Aderaldo Castello, o “subjetivismo amoroso” neste período, não sendo mais romantizado, potencializa o íntimo do sujeito para não mais falar de si, mas associar sua subjetividade com o que está no mundo e na vida. E em Vinicius de Moraes, “o que poderia ser subjetivismo amoroso converte-se então em lirismo-erótico de exaltação da mulher como figuração plástico-sensual [...] de irresistível sedução” (CASTELLO, 1999, p. 266).

“Rosário” apresenta a iniciação sexual de um adolescente de 15 anos com uma mulata, que tem cinco anos a mais que ele, e já muito experiente nas atividades de encantar os homens, fossem estes um “menino puro” ou “outros de mais idade”. A figura da mulher projeta ao mesmo tempo o “grande sonho da infância” e a “angústia da mocidade”. É um poema que indica concomitantemente um lirismo terno, embora o uso de expressões vulgares apareça, e um lirismo desidealizado, exposto sem uma única reserva através da paixão sensual do menino/sujeito. Notemos:

E eu que era um menino puro
Não fui perder minha infância
No mangue daquela carne!
Dizia que era morena
Sabendo que era mulata
[...]
Lembro dos seus anos vinte
Junto aos meus quinze deitados
[...] ela dava
Aos outros de mais idade
[...]
Meu grande sonho da infância
Angústia da mocidade.
(MORAES, 1946, p. 218-220).

A morena/mulata “Dizia que era donzela / Nem isso não era ela / Era uma moça que dava”. Um conflito em um dizer e não dizer que acaba por envolver mais a curiosidade do sujeito. É uma fragmentação que se alinha, fazendo-se uma unidade. A mulher que um dia era apenas sonho (talvez mística), é real, angústia (dionisiaca, talvez). As imagens criadas pelo que ia se desenvolvendo entre o sujeito e “a moça que dava” jorram uma lírica de tensão — característica também da lírica moderna.

Essas tensões já vinham desde o livro de estreia de Vinicius, *O caminho para a distância* (de 1933). Segundo Antonio Secchin, essa tensão é “o embate entre o apelo quase irresistível do infinito, que implica a submissão à transcendência, e um

pulsante desejo de apegar-se à imanência” (SECCHIN, 2008, p. 80). O poeta soube transitar pelos dois caminhos. Entretanto, com o livro *Poemas, Sonetos e Baladas* (de 1946), Vinicius de Moraes soube ainda mais alimentar a possibilidade de relacionar a poesia lírica, subjetiva por excelência, com a mímese da realidade⁸⁸.

Nesse sentido, de ter a poesia como um meio de propagar a sua visão do sentimento amoroso, mais frequentemente do amor, e ter a sua vida como o espelho “do seu ideal poético”, o poema “Rosário” ganha uma leitura muito comum entre os biógrafos de Vinicius e os críticos de sua obra poética. Eles o interpretam a partir da mitologia pessoal do poeta, do tempo em que este viveu na Ilha do Governador, no estado do Rio de Janeiro (Cf. CASTELLO, 1997; FERRAZ, 2006; PECCHI, 1994)⁸⁹:

Na Ilha, ficaria amigo dos pescadores, olharia as estrelas, veria o nascer do sol, conheceria as primeiras delicias do amor, não passaria muito tempo para que enxergasse Eli, mulata de vinte anos, que levaria o aprendiz de poeta às loucuras da paixão. Depois de Eli, viria Marina. E Maria, e Santa, e tantas outras. Começava a busca incessante do poeta, a busca da amada única. O caminho por onde levaria sua obstinada poesia (FERRAZ, 1997, p. 4).

Assim, o “menino puro” do poema “Rosário” seria Vinicius de Moraes. É uma leitura, sem dúvida. Porém, se insistíssemos nela desviaríamos nosso olhar do sujeito lírico. Talvez coubesse para uma análise biográfica ou memorialista. Não é a nossa intenção. Esta se prende na voz desse sujeito que não romantiza o sentimento amoroso. Dessa forma, eliminamos de uma vez por todas a relação de vida do poeta com o que é lido no poema.

Vimos que poesia lírica moderna tem, sim, suas nuances e relações entre o interior e exterior de um poeta. Contudo, vale lembrar o que disse Wolfgang Kayser (1985) sobre o que chamou de “processo lírico”. Este é resultante de um conjunto, da própria designação da lírica ser subjetiva com a de um poeta lírico não lhe faltar certa objetividade. Portanto, é na fusão desse interior com o exterior que a lírica moderna

⁸⁸ Disse Carlos Drummond, em um depoimento: “Acredito que a poesia dele sobreviverá, independente de modas e teorias, porque responde a apelos e necessidades de todo o 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 tomar conhecimento e de espalhar essa verdade. [...] Ele queria um mundo livre de limitações, pressões, humilhações sociais e econômicas” (ANDRADE, 2003, faixa nº 12).

⁸⁹ A própria irmã de Vinicius, Laetitia de Moraes, confirma a história: “Foi na Ilha que aprendeu a nadar, [...] mergulhou mais tarde em águas bem mais profundas, seguro de que é preciso tocar o fundo das coisas para emergir, e salvar-se. Foi ainda na Ilha que descobriu o mar e seu mistério e, como vim a saber mais tarde, foi iniciado nas folganças do amor” (MORAES, 1961, p. 20).

nasce e se revela como tal. Seria, pois, tomar as coisas externas e interiorizá-las. E nessa excitação levar o poema à sua essência: ter uma linguagem conotativa.

Certos disso, retomamos e citamos mais alguns versos de “Rosário”. Neles o sujeito compara a mulher a um cardume; seriam várias mulheres em uma: “de um peixe que era / Em mil se multiplicava”. A mulata acaricia o menino. Este, como água-viva, vai sendo arrastado pela imensidão do mar e das mãos de sua “donzela”; sob as “Duas estrelas escuras” que brilhavam frente aos seus olhos:

[...]
Deixava... mesmo no mar
Onde se fazia em água
Onde de um peixe que era
Em mil se multiplicava
Onde suas mãos de alga
Sobre meu corpo boiavam
Trazendo à tona águas-vivas
Onde antes não tinha nada.
Quanto meus olhos não viram
No céu da areia da praia
Duas estrelas escuras
Brilhando [...]
(MORAES, 1946, p. 218).

A temática amorosa e sexual atravessa todo o corpo do poema. Cenas de uma realidade possível a qualquer adolescente de 15 anos, morador de um ambiente como o aludido nos versos. Não se trata de um amor ingênuo das namoradinhas do Ensino Médio. Contudo, podemos ver certa ingenuidade no jovem diante os 20 anos de experiência vivida pela mulher. Afinal, pondera-se que se trata da primeira relação sexual dele. No poema se lê:

E eu que era um menino puro
Não fui perder minha infância
No mangue daquela carne!
[...]
Onde suas mãos de alga
Sobre meu corpo boiavam
Trazendo à tona águas-vivas
Onde antes não tinha nada.
[...]
Era minha namorada
Primeiro nome de amada
Primeiro chamar de filha...
Grande filha de uma vaca!
Como não me seduzia
Como não me alucinava
Como deixava, fingindo
Fingindo que não deixava!
[...]
(MORAES, 1946, p. 218 e 219).

A musa que leva o sujeito a narrar sua aventura sexual é a imagem viva da mulher devoradora, como nos chamou atenção Affonso Romano, no texto intitulado “fragmentação dionisíaca e órfica da carne”, falando da poesia de Vinicius de Moraes. Em um dado momento o autor fala da “grande mãe boa e má e seu filho-amante”. Ele aponta que “esse Filho-Amante é duplo, como a Grande Mãe é ao mesmo tempo perversa e bondosa” (SANT’ANNA, 1993, p. 268). Em “Rosário” é possível ler sobre os dois, a mãe e o filho.

Passagens nos aludem à mãe boa; em: “Dizia que era donzela”; “Primeiro nome de amada”. Mas também para uma mãe má: “Era uma moça que dava”; “Como deixava, fingindo / Fingindo que não deixava”. Do filho bom, temos: “E eu que era um menino puro”; “Era a minha namorada”. E do filho mau: “Primeiro chamar de filha... / Grande filha de uma vaca!”; “Toquei-lhe a dura pevide / Entre o pelo que a guardava”. Identificado isso dentro do poema, conforme Sant’Anna, qualificamos melhor o “Filho-Amante”.

O autor então diz: o “Filho-Amante” estaria “procurando uma união sagrada [...] E, assim, ela [a Grande Mãe] se insere como sendo a presença de uma grande falta, como uma representação do desejo em sua completude” (SANT’ANNA, 1993, p. 270). E tal leitura aproxima muito do poema “Rosário”. Nele temos um sujeito que se depara com essa suposta mãe, que tanto cuida quanto o devora. Ela é, portanto, a representação de um círculo, que tem em si o bem e o mal; ambos sem fim. Lemos mais outro fragmento do poema:

[...]
Ergueu a saia de um gesto
Por sobre a perna dobrada
Mordendo a carne da mão
Me olhando sem dizer nada
[...]
Toquei-lhe a dura pevide
Entre o pelo que a guardava
Beijando-lhe a coxa fria
Com gosto de cana brava.
Senti à pressão do dedo
Desfazer-se desmanchada
Como um dedal de segredo
A pequenina castanha
Gulosa de ser tocada.
[...]
(MORAES, 1946, p. 219).

Essa leitura da mãe boa e da mãe má nos remete a outra possível: o título é capaz de não estar relacionado com o nome da mulher que está no poema; dela se

chamar Rosário. Aliás, ele poderia ter qualquer outro nome: Susana, Maria Mulata, Palmira, Cora Marina, Negra, “Flauta”, Julieta, Carlota, Beatriz, “Vênus”, Teresinha ou qualquer uma das “flores” que aparecem na “Balada do Manguê” (MORAES, 1946, p. 216 e 217). Ou ela ainda poderia ser chamada de Marina. Outro nome que aparece como título de uma das poesias do livro *Poemas, Sonetos e Baladas*.

Quem sabe, talvez, seu nome seja “Rosa”. E por viver próximo das águas o poeta tenha acrescentado a palavra “rio”. Não vamos por esse caminho. A leitura que nos remete para discutirmos o porquê do título ser esse segue uma ideia surgida a partir da discussão feita por Affonso Romano. Assim como ele mostrou haver duas faces para uma mesma mulher, assim também pode haver duas faces para o nome Rosário. Uma se limita apenas em ser nada mais que um nome.

A outra face então seria relacionar o nome Rosário com os rosários das orações, o Santo Rosário. “O rosário é uma forma de oração muito antiga que foi se desenvolvendo no decorrer de vários séculos. Chamamos de terço a cada uma das três partes do rosário” (SENA, 2002, p. 1), as quais representam: 1) Suas alegrias; 2) Suas dores; e, 3) Suas glórias. Assim, através da reza do terço podemos conhecer e meditar sobre os mistérios da vida de Jesus e de Maria.

Antes de tudo inicia-se a reza do terço com um oferecimento (1). Segue, num segundo momento, com as orações (2) e, por fim, faz-se um agradecimento (3). Essas são as partes do Santo Rosário. Temos no poema uma mulher que se entrega sexualmente a um jovem. Este descreve todo o acontecimento como uma forma de oração: 1) Há o oferecimento da morena/mulata; 2) Há o medo do menino diante de Deus; e 3) Há uma realização do sujeito diante do ocorrido. Vejamos no poema:

[...] Ergueu a saia de um gesto Por sobre a perna dobrada Mordendo a carne da mão Me olhando sem dizer nada [...]	} um oferecimento
E eu baixinho me entregava Com medo que Deus ouvisse Os gemidos que não dava! Os gemidos que não dava... Por amor do que ela dava Aos outros de mais idade [...]	} as orações
Meu grande sonho da infância Angústia da mocidade. [...]	} um agradecimento

(MORAES, 1946, p. 219 e 220).

Assim sendo, a maneira como o sentimento amoroso do sujeito lírico deste poema aparece nos faz considerar que ele estaria presente tanto para o amor, em sua natureza divinizada, tendo a mulher como seu possível ideal (“Meu grande sonho da infância”), como estaria também para um amor mais erotizado, tendo a mulher não endeusada, mas sim como uma possível “desidealização” (“Angústia da mocidade”). E, falando-se das poesias publicadas em *Poemas, Sonetos e Baladas*, podemos ver um sujeito que está focado nas relações de um modo geral. O sentimento tem. Mas a carne é quem dirige sua subjetividade.

Nesse contexto, inserimos uma fala de Octavio Paz. Em *A dupla chama: amor e erotismo*, o autor tece algumas considerações sobre a poesia de temática amorosa⁹⁰, ligando-a às tradições e rupturas que a modernidade lhe confere. Isso posto, o autor fala: “a sociedade moderna também é uma sociedade errante. Somos homens errantes num mundo errante” (PAZ, 1994, p. 151). Tendo isso aproximado ao sujeito lírico desidealizado na poesia de Vinicius, o que podemos tirar dessas análises é que ele é um sujeito que sabe tirar da matéria do cotidiano e a relaciona com sua subjetividade.

Quanto a Vinicius de Moraes, e em especial o da publicação de *Poemas, Sonetos e Baladas*, a temática do sentimento amoroso, no tocante à subjetividade da poesia lírica moderna, é apresentada de forma que leva as suas poesias “para além dos limites convencionais do comportamento poético. [...] o cotidiano aparece aí na sua crueza ou como referência imediata [...]. Os ‘anjos’ agora são as arquivistas, são as meninas que passeiam de bicicleta na praia” (GULLAR, 1980, p. 203). Assim que conhecemos essa entrega do amor na sua poesia: tendo um sujeito desidealizado.

⁹⁰ Em outro momento do livro Octavio Paz comenta sobre a relação de força que aproxima o amor do erotismo. O primeiro é atração “por um corpo e uma alma”, sendo, pois, “escolha”. Já o erotismo, o autor diz que é “aceitação”. Não haveria preocupação. Ou, aludindo o poema “Rosário”, o indivíduo, no caso do erotismo, não se angustia com relação a seus sentimentos. Mas entregaria seu sentimento/vivência ao momento. Entretanto, é dito que “sem erotismo não há amor”. Nas suas palavras: “[...] Sem erotismo — sem forma visível que entra pelos sentidos — não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira. O sentimento amoroso é uma exceção dentro dessa grande exceção que é o erotismo diante da sexualidade — mas é uma exceção que aparece, porém, em todas as sociedades e épocas. Não há povo nem civilização que não possua poemas, canções, lendas ou contos nos quais a anedota ou o argumento — o mito, no sentido original da palavra — não seja o encontro de duas pessoas, sua mútua atração e os esforços e dificuldades que devem enfrentar para se unirem (PAZ, 1994, p. 34).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso interesse de pesquisa foi realizar um estudo teórico-reflexivo sobre a subjetividade, a poesia e o sujeito lírico. Assumimos o propósito de compreender como a lírica surgida com a modernidade (pensando dos meados do séc. XIX para os anos iniciais do XX) foi se constituindo em uma linguagem diferente, considerando junto disso algumas ponderações a respeito do sentimento amoroso e de como ele se mostra na lírica poética de Vinicius de Moraes. Problema que foi levantado a partir da observação de que o sujeito lírico presente na sua poesia se expressa de uma maneira desidealizada.

Diante disso, buscamos responder o seguinte: a contar da reformulação do sentimento amoroso da lírica na modernidade, como tratar do papel da subjetividade adotando como um elemento de criação poética o sentimento de “desromantização” em poesias que compõem o livro *Poemas, Sonetos e Baladas*? Colocamos frente à questão como nosso objetivo principal refletir sobre a constituição de um sujeito lírico desidealizado na poética de Vinicius de Moraes, com base na “desromantização” presente no referido livro, a partir da reformulação do sentimento amoroso no tocante à subjetividade da lírica na modernidade e do sujeito lírico moderno.

Para resolver o problema da pesquisa, inicialmente procuramos traçar um breve apanhado histórico-literário sobre a lírica. Na ocasião demos atenção à poesia (lírica) romântica, às concepções de expressão do sujeito lírico, à temática amorosa e à subjetividade do eu lírico. Na intenção de reconhecermos a noção de lírica que fora apreendida com os ideais românticos e que neste trabalho apanhamos para alicerçar nossos debates, tivemos ainda duas obras pontuais para ajudar na compreensão: a *Poética*, de Aristóteles; e os *Cursos de Estética*, de Georg Hegel, especialmente no volume que discute sobre a Poesia.

Buscamos associar as considerações sobre a origem e o desenvolvimento da lírica com a ideia da poesia imitativa, a qual caminha na esfera da probabilidade e da verossimilhança. Discussão levantada por Aristóteles, considerada nesta pesquisa como sendo o primeiro estudo mais completo que a Antiguidade produziu em torno da poesia. Pela interpretação hegeliana evidenciamos as referências sobre poesia lírica, a partir do entendimento da síntese que fizera dos aspectos da criação poética dos românticos — a subjetividade, os sentimentos, as percepções. Elementos que foram acentuados, enaltecendo a interioridade do poeta e a elevação do sujeito lírico.

Nesse breve apanhado histórico-literário sobre a lírica associamos ainda a problemática do sujeito lírico romantizado com a temática do sentimento amoroso e aos assuntos sobre subjetividade, preocupando-nos em abordar essas considerações aos estudos da lírica. Na discussão, procuramos também fazer uma interação da lírica com o conceito de mimese; proposta que fora apresentada por José Merquior. Foi entendido que essa leitura — da imitação está nos estudos da lírica — é uma das representações mais expressivas e fundamentais da lírica. Ela faz com que a poesia lírica tenda a provocar uma impressão de sentimento verdadeiro e/ou simulado.

Como pudemos notar, a partir da leitura de Merquior, é que na própria arte poética há uma forma de lidar com os sentimentos e também de como o poeta encara o processo de criação, tendo na visão do sujeito lírico um jeito de revelar a realidade recriada, verossímil. Refletimos, portanto, a poesia lírica e a expressividade do poeta também como poesia imitativa, como um poeta que, pela subjetividade, penetra no mais profundo da imaginação, dando vida às coisas. É que pela sensibilidade, unida à imaginação, a poesia lírica se transfigura; e o poeta/sujeito lírico também pode falar de um amor inventado, atento às emoções.

Seguimos falando sobre a teoria expressiva e sobre a intenção e o papel do autor, além da mediação que compõe o processo criativo, aproximando a obra, o artista, o universo e o público. E fechando este primeiro momento, refletimos sobre a temática do amor a partir de suas acepções específicas — o amor fraterno, o amor erótico, o amor de si mesmo, o amor a Deus — sem perder de vista a produção lírica de Vinicius de Moraes. Os apontamentos de M. H. Abrams, Antoine Compagnon e Octavio Paz foram alguns dos utilizados para nos dar base ao tratar do assunto.

Assim, nessas primeiras reflexões dedicamos nossa análise à trajetória poética viniciano, por entendemos que a sua produção lírica oferecia marcas dessas influências românticas. Vimos que a poesia lírica de Vinicius de Moraes transita por entre essas facetas do amor. Vimos que o sentimento amoroso expresso em seus poemas pode ir de um ponto a outro, por estar em constante transformação, revelando um sujeito que toma o sentimento para si e o recria de modo artístico. Dessa forma, pudemos apreender que a realidade observada foi tomada pelo poeta/sujeito lírico de modo imaginativo, no interior do texto poético.

Com isso, o resultado dessas primeiras argumentações apresentadas foi alcançado. Diante da verificação histórico-literária da poesia lírica, pudemos notar que no seu percurso historiográfico, mesmo com todas as mudanças através dos tempos,

a utilização do termo “lírica” se manteve, de alguma forma, associada à música e/ou à récita, tendo no seu conteúdo a subjetividade e a individualidade do poeta lírico. Nesse sentido, tanto a expressividade do poeta quanto a poesia lírica passam por uma condição imitativa ou de representação, regulada pelo verossímil.

Se por um lado tínhamos a lírica constituída e atrelada à subjetividade, por outro, as condições sociais e existenciais do homem que surgiam com a modernidade abriam novas reflexões para o estudo da (poesia) lírica. O artista/poeta moderno, cujo caráter era revolucionário, ligado às mudanças, colocou a poesia perante uma nova realidade. Essa postura fez ampliar a densidade artística do estilo lírico, associando a subjetividade a aspectos religiosos, filosóficos, sociais, por exemplo. A noção de lírica na modernidade foi o ponto encontrado para se discutir aproximações da poesia lírica com o referido contexto e do subjetivo com as questões externas do poeta/sujeito.

Logo, o nosso próximo passo foi relacionar a subjetividade da natureza da lírica e do sujeito lírico com as manifestações de ruptura oriundas da modernidade, no que aproximou a subjetividade do sujeito com as questões exteriores do poeta lírico. Estendemos as noções da lírica ao que corresponde à modernidade, abordando ainda como o sentimento amoroso (desdobrado aos sentimentos de sensualidade e paixão) pôde nos servir como uma espécie de condutor para se refletir sobre o sujeito lírico moderno.

Contudo, não tivemos obrigatoriamente em dizer o que é lírica moderna. Sabíamos que a sua síntese seria bastante difícil de ser alcançada devido ao caráter heterogêneo do que se convencionou chamar de “moderno”. Assim, entendemos que a problemática da lírica, da subjetividade, da poesia e do sujeito lírico passaria por novas perspectivas de forma e de conteúdo; muito embora a natureza da lírica tivesse permanecido a mesma: essencialmente subjetiva. Valemos lembrar que a *Estética* de Georg Hegel, posterior ao Romantismo, nos deu, de alguma forma, um postulado da subjetividade (da poesia) lírica.

Afinal, a poesia e a subjetividade lírica na modernidade, de uma forma ou de outra, continuaram carregando em si a expressividade dos sentimentos do eu. Ou seja, as ideias solidificadas no movimento romântico, depois sintetizadas no discurso de Hegel no qual nossa pesquisa se apoiou nos levaram a compreender que na poesia (lírica), mesmo diante desse novo contexto que surgia em meados do século XIX, o que domina é a subjetividade, libertando a expressividade no sentimento. Uma novidade seria diminuir a distância entre o eu e a representação da realidade social.

Antes o sujeito lírico tinha olhos para o seu mundo interior. Agora passaria a exprimir um olhar onde não apenas o seu interior seria a sua referência. Mas para o processo de criação a reflexibilidade frente ao mundo exterior daria ao poeta maiores possibilidades de se expressar. A chamada tradição e as vanguardas articulavam-se dentro da estética moderna. Essa nova realidade ajudaria a lírica a unir a poesia de caráter pessoal com a que representasse também o mundo exterior. A subjetividade própria da poesia lírica, por essa natureza que surgia, deixava as oposições entre o subjetivo e o objetivo. Essa, portanto, a noção de lírica moderna que foi seguida.

Assim, as imagens externas dialogariam com o interior. Entendemos que no contexto da modernidade o subjetivo se apresentaria. A diferença, pois, do artista/poeta romântico é que as imagens apreendidas não estabeleceriam uma imediata identidade com o sensível, no sentido do eu se expressar pelo que sente, mas como sente. A fusão entre o eu e o exterior se estabeleceria, ainda que, como sabemos, a função social sempre se fez presente, de alguma forma. A novidade é que o sujeito da poesia lírica moderna não apenas falaria das questões que norteiam a sociedade; mas ele estaria inserido no processo criativo.

Com isso relacionamos a lírica com a universalidade de intenções que o poeta moderno revelava em suas composições frente à sociedade. Para isso, usamos como fundamentação especialmente as ideias de Wolfgang Kayser, Michel Collot e Octavio Paz. Essas, porém, foram acrescidas, dentre outras, pelas leituras de Antonio Candido e Theodor Adorno. E quanto à ideia de modernidade, o apoio substancial foi o pensamento de Octavio Paz, a partir do livro *Os filhos do barro*. Proposta reflexiva acerca do vínculo entre tradição e ruptura.

Compreendido que toda ruptura modifica-se para uma tradição, Paz disse que a modernidade carrega em si um paradoxo quando tratada como uma ruptura da tradição, já que a modernidade acaba sendo outra tradição; pois ao fundar um novo acaba fundando também uma nova tradição. Daí a heterogeneidade da modernidade, porque por mais que o moderno estabeleça oposições entre o passado e o presente, não há como dissociar esses tempos. Afinal, tudo se passa no mesmo momento; e esse tempo vai se constituindo de certo modo tanto atemporal quanto temporal. Com isso, a tradição passaria por uma espécie de ciclo.

A necessidade de renovações levou o poeta moderno — lembramos que nos referimos ao momento que corresponde a partir dos meados do século XIX — a abrir um novo olhar à percepção. E a subjetividade lírica, dentro dessa nova tradição,

agora moderna, estaria em favor de duas noções: uma, comum à impessoalidade; e a outra, no diálogo com as coisas externas ao poeta, tomadas como equivalentes. A poesia, portanto, sofreu também mudanças. Algumas, no aspecto formal: o verso ser fragmentado e livre; e no de conteúdo: temas abrangerem o cotidiano e a linguagem beirar ao prosaico.

Dentro dessa discussão destacamos ainda o elemento de “desidealização” na poesia moderna, de como pela temática do sentimento amoroso poderia nos servir como elemento de reflexão na poesia lírica de Vinicius de Moraes, já na tentativa de reconhecer como o sujeito lírico de seus poemas passaria de um romantizado para um sujeito “desromantizado”. Neste ponto tratamos da reação moderna para com o sentimento do sujeito romântico, a partir da ideia da “despersonalização” — proposta apresentada por Hugo Friedrich, no livro *Estrutura da lírica moderna*.

Ajudaram a compor o debate em torno da lírica moderna as críticas atentas de Alfonso Berardinelli, Roberval Pereyr e Emil Staiger. Integramos à discussão os entendimentos de Octavio Paz a respeito do assunto, tratados em *O Arco e a Lira*; e também falamos das considerações que José Merquior fez sobre a lírica moderna ser um retorno a Aristóteles. Com esses autores pudemos entender como a linguagem dessa nova lírica foi se constituindo e a partir disso compreender como o elemento de “desidealização” na poesia moderna poderia ser comprovado como uma possibilidade reflexiva na subjetividade da poesia viniciano.

A poesia de Vinicius de Moraes dialogou com essa transformação, pois ela passou a expressar o sentimento amoroso não apenas como pureza e/ou idealização, tendo, por exemplo, os amores/paixões quase que intocáveis, como inicialmente foi configurada a sua poesia. Mas porque esta passou a expressar um sujeito enlaçado a um ideal de prazer, como uma extensão e/ou rompimento da poesia (lírica) moderna, aproximando-o do mundo material e o sentimento amoroso passando a ser entendido como desidealizado.

A poesia viniciano, bem como a moderna, não se mostravam contra a lírica enquanto forma de expressão ligada à interioridade e ao mundo subjetivo. Existia, ao contrário, uma unidade entre a subjetividade própria do sujeito lírico e o exterior. É o que Vinicius viria a mostrar com a publicação do livro *Poemas, Sonetos e Baladas*. Neste foi percebido que a sua poesia (lírica) se aproximaria de assuntos históricos e sociais, expressando um sujeito “desromantizado”, ainda que o sentimento amoroso revelasse marcas de uma subjetividade ligada ao interior desse sujeito.

Contudo, essa subjetividade do eu não era posta como o centro da poesia. Mas como um veículo mediador no processo de criação poética. Porque o que a lírica moderna assumiu foram os papéis de que o poeta não se colocaria em primeiro plano e nem a particularidade do sujeito, e também de que o poeta ao se relacionar com a sociedade iria adquirir características desse mundo. Ou seja, para que a poesia lírica moderna expressasse o seu conteúdo não precisaria exclusivamente fazer com que o poeta exteriorizasse sua individualidade, mas em favor de expressar a exterioridade se relacionaria com a própria construção poética.

E foi neste ponto onde entrou as considerações de José Merquior sobre a lírica moderna ser um retorno a Aristóteles, visto que foi preciso entender o fenômeno poético como uma imitação das ações humanas. Como vimos, pelo filósofo, todas as espécies de poesia são, de um modo geral, imitações. E a história da poesia moderna de alguma forma resgata esse pensamento. Porque ao diminuir um espaço que fora criado entre o sujeito e o objeto, entre o eu individual e a realidade, constituindo-os, essa poesia abriria uma possibilidade para uma nova perspectiva da poesia lírica; e ainda assim manteria uma condição imitativa.

À vista das considerações deste segundo momento da pesquisa, tratando sobre a lírica em relação à modernidade, consideramos ter alcançado nossa meta, embora saibamos que a lírica moderna ainda está longe de findar suas discussões. A própria modernidade implica experiências, mudanças e renovações. Contudo, o que fizemos ao relacionar a subjetividade da natureza da lírica com as manifestações de ruptura oriundas da modernidade, foi adotar o elemento de “desidealização” para a reflexão do sujeito lírico moderno, entendendo-o como sendo “desromantizado”, para que em seguida esse elemento pudesse ser observado no sexto livro de Vinicius.

Depois da exposição entre a subjetividade marcante do sujeito lírico com o sentimento amoroso e a sua presença no contexto da modernidade o próximo passo da pesquisa foi o de analisar algumas poesias com mais atenção e rigor crítico. Sob uma abordagem qualitativa apreciamos poesias pré-selecionadas do livro de Vinicius de Moraes, *Poemas, Sonetos e Baladas* (de 1946). Previamente identificados, onde os quais abordassem a “desidealização” do sujeito lírico, diante da reformulação do sentimento amoroso na subjetividade da lírica moderna, partimos para as análises.

Essas análises seguiram sob uma perspectiva analítico-descritiva. Nelas adotamos, além da temática do amor “desromantizado” como elemento sustentador de criação poética da lírica moderna, alguns elementos literários ligados à lírica, para

tentar apreender alguns aspectos relevantes quanto à expressividade das estrofes, dos versos e das palavras dos poemas escolhidos para análise. Contemplamos no debate alguns dos aspectos temáticos e formais característicos da lírica advinda com a modernidade.

Na abertura do debate nos prendemos mais neste segundo ponto, de ler os poemas pelo prisma dos elementos literários. Assim, observamos a contagem de sílabas e de acentos e o esquema de rimas, na busca de contribuir para a apreciação e interpretação desses poemas. Trabalhamos então sob esse aspecto aqueles que talvez sejam os dois poemas mais conhecidos de Vinicius de Moraes: o “Soneto de Fidelidade” e o “Soneto de Separação”. Observamos como os sujeitos líricos desses poemas se mostram desidealizados, ainda que alguns dos seus versos pudessem nos levar a enxergá-los ainda como românticos.

Os autores que ajudaram a compor esta etapa, por tratarem da estrutura da poesia através da linguagem e da inspiração do sujeito lírico, do ritmo e do verso e que, portanto, compõem esse tipo de texto, foram: Mikel Dufrenne, Massaud Moisés, Salvatore D’Onofrio e Octavio Paz. E por tratarem da estilística e da expressividade da língua/poesia, ainda tomamos por base as considerações de Nilce Martins e Hênio Tavares. Contudo, foi destacado que existem outros elementos que nos auxiliam para uma análise do texto poético, de expressão lírica.

Entretanto, é a subjetividade que consideramos ser a linha mestra nesse diálogo. Dessa forma, entendemos que a relação dos empregos desses elementos — recursos fonológicos, métricos e rítmicos — implicam em uma leitura/representação do texto lírico. E, embora tenha sido adotado esse caminho, não deixamos de seguir com o proposto: analisar o elemento de “desidealização” do sujeito lírico. Assim, na permanência desse objetivo, exploramos um momento onde foi possível destacar a transição da poesia lírica de Vinicius de Moraes de caráter romantizado para uma de estilo “desromantizado”.

Os posicionamentos da crítica em relação à poética de Vinicius de Moraes, para esta discussão, bem como ao movimento literário do qual o poeta viveu/publicou, foram pautados nas leituras de Alfredo Bosi e Massaud Moisés. Como complemento, somaram-se algumas considerações críticas de Wilson Martins e de Afrânio Coutinho. Autores que de alguma forma conversam quanto ao assunto do movimento modernista no Brasil. Diante disso, pudemos reconhecer algumas características marcantes do período na poesia vinicianiana.

Para tratar da vida/obra de Vinicius nos apoiamos nos escritos do biógrafo José Castello, sustentados ainda sob dois autores: João Pecci e Eucanaã Ferraz. Adicionamos ainda a leitura que Affonso Romano de Sant'Anna fez sobre a obra de Vinicius de Moraes no livro *O canibalismo amoroso*. Com essas leituras destacamos como a sua poesia situa-se num momento de transição, como a lírica de Vinicius equilibra-se entre estruturas clássicas e os versos longos das primeiras publicações, entre a linguagem cotidiana e as grandes reflexões, estas advindas ou da sua poesia mística e metafísica ou da sua poesia mais natural, mais coloquial.

Já em outro momento, fechando as discussões deste capítulo de análise, partimos para as apreciações das poesias do livro *Poemas, Sonetos e Baladas*. As escolhidas foram: “Balada do enterrado vivo”; “Azul e Branco”; “O Dia da Criação”; “Pescador”; “Balada das meninas de bicicleta”; “Balada do Mangue” e “Rosário”. Poemas estes que traduziam com maior nitidez nossas intenções para esta etapa do capítulo. Porém, o destaque na análise, diferentemente de sua parte introdutória, foi nos prendermos em sua composição temática, observando a linguagem do cotidiano, as percepções do poeta moderno e o sentimento amoroso “desromantizado”.

Consideramos que, com as várias leituras da e sobre a poesia de Vinicius de Moraes e até por suas próprias considerações a respeito de sua obra, a poesia de temática amorosa é a mais amplamente conhecida dentro do seu universo literário. Mas as poesias selecionadas para análise deram importância significativa a tratar do social. O olhar do sujeito lírico focou na vida exterior, ainda que seu mundo interior também falasse. Todavia, esta voz era apenas mediadora na expressividade. Aquela, sim, externava a subjetividade desse sujeito, aproximando o objetivo do subjetivo.

Ainda assim vimos que a poesia de Vinicius carrega marcas substanciais quanto ao sentimento amoroso. Entretanto, a diferença é que com base na leitura da poesia (lírica) moderna o sujeito passa a tomar uma atitude mais consciente, racional, ainda que subjetiva, desse sentimento. A linguagem literária, por admitir possibilidade admissível nas leituras das poesias, também ajudou na interpretação e identificação desse sujeito lírico “desromantizado”, até porque não há como se fazer poético um texto se ele não vier carregado de sentidos.

Portanto, a poesia de Vinicius de Moraes transita nesse caminho, entre a percepção interna e as situações externas. Ela não deixa de ser subjetiva, ainda que possa revelar questões da realidade. Pelo contrário, esse trilhar é que enaltece a sua poesia. É nessa lírica que o poeta vai revelando em sua obra um sujeito que mistura o

gosto pelo amor, pelas paixões e pela sensualidade da mulher com o imprevisível das temáticas religiosas, filosóficas ou sociais. Assim como a modernidade está para a heterogeneidade, para a pluralidade e a poesia moderna se alimenta dessa mudança, a lírica viniciano adquire isso e se reflete na voz do sujeito lírico.

O mundo foi mudando e com ele a poesia mutante de Vinicius também. No livro *Poemas, Sonetos e Baladas*, o sujeito lírico de suas poesias mira no cotidiano; o mundo é a sua inspiração, e com ele as mulheres que o povoam. Nós não podemos deixar de destacar ou desconsiderar a figura feminina na poesia viniciano. A diferença é que agora, com este livro, ela é presente, de forma real, alcançável. Na trajetória poética de Vinicius de Moraes houve um abandono da mulher idealizante em favor de um imaginário mais terreno.

Neste livro, a temática do sentimento amoroso, no tocante à subjetividade da poesia lírica moderna, é apresentada de forma que leva as suas poesias para além dos limites convencionais do comportamento poético. Essa é a diferença na sua poesia. Há um sujeito que nos leva a refletir sobre as nossas relações humanas; do eu e da relação com o outro. Os leitores dessa poesia conseguem se identificar com e nela. Vimos que é também por esse eixo que a poesia lírica moderna se revela: vem tanto pela palavra poética quanto pela vida real e/ou recriada mimeticamente.

Desse modo, ao longo de todo o trabalho, fomos finalizando nossos outros objetivos, divididos em cada um dos capítulos. Contudo, apresentamos um recorte da extensão do assunto da lírica e de suas concepções; aqui destacadas a romântica e a moderna. Procuramos alcançar o objetivo principal a partir de recursos disponíveis nas poesias, onde pudemos refletir sobre a constituição de um sujeito lírico desidealizado na poética de Vinicius de Moraes, com base na “desromantização” presente no livro *Poemas, Sonetos e Baladas* (1946), a partir da reformulação do sentimento amoroso no tocante à subjetividade da lírica na modernidade e do sujeito lírico moderno.

A maneira que discorremos sobre o temática foi aceitando novos olhares e perspectivas no campo da lírica; contudo, sem deixar de conservar a sua linguagem e natureza subjetiva. E o que dissemos nesta investigação sobre a lírica viniciano fica como um desejo ofuscante de que ela consiga despertar novos olhares. Diante disso, acreditamos que para captar a noção dessa mutação deixada no legado artístico de Vinicius de Moraes fosse preciso ir além: desprendendo, de certa forma, das várias leituras da sua poesia guiada pelo veículo do sentimento amoroso “romantizado” e seguir por um caminho de “desidealização” da sua lírica.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad.: Alzira Vieira Allegro. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2010.
- ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”, 2003. In: _____. *Notas de Literatura I*. Organização da edição alemã: Rolf Tiedemann. Trad. e apresentação: Jorge de Almeida. Revisão: Alberto Martins e Cide Piquet. São Paulo, SP: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2003; p. 65-89 (Coleção Espírito Crítico).
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 8. ed.; 17ª reimpressão. Portugal, Coimbra: Edições Almedina, 2009 (Volume I).
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Depoimento de Carlos Drummond de Andrade”, 2003. In: MORAES, Vinicius de. *Vinicius 90 anos*. Produção: Gilda Mattoso. Rio de Janeiro, RJ: Som Livre, 2003 (2 CD-ROM).
- ANDRADE, Fábio Cavalcante. *A transparência impossível: lírica e hermetismo na poesia brasileira atual*. Recife, PE: O Autor, 2008. Tese (Doutorado) — Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2008. 331f.
- ANDRADE, Mário de. “Belo, forte, jovem”, 1998. In: MORAES, Vinicius de. *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa*. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 1998; p. 15-21 (Biblioteca Luso-brasileira; série brasileira. Volume único).
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética*. 4. ed. Trad.: Leonel Vallandro e Gerd Bornheim, da versão inglesa de W. D. Ross (Ética a Nicômaco); trad., comentários e índices analítico e onomástico: Eudoro de Souza (Poética). Seleção de textos: José Américo M. Pessanha. São Paulo, SP: Nova Cultural, 1991 (Coleção Os Pensadores; v. 2).
- _____. *Poética*. 1. ed. São Paulo, SP: Abril, 1973 (Coleção Os Pensadores).
- _____. *Poética. Organon. Política. Constituição de Atenas*. São Paulo, SP: Nova Cultural, 1999 (Coleção Os Pensadores).
- ARISTÓTELES; HORÁCIO e LONGINO. *A Poética Clássica*. 12. ed.; 16ª reimpressão. Introdução: Roberto de Oliveira Brandão. Tradução do grego e do latim: Jaime Bruna. São Paulo, SP: Cultrix, 2012.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. “A semiótica no Brasil e na América do Sul: rumos, papéis e desvios”. In: *Revista Estudos da Linguagem*. Belo Horizonte, MG; v. 20; n. 1, p. 149-186, jan./jun., 2012.
- BELLODI, Zina C.; GONÇALVES, Magaly Trindade. *Teoria da literatura “revisitada”*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, 1995. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad.: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo, SP: Brasiliense, 1995; p. 103-150 (Coleção Obras Escolhidas; v. 3).

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. 3. ed.; 4ª reimpressão. Tradução, prefácio e notas: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, SP: Iluminuras, 2011 (Biblioteca Pólen).

BERARDINELLI, Alfonso. “As muitas vozes da poesia moderna”, 2007. In: _____. *Da poesia à prosa*. Trad.: Mauricio S. Dias. Organização e Prefácio: Maria B. Amoroso. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2007; p. 17-41.

_____. *Da poesia à prosa*. Trad.: Mauricio S. Dias. Organização e Prefácio: Maria B. Amoroso. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2007.

BERRIO, Antonio García; FERNÁNDEZ, Teresa Hernández. *Poética: Tradição e Modernidade*. Trad.: Denise Radanovic Vieira. São Paulo, SP: Littera Mundi, 2000.

BÍBLIA SAGRADA. *A Palavra de Nosso Senhor*. Trad.: Pe. Antônio Pereira de Figueiredo. Editoração: Paulo Matos Peixoto. São Paulo, SP: Editora Paumape Limitada, 1979 (Antigo Testamento: Livro Gênesis; p. 3-46 — *A criação*, 1:1-31; 2:1-3).

_____. *Antigo e Novo Testamento*. Trad.: João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. 2. ed. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999 (Novo Testamento: Evangelho de Lucas; p. 47-76 — *O Bom Samaritano*, 10:25-37).

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2011.

BONET, Carmelo M. *As fontes da criação literária*. Trad.: Antenor G. Gonçalves. Revisão: Marlene de Freitas. São Paulo, SP: Mestre Jou, 1970 (Coleção Estudos Literários).

BOSCO, Francisco. “Altas intensidades: a experiência trágica do amor nas letras de Vinicius de Moraes”, 2003. In: *Revista CULT — Revista Brasileira de Cultura*. São Paulo, SP: Editora 17; Ano VI; nº 73 (Entrevista de capa - Baudelaire: o maldito da república das letras).

BOSI, Alfredo. *Entre a literatura e a história*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 48. ed., revista e atual. São Paulo, SP: Cultix, 2012.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2000.

BRANDÃO, Roberto. “Três momentos da poética antiga”, 2012. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO e LONGINO. *A Poética Clássica*. 12. ed.; 16ª reimpressão. Introdução: Roberto de Oliveira Brandão. Tradução do grego e do latim: Jaime Bruna. São Paulo, SP: Cultrix, 2012; 1-16.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad.: Davi Jardim. Rio de Janeiro, RJ: Ediouro, 2006.

CANDIDO, Antonio. “Vinicius”, 2004. In: _____. *O observador literário*. Rio de Janeiro, RJ: Ouro sobre azul, 2004.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. 9. ed.; 1º volume. Belo Horizonte, MG: Editora Itatiaia Ltda, 2000 (Coleção Reconquista do Brasil, 2ª série; vol. 177-178).

- _____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 10. ed. Rio de Janeiro, RJ: Ouro sobre Azul, 2008.
- CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. 1. ed. São Paulo: Ática, 1985 (Série Princípios).
- CARNEIRO, Geraldo. *Vinicius de Moraes: a fala da paixão*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1984 (Coleção Encanto Radical; v. 47).
- CASCALES, Francisco. *Tabelas poéticas*. Edição, introdução e notas: Benito Brancaforte. Madrid, Espanha: Espasa-Calpe S.A., 1975 (Clássicos Castellanos; n. 207).
- CASTAGNINO, Raúl H. *Que é Literatura? Natureza e Função da Literatura*. 1. ed. Trad.: Luiz Aparecido Caruso. Revisão: Leny A. D. Barbosa. São Paulo, SP: Editora Mestre Jou, 1969 (Coleção Estudos Literários).
- CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira: origens e unidades (1500-1960)*. Volume II. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- CASTELLO, José. “Apresentação”, 2003. In: MORAES, Vinicius de. *Receita de Poesia*. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003; p. 5-8 (Coleção Literatura em Minha Casa; v. 1. Poesia).
- _____. “Uma breve biografia”, 1991. In: MORAES, Vinicius de. *Para viver um grande amor — crônicas e poemas*. Pesquisa: José Castello. Preparação: Márcia Copola. Revisão: Ana M. Barbosa e Selma C. Sabó. Rio de Janeiro, RJ: Record, 1991; p. 217-222 (Coleção Mestres da Literatura brasileira e portuguesa).
- _____. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão / uma biografia*. 2. ed.; 4ª reimpressão. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1997 (Edição especial para Indústria e Comércio de Cosméticos Natura Ltda).
- CASTRO, Ruy. *Querido poeta: correspondência de Vinicius de Moraes*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003.
- CICERO, Antonio; FERRAZ, Eucanaã. “Introdução”, 2006. In: MORAES, Vinicius de. *Nova antologia poética*. 1. ed. 6ª reimpressão. Seleção e organização: Antonio Cicero e Eucanaã Ferraz. São Paulo, SP: Companhia de Bolso, 2006; p. 7-13.
- COELHO, Marcelo. *Crítica Cultura: Teoria e Prática*. São Paulo, SP: Publifolha, 2006.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura e Linguagem: a obra literária e a expressão linguística, introdução aos cursos de letras e de ciências humanas*. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1974.
- COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. Trad.: Alberto Pucheu, 2004. In: *Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras. Rio de Janeiro, RJ; ano IX; n. 11; p. 165-177; 2004.
- COMBE, Dominique. “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”. Trad.: Iside Mesquita e Vagner Camilo, 2010. In: *Revista USP* (Revista da Universidade de São Paulo). São Paulo, SP; n. 84; p. 112-128; dez./fev.; 2010.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2. ed.; 1ª reimpressão. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2012.

_____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. 1ª reimpressão. Trad.: Cleonice Mourão, Consuelo Santiago e Eunice Galéry. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 1999.

COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles: mímese e verossimilhança*. 2. ed. São Paulo, SP: Ática, 2006 (Série Princípios; 217).

COSTA, Rafael Martins da. “O complexo do falso mendigo: voluntariedade classista e realismo na poesia de Vinicius de Moraes”, 2015. In: *Letras Escreve*. Revista mantida pelos cursos de Letras Inglês / Francês da Universidade Federal do Amapá. Macapá, AP; v. 5; n. 2; p. 234-244; 2º semestre, 2015.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Parte II — Estilos de época. Co-direção: Eduardo de Faria Coutinho. 6. ed., revista e atual. São Paulo, SP: Global, 2002 (Era Realista / Era de Transição; vol. 4).

CRUZ, Luiz Santa. “O soneto na poesia de Vinicius de Moraes”, 1957. In: MORAES, Vinicius de. *Livro de Sonetos*. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Livros de Portugal, 1957; p. I-XI.

D’ONOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais*. 2. ed. São Paulo, SP: Ática, 1997.

_____. *Teoria do Texto 2: teoria da lírica e do drama*. 1. ed.; 3ª reimpressão. São Paulo, SP: Ática, 2001 (Volume 2).

DIAS, André. “Vinicius de Moraes: do amor e outras mutações”, 2013. In: *Revista Texto Poético*. Revista do Grupo de Trabalho da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística/ANPOLL; v. 9; n. 15; p. 47-64; 2º semestre; 2013.

DOLEŽEL, Lubomír. *A poética ocidental: tradição e inovação*. Trad.: Vivina de Campos Figueiredo. Prefácio: Carlos Reis. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

DOURADO, Maysa Cristina. “Poesia lírica em uma época de contradições”, 2012. In: *Literatura e Autoritarismo*. Dossiê Theodor Adorno e o estudo da poesia. Organizador: Wilberth Salgueiro. Revista do Centro de Educação, Letras e Biologia. Universidade Federal de Santa Maria, Campus Universitário de Camobi. Santa Maria, RS; n. 12; p. 38-50; nov.; 2012.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Trad.: Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Sousa. Supervisão e apresentação: Angelo Ricci. Porto Alegre, RS: Globo, 1969.

EAGLETON, Terry. “Sentimento e sensibilidade”, 2010. In: _____. *O problema dos desconhecidos: um estudo da ética*. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2010; p. 29-51.

ELIOT, T. S. “Tradição e Talento Individual”. In: _____. *Ensaios*. Tradução, introdução e notas: Ivan Junqueira. São Paulo, SP: Art Editora, 1989; p. 37-48.

- FERRAZ, Eucanaã. “A forma concreta da emoção”, 1997. In: MPB COMPOSITORES. *Vinicius de Moraes*. Presidente: Roberto Irineu Marinho. Diretor Geral: Ricardo A. Fischer. São Paulo, SP: Editora Globo S.A., 1997 (Coleção RGE Discos; 18).
- _____. “Nota Editorial”, 2017. In: MORAES, Vinicius de. *Obra Reunida*. 1. ed. Organização: Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2017; p. 9-11 (Volume 1).
- _____. “Simples, invulgar”, 2008. In: MORAES, Vinicius de. *Poemas Esparsos*. Seleção e organização: Eucanaã Ferraz. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008c (Coleção Vinicius de Moraes; coordenação editorial Eucanaã Ferraz).
- _____. *Vinicius de Moraes*. São Paulo, SP: Publifolha, 2006.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. J.E.M.M.S. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed., rev. e aum. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1986.
- FRANCHINI, A. S.; SEGANFREDO, Carmem. *As 100 melhores histórias da mitologia: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana*. 9. ed. Porto Alegre, RS: L&M, 2007.
- FRIEDRICH, Hugo. “Perspectiva e retrospecto”, 1991. In: _____. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2. ed. Trad.: Marise M. Curioni. Tradução das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo, SP: Duas Cidades, 1991; p. 15-34 (Problemas atuais e suas fontes; n. 3).
- _____. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2. ed. Trad.: Marise M. Curioni. Tradução das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo, SP: Duas Cidades, 1991; p. 15-34 (Problemas atuais e suas fontes; n. 3).
- FROMM, Erich. *A arte de amar*. Trad.: Milton Amado. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 1971.
- FRYE, Northrop. “Quarto Ensaio – Crítica Retórica: Teoria dos Gêneros”, 2013. In: _____. *Anatomia da Crítica: quatro ensaios*. Trad.: Marcus de Martini. Prefácio à edição brasileira: João Cezar de Castro Rocha. Prefácio à edição canadense: Robert D. Denham. São Paulo, SP: É Realizações, 2013; p. 389-504 (Coleção crítica, história e teoria da literatura).
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Trad.: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2002.
- GOMES, Álvaro Cardoso. et. al. *Introdução ao estudo da literatura*. São Paulo, SP: Atlas, 1991.
- GULLAR, Ferreira. “Vinicius: o caminho do poeta”, 1980. In: MORAES, Vinicius de. *Poemas Esparsos*. Seleção e organização: Eucanaã Ferraz. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008c; p. 200-204 (Coleção Vinicius de Moraes; coordenação editorial Eucanaã Ferraz).
- HACQUARD, Georges. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. 1. ed. Trad.: Maria Helena Trindade Lopes. Rio Tinto, Portugal: Edições ASA, 1996.
- HAZIN, Elizabeth (org.). *Mitos*. Salvador, BA: Editora Junior: EDUFBA, 2001.
- HEGEL, Georg W. F. *Curso de Estética: o sistema das artes*. 1. ed. Trad.: Álvaro Ribeiro. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1997 (Coleção Paidéia).

_____. *Cursos de Estética: Poesia*. Trad.: Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo, SP: Edusp, 2004 (Coleção Clássicos; nº 26. Volume IV).

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. 7. ed., revisada e acrescida do original grego. Estudo e tradução: Jaa Torrano. São Paulo, SP: Iluminuras, 2007 (Biblioteca Pólen / Direção: Rubens Rodrigues Torres Filho).

JACOBY, Sissa; MELLO, Ana Maria Lisboa de. “A lírica moderna: do romantismo à contemporaneidade”, 2011. In: *Letras de Hoje*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS; v. 46; n. 2; p. 5; abril/jun.; 2011.

JAFFE, Noemi. “O amor na poesia de Vinicius de Moraes”, 2009. In: FERRAZ, Eucanaã (org.). *Caderno de leituras: Vinicius de Moraes; orientação para o trabalho em sala de aula*. Edição: Eucanaã Ferraz. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2009; p. 10-21.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 24. ed. Trad.: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. Prefácio: Izidoro Blikstein. São Paulo, SP: Cultrix, 2007.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. 7. ed. portuguesa revisada pela 16. ed. alemã. Tradução e revisão: Paulo Quintela. Coimbra, Portugal: Arménio Amado, 1985 (Coleção Stvdivm; temas filosóficos, jurídicos e sociais. Volume I).

LEITE, Juçara Luzia. *República do Mangue*. São Paulo, SP: Yendis, 2005.

LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema: Antonio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite*. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed., atualizada. Prefácio à primeira edição: Benedito Nunes. Colaboração: Flora Sússekind. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2003.

LOUREIRO, Thiago Castañon. *Poesia: desafio ao pensamento (estudo sobre as categorias de poesia, mímesis e sujeito)*. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ, 2017. Tese (Doutorado) — Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ciência da Literatura, 2017. 441f.

MACY, John. *História da literatura mundial*. 5. ed. Trad.: Monteiro Lobato. Revisão: Lula Margarido. São Paulo, SP: Companhia Editora Nacional, 1967.

MANO, Carla da Silveira. *A tradição da negatividade na moderna lírica brasileira*. Porto Alegre, RS: PUCRS, 2006. Tese (Doutorado) — Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Letras, 2006. 248f.

MARRACH, Sonia Aparecida Alem. *A arte do encontro de Vinicius de Moraes*. São Paulo, SP: Escuta, 2000.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 3. ed., revista e aumentada. São Paulo, SP: T.A. Queiroz, 2000 (Biblioteca Universitária de língua e linguística; v. 8).

MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. 3. ed., atualizada. Rio de Janeiro, RJ: Francisco Alves, 2002 (Volume 1).

MELO, Sonia Maria Martins de. *Corpos no espelho: a percepção da corporeidade em professoras*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2004.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Topbooks, 1997.

MESCHONNIC, Henri. “Em prol da poética”, 1969. Trad.: Eduardo V. de Castro. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Seleção, introdução e revisão técnica: Luiz C. Lima. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2002a; p. 37-61 (Volume 1).

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia e prosa*. 1. ed., revista e atual.; 1ª reimpressão. São Paulo, SP: Cultrix, 2015.

_____. *História da Literatura Brasileira*. Volume III: Modernismo (1922 - Atualidade). 5. ed., revista e atual. São Paul, SP: Cultrix, 2001.

MORAES, Laetitia Cruz de. “Introdução – Vinicius, meu irmão”, 1961. In: MORAES, Vinicius de. *Obra Reunida*. 1. ed. Organização: Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2017; p. 13-34 (Volume 1).

MORAES, Vinicius de. “Antologia Poética”, 1954. In: _____. *Obra Reunida*. 1. ed. Organização: Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2017; p. 243-300 (Volume 1).

_____. “Cancioneiro”, 2017. In: _____. *Obra Reunida*. 1. ed. Organização: Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2017; p. 409-634 (Volume 2).

_____. “Cinco Elegias”, 1943. In: _____. *Obra Reunida*. 1. ed. Organização: Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2017; p. 165-188 (Volume 1).

_____. “Forma e Exegese”, 1935. In: _____. *Obra Reunida*. 1. ed. Organização: Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2017; p. 73-121 (Volume 1).

_____. “Novos Poemas (II)”, 1959. In: _____. *Obra Reunida*. 1. ed. Organização: Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2017; p. 315-343 (Volume 1).

_____. “Novos Poemas”, 1938. In: _____. *Obra Reunida*. 1. ed. Organização: Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2017; p. 133-164 (Volume 1).

_____. “O caminho para a distância”, 1933. In: _____. *Obra Reunida*. 1. ed. Organização: Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2017; p. 37-72 (Volume 1).

_____. “Poemas, Sonetos e Baladas”, 1946. In: _____. *Obra Reunida*. 1. ed. Organização: Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2017; p. 189-237 (Volume 1).

_____. *Antologia Poética*. 10ª reimpressão. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Livro de Sonetos*. Rio de Janeiro, RJ: Record, 1991 (Coleção Mestres da Literatura Brasileira e Portuguesa).

_____. *Nova Antologia Poética*. 1. ed.; 6ª reimpressão. Seleção e organização: Antonio Cicero e Eucanaã Ferraz. São Paulo, SP: Companhia de Bolso, 2006.

_____. *O caminho para a distância*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008a (Coleção Vinicius de Moraes; coordenação editorial Eucanaã Ferraz).

_____. *Obra Reunida*. 1. ed. Organização: Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2017 (Volume 1).

_____. *Para viver um grande amor*. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: MEDIAfashion, 2008b (Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros; v. 9).

_____. *Poemas, Sonetos e Baladas*. São Paulo, SP: Gaveta, 1946 (Com 22 desenhos de Carlos Leão).

NIETZSCHE, Friedrich W. *O nascimento da tragédia ou Grécia e pessimismo*. Trad.: Antonio Carlos Braga. Revisão: Maria Nazaré de Souza Lima Baracho. São Paulo, SP: Escala, 2007.

NUNES, Benedito. "A visão romântica", 2002. In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2002.

_____. *Introdução à Filosofia da Arte*. 4. ed. São Paulo, SP: Ática, 1999 (Série Fundamentos).

NUÑEZ, Carlinda Fragale P. "A Poética Clássica", 1996. In: *Revista Tempo Brasileiro: Poéticas e Manifestos que abalaram o mundo*. Rio de Janeiro, RJ; n. 127; p. 13-35; out./dez.; 1996.

OLIVEIRA, Clenir Bellezi de. "Vinicius, o poeta que tudo viveu e tudo sentiu", 2006. In: *Discutindo Literatura*. São Paulo, SP: Escala Educacional, 2006. Ano I; nº 3; p. 18-27 (Entrevista de capa: Vinicius de Moraes: diplomata, boêmio, *showman*. Poeta). In: *Coletânea Discutindo Literatura*. São Paulo, SP: Escala Educacional, 2006. Ano I; nº 1 (Três Revistas em edição encadernada).

OLIVEIRA, Raquel Trentin et al. *Literatura brasileira: lírica*. 1. ed. Santa Maria, RS: UFSM, NTE, UAB, 2010.

OVÍDIO. *A arte de amar*. Trad.: Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre, RS: L&M, 2007. (Coleção L&M Pocket; vol. 248).

PATRICK, Julian. *501 grandes escritores: um guia abrangente sobre os gigantes da literatura*. Editor Geral: Patrick Julian. Prefácio: John Sutherland. Trad.: Livia Almeida e Pedro Jorgensen Junior. Rio de Janeiro, RJ: Sextante, 2009.

PAZ, Octavio. "A tradição da ruptura", 2013. In: _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad.: Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2013; p. 15-35.

_____. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad.: Wladyr Dupont. São Paulo, SP: Siciliano, 1994.

_____. *A outra voz*. Trad: Wladir Dupont. São Paulo, SP: Siciliano, 1993.

_____. *O arco e a lira*. Trad.: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2012.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad.: Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2013.

- _____. *Signos em rotação*. Trad.: Sebastião Uchoa Leite. Organização e Revisão: Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo, SP: Perspectiva, 1972.
- PECCI, João Carlos. *Vinicius sem ponto final*. 2. ed. São Paulo, SP: Saraiva, 1994.
- PEREYR, Roberval. *A unidade primordial da lírica moderna*. Feira de Santana, BA: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2000 (Coleção Literatura e Diversidade Cultural; volume IV).
- PIZA, Daniel. “Vinicius de Moraes”, 1999. In: FEITOSA, Francisco José Soares. *Jornal de Poesia*. Fortaleza, CE: SecrelNet, 1999.
- PLATÃO. *A República*. Trad.: Enrico Corvisieri. São Paulo, SP: Nova Cultural, 2000 (Coleção Os Pensadores).
- _____. *Diálogos: O Banquete - Fédon - Sofista - Político*. 1. ed. Trad.: José Cavalcante de Souza (O Banquete); Trad.: Jorge Paleikat e João Cruz Costa (Fédon, Sofista, Político). São Paulo, SP: Victor Civita, 1972 (Coleção Os Pensadores; vol. III).
- _____. *Íon*. Introdução, tradução e notas: Cláudio Oliveira. Prefácio e posfácio: Alberto Pucheu. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2011 (Coleção Filô/Estética; 2).
- PUCHEU, Alberto. “Prefácio”, 2011. In: PLATÃO. *Íon*. Introdução, tradução e notas: Cláudio Oliveira. Prefácio e posfácio: Alberto Pucheu. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2011 (Coleção Filô/Estética; 2).
- RAGUSA, Giuliana. *Imagens de Afrodite: variações sobre a deusa na métrica grega arcaica*. São Paulo, SP: USP, 2008. Tese (Doutorado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Letras, 2008. 624f.
- RESENDE, Otto Lara. “O caminho para o soneto”, 1981. In: MORAES, Vinicius de. *Livro de Sonetos*. 12. ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1981; p. 5-17.
- ROGER, Jérôme . *A crítica literária*. Trad.: Rejane Janowitz. Rio de Janeiro, RJ: DIFEL, 2002 (Coleção Enfoques; Letras).
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 4. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2002.
- SAMUEL, Rogel. *Novo Manual de Teoria Literária*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Vinicius de Moraes: a fragmentação dionisíaca e órfica da carne entre o amor da mulher única e o amor por todas as mulheres”, 1993. In: _____. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1993.
- _____. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1993.
- SANTOS, Andrio J. R. dos. “Poesia lírica: problemas concernentes à definição de gênero e à subjetividade”, 2017. In: *Littera online*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Maranhão. São Luís, MA; n. 13; p. 129-144; dez.; 2017.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Livro III — O mundo como representação. Trad.: Wolfgang Leo Maar. 1. ed. São Paulo, SP: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1974 (Coleção Os Pensadores; História das grandes ideias do mundo ocidental).

SECCHIN, Antonio Carlos. “Os caminhos de uma estreia”, 2008. In: MORAES, Vinicius de. *O caminho para a distância*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008a; p. 75-80 (Coleção Vinicius de Moraes; coordenação editorial Eucanaã Ferraz).

SENA, Luzia. *O terço em nossa vida*. 8. ed. Produção Editorial: Luzia Sena. Projeto gráfico: Luís R. Montanari. São Paulo, SP: Paulinas, 2002.

SHAFFER, Andrew. *Os grandes filósofos que fracassaram no amor*. Trad.: Marcelo Barbão. São Paulo, SP: Leya, 2012.

STAIGER, Emil. “Estilo lírico: a recordação”, 1977. In: _____. *Conceitos fundamentais da poética*. 3. ed. Trad.: Celeste Aída Galeão. Revisão: Rosa Carino Louro. Rio de Janeiro, RJ: Tempo Brasileiro, 1977; p. 19-75.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad.: Luiz Sérgio Repa. São Paulo, SP: Cosac & Naify Edições, 2001.

TATE, Allen. “A tensão na poesia”, 1957. Trad. e revisão: Luiza Lobo. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Seleção, introdução e revisão técnica: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2002b; p. 623-638 (Volume 2).

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria Literária*. 9. ed., revista e atual. Belo Horizonte, MG: Itatiaia Limitada, 1989 (Coleção Biblioteca Brasileira de Literatura; vol. 3).

THEODOR, Erwin. *A Literatura Alemã*. Direção: Alfredo Bosi. São Paulo, SP: T. A. Queiroz; Editora da Universidade de São Paulo, 1980 (Biblioteca de Letras e Ciências Humanas; série 2ª: textos; v. 1).

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad.: Nícia Adan Bonatti. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2018.

TZU, Sun. *A Arte da Guerra*. Tradução do chinês para o francês: Padre Amiot. Tradução do francês: Sueli Barros Cassal. Revisão: Renato Deitos. Porto Alegre, RS: L&M, 2000 (Coleção L&M Pockt; vol. 207).

VACCARI, Ulisses Razzante. “A poesia filosófica de Hölderlin entre o antigo e o moderno”, 2018. In: *Viso, Cadernos de Estética Aplicada*. Revista Eletrônica de Estética. Periódicos da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC; v. 12; n° 23; p. 105-123; jul./dez.; 2018.

WELLEK, René. *Conceitos de Crítica*. Introdução e organização: Stephen G. Nichols. Trad.: Oscar Mendes. São Paulo, SP: Cultrix, 1963.

WILKINSON, Philip. *Mitos e Lendas: origens e significados*. 1. ed.; 3ª tiragem. Trad.: Angela Maria Dias, Jefferson Luiz Camargo, Simone Campos. Coordenação e revisão da tradução: Marcelo B. Cipolla. São Paulo, SP: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

WILLIS, Roy (coord.). *Mitologias: deuses, heróis e xamãs nas tradições e lendas de todo o mundo*. Trad.: Thaís Costa e Luiz Roberto M. Gonçalves. Prefácio: Robert Walter. São Paulo, SP: Publifolha, 2007 (Coleção Referência).