

**RIGOR FORMAL E SENSIBILIDADE: UMA ANÁLISE ESTILÍSTICA DA
PRODUÇÃO POÉTICA DE VINICIUS DE MORAES**

**FORMAL RIGOR AND SENSITIVITY: A STYLISTIC ANALYSIS OF VINICIUS DE
MORAES' POETIC PRODUCTION**

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira

Doutora em Letras

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – Assis/SP

(Eliane@assis.unesp.br)

Ricardo Magalhães Bulhões

Doutor em Letras

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS – Três Lagoas/MS

(ricardoufms1@gmail.com)

RESUMO: Muito já se disse sobre a poesia de Vinicius de Moraes, sobretudo que esta sempre esteve aberta às experimentações poéticas, temáticas e estilísticas das mais variadas. Seu trabalho poético (sonetos, poemas, letras de música) tem momentos de extrema liberdade interior aliada ao domínio da técnica. Nesse sentido, a emoção seria um elemento imprescindível, mas não suficiente. Pretendemos mostrar em nossa análise, tendo como referencial teórico os estudos sobre Estilística (MARTINS, 1997; TRINGALI, 1988), como o poeta carioca consegue conciliar em sua vasta obra a liberdade criativa, a capacidade técnica e o domínio da expressão. Neste sentido, partimos do pressuposto de que há uma equação muito bem elaborada entre o rigor formal – a combinação das palavras, o ritmo, a sintaxe – e a sensibilidade que busca, no mundo externo, a essência das coisas ditas de uma maneira simples e direta. Para tanto, analisaremos alguns poemas líricos da obra **Antologia Poética**, de Vinicius de Moraes (2009), visando refletir sobre seu trabalho estético, bem como sobre a projeção no interior deste de um leitor implícito (ISER, 1999).

Palavras-chave: Poesia lírica. Rigor formal. Análise estilística. Vinicius de Moraes.

ABSTRACT: Much has been said about Vinicius de Moraes' poetry, especially that he has always been open to several thematic and stylistic poetic experimentations. His poetic work (sonnets, poems, lyrics) has extreme inner freedom coupled with moments of technique. In this sense, the emotion would be an element that is essential but not sufficient. Based on Stylistics studies (MARTINS, 1997; TRINGALI, 1988), this analysis intends to show how Moraes is capable of conciliating creative freedom, the expertise, and the domain of expression in his vast work. In this sense, it is assumed that there is an elaborate equation between the formal rigor – the combination of words, rhythm, syntax – and the sensitivity that seeks the essence of things that are said in a simple and direct manner in the external world. Some poems of his *Poetic Anthology* will be analyzed, reflecting on Moraes' aesthetic work, as well as on the projection within this book of an implied reader (ISER, 1999).

Keywords: Lyrical poetry. Formal rigor. Stylistic analysis. Vinicius de Moraes.

Introdução

Poética II

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

Vinicius de Moraes (2017)

Segundo Ivan Junqueira (2014), em sua Conferência, intitulada “Vinicius de Moraes: língua e linguagem poética”, proferida na ALB, em 26 de novembro de 2013, mesmo na contemporaneidade, os críticos no Brasil, por preconceito ou incompreensão exegética, desconsideram a produção deste poeta. Para Junqueira, se a produção de Vinicius de Moraes não pode ser situada entre a dos maiores poetas brasileiros do século XX, por outro lado, apresenta domínio ímpar da língua, linguagem poética e vertente lírica da qual poucos se aproximaram. Para o estudioso existe uma tragicidade intensa e dolorosa nos versos desse poeta que nem mesmo o humor e o cunho social de seus últimos poemas conseguiram apagar. Justamente, esta característica define-o como poeta do amor e da morte, sendo o mais “[...] emblemático de sua época, assim como o foram Baudelaire e Dylan Thomas” (JUNQUEIRA, 2014, p.1-2).

A produção do carioca Vinicius de Moraes (1913-1980), originalmente Marcus Vinicius da Cruz de Melo Moraes, filho de Lydia Cruz de Moraes e de Clodoaldo Pereira da Silva Moraes, divide-se, pelos críticos, em duas fases: mística e social. Conforme assinala Ítalo Moriconi, na primeira fase, ao lado de Augusto Frederico Schmidt, sua poesia tem um “[...] acentuado tom reflexivo e existencial num sentido próximo ao religioso” (2002, p.88). Aos poucos, seu lirismo se concentra na experiência amorosa, em uma oscilação entre tristeza nostálgica e paixão erótica, traços notáveis em uma boa parte da sua produção poética. Em outras palavras, para José Castello essa mudança de visão ocorre:

[...] com a entrada da mulher em cena, agora não mais como um ser ideal e inatingível, mas como um ser de carne, osso e coração, começa a nascer o grande poeta brasileiro do amor. Para ser mais exato: poeta da paixão. 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 (1997, p. 99).

Neste texto, elegemos como objeto de estudo dois poemas líricos de Vinicius de Moraes (2009) pinçados da sua obra **Antologia Poética** que, publicada inicialmente em 1954, compõe-se por textos das duas fases, além de elegias da fase de transição. Essa antologia foi organizada pelo próprio poeta com a ajuda de alguns amigos, em especial, de Manuel Bandeira (VINICIUS DE MORAES, 2014).

Nossa edição baseia-se na antologia publicada nos anos 1990, pela Companhia das Letras que, por sua vez, foi feita a partir da última edição da obra em 1967. Nesta, de acordo com o texto de abertura, intitulado “Advertência” (2009, p.11-12), escrito pelo próprio autor em 1967, as duas fases estão representadas. A primeira, a qual Vinicius de Moraes denomina como transcendental, mística, resulta de sua fase cristã e se encerra em 1936.

A segunda configura-se como oposição ao teor transcendental que constitui a primeira e compõe-se por poemas selecionados para a obra **Novos poemas**, reeditada em 1959, composta por textos escritos, em sua maioria em Paris, entre 1949 e 1956. Há, ainda, cinco textos, escritos em 1943 e publicados no livro **Cinco elegias** que, conforme o autor, representam o período de transição entre as duas tendências contraditórias. Para Ivan Junqueira (2014), a obra **Cinco elegias** representa uma despedida da angústia transcendental que atormentava o autor na primeira fase de produção.

Como objeto de análise, elegemos dois poemas lírico-amorosos – “A mulher que passa” (2009, p.108) e “Poema dos olhos da amada” (2009, p.284-285) – que, embora sejam de primeira e segunda fase respectivamente, mantêm a mulher como temática e revelam algumas similaridades tanto no plano da expressão, quanto no plano do conteúdo, além de apresentarem o amor como motivação central. Para João José de Melo Franco, a lírica e o amor formam um par perfeito, segundo o crítico, “[...] sendo o poema lírico essencialmente emocional, nada mais justo que se valha bastante do amor, sentimento cabal” (2010, p. 104).

Anatol Rosenfeld (1965), ao tratar das especificidades do gênero lírico, justamente destaca que, em sua essência, existe, fundamentalmente, uma voz central que exprime um estado de alma. Trata-se, portanto, muitas vezes, da expressão de emoções e de disposições psíquicas intensamente vivenciadas pelo poeta.

Para a análise desses poemas, construímos a hipótese de que, embora alguns críticos afirmem que as fases de Vinicius são bem distintas, ambas se aproximam pelo rigor estilístico empregado no plano da linguagem, na riqueza de imagens e de recursos sonoros. Por sua vez, na análise dos poemas, examinamos as estruturas fônico-rítmicas, sintáticas e semânticas que interagem em seu interior, objetivando explicitar a ótica do poeta frente ao signo linguístico, visto como portador de um transbordamento de significado, emoções e impressões.

Cabe destacar que tomamos como definição de estilística o pressuposto teórico de Nilce Sant' Anna Martins (1997, p. 23), de que se trata de um estudo voltado para a expressividade da língua, ou seja, para os meios que ela oferece aos que “[...] falam ou escrevem para manifestarem estados emotivos e julgamentos de valor, de modo a despertarem em quem ouve ou lê uma reação também de ordem afetiva.”

Conforme Dante Tringali (1988, p. 113), a Estilística adquire estatuto de disciplina autônoma, “[...] teoria e prática do estilo, metalinguagem do estilo”, no começo do século XX. Para o estudioso, o estilo realiza-se pela função poética da linguagem e supõe liberdade de escolha, bem como de combinação entre os recursos da língua, visando a produzir um determinado efeito de estranhamento. Justifica-se, então, a definição de estilo como fenômeno de desvio, no caso, “[...] de uma norma, de um contexto, de uma expectativa” (1988, p. 114).

Interessa-nos, neste artigo, sobretudo, observar se os poemas despertam tanto afetivamente, quanto criticamente seu leitor implícito, desautomatizando suas concepções sobre o uso da língua. Entendemos este leitor, conforme Wolfgang Iser (1999), como projetado pelo próprio texto que, por sua vez, supõe necessariamente um receptor incumbido do preenchimento de seus vazios. A comunicação em um texto ocorre quando o leitor implícito, na busca do sentido, da concretude, procura resgatar a coerência do texto que os vazios interromperam. Esse resgate realizado pelo leitor é decorrente da utilização de sua atividade imaginativa e dedutiva.

Segundo Regina Zilberman (1984), a consideração do leitor avulta quando se concebe que, por meio de sua atividade, a criação poética alcança seu fim: a transmissão de um saber. Este saber, ao oferecer novos padrões ou possibilidades de suplantar a norma vigente, concede ao processo de leitura uma legitimação de ordem existencial, sendo, portanto, emancipador.

Na fase da transcendência

O poema a seguir pertence à primeira fase, transcendental, mística, de Vinicius de Moraes, considerada cristã. Nesta, nota-se o emprego do signo da religiosidade neo-simbolista (BOSI, 1986). Como se pode observar, o poema inicia-se com a invocação do “eu lírico” a um ser divino, por meio do vocativo: “Meu Deus”:

A MULHER QUE PASSA
(Rio de Janeiro, 1938)

Meu Deus, eu quero a mulher que passa.
Seu dorso frio é um campo de lírios
Tem sete cores nos seus cabelos
Sete esperanças na boca fresca!

Oh! como és linda, mulher que passas
Que me sacias e suplicas
Dentro das noites, dentro dos dias!

Teus sentimentos são poesia
Teus sofrimentos, melancolia.
Teus pelos leves são relva boa
Fresca e macia.
Teus belos braços são cisnes mansos
Longe das vozes da ventania.

Meu Deus, eu quero a mulher que passa!

Como te adoro, mulher que passas
Que vens e passas, que me sacias
Dentro das noites, dentro dos dias!
Por que me faltas, se te procuro?
Por que me odeias quando te juro
Que te perdia se me encontravas
E me encontrava se te perdias?

Por que não voltas, mulher que passas?
Por que não enches a minha vida?
Por que não voltas, mulher querida
Sempre perdida, nunca encontrada?
Por que não voltas à minha vida?
Para o que sofro não ser desgraça?

Meu Deus, eu quero a mulher que passa!
Eu quero-a agora, sem mais demora
A minha amada mulher que passa!

No santo nome do teu martírio
Do teu martírio que nunca cessa
Meu Deus, eu quero, quero depressa

A minha amada mulher que passa!

Que fica e passa, que pacifica
 Que é tanto pura como devassa
 Que boia leve como a cortiça
 E tem raízes como a fumaça.

Embora o primeiro verso do poema – “Meu Deus, eu quero a mulher que passa.” – seja repetido quatro vezes ao longo do poema, dialogando com o discurso próprio da oração, marcado por retomadas frasais, também o parodia, pelo objeto que permeia o pedido. Essa insistência se intensifica, no segundo verso da oitava estrofe, quando o “eu lírico”, ao dialogar com Deus, em segunda pessoa do singular, apela ao sofrimento incessante deste, configurado em martírio que “nunca cessa”, visando à realização de seu desejo carnal de ter, possuir, a “mulher que passa”. Por sua vez, a pontuação que marca a repetição do pedido no poema intensifica gradativamente o tom de apelo do “eu lírico”.

Desse modo, no primeiro verso da primeira estrofe, nota-se o emprego do ponto final, conotando um pedido feito a Deus simplesmente. Já nos primeiros versos da quarta e sétima estrofes, observa-se o emprego do ponto de exclamação, conotando urgência desse pedido. No terceiro e quarto versos da oitava estrofe, o pedido vem expandido no plano formal: “Meu Deus, eu quero, quero depressa/A minha amada mulher que passa!” O emprego do *enjambement*, nesses versos, assegura ao leitor implícito essa percepção de que se trata do mesmo apelo que prossegue por dois versos. A intensidade deste, também, avulta na repetição do verbo “querer” e do adjunto adverbial “depressa”. Vale destacar, pelo emprego desse adjunto, que o “eu lírico” anseia a realização imediata de seu desejo. Justamente, por isto ele sofre, pois se reconhece como hedonista, distante, portanto, do ideal do amor sublime e divinal.

De acordo com Bosi (1986, p. 514), há na produção de Vinicius de Moraes uma “[...] urgência biográfica” que desloca o eixo de seus temas. Assim, o poeta, embora seja lírico por excelência, também manifesta em sua produção intimidades, afetos e vivência erótica. Para Bosi, depois de Bandeira, Vinicius é o “[...] mais intenso poeta erótico da poesia brasileira” (1986, p. 514). Contudo, na primeira fase, notamos um sensualismo ainda inibido, reprimido pela educação jesuítica que recebeu,

justifica-se, então, que o poema em análise revele um “eu lírico” que oscila entre as angústias do pecador e o desejo libertino.

“A mulher que passa” apresenta, já pela própria forma, o princípio geometrizzante do poeta posto em prática, pois é composto por nove estrofes que, por sua vez, são compostas por versos eneassílabos. Há, então, no plano sonoro do texto um trabalho calculado e impecável na divisão dos versos das nove estrofes em versos de, também, nove sílabas poéticas:

Meu/ Deus,/ eu/ que/ro a/mu/lher/ que/ pa/ssa.
 Seu/ dor/so/ frio é/ um/ cam/po/ de/ lí/rios
 Tem/ se/te/ co/res/ nos/ seus/ ca/be/los
 Se/te es/pe/ran/ças/ na/ bo/ca/ fres/ca!

 Oh!/ co/mo és/ lin/da/, mu/lher/ que/ pa/ssas
 Que/ me/ sa/ci/as/ e/ su/pli/ci/as
 Den/tro/ das/ noi/tes/, den/tro/ dos/ di/as!
 [...]

Este trabalho de artífice do poeta conota justamente a luta entre o lado racional, manifesto na métrica, no plano da expressão, e o emocional, manifesto no desejo carnal expresso no plano do conteúdo. Assim, o plano formal e semântico atendem aos anseios do poeta de efetivação de seu projeto estético de revelar em seu trabalho a luta conflituosa, paradoxal, entre razão e emoção, entre o carnal e o espiritual, por meio de um poema ordenado a partir de uma estrutura convencionalizada pela tradição da poesia barroca. Ao mesmo tempo, a manutenção da métrica regular não é de ordem aleatória, subordina-se a um projeto estético que exige rigor formal intrinsecamente atado ao conteúdo, ao plano semântico, pela significação.

O emprego da numerologia aparece, na primeira estrofe, na definição dessa mulher “que passa”, marcada pelo número sete em sua descrição:

Meu Deus, eu quero a mulher que passa.
 Seu dorso frio é um campo de lírios
 Tem sete cores nos seus cabelos
Sete esperanças na boca fresca! (grifos nossos)

Esse número místico, concebido pela simbologia como perfeito, congrega, por sua vez, dois lados: o material e o espiritual. Trata-se de um número muito significativo, pois composto, segundo Chevalier e Gheerbrant (1999), pelo três que simboliza o céu, o divino; e pelo quatro que simboliza a terra, com seus pontos

cardeais, somando sete. Este número é o símbolo universal de uma totalidade em movimento, ou seja, de um integral dinamismo, conforme os autores (1999). Pela transformação que instaura, o sete possui um grande poder, sendo considerado um número mágico. Ele encerra uma ansiedade, pois indica a passagem do conhecido para o desconhecido, o cumprimento de um tempo, de uma era, de uma fase (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999). É justamente sobre essa ansiedade do “eu lírico” que espera pelo cumprimento de um tempo, o qual lhe faculte realizar seus desejos de reter, prender, apreender e compreender a mulher amada, bem como sua natureza dual – divina e carnal –, marcada pelo número sete, de que trata o poema.

Manifesta-se, então, no texto de Vinicius de Moraes, a própria dualidade dos sentimentos do “eu lírico” que se debate entre o desejo de se elevar espiritualmente no diálogo com Deus e rebaixar-se na satisfação do desejo carnal de possuir junto de si a mulher amada. Justamente por isto, a mulher representa para o “eu lírico” a dualidade, ou seja, a que “sacia” carnalmente e a que “suplicia”, pois o leva a se afastar da “pureza”, do amor divino, da elevação espiritual. A dualidade antitética aparece, também, na segunda estrofe, na impressão que a mulher causa nesse “eu lírico” tanto “dentro das noites”, quanto “dos dias”.

Os sentimentos dessa mulher, por sua vez, são antitéticos também, pois ora marcados pela “poesia”, ou seja, são nobres e elevados, ora pelos “sofrimentos” que geram “melancolia”: angústia existencial. Em síntese, a mulher em sua natureza dual, figurativizada pelo número sete, ora representa a vida, o frescor, a beleza, sendo definida pela comparação e pela sinestesia como próxima à natureza, por isto capaz de provocar sensações táteis, olfativas e visuais que levam a prazeres – “Seu dorso frio é um campo de lírios/Tem sete cores nos seus cabelos/Sete esperanças na boca fresca!” (2º, 3º e 4º versos da 1ª estrofe) e “Teus pelos leves são relva boa/Fresca e macia/Teus belos braços são cisnes mansos” (3º, 4º e 5º versos da terceira estrofe) – ; ora é a responsável pela perdição, pela promoção do pecado.

A relação do “eu lírico” com essa mulher é marcada, na quinta estrofe, pela negação, manifesta na “falta” e na “procura”; mas também na “perda” e no “encontro”; na “volta” e na “partida”. Isto decorre da natureza dupla da mulher que se divide paradoxalmente, na nona estrofe, em “pura” e “devassa”. Além disso, no quarto verso da sexta estrofe, esta mulher é descrita como “Sempre perdida, nunca encontrada”. Vale destacar a polissemia do vocábulo “perdida” que tanto significa a que não se

encontra, como a condenada socialmente, a discriminada, por ser “devassa”. Paradoxalmente, a mulher desejada representa para o “eu lírico” a perda de si mesmo. Desse modo, no quinto, sexto e sétimo versos da quinta estrofe, o “eu lírico”, ao dirigir seu discurso à mulher querida, afirma que quando se “encontra”, por consequência, a “perde”; e quando a “perde”, então, ele se encontra: “Por que me odeias quando te juro/Que te perdia se me encontravas/E me encontrava se te perdias?”

Pelo último par antitético da nona estrofe – “pura” e “devassa” –, pode-se perceber que é válida a definição sistêmica de Eduardo Prado Coelho sobre necessidade e desejo: “[...] a necessidade é algo de biológico e o desejo é algo de intelectual. A necessidade esgota-se na sua realização, o desejo anuncia na própria morte o seu retorno inevitável. É o desejo que aponta no homem o que nele há de essencial – a ausência” (s/d, p. XLIX). Essa ausência, justamente, define a mulher dual de Vinicius de Moraes, uma vez que a necessidade de possuí-la não pode ser satisfeita plenamente, pois também deseja que ela se afaste.

Em relação ao uso pronominal no poema, observa-se uma alternância de terceira para segunda pessoa do singular no discurso do “eu lírico”, a fim de se referir a Deus e à mulher. Assim, a enunciação, na primeira estrofe, pelo emprego do vocativo, dirige-se a Deus, definindo a “mulher que passa”. No primeiro verso da segunda estrofe, há mudança de direção discursiva, a enunciação dirige-se à própria mulher, sendo ela a receptora da mensagem: “Oh! como és linda, mulher que passas”. Essa manobra revela, respectivamente, o distanciamento e a aproximação, ou seja, ora a mulher é apenas um referencial ausente, inatingível e longe, ora se materializa, possibilitando o contato, configurando-se em um “tu”, pelo emprego do vocativo “mulher que passas” e pelos apelos feitos, por meio de frases interrogativas, como as que aparecem no terceiro e quarto versos da sexta estrofe: “Por que não voltas, mulher querida/Sempre perdida, nunca encontrada?” O discurso do “eu lírico”, ao findar com o uso da terceira pessoa, configura o distanciamento, a ausência da mulher em contraste com o desejo de tê-la próxima a si.

Na terceira estrofe, prevalecem os enunciados estruturados, por meio de predicado nominal (verbo “ser” e predicativo do sujeito), na composição discursiva do retrato da mulher desejada, conotando a tentativa do “eu lírico” de definir psicologicamente, bem como descrever fisicamente, a mulher desejada: “Teus

sentimentos são poesia/Teus sofrimentos, melancolia./Teus pelos leves são relva boa/Fresca e macia./Teus belos braços são cisnes mansos [...]”.

O uso da oração subordinada adjetiva restritiva enfatiza esse desejo, revelando, na nona estrofe, a impossibilidade de definição própria da subordinada explicativa, pois a mulher é marcada pelo paradoxo entre a imagem ideal e a existente: “Que fica e passa, que pacífica/Que é tanto pura como devassa/Que boia leve como a cortiça”. Essa dualidade se confirma na oposição “pura/devassa”, na incapacidade de retenção desta mulher que flutua, não permanece, nem se deixa apreender, definir plenamente – “boia leve como a cortiça”/“tem raízes como a fumaça”, num jogo entre pureza e sensualidade.

No decorrer do poema, os trocadilhos constroem quiasmos que, pela forma cruzada na disposição dos elementos frasais, reforçam o teor paradoxal da relação entre mulher desejada e “eu lírico” – “Que te perdia se me encontravas/E me encontrava se te perdias?” O jogo sonoro na inversão das expressões “passa” e “fica”; “fica” e “passa”, que compõe a paronomásia em “pacífica”, expõe o trabalho artístico do poeta e a leveza dos versos, diante da constatação do inevitável afastamento que, também, assume um valor positivo, justamente porque a mulher parte, ela “pacífica”, confere paz ao “eu lírico” atormentado com sua presença.

No plano sonoro, podemos observar a presença de assonância em “u”, no primeiro verso da primeira estrofe, marcando a antítese entre desejo carnal, manifesto pela “mUlher” e pelo “qUerer”, e divinal, expresso por “DeUs”. Para Martins (1997, p. 27), há um potencial de “escuridão” na vogal /u/ quando esta se aproxima de vocábulos como “escuro” e “noturno”. No poema, entretanto, notamos, no segundo e terceiro versos da terceira estrofe: “Que me sacias e suplicia/Dentro das noites, dentro dos dias!”, que “a mulher que passa” está marcada tanto pelo período noturno, quanto diurno, reforçando assim sua duplicidade. Contudo, se “dentro das noites”, ela sacia o “eu lírico”, “dentro dos dias”, o “suplicia”, conotando que, distante do julgamento moral, acobertado pelo “escuro”, esse “eu lírico” regozija-se com a mulher, mas na luz, na claridade do dia, sente-se julgado, culpado pelo seus desejos carnis.

Nas definições da mulher, notamos a presença da aliteração em “s”, conferindo aspecto musical ao poema, mas também conotando o lado “plural” dessa mulher ambígua, pois divina e infernal. Um exemplo pode ser visto logo nos quatro versos da primeira estrofe: “Meu DeuS, eu quero a mulher que paSSa./Seu dorSo frio

é um campo de lírioS/Tem Sete coreS noS seuS cabeloS/Sete eSperançaS na boca freSca!”. O mesmo ocorre nas definições da terceira e sétima estrofes, com acréscimo, apenas, da homofonia em “c”, respectivamente: “TeuS SentimentoS São poeSia/TeuS Sofrimentos, melancolia./TeuS pelos leveS São relva boa/FreSca e maCia./TeuS belos braçoS São CiSneS manSoS/Longe das vozeS da ventania”; “Que fica e paSSa, que paCifica/Que é tanto pura como devaSSa/Que boia leve como a cortiça/E tem raízeS como a fumaça.”

A escolha pela subordinação no plano sintático, marcado pelo emprego da oração adjetiva restritiva para definir a mulher amada como a “que passa”, é funcional, uma vez que o poeta não pode utilizar-se da explicativa, pois não compreende essa mulher. Pela leitura do poema, nota-se que Vinicius de Moraes o constrói como objeto adequado à expressividade, ao fazer poético e ao rigor formal. Assim, seu texto revela-se como um construto bem elaborado, em que os planos: sonoro, semântico, sintático e formal atendem a um projeto estético lírico.

Na fase ardente

O poema a seguir pertence à segunda fase da produção de Vinicius de Moraes que, conforme Bosi, abre-se para uma linguagem mais direta e ardente no trato das “[...] vicissitudes do amor na sua condição carnal” (1986, p. 514) e da denúncia social, sendo considerada participante. Assim, aproxima-se mais propriamente do mundo material, abandonando o idealismo da fase anterior.

“Poema dos olhos da amada”, como seu título informa, compõe-se pela relação de contiguidade entre “olhos” e “mulher”:

POEMA DOS OLHOS DA AMADA
(Rio de Janeiro, 1959)

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...

Ó minha amada
 Que olhos os teus
 Se Deus houvera
 Fizera-os Deus
 Pois não os fizera
 Quem não soubera
 Que há muitas eras
 Nos olhos teus.

Ah, minha amada
 De olhos ateus
 Cria a esperança
 Nos olhos meus
 De verem um dia
 O olhar mendigo
 Da poesia
 Nos olhos teus.

Este poema identifica-se com “A mulher que passa”, pelo recurso ao emprego do vocativo no primeiro verso da primeira estrofe: “Ó minha amada”. Contudo, dista daquele, pois a enunciação não se dirige a Deus primeiramente, mas à mulher amada, identificada no segundo verso, pela segunda pessoa do singular: “Que olhos os teus”. Justifica-se, então, o emprego do *enjambement* nas estrofes, uma vez que estas se configuram como um único discurso em que o “eu lírico” dirige-se à mulher amada, ora definindo-a, ora pedindo a ela que dê um sinal capaz de despertar a esperança de reencontro com a poesia, ou seja, com o amor.

Podemos notar que, também nesse poema da segunda fase, há a menção a Deus e à poesia. No poema da primeira fase, contudo, havia a certeza da existência de um Deus e a poesia associava-se ao mais elevado da existência, ao divino. Já no poema da segunda fase, a existência de Deus é posta em dúvida e a poesia associa-se ao amor correspondido.

Na primeira estrofe de “Poema dos olhos da amada”, toma-se metonicamente uma parte do corpo dessa mulher – os olhos –, empregando-se a terceira pessoa em sua definição do terceiro ao oitavo versos da primeira estrofe: “São cais noturnos/cheios de adeus/São docas mansas/Trilhando luzes/Que brilham

longe/Longe nos breus...” Na tentativa de desvendar esses olhos enigmáticos, o “eu lírico” define-os pelo emprego de frases nominais. Assim, os olhos da amada são caracterizados, por meio de predicativos paradoxais e metafóricos, como: “cais noturnos” e “docas mansas”. Seus olhos, embora sinalizem com luzes ao longe, conotando que atraem embarcações, as quais guiam e para quais sugerem aproximação, também são volúveis, não se prendem, pois “Cheios de adeus”.

Pela análise dessa estrofe, pode-se notar a preferência por substantivos concretos na definição dos olhos da amada – “cais”, “docas” –, seguidos por adjetivos como “noturnos” e “mansas”, que conotam mistério e imensidão, indicando que há segredos que esses olhos guardam. Embora repletos de tom escuro, marcados pelo “noturno”, os olhos da amada refletem, projetam paradoxalmente “luzes” no “breu”, na escuridão. Assim, definem-se pelo aspecto dual, ambíguo.

Na segunda estrofe, descreve-se, por meio de substantivos também concretos, o que contêm os olhos da amada: “mistérios”, “saveiros”, “navios” e “naufrágios”, conotando que ela já vivenciou muitas experiências, conheceu muitos homens de diferentes camadas sociais, tanto de “navios”, quanto de “saveiros”. Contudo, esses relacionamentos naufragaram, ou seja, fracassaram. Desse modo, as definições dos olhos da amada indicam na primeira estrofe, que eles atuam como hiperônimos – “cais” e “docas” – em que aportam hipônimos: “saveiros” e “navios”, mas neles, também, ocorrem “naufrágios”.

Na terceira estrofe, o “eu lírico” afirma que, se existisse Deus, certamente, ele teria “feito”, ou seja, criado os olhos da amada, pois são surpreendentes e fascinantes. Nota-se, nessa estrofe, o recurso da polissemia no emprego do verbo “fazer” quando se afirma que não “fizera”, ou seja, “compusera” esses olhos, integrara-os quem ignorou que neles “há muitas eras”, ou seja, quem subestimou essa mulher. Assim, intensifica-se a ideia de experiência, vivência da mulher amada. Nessa estrofe, confirma-se a materialidade dessa fase do poeta que, pelo emprego da subordinação adverbial, põe em dúvida a existência de um ser superior: “Se Deus houvera/Fizera-os Deus”.

No primeiro e segundo versos da quarta estrofe – “Ah, minha amada/De olhos ateus” –, fica evidente a descrença da mulher em Deus, pela definição de seus olhos como “ateus”. Do terceiro ao oitavo verso da mesma estrofe, embora o “eu lírico” permaneça dirigindo-se à amada, ele passa a realizar uma nova performance, deixa

de definir os olhos dela para dirigir-lhe um pedido, fazer-lhe um apelo, por meio do imperativo: “Cria a esperança/Nos olhos meus/De verem um dia/O olhar mendigo/Da poesia/Nos olhos teus”. Esse apelo refere-se à possibilidade de o “eu lírico” encontrar esperança em um futuro próximo nos olhos da amada: “O olhar mendigo/Da poesia”, ou seja, notar o reavivamento da fé no amor.

O jogo semântico de palavras, expresso na composição hiperbólica desse olhar metaforizado em “cais” e “doca”, na polissemia do que o compõe e no emprego dos pronomes possessivos “teus” e “meus”, associados ao apelo do “eu lírico”, corrobora a relação do par antitético. Justamente, essa oposição define essa mulher tão “próxima” fisicamente, mas tão “distante” emocionalmente, pois fechada em seus segredos, suas decepções, sua falta de crença e, principalmente, de fé no amor e, sobretudo, em sua manifestação na poesia. Nesse poema da segunda fase, como no da primeira, a opção do poeta pela subordinação adverbial, conota também a incapacidade de definição da mulher, que o leva inclusive a duvidar da existência de Deus.

No plano sonoro, podemos observar a presença de assonância em “a”, “o” e “u” em todo poema, justamente para enfatizar suas palavras fundamentais: “amada”, “olhos teus” e “meus”. Vale destacar que a assonância em “u” neste poema, difere da que aparece no poema da primeira fase, pois realmente marca o potencial de “escuridão” dessa vogal, ao aproximá-la dos vocábulos “escuro” e “breu” da primeira estrofe. Se, no poema da primeira fase, a mulher assume valores distintos dentro da noite e do dia, nesse poema da segunda fase, a mulher está marcada pelo período noturno que, por sua vez, conota a escuridão que prevalece em seus olhos descrentes da poesia. Todavia, prevalece nos olhos dessa mulher sua natureza dual, uma vez que estes, mesmo descrentes, ainda, mantêm luzes capazes de guiar, como um fio de Ariadne, os aventureiros que neles aportam, ou seja, que deles se aproximam fascinados.

Há, ainda, na primeira estrofe rimas externas em “teus” do segundo verso; “adeus” do quarto; e “breus” do oitavo. Não há esse tipo de rima na segunda estrofe, mas a terceira a apresenta em “houvera” do terceiro verso; “fizera” do quinto; “soubera” do sexto; e “eras” do sétimo. Além disso, nessa estrofe, há rima interna em “houvera” do terceiro verso e “fizera” do quarto. Na última estrofe, ocorre rima externa em “ateus” do segundo verso; “meus” do quarto; e “teus” do oitavo. O efeito de sentido

dessas rimas externas é justamente enfatizar, na primeira estrofe, o que define os olhos da amada, o mistério e a despedida, ou seja, eles representam o caráter impenetrável e volúvel dessa mulher.

Como no poema da primeira fase, as definições dos olhos da mulher amada são marcadas pela presença da aliteração em “s”, conferindo tanto musicalidade ao poema, quanto enfatizando o perfil “plural”, no caso dual, dessa mulher. Um exemplo pode ser visto na primeira estrofe: “Ó minha amada/Que olhoS oS teuS/São caiS noturnoS/CheioS de adeuS/São docaS manSaS /Trilhando luzeS/Que brilham longe/Longe noS breuS...”

A repetição de termos que também detectamos no poema da primeira fase aparece novamente nesse da segunda fase, conferindo ênfase ao discurso do “eu lírico”. Assim, na primeira estrofe, destaca-se o distanciamento desta mulher na repetição do vocábulo “longe” no sétimo e oitavo versos. Na segunda estrofe, o pronome possessivo “teus” aparece nos segundo, quarto e oitavo versos, denotando o conteúdo dos olhos da amada que o “eu lírico” enxerga. Na terceira estrofe, o mesmo pronome aparece no segundo e oitavo versos, além do verbo “fizera” no quinto e sexto versos. Na quarta estrofe, não há repetição de termos, justamente no instante enunciativo em que o “eu lírico” apropria-se da palavra para seduzir, comover, a mulher amada.

“Poema dos olhos da amada”, também, apresenta, na forma, o princípio geometrizar do poeta, pois é composto por quatro estrofes, compostas por oito versos. Cada verso, por sua vez, possui quatro sílabas poéticas. Pela simbologia do número quatro – que se determina, conforme Chevalier e Gheerbrant (1999), pela materialidade –, o qual prevalece nas estrofes e na métrica, todo poema define-se pelo mundo concreto, marcado por pontos cardeais, o que justifica o olhar de descrença da mulher amada, não mais idealizada.

No plano da expressão, o poeta manifesta sua ideologia de denúncia de um sistema social que produz desencanto, marcado pela ausência da poesia, ou seja, pela reificação, coisificação do olhar humano. Por meio de seu discurso, o “eu lírico”, na última estrofe, busca seduzir a mulher amada, pedindo-lhe que lhe dê esperança de ver nos olhos dela outro olhar: “o mendigo” da poesia. Para ele, a presença desse olhar, o qual “esmola” aos olhos da amada, pode representar o renascimento da crença no amor.

Assim, no poema, tanto o plano formal, quanto o semântico atendem aos anseios do poeta de efetivação de seu projeto estético de revelar o ser humano, em especial, a si mesmo, pela linguagem poética, conotativa que “transborda” de significados. No poema, forma e conteúdo estão atados pela significação. Sua leitura é emancipatória, pois sugere desautomatização dos conceitos prévios associados ao uso da palavra e leva à reflexão acerca do papel social da poesia. Justamente por isto, convida seu leitor, conforme Barthes (1988) e Perkoski (2005), a “levantar os olhos do texto” – a refletir de forma crítica – a rever hipóteses e ampliar seus horizontes de expectativa (ISER, 1999). Essa reflexão é deflagrada pela fruição estética que desperta a imaginação e emoção do leitor, gerando um conhecimento proveniente do afluxo de ideias, deduções, analogias e sínteses.

Considerações finais

A produção de Vinicius de Moraes submete seu leitor implícito a repetidas leituras dos significantes que compõem seus poemas e, por meio da negação que os permeia, dos desvios semânticos nas definições de mulheres desejadas, por sua vez, marcadas pela dualidade, aponta o caminho para a retomada inovadora de seus mais escondidos significados. Seus poemas pressupõem, então, um leitor implícito sensível e curioso, que gosta de desafios e, por isto, sente-se motivado a preencher os vazios que as palavras em seu “transbordamento” de significados instauram.

Seus poemas atingem, por meio do rigor formal no plano sonoro e na divisão de estrofes, o máximo efeito expressivo dentro das possibilidades da língua. Seus textos configuram-se como produtos elaborados. Ao apresentar os poemas como cenário do embate entre resposta emocional e intelectual, sua produção reafirma seu projeto estético.

Entretanto, se existe a negação dos desejos carnis em sua poesia da primeira fase não é com o objetivo de executar, por meio da função poética da linguagem, a operação do nulo, mas antes promover o embate que se realiza na alma. Logo, não há um esvaziamento de conteúdos, pelo contrário, justamente pelo processo de formalização, o trânsito de conteúdos revela-se mais intenso e problematizador da condição humana. Portanto, a negação no poema da primeira fase é essencial, mas não gratuita.

Em busca da expressividade de suas emoções, o poeta realiza todo um trabalho intelectual em que prevalece o transbordamento de significações. Com isto, em sua realização, seus poemas fazem com que o sentido seja ao mesmo tempo perdido e reencontrado. Nesta operação dialética, o sentido não sai intacto, sofre metamorfoses que o revelam, resultando um produto geométrico, mas também profundamente lírico.

Vinicius de Moraes, ao definir em seus poemas imagens detalhadas de mulheres desejadas, embora as amplie em pormenores, para concretizá-las e apresentá-las, não as apreende, pois marcadas pela ambiguidade, revelam-se fugidias e misteriosas. Como seu “eu lírico” as apresenta detalhadas, mas incompreensíveis, aguça a curiosidade do leitor implícito que busca, pela imaginação, chegar à razão de um sentido único, de uma definição. Justamente, o que o poeta afirma ser impossível nos dois poemas.

Seu construto é a instauração do espaço para o exercício de uma metalinguagem que vai além da definição de poesia, na medida em que, pela dialogia, poeta e poema se voltam sobre si mesmos. Neste processo, os poemas assumem as feições de um verdadeiro manifesto, em que se tematiza o incompreensível, a presença da incerteza. É surpreendente, notarmos mais uma vez, que a “competência” técnica e o intertexto com as formas tradicionais da poesia não são fatores inibidores.

Ao parafrasear Ezra Pound, no seu **ABC da Literatura**, Mário Faustino lembra, entre outras categorias, que a literatura tem sido criada pelos inventores, aqueles que encontram um processo novo, e pelos mestres, “[...] homens que combinaram certo número de tais processos, e que os utilizaram tão bem ou melhor do que os inventores” (FAUSTINO, 2003, p. 186).

Ao final de nossa análise, podemos concluir que há, na produção de Vinicius de Moraes, o teor emancipatório que apresenta o homem a si mesmo, em um processo de aprendizagem. Este ocorre tanto com o poeta, em sua interação e embate com os objetos da realidade para obter a expressividade, quanto com o leitor de sua poesia que, por meio da reflexão crítica e da reelaboração de concepções empíricas acerca da linguagem poética, objetiva apreendê-la. Além disso, pela linguagem “em desvio” presente em seus poemas, permite ao seu leitor implícito desautomatizar seus conceitos prévios acerca do uso da língua.

Podemos concluir, então, que é válida nossa hipótese de que os poemas, embora sejam de fases distintas, aproximam-se pelo rigor estilístico e lirismo. Justamente, este lirismo manifesto na língua, permite que o poeta expresse estados emotivos e julgamentos de valor, os quais despertam no leitor reações de ordem afetiva. Justamente, essa comoção do leitor implícito leva-o, pela identificação com o “eu lírico”, à reflexão acerca da existência humana, enfim, à emancipação.

Referências

BARTHES, R. Escrever a leitura. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1986.

CASTELLLO, J. **O poeta da paixão**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Colab. de André Barault et al., coord. Carlos Sussekind, trad. Vera da Costa e Silva et al. 14.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COELHO, E. P. **Estruturalismo**: Antologia de Textos Teóricos. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., s/d, pp. III-LVXXV, 367-396.

FAUSTINO, M. **De Anchieta aos Concretos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FRANCO, J. J. de M. **Pequeno Dicionário Poético e outros termos literários**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2010.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

JUNQUEIRA, I. “Vinicius de Moraes: língua e linguagem poética”. **Revista Brasileira**. Fase VIII. Janeiro-Fevereiro-Março 2014. Ano III, n.78, p.1-22. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/media/REVISTA%20BRASILEIRA%2078%20-%20VINICIUS%20DE%20MORAES.pdf>>. Acesso em: 05 março 2017.

MARTINS, N. S. **Introdução à estilística**: a expressividade na língua portuguesa. 2.ed. rev. e aum. São Paulo: T. A. Queiroz, 1997.

MORAES, V. **Antologia poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Poética II. Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/musica/cancoes/poetica-i-e-poetica-ii>>. Acesso em: 05 março 2017.

MORICONI, Í. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

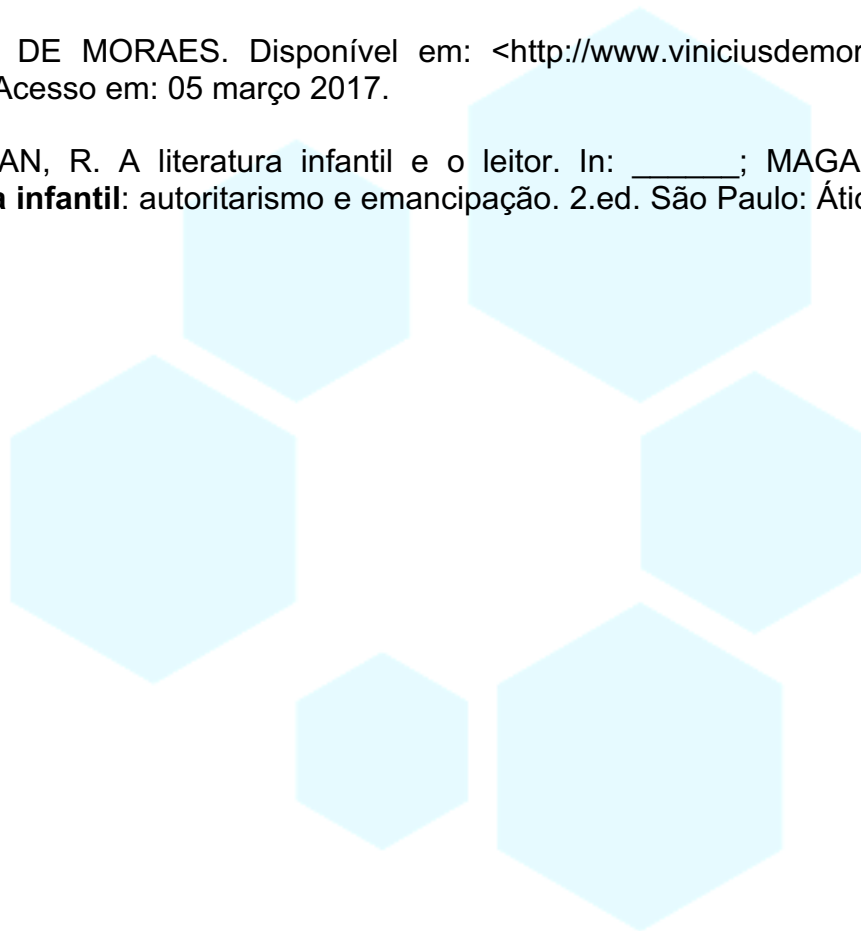
PERKOSKI, N. A leitura do texto poético: entre a fruição e a cognição. In.: OLMÍ, Alba; PERKOSKI, Norberto (Orgs.). **Leitura e cognição: uma abordagem transdisciplinar**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2005.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Editora São Paulo, 1965. (Coleção Buriti).

TRINGALI, D. **Introdução à retórica: a retórica como crítica literária**. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

VINICIUS DE MORAES. Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/vida>>. Acesso em: 05 março 2017.

ZILBERMAN, R. A literatura infantil e o leitor. In: _____; MAGALHÃES, L. C. **Literatura infantil: autoritarismo e emancipação**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1984, p.61-134.



Recebido em 05 de abril de 2017
Aprovado em 27 de setembro de 2017