



ALICE VIDAL DE VASCONCELOS BATISTA

**RELIGIOSIDADE E EROTISMO NA POESIA PRIMEIRA
DE VINICIUS DE MORAES**

LAVRAS-MG

2022

ALICE VIDAL DE VASCONCELOS BATISTA

**RELIGIOSIDADE E EROTISMO NA POESIA PRIMEIRA
DE VINICIUS DE MORAES**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Objetos Culturais e Produção de Sentidos, para a obtenção do título de Mestre.

Prof. Dr. Rodrigo Garcia Barbosa
Orientador

**LAVRAS-MG
2022**

**Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Geração de Ficha Catalográfica da
Biblioteca Universitária da UFLA, com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).**

Batista, Alice Vidal de Vasconcelos.
Religiosidade e erotismo na poesia primeira de Vinicius de
Moraes. / Alice Vidal de Vasconcelos Batista. - 2022.
101 p.

Orientador(a): Rodrigo Garcia Barbosa.

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de
Lavras, 2022.

Bibliografia.

1. Religiosidade. 2. Erotismo. 3. Poesia Vinicius de Moraes. I.
Barbosa, Rodrigo Garcia. II. Título.

ALICE VIDAL DE VASCONCELOS BATISTA

**RELIGIOSIDADE E EROTISMO NA POESIA PRIMEIRA
DE VINICIUS DE MORAES**

**RELIGIOSITY AND EROTICISM IN THE FIRST POETRY
OF VINICIUS DE MORAES**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Objetos Culturais e Produção de Sentidos, para a obtenção do título de Mestre.

Aprovada em 22 de fevereiro de 2022.

Dr. Rodrigo Garcia Barbosa – UFLA

Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova – UFMG

Dra. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis – UFMG/UFLA

Prof. Dr. Rodrigo Garcia Barbosa
Orientador

**LAVRAS-MG
2022**

À memória de meu pai.

Dedico

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Lavras e ao Departamento de Estudos da Linguagem, pela oportunidade.

Ao meu orientador, o professor Rodrigo Garcia Barbosa, pela oportunidade, pela confiança, pelo incentivo e pelas contribuições.

À professora Roberta Guimarães Franco Faria de Assis, pelas contribuições nas aulas e pela inspiração.

Ao meu pai, *In Memoriam*, à minha mãe, ao meu padrasto e ao meu namorado, cujos esforços e incentivos foram essenciais para que eu chegasse até aqui.

Minha eterna gratidão!

RESUMO

Diante da primeira poesia publicada por Vinicius de Moraes na década de 1930, é possível notar a aparente contradição que se dá entre imagens sagradas e profanas, entre a aspiração às coisas espiritualmente elevadas e o apelo dos desejos da carne. Não obstante, o que parece, a princípio, contraditório, pode guardar conexões mais profundas do que as aparências poderiam sugerir. Assim, o presente trabalho busca, por meio da articulação entre estudos de autores como Georges Bataille (1973, 1987, 1989, 2008, 2012), Octávio Paz (1982, 1994) e Michel Foucault (2000); assim como da análise das obras poéticas em questão — as quais vão constituir os livros *O caminho para a distância* (1933) e *Forma e exegese* (1935), bem como o poema em separata intitulado *Ariana, a mulher* (1936) —, identificar e compreender as relações que se dão entre as faces religiosa e erótica dentro da poesia desenvolvida por Vinicius de Moraes, quando do início de sua carreira de poeta.

Palavras-chave: Religiosidade. Erotismo. Poesia. Vinicius de Moraes.

ABSTRACT

In view of the first poetry published by Vinicius de Moraes in the 1930 decade, it is possible to notice the apparent contradiction that occurs between sacred and profane images, between the aspiration to spiritual elevate things and the appeal of the carnal desires. Nevertheless, what seems, at first, contradictory, may end up retaining a deeper connection than appearances might suggest. Thus, the present paper seeks, through the articulation among studies by the authors Georges Bataille (1987, 1989, 2008, 2012), Octávio Paz (1982, 1994) and Michel Foucault (2000); as well as the analysis of the poetic works in question — which will constitute of the books *O Caminho para a distância* (1933) and *Forma e Exegese* (1935) , as well as of the separate poem entitled *Ariana, a mulher* (1936) —, to try to identify and understand the relationship that takes place between the religious and the erotic faces within the poetry produced by Vinicius de Moraes, at the beginning of his writer career.

Keywords: Religiosity. Eroticism. Poetry. Vinicius de Moraes.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	VINICIUS E SUA POESIA PRIMEIRA: DA SEMENTE À RECEPÇÃO	12
2.1	Do plantio à colheita: o palco, o poeta e a plateia	12
2.1.1	O Palco: os contextos literário e social	12
2.1.2	O poeta: traços biográficos e sua concepção de poesia	20
2.1.3	A plateia: a recepção pela crítica	25
2.2	A poesia primeira	34
2.2.1	O caminho para a distância (1933)	36
2.2.2	Forma e Exegese (1935)	43
2.2.3	<i>Ariana, a mulher</i> (1936)	55
3	POESIA, EROTISMO, RELIGIOSIDADE E MORTE: A DESCONTINUIDADE E OS CAMINHOS PARA A DISSOLUÇÃO DE SI	58
3.1	A obra de arte e os instrumentos de trabalho: dois mundos que se contrastam .58	
3.2	A possibilidade de continuidade pela experiência poética	60
3.2	O jogo de interdição e de transgressão	78
3.3	A Consciência da morte, o erotismo, o amor e o sagrado	92
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
	REFERÊNCIAS	102

1 INTRODUÇÃO

Vinicius de Moraes é hoje um escritor consagrado, que logrou sucesso nos campos da poesia, da prosa, da música e do teatro. Nascido na cidade do Rio de Janeiro, foi onde começou também a sua carreira no mundo das palavras. Veio de um meio familiar intelectual e religioso, que viria a deixar rastros na visão de mundo do poeta. Embora a sua obra poética seja amplamente estudada, isso acontece com menos frequência em relação à sua fase inicial, mais especificamente os livros *O Caminho para a distância* e *Forma e exegese*, assim como o poema em separata intitulado *Ariana, a mulher*.

A primeira fase da obra de Vinicius de Moraes apresenta uma veia religiosa bastante evidente que a percorre por inteiro, o que parece contraditório com o fato de que essa mesma poesia também é toda atravessada por rompantes de erotismo. Diante dessa aparente contradição, procuramos esclarecimento principalmente na teoria que foi desenvolvida pelo pensador francês Georges Bataille sobre o erotismo, lançando mão também de escritos de outros teóricos, como Octávio Paz e Michel Foucault, no intuito de entender como é que se dá essa relação entre erotismo e religiosidade dentro da poesia primeira de Vinicius de Moraes.

Segundo Bataille (1987), o homem, ao nascer, cria uma consciência de si que o faz perceber-se descontínuo em relação aos outros seres humanos. Em tudo que vê ao redor, ele percebe um abismo que o distancia, que não lhe permite ser um com o outro e, diante desse abismo que o separa de tudo e de todos que o cercam, ele se vê essencialmente impelido a transpor esse abismo. Para Bataille, existe um rol de experiências da vida do homem que carregam em si a potencialidade de transpor esse abismo — ainda que de forma momentânea — e possibilitar uma espécie de supressão desse estado de descontinuidade; são capazes, assim, de proporcionar ao homem a sensação — ainda que por apenas alguns momentos — da continuidade perdida no nascimento. Algumas das experiências elencadas pelo autor vão tratar justamente do erotismo e da religiosidade. É a partir dessa lente que procuramos observar a relação entre religiosidade e erotismo que se realiza na poesia primeira de Vinicius de Moraes. Não obstante, antes de estudarmos esses dois âmbitos e de tentar entender a relação que empreendem dentro da poesia inicial de Vinicius de Moraes — que é, em si, o nosso objeto de estudo —, faz-se necessário investigar quem foi o poeta Vinicius de

Moraes, em que ambiente ele viria a formar a sua leitura de mundo e de poesia, em qual contexto se deu o desabrochar de sua obra, quais foram os diálogos empreendidos nesse momento inicial, além de investigar as minúcias dessa poesia por meio da análise dos próprios poemas. À vista disso, optamos por dividir este trabalho em dois capítulos, que se organizam como descrito a seguir.

Intitulamos o primeiro capítulo “Vinicius de Moraes e a sua poesia primeira: da semente à recepção”. Esse capítulo compõe-se de duas partes, uma mais teórica, voltada à leitura e à revisão de sua fortuna crítica, e outra mais literária, voltada à leitura e à análise inicial da poesia primeira de Vinicius de Moraes. A primeira dessas duas partes vai trazer uma pesquisa que nos possibilitará conhecer o poeta Vinicius de Moraes; a “semente” do título, aqui, refere-se ao momento em que essa poesia ainda nem existia, ou seja, à vida do poeta, ao meio em que cresceu, às germinações que possibilitaram ao poeta desenvolver a sua visão de mundo e de poesia. Para alcançar tal intento, lançamos mão de um texto escrito pela irmã do poeta, Laetitia de Moraes, pelo qual ela revela como foi a vida, como foram e quais foram as experiências e as relações daquele que viria a se tornar o poeta Vinicius de Moraes. Antes mesmo de abordar o mundo do escritor, no entanto, buscamos delinear o palco em que poeta e poesia viriam a adentrar ou, em outras palavras, quais foram os contextos, tanto social quanto literário, em que viria a desabrochar a poesia primeira de Vinicius de Moraes. Para isso lançamos mão dos escritos de alguns estudiosos do movimento modernista, assim como da *Revista* (e do grupo) *Festa*. Depois de ter delineado o palco e as germinações que viriam a contribuir na construção da visão de mundo e de poesia do poeta, passamos a investigar a plateia, isto é, como foi e tem sido a recepção dessas primeiras obras de Vinicius. Para isso, lançamos mão de uma revisão da fortuna crítica acerca dessa poesia, a qual inclui textos de autores como Otávio de Faria, Otto Lara Resende, Mário de Andrade, Renata Pallotini, Neusa Pinsard Caccese, Kaio Carmona, entre outros. Já no que tange à segunda dessas duas partes, ela vai trazer uma análise que procuramos fazer no intuito de apresentar as nossas próprias percepções iniciais acerca dessa obra.

Tratando já do segundo capítulo deste trabalho, o intitulamos “Poesia, erotismo, religiosidade e morte: os caminhos para a dissolução de si”. Esse capítulo se desenvolve num entrelaçamento entre questões teóricas e literárias: como teoria nós apresentamos, principalmente, o que foi desenvolvido no livro *O Erotismo* pelo pensador francês Georges Bataille (1987); mas lançamos mão também de outras abordagens teóricas, tais como as apresentadas pelo literato mexicano Octávio Paz (1994) em seu livro *A dupla chama: amor e erotismo*, e as apresentada pelo filósofo Michel Foucault (2000) em seu texto *As palavras e as*

coisas. Essas referências teóricas nos darão subsídios para entender questões como o erotismo, a religiosidade, a poesia e a morte, possibilitando, assim, uma análise mais aprofundada da poesia primeira de Vinicius de Moraes, dado que, como já dissemos, essa poesia é atravessada pelos âmbitos da religiosidade e do erotismo. Em contrapartida, entrelaçamos uma análise literária à essa mesma discussão teórica, análise dos poemas que nos propusemos a fazer, e que é objeto desta pesquisa. Assim que, se o mote deste trabalho é o de tentar entender como se dá a relação entre religiosidade e erotismo dentro da poesia primeira de Vinicius de Moraes, podemos perceber que esse entrelaçamento entre teoria e análise é o que virá a nos trazer respostas para perguntas tais como: Qual é o tipo de religiosidade expressada nessa poesia? De onde ela vem? Por que essa religiosidade é entrecortada por rompantes de erotismo? Qual a razão da culpa que se apresenta diante do erotismo? De que maneira se relacionam esses âmbitos que parecem se contradizer? Eles chegam realmente a se contradizer? Se não, o que explicaria essa não contradição? Se sim, como é que essa contradição se desenvolve?

Começemos, então, por conhecer o contexto que serviria de palco para o desabrochar dessa poesia.

2 VINICIUS E SUA POESIA PRIMEIRA: DA SEMENTE À RECEPÇÃO

Sabemos que Vinicius de Moraes é um autor largamente estudado na área da Literatura Brasileira, ainda que as suas primeiras obras — *O caminho para a distância, Forma e Exegese e Ariana, a mulher*; que são comumente compreendidas como componentes de uma fase mística —, as quais nos interessam neste estudo, recebam menos atenção dos pesquisadores. Em vista disso, faz-se necessário a qualquer um que tenha interesse em debruçar-se em análise sobre sua poesia levar em consideração as investigações já realizadas sobre ela, principalmente por aqueles pesquisadores que se dedicaram a lançar-lhe um olhar mais aprofundado. Em outras palavras, é basilar que façamos uma leitura da crítica elaborada acerca da poesia da primeira fase da obra de Vinicius de Moraes. Assim, um dos principais escopos do presente capítulo é lançar uma visão inicial acerca das obras a serem estudadas, bem como apresentar o autor e os contextos social e literário em que tal poesia desabrochou, além de verificar como tem sido a recepção dessas obras por parte da crítica. Para isso, contaremos com a visão de estudiosos como Antonio Candido, Otto Lara Resende, Mário de Andrade, Affonso Romano de Sant’Anna, José Castello, Eucanaã Ferraz, entre vários outros autores relevantes. Como consequência disso, esperamos que nos seja possível reconhecer quais são os diálogos literários empreendidos pelo autor e por sua poesia de então; quais experiências e leituras viriam a moldar a visão de mundo e, principalmente, de poesia do poeta; qual era o contexto social e literário em que ele produziu a sua poesia primeira. Tudo isso é necessário, pois nos dará condições de, mais adiante, tentar entender a relação que se dá entre o profano e o sagrado dentro dessa poesia.

2.1 Do plantio à colheita: o palco, o poeta e a plateia

2.1.1 O Palco: os contextos literário e social

Antes de discorrermos acerca da obra de Vinicius de Moraes em si, é necessário situá-la, contextualizá-la em relação aos momentos literário e social pelos quais o nosso país passava em meados dos anos 1930, a época de seu desenvolvimento. Assim, começemos por entender esse contexto.

O Modernismo Brasileiro surgiu atrelado a grandes mudanças dentro das estruturas sociais de então, as quais respondiam ao cenário pós Primeira Guerra Mundial. O país contava nesse momento — fim dos anos 1910 e começo dos anos 1920 — com o crescimento industrial, com a ascensão da burguesia e com uma nova realidade advinda disso: junto com a velocidade

trazida pela máquina e pelas novas tecnologias, o ritmo da vida e principalmente a maneira como se lidava com o mundo do trabalho passavam a ser outros. Surgia uma nova forma de viver em sociedade e, nesse sentido, um grupo de artistas pôde perceber a necessidade de criar uma nova estética, de lançar mão da linguagem de uma forma que ela desse conta de corresponder a essa nova maneira de viver. Para tanto, tal estética deveria afastar-se do velho academicismo — daquela linguagem formal e daquela métrica rígida que se distanciavam claramente do falar popular — e aproximar-se do falar das pessoas no cotidiano. Os poetas passaram a privilegiar o coloquialismo, o verso livre, as abreviações e até mesmo a jocosidade em suas obras; essas eram as suas armas para combater aquela linguagem que, para eles, era passadista e, assim sendo, não dava conta de corresponder às novas configurações sociais que se faziam realidade na época. Foi instaurado então aquilo que Bosi (1978 p. 354) viria a chamar de “um novo código”. De acordo com Antonio Candido (2006, p. 12), “os modernistas afirmaram a sua libertação em vários rumos e setores: vocabulário, sintaxe, escolha dos temas, a própria maneira de ver o mundo”. Esse clima de vanguarda marcou os primeiros anos do movimento, os quais podem ser interpretados como a primeira fase do Modernismo ou, ainda, a “fase heróica”, a fase na qual os artistas enfatizaram aquilo que Lafetá (2004) viria a chamar de “projeto estético”. Isso pois a principal preocupação do grupo de 20 era a de transformar a **forma** — considerada por eles antiquada, academicista e distante da realidade das pessoas — com a qual a literatura vinha sendo desenvolvida. Lafetá viria a dizer ainda que “o Modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem ‘oficializada’, acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular” (*Ibidem*, p. 57-58).

Passado o clima de inovação estética em que essa primeira fase do Modernismo se deu, desenvolveu-se uma nova preocupação: o homem e o papel da literatura. O mundo todo passava por uma crise econômica e a população brasileira tentava adaptar-se à nova realidade estabelecida pela Revolução de 1930 — quando houve a queda da oligarquia ruralista, que perdeu a hegemonia econômica para a burguesia — a qual trouxe, de um lado, a esperança de renovação e, de outro, a preocupação com o subdesenvolvimento dessa que era considerada uma nova estrutura social. Vale ressaltar aqui que o otimismo por essa nova estrutura não passava de uma espécie de ilusão diante da troca de poderes que houvera, visto que a ascensão da burguesia só fez favorecer mesmo aos burgueses. Nesse momento já não existia a necessidade do espírito esteticamente combativo que fora tão precioso à primeira geração, uma vez que essa já havia logrado seu intento de atacar as antigas maneiras de dizer, instaurando uma nova linguagem. Nesse sentido, diz Lafetá que:

Um exame comparativo, superficial que seja, da “fase heróica” e da que se segue à Revolução, mostra-nos uma diferença básica entre as duas: enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no *projeto estético* (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o *projeto ideológico* (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte) (LAFETÁ, 2004, p. 63).

O autor contrasta ainda as duas fases, relacionando as tendências às condições sociais de cada década. A primeira delas acontece num momento de esperança trazida pelas mudanças sociais, ao passo que a segunda acontece num momento de grande preocupação em relação ao subdesenvolvimento desse “novo país”, fato esse que ensejou a literatura de 1930 a extrapolar os horizontes da burguesia e, dessa forma, preocupar-se tanto com os problemas sociais como com o isolamento cada vez maior entre os homens — é de se referir que esse isolamento foi proveniente, em grande parte, da alienação causada pela lógica industrial, a qual coloca cada um responsável por um setor dentro de um processo maior e, ao mesmo tempo, totalmente alheio ao trabalho que é feito pelo colega e ao resultado final de sua produção. Ante tais preocupações, podemos perceber a existência de duas tendências na segunda fase do Modernismo: uma mais social e outra mais intimista. A ligação da poesia vinicianiana a essa tendência mais intimista é corroborada pelo crítico Antonio Candido, que o faz ao exemplificar também com outros autores, os quais, juntos dele, a constituiriam no âmbito da poesia. Diz ele que:

Ainda de 1930 é o primeiro grande livro de Augusto Frederico Schmidt, *Pássaro Cego*, representando um rumo novo: o da poesia anti contingente, anti-humorística, voltada para a inquietação metafísica, baseada em ritmos largos e solenes, os quais teriam grande voga até 1945, e seriam praticados, não por influência em Schmidt, mas como manifestações paralelas, por temperamentos tão diferentes quanto os de Murilo Mendes, Jorge de Lima e mesmo Emílio Moura, assim como por grande parte dos estreates, dos quais se destaca Vinícius de Moraes, a partir de 1938 já poeta maduro e pessoal. Todo esse grupo tinha um poderoso traço em comum, que unia por sobre as diferenças: o catolicismo (CANDIDO, 2006, p. 26-27).

Assim sendo, é possível perceber que o caráter intimista dessa tendência se molda em torno de uma preocupação que é também espiritualista.

Faz-se necessário destacar, no entanto, que as tendências social e intimista não viriam a se restringir, é possível identificar preocupação social na poesia intimista e vice-versa. Kaio Carmona, estudioso da obra de Vinícius de Moraes e interessado na relação que se dá entre as

duas tendências, corrobora tal afirmação — já referenciando-se ao caso do próprio poeta — ao explicar que:

A movimentação da lírica de Vinicius acena para um trabalho, se não consciente, ao menos de atenta leitura do caminho da poesia e da transformação dos tempos. Por meio da palavra, o autor consegue trabalhar aquilo de mais íntimo e subjetivo e se ligar, de modo social, àquilo também de mais coletivo no seu tempo: a poesia que entrevê marcas evidentes de um autor que se lança completamente em seu texto e, da mesma maneira, em seu mundo. Parece ser esse o movimento (...) de toda a lírica vinicianiana (CARMONA, 2006, p. 128).

Em outras palavras, o estudioso aponta na poesia vinicianiana um caráter universalista que, ao falar do eu, fala também do todo; e que, ao falar do todo, não consegue desprender-se do mundo que o cerca e do social que lhe é inerente. Em vista disso, ainda que o assunto de principal interesse neste trabalho — a relação entre sagrado e profano presente na obra inicial de Vinicius de Moraes — pertença ao universo das coisas de dentro, do eu; ainda que seja possível identificar na poesia em questão um caráter espiritualista e, conseqüentemente, vê-la alinhada a uma tendência que é mais intimista; isso não significa que a poesia estudada seja isenta de traços sociais. Ao contrário, em poemas como “Ilha do governador”, por exemplo, há de se verificar que o íntimo do eu-lírico é uma construção que se molda também pelas coisas de fora, assim como por aquelas que são já de dentro: “Como não lembrar essas noites cheias de mar batendo? / Como não lembrar Susana e Eli? / Como esquecer os amigos pobres?/ Eles são essa memória que é sempre sofrimento” (MORAES, 2017 p. 82-83). Aqui o eu-lírico trata melancolicamente de experiências que marcaram o menino que ele foi; ele retoma memórias que remetem tanto ao social, como a pobreza dos amigos, quanto ao íntimo de si, como a culpa por ter trocado a casta Susana pela libidínosa Eli.

Dentro desse contexto, no fim da década de 1920 no Rio de Janeiro, surge a *Revista Festa*.¹ Ela era constituída de manifestos de cunho literário, de noticiários sobre arte em geral, de resenhas, de contos, de crônicas, de poemas, de desenhos, bem como de fragmentos de romances e de novelas. A revista contava com colaboradores como Tasso da Silveira, Murilo de Araújo, Cecília Meirelles, Murilo Mendes, entre outros; além de publicar poemas de autores

¹ A revista desenvolveu-se em duas fases: a primeira delas contou com a publicação de doze números e se deu entre outubro de 1927 e setembro de 1928; ao passo que a segunda contou com a publicação de nove números e se deu entre julho de 1934 e agosto de 1935.

como Jorge de Lima e ensaios sobre outros tantos poetas, como Augusto Frederico Schmidt, por exemplo. Segundo Neusa Pinsard Caccese (1971), *Festa* definia, por meio de seus manifestos e colaborações artísticas em geral, uma unidade de pensamento que foi logo reconhecida pelos seus pares e contemporâneos, fato esse comprovado pelas notícias elogiosas a seu respeito vindas de revistas de outros estados e que eram republicadas na própria revista. Essa unidade de pensamento referia-se à expressão do espírito nacional daquele momento e, de acordo com Caccese (1971), a partir da identificação dessa atitude frente aos problemas da arte, foi possível perceber a existência, para além da revista, de um grupo de *Festa*. Assim que, segundo Candido (2006), mesmo não sendo um colaborador direto da revista, Vinicius de Moraes pode ser relacionado ao grupo devido à unidade de pensamento que teve com ele.

Os colaboradores de *Festa* reclamaram uma terceira posição para a literatura, dentro do Modernismo Brasileiro. Sobre isso discorre Tasso da Silveira, ao responder à afirmação de Tristão de Ataíde — pseudônimo de Alceu Amoroso Lima — de que só existiriam na arte moderna brasileira duas tendências: a do dinamismo objetivista, que exaltava o futuro e as novas tecnologias em detrimento do passado, bem como se inspirava abertamente nas conquistas das vanguardas europeias; e a do primitivismo paulista, que, ao contrário da primeira, defendia o afastamento de toda influência exterior, em busca de uma identidade literária nacional que correspondesse às nossas raízes culturais. Faltaria então, segundo Ataíde, uma tendência fundamental: uma que se guiasse por uma “mística criadora”. Tasso viria a contestar essa afirmativa, exemplificando com nomes e obras — em sua maioria colaboradores de *Festa* —, os quais representariam essa terceira tendência, uma tendência espiritualista. Convencido diante dessas colocações, Tristão de Ataíde veio depois a refundir sua opinião acerca da ausência dessa terceira tendência, escrevendo um artigo que seria republicado na revista, no qual diria que:

O grupo central da tendência espiritualista, reúne-se em torno da Revista Festa (...). Foi o último que apareceu na arena, até agora, como grupo, como revista, como tendência coesa e afirmadora, combatendo de certo modo as duas outras tendências divergentes. E, entretanto, é de todos os três o mais anterior, aquele que mais conscientemente se enraíza na tradição de nossas letras e que mais coerência demonstra em seus laços com movimentos anteriores já superados (ATAÍDE, 1928, p. 14).

Ao mencionar os laços dessa tendência com movimentos anteriores, o autor refere-se às inspirações simbolistas, românticas e até mesmo surrealistas sob as quais essa poesia

espiritualista de 1930 se desenvolveu. Segundo Caccese (1971), a revista recusava as influências estrangeiras no que tangia à literatura, opondo-se ao grupo do dinamismo objetivista, preocupada que estava com a realidade nacional, mas, ao mesmo tempo, não negava as origens europeias da Literatura Brasileira e nem atribuía ao país um caráter primitivo e folclórico, como fazia o grupo paulista. A esse respeito, afirma a autora que:

[...] (é) essa a razão da ênfase atribuída pelos membros do grupo à tradição de um povo — a literária, por exemplo, que justifica a valorização do Romantismo, e dentro dele da figura de Alencar, homenageado em número especial; ou explica sua filiação irresistível ao Simbolismo —, tradição que é dinâmica no sentido de indicar o rumo a ser seguido, e não o modelo a ser copiado. Fundamentando o nacionalismo literário e linguístico de *Festa*, não o limita, porém, a uma visão estreita do Brasil ou a um regionalismo estéril, já que, se por um lado nos põe diante de nossas próprias tendências, revelando o que há nelas de particular e individual, por outro lado sugere aquele substrato mais profundo denominado “pensamento cósmico”, que nos filia a uma realidade que supera a meramente local e nacional (CACCESE, 1971, p. 103).

Afirmações com as quais podemos perceber que concordaria Tristão de Ataíde, tendo em vista seu posicionamento ao dizer que:

O grupo espiritualista, portanto, vem criar o modernismo continuador. Não quer fazer tábua rasa do passado e sim prender-se a esse passado por meio de raízes profundas. Não vem demolir toda a tradição e sim prosseguir em uma tradição iniciada especialmente com o simbolismo (ATAÍDE, 1928, p. 14).

Caccese (1971) explica que a revista se dedicava abertamente ao estudo da estética simbolista e de seus autores mais representativos, tais como “Whitman e Tagore, no plano universal, e, no brasileiro, Cruz e Souza e Nestor Vitor” (CACCESE, 1971, p. 65). A autora argumenta ainda que Tristão de Ataíde identificava em *Festa* tendências análogas às Simbolistas por conta da preocupação espiritualista, assim como do caráter universalista que as poderia unir. No entanto, Ataíde (1928) trata de ressaltar que, ainda que o modernismo espiritualista de *Festa* tenha surgido como desdobramento do movimento Simbolista, ele não era uma espécie de Neo-Simbolismo; e que a despeito dos fortes laços que uniam alguns dos poetas do grupo aos maiores nomes do movimento anterior, o seu interesse era o de superá-lo, e não o de renová-lo. Outros diálogos relevantes foram propostos por *Festa* no desenvolvimento de suas atitudes críticas. Segundo Caccese (1971), alguns desses diálogos tratam da posição de Valéry e Claudel acerca da existência de uma diferença entre a linguagem para o conhecimento

e a linguagem para o deleite. Outros desses diálogos dizem respeito ao objeto da poesia, pelos quais *Festa* lança mão das reflexões de Claudel, para quem “o objeto da poesia não é o mundo dos sonhos, ilusões e ideias, mas a realidade que nos cerca, à qual a fé acrescenta o universo das coisas invisíveis” (*Ibidem*, p. 69); e de Rainer Maria Rilke, para quem “a poesia não se faz com sentimentos, mas com recordações de experiências, esquecidas num momento dado, e relembradas” (*Ibidem*, p. 69). Além disso, de acordo com a estudiosa da revista, devido à primazia que os colaboradores dedicavam à espiritualidade, não necessariamente católica, foram referências declaradas por eles os autores Maeterlinck, Ruskin, Maritain, Keyserling, Farias Brito, Jackson de Figueiredo, assim como os já citados Whitman e Tagore. Ademais, Caccese defende a existência de uma valorização do sexo e do corpo, pela qual “sentem-se as emanções do pensamento de Freud, embora por vezes lhe sejam feitas sérias restrições, determinadas justamente pelas tendências espiritualistas do grupo, que poderiam chocar-se com suas teorias” (CACCESE, 1971, p.103-104)

Nas palavras de Caccese (1971, p. 23), a revista representaria uma posição “mais totalizadora, pois integra duas realidades que se completam, a do homem e a de Deus”. No entanto, alguns literatos da fase heróica do Modernismo sentiram-se incomodados com essas colocações, devido a esse caráter combativo da revista em relação às outras duas tendências; devido à *Festa* reclamar-se como “a única tendência inovadora e realmente representativa do espírito nacional do momento” (SILVEIRA, 1928, p. 1)². Esse incômodo pode ser facilmente notado num artigo-resposta escrito por Mário de Andrade (1927) e republicado em um dos números da revista em questão, dizendo que *Festa* representaria a necessidade de expressão de um grupo de literatos que estava passando um tanto quanto despercebido, e que essa situação não se dava por culpa do barulho feito pelo grupo de modernistas paulistas, visto que esse barulho havia sido feito não no intuito de ofuscar outras tendências, mas no intuito de dinamizar a literatura brasileira. Nesse sentido, o autor afirmaria ainda que, se o grupo de *Festa* tinha uma situação calma com a qual trabalhar, isso devia-se aos paulistas. Nas palavras do crítico:

[...] quem aguentou a pancadaria, as descomposturas, os insultos, as perfídias e as calumnias, fomos nós, unicamente nós, enquanto o grupo de “Festa” na maciota passeava illeso e até ajudava na pancada e no assobio. Mas, hoje está se beneficiando do que a gente praticou, brigou e aguentou. Porque se “Festa” com suas letras minúsculas em nomes e títulos, com suas disposições typographicas divertidas, com suas linguagens syntheticas e telegraphicas, com seus versos livres (...) Se “Festa” apparecesse de sopetão no Brasil antes de “Klaxon”, de “Esthetica” (...), havia de causar escandalo e tomava

² Tal caráter é evidenciado ao longo das publicações da revista.

pancadaria na certa. Mas, como houve tudo o que houve antes de “Festa”, ela está sendo acolhida com *sympathia* e interesse (ANDRADE, 1927, p. 12).

Em resposta ao posicionamento de Mário de Andrade, Tasso da Silveira viria a criticar a ideia de que *Festa* havia esperado esse momento de calma para surgir, de modo que não precisou expor-se às críticas e à luta inerentes ao vanguardismo. Tasso veio a defender que o grupo de *Festa* já existia durante a fase heroica do Modernismo, por meio de seus colaboradores que, na época, encontravam-se em outras revistas. Diz o autor que:

O grupo de *Festa* foi, antes, o grupo de *América Latina*, o grupo de *Árvore Nova*, o grupo de *Terra de Sol* menos característico do que hoje, como não poderia deixar de acontecer. Menos afirmativo de si mesmo. Mas já dentro do rumo largo que se abriu a golpes fundos de tenacidade espiritual (SILVEIRA *apud* CACCSE, 1971, p. 6).

Caccese (1971) ressalta ainda a principal preocupação do grupo: o individualismo exacerbado da época e a conseqüente ânsia do espírito de encontrar uma continuidade, uma completude. Essa preocupação faz-se totalmente coerente se retomarmos as mudanças pelas quais passava a sociedade na época, tais como a industrialização, a mudança do poder econômico, a valorização da máquina, os novos e alienantes processos de produção e a conseqüente individualização das pessoas, etc. Nas palavras do próprio Tasso da Silveira, o que a *Revista Festa* tencionava era traduzir a vontade do homem que:

[...] deseja romper as cadeias que o aprisionam, ansiando pela libertação do Espírito, que o conduzirá ao infinito. Identificando Vida, no sentido pleno (Espírito), e Beleza, o artista almeja com a sua arte concretizar esse anseio comum a todos os homens (SILVEIRA *apud* CACCSE, 1971, p. 47).

Vinicius de Moraes, diante desse anseio, não se omitiu. Procurou no catolicismo, assim como a maioria dos outros poetas do grupo, uma libertação que permitisse ao Espírito encontrar o eterno, a comunhão tão almejada com o Todo. Outrossim, podemos dizer que as influências do grupo eram quase as mesmas do poeta, fato com o qual concorda Affonso Romano de Sant'Anna, ao dizer que:

[...] seu lastro já se percebe: sobre ser idealista, é romântico e simbolista e prende-se às dilacerantes antíteses barroquistas. Mas, mais do que uma reinscrição de fórmulas poéticas antigas, aí se monta uma cenarização mítica, misturando valores de uma mitologia clássica e pagã com uma mitologia individual dilacerada pelos dilemas da moral cristã (SANT'ANNA, 1991, p. 259).

Discorrendo acerca do Modernismo Brasileiro — mais especificamente sobre a sua segunda fase —, assim como acerca do grupo Festa — o qual compôs a tendência intimista/espiritualista da segunda fase do movimento no Brasil —, foi possível delinear o palco em que a poesia de Vinicius de Moraes viria a entrar em cena. É necessário que conheçamos também o ator principal e aqueles diálogos importantes que acabam por deixar rastros no pensar e, conseqüentemente, no fazer poético desse ator. Vinicius de Moraes sempre evidenciou uma estreita relação entre a sua poesia e a sua vida pessoal. Em uma das muitas entrevistas que concedeu — e aqui se trata de uma entrevista que foi originalmente publicada em 1973 —, chegou a afirmar inclusive: “a poesia é tão vital para mim que ela chega a ser, digamos assim, o retrato de minha vida, em palavras, em sentimentos (...) julgar minha poesia seria julgar a minha vida” (MORAES, 2007, p. 161). Sabemos que a obra literária não pode ser tomada como mera representação biográfica daquele que a compôs. No entanto, também não podemos deixar de reconhecer que alguns aspectos biográficos podem ser determinantes para a escrita de um autor — e aqui veremos, ao longo do texto, que a crítica busca ressaltar alguns desses aspectos, comprovando justamente a importância dessa relação —, já que essa escrita pressupõe uma leitura de mundo, pressupõe escolhas, pressupõe uma subjetividade que não pode ser totalmente destacada e excluída durante o processo de produção. Nesse sentido, é interessante conhecer um pouco melhor o autor, entender as experiências e as relações que marcaram a sua trajetória de vida até o momento do desenvolvimento de seus três primeiros livros — visto que é sobre eles que recai o interesse do presente trabalho —, deixando rastros, constituindo, formando a leitura de mundo do poeta.

2.1.2 O poeta: traços biográficos e sua concepção de poesia

Vinicius de Moraes nasceu no dia 19 de outubro de 1913, na Gávea, bairro carioca que serviu de cenário edênico para o desenrolar de sua infância e onde foi cercado por relações que o instigaram intelectual e artisticamente desde muito cedo. A irmã do escritor, Laetitia Cruz de

Moraes, conta-nos sobre a personalidade dos pais e de como a relação com eles viria a deixar marcas importantes na personalidade do próprio Vinicius. Diz ela sobre o pai que:

Dono de uma boa cultura literária, excelente conhecedor da língua, (...) deu-nos meu pai à nossa infância curiosa o fascínio das palavras, não tanto pelo seu conteúdo como por sua sonoridade, seu aspecto, seu poder de evocação... Gauri-Sankar, peregrino, madrugada, pegureiro... Amamos determinadas palavras como se pessoas fossem e, tantas vezes, ao ler os versos de Vinicius vejo-as surgir, as palavras amadas, uma a uma... (MORAES, L., 2017, p. 29-30)³.

Sobre a mãe, entre outras coisas, diz Laetitia que ela lhes transmitiu também “algo que somente se revelou a ela própria bem mais tarde: a tendência para o misticismo, a busca da verdade, a procura da essência das coisas” (MORAES, L., 2017, p. 30). Foi nesse ambiente que cresceu o menino Vinicius, o qual teria, segundo Laetitia (2017), herdado o quinhão maior de tais influências familiares.

Encerrada a educação primária na Gávea, Vinicius começou a cursar — em 1924 — o Colégio Santo Inácio, de onde sairia formado bacharel em Letras — em 1929. O colégio jesuíta foi importante à formação religiosa do poeta que, ao assistir a primeira missa de domingo, já se ofereceria para compor o coro vocal. Em 1930, o jovem de então 17 anos ingressou na Faculdade de Direito do Catete, segundo sua irmã “não tanto por vocação à causa da lei e da justiça, quanto para acompanhar os seus amigos queridos do ginásio — Renato Pompéia da Fonseca Guimarães e Moacyr Velloso de Oliveira — que haviam escolhido a carreira.” (MORAES, L., 2017, p. 41). Além da companhia desses, Vinicius viria a conhecer no Catete um dos vários mentores que teria ao longo da vida: o grande amigo Octávio de Faria.

Cabe aqui discorrer um pouco sobre Octávio, diante da importância dessa amizade na época e do conseqüente poder de influência inerente a ela. Octávio de Faria nasceu em 1908, no Rio de Janeiro, onde, assim como Vinicius, cresceu cercado por intelectuais, dos quais podemos destacar o pai, Alberto Faria — escritor e empresário; bem como os cunhados Afrânio Peixoto e Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde). Segundo o estudioso de Faria, Alessandro Garcia da Silva (2014), ambos os cunhados tiveram certa influência no pensamento carioca do início do século XX; eram escritores, interessados também em questões políticas,

³ Neste capítulo adotou-se a grafia da letra L maiúscula após o sobrenome de autoria Moraes, devido a existência de citações da irmã do poeta Vinicius de Moraes, cujo nome é Laetitia de Moraes, de forma que se possa reconhecer quando a fala é do irmão ou quando a fala é da irmã.

conservadores, vindo o segundo — após converter-se ao catolicismo — a ser diretor do centro Dom Vital e da Revista *A Ordem*. Assim como os cunhados, Octávio tornou-se escritor, contribuindo com vários jornais e revistas, antes de escrever o primeiro livro: *Machiavel e o Brasil* (1931). Esse livro constitui um ensaio político, assim como dois outros livros que o autor escreveu na década de 30, intitulados *Destino do Socialismo* (1933) e *Cristo e César* (1937), pelos quais é possível notar, segundo Alessandro Garcia da Silva (2014), a aspiração a um modelo de sociedade inspirado nos moldes do fascismo. Todavia, há de se lembrar aqui que, à época, tais ideais de sociedade não haviam sido plenamente implantados e, assim, ainda gravitavam em torno das ideias; havia então um certo espírito de desolação diante do primeiro pós-guerra e uma forte necessidade de definir a identidade nacional de cada país. Segundo Silva (2014), parecem ter sido mesmo os ideais nacionalistas os responsáveis por chamarem a atenção de Faria. Silva (2014) argumenta que Faria defendia principalmente a questão do nacionalismo, justamente por esse garantir uma condição de adaptabilidade em relação ao local em que o regime seria aplicado, respondendo a demandas próprias em cada um. Silva apresenta ainda alguns dizeres de Faria, os quais acredita resumirem a concepção de fascismo do autor:

Se o socialismo se ergueu contra o movimento liberal em nome dos sentimentos de humanidade e justiça, não foi, entretanto, a única coluna de reação que se formou. Ao seu lado, e quase na mesma época, toda uma corrente se veio desenhando, igualmente contrária à liberdade na ordem social, mas não aceitando nem a ideia da luta entre as classes nem a do rompimento das barreiras nacionais. O movimento abrangia várias teorias — pensamentos bem diversos, mas que podemos agrupar de um modo geral pela designação de teorias nacionalistas de base solidária. Sua posição fundamental é de franca oposição ao socialismo. Ao internacionalismo opõe o nacionalismo mais decidido, à luta de classes a solidariedade social compreendida como fórmula básica para o equilíbrio entre as classes e a afirmação do desaparecimento futuro do estado o mais vivo ato de fé na sua eterna imprescindibilidade (FARIA *apud* SILVA 2014, p. 22).

Esses três livros encerraram o seu intento de ensaísta político, o qual daria lugar a seu interesse literário e religioso. Conservador, Octávio converteu-se ao catolicismo, principalmente devido à grande admiração que nutria pelo pensamento de León Bloy, segundo Silva (2014). A partir da leitura de Bloy e de sua visão de catolicismo, é que Octávio viria organizar a sua própria perspectiva da fé católica e da prática cristã. Diante disso, podemos

perceber que a visão de catolicismo do autor divergia daquela pregada pelo Centro Dom Vital — principal lugar onde se centravam as discussões cristãs da época, visto que Bloy:

Entendia que a fé era uma relação absoluta com o absoluto. Sua ênfase era na relação do indivíduo com Deus. (...) (era) Um católico que comungava diariamente e um crítico das práticas dos católicos de seu tempo e de muitas posturas do clero. (...) Alguém que defendeu um cristianismo de cunho mais místico que institucional e que pôs grande ênfase na experiência individual (SILVA, 2014, p. 10, 11).

Ou seja, a influência católica de León Bloy sobre Faria viria a contribuir para que a sua atuação em relação ao catolicismo fosse tida como mais “extramuros” (SILVA, 2014, p. 6), se comparada com a atuação “intramuros” (SILVA, 2014, p. 6) de seu cunhado, Alceu Amoroso Lima. Não obstante sua inspiração no pensamento nada ortodoxo de León Bloy, Silva (2014) procura ressaltar que Octávio de Faria mantinha uma atitude muito menos radical que a de seu ídolo diante do catolicismo enquanto instituição religiosa. Nas palavras do autor, o brasileiro:

[...] distanciou-se dele (Léon Bloy) tanto na vida, quanto na obra. Embora tenha tido fortes rusgas com autores católicos brasileiros, e com o próprio Amoroso Lima, Octávio de Faria sempre adotou uma postura mais conciliadora. Sempre amou os profetas, os críticos contundentes. Sua obra política é escrita em estilo de denúncia, mas mesmo sua leitura de Nietzsche era feita de tal maneira que abrandava a força do filósofo alemão. Como forte influência de Bloy ficou a conversão religiosa, a concepção da vida cristã e a crítica à superficialidade burguesa que será tão marcante em sua obra (SILVA, 2014, p. 10-11).

Em outros termos, Octávio de Faria era um religioso que criticava a própria religião, mas que o fazia sem o radicalismo de alguns de seus mentores. Toda essa personalidade viria a deixar rastros no homem e poeta Vinicius. José Castello (2005), crítico e biógrafo de Vinicius de Moraes, vem corroborar a relação de amizade entre ele e Octávio, ressaltando os vários interesses em comum que a nutriam. Nas palavras do autor, o poeta:

Alia-se a Octávio de Faria, três anos mais velho e portador de uma pose intelectual de anjo metafísico. Lêem autores católicos como León Bloy e poetas torturados como Paul Verlaine e Arthur Rimbaud. Na faculdade, os

jovens se reúnem em torno do CAJU, o Centro Acadêmico da Juventude Universitária. O grupo cristão de Octávio, com Vinicius perfilado em seu batalhão, enfrenta em acalorados debates a tendência mais pragmática e realista liderada por San Thiago Dantas, ilustrada pelo liberalismo e pelo marxismo (CASTELLO, 2005, p. 31).

Assim, podemos perceber que Vinicius, embora católico convicto, dialogava sempre com católicos pouco ortodoxos.

Laetitia (2017) relata-nos que Octávio foi o primeiro a acreditar na poesia de Vinicius. De acordo com ela, “andavam os dois horas a fio, vindo quase que diariamente da cidade à Gávea a pé, discutindo os grandes problemas da vida: a relação do homem com Deus, a força do mal, a pureza e o apelo do mundo, a morte, a alma, o espírito.” (MORAES, L., 2017. p. 44). Castello alude sobre uma dessas caminhadas e sobre o impacto que essas discussões com o amigo vão ter na escrita do autor. Diz ele que:

O primeiro poema escrito por Vinicius de Moraes, “Místico”, de *O caminho para a distância*, surgiu em uma caminhada em plena noite, pela rua Lopes Quintas, quando voltava para casa. Vinicius tem 17 anos — conforme relata na crônica “O aprendiz de poesia”, de 1953. Está exausto, porque caminhou a pé da Galeria Cruzeiro, no centro da cidade, até a Gávea, perdido em uma conversa interminável com seu amigo e mestre Octávio de Faria. Os dois gostam desses longos passeios em que podem conversar, sem interrupções, sobre suas grandes paixões imateriais, como a filosofia de Nietzsche e o cinema de Charles Chaplin. (...) Chega em casa sentindo que carrega consigo alguma surpresa. É a poesia. Inquieto ainda, sobe para o quarto e, sem vontade de dormir, vai para a janela. “Linha por linha, como psicografado, o poema — o meu primeiro poema — começou a brotar em mim”, escreve (CASTELLO, 2005, p. 17).

A irmã de Vinicius narra essa época como sendo a melhor fase da vida deles em família, visto que depois de um tempo de doença da mãe e de um retiro para a Ilha do Governador — em que Vinicius ficaria com os avós ao longo dos dias letivos —, encontravam-se agora todos reunidos de volta na Gávea. Ela conta que “tudo era pretexto para o riso e o canto” (MORAES, L., 2017, p. 42), mas que, não obstante toda a felicidade familiar, o jovem Vinicius já não tinha a inocente alegria da infância, pesavam sobre ele as inquietações existenciais, espirituais daquele que se vê matéria, descontinuidade. Relata Laetitia que:

Foi, no entanto, nesse ambiente feliz que Vinicius terá vivido talvez os seus maiores momentos de angústia, dessa angústia indefinida, mas tremenda que sobrevém aos primeiros choques com a realidade do mundo, com a realidade

de nós mesmos. E Vinicius, em quem o desejo de pureza e a formação religiosa recebida no colégio se interpunham ao apelo do mundo, tornou-se, como tantos de nós, porém, de maneira mais violenta pela sua condição de poeta, não apenas um campo de batalha, mas os dois exércitos em luta, em que ora um ora outro emergia vencedor (MORAES, L., 2017, p. 42-43).

Essa imagem desenhada pela irmã do poeta é de extrema importância, visto que é sob essa angústia que florescerá a primeira poesia — no sentido de a primeira fase da obra poética — de Vinicius de Moraes.

No que tange às influências literárias, o próprio autor afirmaria — em entrevista cedida em 1967 — que, a essa altura, “estava começando a ler os poetas malditos franceses, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud. Sobretudo Rimbaud. Claudel também foi uma presença forte nessa fase” (MORAES, 2007, p. 19). Além disso, Vinicius admitiria — em outra entrevista, essa de 1979 — que o seu lirismo é pincelado por cores portuguesas. Em suas palavras: “Camões, a lírica dos trovadores, as baladas, para mim isso sempre foi muito importante” (MORAES, 2007, p. 204).

Tendo traçado esse percurso pelas principais experiências e relações que viriam a constituir a leitura de mundo do autor, passemos a discorrer sobre a obra propriamente dita, aliás, passemos a elencar e observar a maneira como a crítica recebeu a obra, principalmente no que tange à religiosidade e ao erotismo — visto que esses são os assuntos que mais nos interessam.

2.1.3 A plateia: a recepção pela crítica

É indiscutível o longo alcance da obra poética de Vinicius de Moraes, vários críticos se dedicaram a estudá-la. Nesse sentido, é interessante entender o que olhares tão diversos conseguiram enxergar diante dela. Vale ressaltar que aqui vamos nos circunscrever à crítica da primeira fase da obra do poeta, a saber os livros *O Caminho para a distância* (1933), *Forma e Exegese* (1935) e o longo poema em separata *Ariana, a mulher* (1936). O próprio Vinicius (1960, p. 3) argumenta sobre sua poesia afirmando que “a primeira, transcendental, frequentemente mística, resultante de sua fase cristã, termina com o poema *Ariana, a mulher*”, além de considerar também — em uma entrevista cedida em 1967 — “um paroxismo dessa fase” (MORAES, 2007, p. 23), e não apenas o seu encerramento. Para muitos, assim como para o próprio poeta, trata-se da parte mais imatura de sua obra, não apenas por referir-se

cronologicamente ao começo de seu desenvolvimento como escritor, mas por denotar uma aspiração ao sublime que refletia muito mais os conceitos — e preconceitos — adquiridos ao longo de sua criação e educação, bem como dos diálogos que fizera até então. Aparentemente cindido entre a religiosidade católica e os apelos do mundo terreno, Vinicius acaba por se render — já na segunda fase de sua obra poética — à realidade material. À despeito da falta de maturidade inicial, essa poesia anunciava já a chegada de um dos grandes nomes da poesia brasileira.

Octávio de Faria dedicou extenso artigo a respeito das primeiras produções de Vinicius, intitulado “*A transfiguração da montanha*”. Nele, o crítico diz do impasse entre matéria e espírito, e do conseqüente desejo de partir traduzido em *O Caminho para a distância*. Defende ele que:

[...] se *O Caminho para a distância* é o que se pode chamar de um livro vivo, quente, humano, ele o é pela razão fundamental de que, por detrás de cada uma de suas poesias, das melhores como das piores, há um poeta vivendo (e vivendo de um modo especialmente intenso) a sua aventura de sombra e luz (FARIA, 2017, p. 74).

Faria (2017) legitima tais percepções por meio da análise que faz, ao destacar alguns dos versos dos poemas que compõem a obra. Para o crítico, o eu-lírico parece caminhar “pisando a terra e olhando o céu/ Preso, eternamente preso pelos extremos inatingíveis”⁴ (MORAES *apud* FARIA, 2017, p. 75); ao mesmo tempo em que confessa: “Eu quis andar para frente/ Mas o corpo cansado tombou ao beijo da última mulher que ficara”⁵ (*ibidem*, p. 74). Diante desses versos, Faria considera que:

Sem a carne, não é possível viver (...) No entanto, é o mesmo amaldiçoado que nos confessa adiante que, com a carne, também, não pode viver, e que foi por isso que precisou partir (e por isso precisará partir sempre), qualquer que seja o sofrimento que acompanhe esses irrealizáveis sonhos. Sua natureza é tal que, quando os olhos se abrem, depois do silêncio que segue às “espatifadas da carne”, eles estão olhando para o alto, para um céu muito distante (FARIA, 2017, p. 75).

⁴ “O Poeta”

⁵ “O Único Caminho”

Já Otto Lara Resende, em seu *O caminho para o soneto*, ressalta a condição de missionário em que o poeta se coloca na obra, fruto de uma capacidade que propiciaria a ele enxergar coisas que os outros olhos não podiam ver. Nas palavras do crítico, “o poeta reivindica um lugar privilegiado, como ser assinalado e meio esotérico, compassivo com os homens, mas certamente acima de todos os homens” (RESENDE, 2017, p. 93); para comprovar seu argumento ele lança mão dos versos de Vinicius em “O Poeta”: “A vida do poeta tem um ritmo diferente/ (...) E a sua alma é uma parcela do infinito distante/ O infinito que ninguém sonda e ninguém compreende” (MORAES apud RESENDE, 2017, p. 93). Ademais, Otto Lara Resende viria argumentar que o poeta “olhava mais o céu do que pisava a terra” (RESENDE, p. 93), mas que já poderia notar, no entanto, a força terrena exercendo seu poder, seu fascínio sobre ele. Otávio de Faria, retomando o fio narrativo, explica que:

[...] esse poeta nos conta como, certa manhã, impelido pela angústia interior, parte para a distância e para a altura, e como, ao aproximar da noite, na tarde que se põe, na “hora dolorosa e roxa das emoções silenciosas”, cansado, triste, desesperado, mas ainda cheio de força para não recuar, pára e, apavorado com a noite que vem vindo, com a treva que enche o caminho, com o frio e com a morte que aprendeu a temer durante a jornada, canta a sua aventura, o seu caminho de dor, os momentos de sede e de horror no meio dos desertos, as grandes iluminações que lhe deram forças para retomar a marcha no pântano e no escuro (FARIA, 2017. p. 74).

É a descrição do próprio messias que caminha pelo deserto, tentado, cansado, em busca da luz.

Em seu texto intitulado “Vinicius de Moraes: Aproximação” (2017) — o qual é mais recente que os outros e, conseqüentemente, mais distante do calor da época em que as obras foram publicadas —, Renata Pallotini considera que *O caminho para a distância* era, desde o seu lançamento, o tipo de livro que demonstrava já indícios de um grande poeta. Todavia, a estudiosa define a obra como “um volume desigual e descontínuo, cheio de bons momentos e de lugares comuns” (PALLOTINI, 2017, p. 124), uma obra “de altos e baixos, mas que, no dizer corrente dos colunistas literários, ‘prometia’” (*ibidem*, p.124).

Discorrendo acerca do segundo livro de Vinicius de Moraes, *Forma e exegese* (1935), Octávio de Faria argumenta que, à despeito da escolha pela manutenção dos temas anteriores, houve grande amadurecimento formal na escrita do autor. Defende ele que:

[...] a visão que, em *Forma e exegeese*, ele nos dá do mundo e das coisas é muito mais rica e plena, muito menos direta e puramente descritiva do que a do seu livro de estréia (...) a maior transformação (de *Forma e exegeese* em relação a *O caminho para a distância*) deu-se, essencialmente, no terreno da “visão” isto é: que foi especialmente como “vidente” que Vinicius de Moraes cresceu (...) E essa visão não é, na verdade, nada que se assemelhe à simples narração, em termos de poesia, do que está acontecendo ou vai acontecer ao poeta. É (ou pretende ser) muito mais do que isso. É, exatamente, uma visão, isto é: uma expressão em imagens, uma transposição em símbolos, daquilo que existe em cada acontecimento, diante do qual a sensibilidade do poeta se detém (FARIA, 2017, p. 77).

Podemos perceber que, segundo o crítico, a visão do poeta não se expressa de maneira ordenada, mas por meio de símbolos, de uma linguagem que só mesmo a poesia poderia dar conta. Mais adiante o crítico ilustra a questão das imagens de forma bastante específica ao dizer que:

Se (o eu lírico) olha para nuvens que se esgarçam no céu, é o drama da pureza devorada que vê. Se fixa a queda d'água, cuja imponência o entusiasmo, é o corpo indomável da mulher que lhe aparece diante dos olhos. Se sente o cheiro dos ciprestes, é o drama da morte que se apossa de sua imaginação. Imagens, sempre imagens (FARIA, 2017, p. 79).

Otávio de Faria (2017) viria ainda a evidenciar, a partir dessa questão da visão, o diálogo e os rastros da obra de Rimbaud na obra de Vinicius de Moraes, colocando também esse último no lugar de “um voyant, isto é: um ser privilegiado que vê as coisas que o comum dos homens não consegue ver e nem mesmo julga possível que existam, de tal modo vive satisfeito e absorvido pela cotidianidade a que se habituou” (FARIA, 2017, p. 77). Cabe ressaltar que Vinicius dedicou esse livro — numa espécie de reconhecimento ao diálogo que propõe — à Rimbaud e à Jacques Rivière. Segundo Otto Lara Resende (2017):

Forma e exegeese respira o mesmo estro que *O caminho para a distância*, mas é ainda mais ambicioso, mais altissonante, mais pomposo. O poeta espraia-se num ritmo solene, é um sacerdote que, do alto de sua sapiência, fala à turbamulta, sem com ela confundir-se (RESENDE, 2017, p. 93).

Na opinião de Renata Pallotini (2017), se *O caminho para a distância* (1933) era um livro que prometia, *Forma e exegese* (1935) viria a confirmar essa promessa. Ela ressalta ainda “uma unidade maior, uma forma menos hesitante”, traços que, para ela, o primeiro livro não possuía. No entanto, em suas palavras, “nem de longe era, ainda, o que viria a ser a obra de Vinicius de Moraes” (PALLOTINI, 2017, p. 124). Tratando dos dois primeiros livros de Vinicius, o crítico e teórico Antonio Candido deixa também as suas percepções, as quais vão se identificar bastante com aquelas defendidas pelos autores Otto Lara Resende (2017) e Renata Pallotini (2017), visto que, para ele:

Vinicius começou falando mais ou menos como os outros. Os seus primeiros livros — *Caminho para a distância* (1933), *Forma e exegese* (1935) — são afogados no longo verso retórico usado pelos poetas cristãos daquele tempo, com uma vontade quase cansativa de espichar o assunto e um certo complexo de antena, ou seja, o esforço de *captar* algo misterioso, fora da órbita normal. Mas Vinicius capitalizou essa falação para transformá-la num sentimento muito pessoal das coisas inexplicáveis, que acabou por dessacralizar, tirando-as da metafísica para criar uma física extremamente humana (CANDIDO, 2017, p. 121).

Parece haver em comum, na visão da maioria dos críticos da obra do poeta, a percepção de que o eu-lírico se encontra dividido entre o sublime e o terreno; isto é, ambos os domínios exercem tanta força sobre ele que, em alguns momentos, chegam a se confundir, o sublime desce ao terreno e esse se eleva. A divisão não se dissolve, mas é por vezes nublada.

Já no que tange à terceira produção poética de Vinicius de Moraes, *Ariana, a Mulher* (1936), a maioria dos críticos concorda que se trata de uma espécie de escolha, diante do sublime e do terreno, pelo terreno. Otávio de Faria (2017) argumenta que essa obra veio a retomar um pouco da humanidade que a poesia do autor vinha perdendo diante da busca pelas coisas do alto. Segundo o crítico, havia uma sombra que adejava o futuro dessa poesia, um perigo que, em suas palavras, era o de “o poeta afastar-se do humano, encaminhar-se para um mundo de essências, cortando suas raízes com a terra e os sentimentos humanos” (FARIA, 2017, p. 80). Em termos especificamente literários, ele entende que seria como “largar a veia de Baudelaire, passar vertiginosamente por Rimbaud, em direção à Mallarmé, e perder-se definitivamente em hermetismos Surrealistas” (FARIA, 2017, p. 80). No entanto, diz ele que:

Foi o mais puro e legítimo grito do humano, do integralmente humano que *Ariana, a mulher* veio trazer (...) como uma garantia de que jamais as atrações etéreas dos céus mortos poderiam ser bastante fortes para separá-lo da terra e

de suas emoções básicas. Ariana, a mulher trouxe a prova de que o poeta de “A que há de vir” e de “A legião dos Úrias” não se tinha deixado dominar por nenhum hermetismo morto, pela esterilidade de nenhum essencialismo puro, por nenhum anti-humanismo de mármore (FARIA, 2017, p. 81).

O pensar de Renata Pallotini (2017) alinha-se ao de Faria (2017) no que tange a essa mudança já ser vista em *Ariana*, pois “forçado a escolher entre Deus e Ariana, o poeta escolhe a mulher e, embora o próprio autor coloque este poema na sua primeira fase, (...) no começo de sua *Antologia poética*, a verdade é que *Ariana, a mulher*, era já uma tomada de posição” (PALLOTINI, 2017, p. 124). Otto Lara Resende (2017) discorda, de certa forma, da opinião de Otávio de Faria (2017) e de Renata Pallotini (2017), ao defender que “*Ariana*, mais do que o sotaque antigo, guarda ainda a opulenta retórica da primeira fase e nela assenta como a luva à mão” (RESENDE, 2017, p. 94). Além disso, ele justifica que, como é de costume acontecer na Literatura, “a data da mudança que se operou no poeta não pode ser fixada com precisão” (*ibidem*). Fato esse defendido também por David Mourão Ferreira em seu texto “*O amor na poesia de V. de M*”, no qual o autor argumenta que “ninguém abandona completamente o conjunto de crenças dentro das quais o espírito se formou. A aludida evolução é apenas válida grosso modo: uma e outra fases estão longe de constituir compartimentos estanques” (FERREIRA, 2017, p. 102). No entanto, Otto Lara Resende (2017) corrobora a opinião de Otávio de Faria (2017) e de Renata Pallotini (2017) no que tange à realidade dessa mudança, ao afirmar que:

É fora de dúvida que ele, que só celebrava no altar de Rimbaud (...) transitou do reino do sublime para o plano do real. Despojou-se da contemplação narcisista de seus provavelmente imaginários tormentos pessoais. A linguagem, como tinha de ser, desce ao natural, senão ao coloquial. Desaparecem os sustentados artificiosos e os falsetes que não lhe pertenciam. O poeta deixa de fazer pose: cedo enjoo de orgulhosa inquietação mais ou menos postiça e, no seu caso, de uma ênfase muito mais adolescente que poética (RESENDE, 2017, p. 94).

Vale ressaltar aqui uma questão que não é colocada apenas por Otto Lara Resende, mas também por outros críticos relevantes, assim como viria a ser corroborada pelo próprio Vinicius, em entrevistas futuras. Trata-se justamente dessa aspiração às alturas, dessa crença em que a nobreza — e a Beleza — se encontraria apenas no sublime, e não no terreno, no material. Para Mário de Andrade, a aspiração às alturas presente na obra de Vinicius de Moraes vai partir mais de influências exteriores — a educação jesuíta, o convívio com amigos

conservadores e católicos — do que da própria personalidade do artista. Tratando de toda essa primeira produção poética de Vinicius de Moraes — numa relação que faz dessa produção com o quarto livro, *Novos Poemas* —, vai julgar Mário que:

A personalidade demonstrada por Vinicius de Moraes era, senão falsa, pelo menos bastante reorganizada por preconceitos adquiridos. Era uma personalidade que se retratava pela doutrina estética adotada, muito mais que uma real personalidade, vinda de fatalidades interiores (ANDRADE, 2017, p. 82).

O também poeta vai conjecturar ainda que apenas depois dessa primeira fase — e assim dizendo muito de sua visão acerca dela — é que lhe foi possível livrar-se:

[...] daquela tese de estandarte, que valia, ou procurava valer muito mais pela beleza de suas cores que pela ação da própria poesia. Esse fora o maior engano de Vinicius de Moraes, engano derivado em máxima parte, se não exclusivamente, da crítica e da visão muito honestas, mas estreitamente doutrinárias dessa curiosíssima figura intelectual que é Octávio de Faria (ANDRADE, 2017, p. 82)

Interessante notar que, em sua análise, Otávio de Faria (2017) fizera questão de salientar o perigo que rondava a poesia viniciano à época: o risco de perder-se nas alturas. Ironicamente, entretanto, outros críticos e teóricos imputavam o surgimento desse perigo justamente à influência de Faria sobre o autor — não exclusivamente a esse diálogo entre os dois autores, mas principalmente. O próprio Vinicius viria, inclusive, a discutir essa questão futuramente em algumas entrevistas, admitindo — e aqui tratamos de uma entrevista cedida em 1967 — que era mais ou menos:

[...] teleguiado por Octávio nessa ocasião (...), mas dizia que foi salvo pela mulher. E a dimensão religiosa eu acredito hoje em dia ser menos importante do que eu julgava antigamente. Naquele momento era muito importante, eu vinha de formação católica, colégio de padres, tentativas místicas (MORAES, 2007, p. 19).

O autor argumenta que adquiriu muitos “preconceitos de formação” (*Ibidem* p. 22), que “vinha de uma família maravilhosa do ponto de vista afetivo, mas não do ponto de vista

intelectual: estava tudo errado” (*Ibidem* p. 229). O poeta comenta que começou a achar tudo aquilo muito falso, em suas palavras, veio a declarar que: “Era a bandeira do absoluto, aquele negócio todo. Eu fiz declarações à imprensa de que eu realmente me envergonho. Elas eram assim de uma altitude inatingível, sabe?” (*Ibidem* p. 23). Ele defende que a amizade e os diálogos que estabeleceu com Manuel Bandeira foram essenciais, não apenas à sua poesia, mas também a essa mudança de atitude, fato esse que já fora observado e apontado pelo poeta Mário de Andrade em seu *Belo, forte, jovem*, um texto que foi publicado pela primeira vez em 1946. Nas palavras de Mário de Andrade:

Vinicius de Moraes estava pra ser vítima dessa prisão de grandeza em que o enfermara o seu mais alargado crítico, mas felizmente teve saúde bastante pra se limitar nos compromissos. Sem rejeitar tudo, pois que havia muito de nobre e verdadeiro nas doutrinas de Otávio de Faria, abriu, porém, o coração, dantes tranquilo, às influências do outro lado e às pesquisas. E aos instintos também. (...) A influência nova muito grande, e no caso fecunda, Vinicius de Moraes se entregou: à da poética de Manuel Bandeira (ANDRADE, 2017, p. 83).

Affonso Romano de Sant’Anna, em seu “Vinicius de Moraes: a fragmentação dionisíaca da carne entre o amor da mulher única e o amor por todas as mulheres” (1991), acredita que “essa poesia inicial de Vinicius, de rara força patética, sob uma ótica psicanalítica, se converte em insólito material para o estudo da problemática do desejo” (SANT’ANNA, 1991, p. 259). Ele ressalta a briga entre a carne e o espírito, defendendo — assim como outros críticos — que o sujeito dessa poesia é dividido numa espécie de *clivagem*. Sant’Anna (1991), ao analisar a obra poética de Vinicius de Moraes, vem corroborar essa noção à sombra da psicanálise. Para o crítico, o sujeito da poesia primeira do autor é justamente esse homem cindido entre os seus ideais de virtude e os apelos da carne, fato que ele comprova por meio de uma análise que faz do poema “Desde sempre”, publicado pela primeira vez em 1933 no livro *O Caminho para a distância*, o qual será transcrito a seguir:

Na minha frente, no cinema escuro e silencioso
 Eu vejo as imagens musicalmente rítmicas
 Narrando a beleza suave de um drama de amor.
 Atrás de mim, no cinema escuro e silencioso
 Ouço vozes surdas, viciadas
 Vivendo a miséria de uma comédia de carne.
 Cada beijo longo e casto do drama
 Corresponde a cada beijo ruidoso e sensual da comédia
 Minha alma recolhe a carícia de um
 E a minha carne a brutalidade do outro.

Eu me angustio.
 Desespera-me não me perder da comédia ridícula e falsa
 Para me integrar definitivamente no drama.
 Sinto a minha carne curiosa prendendo-me às palavras implorantes
 Que ambos se trocam na agitação do sexo.
 Tento fugir para a imagem pura e melodiosa
 Mas ouço terrivelmente tudo
 Sem poder tapar os ouvidos.
 Num impulso fujo, vou para longe do casal impudico
 Para somente poder ver a imagem.

Mas é tarde. Olho o drama sem mais penetrar-lhe a beleza
 Minha imaginação cria o fim da comédia que é sempre o mesmo fim
 E me penetra a alma uma tristeza infinita
 Como se para mim tudo tivesse morrido
 (MORAES, 2017, p. 61).

O poema delinea a imagem aparentemente corriqueira de alguém que assiste a um filme no cinema, um romance puro e inocente, ao mesmo tempo em que pode ouvir um casal se entregando às brutas carícias do sexo em algum dos bancos atrás de si. O eu lírico demonstra a sua perspectiva diante dessa experiência e diante de ambos os atos em cena, ao nomeá-los drama e comédia, respectivamente. Assim, defende que o romance casto da tela trata de algo de valor superior, enquanto que o enlace carnal ao fundo trata de algo de valor inferior. O contraste entre ambas as cenas e o desejo de, ao mesmo tempo, se entregar a elas simultaneamente, no entanto, o angustiam. Segundo Sant'Anna, esse poema ilustra justamente o ser dessa poesia e, para além, o próprio imaginário humano:

O indivíduo (...) lidando com o ideal e com o real, com o que está na frente e com o que está atrás de sua mente, entre o drama e a comédia, entre a carne e o espírito, entre a brutalidade e a carícia. Mas mais do que isso: o pacto, a solidariedade que existe entre esses extremos, a tal ponto que só podem sobreviver se postos um em função do outro. Quando confrontados, dão a sensação de angústia; quando um está ausente dá-se a sensação de vazio e morte (SANT'ANNA, 1991, p. 263).

Sant'Anna (1991) acredita que, assim como defendido por Lacan, o imaginário dos homens alude a uma espécie de relação dual, de oposição entre a consciência do eu e a consciência do outro, como num jogo de espelhos. O crítico argumenta, assim, que na obra:

As duas cenas são vividas imaginariamente pelo espectador. A que se passa atrás dele, ele não vê e, por isso, a imagina mais perversa e má. Ela o incomoda também pela vizinhança física, pela ameaça de contágio. Tal cena é desejada e rejeitada (angustiosamente). Já a cena imaginária da tela, por conduzir ao

final feliz e ocultar a fenda do desejo irrealizado, parece ser mais aliciadora. Contudo, o poeta se dá conta de que está dilaceradamente entre as duas (SANT'ANNA, 1991, p. 263-264).

O autor lança mão ainda da noção de *clivagem*, no intuito de explicar essa realidade cindida. Argumenta ele que:

Está ocorrendo com o espectador um fenômeno de *clivagem* ou *Spaltung*. (...) Há uma divisão do ego do indivíduo entre o bom e o mau, entre o que está à frente e atrás. Uma “divisão intrapsíquica”, uma “clivagem da consciência”, como dizem Laplanche e Pontalis (SANT'ANNA, 1991, p. 264).

No entanto, ressalta Sant'Anna que:

A obra de Vinicius, em termos poéticos e imaginários, não só descreve um movimento semelhante à clivagem do ego, mas ritualiza também a clivagem do objeto. No primeiro caso, a divisão está internalizada no sujeito. No segundo caso, é projetada nos objetos em torno, especialmente na figura da mulher (SANT'ANNA, 1991, p. 264-265).

Enfim, seja em relação ao ego, seja em relação ao objeto, o que podemos perceber é que o que se dá é sempre um conflito entre o bem e o mal. O jovem poeta, condicionado pelas suas exterioridades, busca na religiosidade o encontro com o divino. Não obstante, impulsionado por suas paixões, ele encontra no erotismo a sensação da comunhão perdida no nascimento. Assim, os seus poemas são preenchidos com a angústia do jogo entre interdição e transgressão.

2.2 A poesia primeira

Conforme dedicamo-nos à fruição dos poemas criados por Vinicius de Moraes quando do início de sua carreira como poeta, somos capazes de perceber que parece haver um conflito constante entre as forças do bem e as forças do mal, entre as ordenações exteriores que lhe são impostas enquanto perspectiva e a sua própria ordenação interior e essencial. Segundo Sant'Anna, nessa fase considerada pelo próprio autor como “transcendental e mística [...] seus versos são litúrgicos, hieráticos e parecem confissões abrasadas no claustro. [...] A carne briga com o espírito” (SANT'ANNA, 1991, p. 260). Aprofundando-se acerca da relação entre a linguagem do poeta e o texto bíblico, argumenta Santos (2009) que em ambos é possível notar a recorrência da repetição e de estruturas paralelas tanto binárias quanto terciárias; o

procedimento de combinar estruturas sinonímicas no intuito de que o sentido seja construído pela semelhança de ideias; o uso recorrente de figuras de linguagem, etc.

Além do que foi posto, é possível notar nessa poesia inicial um diálogo tanto com o Simbolismo, quanto com o Surrealismo: os versos longos, o poder da sugestão, as induções sinestésicas, o universo por vezes onírico e as suas imagens ilógicas, entre outras coisas. Juliana Santos (2009) vem corroborar essa afirmação ao argumentar que “apenas a epígrafes utilizadas e os poemas dedicados a poetas como Rimbaud, principalmente, Verlaine, Claudel, Baudelaire, Rilke, Gide, entre outros, já nos remetem ao ideário e à concepção estética destes movimentos” (SANTOS, 2009, p. 280). Álvaro Cardoso Gomes (2015) concorda com a afirmação de Santos (2009), sobre a relação que ela defende existir entre esses autores e os movimentos simbolista e surrealista, ao discorrer acerca das dissonâncias, estratégia musical que foi integrada ao âmbito literário por Baudelaire. Segundo Gomes (2015), Baudelaire instaurou o grotesco como matéria de arte, acreditando que esse — adicionado ao trágico — possuía o mesmo caráter das dissonâncias musicais: a irregularidade que, de acordo com o poeta maldito, teria a capacidade de despertar os sentidos do leitor/ouvinte. Legitimando suas colocações, Gomes cita o próprio Baudelaire, afirmando que: “Só o que possui uma ligeira incorreção nos desperta profundamente os sentidos: donde se pode concluir que a irregularidade, isto é, a surpresa, o espanto, o inesperado constituem parte essencial e característica da beleza” (BAUDELAIRE *apud* GOMES, 2015, p. 80). Com isso, o autor pretende introduzir a ideia de que:

A dissonância será, portanto, uma das vertentes do Simbolismo, presente tanto nas imagens alucinadas de um Rimbaud, que antecipam o Surrealismo, quanto no onirismo imagético de Mallarmé, que revolucionará a poesia, antecipando a modernidade (GOMES, 2015, p. 80).

Adalberto Luis Vicente (2009) reforça as afirmações de Santos (2009) e de Gomes (2015) ao defender que as *Cartas do vidente* — escritas originalmente em 1871 —, de Rimbaud, serviram de base para toda a teorização inicial da escrita automática e da livre associação surrealistas.

Santos (2009) discorre sobre as características que defende como herança do diálogo entre a obra inicial de Vinicius e cada um desses dois movimentos. Em suas palavras:

Da herança simbolista, Vinicius se apropria de diversos recursos como a noção da sugestão e da sinestesia, o gosto pela experimentação da linguagem, o uso do verso longo e livre, a musicalidade, um certo pessimismo ou sentimento de

angústia, o gosto pelo universo simbólico e transcendente, a comunhão com a natureza, entre outros (SANTOS, 2009, p. 280).

Já no que tange à escola surrealista, ela explica que:

Esse diálogo concretiza-se principalmente em algumas composições em que o eu-lírico parece penetrar em seu universo inconsciente ou onírico, através de uma profusão de imagens e de ilogicidades. O verso longo, nestes poemas, assume uma cadência narrativa que nos faz lembrar o propósito surrealista do automatismo psíquico, da narração de sonhos, como forma de libertação da subjetividade. (...) Além disso, a compreensão da mulher enquanto caminho de regeneração e de comunhão cósmica, apresentada pelo poeta, é uma das facetas da criação surrealista (SANTOS, 2009, p. 280).

Para tornar mais claras essas noções, passemos a observar diretamente cada um dos livros.

2.2.1 O caminho para a distância (1933)

O livro inicial da carreira de Vinicius de Moraes, *O caminho para a distância*, foi publicado em 1933 pela editora de Augusto Frederico Schmidt. Embora seja possível identificar algumas afinidades entre as criações poéticas de ambos os autores, Vinicius — em entrevista cedida em 1967 — (2007) nega que tenha havido qualquer tipo de influência por parte de Schmidt na época, uma vez que chegara a conhecê-lo apenas quando o livro já estava escrito.

Vinicius de Moraes (2017) dedica o livro aos amigos por meio de um poema, no qual explica que existe uma ligação entre todos os poemas do livro, “um todo comum indivisível” (*ibidem*, p.40). O autor assume ainda que o livro possui imperfeições, assim como ele, ao declarar que: “seus defeitos de ideia são os meus defeitos de formação” (*ibidem*, p.40). Vinicius fala um pouco sobre esses defeitos em algumas entrevistas cedidas posteriormente, explicando que, à época: “as artes tinham que ser maiores, a carne representava o pecado, o espírito representava assim a beleza. Tudo isso artificializou muito a minha formação na adolescência” (*idem* 2007, p. 21). Indo além, o poeta chega a declarar — referindo-se aqui à toda sua obra inicial — que: “era um menino de formação católico-burguesa. Vinha de uma família maravilhosa do ponto de vista afetivo, mas não do ponto de vista intelectual: estava tudo errado” (*idem* 2007, p. 229).

O Caminho para a distância compõe-se de trinta e nove poemas — excluindo-se o poema-dedicatória do início —, dos quais apenas dois foram desenvolvidos sob forma fixa, tratando-se de dois sonetos. Ou seja, Vinicius mistura — de forma nada tradicional —, a quantidade de versos nas estrofes dos poemas do livro. O autor prioriza o uso do verso livre, intercalando, na maior parte dos poemas, entre versos sem um número regular de sílabas. O ritmo parece seguir uma intensidade subjetiva, ou seja, uma intensidade que é ditada pelo modo de estar do eu-lírico, pela maneira como ele parece se sentir no momento da escrita. Observemos, por exemplo, os versos do poema *Ânsia*:

Na treva que se fez em torno a mim
 Eu vi a carne.
 Eu senti a carne que me afogava o peito
 E me trazia à boca o beijo maldito.

Eu gritei.

De horror eu gritei que a perdição me possuía a alma
 E ninguém me atendeu.

Eu me debati em ânsias impuras
 A treva ficou rubra em torno a mim
 E eu caí!

As horas longas passaram.

O pavor da morte me possuiu.

No vazio interior ouvi gritos lúgubres
 Mas a boca beijada não respondeu aos gritos.

Tudo quedou na prostração.

O movimento da treva cessou ante mim.

A carne fugiu
 Desapareceu devagar, sombria, indistinta
 Mas na boca ficou o beijo morto.

A carne desapareceu na treva

E eu senti que desaparecia na dor
 Que eu tinha a dor em mim como tivera a carne
 Na violência da posse.

Olhos que olharam a carne
 Por que chorais?
 Chorais talvez a carne que foi
 Ou chorais a carne que jamais voltará?
 Lábios que beijaram a carne

Por que tremeis?

Não vos bastou o afago de outros lábios
Tremeis pelo prazer que eles trouxeram
Ou tremeis no balbucio da oração?
Carne que possui a carne
Onde o frio?
Lá fora a noite é quente e o vento é tépido
Gritam luxúria nesse vento
Onde o frio?

Pela noite quente eu caminhei...
Caminhei sem rumo, para o ruído longínquo
Que eu ouvia, do mar.
Caminhei talvez para a carne
Que vira fugir de mim.

No desespero das árvores paradas busquei consolação
E no silêncio das folhas que caíam senti o ódio
Nos ruídos do mar ouvi o grito de revolta
E de pavor fugi.

Nada mais existe para mim
Só talvez tu, Senhor.
Mas eu sinto em mim o aniquilamento...

Dá-me apenas a aurora, Senhor
Já que eu não poderei jamais ver a luz do dia
(MORAES, 2017, p. 45-46).

É possível perceber que a irregularidade métrica não impede que o poema possua um ritmo próprio, ao contrário, o garante ao respeitar uma espécie de fluxo que parte do eu-lírico, como numa espécie mesmo de ânsia. Soa natural e não planejado — ainda que o seja pelo poeta — e acompanha a intensidade do que parece ser um desabafo seguido de uma súplica. Em grande parte dos versos mais longos a fala do eu-lírico se estende também em divagações, acelera o ritmo no fluxo das lembranças e dos sentimentos que o tomam, a falta de pontuação no fim de alguns versos acentua essa sensação; ao passo que nos versos mais curtos ele desacelera e pausa, pontuando — inclusive gramaticalmente, com os pontos final e de exclamação — momentos de impacto dentro de seu processo de reflexão. A maioria dos poemas, aliás, carrega um ritmo que, cada um a seu modo, remete a um diálogo com aquele que se encontra nas alturas, contrastando momentos de calma resignação e de desesperado apelo — o que muitas vezes é evidenciado justamente pela irregularidade métrica, pela intercalação de versos de diferentes extensões.

Os poemas do livro partem quase sempre do lugar do eu-lírico, o qual utiliza, na maioria das vezes, a primeira pessoa do singular para dizer de si e de suas experiências. Como é possível notar em “Eu sinto a luz desesperadamente”⁶ (*ibidem*, p. 41); “Eu sei que a Verdade ainda habita minha alma”⁷ (*ibidem*, p. 43); “O que sou eu, gritei um dia para o infinito”⁸ (*ibidem*, p. 44); “Na hora dolorosa e roxa das emoções silenciosas/ Meu espírito te sentiu”⁹ (*ibidem*, p. 51); “A noite é como um olhar longo e claro de mulher./ Sinto-me só.”¹⁰ (*ibidem*, p. 57); “Mergulhado em mim mesmo, com os olhos errando na campina/ Eu me lembro da minha juventude”¹¹ (*ibidem*, p. 62); “A tristeza de não poder alcançar o infinito/ Embargará de lágrimas a minha voz”¹² (*ibidem*, p. 67). Em alguns poucos casos, ainda que o eu-lírico refira-se a um outro — na terceira pessoa do singular —, parece ser o caso de alguém que empreende um distanciamento para enxergar a si mesmo “de fora” da situação em que se encontra. Isto é, ainda que fale de um outro, fala ainda de si mesmo, como se nota em “Volta, ó alma, ao lugar de onde partiste/ O mundo é bom, o espaço é muito triste.../ Talvez tu possas ser feliz um dia”¹³ (*ibidem*, p. 45); “Ele perscrutou o horizonte/ E viu que a estrada ia além, muito além de todas as coisas”¹⁴ (*ibidem*, p. 47); “O homem sozinho, abandonado na treva/ Gritou que a treva é das almas traídas/ E que o sacrifício é a luz que redime”¹⁵ (*ibidem*, p. 48); “Ele é cheio de amor pelas coisas da vida/ E é cheio de respeito para as coisas da morte./ O poeta não teme a morte.”¹⁶ (*ibidem*, p. 53); “Quando o poeta chegou à cidade/ A aurora vinha clareando o céu distante/ E as primeiras mulheres passavam levando cântaros cheios”¹⁷ (*ibidem*, p. 69).

Cabe evidenciar o forte tom litúrgico que envolve a obra, o que é bastante conveniente, desde que a temática do livro gira, principalmente, em torno da aspiração ao sublime. Juliana Santos, estudiosa do autor, discorrendo acerca da aproximação que é feita entre os poemas e os textos bíblicos, vai dizer-nos que ela se dá “tanto em relação à linguagem, no que diz respeito a estruturas e vocabulário, quanto aos temas e imagens” (SANTOS, 2009, p. 279). Sobre a linguagem, explica ela que:

⁶ “Místico”.

⁷ “O único caminho”

⁸ “Inatingível”

⁹ “Tarde”

¹⁰ “Vazio”

¹¹ “Vinte anos”

¹² “Senhor, eu não sou digno”

¹³ “Alma perdida”

¹⁴ “Velha história”

¹⁵ “Sacrifício”

¹⁶ “O poeta”

¹⁷ “O Poeta na madrugada”

Percebemos frequentemente a repetição e também a presença de estruturas paralelas binárias (...) e terciárias (...). Além disso, percebemos o procedimento de combinar estruturas sinonímicas e, através delas, construir sentidos por meio da aproximação de ideias semelhantes e até redundantes (...). A bíblia também se caracteriza pelo caráter oratório, proclamatório de sua escritura e pelo uso frequente de figuras de linguagem, tais como a metáfora, a comparação ou a hipérbole. Vinicius também apresenta essas características (SANTOS, 2009, p. 279-280).

É possível notar o tom litúrgico já pelo título de alguns dos poemas, tais como “Senhor, eu não sou digno”, “O bom-pastor” e “Judeu errante”. Títulos esses que remetem a passagens bíblicas e a mitos judaico-cristãos. O eu-lírico e até mesmo o poeta são colocados em questão dentro dessa simbologia mítico-literária. Isso se dá — por exemplo — no caso do já citado “Judeu errante”, uma vez que o poeta é colocado no lugar de um amaldiçoado — como aquele que o foi por Jesus, quando de sua via crucis —, condenado a vagar eternamente “Pela ilusão de procurar a aurora/ Sofrendo a dor de caminhar sozinho” (MORAES, 2017, p. 70). Além disso, de acordo com Santos, “vislumbramos vales e lírios, montanhas e aves do céu, cordeiros e lobos, chagas, óleo santo, pétalas e mel, imagens que caracterizam o texto bíblico” (SANTOS, 2009, p.280). Esse caráter litúrgico não se circunscreve, entretanto, aos poemas cujos títulos fazem referência direta a passagens bíblicas, alguns outros foram desenvolvidos de forma a sugerir parábolas. Segundo o dicionário de termos literários Carlos Ceia (FÁBULA, 2009), as parábolas tratam de narrativas sobre vivências entre seres humanos, animais e até mesmo seres divinos, das quais se pode tirar lições edificantes. Demonstrem, assim, grande semelhança com as alegorias — tão utilizadas na Literatura —, mas as parábolas diferem-se destas devido ao seu caráter religioso. Tal caráter levou os povos antigos — tais como os indianos e os chineses — a escolhê-las como um dos meios de transmissão de seus ensinamentos religiosos, além de servirem ainda hoje às religiões contemporâneas em seus livros sagrados — tais como a *Bíblia* e o *Alcorão* —. Desse modo, é possível concluir que tratamos aqui de poemas que contam histórias e que podem, por analogia, apresentar algum ensinamento ou lição; exemplo disso é o poema “Sacrifício”, no qual é possível depreender a noção de sacrifício como redenção, posto que: “Mil vozes clamavam que a vitória do homem forte tombado na luta/ Era o novo Evangelho para o homem da paz que lavra no campo” (MORAES, 2017, p. 49); ou seja, o homem só pôde ter paz para lavrar a terra porque o homem forte havia tombado na luta para que assim fosse. Essa parábola em versos criada por Vinicius vem também reiterar o que já havia sido pregado por Jesus Cristo em um de seus mais famosos sermões, aquele em que garantiu as bem-

aventuranças àqueles que sofrem: “Bem-aventurados os que choram, pois serão consolados. Bem-aventurados os humildes, pois eles receberão a terra por herança” (BÍBLIA, Mateus, 5, 4.5).

Ademais, outra estratégia muito utilizada na Bíblia e da qual o autor lança mão em diversos momentos é a repetição, o que acaba por evidenciar ainda mais a liturgia que percorre a obra. De acordo com Juliana Santos, ao tratar de toda a obra inicial do autor: “Nos versos de Vinicius, assim como no texto bíblico, percebemos frequentemente a repetição e também a presença de estruturas paralelas binárias (...) e terciárias” (SANTOS, 2009, p. 279). Podemos observar essa questão tanto no excerto do poema “Místico” quanto no poema “Carne” que seguem:

No olhar aberto que eu ponho nas coisas do alto
 Há todo um amor à divindade.
 No coração aberto que eu tenho para as coisas do alto
 Há todo um amor ao mundo.
 No espírito que eu tenho embebido das coisas do alto
 Há toda uma compreensão
 (MORAES, 2017, p. 41).

.....

Que importa se a distância estende entre nós léguas e léguas
 Que importa se existe entre nós muitas montanhas?
 O mesmo céu nos cobre
 E a mesma terra liga nossos pés.
 No céu e na terra é tua carne que palpita
 Em tudo eu sinto o teu olhar se desdobrando
 Na carícia violenta do teu beijo.
 Que importa a distância e que importa a montanha
 Se tu és a extensão da carne
 Sempre presente?
 (MORAES, 2017, p. 60).

No caso do excerto de “Místico”, podemos observar o uso do paralelismo, pelo qual os versos são intercalados em duas medidas diferentes, sendo os ímpares mais longos e os pares mais curtos, numa estrutura semelhante a de um refrão; estratégia que induz o ritmo a soar como algo muito próximo das ladainhas católicas, em que o padre interpela os devotos da igreja e estes respondem. Segismundo Spina, em seu *Na madrugada das formas poéticas*, explica-nos que o refrão é basilar ao canto coral e às produções antifônicas, visto que esse pode representar tanto a resposta de um coro a outro, quanto a resposta de um coro ao solista, assim como um desfecho cantado depois de cada estrofe pelos coros em conjunto. Além disso, o autor vem

reforçar a ligação do refrão com a liturgia cristã, ao argumentar que: “O canto *responsorial* litúrgico, que é já uma segunda fase do *solo salmódico* dos primeiros tempos do Cristianismo, é um exemplo do segundo tipo, isto é, o solista canta um versículo do salmo e os fiéis intervêm em coro com a execução do refrão” (SPINA, 2002, p. 53). Já no caso do poema “Carne”, o paralelismo parece suscitar uma intensidade maior nos versos em que ocorre, remetendo ao momento litúrgico do sermão. De acordo com Spina o paralelismo geralmente se dá pela “sucessão de dísticos em que o pensamento é repetido com variações vocabulares ou inversão das palavras do verso, seguido de refrão ou não” (SPINA, 2002, p. 72), estratégia possível de ser identificada em “Que importa se a distância estende entre nós léguas e léguas/ Que importa se existe entre nós muitas montanhas?” (MORAES, 2017, p. 60). Ademais, argumenta Spina que tal estratégia “não constituía apenas um fenômeno poético da primitiva poesia coral do mundo românico, mas um processo ocorrente na poesia oriental, chinesa, árabe, caldaica e egípcia. (...) O paralelismo esteve ou está ligado às danças rituais a dois coros, aos cantos de prece, aos cantos triunfais” (SPINA, 2002, p. 72).

O caminho para a distância — que nomeia o livro — trata da trajetória empreendida pelo poeta em direção à ascensão espiritual. Nesse caminho, porém, ele se vê constantemente atormentado pelos rogos da matéria, como é possível notar em “Místico”: “E na névoa clara das coisas há um vago sentido de espiritualização/ Tudo está cheio de ruídos sonolentos/ Que vêm do céu, que vêm do chão/ E que esmagam o infinito do meu desespero” (MORAES, 2017, p.41). Isto é, por mais que os valores do sublime venham a impelir o seu caminhar, as emoções que o tomam não vêm apenas do alto, não vem apenas do céu, mas também do chão, do terreno; ambos os anseios o esmagam, o oprimem, mantendo-o em estado de eterno desespero. O eu-lírico conhece a Verdade, pode ver a luz diante da cegueira espiritual que parece tomar os outros homens, diante da treva assegurada pela matéria. Isso fica claro no poema “O Único caminho”, em que ele se coloca como uma espécie de profeta, capaz de ver além: “No caos, no horror, no parado, eu vi o caminho que ninguém via/ O caminho que só o homem de Deus pressente na treva” (*ibidem*, p.43). No entanto, ainda que seja abençoado com essa espécie de visão, parece amaldiçoado pelo que vem de baixo, não pode resistir aos seus apelos: “Eu quis fugir da perdição dos outros caminhos/ Mas eu caí” (*ibidem*). Angustiado, o eu-lírico procura reafirmar o seu lugar no caminho da espiritualidade: “O caminho fugiu dos olhos do meu corpo/ Mas não desapareceu dos olhos do meu espírito/ Meu espírito sabe.../ Ele sabe que longe da carne e do amor do mundo/ Fica a longa vereda dos destinados do Profeta” (*ibidem*); ele recusa a completa rendição ao terreno, mas parece agarrar-se ao espiritual como alguém que se vê pendurado nas

alturas, tentando sustentar com apenas uma mão todo o peso que a força da gravidade exerce sobre seu próprio peso.

2.2.2 Forma e Exegese (1935)

Forma e exegese, o segundo livro da carreira de Vinicius de Moraes, foi publicado em 1935 pela Editora Pongetti. A obra, que foi dividida em cinco partes, é composta por vinte e sete poemas, dos quais nenhum apresenta forma fixa. As rimas são poucas, portanto a maioria dos versos são brancos, além de alongarem-se a ponto de parecerem eternos, infinitos. Vinicius de Moraes, que tinha à época 22 anos, dedica a obra aos escritores Jean-Arthur Rimbaud e Jacques Rivière, possibilitando entrever alguns dos diálogos com os quais confabulou ao desenvolvê-la. Mais do que lhes dedicar a obra, o autor lhes agradece, e o faz sob o signo da fé que tinham em comum. Diz ele, na primeira folha que segue a contracapa do livro: “A Jean-Arthur Rimbaud e Jacques Rivière/em Deus/ — o meu reconhecimento” (MORAES, 2017, p. 60). Trata-se mesmo de um livro que remete a poetas como Rimbaud, amaldiçoados a verem o que os outros não vêem e a buscarem aquilo que não podem alcançar. Trata-se mesmo de uma obra cuja estrutura incorpora o novo através de estratégias como o verso livre, mas que não abandona a tradição como se essa fosse um erro; posição bastante coerente com o que Rivière defendia enquanto fazer literário. Isso porque, de acordo com Neves (2010), ao explicar a proposição de Rivière, enquanto diretor, ao ideário da *Nouvelle Revue Française*:

Rivière lança os fundamentos de um discurso crítico e de uma prática literária que se situam entre tradição e modernidade (...), propõe a concepção de um classicismo modernista, cuja manifestação exemplar é, na sua perspectiva, o projeto romanesco de Proust, no qual Rivière rastreia todos os ingredientes que lhe permitem progredir na inteligibilidade do psiquismo humano (NEVES, 2010, P. 160).

No que tange a dar pistas sobre os rastros literários que marcam os poemas da obra, Vinicius vai mais além e confere epígrafes tanto ao livro, quanto a cada uma das cinco partes em que ele foi dividido, assim como a alguns dos poemas que o compõem. A primeira delas, dedicada ao livro como um todo, é de Jacques Rivière e proclama que “*Je ne vois clair qu’au contact de la vie*”¹⁸ (RIVIÈRE *apud* MORAES, 2017, p. 60), norteando a leitura, deixando

¹⁸ “Eu só vejo com clareza se em contato com a vida” (tradução nossa).

entrever a perspectiva do autor em relação ao fazer literário do poeta. Aqui o poeta é aquele que pode ver, mas que só é capaz de fazê-lo porque se permite a entrar em contato direto com a vida. Todas as epígrafes, a propósito, são citações de autores que, diante da fruição dos poemas, parecem ter deixado rastros no fazer literário de Vinicius e, claramente, representam os diálogos propostos por ele na obra. São eles, além dos dois aos quais dedica o livro, os autores Léon Bloy, Stéphane Mallarmé, Johann Wolfgang von Goethe, Charles Baudelaire, Rainer Maria Rilke, André Gide, assim como o brasileiro Mário Vieira de Mello. Observados esses autores, podemos ver já denunciadas as relações dessa poesia com o Simbolismo.

A primeira parte do livro se abre com uma epígrafe de Léon Bloy — um católico pouco ortodoxo e crítico da própria religião —, o qual acredita que “*Souffrir passe, avoir souffert ne passe jamais*”¹⁹ (BLOY *apud* MORAES, 2017, p. 60). Assim, o poeta parece defender que a dor que se sente em um momento é carregada para sempre por aquele que a sentiu. Essa parte é composta de seis poemas, dos quais a metade trata ou remete a ritos cerimoniais e passagens bíblicas, ao passo que os outros três tratam de memórias, melancolias, despedidas e angústia.

Em “O olhar para trás”, o eu-lírico delinea um velório, o velório de sua própria infância. Diz ele ao observar toda a cena: “Beijam-me a face — irmã vestida de azul, por que estás triste? / Deu-te a vida a velar um passado também?” (MORAES, 2017, p. 80). Já em “Sursum”, desde o nome deparamo-nos com o rito missal, o termo trata de uma referência à expressão proferida pelo padre aos fiéis: *Sursum corda!* Corações ao alto! Somos levados entre orações, exortações e tradições litúrgicas que, como no caso do título, chegam a incluir o uso do latim: “Sentis? Há um olhar de luz passando em meus cabelos, *agnus dei...*” (MORAES, 2017, p. 81); aqui vemos a imagem do cordeiro de Deus, tradicionalmente rogado na oração que vai consagrar a hóstia em corpo de Cristo, representando o sacrifício ao qual se entregou o cordeiro de Deus em nome de purgar os pecados da humanidade, de purificá-los. O eu-lírico não trata aqui de missa qualquer, mas de uma missa em que os anjos vêm arrebatando aqueles que crêem: “Ouviste? Há sobre nós um brando tataral de asas enormes/ O sopro de uma presença invade a grande floresta de mármore em ascensão” (MORAES, 2017, p. 81). O espírito santo está presente e é quem permite o arrebatamento:

Queimam... alongam em êxtase os corpos de cera, crepitando serenamente a
cabeça em chamas
Voam — sobre o mistério voam os círios alados cruzando o ar um frêmito de
fogo!...
(MORAES, 2017, p. 81).

¹⁹ “O sofrer passa, mas o ter sofrido não passa nunca” (tradução nossa).

O fogo e as chamas sobre as cabeças remetem ao Pentecostes, ao espírito santo agindo. Além disso, vale ressaltar o diálogo com Rainer Maria Rilke, que parece ter sido proposto pelo autor ao lançar mão da imagem do anjo, ao tratar da morte, fatos que ocorrem em diversos poemas ao longo da obra — e não apenas no poema em que abre com uma epígrafe do outro autor, como se poderia esperar.

Entre a outra metade dos poemas da primeira parte o que ressalta é a angústia, parecendo retomar a epígrafe — arauto do sofrer —. Isso ocorre em relação às memórias, como em *Ilha do governador*:

[...]
 Como não lembrar essas noites cheias de mar batendo?
 Como não lembrar Susana e Eli?
 Como esquecer os amigos pobres?
 Eles são essa memória que é sempre sofrimento
 Vêm da noite inquieta que agora me cobre
 São o olhar de Clara e o beijo de Carmem
 São os novos amigos, os que roubaram luz e me trouxeram.
 Como esquecer isso que foi a primeira angústia
 Se o murmúrio do mar está sempre nos meus ouvidos (...)
 (MORAES, 2017, p. 82-83).

Também há sofrer nas escolhas, ainda que essas pareçam acertadas ao eu-lírico, como em *O Prisioneiro*:

Eu cerrei brandamente a janela sobre a noite quieta
 E fiquei sozinho e parado, longe de tudo.
 Nenhuma percepção — talvez uma leve sensação de frio no vento
 E uma vaga visão de objetos boiando no vácuo dos olhos.
 Nenhum movimento — distâncias infinitas em todas as coisas
 No lençol branco que era outrora o grande esquecimento
 No poeta que ontem era o refúgio e a lágrima
 E no misericordioso olhar de luz que sempre fora o supremo apelo.
 Nenhum caminho — nem a possibilidade de um gesto desalentado
 Na angústia de não ferir o desespero do espaço imóvel
 (MORAES, 2017, p. 83).

O eu-lírico parece escolher a imobilidade, ainda que desesperadora: Não perceber, não se movimentar, não caminhar. O simples ato de pensar causaria uma violência sobre o seu imóvel estado, em suas palavras ainda: “Nenhum pensamento — a mobilidade será o horror de todas as noites/ É preciso ser feliz na imobilidade” (*ibidem*). Ou seja, o eu-lírico reitera o que já dissera no segundo verso: melhor se manter “sozinho e parado, longe de tudo” (*ibidem*).

A segunda parte do livro também se constitui de seis poemas e tem início com duas epígrafes: “Deus existe, eu é que não existo” (MELLO *apud* MORAES, 2017, p. 82-83); e “— *Le Ciel est mort. — Vers toi, j'accours! donne, ô matière.*”²⁰ (MALLARMÉ *apud* MORAES, 2017, p. 82-83). Esses dois excertos delineiam os limites da contradição vivida pelo eu-lírico nessa parte da obra. Aqui ele segue preocupado com as coisas do alto, almeja alcançar o divino, mas é tomado pelo desespero que sente diante da força do apelo exercido pela matéria, pela carne, a qual acaba se entregando. Em “O Incriado”, primeiro poema dessa parte, isso já pode ser notado: o eu-lírico é alguém que conhece a verdade do Espírito: “Nas ruas noturnas a alma passeia, desolada e só em busca de Deus” (MORAES, 2017, p. 89). No entanto, ele assume suprir as necessidades de seu corpo material, ainda que lhe tragam culpa: “Quando meu corpo precisou repousar eu repousei, quando minha boca ficou sedenta eu bebi/ Quando meu ser pediu a carne eu dei-lhe a carne mas eu me senti mendigo” (MORAES, 2017, p. 89). O eu-lírico chega a confessar que a entrega canal lhe faz esquecer do divino que não pode alcançar, ainda que o leve à miséria do Espírito: “Terrível é o sono atormentado do homem que suou sacrilegamente a carne/ Mas boa é a companheira errante que traz o esquecimento de um minuto/ Boa é a esquecida que dá o lábio morto ao beijo desesperado” (*ibidem*, p. 90). O eu-lírico se coloca como alguém que pertence às alturas, mas que foi amaldiçoado a viver no baixo da Terra:

Eu sou o Incriado de Deus, o que não teve a sua alma e semelhança
 Eu sou o que surgiu da terra e a quem não coube outra dor senão a terra
 Eu sou a carne louca que freme ante a adolescência impúbere e explode sobre
 a imagem criada
 Eu sou o demônio do bem e o destinado do mal mas eu nada sou (MORAES,
 2017, p. 90).

A outra imagem que mais aparece nesta parte do livro, e que vem muitas vezes representar as necessidades da carne, é a imagem da mulher. Em “A Volta da mulher morena”, o eu-lírico exige que mutilem a mulher: “Meus amigos, meus irmãos, cortai os lábios da mulher morena/ Eles são maduros e úmidos e inquietos/ E sabem tirar a volúpia de todos os frios” (*ibidem*, p. 92). Ele implora: “Dai morte cruel à mulher morena!” (*ibidem*). Parece que o desejo do eu-lírico é o de sacrificar a mulher como num rito, visto que os ritos sacrificiais — dentro de muitas doutrinas religiosas — têm a capacidade de purificar e, em alguns casos, até mesmo de sacralizar aquilo que é impuro — e conseqüentemente é capaz de purificar também aquele que conduz o ritual —. Em “O Cadafalso” são reiteradas as questões do sacrifício, assim como

²⁰ “— O céu está morto. — A ti eu corro! provenha, oh matéria” (tradução nossa).

a imagem da mulher como representação do desejo carnal, chegando essa a assumir o lugar de algoz que o leva a descer aos reinos infernais:

E veio então uma mulher como uma visão sangrenta de revolta
 Que com mão de gigante colheu o que de sexo havia em mim e o espremeu
 amargamente
 E que separou a minha cabeça violentamente do meu corpo.

Nesse momento eu tive de partir e todos fugiam aterrados
 Porque misteriosamente meu corpo transportava minha cabeça para o
 inferno...
 (MORAES, 2017, p. 93).

Em “A Mulher na noite” essa imagem da mulher enquanto mal, adquire contornos animalescos, selvagens e até mesmo escatológicos, como é possível perceber no excerto que segue:

(...) Eu estava imóvel — tu caminhavas para mim como um pinheiro erguido
 E de repente, não sei, me vi acorrentado no descampado, no meio de insetos
 E as formigas me passeavam pelo corpo úmido.
 Do teu corpo balouçante saíam cobras que se eriçavam sobre o meu peito
 E muito ao longe me parecia ouvir uivos de lobas.
 E então a aragem começou a descer e me arrepiou os nervos
 E os insetos se ocultavam nos meus ouvidos e zunzavam sobre os meus
 lábios.
 Eu queria me levantar porque grandes reses me lambiam o rosto
 E cabras cheirando forte urinavam sobre as minhas pernas.
 Uma angústia de morte começou a se apossar do meu ser
 As formigas iam e vinham, os insetos procriavam e zumbiam do meu
 desespero.
 (MORAES, 2017, p. 94).

Aqui a mulher representa os desejos carnis no que eles têm de mais primário na natureza humana.

Duas epígrafes inauguram também a terceira parte de *Forma e exegese*. A primeira delas é de Goethe, o qual vem defender o símbolo enquanto sua capacidade de capturar o instante, diz ele: “Todo o efêmero não é senão símbolo” (GOETHE *apud* MORAES, 2017, p. 95). Ao passo que a segunda epígrafe é de Rimbaud, ela trata de uma questão que não aparece apenas nesta parte do livro, mas que o perpassa do início ao fim: a questão da visão. Vinicius recorre ao poeta maldito para aludir à maneira que pretendeu criar a poesia da obra: “*j’ai vu quelquefois*

*ce que l'homme a cru voir*²¹ (RIMBAUD *apud* MORAES, 2017, p. 95) Isto é, o poeta não apenas olha para o mundo ao seu redor e para dentro de si. O poeta é uma espécie de profeta, de oráculo, de iniciado; é alguém que não apenas olha — como a maioria dos outros mortais —, mas que realmente vê e, junto à citação de Goethe, podemos inferir que Vinicius acreditava nesse momento que essa visão não podia ser transmitida, senão por meio dos símbolos.

Como não poderia deixar de ser, esta parte do livro apresenta uma linguagem bastante simbólica que exige do leitor uma atenção mais dedicada para que ele consiga compreender as imagens sugeridas pelo autor e, assim, acompanhar o fio dos poemas. Tomemos como exemplo o poema “A Legião dos Úrias”, do qual segue um trecho:

Quando a meia-noite surge nas estradas vertiginosas das montanhas
 Uns após outros, beirando os grotões enlustrados sobre cavalos lívidos
 Passam olhos brilhantes de rostos invisíveis na noite
 Que fixam o vento gelado sem estremecimento.

São os prisioneiros da Lua. Às vezes, se a tempestade
 Apaga no céu a languidez imóvel da grande princesa
 Dizem os camponeses ouvir os uivos tétricos e distantes
 Dos Cavaleiros Úrias que pingam sangue das partes amaldiçoadas.

São os escravos da Lua. Vieram também de ventres brancos e puros
 Tiveram também olhos azuis e cachos louros sobre a fronte...
 Mas um dia a grande princesa os fez enlouquecidos, e eles foram escurecendo
 Em muitos ventres que eram também brancos mas que eram impuros.

E desde então nas noites claras eles aparecem
 Sobre cavalos lívidos que conhecem todos os caminhos
 E vão pelas fazendas arrancando o sexo das meninas e das mães sozinhas
 E das éguas e das vacas que dormem afastadas dos machos fortes.

[...] Depois amontoam a presa sangrenta sob a luz pálida da deusa
 E acendem fogueiras brancas de onde se erguem chamas desconhecidas e
 fumos
 Que vão ferir as narinas trêmulas dos adolescentes adormecidos
 Que acordam inquietos nas cidades sentindo náuseas e convulsões mornas
 [...]
 (MORAES, 2017, p. 97-98).

Deparamo-nos aqui, com um poema que aparentemente mistura figuras bíblicas e ritos que remetem a tempos bem anteriores ao advento do cristianismo. Roberto Sicuteri, autor do livro *Lilith - A lua negra* (1998), explica-nos como o mito de Lilith surgiu nas mais diversas religiões, culturas e tradições, entre as quais nos ateremos à versão da bíblia judaico-cristã, com

²¹ “Eu tenho visto, por vezes, aquilo que o homem pensava que via” (tradução nossa).

algumas ressalvas para as tradições lunares. Segundo o estudioso do mito, existem certas incongruências, no que tange à criação da mulher, entre o primeiro e o segundo capítulos do livro de *Gênesis*. Ele discorre sobre como o fato de existirem dois momentos distintos que narram a criação da mulher — cada um em um dos dois capítulos — e de esses dois momentos acabarem por se contradizer — visto que no primeiro capítulo a mulher é feita, assim como o homem, à imagem e semelhança de deus, ao passo que no segundo capítulo ela é criada a partir da costela de Adão — possibilitaram que surgisse o mito da criação de duas mulheres distintas: Lilith e Eva. Longe de pretender investigar as minúcias que baseiam e que tornaram possível o desenvolvimento do mito, o que nos interessa para a análise do poema é entender o que ele simboliza. Cabe ressaltar aqui, no entanto, que as questões e observações nas quais se baseia o autor para explicar o mito da Lilith — que surge na tradição judaico-cristã — tem como fontes, além da própria bíblia, obras da literatura judaica, muitas delas transmitidas a partir da oralidade entre os rabinos jeovísticos, tais como o Zohar, o Bereshit Rabbah e a Torah.

No intuito de explicar quem era essa Lilith, Sicuteri (1998) lança mão de um comentário do Bereshit Rabbah sobre a sua criação: “No princípio a criou, mas quando o homem a viu cheia de saliva e de sangue afastou-se dela, tornou a criá-la uma segunda vez” (SICUTERI, 1998, p. 14). Para o autor, o fato de ela estar coberta de sangue pode representar a relação sexual livre de tabus e de proibições — remetendo inclusive ao sexo durante a menstruação, tabu até os dias de hoje; a saliva reforça a impressão, dentre outros motivos, porque “é um componente claramente sexual possivelmente reconduzível, por via psicanalítica, à secreção erótica” (SICUTERI, 1998, p. 14); e isso amedrontou o primeiro homem. Outra versão sobre o mito da Lilith que pode ajudar na compreensão do poema é aquela que remete às tradições e aos ciclos lunares, presentes já em lugares e em tempos tais como a Babilônia de 3000 a.C., o Egito de 1700 a.C. e a Frigia de um século a.C., dentre vários outros. Dentro dessas tradições, segundo o autor:

Lua crescente e Lua cheia correspondem à Grande Mãe. Com a lua resplandecente no céu, era vivida, analogicamente, a plenitude da fertilidade e do influxo benéfico em toda a natureza, especialmente na psique feminina. Quando a lua, concluída a última fase, desaparece, realiza-se, analogicamente, a dramática Lua Negra, a “ausente”: o demônio da obscuridade (SICUTERI, 1998, p. 32-33).

Se retomamos a leitura do poema “A Legião dos Úrias”, percebemos que ele trata de guerreiros que eram anjos, “Vieram também de ventres brancos e puros/ Tiveram também olhos

azuis e cachos louros sobre a fronte...”; no entanto esses anjos caíram, “São os escravos da lua/ (...) um dia a grande princesa os fez enlouquecidos, e eles foram escurecendo”. Os anjos caíram por causa de uma princesa representada pela lua, pelo seu sexo, o que torna impossível não pensar nessa princesa como uma verdadeira Lilith. Esses anjos caídos “pingam sangue das partes amaldiçoadas” (*ibidem*), saem das montanhas e “vão pelas fazendas arrancando o sexo das meninas” (*ibidem*). Os cavaleiros assumem o caráter de algozes místicos, visto que: “Depois amontoam a presa sangrenta sob a luz pálida da deusa/ E acendem fogueiras brancas de onde se erguem chamas desconhecidas e fumos” (*ibidem*). Isto é, eles sacrificam suas presas impuras no altar de sua Lilith, visto que o sacrifício sagrado tem o poder de purificar as impurezas da matéria.

Outra questão interessante a ser destacada nesse poema é a respeito da oposição que o eu-lírico empreende entre os valores sublimes que remetem ao bem e os valores inferiores que remetem ao mal, ligando a cada um deles todo um universo de símbolos capazes de evocá-los; como podemos ver no contraponto entre os guerreiros que vieram de ventres alvos, mas que foram escurecendo conforme foram tocados pela sua princesa do sexo.

Diante do poema “Alba”, é possível perceber o ressaltar desse caráter de oposição desenvolvido pelo poeta — oposição essa que vai sempre remeter à guerra entre matéria e espírito responsável pela angústia do eu-lírico —; o qual lança mão de imagens de alvidez, de claridade e de brancura para evocar o mundo do sublime e das coisas superiores; ao passo que se utiliza de imagens de negror, de escuridão e da noite para evocar o oposto, o mundo terreno e das coisas inferiores. Podemos observar que, nesse caso, o valor de impureza está diretamente relacionado à cor escura do vermelho-sangue, enquanto a pureza é personificada na figura da amada Alba, assim como evocada na figura dos lírios brancos: “Alba, no canteiro dos lírios estão caídas as pétalas de uma rosa cor de sangue/ Que tristeza esta vida, minha amiga.../ Lembras-te quando vínhamos na tarde roxa e eles jaziam puros?” (MORAES, 2017, p. 99). E segue o eu-lírico, por meio dos símbolos, contando das forças terrenas que o tentam: “Quando a visão daquela flor gloriosa matando a serenidade dos lírios entrou em mim/ E eu senti correr em meu corpo palpitações desordenadas de luxúria./ Eu sofri, minha amiga, porque aquela rosa me trouxe a lembrança do teu sexo que eu não via” (*ibidem*, p. 100). O eu-lírico lamenta diante da rubra flor desfolhada: “Como poderias me perdoar, minha amiga, se soubesses que me aproximei da flor como um perdido/ E a tive desfolhada entre minhas mãos nervosas e senti escorrer de mim o sêmen da minha volúpia?” (*ibidem*); lamenta diante da inocência perdida: “Mas a pureza fugiu dos lírios como o último suspiro dos moribundos/ Ficaram apenas as pétalas da rosa, vivas e rubras como a tua lembrança” (*ibidem*).

A quarta e a quinta partes do livro se abrem também com epígrafes de Rimbaud, cujo rastro já se vem observando na obra. A epígrafe da quarta parte fala de um sofrimento constante: “*Mais, vrai, j'ai trop pleuré. Les aubes sont navrantes / Toute lune est atroce et tout soleil amer*”²² (RIMBAUD apud MORAES, 2017, p.105). Enquanto a epígrafe da quinta parte trata de castigo, de punição, diz ele: “*Assez! voici la punition: - En Marche!*”²³ (RIMBAUD apud MORAES, 2017, p.115).

Compõe-se de cinco poemas a quarta parte de *Forma e exegese*. O poeta já vinha trabalhando as imagens por meio da linguagem poética, de forma que chegassem ao ápice de seu caráter de símbolo, cujo significado não está dado no poema. Nesta parte da obra o poeta alcança o símbolo em seu estado puro, é só na relação com os outros símbolos que o leitor vai conseguir inferir certo sentido. Mas de qual concepção de símbolo estamos tratando aqui? De acordo com Gomes:

O símbolo, tal qual os simbolistas entendiam, caracterizava-se pela absoluta novidade, de forma a romper com o convencional, com as representações clássicas. (...) Entende-se também o símbolo não só como uma palavra e/ou imagem que remete a algo desconhecido, mas também como um conjunto de imagens que evoca determinado estado de espírito (GOMES, 2015, p. 97).

Isto é, nessa concepção, não existe uma relação imediata entre o símbolo e aquilo que ele simboliza, mas, ao contrário, o poeta procura romper justamente essa cadeia de correspondência entre coisa/estado de espírito e aquilo que é comumente utilizado como representação dessa mesma coisa/estado de espírito, lançando mão de novas representações. O autor se vale dos dizeres de Johansen para argumentar que o símbolo “é a expressão sugestiva duma totalidade numa imagem que contém a possibilidade duma transcendência múltipla” (JOHANSEN apud GOMES, 2015, p. 98). Indo além, ele defende que o símbolo carrega a potencialidade de prolongar as sensações e as emoções que suscita, em suas palavras:

O poeta, ao experimentar qualquer tipo de emoção, em vez de dizê-lo diretamente, se servirá de uma expressão indireta, de modo que o texto possa sugerir um estado de alma, que se prolongará ao máximo, criando sensações de outro tipo (GOMES, 2015, p. 99).

²² “Mas, é verdade, já chorei demasiadamente. As madrugadas são angustiantes/ Cada lua é atroz e cada sol, amargo” (tradução nossa).

²³ “Basta! Eis o castigo: — Em movimento!” (tradução nossa).

Por fim, o autor conclui que a junção entre imagens tanto visuais, quanto sonoras tem a capacidade de “despertar no leitor uma lembrança difusa de algo inexprimível em si, de algo que não poderia ser traduzido senão pela magia da palavra evocadora” (GOMES, 2015, p. 100). Assim, em “O Bergantim da aurora”, por exemplo, Vinicius de Moraes lança mão das imagens do mar e de um barco à velas para expressar, indiretamente, os estados de alma que remetem à melancolia diante da efemeridade da vida, da morte, do desejo: “Nunca o viste passar quando a saudade noturna te leva para o convés imóvel dos rochedos?” (MORAES, 2017, p. 107), questiona o eu-lírico a um velho marinheiro. Se observarmos a mancha de tinta das palavras desse poema no fundo branco do papel, é possível notar que o seu formato — que se dá pela diferença na extensão dos versos — lembra também o movimento de vai e vem que fazem as ondas do mar na areia da praia, como é possível visualizar no longo excerto a seguir:

[...] E fui. Se tu soubesses que a ânsia de chegar é a maior ânsia
Teus olhos, ó alma de crente, se fechariam como as nuvens
Porque eu era a folha morta diante dos elementos loucos
Porque eu era o grão de pó na réstia infinita.

Mas sofrera demais para não ter chegado
E um dia ele surgiu como um pássaro atroz
Vi-lhe a negra carcaça à flor das ondas mansas
E o branco velame inchado de cujos mastaréus pendiam corpos nus.

Mas o homem que chega é o homem que mais sofre
A memória é a mão de Deus que nos toca de leve e nos faz sondar o caminho
atrás
Ai! sofri por deixar tudo o que tinha tido
O lar, a mulher e a esperança de atingir Damasco na minha fuga...

Cheguei. Era afinal o vazio da perpétua prisão longe do sofrimento
Era o trabalho forçado que esquece, era o corpo doendo nas chagas abertas
Era a suprema magreza da pele contendo o esqueleto fantástico
Era a suprema magreza do ser contendo o espírito fantástico.

Fui. Por toda a parte homens como eu, sombras vazias
Homens arrastando vigas, outros velhos, velhos faquires insensíveis
As fundas órbitas negras, a ossada encolhida, encorujada
Corpos secos, carne sem dor, morta de há muito.

Por toda a parte homens como eu, homens passando
Homens nus, murchos, esmagando o sexo ao peso das âncoras enormes
Bocas rígidas, sem água e sem rum, túmulos da língua árida e estéril.
Mãos sangrando como facas cravadas na carne das cordas.

Nunca poderás imaginar, ó coração de pai, o bergantim da aurora
Que caminha errante ao ritmo fúnebre dos passos se arrastando
Nele vivi o grande esquecimento das galeras de escravos

Mas brilhavam demais as estrelas no céu.

E um dia — era o sangue no meu peito — eu vi a grande estrela
A grande estrela da alba cuja cabeleira aflora às águas
Ela pousou no meu sangue como a tarde nos montes apaziguados
E eu pensei que a estrela é o amor de Deus na imensa altura.

E meus olhos dormiram no beijo da estrela fugitiva
Ai de mim! não dormia há tantas noites! — dormi e eles me viram calmo
E a serpente que eu nunca supus viver no seio da miséria
Deu-me às ondas que tiveram pena da minha triste mocidade.

Eis por que estou aqui, velho lobo, esperando
O grande bergantim que eu sei não voltará
Mas tornar, pobre velho, é perder tua filha, é verter outro sangue
Antes o bergantim fantasma, onde o espaço é pobre e a caminhada eterna.

Eis por que, velho lobo, aqui estou esperando
À luz da mesma estrela, nos altos promontórios
Aqui a morte me acolherá docemente, esperando
O grande bergantim que eu sei não voltará.
(MORAES, 2017, p. 107-109).

Outra questão que sobressai nesta parte do livro é o caráter onírico das imagens utilizadas, chegando o eu-lírico — em alguns casos — a assumir a sua origem de sonho: “Sonhei mundos passando como pássaros/ Luzes voando ao vento como folhas”²⁴ (MORAES, 2017, p. 109-110); em outros momentos a própria linguagem denota esse caráter: “Só desejei a essência — vi campos de lírios se levantarem da terra e cujas raízes eram ratos brancos em fuga”²⁵ (MORAES, 2017, p. 112). Esse é um rastro surrealista na obra de Vinicius, o qual também ousa jogar com os sentidos, desenvolvendo imagens que remetem à sinestesia, como em “a cor verde dos perfumes se desmanchando na essência das coisas...”²⁶ (MORAES, 2017, p. 110). O conjunto dessas imagens simbólicas, ilógicas, torna este o livro cuja fruição mais exige uma leitura atenta do leitor, questão que se intensifica nessas duas últimas partes da obra.

A quinta e última parte da obra é a menor delas, desenvolvida com apenas três poemas. Aqui o poeta vai recuperar e destacar uma questão que já vinha desenvolvendo desde o início do livro — caso queiramos ir mais longe, aliás, é possível encontrá-la já no livro anterior, *O Caminho para a distância* — e que pode ser observada no primeiro poema que a compõe, intitulado “Os malditos (a aparição do poeta)”. Trata-se da perspectiva do poeta que foi criado enquanto ser divino: “Éramos a primeira manifestação da divindade” (MORAES, 2017, p. 118);

²⁴ “A impossível partida”

²⁵ “Variações sobre o tema da essência (três movimentos em busca de música)”

²⁶ “A impossível partida”

mas que é amaldiçoado à prisão da matéria, bendito e maldito: “Deus dera a asa do bem e a asa do mal às nossas formas” (MORAES, 2017, p. 117). Essa concepção da figura do poeta aproxima-se muito à de Rimbaud, o que nos leva a refletir sobre uma possível filiação de Vinicius de Moraes, ainda que apenas naquela época, ao rol daqueles poetas conhecidos como malditos. Vicente (2009), explicando-nos sobre a concepção do poeta Rimbaud, lança mão de suas próprias palavras, ao dizer que:

O poeta se faz vidente por um longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura, ele procura a si mesmo, ele esgota nele todos os venenos, para guardar apenas a quintessência. Inefável tortura na qual tem necessidade de toda fé, de toda força sobre-humana, onde ele se torna, entre todos, o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito — e o Supremo Sábio! — Pois ele chegou ao Desconhecido (RIMBAUD *apud* VICENTE, 2009, p. 5).

Ora, em “O Cadafalso”, Vinicius de Moraes já assumira a sua queda, a sua descida ao inferno:

[...] Oh, tudo era martírio dentro daquelas vozes soluçando
Tudo era dor e escura angústia dentro da noite despertada!
“Me salvem — gritei — me salvem que não sou eu!” — e as ladainhas
repetiam — me salvem que não sou eu!
E veio então uma mulher como uma visão sangrenta de revolta
Que com mão de gigante colheu o que de sexo havia em mim e o espremeu
amargamente
E que separou a minha cabeça violentamente do meu corpo.

Nesse momento eu tive de partir e todos fugiam aterrados
Porque misteriosamente meu corpo transportava minha cabeça para o
inferno...
(MORAES, 2017, p. 93).

O inferno do vate viniciano é a própria matéria e o seu demônio é a mulher, é almejar o ideal enquanto acorrentado aos apelos desesperados do real, como é possível constatar no simbólico e derradeiro verso do poema: o corpo leva a cabeça ao sofrimento. A sua fé cristã, no entanto, não permite que a associação aos malditos se realize, assim como a sua origem burguesa e o cenário cultural de prestígio ao qual pertencia. É certo que Vinicius viria, principalmente mais tarde, a conservar um estilo de vida que poderia ser identificado com certa boemia, mas ainda assim essa nunca chegou a legar-lhe o caráter de pessoa marginalizada ou oprimida. Longe disso, o poeta é ainda um dos responsáveis por transmitir certa glamourização à imagem do boêmio e do artista carioca.

Para dizer o essencial sobre *Forma e exegese*, a obra entrega tudo o que pretendia a sua antecessora, o tom litúrgico permanece, tanto no conteúdo quanto na forma, mas essa última amadurece: aqui a palavra atinge o seu estado máximo de símbolo, de imagem que vai mais evocar e sugerir do que dizer, do que mostrar; os versos se alongam. O poeta parece ganhar mais confiança em seu fazer literário e se empenha em estabelecer a sua concepção sobre poesia e sobre o lugar do poeta, seja por meio mesmo de seus poemas, seja por meio das várias referências que cita ao longo do livro. Já foi dito dos rastros Simbolista e Surrealista que apresenta, mas vale ressaltar também um outro: o Classicista. Seus poemas recorrentemente delineiam uma divisão — da qual os limites nem sempre parecem claros — entre experiências e valores que o eu-lírico considera superiores, em contraponto a outras experiências e outros valores que ele considera inferiores, como numa espécie de tragédia e comédia aos moldes aristotélicos — o poeta chega, inclusive a lançar mão dos termos tragédia e comédia —. A poesia da obra expressa todos esses rastros dentro de uma forma que é Moderna, o que posiciona a sua escrita em algum lugar entre a tradição e a vanguarda. É bastante clara a sua filiação a uma base literária de matriz francesa. A imagem da mulher ganha maior espaço, mas permanece conflitante; em alguns casos assume a imagem de ser casto, mas na maioria deles assume a imagem de ser impuro e até mesmo demoníaco.

2.2.3 *Ariana, a mulher* (1936)

Já a terceira obra de Vinicius de Moraes, dedicada a José Arthur da Frota Moreira, não trata de um livro especificamente, mas de um poema em separata que foi intitulado *Ariana, a mulher*. Ao contrário de *Forma e exegese*, esta obra não traz epígrafe alguma. Dezoito estrofes a compõem, das quais a última delas se encontra separada das demais por um traço pontilhado. Permanecem os mesmos versos longos do livro anterior, os quais, de acordo com Santos (2009), quase todos os críticos definem como claudelianos. Vale destacar aqui que:

A concepção poética de Claudel, que vai muito além de uma opção pelo verso longo e não metrificado e que busca resgatar o ritmo espontâneo da linguagem, imposto pela natureza e pelo espírito, fornece as modulações necessárias para a produção de uma poesia que procura estabelecer o questionamento acerca do plano divino, do destino do homem e do sentido de nossa precária existência (SANTOS, 2009, p. 279).

Embora o poema não se encaixe dentro de nenhuma categoria dos poemas de forma fixa, ele é todo estruturado em sextilhas — à exceção da última estrofe, que trata de uma quintilha —. A separata apresenta uma linguagem que é desconectada de linearidade: “na sala deserta daquela casa cheia da montanha em torno” (MORAES, 2017, p. 127); e que joga com as sensações, relacionando o íntimo do eu-lírico com as coisas de fora: “o relógio avançou e foi como se eu tivesse me identificado a ele e estivesse batendo soturnamente a Meia-Noite” (*ibidem*). Essas questões demonstram ainda o rastro Surrealista na obra viniciano inicial, assim como o Simbolista, visto que o termo meia-noite grafado em maiúsculas dá indícios de que o poeta esteja falando de algo mais importante do que a simples hora: meia-noite. Ora, se a noite é a parte final do dia, parece natural que seja usada em referência à parte final da vida. Diante disso, todas as imagens vão adquirindo caráter mais simbólico, o relógio é mais do que relógio, é o tempo. Já sugerira o próprio autor: “o tempo convergiu para a morte” (*ibidem*). Outra questão que se destaca e que já vinha sendo trabalhada pelo autor nas outras duas obras, é a da noção de imobilidade para designar o estado do ser que se abstém de agir. Quando tratamos da obra inicial de Vinicius, a imobilidade do ser é sempre aliada à ideia de pureza espiritual; imóvel é aquele que, por meio — e em nome — de valores superiores, impede a si mesmo de responder aos apelos materiais, às necessidades da carne: “Nada se movia como se o medo tivesse matado em mim a mocidade e gelado o sangue capaz de acordá-los” (*ibidem*).

Ponto de extrema importância na obra é o de que, ao contrário do que ocorria com suas antecessoras, aqui o eu-lírico passa a questionar as próprias crenças. A figura da mulher, que significava ou pureza, ou impureza, parece receber contornos menos definitivos, que vão mesclando-se na figura de Ariana: “Mas se Ariana era a floresta, por que não havia de ser Ariana também a terra?/ Se Ariana era a morte, por que não havia de ser Ariana a vida?” (MORAES, 2017, p. 128). Graças ao caráter simbólico da linguagem, é possível inferir que Ariana pode designar muito mais do que apenas a figura da mulher. O eu-lírico sugere isso quando entra em reflexão sobre os caminhos percorridos na busca de Ariana: “Às vezes indagava — e um poderoso fariseu me disse irado: — Cão de Deus, tu és Ariana!/ E talvez porque eu fosse realmente o Cão de Deus, não compreendi a palavra do homem rico/ (...) E compreendi que só onde cabia Deus cabia Ariana” (*ibidem*). Ora, qual homem de fé consegue olhar para algum lugar onde o seu deus não caiba? Aqui o eu-lírico demonstra uma fé muito mais mística do que religiosa; ele parece, inclusive, ponderar sobre a possibilidade de que suas crenças religiosas o tenham impedido de enxergar a verdade. A verdade é que Deus está em todos os lugares, assim como a Beleza e, conseqüentemente, a poesia; o que nos leva a pensar que Ariana seja também todas essas coisas. O poeta parece assumir uma nova concepção de poesia, parece reconhecer

que não é apenas pelo sublime que se alcança a Beleza. A partir dessa reflexão, toda aquela categoria de coisas que o eu-lírico associava negativamente ao reino do material, recebe um viés positivo; o erotismo, por exemplo, que trazia sentimentos de angústia e inquietação, passa a ser visto como fonte sentimentos bons, como o do descanso: “Vi orquídeas que eram camas doces para a fadiga/ Vi rosas selvagens cheias de orvalho, de perfume eterno e boas para matar a sede/ E vi palmas gigantescas que eram leques para afastar o calor da carne” (*ibidem*, p. 131).

A mudança de perspectiva do eu-lírico nesta obra é muito importante, visto que denuncia já uma nova perspectiva de poesia que irá evoluindo ao longo das próximas obras do autor. Assim que, como apontado por alguns críticos, Ariana é já um passo na tomada de posição que Vinicius de Moraes daria posteriormente em relação a esse impasse entre ideal e real, entre sublime e terreno; tanto no que tange à sua poesia e aos seus ideais de beleza, quanto no que se refere às suas crenças religiosas.

3 POESIA, EROTISMO, RELIGIOSIDADE E MORTE: A DESCONTINUIDADE E OS CAMINHOS PARA A DISSOLUÇÃO DE SI

3.1 A obra de arte e os instrumentos de trabalho: dois mundos que se contrastam

Tratando-se de linguagem, não nos expressamos apenas em termos verbais. Gestos, cores, sons podem emitir tanta significação quanto as palavras. Paz (1982) nos conta que para os astecas a cor negra, por exemplo, abrangia as significações de obscuridade, frio, seca, guerra e morte; bem como representava os deuses Tezcatlipoca e Mixcoatl, a lua, o sílex e a águia. Assim sendo, “pintar uma coisa de negro era como evocar todas essas coisas” (PAZ, 1982, p. 22). O autor discorre ainda sobre a carga semântica dos sons, ilustrando a questão com a função dual do ritmo na antiga civilização chinesa. Segundo ele:

Cada vez que se tenta explicar as noções de Yin e Yang — os dois ritmos alternativos que formam o Tao —, recorre-se a termos musicais. Concepção rítmica do cosmo, o par Yin e Yang é filosofia e religião, dança e música, movimento rítmico impregnado de sentido. Do mesmo modo, não é abuso de linguagem figurada, mas alusão ao poder significante do som, o emprego de expressões como harmonia, ritmo ou contraponto para qualificar as ações humanas (PAZ, 1982, p. 23).

Ora, podemos observar justamente aquilo que, segundo Foucault (2000), viria a ser a perspectiva adotada na Modernidade acerca da relação entre as palavras e as coisas: é possível depreender de tais colocações e exemplos que não apenas as palavras — enquanto unidades — possuem caráter representativo, mas que existem campos inteiros de representação, os quais englobam, por sua vez, diversos componentes da linguagem — sejam eles palavras, sons, e/ou cores, etc. Paz (1982) acrescenta ainda que, se considerarmos que até mesmo o silêncio é povoado de significados, perceberemos que o som também pode ser linguagem. Contribuindo com mais exemplos, explica o teórico que:

O impulso vertical do gótico, o equilíbrio tenso do templo grego, a redondeza da estupa budista ou a vegetação erótica dos santuários de Orissa. Tudo é linguagem. As diferenças entre o idioma falado ou escrito e os outros — plásticos ou musicais — são muito profundas; não tanto, porém, que nos façam esquecer que todos são, essencialmente, linguagem: sistemas expressivos dotados de poder significativo e comunicativo (PAZ, 1982, p. 23).

Isto posto, podemos perceber que o autor, no desenrolar de seu pensamento, admite como poema toda e qualquer obra que seja capaz de emitir poesia, seja ela elaborada por meio de linguagem musical, pictórica ou verbal. Nessa concepção, “ser um grande pintor quer dizer ser um grande poeta: alguém que transcende os limites da linguagem” (PAZ, 1982, p. 27), alguém que consegue ir além da linguagem, mas através dela mesma. Especificamente sobre a linguagem verbal nos aprofundaremos no tópico que se segue a este, agora nos importa entender os contrastes e similitudes que se dão entre os tipos de obra — a de arte e a utilitária — no geral.

Tendo em comum serem obras, Paz (1982) argumenta que os poemas — pinturas, esculturas, etc. — diferem das outras produções do homem por serem únicos e por existirem a despeito de qualquer utilidade, ou seja, são obras que não possuem função, que não têm natureza pragmática. Dessa forma, o autor nos apresenta a ideia de poema enquanto uma obra de caráter oposto ao dos instrumentos de trabalho. Diz ele que:

Os poemas são obras de um feitio muito estranho: não há entre um e outro a relação de parentesco que de modo tão palpável se verifica com os instrumentos de trabalho. Técnica e criação, utensílio e poema são realidades distintas. A técnica é procedimento e vale na medida de sua eficácia, isto é, na medida em que é um procedimento susceptível de aplicação repetida: seu valor dura até que surja um novo processo. A técnica é repetição que se aperfeiçoa ou se degrada: é herança e mudança - o fuzil substitui o arco. A *Eneida* não substitui a *Odisseia* (PAZ, 1982, p. 19-20).

Ou seja, o poema — em feição de ode, de sonata ou de escultura, etc. — diferencia-se das outras produções do homem porque é único. Não obstante, a matéria prima da qual ele é feito é a mesma da qual é feito o utensílio: a pedra com a qual se constrói a escada é a mesma com a qual se constrói a escultura, assim como as palavras que constituem a prosa²⁷ também são as mesmas que constituem o poema. O que Paz parece querer ressaltar aqui é que a matéria prima em comum tanto às obras primas, quanto aos utensílios, denota que eles se referem “a um mesmo sistema de significação” (PAZ, 1982, p. 25), ainda que a transformação a que são submetidos seja diferente. Diante disso, é possível perceber que, ainda que a criação poética

²⁷ **Prosa** é um termo utilizado por Paz (1982) para se referir à linguagem cotidiana, aquela em que tendemos a tornar a significação das palavras o mais unívoca possível para que nos façamos entender com mais facilidade em situações de comunicação. Ele usa o termo — bem como termos derivados, tais como linguagem prosaica e linguagem comum — contrapondo-o ao de linguagem poética, cuja criação se dá pelo caminho inverso. Cabe ressaltar aqui que muitos textos em prosa são constituídos por linguagem poética, ao passo que outros escritos em verso podem não carregar poesia alguma.

seja uma obra de caráter diferente da prosa, da linguagem comum, é esta que serve de base para ela.

É preciso ressaltar a importância da questão histórica quando o assunto é o mundo das significações. A carga semântica das palavras está sempre atrelada a um sentido histórico, o que se torna claro para nós quando pensamos no processo de recepção da obra, pois é preciso ter cuidado ao tratar dos sentidos que vão mudando ao longo do tempo. Para Paz, “o poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido — nem sequer existência — sem história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta” (PAZ, 1982, p. 25-26). Isto posto, cabe destacar que “moral, filosofia, costumes, artes, tudo, enfim, que constitui a expressão de um determinado período, participa do que chamamos estilo” (PAZ, 1982, p. 24). No entanto, embora a criação poética precise estar ancorada nas significações de uma época, em um estilo:

[...] no interior de um estilo é possível descobrir o que separa um poema de um tratado em verso, um quadro de uma estampa didática, um móvel de uma escultura. Esse elemento distintivo é a poesia. Só ela pode mostrar a diferença entre criação e estilo, obra de arte e utensílio (PAZ, 1982, p. 24).

O homem, assim, se encontra inserido em um lugar dentro do espaço-tempo; o poeta, como já dissemos, está inserido na história e, portanto, está sujeito ao estilo de sua época. No entanto, o seu desejo é sempre o de ir além de si mesmo e de superar a história que o impregna, é o de criar, muito mais do que o de reproduzir por meio da técnica. Ora, é claro que a técnica nos é útil, principalmente dentro do mundo do trabalho, mas, para Bataille (1987), o mundo do trabalho e das coisas úteis corresponde a necessidades exteriores ao homem; ao passo que suas paixões correspondem ao seu mundo interior, ao mundo do sensível. De acordo com o autor, a demanda de ambos os mundos é essencial ao homem.

3.2 A possibilidade de continuidade pela experiência poética

Por mais que o interesse deste trabalho recaia sobre as questões do erotismo e da religiosidade, precisamos ter em mente que é a poesia quem vai basear essa relação dentro da obra inicial de Vinicius de Moraes. Ademais, veremos que a poesia trata mesmo de um caminho, tão legítimo quanto os do erotismo e da religião, quando se almeja alcançar o nada.

Nesse sentido, faz-se necessário que entendamos o universo da linguagem, principalmente no que esse se refere à linguagem poética e a seus possíveis efeitos na descontínua vida humana.

O homem se constitui por meio da linguagem e questionamentos acerca dela sempre acompanharam as grandes crises pelas quais passou a humanidade. O caminho das palavras²⁸, entre outros, possibilita que as instituições da vida do homem — bem como as suas conquistas — sejam significadas. Se quisermos retomar as ideias do próprio Modernismo — e aqui nos referimos à primeira fase — sobre as quais nos debruçamos no segundo capítulo deste trabalho, veremos que os questionamentos acerca da linguagem feitos pelos poetas se deram, justamente, porque eles acreditavam que a realidade social vinha passando por grandes transformações que não estavam sendo acompanhadas pela linguagem. Isto é, as reformas relacionadas à vida social do homem acompanham o interpelar às significações vigentes. Além disso, são as palavras que permitem ao homem o ato de conhecer, posto que, diante do novo, sua primeira necessidade é a de nomeá-lo, batizá-lo, tirando-o do campo do inominado, do desconhecido, e trazendo-o para o campo do descoberto. Assim acredita Octávio Paz (1982), em seu livro intitulado *O Arco e a lira*, o qual vai argumentar que toda aquisição de conhecimento começa pela nomeação das coisas, e que o não conhecer, o não entender, acaba por desaguar no silêncio. Em outros termos, todo conhecimento parte da capacidade de, através da linguagem e dos sentidos, desvendar aquilo que se observa e ordenar em palavras aquilo que foi desvendado. Assim, poderíamos concluir que o silêncio é o lugar onde as coisas deixam de significar, se não fosse a percepção de que o silêncio, amiúde, também pode abrigar uma profusão de sentidos, de significados.

Conquanto a linguagem possibilite a efetividade do conhecimento, sabemos que a palavra e o objeto ao qual ela se refere não constituem a mesma coisa em si, há um abismo que separa a coisa e o seu nome. O filósofo Michel Foucault, em seu livro *As Palavras e as coisas* (2000), traça **o percurso das condições de produção e aquisição de saberes ao longo da história do homem**, lançando mão da noção epistemológica que divide essas perspectivas entre o Renascimento, o Classicismo e a Modernidade; no sentido de sinalizar determinada quebra, determinada ruptura na ordem do pensar vigente dessas épocas — o que inclui a questão da perspectiva acerca da relação entre as coisas e os nomes que as referem, quer dizer, do pensar vigente em cada época acerca dessa relação. Quanto a **tais condições**, explica o autor que elas

²⁸ Vale ressaltar que a linguagem não se resume apenas àquela que é verbal, existem vários outros tipos de linguagem, tais como a pictórica, a musical, etc. No presente estudo nos concentraremos na linguagem verbal, visto que o interesse, aqui, é a análise de poemas escritos em linguagem verbal; mas é interessante levar em consideração que os traços, os sons e os gestos, por exemplo, também são constituintes (assim como as palavras) de sistemas de linguagem.

são constituídas a partir de três perspectivas. Em suas palavras, a primeira perspectiva trata disto:

Os códigos fundamentais de uma cultura — aqueles que regem a sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas — fixam, logo de entrada, para cada homem, as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais se há de encontrar (FOUCAULT, 2000, XVI).

Isto é, o homem, ao nascer, precisa lidar já com os códigos fundamentais dados pela cultura que o recebeu. O autor argumenta, acerca da segunda perspectiva, que essa diz sobre o fato de a Ciência e a Filosofia virem explicar, em contrapartida, o porquê da existência dessas ordens gerais, os seus preceitos, as leis às quais responde, etc. No entanto, ele defende que existe um campo intermediário entre essas duas regiões do pensamento, cujo escopo é essencial no desenvolvimento de tais condições. Pondera ele, tratando dessa terceira perspectiva, que:

É aí que uma cultura, afastando-se insensivelmente das ordens empíricas que lhe são prescritas por seus códigos primários (...), cessa de se deixar passivamente atravessar por elas, (...) libera-se o bastante para constatar que essas ordens não são talvez as únicas possíveis e nem as melhores: de tal sorte que se encontre diante do fato bruto de que há, sob suas ordens espontâneas, coisas que são em si mesmas ordenáveis, que pertencem a uma certa ordem muda, em suma, que há ordem (FOUCAULT, 2000, XVI-XVII).

Para o filósofo, é sob essas três bases que se desenvolvem as teorias gerais de ordenação das coisas, sendo a região intermediária do pensamento a mais essencial, anterior mesmo às ordens empíricas estabelecidas ao homem pela exterioridade que o cerca. Em suma, o que ele defende é que “entre o uso do que se poderia chamar os códigos ordenadores e as reflexões sobre a ordem, há a experiência nua da ordem e de seus modos de ser” (FOUCAULT, 2000, n. p).

Como já havíamos concluído no segundo capítulo deste trabalho, tanto por meio da leitura sobre a fortuna crítica acerca da poesia inicial viniciana, quanto a partir das análises realizadas acerca dos poemas, o eu-lírico da obra se expressa de forma litúrgica²⁹ na maior parte do tempo. Assim, se lançarmos mão do pensamento de Foucault (2000) acerca daqueles códigos fundamentais que são dados pela cultura, já de início, ao homem, e com os quais ele precisa

²⁹ Ver páginas 29, 34 e 35.

lidar, poderemos concluir que ao eu-lírico da poesia primeira viniciiana se impõem, entre outras coisas, os dogmas de uma religião judaico-cristã. Mais adiante discutiremos a religiosidade presente nessa poesia, agora basta-nos manter em mente a sua existência.

Tratando especificamente da relação nome/coisa, Foucault (2000) vem nos explicar que durante o Renascimento, devido à noção do saber baseado no princípio da semelhança, o que existia era a indistinção entre a palavra e a coisa referida por ela. O dizer detinha, então, um caráter de repetição. Já no Classicismo viria a ocorrer uma ruptura com esse pensar, pois, ampliando o foco de interesse, o homem de então se dedicou a estudar — além das similitudes — também as diferenças entre as coisas, no intuito de ordená-las, classificá-las. Nesse momento, a palavra já não é mais a coisa em si, mas assume o caráter de representação da coisa. Adentrando o território da Modernidade, enfim, o autor discorre sobre mais uma ruptura com o pensamento anteriormente vigente. Ele justifica que nessa época não se tratava mais de adequar a representação (a palavra) ao ser — e aqui o autor defende que, devido ao homem ter sido, então, colocado também em questão enquanto objeto de estudo, não só as coisas seriam referidas, mas também os seres —, mas de buscar condições estruturais para permitir a constituição de um campo de representações.

Nesse viés, é possível perceber que desde o Classicismo o caráter da linguagem é tido como representativo, quer dizer, sabemos desde então que entre a palavra e a coisa há um espaço que as isola. O pensamento de Paz (1982) se harmoniza com o de Foucault (2000), pois, segundo ele, a linguagem se desenvolve de forma a representar componentes da nossa realidade por meio de outros componentes — que são as palavras —, os quais, por sua vez, constituem a própria linguagem. Ele afirma, por conseguinte, que cada palavra — ou grupo de palavras — é uma metáfora daquilo que representa, o que a torna um “instrumento mágico”. Trata-se de uma evocação da coisa que existe na realidade. Além disso, se levarmos em consideração o que ambos os teóricos argumentam, podemos concluir que, desde a Modernidade, existem sistemas inteiros de representação — com diversas palavras, agrupadas não apenas por suas similitudes, mas também por suas diferenças — capazes de evocar a coisa a que se deseja. Depreende Paz, assim, que:

O homem é homem graças à linguagem, graças à metáfora original que o fez ser outro e o separou do mundo natural. O homem é um ser que se criou ao criar a linguagem. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo (PAZ, 1982, p. 41).

Assim, podemos perceber que o caráter simbólico da linguagem surge justamente desse abismo que separa a coisa e o nome que a refere. Colocado de uma outra forma, esse abismo, esse espaço que isola coisa — objeto, ser etc. — e nome, só pode ser transposto por uma relação que possua caráter simbólico, representativo. Tal qual ocorre com a linguagem e as coisas, há também um abismo que separa o homem das outras coisas e dos outros seres. Isso porque o homem desenvolveu uma consciência de si mesmo que lhe permitiu, diante de outro homem, entender que é ele também um outro; percebeu que, diante do limite entre o final de seu pensar e o começo do pensar do outro há um espaço, uma separação. Em suma, podemos dizer que, diante do abismo que isola o homem de seu outro, ele pôde perceber o abismo que o separa também das outras coisas, dos outros seres, enfim, do mundo que o cerca. Posto isso, Paz (1982) argumenta que a palavra funciona como uma ponte por meio da qual o homem, paradoxalmente, tenta subjugar a distância que o afasta da realidade exterior, ainda que essa distância seja inerente à sua humanidade. Ressalta o autor que para dissolver essa distância o homem precisaria ou renunciar à sua humanidade, regressando ao mundo natural, ou transcender as limitações que são impostas por sua condição.

Bataille, em seu livro *Teoria da religião* (1973), vem defender o fato de que o homem só pode conhecer a **si mesmo** de dentro para fora, ao passo que o conhecimento que carrega de todo o resto acontece de forma superficial, a partir das exterioridades que são possíveis de serem captadas — obviamente — de fora, e que, por conseguinte, ele pôde perceber que entre o que ele é e o que as outras coisas — ou outros animais, ou outros homens — são existe uma espécie de interrupção. Corroborando Paz (1982), quanto à existência de um abismo que o homem, por trazer em si a consciência, percebe separá-lo de tudo e de todos, Bataille (1987) argumenta que, por causa desse abismo, os homens são todos seres descontínuos³⁰. Essa descontinuidade aparece estampada no poema “Vazio”, de *Caminho para a distância*, o qual podemos observar a seguir:

A noite é como um olhar longo e claro de mulher.
 Sinto-me só.
 Em todas as coisas que me rodeiam
 Há um desconhecimento completo da minha infelicidade.
 A noite alta me espia pela janela
 E eu, desamparado de tudo, desamparado de mim próprio
 Olho as coisas em torno
 Com um desconhecimento completo das coisas que me rodeiam.

³⁰ O autor utiliza esse termo pois, segundo ele, não há uma continuidade entre o que eu sou e o que você é, por mais próxima que seja a nossa relação — e a nossa relação com os outros seres e coisas.

Vago em mim mesmo, sozinho, perdido
 Tudo é deserto, minha alma é vazia
 E tem o silêncio grave dos templos abandonados.
 Eu espio a noite pela janela
 Ela tem a quietação maravilhosa do êxtase.
 Mas os gatos embaixo me acordam gritando luxúrias
 E eu penso que amanhã...
 Mas a gata vê na rua um gato preto e grande
 E foge do gato cinzento.

Eu espio a noite maravilhosa
 Estranha como um olhar de carne.
 Vejo na grade o gato cinzento olhando os amores da gata e do gato preto
 Perco-me por momentos em antigas aventuras
 E volto à alma vazia e silenciosa que não acorda mais
 Nem à noite clara e longa como um olhar de mulher
 Nem aos gritos luxuriosos dos gatos se amando na rua .
 (MORAES, 2017, p. 57).

O eu-lírico observa a noite e, para ele, ela — assim como todas as coisas que o rodeiam — é como “um olhar longo e claro de mulher”, isto é, tanto diante da noite, quanto diante das coisas que o cercam, assim como diante de outra pessoa, ele é incapaz de sentir uma continuidade que os possa unir. À face disso ele se sente só. A descontinuidade que permeia a existência dos homens e das coisas que o cercam impede um contato e um conhecimento reais — daqueles que só é possível vindo de dentro de si, isto é, aquele conhecimento que parte de dentro daquele que é o que se pretende conhecer —, tanto das coisas que o cercam em relação a ele: “Em todas as coisas que me rodeiam/ há um desconhecimento completo da minha infelicidade”; quanto dele em relação às coisas que o cercam: “Olho as coisas em torno/ com um desconhecimento completo das coisas que me rodeiam.” O eu-lírico ouve na noite o silêncio do êxtase, o silêncio que poderia remeter ao estado das coisas que permanecem em continuidade, sem o ruído das pontes que são erguidas no intuito de superar o abismo que as separaria. Não obstante, esse silêncio é ferido pelos gritos de luxúria dos gatos na rua. Essa visão o faz perder-se em lembranças, em “antigas aventuras”. A entrega da gata à sua própria animalidade — trocando de parceiro sexual a seu bel prazer —, no entanto, ao invés de lhe despertar o desejo, só o faz reafirmar a própria descontinuidade, dado que, ao voltar “à alma vazia e silenciosa que não acorda mais”, ele sabe que a sua condição é sempre essa, a do que pode se encontrar com o outro, mas que carrega o fardo de sempre voltar a si e separar-se do outro — ou das outras coisas. Assim sendo, a sua alma parece não despertar mais nem frente às possibilidades de encontro momentâneo com o outro; ela não desperta mais “Nem à noite clara e longa como um olhar de mulher/ Nem aos gritos luxuriosos dos gatos se amando na rua.” Interessante destacar que a noção de erotismo nesse poema de Vinicius parece alinhar-se

à noção de erotismo apontada por Bataille (1987) e por Paz (1994) no que tange à capacidade que ele carrega de proporcionar uma espécie de interrupção no estado descontínuo do homem. Assim, percebemos que a poesia de Vinicius considera essa descontinuidade e, nela, o erotismo aparece como uma possível solução, embora essa solução não se dê por completo. O fato de o erotismo não ser uma solução definitiva aponta, nessa poesia, para a frustração e o vazio do ser que, tendo experimentado a continuidade, permanece em estado descontínuo.

Tratando ainda da descontinuidade, Bataille (1987) postula que os seres humanos são movidos, essencialmente, pelo desejo de suprimir, ainda que momentaneamente, essa descontinuidade, esse abismo; afirma que várias são as vias — religião, erotismo, morte, poesia etc. — que possibilitariam o retorno do homem à experiência primordial de comunhão com o mundo e consigo mesmo, numa espécie de retorno à gênese, ao momento original em que tudo era uma coisa só. Para Paz (1982), alcançar esse intento demandaria desorientar a relação que se dá entre o sujeito e sua realidade histórica, de forma que a consciência fosse quem ditasse as regras do jogo. Ou seja, o que o autor defende nada mais é que, para experimentar esse estado de continuidade é necessário que o homem transgrida as ordens impostas pelas suas exterioridades imediatas, ainda que elas continuem povoando as margens de sua consciência, priorizando aquela ordem essencial indicada por Foucault (2000), aquela ordem que independe das exterioridades — culturais, filosóficas, religiosas etc. Foucault (2000) vem ressaltar, no entanto, que no que tange à linguagem, essa reconciliação definitiva significaria o seu fim, visto que o estado de união completa entre os seres e as coisas prescindiria a necessidade de pontes, aliás, não existiria um “entre seres”, mas um estado de comunhão completa, sem abismos. Já no que diz respeito aos homens, Bataille (1987) acredita que a morte é a única capaz de realizar uma reconciliação que seja definitiva.

De acordo com Bataille (1987), é desse estado de comunhão completa que o homem sente falta e do qual intui ter saído no momento de seu nascimento. Diante da impossibilidade — em vida — de uma reconciliação definitiva com a exterioridade que o cerca, a poesia surge como um dos possíveis caminhos que o homem pode percorrer quando o seu propósito é transgredir a ordem na qual foi constituído e, assim, ter a sensação — ainda que momentânea — de que essa distância foi suprimida. Aliás, Bataille (1987) vai além e considera um rol de experiências³¹ da vida do homem que carregam em si a potencialidade de suprimir a descontinuidade na qual ele é constituído e gerar tal sensação de retorno. São experiências como o erotismo e a religiosidade que, para ele, partem de uma necessidade interior do homem e que

³¹ Discutiremos sobre esse rol mais adiante

não têm utilidade do ponto de vista das nossas necessidades exteriores e materiais. Se retomarmos o que foi argumentado por Foucault (2000) acerca da ordem, será possível perceber que essas experiências pertencem àquele lugar intermediário do pensamento do homem, onde ele responde pelas suas ordenações mais primárias e essenciais. Por conseguinte, se lançarmos mão das análises — tanto as lidas, quanto as realizadas no capítulo anterior — acerca da poesia primeira de Vinicius de Moraes, especificamente no que se refere ao fato de que nela se relacionam os âmbitos do erótico e do religioso³², poderemos concluir que tanto o âmbito religioso, quanto o âmbito erótico representam vias pelas quais o eu-lírico dessa poesia busca suprimir o abismo da descontinuidade.

Paz (1982) acredita que a linguagem carrega inerentemente uma carga metafórica, mas segundo ele é o homem — poeta, leitor, performista — quem possui a força criadora capaz de colocar em marcha as palavras; que a imagem da poesia, enquanto algo que escapa às forças da vontade, não se contradiz com a imagem da passividade daquilo que é manipulado por alguém. O autor vai buscar na experiência do nirvana um modo de desvendar a própria experiência poética. Relacionando-as, diz ele que:

O nirvana oferece a mesma combinação de passividade ativa, de movimento que é repouso. Os estados de passividade — desde a experiência de vazio interior até a oposta de congestão do ser — exigem o exercício de uma vontade decidida a romper a dualidade entre objeto e sujeito. O perfeito iogue é aquele que, imóvel, sentado em postura apropriada “fitando com olhar impassível a ponta de seu nariz” é tão senhor de si que esquece de si mesmo (PAZ, 1982, p. 45-46).

Perspectiva interessante que configura o estado poético como uma espécie de transe, no qual a consciência permanece ativa, dando ao homem o tom da significação vigente, ao mesmo tempo em que os limites entre as palavras e as suas potenciais significações são nublados. O homem, em contato com as palavras no poema, interpela as suas significações já constituídas e, assim como acontece com as palavras, ele sente o enevoar dessas significações. Eis que, objeto e sujeito, linguagem poética e homem se encontram em comunhão pelo espaço de tempo que dura o poema; é como se o homem pudesse, por esse instante, superar o abismo que o separa das coisas, assim como o iogue no momento do nirvana.

Se reconhecemos o caráter plurissignificativo da palavra em seu estado original e no poema, devemos levar em consideração também a pluralidade no que tange ao momento de sua leitura ou de sua performatização. Paz (1982) afirma que essa pluralidade é tanta que a leitura

³² Ver página 22

chega a tornar-se algo além da própria poesia. A história mesmo é um fator que nos influencia no ato de ler e de significar; os sujeitos, em si, são todos diferentes: mudam-se os olhos, mudam-se as leituras. Em outras palavras, podemos perceber que a experiência poética será significada de acordo com a pessoa que por ela adentrar. Ademais, o autor admite que cada um de nós procura alguma coisa no poema, e que, não raro, encontra exatamente aquilo que procura. Ocasionalmente, no entanto, o leitor consegue acertar em cheio o núcleo do poema. Desorientado pela libertação das palavras de suas amarras de significação impostas pela linguagem comum, o homem – constituído por elas – é inebriado por esse estado de suspensão de sentidos e supera a distância que o separa da linguagem e de sua realidade exterior, ainda que por um breve espaço de tempo.

Para Paz (1982), a experiência poética se dá como uma suspensão de ânimos, posto que o homem não pode mais sentir os limites entre ele e a linguagem; é como se o tempo ficasse suspenso e deixasse de pesar. Trata-se de uma experiência que encontra eco em várias outras experiências da vida do homem, tais como a religiosa e a erótica, por exemplo. Diz o autor que:

Os upanixades ensinam que essa reconciliação é “ananda” ou deleite com o Uno. Em verdade, poucos são capazes de alcançar tal estado. Porém, todos nós, alguma vez, nem que tenha sido por uma fração de segundo, vislumbramos algo semelhante. Não é necessário ser um místico para roçar essa certeza. Todos já fomos crianças. Todos já amamos. O amor é um estado de reunião e participação aberto aos homens: no ato amoroso a consciência é como a onda que, vencido o obstáculo, antes de se desmanchar, ergue-se numa plenitude na qual tudo – forma e movimento, impulso para cima e força da gravidade – alcança um equilíbrio sem apoio, sustentado em si mesmo. Quietude do movimento. E do mesmo modo que através de um corpo amado entrevemos uma vida mais plena, mais vida que a vida, através do poema vislumbramos o raio fixo da poesia. Esse instante contém todos os instantes. Sem deixar de fluir, o tempo se detém, repleto de si (PAZ, 1982, p. 29).

Georges Bataille (1987, 2015) desenvolveu um pensamento similar ao de Paz (1982) no que tange ao lugar que a poesia ocupa no rol de experiências humanas. Segundo ele, o homem encontra-se dividido entre dois mundos: o mundo do trabalho, do pragmatismo e da utilidade; e o mundo do sensível, da poesia e das paixões. Ademais, o pensador vai além e caracteriza esses dois mundos como o mundo do bem e o mundo do mal, uma vez que o mundo do bem corresponde às nossas preocupações com o futuro e a manutenção de nossas vidas, ao passo que o mundo do mal corresponde às paixões do instante, aos quais o homem se permite. Nas palavras do autor:

O bem se funda na preocupação com o interesse comum, que implica, de uma maneira essencial, a consideração do futuro. A divina embriaguez, a que se aparenta o movimento impulsivo da infância, é e está inteiramente no presente (BATAILLE, 2015. p. 16).

Isso significa que a experiência poética representa a face da linguagem que não se dedica a um fim pragmático, uma vez que ela corresponde àquele âmbito de nossas vidas em que o instante, o presente é valorizado em detrimento de um projeto de futuro e de manutenção da vida. Dessa forma, o autor — ciente dessa realidade dual, do homem dividido entre esses dois mundos — compreende o âmbito da experiência poética como a face do Mal da vida do homem³³.

Sabendo que é por meio da linguagem prosaica que o homem se comunica com os outros, fica claro o seu valor pragmático, fica claro o seu posicionamento dentro daquele rol de experiências que remetem à preocupação do Bem. Já no que tange à Literatura, a linguagem poética vai desenvolver-se pelo outro caminho, ela não se interessa por explicar, mas por transfigurar o mundo de forma que o sintamos. A experiência poética responde ao mundo do sensível e não ao do racional. Além disso, Bataille (2015) entende que a prosa não é capaz de proporcionar a compreensão de algo a ponto de superar o conhecimento que é adquirido a seu respeito ao vivenciá-lo por meio da poesia. A perspectiva do autor alinha-se com o que defende Paz (1982) acerca da experiência poética, uma vez que, para Bataille (2015), essa também se dá como uma espécie de experiência mística. Diz o pensador que:

Nesses estados, podemos conhecer uma verdade diferente das que estão ligadas à percepção dos objetos (e, a seguir, do sujeito; ligadas, enfim, às consequências intelectuais da percepção). Mas essa verdade não pode ser formalizada. O discurso coerente não pode dar conta dela (BATAILLE, 2015, p. 19).

O filósofo legitima as suas colocações ao recorrer ainda ao poeta William Blake (*apud* BATAILLE, 2015, p. 64), quando ele afirma que “as percepções do homem não são limitadas pelos órgãos da percepção: ele percebe mais do que os sentidos podem descobrir, por mais agudos que sejam.” Todavia, não é qualquer texto autointitulado literário que possui a

³³ Bataille (2015), ao se referir a essa face da vida do homem, não o faz em sentido pejorativo; o mal aqui não é sinônimo de algo ruim ou inferior, mas de algo que não possui uma função dentro do projeto de manutenção da vida do homem, que não faz parte de suas necessidades exteriores. O autor, outrossim, procura justamente ressaltar que essa face do mal da vida do homem é tão importante quanto a face do bem.

capacidade de proporcionar aos homens tal experiência mística. Nesse sentido, Bataille coloca que:

[...] é sempre a morte – ou, ao menos, a ruína do indivíduo isolado à procura da felicidade na duração – que introduz a ruptura sem a qual ninguém chega ao estado de arrebatamento (...) o ser isolado se perde em outra coisa que não ele (BATAILLE, 2015, p. 19).

Ou seja, o autor fala de uma literatura fundada sob o signo da angústia daquele que se vê descontínuo, fascinado e temeroso pela morte, pelo abismo que nos separa uns dos outros; parece falar também da morte da palavra no poema, se levarmos em consideração que esse é o lugar onde ela tem os seus sentidos rasgados pelo poeta. Apesar de a poesia em si já ser inerentemente transgressora em relação à linguagem comum, não é qualquer poesia que interessa ao autor. Para Bataille (1989, p. 72), “a poesia soberana é a expressão do sensível³⁴, do excesso que nos move em direção àquilo que está fora de nós, à nossa continuidade.” Ademais, complementa ele que:

A vida humana é feita de duas partes heterogêneas que nunca se unem. Uma, sensata, cujo sentido é dado pelos fins úteis e, conseqüentemente subordinados: esta parte é a que aparece à consciência. A outra é soberana, constituindo-se a favor de um desregramento da primeira.

Diante disso, podemos entender que a poesia soberana é aquela que, assim como outras experiências da vida do homem, nos leva à dissolução do nosso ser. Levando a linguagem comum em consideração, podemos perceber que ela ordena o desconhecido por meio das palavras e, logo, o faz conhecido; assim, a poesia soberana é aquela que, tendo liberto as suas palavras, permite ao homem dar vazão ao sensível, àquilo no mundo que não se pode racionalizar. Em outros termos, a poesia vai desordenar o conhecido sobre as palavras e permitir que o homem crie um sentido por si mesmo. Assim sendo, podemos notar que se o homem é constituído – como ser descontínuo – na linguagem, ele tem sua descontinuidade dissolvida – seu próprio ser dissolvido – ao ver dissolvidos os significados fixos das palavras.

Para compreendermos melhor a noção de poesia defendida por Bataille (2015), devemos pensar na criação da poesia, na obra em si e na sua recepção por meio de uma estratégia

³⁴ O autor coloca como sensível a nossa capacidade de percepção além daquilo que conseguimos racionalizar por meio da ajuda dos nossos sentidos exteriores, defendendo que percebemos mais do que aquilo de que tomamos consciência. (CF. BATAILLE, 1989)

composicional, a qual consiste em colocar elementos textuais e imagéticos que se desestabilizam entre si. Segundo o autor, o fato de o leitor — ao experienciar a linguagem poética — não conseguir estabelecer a estreita relação entre palavra e significado que ele geralmente encontraria na linguagem prosaica, causa um rasgo na noção de semelhança que ordena a linguagem — e que também lhe ordena a vida, uma vez que a linguagem também o constitui —, levando-a ao fracasso e, por que não, à morte?

Sobre essa questão já se interessava, em 1917, o teórico Viktor Chklovsky. Entre os consequentes frutos desse interesse, o estudioso nos presenteou com seu texto *A Arte como procedimento*. A partir do contraponto que faz entre a linguagem prosaica e a linguagem poética nessa obra, ele conclui, em suma, que a primeira se dá por um processo de automatização e reconhecimento, ao passo que a segunda se dá por um processo de singularização e visão. Explica o teórico que assim o é pois na linguagem prosaica nos utilizamos de frases inacabadas e pronunciamos as palavras pela metade, o que culmina numa espécie de algebrização da linguagem. Além disso, justifica o autor que:

Neste método algébrico de pensar, os objetos são considerados no seu número e volume, eles não são vistos, eles são reconhecidos após os primeiros traços. (...) Sob a influência de tal percepção, o objeto enfraquece, primeiro como percepção, depois na sua reprodução (CHKLOVSKY, 1973, p. 44).

Assim sendo, no decorrer da perda da percepção acerca do objeto, é como se não o vissemos, ele passa por nós e apenas o reconhecemos em relação a algum de seus traços, o que contribui para a automatização no que tange à nossa relação com ele. Legitimando sua perspectiva, o autor recorre ao que defendeu também Tolstoi, ao dizer que “se a vida complexa de muita gente se desenrola inconscientemente, então é como se esta vida não tivesse sido” (TOLSTOI *apud* CHKLOVSKI, 1973, p. 44).

O autor defende que o escopo da arte é o de devolver a consciência do objeto dando a sensação de sua visão. Assim, a linguagem poética faz o caminho oposto da linguagem prosaica, singularizando o objeto, num procedimento que, em suma, consiste em “obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (CHKLOVSKI, 1973, p. 45). No intuito de mergulhar mais profundamente nos processos de singularização, o teórico lança mão de alguns escritos de Tolstoi, explicando que:

[...] ele não chama o objeto por seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez e trata cada incidente como se acontecesse pela primeira vez; além disto, emprega na descrição do objeto, não os nomes geralmente

dados às partes, mas outras palavras tomadas emprestadas da descrição das partes correspondentes em outros objetos (CHKLOVSKI, 1973, p. 46).

Para o teórico, esse procedimento acaba por possibilitar uma percepção singularizada do objeto; uma visão, e não um reconhecimento inconsciente, automático. Diante da fruição literária com base na singularização, o autor defende que o leitor se vê estranhando a construção linguística, o que contribui para o prolongamento da sensação da visão daquele objeto. As palavras, bem como os objetos, aparecem como que novos à visão do leitor e é finda a automatização.

Bataille, então, vem corroborar a perspectiva do formalista russo, defendendo que o poeta não expressa a sua angústia de forma ordenada, mas vai desamarrando as palavras e arejando a estrutura organizacional que lhes é imposta pela linguagem comum, pela necessidade de comunicação rápida e objetiva, permitindo ao leitor construir os sentidos por meio do sensível, por meio da experiência poética. O pensador, em uma de suas conferências, argumenta ainda que:

[...] cada voz poética lleva en sí misma su impotencia inmediata, cada poema real muere al mismo tiempo que nace, y la muerte es la condición de su cumplimiento. La comunicación poética es posible en la medida en que la poesía es llevada hasta la ausencia de poesía³⁵ (BATAILLE, 2008, p. 55-56).

Ou seja, para o autor, a poesia se constitui sempre de uma falta, de um fracasso, já que a sua linguagem promove uma ruptura com a estrutura lógica de significação que é imprescindível ao uso comunicacional da linguagem. O poeta, nesse caso, é o carrasco da palavra, ele a sacrifica no altar do poema e, dessa forma, acaba por tornar-lhe sagrada. Aliás, de acordo com Hubert e Mauss (2005), não apenas o sacrificado torna-se sagrado, mas também o seu sacrificador; segundo os autores: “No sacrificio (...), a consagração irradia-se para além da coisa consagrada, atingindo, entre outras coisas, a pessoa moral que se encarrega da cerimônia” (HUBERT e MAUSS, 2005, p.15). Nessa perspectiva, o leitor entraria como aquilo que os autores chamam de *sacrificante*, tendo em vista que esse termo designa “o sujeito que recolhe os benefícios do sacrificio ou se submete aos seus efeitos” (HUBERT e MAUSS, 2005, p.15). Em síntese, o que eles defendem é que: “O sacrificio é um ato religioso que mediante a consagração de uma vítima modifica o estado da pessoa moral que o efetua ou de certos objetos

³⁵ “Cada voz poética comporta em si mesma sua impotência imediata, cada poema real morre ao mesmo tempo em que nasce, e a morte é a condição mesma de sua realização. É nesta medida em que a poesia é levada até a ausência da poesia que a comunicação poética é possível.” (Tradução livre).

pelos quais ela se interessa” (HUBERT e MAUSS, 2005, p.15). Diante disso, procuraremos agora observar de que maneira a poesia inicial viniciiana se coloca dentro dessas reflexões, por meio da leitura dos poemas “Suspensão” e “Música das almas” e de um excerto do poema *Ariana, a mulher*, os quais serão transcritos e analisados a seguir:

Fora de mim, fora de nós, no espaço, no vago
 A música dolente de uma valsa
 Em mim, profundamente em mim
 A música dolente do teu corpo
 E em tudo, vivendo o momento de todas as coisas
 A música da noite iluminada.

O ritmo do teu corpo no meu corpo...
 O giro suave da valsa longínqua, da valsa suspensa...
 Meu peito vivendo teu peito
 Meus olhos bebendo teus olhos, bebendo teu rosto...
 E a vontade de chorar que vinha de todas as coisas.
 (MORAES, 2017, p. 56).

Em uma primeira leitura do poema “Suspensão”, conseguimos perceber que ele trata de algo que se relaciona com a música, mas quando tentamos apreender o seu sentido, esse parece escapar, visto que a maneira como o poeta relaciona as palavras no poema, à princípio, nos confunde. Nesse sentido, encontramos aqui duas dimensões, uma mais concreta, facilmente inferida, na qual um casal se entrega a um momento de dança; e outra mais simbólica, mais metafórica. Dentro dessa dimensão mais simbólica essa música vem da valsa, mas também vem do corpo de outro, vem também da noite e, ao englobar todas essas coisas, essa valsa parece-nos remeter a uma espécie de harmonia cósmica, o poeta consegue nos transmitir a sensação de alguém que, diante de outro alguém, é levado pela dança, uma dança hipnotizante que prende a atenção do eu-lírico à outra pessoa. Esse sentimento de suspensão que o próprio título indica pode tratar mesmo de uma simples dança, mas diante do uso incomum dos termos escolhidos acabamos questionando esse sentido, nos perguntamos o que essa “dança dolente” pode guardar além da própria dança em si. Podemos pensar aqui, por exemplo, no ato erótico, onde os corpos se unem numa espécie de harmonia cósmica e, a partir do encontro dos corpos, a dançar, há uma espécie de conexão entre tudo, onde o vazio não é mais somente descontinuidade, mas também conexão. Por isso a vontade de chorar que vem de todas as coisas – tudo parece transformado pela interação amorosa, alcançando uma dimensão de transcendência. Daí o título do poema: “Suspensão” – tanto elevação quanto interrupção da ordem ordinária do mundo. Podemos considerar aqui um contraponto ao poema analisado anteriormente, “Vazio”, visto que aqui em “Suspensão”, talvez por estar se entregando ao momento exato de suspensão do

estado descontínuo, o eu-lírico não se vê frustrado, mas realizado no momento em que se encontra em continuidade. Vejamos que essas informações não estão dadas no poema, embora sua sugestão tenha sido alcançada.

Observemos agora o poema “A Música das almas”:

*Le mal est dans le monde comme un esclave qui fait monter l'eau.*³⁶
 Claudel

Na manhã infinita as nuvens surgiram como a loucura numa alma
 E o vento como o instinto desceu os braços das árvores que estrangularam a terra...

Depois veio a claridade, o grande céu, a paz dos campos...
 Mas nos caminhos todos choravam com os rostos levados para o alto
 Porque a vida tinha misteriosamente passado na tormenta (MORAES, 2017, p. 104).

Nesse poema o poeta parece aprofundar-se ainda mais na estratégia de relacionar palavras que geralmente não se relacionam, que se desestabilizam, abalando o sentido que inicialmente carregam: “manhãs infinitas”, por exemplo, apontam para o fato de que se está evocando uma outra coisa, que não as manhãs comuns em si; as árvores não possuem braços e mãos para estrangular qualquer coisa que seja, mas conseguem ser balançadas pelo vento e tocar o chão de modo que a imagem que se tem é essa, de que estrangulam a terra. Cabe ao leitor tentar ultrapassar os obstáculos que a poesia propõe e buscar entender do que ela trata de fato, cabe a ele alcançar o sentido do que ela apresenta. Aliás, ele pode alcançar muitos sentidos para o que ela apresenta, e nisso encontramos justamente a noção de fracasso que a poesia carrega, dado que, diante de tantos significados possíveis, nem sempre é possível indicar os mais acertados. Estamos tratando aqui de uma linguagem figurada, que não tem a objetividade da linguagem cotidiana. Quando lemos esse poema, quando buscamos identificar um sentido possível, tendo em conta que se trata de uma linguagem poética e, portanto, simbólica. Podemos interpretar, por exemplo, que a imagem da manhã remete geralmente a algo que começa, que se inicia e, nesse sentido, podemos pensar no começo da vida ou, mais especificamente, na infância ou na juventude. Se lançarmos mão da epígrafe, que aponta para a noção do mal que parece permear o mundo, essa infância adquire caráter de inocência, de uma época em que o eu-lírico ainda não concebe o mal do mundo. As nuvens que surgem nessa manhã — que é a

³⁶ “O mal está no mundo como um escravo que carrega água” (tradução nossa).

inocência, a ingenuidade do jovem — apontam para um céu em tempestade que, por sua vez, nos remete a um estado de atribulações.

A epígrafe do poema empresta certo direcionamento à leitura e, aqui, nos ajuda a entender que esse estado de atribulação pode vir justamente do conhecimento sobre o mal que está ao redor, conhecimento esse que o eu-lírico não possuía até então, em seu estado de ingenuidade. Ora, se chegamos a esse sentido, podemos entender que a árvore, assim como aquela manhã, vai referir-se a algo que se passa com o eu-lírico; a árvore, que agora trata do ser que conhece o mal, vai instintivamente, diante desse conhecimento que traz à tona tantos problemas, tantas atribulações, tentar estrangular a terra. Com a terra essa imagem adquire as cores do corpo, do material, do terreno. Concluimos aqui que o ser, aterrado no mundo do mal, instintivamente sente a necessidade de estrangular, de suprimir esse mal que, para ele, parece estar ancorado justamente no corpo, na carne, na matéria; deparamo-nos com uma espécie de revolta do corpo contra o próprio corpo que, almejando as alturas — basta pensarmos em como a árvore cresce geralmente em desenvolvimento ascendente, para o alto —, procura destruir o terreno que lhe prende. Diante da leitura do poema, podemos ir além e identificar uma metáfora do próprio erotismo, podemos considerar que, por mais que o erotismo aponte para uma possível transcendência — assim como defendido por Paz (1994) —, é na imanência que o ser permanece — como defendido por Bataille (1989) —, e nisso encontra-se o porquê da revolta do corpo contra o corpo, visto que, em consciência, o que o corpo procura é a transcendência.

Depois da tormenta vem a claridade, e todos choram diante dela, por onde a vida havia passado. Aqui pode-se projetar tanto que a vida, após a tormenta, acabou, ficou para trás, quanto que a vida foi vista, de fato, no momento da tormenta, das atribulações. O fracasso da poesia se encontra justamente no fato de que esse é apenas um dos possíveis sentidos que podem ser inferidos, não existe a certeza do sentido como encontramos (ou buscamos) normalmente na linguagem objetiva, o que acaba por fazer com que o leitor experimente também outros sentidos. Tantos sentidos coexistindo no poema contribuem para uma espécie de ampliação da noção e da visão que o leitor tem daquilo que o poema vem tratar. Ademais, gostaríamos de ressaltar o caráter musical que parece atravessar essa poesia também: no poema anterior tínhamos uma espécie de valsa cósmica; este poema trata da música das almas e, na relação entre um e outro, podemos considerar que essa música remete ao estado de continuidade que o homem sempre busca alcançar.

Observemos agora o excerto do poema *Ariana, a mulher*:

Quando, aquela noite, na sala deserta daquela casa cheia da montanha em
 (torno
 O tempo convergiu para a morte e houve uma cessação estranha seguida de
 (um debruçar do instante para o outro instante
 Ante o meu olhar absorto o relógio avançou e foi como se eu tivesse me
 (identificado a ele e estivesse batendo soturnamente a Meia-Noite
 E na ordem de horror que o silêncio fazia pulsar como um coração dentro do
 (ar despojado
 Senti que a Natureza tinha entrado invisivelmente através das paredes e se
 (plantara aos meus olhos em toda a sua fixidez noturna
 E que eu estava no meio dela e à minha volta havia árvores dormindo e
 flores (desacordadas pela treva.
 [...] (MORAES, 2017, p. 127-131).

Quanto ao excerto de *Ariana, a mulher*, podemos perceber que as palavras ainda são colocadas de maneira que se desestabilizem: “na sala deserta daquela casa cheia da montanha entorno”. No entanto, aqui, os outros versos vão se desenvolvendo de maneira e dar mais indícios do que o poema procura dizer. Mais adiante o eu-lírico declara: “Senti que a Natureza tinha entrado invisivelmente através das paredes e se plantara aos meus olhos em toda a sua fixidez noturna/ E que eu estava no meio dela e à minha volta havia árvores dormindo e flores desacordadas pela treva.” Quando pensamos na imagem da montanha, principalmente se levarmos em consideração a religiosidade cristã do eu-lírico, nos deparamos com uma imagem que vêm remeter, não só às alturas, mas também Àquele que está no alto, ao estado de transcendência almejado. Quando declara que a casa deserta está cheia da montanha em torno, que essa casa foi também tomada pela natureza que a cerca, remete-nos ao fato de que nessa casa — que não é somente uma casa, mas também o próprio eu-lírico — se encontram em conjunto a transcendência, representada pelas montanhas, e a imanência, representada pela natureza, pelas árvores; o que pode apontar para uma nova perspectiva religiosa do eu-lírico, no sentido de que, nesse momento, ele vê também na imanência a possibilidade de experimentar a continuidade que acredita ter alcançado quando diz que sente ter se tornado um com o relógio.

Se levarmos em consideração que cada um desses poemas tem a capacidade de representar as obras que constituem, poderemos dizer, em síntese, que o poeta já começa a sua obra dentro dessa perspectiva que procura nublar o sentido das palavras, estratégia que amadurece bastante em *Forma e exegese* e diminui consideravelmente em *Ariana, a mulher*. No que tange à religiosidade e ao erotismo nessa poesia, nós podemos considerar que a descontinuidade é algo que é colocado em questão pelo poeta, e que o eu-lírico parece tentar ultrapassá-la. A religiosidade cristã do eu-lírico vai fazê-lo procurar em Deus a sua transcendência, mas diante da impossibilidade, em vida, de uma transcendência definitiva, ele

acaba por lançar mão de experiências como o erotismo, capazes de proporcionar-lhe momentos de supressão dessa descontinuidade. Como são soluções temporárias, o eu-lírico vai em alguns momentos se sentir frustrado, e em alguns momentos — principalmente naqueles em que seu estado de descontinuidade é suprimido — realizado. Parece-nos que nas duas primeiras obras a poesia viniciano aponta para a religiosidade cristã, embora nem sempre o eu-lírico consiga abdicar daquilo que ela condena — o erotismo, entre outras coisas; ao passo que em *Ariana*, percebemos que a religiosidade passa a englobar também as coisas terrenas e, assim, afasta-se um pouco da doutrina cristã e aproxima-se de uma noção de religiosidade que é mais pagã.

Vale ressaltar que cairíamos em erro ao pensar que Bataille (2008) condena o discurso ordenado, uma vez que a (des)ordem poética só é possível num mundo onde existe o parâmetro da ordem trazido pela linguagem comum, bem como a transgressão só pode ocorrer sob a existência das interdições. O que o autor defende é que, assim como a linguagem prosaica, a linguagem poética trata também de uma maneira de olhar as coisas, o mundo, a si mesmo. Assim sendo, tem um valor muito maior do que o que lhe é geralmente conferido. É através da poesia que o poeta expressará o desejo de encontro com o mundo, com o outro, com o todo; bem como é por meio dela que o leitor conseguirá experimentar continuidade, ao ver obscurecidos, mas não abolidos, os sentidos da linguagem que o constitui e enevoados os limites entre ele mesmo e as outras coisas. Em Chklovski, para mais, podemos depreender o valor desautomatizante das coisas e da vida como um todo.

De acordo com Bataille (1987), o maior propósito do homem é buscar suprimir a sua descontinuidade em relação ao todo que o cerca; entretanto, a necessidade pelo trabalho, do sustento material e da boa conduta social se impôs a ele. Assim, ele vive dividido entre o mundo do trabalho e o mundo das suas ordenações essenciais, uma vez que ao mundo do trabalho referem-se todas aquelas produções desenvolvidas com vistas na utilidade, e ao mundo das ordenações essenciais referem-se todas aquelas produções desenvolvidas e cujo fim encontra-se em si mesmas. Se levarmos em consideração tudo o que foi discutido acerca da linguagem, perceberemos que ela também se divide entre esses dois mundos, posto que é claro o caráter pragmático da linguagem prosaica, ao passo que a linguagem poética, a priori, não é útil, não pertence ao mundo dos utensílios. Na prosa, segundo Paz (1982), as palavras são cerceadas de modo que se submetam a um significado unívoco, o que acaba por erigir uma meta que é apenas parcialmente alcançável, posto que a natureza da palavra é rebelde, ela se recusa a prender-se a um só sentido. A linguagem poética, assim, é transgressora na medida em que o poeta liberta a palavra dessa prisão semântica parcial à qual a submetemos todos — e da qual dependemos, no que tange à nossa comunicação cotidiana —, desse pertencimento a um único sentido, e lhe

devolve à sua natureza plurissignificativa. O poeta, assim, transgride a ordem que constitui a linguagem prosaica para dar à luz o caos poético. Nas palavras do autor, o que acontece é que:

Na prosa a palavra tende a se identificar com um dos seus possíveis significados à custa dos outros (...) essa operação é de caráter analítico e não se realiza sem violência, já que a palavra possui vários significados latentes, tem uma certa potencialidade de direções e sentidos. O poeta, em contrapartida, jamais atenta contra a ambiguidade do vocábulo. No poema a linguagem recupera a sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe impõem a prosa e a fala cotidiana (PAZ, 1982, p. 25-26).

Não obstante, vale ressaltar que existem muitas produções em prosa que são altamente poéticas, bem como existem textos versificados que não emitem poesia alguma. No caso do texto do Paz, ele se refere à prosa não literária, ao texto prosaico cotidiano.

Em suma, podemos perceber que a matéria-prima do poema, que é sempre linguagem — seja ela palavra, seja ela cor, seja ela som —, é enclausurada na operação técnica de modo que sirva a alguma utilidade, ao passo que é libertada na operação poética, de modo que se liberte para sua própria natureza. Ademais, a poesia transforma sua matéria prima em algo além, ela transforma o traço, o gesto, a cor, o som em imagens poéticas.³⁷ Diante disso podemos concluir que, para que uma obra seja considerada poética, é necessário que: a princípio, haja o regresso de sua matéria-prima, da linguagem, para seu estado original, em detrimento de sua utilidade; e, em contrapartida, haja a transformação desse material em algo que vai além da própria linguagem, mas que só é possível alcançar por meio dela.

3.2 O jogo de interdição e de transgressão

Como temos dito, seres conscientes que somos, procuramos conter a força das paixões que nos comandam, por uma praticidade necessária à vida do trabalho; quer dizer, é como se a nossa consciência nos exigisse colocar a nossa vida em ordem. Assim, nos impomos restrições — as quais Bataille (1987) chama *interdições* — relativas tanto à morte quanto à atividade sexual, assim como à todas aquelas experiências que não possuem função dentro de um plano de

³⁷ Chklovski explica que existem dois tipos de imagem: “a imagem como um meio prático de pensar, meio de agrupar os objetos e a imagem poética, meio de reforçar a impressão. (...) Como meio, na sua função, é igual a todos os meios próprios para reforçar a sensação produzida por um objeto (numa obra, as palavras e mesmo os sons podem também ser os objetos). (CHKLOVSKI, 1973, p. 42)

preservação da vida e de preocupação com o futuro, de forma que as nossas paixões não atrapalhem a ordem necessária ao mundo das coisas úteis.

De modo a entender esse processo, Bataille (1987) explica que o homem se diferencia dos outros animais por um conjunto de condutas:

- a) ele tem consciência da própria morte e isso gera pavor e fascinação, posto que a morte pode significar o fim dessa existência descontínua na qual ele foi constituído;
- b) a consciência que ele tem da morte o leva a querer viver a vida de forma intensa, dando vazão às suas paixões, dado que a qualquer momento a morte pode tirar-lhe essa chance; no entanto o homem tem a necessidade de ordenar todo esse desejo em sua vida em prol do trabalho, dessa forma se interdita em relação a todas as experiências que pertencem ao mundo do mal;
- c) ainda que tenha tentado conter essa busca da continuidade, o homem continua sendo impulsionado por ela e, assim, sente a necessidade de transgredir as interdições às quais se impôs.

À vista disso, podemos perceber que tanto a morte quanto o erotismo vão de encontro à vida do trabalho, eles causam uma desordem que é responsável por colocar em xeque a descontinuidade dos seres (Ora, e não é isso mesmo que os homens procuram alcançar? O cessar da descontinuidade?). Por conseguinte, podemos perceber também que, na vida do homem, a face da ordem se refere a uma vida na qual as interdições encontram-se mantidas; e a face da desordem se refere ao momento — ou aos momentos — da vida no qual o homem se permite transgredir as interdições as quais se impõe — sem que essas interdições sejam esquecidas, posto que não há como transgredir aquilo que não foi interdito —.

Todo esse processo é considerado por Bataille (1987) como um jogo entre interdição e transgressão, capaz de levar o homem a suprimir a descontinuidade na qual ele se constitui e ter a sensação da continuidade. Aquele rol de experiências na vida do homem, o qual ele defende como possibilidades de caminho para alcançar a continuidade, nada mais é do que um rol de transgressões possíveis, às quais o homem pode permitir-se nesse mesmo mote. Ele acredita que aquele que se permite jogar esse jogo vai diretamente de encontro à doutrina das religiões cristãs — que podem ser consideradas modernas, em vista de toda a história do homem enquanto um ser que almeja o sagrado —, visto que, para essas, o caminho do bem é o único capaz de levar o homem ao encontro de Deus. Em outras palavras, as religiões cristãs vieram a condenar a busca pelo sagrado por meio do jogo de interdição e de transgressão, impuseram a

ele uma noção de pecado absoluta e instituíram uma busca pelo sagrado que na verdade é uma busca pela “imagem” de Deus, uma busca pelo divino. Em contrapartida, essas religiões pregam o amor aos nossos semelhantes e a Deus como forma de alcançar o divino. Assim, é possível notar que, para Bataille (1987), existe uma busca pelo sagrado e uma busca pelo divino: da perspectiva daqueles que pregam a busca pelo divino, pela imagem de Deus, a busca pelo sagrado é uma busca profana, daí o caráter maligno atrelado geralmente a esse caminho; da perspectiva do autor, profana é a vida da ordem, que nos individualiza. Logo, as religiões cristãs condenam a desordem almejada por quem busca o sagrado, bem como os meios usados para alcançá-la.

Nesse sentido e para compreender melhor a perspectiva do autor, nós podemos pensar nos conceitos de bem e de mal: o bem — defendido pelas religiões cristãs — preza pela ordem na vida, de forma a contribuir a uma funcionalidade que a mantenha, porém, para o autor, a organização e a funcionalidade regidas pela razão nos individualizam, geram mais descontinuidade e, portanto, o autor enxerga o bem como profano; ao passo que o mal (assim visto por ser condenado pelas religiões cristãs e pelos interditos em geral) trata da liberdade a que o homem se permite ao transgredir essa mesma ordem, ao dar vazão às suas paixões, de forma a sair de sua descontinuidade. Portanto, o autor vê o mal (o jogo de interdição e de transgressão) como meio de atingir o sagrado — a comunhão com o todo.

Essas reflexões são bastante caras ao nosso intuito de entender a relação, aparentemente contraditória, que se dá entre a religiosidade e o erotismo dentro da poesia inicial de Vinicius de Moraes. Precisamos ter em mente que, diante do que acabamos de ver, ao defender a religião como uma das experiências capazes de proporcionar ao homem a sensação da continuidade, Bataille (1987) trata de uma religião que se baseie no jogo de interdição e de transgressão para alcançar tal intento; e não uma religião como o caso das cristãs, visto que, para elas, a transgressão não é permitida, a transgressão é o mal que se deve interditar. A face religiosa da poesia inicial viniciano, como já pudemos concluir, trata de uma religiosidade judaico-cristã³⁸; o eu-lírico se coloca, então, naquilo que Bataille (1987) vai chamar de busca pelo divino, pela imagem de Deus. Ou seja, esse eu-lírico, que é descontínuo, tenta viver a partir da crença de que a continuidade será possível apenas em Deus, depois de uma vida dedicada ao mundo do bem, condenando — como a sua religiosidade o faz — o jogo de interdição e de transgressão ao qual os homens se permitem. Vejamos como isso se dá no poema “A grande voz”, do livro *Caminho para a distância*:

³⁸ Ver página 56.

É terrível, Senhor! Só a voz do prazer cresce nos ares.
Nem mais um gemido de dor, nem mais um clamor de heroísmo
Só a miséria da carne, e o mundo se desfazendo na lama da carne.

É terrível, Senhor. Desce teus olhos.
As almas sãs clamam a tua misericórdia.
Elas creem em ti. Creem na redenção do sacrifício.
Dize-lhes, Senhor, que és o Deus da Justiça e não da covardia
Dize-lhes que o espírito é da luta e não do crime.

Dize-lhes, Senhor, que não é tarde!

[...]

Talvez, Senhor meu Deus, fora melhor
Findar a humanidade esfacelada
Com o fogo sagrado de Sodoma.
Melhor fora, talvez, lançar teu raio
E terminar eternamente tudo.
Mas não, Senhor. A morte aniquila — ao fraco a morte inglória.
A luta redime — ao forte a luta e a vida.
Mais vale, Senhor, a tua piedade
Mais vale o teu amor concitando ao combate último.
(MORAES, 2017, p. 71-72).

Aqui, além de declarar a sua fé, o eu-lírico vem denunciar as mazelas cometidas pelo homem que, se deixando levar pelos desejos da matéria, merece ser castigado por Deus. Olhando ao redor, o que ele vê é “só a miséria da carne, e o mundo se desfazendo na lama da carne.” Ele se reconhece tão impuro quanto os pecadores que o cercam, mas almeja, por meio do sacrifício, consagrar-se puro e fazer-se merecedor de unir-se ao Altíssimo: “As almas sãs clamam a sua misericórdia/ Elas creem em ti. Crêem na redenção do sacrifício (...) Dize-lhes, Senhor, que não é tarde!” O eu-lírico salienta o caráter maligno do pecado, digno dos piores castigos, referindo-se aos castigos infligidos aos pecadores da cidade bíblica de Sodoma: “Talvez, Senhor meu Deus, fora melhor/ Findar a humanidade esfacelada/ Com o fogo sagrado de Sodoma/ Melhor fora, talvez, lançar teu raio/ E terminar eternamente tudo.” Ademais, a partir desses versos é possível sentir o peso dos interditos dentro do Cristianismo. Contrapondo velho e novo testamentos a partir de Jeová e de Jesus Cristo — os protagonistas maiores das duas gerações bíblicas —, o eu-lírico defende que enquanto Jeová castigava e incitava ao sacrifício, conseguindo destruir Sodoma; Jesus dava a outra face, se humilhava e, diante disso, Sodoma pode se reerguer. Ele clama, assim, o retorno de Jeová, para dizer que “o sacrifício será a redenção do mundo”.

Já no poema “Senhor, eu não sou digno”, entretanto, o eu-lírico vai demonstrar certa apatia na perspectiva da transcendência religiosa, dado que, em verdade, continua vivendo uma realidade descontínua, vejamos:

Para que cantarei nas montanhas sem eco
 As minhas louvações?
 A tristeza de não poder atingir o infinito
 Embargará de lágrimas a minha voz.
 Para que entoarei o salmo harmonioso
 Se tenho na alma um de-profundis?
 Minha voz jamais será clara como a voz das crianças
 Minha voz tem as inflexões dos brados de martírio
 Minha voz enrouqueceu no desespero...
 Para que cantarei
 Se em vez de belos cânticos serenos
 A solidão escutará gemidos?
 Antes ir. Ir pelas montanhas sem eco
 Pelas montanhas sem caminho
 Onde a voz fraca não irá.
 Antes ir — e abafar as louvações no peito
 Ir vazio de cantos pela vida
 Ir pelas montanhas sem eco e sem caminho, pelo silêncio
 Como o silêncio que caminha...
 (MORAES, 2017, p. 67).

O eu-lírico questiona aqui a sua busca religiosa: “Para que cantarei nas montanhas sem eco/ as minhas louvações?” Retomando a imagem da montanha enquanto lugar do sagrado, ele parece alegar que não tem recebido respostas para os seus apelos. Assim, se o apelo essencial da vida do homem — de acordo com Bataille (1987) — trata da busca pela continuidade, podemos dizer que, embora a religiosidade do eu-lírico postule a transcendência em Deus, ele sente uma grande frustração por não poder, em vida, superar a descontinuidade e ao menos experimentar a continuidade. Nesse momento, ele percebe que a religiosidade pela qual se guia, o caminho que é essa religiosidade, não alcança o destino, o que leva ao sofrimento: “A tristeza de não poder atingir o infinito/ Embargará de lágrimas a minha voz”. Ao dizer que a sua voz “jamais será clara como a das crianças”, que a sua voz “enrouqueceu no desespero”, ele nos mostra a imagem de alguém que, tendo perdido aquela esperança inicial dos anos de infância, perdeu também as esperanças de tanto gritar, sem receber em troca nem os ecos de seus próprios gritos. Impossível não relacionar este poema ao poema “A Música das almas”, principalmente no que ele apresenta sobre a ingenuidade daquele ser que ainda não conheceu a carne, não conheceu o mal. Aqui, o eu-lírico, ciente do mal, ciente da carne, parece gritar para Deus, mas também parece gritar para a carne quando afirma que enrouqueceu no desespero. Isso porque a

imagem de alguém que grita no — e não “de” — desespero, pode nos remeter à imagem do ato erótico, em que dois seres se perdem num frenesi que é, de certa forma, desespero também. Como já discutimos anteriormente, o erotismo é um dos caminhos pelos quais o eu-lírico pode, como defendido por Bataille (1987) e por Paz (1994), experimentar a continuidade. À vista disso, podemos dizer que, embora a religiosidade expressada nessa poesia seja católica e interdite o erotismo, ela parece não satisfazer e, assim, parece ser muito difícil para o eu-lírico resistir a transgredi-la.

Como não poderia deixar de ser quando a essência lhe impele em busca de algo, o eu-lírico da poesia inicial viniciana, ao não encontrar a continuidade almejada por meio da religião que lhe concerne, passa a buscar, na própria imanência, uma supressão — ainda que momentânea — dessa descontinuidade que o constitui. Observemos o poema que segue, intitulado “Carne”:

Que importa se a distância estende entre nós léguas e léguas
 Que importa se existe entre nós muitas montanhas?
 O mesmo céu nos cobre
 E a mesma terra liga nossos pés.
 No céu e na terra é tua carne que palpita
 Em tudo eu sinto o teu olhar se desdobrando
 Na carícia violenta do teu beijo.
 Que importa a distância e que importa a montanha
 Se tu és a extensão da carne
 Sempre presente?
 (MORAES, 2017, p. 60).

Aqui o eu-lírico assume que não importa se no céu, ou se na terra, em tudo é a carne que palpita. “Em tudo eu sinto o teu olhar se desdobrando/ Na carícia violenta do teu beijo”, diz ele, admitindo a força erótica da carne. Ele faz ainda um contraponto entre transcendência e imanência, ao dizer: “Que importa a distância e que importa a montanha/ Se tu és a extensão da carne/ Sempre presente?” Isto é, de que vale a busca pelas distâncias etéreas se a realidade imediata está impregnada da possibilidade de supressão da descontinuidade pelo erótico? Nesse poema, podemos perceber que o uso da imagem das montanhas acrescenta uma noção de obstáculo, de algo que parece dificultar o seu encontro com outro e, assim, com a continuidade. Se já consideramos a montanha uma imagem que remete ao divino cristão, aqui podemos pensar na possibilidade de o eu-lírico estar vendo, na sua própria religiosidade, um empecilho para alcançar a continuidade. Cabe ressaltar, no entanto, que essa mesma montanha também é feita de pedra e de terra, o que remete à materialidade; nesse sentido, o eu-lírico pode estar tratando

também do empecilho que a matéria é para a transcendência definitiva e, no caso, religiosa. Diante disso podemos ver delineado o fato de que, por mais que a religiosidade do eu-lírico e a sua própria consciência o ordenem em forma de interdições, de forma que um dia ele possa transcender ao divino, ele não consegue suportar a tentação do jogo ao sentir a possibilidade de continuidade na imanência, e rende-se ao erotismo. Interessante notar que essas aparentes ambiguidades — que são mesmo apenas aparentes — apontam para o fato de que o eu-lírico dessa poesia encontra-se dividido entre os possíveis caminhos para alcançar a continuidade; ele encontra-se dividido entre o sagrado e o profano.

A partir do poema “Agonia”, podemos ver retratado o desespero do eu-lírico diante da possibilidade de sentir, já na imanência, a supressão da descontinuidade que o constitui. Vejamos:

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 há tanto tempo
 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.

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, 2017, p. 94).

O eu-lírico traça com os versos iniciais o semblante de uma mulher que, pela aparência, poderia estar morta: “Tinha os olhos lívidos e tive medo”. A mulher era como um deserto de areia sobre o qual ele deitara, depois de percorrê-lo. Ele entra em estado de agonia, pois desejava um encontro casto: “Na minha angústia eu buscava a paisagem calma/ Que me havias dado há tanto tempo”; mas tudo o que ele encontra no fim do ato “era estéril e monstruoso e sem vida”. O eu-lírico, sentindo-se culpado por estar dentro de outro corpo, sentindo o interdito que é o pecado, e a transgressão a que se permitia, procura ajuda no seu Deus: “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”; isto é, o eu-lírico passa pela experiência erótica, interdita pela sua fé e transgredida por ele, mantendo na consciência a força que esses interditos têm em sua vida, dessa forma se culpa, mas acaba por entregar-se, ainda assim. Ele vai se desfazendo de si até atingir o ponto de não existência, de morte simbólica, representada pela dissolução dos seres que se entregam ao ato erótico. Quando o eu-lírico desperta desse estado momentâneo de supressão da sua descontinuidade, já com as barreiras das interdições reerguidas, ele é a imagem do horror diante da transgressão cometida: “Vinha cheio do pavor das tuas entranhas.” E aqui deparamo-nos novamente com a dualidade entre erotismo e religiosidade cristã, pela qual podemos considerar que o eu-lírico, embora defenda os preceitos cristãos, vai viver, na realidade, dando vazio ao jogo de interdição e de transgressão. Parece-nos que a poesia viniciano aponta para a religiosidade cristã, mas acaba por englobar uma noção de religiosidade que vai funcionar pelo jogo, o que acaba por aproximar essa poesia — ainda que não assumidamente pelo eu-lírico — de uma religiosidade que é mais transgressora.

O livro *Forma e exegese* segue o mesmo rastro da obra anterior, principalmente no que tange à religiosidade do eu-lírico, visto que esse assume o lugar de um profeta — como já havíamos discutido anteriormente³⁹. Aliás, até mesmo o poeta, aqui, assume o caráter de alguém que pode ver além. No entanto, ao invés de ser um dom, essa visão acaba por tornar-se também uma maldição, como podemos observar no excerto do poema que segue, intitulado “Os malditos (a aparição do poeta)”:

Quantos somos, não sei... Somos um, talvez dois, três, talvez, quatro; cinco,
talvez nada
Talvez a multiplicação de cinco em cinco mil e cujos restos encheriam doze
terras
Quantos, não sei... Só sei que somos muitos — o desespero da dízima
infinita
E que somos belos deuses, mas somos trágicos.
[...] (MORAES, 2017, p. 117-118).

Os poetas são como deuses, assim como o Messias, mas, ao contrário dos deuses, os poetas são seres trágicos, malditos, dado que, assim como Jesus Cristo, eles estão presos ao terreno, ao material. Essa noção de maldição vai resvalar em outros poemas, tais como “O Nascimento do homem”: “Tinha nascido o poeta. Sua face é bela, seu coração é trágico” (MORAES, 2017, p. 121); e “A lenda da maldição”: “Depois saiu do fosso um homem que era o poeta-amaldiçoado/ E que possuiu a noite chorando, adormecida” (MORAES, 2017, p. 114).

³⁹ Verificar páginas 38 e 43.

O poeta não é amaldiçoado apenas porque vê, porque é um profeta, mas porque, mesmo vendo — e a verdade que o profeta vê é geralmente religiosa —, não deixa de ser escravo da matéria.

Passemos a observar agora o poema “A Queda”:

Tu te abaterás sobre mim querendo domar-me mas eu te resistirei
 Porque a minha natureza é mais poderosa do que a tua.
 Ao meu abraço procurarás condensar-te em força — eu te olharei apenas
 Mansamente alisarei teu dorso frio e ao meu desejo hás de moldar-te
 E ao sol te abrirás toda para as núpcias sagradas.
 Hás de ser mulher para o homem
 E em grandes brados espalharás amor ao céu azul e ao ouro das matas.
 Eu ficarei de braços erguidos para os teus seios de pedra
 E escorrerá como um arrepio pelo teu corpo líquido um beijo para os meus
 olhos
 Na poeira de luz que se levantará como incenso em ondas
 Descerás teus cabelos cheios para ungir-me os pés.

No instante as libélulas voarão paradas e o canto dos pássaros vibrará
 suspenso
 E todas as árvores tomarão forma de corpos em aleluia.
 Depois eu partirei como um animal de beleza, pelas montanhas
 E teu pranto de saudade estará nos meus ouvidos em todas as caminhadas.
 (MORAES, 2017, p. 92-93)

Esse poema começa por delinear a imagem do que parece ser a luta entre dois animais, quando nas preliminares do acasalamento; ou também de dois seres humanos, apresentados com termos comumente utilizados para referir-se aos animais, tais como abater, domar, alisar o dorso. Assim, se os animais costumam disputar forças dessa maneira no momento do acasalamento, e mesmo com a consciência expressada pelo eu-lírico, o envolvimento erótico se reveste de animalidade mesmo quando considerado entre seres humanos. Nesse sentido, podemos perceber que se estabelece uma dualidade — que parece proposital — entre homem e animal. Se levarmos em consideração que o animal é um ser que não tem consciência e, como defendido por Bataille, permanece na natureza “como a água no interior da água” (BATAILLE, 1973, p. 11), isto é, permanece em estado de continuidade com a natureza, perceberemos que o poema trata de dois seres humanos que, pela animalidade que o erotismo representa, buscam alcançar um encontro real, uma continuidade. Essa humanidade é confirmada logo depois pelo eu-lírico, que prerroga que o segundo sujeito dessa poesia deverá ser mulher para o homem. No momento desse enlace, o poema delineia um momento de suspensão e, assim sendo, não poderíamos deixar de relacionar essa aparente suspensão — na qual “as libélulas voarão paradas e o canto dos pássaros vibrará suspenso” — com o poema de mesmo nome e que já foi analisado neste trabalho. Esse momento de suspensão vai remeter, assim, ao momento de supressão do

estado descontínuo do homem por meio do erotismo. O eu-lírico joga com poema e título e, quando fala de queda, parece remeter ao pecado que um anjo pode cometer, o pecado da carne que é delineado no poema. Esse jogo entre céu e terra vai mostrar que a dualidade entre erotismo e religiosidade cristã permanece em *Forma e Exegese*.

Quando chega em *Ariana, a mulher*, o eu-lírico parece perceber a inutilidade de opor-se ao jogo de interdição e de transgressão e, depois de um embate interior, cede ao material na figura de Ariana. Não obstante a representação do material por Ariana, aqui ela vem representar também aquilo que é puro e, portanto, divino. Observemos o excerto que segue:

Descansei — por um momento senti vertiginosamente o húmus fecundo da terra
 A pureza e a ternura da vida nos lírios altivos como falos
 A liberdade das lianas prisioneiras, a serenidade das quedas se despenhando.
 E mais do que nunca o nome da Amada me veio e eu murmurei o apelo —
 Eu te amo, Ariana!
 E o sono da Amada me desceu aos olhos e eles cerraram a visão de Ariana
 E meu coração pôs-se a bater pausadamente doze vezes o sinal cabalístico de Ariana...
 (MORAES, 2017, p.129).

O eu-lírico parece passar por uma epifania religiosa: vivia perdido nas alturas longínquas, mas quem veio lhe dar o breve descanso da continuidade foi a mulher, foi o terreno. Aqui parece cessar uma espécie de separação entre corpo e espírito que era empreendida pelo eu-lírico e, assim, a imagem da mulher deixa de dividir-se entre aquela que é pura — representando o espírito — e aquela que é suja — representando o mundo do corpo. Existe um imbricamento entre as noções de sublime e de terreno que não existia em *O Caminho para a distância* e *Forma e Exegese*. Observemos outro trecho do poema:

Tristemente me brotou da alma o branco nome da Amada e eu murmurei —
 Ariana!
 E sem pensar caminhei trôpego como a visão do Tempo e murmurava —
 Ariana!
 E tudo em mim buscava Ariana e não havia Ariana em nenhuma parte
 Mas se Ariana era a floresta, por que não havia de ser Ariana a terra?
 Se Ariana era a morte, por que não havia de ser Ariana a vida?
 Por que — se tudo era Ariana e só Ariana havia e nada fora de Ariana?
 (MORAES, 2017, p. 127-131)

Aqui vemos reiterada a ideia de que a religiosidade não precisa necessariamente estar ancorada no sublime. Podemos ir além e afirmar que, a partir de *Ariana*, a religião expressada pelo eu-lírico não se refere mais às coisas do alto, o eu-lírico parece assumir a busca da

continuidade, assim como defendido por Bataille (1987), a partir da própria imanência, ao mesmo tempo que, em contrapartida, a noção de sagrado vai descer do etéreo dos céus e abraçar também o terreno.

Octávio Paz (1994), corroborando o pensar batailleano, vem reforçar que o erotismo não remete apenas à face transgressora do jogo, mas pode ser entendido como o seu próprio fundador. De acordo com o teórico, o homem — ao contrário dos outros animais — não possui em sua natureza fisiológica nada que regule os seus períodos de apetite sexual e de repouso. Ele argumenta que, assim sendo, o sexo assume o caráter do deus Pã, um ente que responde tanto pela criação, quanto pela destruição, uma vez que:

[...] sem sexo não há sociedade, pois não há procriação; mas o sexo também ameaça a sociedade. (...) É instinto: tremor, pânico, explosão vital. É um vulcão, e cada um de seus estalos pode cobrir a sociedade com uma erupção de sangue e sêmen (PAZ, 1994. p. 17).

À vista disso, o autor explica que o homem se viu na necessidade de encaixar o seu desejo dentro de uma espécie de legislação, de forma que esse não colocasse em risco aquilo que Foucault (2000) já havia se referido como as nossas ordenações exteriores. Para Paz, o homem sente que precisa criar regras, as quais “protegem a sociedade de seus excessos” (PAZ, 1994. p. 18). Assim, ele argumenta que é possível observar a existência de tais regras — que vão desde proibições, interdições e tabus, até o incentivo regulador — em todas as sociedades. É como se o erotismo fosse uma espécie de para-raios para a constante descarga elétrica do sexo. O autor faz questão de ressaltar, no entanto, o caráter fortemente ambíguo dessa invenção, tendo em vista que o erotismo:

[...] é repressão e permissão, sublimação e perversão. Nos dois casos, a função primordial da sexualidade, a reprodução, fica subordinada a outros fins — uns sociais e uns individuais. O erotismo defende a sociedade dos assaltos da sexualidade, mas também nega a função reprodutiva. É o caprichoso servidor da vida e da morte (PAZ, 1994. p. 18).

Assim, o autor defende o jogo enquanto um fator determinante da saúde psíquica das sociedades, como uma balança que preserva o equilíbrio entre abstinência e permissão. De modo a ilustrar os dois pratos da balança, ele se utiliza de um exemplo muito familiar aos países latinos: a quaresma e o carnaval, períodos que resguardam tais experiências de recuo da sexualidade e, em contrapartida, da sua permissividade. O teórico defende que:

Numa sociedade secular como a nossa, os períodos de castidade, quase todos associados ao calendário religioso, desaparecem como práticas coletivas consagradas pela tradição. Não importa; conserva-se intacto o caráter duplo do erotismo, embora varie seu fundamento: deixa de ser um mandamento religioso e cíclico para se converter em uma prescrição de ordem individual. Essa prescrição quase sempre tem fundamento moral, embora às vezes recorra à autoridade da ciência e da higiene (PAZ, 1994, p. 19).

Ou seja, as interdições partem quase sempre de uma coletividade, das instituições, e acabam por condicionar as nossas individualidades, o nosso agir, mesmo quando essas tradições já não possuem tanta força.

Dessa forma, podemos perceber que vivemos entre dois mundos: o mundo do trabalho, aquele que nos mantém em nossas individualidades, o mundo da ordem; e o mundo das nossas paixões, aquele que nos impele à continuidade, o mundo da desordem. Em vista disso, torna-se fácil concluir que para vislumbrar a continuidade é necessário abalar o mundo da ordem. No entanto, o mesmo abismo que nos fascina, também nos apavora. Trata-se de um paradoxo: nós ansiamos pelo abismo e tememos cair nele, nós queremos alcançar a continuidade, mas sentimos receio diante da perspectiva de abandonar a descontinuidade na qual já fomos constituídos.

É importante salientar que, diante do abalo às formas de vida social pelas quais fomos constituídos em nossas individualidades, a descontinuidade não desaparece, mas é colocada em questão:

Existe uma procura de continuidade, mas, em princípio, somente se essa continuidade que sozinha estabeleceria definitivamente a morte dos seres descontínuos não predominar. Trata-se de introduzir no interior do mundo fundado sobre a descontinuidade toda a continuidade da qual esse mundo é suscetível. (...) Para o conjunto de homens normais, atos definitivos dão apenas a direção extrema de procedimentos essenciais. Há um excesso horrível do movimento que nos anima: o excesso ilumina o sentido do movimento (BATAILLE, 2004, p. 31).

Ou seja, a ruptura permanente do ser que existe em sua descontinuidade requer a sua morte real, pois em vida a consciência sempre exigirá a ordem, a manutenção da descontinuidade. É claro que existem homens que vão até o ato final que leva à continuidade, mas trata-se de exceções. Segundo o autor, para os seres “normais”, a morte – esse “excesso” – é o horizonte eminente ao qual chegaremos de qualquer forma, a morte é o abismo que fascina, mas também apavora, portanto esses seres não chegam ao ato final, ao invés disso, experimentam a continuidade por meio daqueles caminhos que abalam a ordem.

Conforme Bataille (1987, p. 18), “A poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade.” Ou seja, o pensador não apenas reitera a poesia como um dos caminhos pelos quais o homem pode enveredar-se para alcançar a — sensação, a experiência da — continuidade, mas articula — paralelamente — outros dois caminhos possíveis: o do erotismo e o da morte. A fim de entender essas possibilidades, bem como as características que permitem tal analogia, faz-se necessário que ampliemos o nosso foco e observemos todo esse rol de experiências, que vai além, ainda, das que já foram citadas. Ao mergulhar nas águas profundas dessas experiências humanas — a experiência da religiosidade e da busca pelo sagrado, a experiência do erotismo e da busca pela unidade com o outro, bem como das experiências poética e de consciência da morte — acabamos por perceber que elas assumem uma relação de semelhança pela potencialidade de dissolução que carregam, visto que essas experiências respondem ao âmbito sensível de nossa realidade.

Bataille (1987) alega que as atividades humanas ou são meios para alcançar algum fim — como o trabalho serve para a manutenção da vida — ou são um fim em si mesmas — como as paixões que movimentam o nosso espírito. Nesse sentido, Bataille defende que apenas aquelas atividades que possuem um fim em si mesmas correspondem a uma experiência interior do homem e que, logo, aquelas outras atividades partem de uma necessidade exterior, o que não quer dizer que ele as julgue desnecessárias, a questão é ressaltar a importância devida — e muitas vezes negada — àquilo que nos move interiormente, às nossas paixões. Em vista disso, podemos perceber que o autor procura subverter o valor — muito baseado nas doutrinas cristãs, mas também numa espécie de moral tanto particular quanto social — imposto ao mundo do mal pelo mundo do bem — cuja racionalidade valoriza a ordem, o útil, o trabalho, a harmonia guiada pela necessidade da manutenção da vida, etc. — ao valorizar, por meio da sensibilidade, o oposto — o que não tem utilidade, aquilo que é feito de graça, pelo simples prazer do instante — aquilo que, de acordo com ele, realmente nos move interiormente.

Sabemos que somos todos diferentes uns dos outros. Mesmo que tenhamos interesses iguais, valores iguais e endereços iguais, nascemos e morremos sós. Bataille (2004, p. 22) afirma que “entre um ser e um outro há um abismo, uma descontinuidade (...) se vocês morrem, não sou eu quem morro.” Para ele, nós nascemos com uma grande nostalgia diante dessa descontinuidade em relação ao outro, da nossa prisão em nossas próprias individualidades e, por isso, nós queremos retornar a um todo, a uma completude. Octávio Paz (1994) ressalta também a solidão de cada um dos seres e a busca pela unidade, ao nos contar sobre o mito do andrógino original, discurso proferido por Aristófanes em *O banquete*, o qual narra que:

Antes havia três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino, composto por seres duplos. Estes últimos eram fortes, inteligentes e ameaçavam os deuses. Para submetê-los, Zeus decidiu dividi-los. Desde então, as metades separadas andam em busca de sua metade complementar (PAZ, 1994, p. 41).

De acordo ainda com Paz (1994, p. 41), “em nós, o mito do andrógino despertou ressonâncias profundas: somos seres incompletos e o desejo amoroso é perpétua sede de completude.” É importante ressaltar aqui que, por mais que Georges Bataille (1973, 1987, 1989) e Paz (1982, 1994) analisem o erotismo a partir de sua relação com o sagrado e o profano, assim como o seu desdobramento na forma de poema; ambos os autores acabam por apontar para caminhos discrepantes. Se para Paz “o erotismo é — em si mesmo, desejo — um disparo em direção a um mais além” (PAZ, 1994, p. 19), uma espécie de experiência transcendente; para Bataille “o que o ato de amor e o sacrifício revelam é a carne, (...) a carne é o inimigo que nasce dos que são possuídos pelo interdito cristão” (BATAILLE, 1987, p. 61), isto é, a carne aponta para uma experiência imanente.

Para que possamos entender melhor a relação entre o nosso mundo interior e o nosso mundo exterior, podemos dizer que, conforme o pensamento teórico de Bataille (2004), a vida do homem é, desde os primórdios, comandada por duas forças divergentes, uma que parte da nossa essência e é movimentada pelas nossas paixões, e outra que parte de necessidades materiais/sociais e é movimentada pelo nosso pragmatismo. Ambas encontram eco em experiências pelas quais procuramos passar ao longo da vida, cada uma à sua maneira.

Segundo o autor, a primeira força que nos comanda responde às necessidades relacionadas com a manutenção de nossas vidas, ela nos impulsiona a agir de acordo com as nossas necessidades mais pragmáticas. Esse estímulo deságua em algumas experiências, as quais, num sentido mais material, podemos pensar o trabalho, por exemplo, que vem suprir as nossas necessidades de alimentação, de moradia e de investimentos que servirão de base para garantir nossos planos para o futuro. De forma mais social, nós podemos pensar o pudor e a moral como respostas a essa força, fornecendo um parâmetro de conduta que se propõe a garantir um comportamento e uma interação interpessoal socialmente aceitáveis e mantenedoras da produtividade que a materialidade requer. A sexualidade, assim, embora essencial ao homem, reveste-se de utilitarismo quando se torna presa exclusiva da reprodução — dogma de muitas religiões. Por conseguinte, da perspectiva de nossos projetos de vida e de perpetuação do futuro — bem como das instituições sociais e religiosas e até mesmo dos nossos próprios parâmetros morais —, essas condutas remetem ao *bem* enquanto caminhos que

contribuem para tal concretização. Isto posto, podemos perceber que a sexualidade com o objetivo de reprodução pertence a esse mundo, ela possui nele uma função. Não obstante, Bataille (2004) vê tal força como algo que parte de necessidades exteriores ao homem.

Já a segunda força responde aos nossos desejos mais profundos, às nossas paixões. Essa força nasce da angústia que sentimos ao nos percebermos isolados uns dos outros desde o nascimento até a morte; ela trata do desejo de experimentarmos um estado de comunhão com o todo, de superarmos o abismo que nos separa; para o Cristianismo, trata da busca pelo divino, do reencontro com Deus. Assim como a anterior, existem algumas experiências da vida dos homens que dão vazão a essa força, possibilitando-nos ao menos a sensação desse reencontro, o sentimento — ainda que momentâneo — de superação desse abismo. São experiências pertencentes ao reino do sensível, tais como o erotismo, a poesia, a espiritualidade e a morte, por exemplo; experiências que remetem ao valor do instante e que, portanto, não tem uma função pragmática no desenvolvimento material de nossas vidas e, conseqüentemente, são interpretadas como o *mal*. Esse mal, como já dito, é visto assim pelo caráter essencial de inutilidade — em relação ao projeto do bem — que as experiências que o constituem têm.

3.3 A Consciência da morte, o erotismo, o amor e o sagrado

Como já foi dito, Bataille (1987) acredita que independentemente da nossa aceitação em relação à busca pela continuidade, ela continuará a mover nossas vidas. Assim como pudemos observar a maneira como o eu-lírico da poesia inicial viniciana se coloca em relação a essa busca: interditando-se em prol de uma futura transcendência aos moldes católicos, mas transgredindo essas mesmas interdições e cedendo à tentação de continuidade na imanência pelo erotismo. Em outras palavras, as pessoas podem omitir-se nessa busca, mas ela continuará governando nossas paixões. Desse modo, ele defende que existem aspectos da vida humana que proporcionam um abalo na ordem dessas individualidades nas quais nos constituímos: a consciência da morte, o erotismo, a religião (como busca do sagrado) e a poesia possibilitam a substituição de um estado isolado do ser por um sentimento — ainda que temporário — profundo de continuidade e, embora pareçam discrepantes, esses aspectos têm muito em comum. Em realidade, podemos concluir que tanto a religiosidade, quanto o erotismo da poesia inicial viniciana dizem respeito a uma mesma busca: a busca da continuidade. Poderíamos, inclusive, afirmar que ambas as faces dessa poesia não se contradizem, não fosse o fato de que

a concepção religiosa do eu-lírico, de início, vai de encontro à concepção de religião com base no jogo de interdição e de transgressão.

Diferente da maioria dos outros animais, o homem é um ser que lança mão da atividade sexual para fins que não o da reprodução, trata-se do erotismo, o qual tem um fim em si mesmo ou, em outras palavras, é uma atividade gratuita, uma atividade que não possui um objetivo no campo das coisas utilitárias. Bataille (1987) comenta que nas primeiras imagens de homens desenhadas em cavernas, eles já eram retratados em estado de excitação. Outro aspecto que difere o homem dos outros animais é a sua relação com a morte. Desde os primórdios ele tem consciência da própria morte e sente a angústia inerente a esse conhecimento, prova dessa angústia é a tradição de enterrar os mortos, que vem, pelo menos, desde o Paleolítico. Ora, segundo o autor, se o homem parece ser o único animal a ter consciência da morte, bem como o único animal a fazer de sua atividade sexual um ato erótico, parece ingênuo desconsiderar uma ligação entre as duas coisas. Eis que a consciência da morte impulsiona, para além da angústia, a uma exuberância da própria vida, a um estado de excitação. É como o próprio abismo que nos separa: a morte amedronta e excita. Paz (1994) vai concordar com Bataille, dizendo que:

Aparece novamente, agora despojada de sua auréola religiosa, a dupla face do erotismo: fascinação diante da vida e diante da morte. O significado da metáfora erótica é ambíguo. Ou melhor dizendo, é plural. Diz muitas coisas, todas diferentes, mas em todas elas aparecem duas palavras: prazer e morte (PAZ, 1994, p. 19).

Ou seja, a relação erótica sempre coloca em jogo, além do prazer, a realidade da morte — o desejo, ainda que momentâneo, da morte —.

Ainda analisando o homem por meio de suas paixões essenciais em busca da continuidade, Bataille (2004) defende que ele pode ser comandado por três tipos diferentes de erotismo: o dos corpos, o dos corações e o sagrado. Vale lembrar que o que coloca em xeque a descontinuidade é a violência⁴⁰ causada à ordem na qual as individualidades se constituem. Sendo assim, podemos enxergar no erotismo dos corpos, uma invasão do outro — uma invasão que se dá de forma consentida por ambas as partes —, um entrelaçamento sexual que é análogo ao ato de matar. Isso acontece porque “a passagem do estado normal ao desejo erótico supõe em nós uma dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua (...), há uma fusão na

⁴⁰ Essa violência não responde ao sentido físico de agressão ao qual comumente é empregado, mas antes, remete à perturbação daquilo que tem permanecido em ordem.

qual se misturam dois seres que, no fim, chegam a um mesmo ponto de dissolução” (BATAILLE, 2004, p. 29). Em outras palavras, é como uma pequena morte dos seres envolvidos, visto que eles se diluem para se encontrarem num mesmo ponto, num mesmo ápice. Essa questão foi tão dialogada na França, que a população se refere ao momento transcendente do orgasmo como *la petite mort*. Nesse momento, os parceiros saem de seu estado fechado e se abrem à continuidade. Para Bataille (2004, p. 29) “a nudez é um estado de comunicação”, a nudez é a porta se abrindo aos sentimentos de obscenidade que, por si só, já perturbam o estado de ordem dos corpos.

No caso do erotismo dos corações, a paixão entre os amantes tem a capacidade de introduzir e/ou prolongar a união de seus corpos através de uma afinidade moral, uma afinidade que vai além da concretude de seus corpos. Assim sendo, essa forma de erotismo pode levar a uma violência ainda maior do que a violência do erotismo dos corpos é capaz, visto que “a própria paixão feliz impele a uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade possível de gozar, é tão grande que é comparável a seu contrário, o sofrimento” (BATAILLE, 2004, p. 32). As pessoas procuram no ser amado – para além de um ápice em conjunto – uma possível continuidade de si, o que não significa necessariamente a morte, mas, na impossibilidade da posse sobre o outro, alguns prefeririam matá-lo ou mesmo morrerem. A paixão então leva ao gozo e ao sofrimento, visto que o ser amado parece ser o único capaz de realizar aquilo que não conseguimos por conta de nossos limites; estamos sempre em busca de possuí-lo por isso, queremos que o nosso eu seja um com o do ser amado, mas a sombra da separação está sempre presente, o outro não é algo que se possa real e permanentemente possuir. Já de acordo com Paz (1987), o erotismo trata de uma forma singular da sexualidade, assim como o amor trata de uma forma singular do erotismo, tendo em vista que o desejo do amante ultrapassa o corpo e tenta alcançar a alma do ser amado. Nas palavras do próprio autor:

Esta é uma linha que marca a fronteira entre o amor e o erotismo. O amor é atração por uma única pessoa: por um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo, aceitação. 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 (PAZ, 1994, p. 34).

Mas se não há amor fora do erotismo, o que dizer do afeto profundo que o homem sente por seus familiares e por seus amigos? Bem, segundo Paz (1994), esse tipo de amor que nós estamos tratando é fraternal, não corresponde ao amor em si, mas à *piedade* no seu sentido mais

religioso; trata de uma virtude que nos incita a honrar a Deus, aos nossos pais, à nossa pátria. Explica o teórico — com base na teologia — que a piedade nasce do sentimento de orfandade que a criatura sente ao ser colocada no mundo e deixada lá pelo seu Criador. O homem nasce confuso diante desse sentimento e, assim, “o amor a Deus, quer dizer, ao Pai e ao Criador, é muito parecido com a piedade filial.” (PAZ, 1994, p. 99) Já no que tange à amizade, o autor defende que esse é um afeto realmente muito parecido com o amor — se retiramos o elemento físico, carnal —, visto que ele corresponde também a uma relação interpessoal de escolha, e não de imposição. Contudo, Paz (1994) ressalta que no amor é possível que alguém ame sem ser amado de volta, mas que na amizade isso não é possível, a reciprocidade é imprescindível. Além disso, ele defende que a amizade não brota da mesma nascente que o amor, visto que este surge, à princípio, de uma atração física, ao passo que aquela emerge de um sentimento mais complexo: a afinidade de ideias. Contrapondo ainda os dois sentimentos, justifica o teórico que “o amor nasce de uma flechada; a amizade, do intercâmbio frequente e prolongado. O amor é instantâneo; a amizade exige tempo.” (PAZ, 1994, p. 102)

Ao contrário de uma necessidade de possuir, pelo erotismo sagrado o que o homem pretende é alcançar uma continuidade que o liberte. Nesse caso, o objetivo é atingir o próprio sagrado. Como forma de ilustrar o encontro com esse sagrado, com essa continuidade, Bataille (2004, p. 36) nos sugere refletir acerca do sacrifício religioso, em que, além do desnudamento da vítima, há também sua morte: “o sagrado é justamente a continuidade do ser revelado aos que fixam sua atenção, em um rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo.” Nesse sentido, e sabendo que o que as pessoas procuram no erotismo é um encontro com a sua continuidade, por mais que a atividade erótica pareça um ato externo — pelo envolvimento da concretude da carne —, ela se trata de uma experiência interior. Logo, podemos perceber que a religiosidade, campo do indizível, antes de mais nada, trata da mesma busca: o homem almeja alcançar o sagrado, o todo, a continuidade. Paz (1994) concorda com Bataille (2004), ao comparar a experiência mística à experiência erótica. Para ele ambas pertencem ao reino do indizível, ainda que as tente descrever dizendo, do orgasmo:

[...] (que) é uma sensação que passa da extrema tensão ao mais completo abandono e da concentração fixa ao esquecimento de si próprio; reunião dos opostos, durante um segundo: a afirmação do eu e sua dissolução, a subida e a queda, o além e o aqui, o tempo e o não-tempo (PAZ, 1994, p. 100).

Trata-se de uma descrição de sentimentos que se contradizem e, como não poderia deixar de ser, só podem mesmo é ser — com exatidão — experienciados. O autor tenta

descrever a experiência mística enquanto uma: “instantânea fusão dos opostos, a tensão e a distensão, a afirmação e a negação, o estar fora de si e o reunir-se a si próprio no seio de uma natureza reconciliada.” (*Ibidem*, p. 100) O teórico, outrossim, argumenta que os poetas místicos costumam lançar mão de imagens eróticas, assim como os poetas eróticos o fazem com termos religiosos, isso porque “não há muitas maneiras de dizer o indizível.” (*Ibidem*, p. 100)

Paz (1994), no entanto, acredita que algo difere as duas experiências. Argumenta ele que o objeto do amor é um ser mortal, enquanto o da mística é um ser eterno, que pode ou não vir a assumir determinada personificação. Ou seja, “Romeu chora junto ao cadáver de Julieta, o místico vê nas feridas de Cristo os sinais da ressurreição.” (PAZ, 1994, p. 101) Assim sendo, a conexão que se estabelece na mística trata do encontro “entre o tempo descontínuo do homem e o tempo sem fissuras da eternidade.” (PAZ, 1994, p. 101) É possível depreender da experiência erótica, conseqüentemente, que essa trata do encontro entre duas realidades descontínuas.

Cabe ressaltar aqui, a semelhança entre a descrição dessas duas experiências — a erótica e a mística — e a descrição da experiência poética. É possível perceber que todas as três carregam a potencialidade de causar uma espécie de abalo na ordem pela qual o homem foi constituído e individualizado. Isto é, impellido pela necessidade de suprimir a distância que o afasta das outras coisas e seres, o homem pode recorrer: ao erotismo que, no ápice do orgasmo, possibilita que os parceiros tenham sua realidade dissolvida ao ponto de, ainda que por apenas alguns instantes, esquecerem-se de quem são e dos limites que existem entre um ser e o outro; à busca do sagrado que conecta criatura mortal e Criador atemporal no momento da experiência mística; assim como à poesia que, ao rasgar a noção de sentido da linguagem que o constitui, nubla os sentidos do próprio homem e o leva — bem como a si mesma — a alcançar algo que está além da sua realidade imediata. Todas essas experiências, tendo a consciência da morte no horizonte, fazem parte do conjunto de experiências que representam a face do mal da vida do homem; todas elas permitem ao homem transgredir as interdições às quais se impôs e, por conseguinte, ir a um mais além em que não existe mais distinção entre ele e o resto dos seres e coisas.

Observemos o poema “A Uma mulher”:

Quando a madrugada entrou eu estendi o meu peito nu sobre o teu peito
 Estavas trêmula e teu rosto pálido e tuas mãos frias
 E a angústia do regresso morava já nos teus olhos.
 Tive piedade do teu destino que era morrer no meu destino
 Quis afastar por um segundo de ti o fardo da carne
 Quis beijar-te num vago carinho agradecido.

Mas quando meus lábios tocaram teus lábios
Eu compreendi que a morte já estava no teu corpo
E que era preciso fugir para não perder o único instante
Em que foste realmente a ausência de sofrimento
Em que realmente foste a serenidade.
(MORAES, 2017, p. 61).

Nesse poema podemos observar que a noção de erotismo expressada pelo eu-lírico vai aproximar-se da morte. Essa concepção de erotismo alinha-se com a defendida por Bataille (1987), tendo em vista que o ato erótico e a supressão da descontinuidade que ele pode proporcionar leva o ser a um estado de dissolução de si que pode ser visto como análogo à morte. O eu-lírico, aqui, confessa deitar-se sobre outro corpo que ele encontra frio, pálido, trêmulo; o outro sujeito dessa poesia parece à beira da morte e o seu destino é mesmo esse, o da dissolução. Percebemos que se trata do ato erótico porque os olhos desse segundo sujeito expressam já a angústia do regresso, e a morte definitiva não permite regressos. Assim, podemos considerar que o eu-lírico trata aqui do regresso para o estado descontínuo do ser, depois do ato erótico. A experiência erótica no corpo de um outro parece ser a única forma pela qual o amor vem representar uma ausência de sofrimento, pode representar a serenidade

Assim, levando em consideração a poesia primeira de Vinicius de Moraes, mais os postulados teóricos que foram estudados, podemos dizer que essa poesia apresenta os dois mundos da vida do homem, num jogo de interdição e de transgressão que contrapõe a religiosidade cristã do eu-lírico aos arrancos sexuais dos quais ele parece não conseguir abdicar. Isso acontece ao longo dos seus dois primeiros livros, *O Caminho para a distância* e *Forma e exegese*. Esse conflito entre sagrado e profano parece se resolver em *Ariana, a mulher*, visto que, a partir dessa obra, a poesia vinicianiana parece passar a apontar para uma religiosidade que admite o material também como sagrado, e a voltar-se mais para uma dimensão imanente.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das leituras e das análises desenvolvidas no primeiro capítulo deste trabalho, foi possível perceber que a poesia primeira de Vinicius de Moraes não é considerada uma parte muito madura de seu trabalho com a escrita; essa percepção é defendida tanto pelos críticos, quanto pelo próprio Vinicius de Moraes. Muitos críticos, assim como o próprio poeta, acreditam que a sua noção de poesia, e até mesmo a sua religiosidade da época, remetiam muito mais aos diálogos que o autor já empreendera com familiares e amigos do que ao próprio poeta. O que parece coerente com o fato de essa fase, assim como a sua noção de poesia que nela predomina, irem se diluindo já a partir de *Ariana, a mulher*, obra que a encerra. Entretanto, embora não tenha sido a parte mais madura de sua obra, essa poesia aponta já para o poeta que Vinicius viria a ser.

Diante das leituras críticas e da análise inicial da poesia primeira de Vinicius de Moraes, deparamo-nos com o fato de que ela vai desabrochar dentro da segunda fase do Modernismo brasileiro, além de se alinhar sob as concepções literárias do Grupo Festa. Essas concepções se assentam sobre a noção de não abandonar o passado e a tradição literária, como haviam feito os primeiros modernistas de São Paulo, e ao mesmo tempo lançar mão também das conquistas logradas por esses mesmos modernistas, no que era uma situação bastante recente naquele momento. Elas apontam também para uma unidade de pensamento no que diz respeito à religiosidade empreendida pela maioria dos membros desse grupo, à saber, uma religiosidade católica. No caso de Vinicius de Moraes, essa religiosidade possui uma força tão grande — ao menos à época — que vai acabar por transbordar do mundo do poeta para o mundo do eu-lírico de sua poesia.

A religiosidade católica do eu-lírico dessa poesia a perpassa por inteiro, o que parece entrar em contradição com os arrancos eróticos que também se entrelaçam ao longo dela; ainda mais porque esses arrancos deixam no eu-lírico uma culpa que nos parece avassaladora. Sabendo que essa religiosidade é católica, a percepção de contradição se acentua, posto que o erotismo, o ato sexual sem fins reprodutivos, é considerado proibido, um pecado na concepção cristã. Quando lançamos mão dos preceitos teóricos de Georges Bataille, no entanto, parece surgir uma luz que constataria a não contradição entre esses dois âmbitos da vida do homem. Isso acontece porque, para Bataille, esses dois âmbitos fazem, na verdade, parte de um mesmo âmbito, de um mesmo rol de experiências da vida do homem que respondem a um mesmo desejo — o homem foi capaz de se perceber um ser descontínuo em relação aos outros seres

humanos, isto é, o homem percebeu que entre ele e o outro existe um espaço de interrupção que impede que os dois se encontrem um no outro em continuidade. Diante desse espaço, desse abismo que faz descontínuos todos os seres humanos, surge uma ordenação essencial ao homem que o impele a ultrapassar esse abismo ou, segundo o pensador, ao menos ter a sensação — momentânea que seja — de que esse abismo foi superado. O desejo do qual havíamos falado trata justamente da resposta a essa ordenação essencial, trata do desejo de experimentar a continuidade que foi perdida no nascimento.

Não obstante seja essencialmente comandado pela força desse desejo, o autor procura ressaltar que, consciente que é, o homem se vê obrigado a refrear esse mesmo desejo, no intuito de responder a ordenações que lhe são exteriores. Mas quais seriam essas ordenações exteriores? Bem, de acordo com o pensador, respondem a essas ordenações exteriores todas aquelas atividades que vão cumprir com alguma utilidade dentro de um projeto de preservação da vida e de perpetuação de futuro para este homem. Dessas atividades podemos destacar o trabalho, por exemplo, que é útil na medida em que provê a alimentação, a moradia, os estudos, entre outras coisas. Bataille (1987) acredita que essas atividades, como afastam o homem de sua busca original, contribuem ainda mais para prendê-lo em seu estado descontínuo. À vista disso, ele entende que a vida do homem se dá numa relação entre interdição e transgressão: interdição de sua busca por continuidade em nome da utilidade, e transgressão dessas mesmas interdições em nome de sua busca; sem que, no entanto, essas interdições sejam esquecidas.

Dentro desse rol de experiências da vida do homem que Bataille (1987) defende serem capazes de possibilitar o suprimir de seu estado descontínuo, e proporcionar a sensação da continuidade, destacamos — dado que esses são os pontos que visamos estudar na poesia primeira de Vinicius de Moraes — a religião e o erotismo. Precisamos entender, no entanto, que tanto a religião quanto o erotismo defendidos pelo autor não apontam para uma transcendência, mas, ao contrário, para uma supressão desse estado descontínuo do homem dentro da própria imanência. Há autores, como Octavio Paz (1994), por exemplo, que defendem no erotismo uma possibilidade de transcendência, um disparo em direção a um mais além; sua percepção nos é cara na medida em que aponta para uma separação entre corpo e espírito, visto que a mulher aparece, na poesia primeira de Vinicius de Moraes, dividida entre esses âmbitos do religioso e do erótico: casta e pura ela vem representar o espírito, libertina e profana ela vem representar o erótico. Isso porque a religiosidade do eu-lírico remete ao cristianismo, como já dissemos, e, assim sendo, condena a busca do sagrado pelas experiências de dissolução de si. O cristianismo instituiu as interdições como pecados, defendendo o amor ao próximo e à Deus, assim como a obediência aos seus dogmas como os únicos caminhos da transcendência após a

morte. Diante disso, até mesmo a ideia de tocar o absoluto por meio do erotismo, que é defendida por Paz (1994), é condenada pela religiosidade do eu-lírico.

Aqui podemos retomar a noção do jogo de interdição e de transgressão defendido por Bataille (1987), para dizer que o eu-lírico dessa poesia parece buscar na religiosidade o caminho da transcendência. Não obstante, vendo-se preso em sua descontinuidade e comandado pela busca essencial de experimentar a continuidade, ele vai transgredir a interdição do erotismo para, já na imanência, poder sentir o gosto momentâneo dessa continuidade. Da transgressão empreendida pelo eu-lírico vem a culpa — tão presente nessa poesia —, dado que, como já havíamos dito, por mais que o homem transgrida as interdições que se impõem a ele, elas não deixam de povoar os horizontes de sua consciência.

Podemos considerar que a religião expressada pelo eu-lírico da poesia primeira de Vinicius de Moraes — uma religiosidade claramente católica — vai contradizer a noção de religião em Georges Bataille (1973, 1989). Isso porque o francês desconsidera a existência do absoluto, ancorando todas as suas concepções na imanência. Para entendermos melhor essa noção de religião, precisamos concebê-la na sua relação com a morte e, para isso, podemos lançar mão da noção de sacrifício. Segundo ele, o que o sacrifício coloca em jogo é sempre a morte do ser que foi constituído em descontinuidade e que, feito o sacrifício, resta do ser uma essência. Essa essência, para o pensador, trata do próprio sagrado. Diante disso se torna óbvia a contradição entre as duas noções de religião e de religiosidade, ambas vão de encontro uma à outra. A religião cristã enxerga nas transgressões um interdito absoluto e rejeita o jogo, ao passo que a noção de religião em Bataille vai preconizar esse mesmo jogo. Poderíamos mesmo sintetizar essa relação na contradição entre o sacrifício e o católico “não matarás”.

Precisamos ressaltar, entretanto, que por mais que a religiosidade do eu-lírico condene a busca pela continuidade na imanência, por mais que ela condene o erotismo e o jogo de interdição e de transgressão, é justamente sob o signo desse jogo que o eu-lírico parece viver. Em outras palavras, o eu-lírico se compromete com as interdições que lhe são impostas, mas não consegue resistir e as transgride por meio do erotismo; e a culpa sobrevêm, porque as interdições se mantêm em sua consciência. À vista disso, podemos considerar que os âmbitos religioso e erótico da poesia primeira de Vinicius de Moraes mantêm entre si uma relação de contradição, embora surjam de um mesmo desejo por continuidade; mesmo que esses âmbitos não sejam essencialmente contraditórios, como aponta Bataille. Além disso, cabe ressaltar que a adesão do eu-lírico ao jogo, ainda que ele o condene, pode dizer mais de sua realidade e de suas experiências do que a escolha religiosa.

Seja na poesia, seja na música, seja no teatro, Vinicius de Moraes é um autor largamente estudado nas várias áreas da linguagem em que se propôs a criar. Não obstante a popularidade de estudos sobre a sua obra na área da Literatura Brasileira e, mais especificamente, na área da poesia, parece-nos haver menos interesse dos pesquisadores em relação à fase inicial dessa obra. À vista disso, este trabalho vem contribuir para o estudo da fase inicial da obra poética de Vinicius de Moraes, principalmente no que tange à relação entre religiosidade e erotismo que nela se apresenta.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. de. O grupo de “Festa” e sua significação. **Festa: Mensário de Pensamento e arte**. Rio de Janeiro, n. 6, p. 12, mar/1927. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=164526&pagfis=115&url=http://memoria.bn.br/docreader#> Acesso em: 10 out. 2020.
- ANDRADE, M. de. Belo, forte, jovem. In: MORAES, V. de; FERRAZ, E. (org.). **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2017;
- ATAÍDE, T. de. Gente de amanhã. **Festa: Mensário de Pensamento e arte**. Rio de Janeiro, n. 6, p. 14, mar/1928. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=164526&pagfis=115&url=http://memoria.bn.br/docreader#> Acesso em: 10 out. 2020;
- BATAILLE, G. **As Lágrimas de Eros**. Lisboa: Sistema Solar, 2012;
- _____. La religión surrealista. In: **Conferencias 1947 – 1948**. 1 ed. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2008, p. 53-67;
- _____. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987;
- _____. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004;
- _____. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: L&PM, 1989;
- _____. **A literatura e o mal**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015;
- _____. A animalidade. In: **Teoria da religião**. São Paulo: Ática, 1973, p. 1-15;
- BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 2 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1978;
- CACCESE, N. P. **Festa: contribuição para o estudo do Modernismo**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1971;
- CAMPOS, S. (org); COHN, S. (org); MORAES, V. de. **Encontros: Vinícius de Moraes**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007;
- CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. **Presença da Literatura Brasileira: Modernismo**. 15 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006;
- CARMONA, K. **Um lírico dos tempos: Erotismo e participação social na poesia de Vinicius de Moraes**. São Paulo: Scortecci, 2006;
- CASTELLO, J. **Vinicius de Moraes: uma geografia poética**. Rio de Janeiro: Relume, 2005;
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: Toledo, Dionísio de (org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1973, p.39-56;

- COSTA, A. R. Corpos lacerados: o sacrifício da palavra na obra poética de Georges Bataille. **Guavira Letras**. Três Lagoas, n. 15, p. 1-15, jan. jul. 2012. Disponível em: <<http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/317/290>> Acesso em: 10 out. 2021;
- FÁBULA. In: E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia. Lisboa: Carlos Ceia (coord), 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fabula>> Acesso em: 10 nov. 2021;
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000;
- FARIA, O. de. A transfiguração da montanha. In: MORAES, V. de; FERRAZ, E. (org.). **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2017;
- FERREIRA, D. M. O amor na poesia de V. de M. In: MORAES, V. de; FERRAZ, E. (org.). **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2017;
- GOMES, A. C. O conceito de símbolo na estética simbolista. In: **Lumen et virtus**. 2015, n° 12, vol. VI. Disponível em: <https://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_12/PDF/simbolo_estetica_simbolista.pdf> Acesso em: 10 dez. 2020;
- LAFETÁ, J. L. Estética e ideologia: o modernismo em 1930. In: **A dimensão da noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora 34, 2004;
- MAUSS, M.; HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Cosac Naify, 2005;
- MORAES, L. C. de. Vinicius, meu irmão. In: MORAES, V. de; FERRAZ, E. (org.). **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2017;
- MORAES, V. Antologia Poética. Rio de Janeiro: A noite, [1954]; 2 ed. (revista e aumentada), Rio de Janeiro: Editora do autor, 1960;
- MORAES, V; FERRAZ, E. (org). Vinicius de Moraes: música, poesia, prosa, teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. 1, p. 37-131, 2017;
- NEVES, M. L. S. A NRF de Jacques Rivière (1919-1925): continuidade e abertura. In: **Da francofilia no imaginário presencista: da NRF à presença**. Dissertação (Doutorado em Cultura) – Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro. Aveiro, 2010, p. 129-191;
- PALLOTINI, R. Vinicius de Moraes: aproximação. In: MORAES, V. de; FERRAZ, E. (org.). **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2017;
- PAZ, O. **A Dupla chama: Amor e Erotismo**. São Paulo: Ed. Siciliano, 1994;
- _____. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982;
- RESENDE, O. L. O caminho para o soneto. In: MORAES, V. de; FERRAZ, E. (org.). **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2017;

SANT'ANNA, A. R. de. Vinícius de Moraes: a fragmentação dionisíaca e órfica da carne entre o amor da mulher única e o amor por todas as mulheres. In: SANT'ANNA, A. R. de. **O Canibalismo amoroso**. São Paulo: Círculo do Livro, 1991;

SANTOS, J. Vinicius de Moraes e a poesia metafísica. In: MELLO, A. M. L. **A poesia metafísica no Brasil**. Porto Alegre: Libretos, 2009;

SICUTERI, R. **Lilith**: a lua negra. São Paulo: Paz e Terra, 1986;

SILVA, A. G. da. Católico extramuros: o pensamento político e social de Octávio de Faria. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 38, 2014, Caxambu. **Anais...** Caxambu: 2014, p. 1-29;

SILVEIRA, T. da. Totalismo criador. In: **Festa**: Mensário de Pensamento e arte. Rio de Janeiro, n. 6, p. 1-2, mar/1928. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=164526&pagfis=115&url=http://memoria.bn.br/docreader#>> Acesso em: 10 out. 2020;

SPINA, S. O despertar das formas. In: **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ática, 1982, p. 43-96;

VICENTE, A. L. Modernidade, futuro e progresso em Arthur Rimbaud. In: **Texto Poético**. Goiânia, v. 5, n. 6, 1º sem. 2009. Disponível em:
<<https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/151>> Acesso em: 10 dez. 2021.