

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

**VICTOR ANDRADE DA SILVA ROSA**

RELIGAÇÕES: a dicção moderna de Cecília Meireles, Sophia de Mello Breyner Andresen e Vinicius de Moraes

RIO DE JANEIRO  
2015

Victor Andrade da Silva Rosa

RELIGAÇÕES: a dicção moderna de Cecília Meireles, Sophia de Mello Breyner Andresen e Vinicius de Moraes

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira)

Orientador: Eucanaã Ferraz

RIO DE JANEIRO

2015

Rosa, Victor Andrade da Silva.

Religações: a dicção moderna de Cecília Meireles, Sophia de Mello Breyner Andresen e Vinicius de Moraes/Victor Andrade da Silva Rosa. – Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras, 2015.

117f; 30cm

Orientador: Eucanaã de Nazareno Ferraz.

Dissertação (Mestrado) – UFRJ/Letras/ Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2015.

Referências Bibliográficas: f.110-113.

1.Poesia e modernidade. 2. Dicção moderna 3. Cecília Meireles 4. Sophia de Mello Breyner Andresen 4. Vinicius de Moraes. I. Ferraz, Eucanaã de Nazareno. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. III. Religações: a dicção moderna de Cecília Meire-

Victor Andrade da Silva Rosa

RELIGAÇÕES: a dicção moderna de Cecília Meireles, Sophia de Mello Breyner Andresen e Vinicius de Moraes

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira)

Aprovada em

---

Professor Doutor Eucanaã de Nazareno Ferraz (Orientador)  
Universidade Federal do Rio De Janeiro

---

Professora Doutora Sofia de Sousa Silva  
Universidade Federal do Rio De Janeiro

---

Professor Doutor Antonio Carlos Secchin  
Academia Brasileira de Letras

## RESUMO

ROSA, Victor Andrade da Silva. RELIGAÇÕES: a dicção moderna de Cecília Meireles, Sophia de Mello Breyner Andresen e Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro, 2015. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas – Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Este trabalho se propõe estudar e compreender a dicção moderna de Cecília Meireles, Sophia de Mello Breyner Andresen e Vinicius de Moraes. Para tal objetivo, iniciou-se esta reflexão com a teoria proposta por Hugo Friedrich em sua obra *Estrutura da lírica moderna*, a partir da qual o teórico descreve e estabelece conceitos, apontando para uma unidade formada por artistas do final do século XIX e início do século XX. Contudo, suas generalizações, em alguma medida, deixam de lado outras possibilidades e dicções poéticas. Diante disso, ao serem considerados os três poetas estudados, verifica-se que não pertencem a essa unidade prototípica descrita pelo alemão. Nesse ponto, a pesquisa se harmoniza com o discurso de Alfonso Berardinelli que, em sua obra *Da poesia à prosa*, sugere lacunas deixadas por Friedrich a serem preenchidas. Assim, buscou-se mostrar que as obras de Vinicius de Moraes, Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen residem justamente nessas lacunas. A partir dessa coincidência e com base nesses teóricos, é estabelecida uma comparação entre os poetas. Assim, acredita-se identificar com maior clareza as características modernas não prototípicas do trio de autores selecionados.

Palavras-chave: Literatura. Poesia. Modernidade.

## RÉSUMÉ

ROSA, Victor Andrade da Silva. RELIGAÇÕES: a dicção moderna de Cecília Meireles, Sophia de Mello Breyner Andresen e Vinicius de Moraes. Rio de Janeiro, 2015. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas – Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ce travail vise à étudier et comprendre la diction moderne de Cecília Meireles, Sophia de Mello Breyner Andresen et Vinicius de Moraes. A cet effet, la réflexion a commencé avec la théorie proposée par Hugo Friedrich dans son travail *Estrutura da Lírica Moderna*, à partir de laquelle il décrit et établit concepts, en orientant vers une unité formée par des artistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle. Cependant, ses généralisations, dans une certaine mesure, laissent de côté d'autres possibilités et dictionnements poétiques. Par conséquent, quand on examine ces trois poètes étudiés, on constate qu'ils n'appartiennent pas à cet appareil prototypique décrit par l'allemand. À ce stade, les recherches se harmonisent avec le discours d'Alfonso Berardinelli, dans son ouvrage *Da poesia à prosa*, où il suggère qu'il y aurait des lacunes laissées par Friedrich passibles d'être remplies. Ainsi, on a cherché à montrer que les œuvres de Vinicius de Moraes, Cecília Meireles et Sophia de Mello Breyner Andresen résident précisément dans ces lacunes. À partir de cette coïncidence et basé sur ces théoriciens, est établie une comparaison entre ces poètes. Ainsi, on croit identifier plus clairement les caractéristiques modernes non prototypiques de ce trio de poètes

Mots-clés: Literature. Poesie. Modernité.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	12
<b>1 HEGEMONIA E MODERNIDADE</b>	16
1.1 BAUDELAIRE E O INÍCIO MODERNIDADE	16
1.2 <i>AS FLORES DO MAL</i> E A EMANCIPAÇÃO POÉTICA	20
1.3 DESDOBRAMENTOS MODERNOS	24
<b>2. CECÍLIA MEIRELES E VINICIUS DE MORAES:</b>	
<b>UMA DICÇÃO MODERNA CARIOCA</b>	31
2.1 O CAMINHO E A DISTÂNCIA EM CECÍLIA MEIRELES	40
2.2 O CAMINHO E A DISTÂNCIA EM VINICIUS DE MORAES	49
<b>3 CECÍLIA MEIRELES E SOPHIA DE MELLO BREYNER</b>	
<b>ANDRESEN: A IMAGINAÇÃO E A PUREZA</b>	60
<b>4 VINICIUS DE MORAES E SOPHIA DE MELLO BREYNER</b>	
<b>ANDRESEN: LÓGICA E LÍRICA</b>	85
4.1 <i>GEOGRAFIA</i> E GEOMETRIA EM SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN	95
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	106
<b>REFERÊNCIAS</b>	110
<b>ANEXOS</b>	113

À Luana por mostrar o chão quando ele se faz ausente.

À minha mãe, meu pai, minha irmã e minha avó pelo amor e o cuidado.



## Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador Eucanaã Ferraz por todo auxílio e dedicação, sobretudo, na reta final deste trabalho;

Ao professor Antonio Carlos Secchin por ter me ensinado a ler poesia e por, muito generosamente, ter aceitado o convite para integrar esta banca;

À professora Sofia de Sousa Silva que, assim como a poeta, me mostrou a delicadeza de um verso. Agradeço, igualmente, pela presteza em aceitar a participação nesta banca.

Às pessoas que fizeram deste trabalho uma realidade:

À Luana Martins, responsável por esse trabalho ganhar forma. Agradeço por tanto amor e cumplicidade durante e *depois da cinza morta destes dias*.

À minha mãe, Janaína Andrade, por ser a responsável pela minha iniciação à arte desde muito cedo.

A meu pai, Paulo Rosa, pela dedicação não somente a este trabalho, como também à minha formação;

À minha irmã, Júlia Rosa, pelo amor imenso e pela certeza de uma amizade infinita;

À minha avó por sempre enxergar em mim muito mais do que sou;

A Jorge, Elizabeth, Jaqueline, Marcelo, Michele, André e suas meninas pelo cuidado e crença no meu trabalho.

À Tereza Cristina, Márcio Martins, Júlia Martins, Clara Martins e Gustavo Legey pela paciência, torcida e preocupação.

Aos meus amigos de hoje e sempre:

À Marcela Capobianco por, junto comigo, promover a grande transformação.

A João Miller pelo *Colirismo* e pelos versos iniciados muito antes da Faculdade de Letras – talvez na sala do maternal do Colégio Sion;

À Mariana Matos pela determinação com que procura o futuro e o carinho com que trata nossa amizade;

A Rafael Nogueira, por nunca desacreditar em nosso potencial e saber que, em um futuro próximo, nossa hora há de chegar;

A Thiago Velloso por mostrar que o tempo não determina o homem.

A Antonio Lauro Bueno pelo imenso conhecimento e amizade profunda, ainda que a milhas de distância.

À Maria Padilha pelos grandes ensinamentos, pela atenção, preocupação e carinho com que conduz nossa amizade. O mesmo se estende a Fábio, um amigo sempre gentil e afetuoso.

A Filipe Manzoni, grande amigo, que, a despeito da distância, exerce grande influência em mim;

À Julia Kubrusly por compartilhar comigo o descontentamento e, sempre com muita ternura e sensibilidade, enfrentar o caminho tortuoso;

À Evelin Azambuja por mostrar que é sempre tempo de edificar e reedificar;

À Jessica Uhlig pela presença e pelo carinho desde o início da faculdade.

A Rafael Mendes por sempre mostrar as dimensões do homem;

À Aline Rodrigues por compartilhar as mesmas questões e frustrações;

À Thais Seabra por estar presente nos momentos de maior dificuldade e, sempre com muito afeto e carinho, fazer o percurso sempre menos pesado. A Marcos igualmente agradeço pela amizade sincera.

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por financiar este trabalho.

Depois da cinza morta destes dias,  
Quando o vazio branco destas noites  
Se gastar, quando a névoa deste instante  
Sem forma, sem imagem, sem caminhos,  
Se dissolver, cumprindo o seu tormento,  
A terra emergirá pura do mar  
De lágrimas sem fim onde me invento.

Sophia de Mello Breyner Andresen

*Coral* (1950)

## INTRODUÇÃO

“A lírica europeia do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura”<sup>1</sup>. São essas as palavras que introduzem *A estrutura da lírica moderna* de Hugo Friedrich, obra que reflete sobre a fundação e os pressupostos da lírica moderna. Nessa obra, o autor é capaz de conduzir o leitor ao cerne das discussões. Ao buscar em Rousseau e Diderot prenúncios da lírica moderna, que toma forma com Baudelaire, Friedrich descreve a curvatura dessa possibilidade poética e oferece, com suas reflexões, apontamentos que contribuiram de modo decisivo com produções teóricas posteriores. Além disso, o livro demonstra de maneira precisa como se desenhou o perfil não somente daqueles que iniciaram a nova *estrutura*, como também daqueles que a ela deram sequência.

Para Friedrich, hermetismo, exploração sonora até o último fonema, destituição completa do estado de inspiração, da “experiência vivida”, do sentimento e tantas outras características se encaixam a maioria poetas do século XX. Entretanto, a visão dos modelos acaba por deixar de lado as exceções. Partindo de tal pressuposto, o teórico Alfonso Berardinelli aponta em seu livro *Da poesia à prosa* que, de algum modo, as formulações de Friedrich apresentam lacunas consideráveis.

A partir dessa perspectiva, o que este trabalho de dissertação investigará vem a ser exatamente a compreensão da lacuna sugerida por Alfonso Berardinelli. A partir de análises de poemas e obras de Cecília Meireles, Sophia de Mello Breyner Andresen e Vinicius de Moraes, buscaremos compreender o lugar e a dicção de três poetas que nem sempre se adequam à modernidade prototípica. Ainda que, em alguns pontos, esses três poetas se distanciem em termos de dicção, veremos que eles se afinam com a postura acolhedora, acessível e, sobretudo, capaz de promover uma proximidade com o leitor – o que inicialmente poderia afastá-los

---

<sup>1</sup> FRIEDRICH, 1978, p. 15.

do conceito de moderno como instituído por Hugo Friedrich, mas que, como veremos, não os torna incompatíveis com a dicção moderna de alguns poetas apontados por Berardinelli.

É importante destacar inicialmente que este trabalho não pretende dar conta da totalidade da produção de cada um dos três poetas apontados, mas sim compreender em que medida a dicção e postura poética de cada um deles pode se afinar com um conceito de modernidade mais amplo do que aquele proposto pelo crítico alemão. Dessa forma, procuraremos encontrar em suas expressões as características fundamentais para que possamos compreender o que entendemos ser uma dicção moderna não prototípica.

Entendemos ainda que não constitui um problema o fato de trabalharmos com três poetas que efetivamente não estiveram sempre geográfica e historicamente situados em um mesmo contexto. Como dissemos, a investigação proposta por este trabalho excede os limites históricos: o que propomos como reflexão está ligado aos encaminhamentos poéticos estabelecidos pelos três. Há características fundamentais a esses poetas que são efetivamente coincidentes, tais como um diálogo com a tradição, uma escrita ligada à busca pela pureza, leveza e limpeza, sem perder de vista a potência expressiva.

Para compreendermos as questões propostas neste trabalho, propomos, no primeiro capítulo, uma reflexão sobre o conceito de modernidade, isto é, seus primeiros movimentos e, posteriormente, seus desdobramentos. Nesse sentido, entendemos ser fundamental esse percurso para que consigamos, em um segundo momento do trabalho, fornecer subsídios para nos aproximarmos da dicção moderna dos três poetas aqui estudados. Por conseguinte, pretendemos levar em conta, de par em par, os pontos de encontro e afinidades entre cada um dos poetas.

Para isso, sempre norteados pelas conclusões da parte inicial, trataremos de questões específicas da tríade a ser analisada. Em Vinicius de Moraes e Cecília Meireles, veremos a relação de suas dicções como resultados diferentes ao compará-las a um modernismo desen-

volvido em São Paulo. Entenderemos, dessa forma, que a consolidação de uma hegemonia do modernismo paulista acabou por mascarar outras possibilidades, como o modernismo desenvolvido no Rio de Janeiro – vertente com a qual ambos os poetas encontram afinidades. Essa corrente carioca, por sua vez, oferece como projeto características que a Vinicius e a Cecília são muito caras, quais sejam o apreço pelo tom elevado e a não aderência aos procedimentos de ruptura contemplados pelos paulistas.

Em seguida, ao analisarmos as dicções de Sophia de Mello Breyner Andresen e Cecília Meireles, poderemos notar como o encaminhamento da pureza e da limpeza poética fundamenta suas produções. Conforme veremos, a poética de ambas frequentemente tem a sua origem na atenção voltada ao real e ao concreto, para que, em seguida, possam ser reconfigurados pelo intenso trabalho imaginativo – em Cecília, observaremos que isso se torna mais evidente em um segundo momento de sua lírica. Veremos ainda que a natureza – portadora da potência divina – é assumida como tônica principal em suas obras, tornando-se responsável por suscitar a emersão poética e, ao mesmo tempo, por marcar efetivamente uma característica atemporal, promovendo uma ruptura com uma possível linearidade.

Por último, buscaremos apontar em que medida Vinicius de Moraes e Sophia de Mello Breyner Andresen trabalham em suas líricas com a lógica e a arquitetura precisa, assim como se dá em poetas prototípicos da modernidade. Veremos que, antes de chegar ao resultado evidentemente moderno, a dicção de ambos passa, contudo, por caminhos que se afastam do modelo estruturado por Hugo Friedrich. Em Vinicius, a precisão e a engenharia da poesia estão aliadas sempre à sua identidade pessoal, à sua “experiência vivida”, ou seja, não se verifica na dicção do poeta brasileiro o comportamento racional, premeditado e impessoal que se observa, por exemplo, em Mallarmé. Em Sophia, a correção matemática é construída através do equilíbrio, que, em vez de propor uma inovação, encontra uma afinidade com o projeto da precisão da cultura clássica.

A partir dessas análises, pretendemos evidenciar que a coincidência das posturas poéticas de Vinicius e Cecília no cenário da arte carioca, bem como a elevação poética e a limpeza presentes no encaminhamento lírico da poeta brasileira e de Sophia, assim como a “experiência vivida” de Vinicius e a continuidade da tradição – esta última comum ao três –, além de outras características que serão exploradas nesta nossa reflexão podem, de fato, ser entendidas como procedimentos modernos, ao compreendermos o conceito de modernidade a partir de uma perspectiva que se pretende abrangente.

## 1 HEGEMONIA E MODERNIDADE

### 1.1 BAUDELAIRE E O INÍCIO MODERNIDADE

É Charles Baudelaire quem, em meados do século XIX, emprega e começa a desenvolver, em termos teóricos, uma sensibilidade vinculada não somente à cidade, mas também a uma potência imaginativa por ela estabelecida. Dá-se início a um deslumbramento noturno, e, com isso, uma nova cidade se inscreve: une-se a potência simultânea de imagens múltiplas com o vigor de uma realidade transfigurada pela noite. “‘Enfim, acabou-se o dia!’ Os plácidos e os de má índole pensam no prazer e todos acorrem ao lugar de sua preferência para beber a taça do esquecimento”<sup>2</sup>.

Esse contexto noturno e múltiplo em que coexistem indivíduos de várias origens, formações e comportamentos, permite o desenvolvimento de um ambiente que se distancie de códigos morais e se torne independente de doutrinas preestabelecidas. A *taça do esquecimento* acaba por se tornar uma ferramenta fundamental para essa nova sensibilidade; os delírios, a *ivresse* e o sentimento de desconexão momentânea com a realidade permitem e, sobretudo, legitimam uma fantasia criativa que se torna frequente nas produções dessa época.

A serviço desse movimento – em que se visa a um desligamento da realidade e, conseqüentemente, a recriação poética –, a noção de eterno objetivando uma arte perpétua desvinculada de seu tempo atual começa a ser problematizada. Assim, em certa medida, essa pretensão é diluída pelo olhar múltiplo, etéreo e místico empenhado pelo poeta. A arte moderna se coloca, a partir de então, nesse quadro, ou seja, há uma atualização dos valores a fim de que se encontre um equilíbrio entre essas possibilidades, assim confirma o próprio Baude-

---

<sup>2</sup> BAUDELAIRE, 1996, p. 23.



laire: “A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.”<sup>3</sup>

Em consonância com a perspectiva poética de Baudelaire, o crítico Hugo Friedrich, posteriormente, embasa de maneira clara essa questão. Para ele o ponto fulcral dessa sensibilidade artística que se afirma é a exata união entre esses tempos e contextos – eterno e efêmero; concreto e etéreo; realidade e fantasia. A cidade, na mesma medida em que se apresenta como substância real e concreta, revela um outro lado constituído de um mistério excitante, bem como muitas lacunas e interrogações a serem preenchidas. Quando reflete acerca do problema do artista moderno, Friedrich afirma ser, a partir das palavras do próprio Baudelaire, “a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então”. A decadência do homem na cidade se alia ao mistério latente que por ela é provocado. Diante disso, Hugo Friedrich assevera:

Este é o problema específico de Baudelaire, ou seja, a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica. Sua poesia mostra o caminho, sua prosa examina-a teoricamente a fundo. Este caminho conduz a uma distância, a maior possível da trivialidade do real até a zona do misterioso; o faz de tal forma, todavia, que os estímulos civilizados da realidade, incluídos nesta zona, possam converter em poéticos e vibrantes. Este é o início da poesia moderna e de sua substância tão corrosiva quanto mágica.<sup>4</sup>

Para Walter Benjamin, o estado de devaneio tem profunda importância em termos de construção da obra de Baudelaire. Se hoje conhecemos e atribuímos ao poeta moderno a característica do *flâneur*, Benjamin releva também a outra característica fundamental ao artista francês: a potência criativa. Ou seja, a partir da observação, em detrimento da experiência efetiva das incursões pelas ruas da cidade, o poeta desenvolve sua obra:

(...) veremos que o *flâneur* de Baudelaire não é tanto um autorretrato como se poderia supor. Um traço importante do verdadeiro Baudelaire — aquele que se deu à sua obra — não aparece neste retrato. É o estado de devaneio. No *flâneur* é muito evidente o prazer de olhar. Este pode concentrar-se na observação

---

<sup>3</sup> Ibid., p. 25.

<sup>4</sup> FRIEDRICH, op. cit., p. 35-36.

— daqui resulta o detetive amador; ou pode estagnar no simples curioso — e então o *flâneur* se transforma no *badaud*.<sup>5</sup>

A constante observação acaba por se aliar à potência imaginativa. As possibilidades deixadas pelas imagens entrecortadas das cidades são redefinidas e completadas a partir da faculdade criativa competente ao poeta. A imaginação e todas as imagens que a partir dela são criadas necessitam de um empenho intelectual para que se possa extrair, efetivamente, o substrato fundamental para a poesia.

Nesse ponto, o descompasso entre o homem e a cidade, ou ainda, nos dizeres de Friedrich, o *deserto das cidades*, interfere na maneira de enxergar esse espaço: um ponto de vista negativo é assumido e a melancolia se une à excitação das múltiplas imagens.

Acreditamos ser importante salientar, ainda, que tal procedimento imaginativo experimentado por Baudelaire não é de todo inédito. Na segunda metade do século XV, início do século XVI, desenvolveu-se uma sensibilidade que convergiu não somente para esse mesmo ponto, como também em muito se aproxima às capacidades negativas e ao tom sombrio; o Maneirismo – conceito delimitado e bem compreendido curiosamente apenas em meados do século XX<sup>6</sup> – carrega consigo o peso do desequilíbrio humano, estabelecendo, portanto, um contraponto com a sobriedade clássica que vigia então com o Renascimento.

Se durante anos o Maneirismo fora considerado como um *intermezzo* entre o Renascimento e o Barroco, a sua particularidade reside justamente no apreço e na acentuação do espaço onírico e transcendente, partindo sempre de figuras reais e palpáveis e, dessa forma, legitimando sua identidade de maneira autônoma seja deste ou daquele movimento. Em a *História social da literatura e da arte*, o que Arnold Hauser aponta como produções – sobretudo pictóricas – resultadas desse movimento em muito se semelha àquilo que Friedrich define como parte da produção de Baudelaire, como podemos constatar em:

---

<sup>5</sup> BENJAMIN, 2000, p. 6.

<sup>6</sup> HAUSER, 1972, p. 473

O efeito final é de figuras reais que se movem num espaço irreal e arbitrariamente construído, combinação de pormenores verdadeiros numa moldura imaginária, manipulação livre de coeficientes espaciais puramente de acordo com a intenção de momento. A mais próxima analogia com este mundo de confusa realidade é o sonho, no qual as verdadeiras ligações são abolidas e as coisas trazidas para uma correlação abstrata recíproca, mas em que os próprios objetos individuais são descritos com a maior exatidão e a maior fidelidade à natureza.<sup>7</sup>

A exemplo disso, podemos apontar a famosa obra de Parmigianino *Autorretrato em espelho convexo*, na qual o autorretrato é reproduzido na tela a partir de uma distorção: sua mão assume um desenho mais fino e curvilíneo, e o espaço, em segundo plano, não obedece à proporção em relação à imagem principal. O efeito a que se chega é, conseqüentemente, a reprodução de um *eu* que não encontra paridade com o próprio indivíduo original, ou seja, por se tratar de um autorretrato, podemos dizer que Parmigianino, elemento real, não coincide com o outro Parmigianino, elemento transformado e deformado.

Para Hauser, inclusive, essas questões suscitadas pelo Maneirismo há cinco séculos encontram paridade e consonância com a produção artística na primeira metade século XX, estabelecendo um reconhecimento imediato com a vanguarda surrealista e com grandes nomes da arte que propunham substanciais mudanças de concepção artística: “Esse mundo lembra a arte contemporânea, tal lista, no mundo de sonho de Franz Kafka, na técnica de montagem das novelas de Joyce e no tratamento autocrático de espaço no filme.”<sup>8</sup> E conclui sua linha de raciocínio afirmando que “sem a experiência destas tendências recentes, o Maneirismo dificilmente podia haver adquirido, para nós, o seu presente significado.”<sup>9</sup>

No entanto, apesar de o resultado de uma obra maneirista guardar semelhanças com os resultados de Baudelaire, é importante observar que o processo pelo qual o artista passa se distancia: se para o homem maneirista é acentuada a atitude pessoal do artista, apelando para

---

<sup>7</sup> Ibid, p. 477

<sup>8</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>9</sup> Ibid., loc. cit.

a experiência pessoal<sup>10</sup>, com o poeta francês, em contrapartida, há um afastamento da coincidência entre o artista e a voz subjetiva da obra. Em Parmigianino houve a necessidade de uma intermediação da experiência entre o artista e a tela – o uso do espelho convexo como o responsável por alavancar a fantasia. Baudelaire, por seu turno, canaliza a atenção para o outro, para a cidade – ainda que partindo de uma voz subjetiva: trabalha com um afastamento entre o poeta e a voz poética, e, assim, seu projeto é desenvolvido a partir de um processo de despersonalização.

Cria-se um abismo – em certo sentido revolucionário – entre o discurso vivido e o discurso fantasiado, que é experimentado não pelo poeta, mas sim construído por uma voz poética. Nesse sentido, é possível observar o entendimento de Baudelaire com relação à produção, quando afirma que “todos os bons e verdadeiros desenhistas desenharam a partir da imagem inscrita no próprio cérebro, e não a partir da natureza”, ou seja, há para esse poeta um projeto que, em muitas vezes, se afina com a possibilidade de engenharia poética.

## 1.2 AS FLORES DO MAL E A EMANCIPAÇÃO POÉTICA

Essas noções tomam forma, em sua plenitude, com *As flores do mal*, obra publicada em 1857, que traria boa parte desses conceitos e projetos poéticos desenvolvidos e consolidados. O apreço pelas imagens e metáforas de grande potência aliadas a um tom negativo resulta em uma espécie de repulsa e incômodo. Nesse sentido, essas características presentes nos poemas que constituem *As flores do mal*, de alguma maneira, servem de exemplo e modelo para as produções futuras – não só de Baudelaire, como também dos poetas que darão continuidade a esse projeto.

---

<sup>10</sup> Ibid., p. 482

O tom irônico presente em seu título já apresenta indícios do caráter iconoclasta dirigido, ou seja, a desconstrução de imagens e ideias surge de maneira imperativa. Isso é verificável quando atentamos para o processo de rebaixamento semântico contido na palavra *flor*, que, no cânone lírico, surgia de maneira muito recorrente ligada a um sentido positivo. Nesse caso específico, a palavra é conduzida por um caminho em cujo final se instaura a atualização de seu sentido, passando a ser enxergada por uma perspectiva negativa. Metonimicamente, é esse o processo presente em boa parte da obra; o leitor, as convenções, as imagens, o indivíduo, etc são, igualmente, reinterpretados a partir de um ponto de vista negativo, de rebaixamento. A exemplo disso, podemos verificar o tom irônico, jocoso e pretensioso presente em *Ao leitor*, poema que abre a obra:

A tolice, o pecado, o logro, a mesquinhez  
 Habitam nosso espírito e o corpo viciam,  
 E adoráveis remorsos sempre nos saciam,  
 Como o mendigo exhibe a sua sordidez.

Fiéis ao pecado, a contrição nos amordaça;  
 Impomos alto preço à infâmia confessada,  
 E alegres retornamos à lodosa estrada,  
 Na ilusão de que o pranto as nódoas nos desfaça.

Na almofada do mal é Satã Trimegisto  
 Quem docemente nosso espírito consola,  
 E o metal puro da vontade então se evola  
 Por obra deste sábio que age sem ser visto.

É o Diabo que nos move e até nos manuseia!  
 Em tudo o que repugna uma jóia encontramos;  
 Dia após dia, para o Inferno caminhamos,  
 Sem medo algum, dentro da treva que nauseia.

Assim como um voraz devasso beija e suga  
 O seio murcho que lhe oferta uma vadia,  
 Furtamos ao acaso uma carícia esguia  
 Para espremê-la qual laranja que se enruga.

Espesso, a fervilhar, qual um milhão de helmintos,  
 Em nosso crânio um povo de demônios cresce,  
 E, ao respirarmos, aos pulmões a morte desce,  
 Rio invisível, com lamentos indistintos.

Se o veneno, a paixão, o estupro, a punhalada  
 Não bordaram ainda com desenhos finos  
 A trama vã de nossos míseros destinos,  
 É que nossa alma arriscou pouco ou quase nada.

Em meio às hienas, às serpentes, aos chacais,  
 Aos símios, escorpiões, abutres e panteras,  
 Aos monstros ululantes e às viscosas feras,  
 No lodaçal de nossos vícios imortais,

Um há mais feios, mais iníquo, mais imundo!  
 Sem grandes gestos ou sequer lançar um grito,  
 Da Terra, por prazer, faria um só detrito  
 E num bocejo imenso engoliria o mundo;

É o Tédio! - O olhar esquivo à mínima emoção,  
 Com patíbulos sonha, ao cachimbo agarrado.  
 Tu conheces, leitor, o monstro delicado  
 - Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!<sup>11</sup>

Nesse processo de rebaixamento, podemos perceber um mal-estar causado pelo sujeito poético; o eu lírico adota uma postura com o objetivo maior de desagradar do que de agradar ao leitor. A partir de uma relação de paridade, o eu lírico se mistura à produção *suja* – incluindo o leitor. Ou seja, coloca-se como parte negativa de todo esse processo; a emoção agora contida subverte o que outrora fora concebido como corrente. Torna-se pertinente observar a profusão de imagens – negativas em sua totalidade –, dando-nos a sensação de uma notável velocidade poética interna.

Há uma espécie de empolgação provocada à medida que as construções imagéticas vão sobrepondo-se. É como se houvesse uma imagem dentro de outra e, ao mesmo tempo, uma após outra. É possível enxergar um arranjo de imagens, no qual cada parte constrói um conjunto de possibilidades característico do tempo interno, imaginante, onírico, resultando, assim, em uma peça única que transcende o espaço do ordinário e do óbvio.

Dessa maneira, podemos perceber que a dicção subjetiva cede lugar a uma complexa relação entre a primeira pessoa da voz poética e o próprio poeta, em que há a assunção de nova persona poética, resultando em um eu lírico delirante e desconectado da realidade ordinária. O sujeito poético se permite voos e imagens extraordinárias que, naturalmente, o indivíduo é incapaz de experimentar. A propósito dessa conquista, Friedrich oferece a seguinte reflexão:

---

<sup>11</sup> BAUDELAIRE 1995, p. 103-104.

*Les Fleurs du Mal* (1857) não são uma lírica de confissão, um diário de situações particulares por mais que haja penetrado nelas sofrimento de um homem solitário, infeliz e doente. Baudelaire não datou nenhuma de suas poesias, como fazia Victor Hugo. Não há nenhuma só que possa explicar-se em sua própria temática a base de dados biográficos do poeta. Com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade da poesia e a pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores.<sup>12</sup>

Há, no próprio discurso de Baudelaire, um certo fascínio pela possibilidade de despersonalização. Contudo, acreditamos que esse fascínio caminha além; mais do que um processo de despersonalização, há, também, um apreço pela desvinculação entre produtor e produção, entre o artista e a própria obra. Esse processo legitima, de alguma maneira, a independência do resultado da arte, isto é, a obra, por si, se mantém autônoma. A sua produção exalta essa faculdade.

A propósito de Constantin Guy, em *Sobre a Modernidade*, Baudelaire o saúda por seu apreço pelo anonimato, grafando apenas as iniciais de seu nome. Naturalmente, falamos de questões distintas; a despersonalização poética, em termos práticos, não implica o anonimato da obra. Contudo, essa investida e estima pelo distanciamento entre o artista e sua obra reitera esse movimento. Nesse sentido, o distanciamento e quase anonimato também são caros a alguns artistas que sucedem Baudelaire e que, de algum modo, dão continuidade a essa conquista garantida no que entendemos como modernidade. É caso de Marcel Duchamp, que, em sua icônica obra *A fonte*, opta por relevar não sua assinatura, mas sim a da fabricante R. Mutt, distanciando-se, portanto, de sua obra. O mesmo ocorre com Fernando Pessoa, que, com um número significativo de heterônimos, implode, de maneira contundente, a relação entre produção e produtor, expandindo a *persona* poética em múltiplas máscaras.

É possível, portanto, verificar que esses movimentos iniciados por Baudelaire, de alguma forma, servem de ferramentas para uma espécie de emancipação da arte produzida depois. Para Hugo Friedrich, não gratuitamente a lírica moderna ganha corpo, projeto e substân-

---

<sup>12</sup> FRIEDRICH, op. cit., p. 36.

cia nesse momento. Boa parte da produção poética do século XX se mantém ligada a Baudelaire, na medida em que este propõe uma nova perspectiva de construção de poesia. Portanto, a partir dessas noções de despersonalização e a relação com o espaço urbano, imagens de difícil acesso começaram a se construir, de algum modo, nas produções posteriores no campo da arte.

### 1.3 DESDOBRAMENTOS MODERNOS

Se, de fato, podemos apontar Baudelaire como o responsável por que os conceitos e as tendências sugeridas por essa *modernidade* se estabelecessem, aqueles que o sucederam também reconheceram nesse poeta a importância dos ganhos e das reflexões acerca dessa produção. Dessa forma, esse conjunto de poetas deu continuidade a essa nova inclinação na lírica do final do século XIX e início do século XX. Baudelaire consolidou-se, portanto, como referência em termos de poeta moderno. Michael Hamburger em *A verdade da poesia* constata:

Assim, a importância de Baudelaire aqui pode ser tida por certa, tanto como pai da poesia moderna – “*le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu*” [o primeiro vidente, um rei dos poetas, um verdadeiro Deus], para citar sua deificação por Rimbaud –, como protótipo do poeta moderno cuja visão é ao mesmo tempo aguda e limitada por um alto grau de consciência crítica de si mesmo.<sup>13</sup>

Em vista disso, boa parte das produções poéticas no século XX mantém algum tipo de diálogo ou relação com as inovações propostas pelo francês. Contudo, evidentemente, é preciso compreender que necessariamente haverá as especificidades de cada poeta e que certas particularidades serão sempre a eles inerentes. Entretanto, entendemos que esse percurso poético possibilita um novo caminho e tem o mesmo matiz emancipatório, assim como permite a

---

<sup>13</sup> HAMBURGUER, 2007, p.11.



autonomia para a criação de outras possibilidades ainda que muito incipientes – ou quase inexistentes – na dicção de Baudelaire.

Nesse sentido, conforme pudemos observar brevemente, em *As flores do mal*, uma grande parte das características de construção e engenharia acabou por se tornar uma espécie de modelo para a maneira de produção em obras de poetas subsequentes. Nessas obras, podemos encontrar características, orientados pelos apontamentos de Hugo Friedrich, tais como a explosão das imagens, o projeto crítico e racionalizado do planejamento poético, o apreço pelas capacidades negativas, a opção pelo obscuro, pelo hermético.

Destarte, é com Rimbaud e Mallarmé que a continuidade do projeto dessa nova poesia acontece de fato<sup>14</sup>. Desenvolvem-se, desse modo, duas correntes – não necessariamente excludentes, mas sim complementares. Em Rimbaud, é possível verificar que seu projeto busca, em muitos casos, apurar a exploração e a construção da poesia a partir de uma explosão interior, a qual resultaria numa poesia de teor quase abstrato – o que o próprio poeta viria a encontrar no futuro. Assim como em Baudelaire, há em Rimbaud um fascínio pela superposição das imagens e, conseqüentemente, pela intensidade por elas provocada. Tal faculdade permite que a poesia se torne mais vigorosa sem perder o rigor teórico e racional desenvolvido por Baudelaire. A esse respeito, Friedrich afirma que:

Sua obra corresponde a essa impetuosidade. É exígua; mas a ela se pode aplicar uma palavra-chave: explosão. Começou com versos encadeados, passou ao verso livre e desarticulado, e daí as poesias em prosa, ritmadas assimetricamente, de *Les illuminations* (1872-73) e de *Une saison en enfer* (1873). Esta simplificação das formas, preparada pelos poetas precedentes, se realiza a favor de uma lírica dinâmica, que se serve tanto do concreto e do formal, quanto de meios arbitrários de sua liberdade.<sup>15</sup>

Apesar de a sua biografia intensa e atribulada autorizar, em certo sentido, uma coincidência entre vida e sua obra, Rimbaud dá continuidade ao projeto de despersonalização verificada nas obras de Baudelaire. Em vista disso, é possível notar que, em termos de dicção poé-

---

<sup>14</sup> FRIEDRICH, op. cit., p. 141

<sup>15</sup> Ibid., p. 59.

tica, há uma coincidência entre ambos no que diz respeito ao uso de uma voz subjetiva: a criação poética não passa pela experiência, mas sim pela transformação da realidade.

Se de um lado Rimbaud propunha o desenvolvimento do vigor poético, para Hugo Friedrich, com Mallarmé, uma outra corrente acaba por se estabelecer a partir da elaboração de uma projeção matemática e exploração da própria palavra, ou seja, em muitos casos, do significante em detrimento do significado. Aliadas a essa carpintaria poética, as abstrações em sua poesia assumem um posicionamento fundamental, acentuando, portanto, o abismo entre a poesia e seu leitor. Esse posicionamento, aliás, é semelhante ao que Baudelaire, outrora, já havia desenvolvido:

Também em Mallarmé constatamos: ausência de uma lírica de sentimento da inspiração; fantasia guiada pelo intelecto; aniquilamento da realidade e das ordens normais, tanto lógicas como afetivas; manejadas forças impulsivas da língua; sugestionabilidade em vez de compreensibilidade; consciência de pertencer a uma época tardia da cultura; relação dupla para com a modernidade; ruptura com a tradição humanística e cristã; isolamento que tem consciência de ser distinção; nivelamento do ato de poetar com a reflexão sobre a composição poética, predominando nesta as categorias negativas.<sup>16</sup>

Em se tratando de tais características, nada mais natural será do que ter como resultado uma obra que a ela mesma se baste. Considerando-se, pois, que as investidas de autonomia no campo da poesia, inicialmente defendidas por Baudelaire, assumem maior intensidade com Mallarmé, o produto artístico guarda maior distância ainda em relação ao seu produtor. Nesse sentido, constata Friedrich que “um traço fundamental da poesia moderna é seu afastamento cada vez mais decidido da vida natural”<sup>17</sup>. Dessa forma, o desvínculo adquire maior veemência no tocante à despersonalização, ou seja, “a lírica moderna exclui não só a pessoa particular, mas também a humanidade normal”<sup>18</sup>. É possível compreender que essa desumanização se apresenta como característica fundamental quando encontramos no discurso do próprio poeta essas inclinações. Em vista disso, o alemão aponta:

---

<sup>16</sup> Ibid., p. 95.

<sup>17</sup> Ibid., p. 110.

<sup>18</sup> Ibid., loc. cit.

Mallarmé chama o espírito poético de “centro vibratório de uma espera indefinida” – uma fórmula na qual é de se notar a ausência de qualquer conceito normal para indicar a alma ou algo similar. Há, porém, expressões mais simples. “A literatura consiste em eliminar o senhor fulano de tal que a escreve”. Escrever poesia é “aniquilar um dia da vida ou morrer um pouco”: significa “consagrar-se a uma tarefa singular completamente diversa de tudo quanto tenda à vida”.<sup>19</sup>

O valor atribuído, portanto, a esse trabalho intenso da linguagem, o investimento temático e uma arquitetura precisa resultam em uma obra muitas vezes desumanizada, hermética, perigosamente estéril e, aparentemente, autossuficiente. Nesse sentido, para Friedrich, é possível verificar que a lírica *moderna* no século XX, em seu entendimento, ganha corpo e assume suas características fundamentais a partir da continuidade do trabalho de Baudelaire feito por Rimbaud e, sobretudo, Mallarmé. Em certa medida, seria a partir dessas duas líricas que a produção poética do século XX se daria, como podemos entender a partir de:

Não resta dúvida de que é preciso resguardar-se das simplificações. Todavia duas tendências delineiam-se no quadro geral que acabamos de esboçar e permitem uma primeira orientação. Elas são as mesmas que, no século passado, haviam sido iniciadas por Rimbaud e Mallarmé. *Grosso modo*, diremos que numa se trata de uma lírica formalmente livre, alógica; na outra, de uma lírica da intelectualidade e da severidade das formas. (...)

O fato de que nas líricas do século XX existam tais contradições e se formulem de um modo tão extremado pertence a seu estilo geral, mas não nos autoriza a considerá-las como contradições entre dois partidos literários.<sup>20</sup>

Contudo, é importante observar o posicionamento anteparado do crítico alemão. Quando ele afirma ser importante “resguardar-se das simplificações” há, por um lado, a admissão de que outras possibilidades seriam, ainda, viáveis. Durante a sua longa reflexão, pela qual o presente trabalho se vem orientando, foi possível constatar que, a partir de um discurso claro e coeso dos esquemas propostos pelo alemão, os resultados colhidos como alternativas poéticas no século XX estariam sempre restritos a essas características gerais. Torna-se claro que a emancipação da forma como se admite a poesia conquistada com Baudelaire é, evidentemente, um ganho a ser desfrutado por toda uma geração posterior.

---

<sup>19</sup> Ibid., p. 111.

<sup>20</sup> Ibid., p. 143

Nesse ponto, o crítico italiano Alfonso Berardinelli em *Da poesia à prosa*, busca compreender algumas das possibilidades que, embora não se encaixem na proposta estrutural elaborada por Friedrich, como pudemos notar, são reconhecidas pelo próprio autor alemão. Por se tratar de uma obra de notória importância, *A estrutura da lírica moderna* acabou por se transformar na referência absoluta no que diz respeito ao raciocínio crítico-poético do século XX. Para Berardinelli, a condução feita por Friedrich, a partir de um projeto *estruturalista* (já evidenciado no próprio título) impede que outras possibilidades de análise venham à tona.

Dessa forma, não restam dúvidas de que se constata, em boa parte da produção de poetas do século XX, o trabalho centrado no labor despersonalizado, o movimento quase autônomo da poesia, o investimento nas capacidades negativas da poesia pura, dos hermetismos, da interferência urbana, dentre outras características. Entretanto, algumas dicções, em certo nível, não encontram semelhança com essa realidade. Em virtude dessas ausências constatadas no discurso de Friedrich, Berardinelli afirma que:

A lírica de que nos fala Friedrich em seu livro basta a si mesma. Não necessita mais do mundo, evita qualquer vínculo com a realidade. Nega-lhe até a existência. Fecha-se numa dimensão absolutamente autônoma. Fantasia ditatorial, transcendência vazia, puro movimento da linguagem, ausência de fins comunicativos, fuga da realidade empírica, fundação de um espaço-tempo sem relações causais e dissociado da psicologia e da história: a lírica que, segundo Friedrich, entrou em cena no Ocidente a partir da segunda metade do século XIX é sobretudo isso. Poesia despersonalizada e alheia à história, ela deve ser lida e analisada como um organismo cultural e estilístico autossuficiente. Após os três extensos capítulos sobre dedicados a Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, seria possível dizer que essa poesia se apresenta em seu conjunto como uma criação sem sujeito, uma obra sem autores.<sup>21</sup>

O posicionamento adotado por Berardinelli não exclui, por outro lado, o que Friedrich apontara, mas sim admite que outras dicções, de igual importância e relevância, que se fizeram presentes e foram fundamentais para que uma lírica do século XX pudesse, igualmente, desenvolver-se. Nesse sentido, no entendimento do crítico italiano, distanciam-se dessas outras dicções algumas características que se apresentavam como essenciais para a fundação do

---

<sup>21</sup> BERARDINELLI, 2007, p. 21.

projeto literário investigado em *A estrutura da lírica moderna*, tais como a despersonalização, o movimento autônomo e hermético da poesia, as capacidades negativas, etc.

Nesse sentido, Alfonso Berardinelli compreende na dicção poética do norte-americano Walt Whitman – de grande projeção, não somente em seu território, como também no espaço europeu<sup>22</sup> – um comportamento, em grande medida, díspar em relação à estrutura de Friedrich. Há, por parte desse poeta, inclinações contrárias ao hermetismo e distanciamento poético, ou seja, a importância atribuída a um projeto muito mais de aproximação do que de afastamento é assumida como essencial. Para tal, o crítico italiano entende que:

[...] um poeta como Walt Whitman está muito distante do esquema de Friedrich: nele não encontramos abstração ou cerebralismo, nem culto da premeditação intelectualista nem impulso da linguagem em direção a uma transcendência vazia ou fuga da palavra do horizonte do concreto, do imediato, da experiência comum.<sup>23</sup>

Assim, desvinculado dessa corrente negativa, obscura e intelectualista, Walt Whitman atinge um nível que caminha na direção oposta àquilo que Mallarmé e Rimbaud, por exemplo, postulavam. Há, por conseguinte, uma poética de aproximação que permite um acesso real do leitor à sua poesia; a obra, compreendida dessa forma, se distancia do projeto de autossuficiência e autonomia. Ao contrário, estabelece, efetivamente, uma interlocução entre resultado artístico e o receptor, como podemos verificar em:

Os excessos do estilo de Whitman não se devem a uma tendência aristocrática e solitária, a um desejo de obscuridade e de fuga ao mistério ou a um desprezo pelos leitores. Ao contrário, a poética de Whitman é democrática e pânica, otimista, inteiramente anti-intelectualista e até, a seu modo peculiar, oratória e propagandista.<sup>24</sup>

Acreditamos que a relevância desse ponto de vista assumido por Berardinelli consista, justamente, na importância atribuída a essas poéticas que, em certo sentido, passaram por um processo de, se não diminuição, silenciamento na estrutura de Hugo Friedrich. O papel hegemônico desempenhado por essa tradição constatada nos poetas franceses – tradição essa que,

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 23

<sup>23</sup> Ibid., loc.cit

<sup>24</sup> Ibid., loc.cit.

efetivamente, alcançou maior projeção no contexto internacional – acaba por consolidar um monopólio. Dessa forma, outros autores semelhantes a Walt Whitman assumem uma condição de coadjuvante, quase ignorados, pelo crítico alemão em sua obra.

É, portanto, a partir desse panorama hegemônico, que a produção lírica francesa adquire um novo espaço no cenário externo. Os projetos vanguardistas do século XX que, em sua maioria, ganhavam voz e corpo na França, passaram a obter uma projeção em larga escala. As influências podem ser observadas, naturalmente, no espaço cultural brasileiro, já que as produções poéticas bem como as vanguardas causaram eco e, seguramente, orientaram e forneceram subsídios para que novas questões relacionadas à arte fossem levantadas e, sobretudo, estruturadas.

## 2. CECÍLIA MEIRELES E VINICIUS DE MORAES: UMA MODERNA DICÇÃO CARIOCA

No cenário específico do Brasil, podemos verificar que a *estrutura* construída por Hugo Friedrich se verifica, claramente, na maioria dos poetas. Estes, por sua vez, acabam por minimizar a projeção de um grupo que, por nem sempre se enquadrar nessa *modernidade* – no entendimento do alemão –, assumia um papel de produzir uma poesia de menor proeminência. Nesse sentido, entendemos que o posicionamento de Berardinelli contempla algumas características que, porventura, viessem a destoar do *fazer moderno* que se postulou a partir da disseminação das obras de Rimbaud e Mallarmé nos territórios de língua portuguesa – com destaque para o Brasil.

O impacto mundial causado pelas vanguardas europeias que, em termos poéticos, estavam intimamente ligadas às questões já levantadas por Baudelaire e, em seguida, por toda uma geração de poetas franceses, repercute no contexto artístico brasileiro, no modernismo paulista. Dessa forma, tem início um processo de ruptura, senão de atualização, com os padrões muitas vezes obsoletos mas ainda vigentes na conjuntura artística brasileira. No entendimento de alguns artistas nacionais, era necessário que os movimentos experimentados no campo europeu pudessem ser desenvolvidos no âmbito brasileiro para que, desse forma, houvesse uma modernização nos procedimentos de criação da arte.

À medida que essas produções vanguardistas se consolidavam, artistas como Oswald de Andrade, Graça Aranha, Ronald de Carvalho com elas entraram em contato – ainda em território europeu<sup>25</sup> – e entenderam ser o momento oportuno para que a concepção de arte, sobretudo a poética, fosse efetivamente repensada. Dessa forma, imbuídos dessas novas possibilidades, foi feito em São Paulo o que outrora Baudelaire fizera: em alguma medida eman-

---

<sup>25</sup> BOSI, 2006, p. 355.

ciparam a arte e propuseram com a Semana de Arte Moderna de 1922 um grande debate acerca da elaboração artística. Nesse momento, portanto, nascia o modernismo paulista, que viveu por muitos anos.

A partir disso, instaurou-se um intenso trabalho para que esses objetivos iconoclastas pudessem, enfim, vigorar. Para esse grupo, ao lado da produção teórica, a poesia, as artes plásticas, a música, ou seja, todas intervenções artísticas assumiriam um contorno vanguardista e desvinculado da maneira antiga, que, sob o prisma dessas noções propostas, parecia antiquada. Os projetos advindos dessa nova postura ganhavam maior solidez e importância à medida que seus manifestos eram publicados e, conseqüentemente, postulados como uma espécie de bandeira política. Em vista disso, coube a nomes como Oswald de Andrade e Mário de Andrade uma maior projeção em termos ideológicos e estéticos. Consagrou-se o nome de ambos como as grandes referências desse período.

Como pudemos observar ao longo do exame que fizemos da construção dessa *modernidade* prototípica estabelecida por Friedrich, era fundamental que o poeta moderno, ao mesmo tempo que produzisse sua obra poética, desenvolvesse, paralelamente a ela, uma teoria que a embasasse. Assim, podemos compreender, então, que em Oswald de Andrade e, sobretudo, Mário de Andrade, esses papéis foram desempenhados com precisão. Com este, uma grande quantidade de ensaios, revistas e textos publicados em jornais, e ainda obras literárias de grande relevância, com destaque para *Macunaíma* (1928), que oferece ao público uma visão moderna não somente das estruturas de um romance, como também uma leitura crítica e alegórica do povo brasileiro em uma perspectiva histórico-social. Além disso, *Pauliceia desvairada* (1922) traz consigo o “Prefácio interessantíssimo”, no qual Mário analisa de forma breve, porém precisa, os contornos da nova proposta sugerida por ele. Também Oswald é responsável por obras importantes como *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), romance que apresenta uma íntima relação com a maneira como James Joyce compunha seus roman-



ces– com destaque para *Ulysses* (1922). Tal como se dá com Mário de Andrade, de Oswald é possível encontrar textos em periódicos, além, é claro, dos célebres manifestos *Pau-Brasil* e *Antropófago*, que fundam e organizam os objetivos de parte representativa dos modernistas.

Nesse sentido, para Alfredo Bosi, é possível compreender esse *fazer modernismo* a partir de duas visões. Uma no sentido de “Moderno”, ou seja, “fatores de *mensagem*: motivos, temas, mitos modernos”, ou então um trabalho em que se visa à quebra de paradigmas, ou melhor, “*exclusivamente* uma ruptura com os códigos literários do primeiro vintênio”. Ao partirmos da segunda visão, podemos observar que o empenho dado a essa nova faculdade da criação resulta, em sua maioria, conforme o esperado. O eco desejado, sobretudo no início, com a Semana de Arte Moderna em 1922, afirmaria aqueles novos.

Dessa forma, à moda dos procedimentos vanguardistas ocorridos na Europa, Oswald de Andrade, posteriormente à célebre semana de 1922, busca alicerçar seus novos objetivos poéticos com o Manifesto Pau-Brasil, publicado em 18 março de 1924, no tradicional jornal *Correio da Manhã*. A partir desse manifesto, podemos compreender que esse movimento propunha, efetivamente, uma série de atualizações e arejamento na produção, ou, como no entendimento de Oswald, “acertar o relógio império da literatura nacional”. Para tal, esse poeta organiza de maneira clara em seu texto alguns dos objetivos desse movimento, conforme podemos observar no seguinte fragmento:

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese  
O equilíbrio  
O acabamento de *carrosserie*  
A invenção  
A surpresa  
Uma nova perspectiva  
Uma nova escala  
Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil

O trabalho contra o detalhe naturalista – pela *síntese*; contra a morbidez romântica – pelo *equilíbrio* geométrico e pelo *acabamento* técnico; contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa*.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> ANDRADE, O., 1924.

Acreditamos ser oportuno apontar que, a despeito do tom iconoclasta e, em muitos casos, excessivamente intelectualista, o movimento desse grupo não vislumbrava a ruptura com o público leitor – como o processo de desumanização pelo qual passou a poesia de Mallarmé. Muito ao contrário: os ideais emancipatórios da produção artística – sobretudo a poética – almejavam suscitar, inclusive, uma espécie de revolução social. Havia um desejo unificador e, no entendimento deles, um objetivo de democratização desse espaço até então comandado por um academicismo prosaico defendido pelos parnasianos. Evidentemente, para que se pudessem alicerçar esses novos ideais, um movimento de ruptura naturalmente causaria, em muitos, o choque e não o acolhimento.

Em Mário de Andrade e sua extensa produção acerca do movimento, consideramos *A escrava que não é Isaura* obra teórica fundamental para que fossem consolidadas suas noções modernistas. Nela, Mário busca, adotando um posicionamento irônico e imperativo – semelhante, inclusive ao tom grandiloquente e afirmativo utilizado por Baudelaire em seus textos que tratavam do conceito de modernidade –, compreender esses comportamentos de inovação em função de algumas vanguardas europeias. Para tal, o autor revisita não só Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, como também todo um grupo de escritores que foram responsáveis por essa atuação *modernizadora* nos mais diversos contextos vanguardistas da Europa. Para Mário, a figura de Rimbaud acaba por assumir maior destaque. Para o brasileiro, aliás, Rimbaud era tido como “o vagabundo genial”. As explosões imagéticas, o estado de quase delírio, as potências vigorosas de seus versos e, sobretudo, o trabalho de recriação da realidade desempenhada por um alto grau imaginativo, recebe enorme destaque ao longo de seus escritos. Para Mário de Andrade, todas essas características – constatadas, de alguma maneira, por Hugo Friedrich – estão condensadas na aproximação feita ao lirismo puro, a partir da qual o poeta, desvinculado da sintaxe, trabalha a pujança da imaginação aliada à inteligência aguçada. Esse trabalho da inteligência se mantém claro quando observamos:

O poeta *traduz* em línguas conhecidas o eu profundo. Essa tradução se efetua na inteligência por um juízo, pelo que é na realidade em psicologia “associação de ideias”.

O poeta modernista usa o mesmo máximo de trabalho intelectual, pois que atinge a abstração para notar os universais.<sup>27</sup>

(...) Assim, na poesia modernista, não se dá, na maioria das vezes, concatenação de ideia mas associação de imagens e principalmente:  
SUPERPOSIÇÃO DE IDEIAS E DE IMAGENS<sup>28</sup>

Portanto, dentro desse entendimento, a poesia para Mário de Andrade é antes de tudo um constante esforço intelectual para que as várias imagens formadas pela faculdade imaginativa venham à tona. Tal faculdade, para ele, seria o maior ganho da poesia moderna, se contrapondo à composição artificial vigente no Brasil – principalmente ao grupo de parnasianos que se destacavam como personagens principais no contexto poético brasileiro.

Dessa forma, se, nas palavras do próprio autor, a poesia moderna acontece a partir da equação entre o *pensamento* e o *lirismo puro* – características às quais temos dado bastante destaque –, podemos afirmar que a bandeira iconoclasta dos artistas paulistas articuladores da Semana de 22 seria apenas uma característica menor. O que entendemos por menor, naturalmente, não a atinge em termos de importância; sua relevância é louvada como fundamental para que uma nova opção de experimento fosse testada e, por conseguinte, se iniciasse um processo efetivo de modernização. Contudo, o que buscamos salientar é que o posicionamento iconoclasta não pode ser considerado como a única e restrita característica da produção moderna no Brasil.

Sem que necessitemos aqui listar referências, sabemos o quanto a história do modernismo do Brasil é contada a partir do ponto de vista de Mário de Andrade. É o que comprova Eucanaã Ferraz ao apontar que:

Memória social e pessoal se confundem, Ou ainda, autobiografia e história da cultura se solidificam num só molde, a fala de Mário de Andrade que acabaria por forjar na historiografia de nossa literatura a versão mais corrente: as artes plásticas foram o motor da poesia e da arte modernistas, bem como de sua festa no Teatro Municipal de São Paulo. Com isso, perdeu-se de

<sup>27</sup> ANDRADE, M. p. 58.

<sup>28</sup> Ibid., p. 60.

vista que, já em 1913, uma exposição individual de Lasar Segall mostrara no Brasil, pela primeira vez, algumas pinturas expressionistas. De qualquer modo, a mostra não chamou atenção suficiente para engendrar adesões e espalhar sua sensibilidade moderna.<sup>29</sup>

Dessa forma, aqueles que não se enquadrassem, inicialmente, nos projetos modernizadores, compreendidos por Mário de Andrade e estabelecidos pelo grupo paulista que se desenvolveu a partir de 1922, não estariam de acordo com a produção moderna do século XX. Tal posicionamento deixa claro que a compreensão de *modernismo* acaba por se limitar ao movimento paulista, quando, na verdade, em outros espaços e contextos culturais artísticos diversos se pôde verificar um outro tipo de encaminhamento poético.

Nesse sentido, ao entrarmos no âmbito poético carioca, podemos verificar que há uma outra possibilidade de entendimento de construção e afinidades. Não havia, de uma maneira geral, uma bandeira de ruptura tal como era possível observar naquilo que entendemos como modernismo paulista e nos processos vanguardistas que orientavam os processos modernizadores.

Havia, em contrapartida, um projeto muito menos ligado à ideologia iconoclasta e, em certo sentido, vinculado a essa potência imaginativa da qual vimos falando. Se, por um lado esse modernismo paulista se manteve, na maior parte das vezes, fiel aos projetos vanguardistas, o modernismo desenvolvido no Rio de Janeiro acompanha alguns movimentos simbolistas reconhecidos em Baudelaire bem como algumas semelhanças a Walt Whitman, como apontou Alfonso Berardinelli, por uma lírica anti-intelectualista, otimista e democrática<sup>30</sup>

Com o intuito de que essas ideias, além de uma delimitação mais bem sedimentada, ganhassem projeção, um grupo de poetas que partilhavam desse mesmo objetivo poético se reuniu em torno de uma revista que organizaria esse projeto que pouco coincidia com o conjunto paulista. Em 1927, a revista *Festa* marcaria no cenário carioca um efetivo projeto de modernismo não pela ruptura, mas sim por um trabalho poético ligado à imaginação e ao tra-

---

<sup>29</sup> FERRAZ, 2012, p. 46.

<sup>30</sup> BERARDINELLI, 2007, p. 23.

balho intenso na propriedade imagética dos poemas. Ainda que de maneira muito breve, Alfredo Bosi em a *História concisa da literatura brasileira*, registra não só a relevância de *Festa*, mas também a legitimidade moderna a que se propunha:

À parte, hesitantes entre as novas liberdades formais e a tradição simbolista, agrupam-se os “espiritualistas” da *Festa*, com Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Barreto Filho, Adelino Magalhães, Gilka Machado e, numa segunda fase, Cecília Meireles e Murilo Mendes, que lograriam dar uma feição inequivocamente moderna a suas tendências religiosas.<sup>31</sup>

Torna-se evidente a afinidade do discurso daqueles que compunham a revista com a empresa imagética e transfiguradora, tanto reconhecida na dicção de Baudelaire como identificável na de Walt Whitman. Dentro das noções propostas como entendimento de um modernismo carioca, acreditamos que o artista, antes de se colocar como ator político das rupturas, trabalha no sentido de compreender o próprio humano, transcendendo o espaço geográfico em direção a uma unidade universal. Em vista disso, o texto que abre a edição de número um de *Festa* traz consigo de maneira clara os objetivos dessa dicção moderna:

A arte é sempre a primeira que fala para anunciar o que virá.  
E a arte deste momento é um canto de alegria, uma reiniciação na  
esperança, uma promessa de esplendor.

Passou o profundo desconsolo romântico.  
Passou o estéril cepticismo parnasiano.  
Passou a angustia das incertezas simbolistas.

O artista canta agora a realidade total:  
a do corpo e a do espírito,  
a da natureza e a do sonho  
a do homem e a de Deus.<sup>32</sup>

Nesse sentido, Tasso da Silveira reitera essas noções ao publicar um fragmento de ensaio de título *A modernidade universalista da arte*, a partir do qual reitera essa dicção que aqui temos oferecido como alternativa. Em um texto claramente afirmativo, o autor deixa claro que a função do artista moderno não se limita a ações estabelecidas pelo choque, para ele “a arte só é verdadeiramente grande quando é moderna no tempo universalista no espaço.”

<sup>31</sup> BOSI, 2006, p. 366.

<sup>32</sup> REVISTA FESTA, 1927, p.1.

<sup>33</sup>. Ao longo de seu texto, é possível compreender com maior clareza as delimitações e entendimentos acerca dessa modernidade, conforme verificamos em:

A atitude do artista diante da vida, em todas as múltiplas modernidades, é escutar-lhe as vozes profundas e fixá-las. Transfiguradas pela sua equação pessoal, na expressão tangível e humana que lhe torna possível a existência objetiva.

Um artista é tanto maior quanto mais largo é o horizonte em que suas concepções abrangem – porque a força latente de um povo tem um significado íntimo além dos limites acidentais ou não da situação geográfica<sup>34</sup>

Torna-se fundamental chamar atenção para o fato de que, seja na perspectiva adotada por Friedrich e Benjamin, ao caracterizar e compreender a produção de Baudelaire em termos de recriação do espaço real, seja na produção de poetas igualmente modernos como apontado por Berardinelli, Mário de Andrade, conforme pudemos observar em *A escrava que não é Isaura*, consegue resumir precisamente a questão do artista moderno: “o poeta *traduz* em línguas conhecidas o eu profundo”. Esse discurso em muito se afina com o que Tasso da Silveira sublinha: “é escutar-lhe as vozes profundas e fixá-las”. Dessa forma, podemos admitir que a questão maior que se destaca no fazer moderno se revela muito menos como um ato de quebra ou choque e muito mais como um processo de criação e imaginação.

Essa tônica, para o presente trabalho, é da maior relevância. É nesse ponto que acreditamos compreender o espaço moderno de Cecília Meireles, Sophia de Mello Breyner Andersen e Vinicius de Moraes. A uma primeira vista – acostumada com os preceitos prototípicos dessa modernidade – poderíamos considerar que tais poetas se afastariam desse conceito, contudo, ao entendê-lo de maneira mais ampla, conforme temos tentado demonstrar, torna-se possível afirmar que suas produções são inegavelmente modernas.

Dessa maneira, quando tratamos do projeto poético tanto de Cecília Meireles quanto de Vinicius de Moraes no contexto brasileiro, naturalmente notamos que não há uma veiculação efetiva, ou ainda, uma apropriação evidente no que diz respeito às posturas poéticas da-

---

<sup>33</sup> SILVEIRA, 1927.

<sup>34</sup> Ibid.

queles que escrevem a partir dos preceitos estabelecidos pela Semana de 22. O movimento, muitas vezes agressivo com aqueles cuja tradição lírica era considerada ultrapassada, fez com que o modernismo paulista ignorasse a possibilidade de haver outro caminho em curso.

Em vista do que buscamos enfatizar, essa postura adotada se aproxima daquela que Mallarmé, por exemplo, desenvolve, trabalhando com a palavra em seu estado bruto evidenciando uma preocupação maior com o significante do que com o significado, e conferindo à poesia a condição, em muitos casos, de objeto resultante exclusivamente de uma manipulação planejada. Assim, em termos europeus, tal postura se divulgou como hegemônica, abafando a projeção de uma outra lírica menos obscura e negativa, tal como apontou Alfonso Berardinelli.

Contudo, o fato de o discurso poético desses poetas aqui estudados não se afinar àqueles que definiram o modernismo paulista não se segue ao fato de que eles não escrevem em consonância com um conceito de modernidade. Muito ao contrário: isso confirma que o modernismo desenvolvido no Rio de Janeiro se estabelece segundo as ideias propostas, em alguma medida, por Baudelaire, na sua potência simbolista e por Walt Whitman com sua dicção unificadora e humana, conforme descreve Berardinelli. A propósito dessa escrita carioca, Antonio Carlos Secchin escreve no posfácio da nova edição de *O caminho para a distância*, o livro de estreia de Vinicius de Moraes, onde aborda a questão:

Como se sabe, a hegemonia da versão paulista do movimento acabou minimizando, quando não excluindo, a consideração das demais vertentes da literatura modernista. Afirmar que a geração de 22 foi iconoclasta e geração de 30 representou a maturidade e a reconstrução poética significa traçar uma empobrecedora linha reta (quando a literatura é plena de sinuosidades) que parte de Mário e Oswald de Andrade e desemboca em Drummond e no Manuel Bandeira de *Libertinagem*.<sup>35</sup>

O que buscamos compreender, a partir dessas reflexões sobre o *fazer moderno* e a repercussão *modernista* que no Brasil se fez presente, se constitui justamente na fuga dessa li-

---

<sup>35</sup> SECCHIN, 2008.

nha reta *empobrecedora* à qual Secchin faz referência. Ampliaremos esse entendimento para a produção portuguesa, especificamente na de Sophia de Mello Breyner Andresen, consoante veremos nos capítulos posteriores. Assim, o projeto moderno desse trio de poetas apresenta características e particularidades tão legítimas quanto aquelas disseminadas em território paulista.

## 2.1 O CAMINHO E A DISTÂNCIA EM CECÍLIA MEIRELES

No caso específico de Cecília Meireles, ao voltarmos ao grupo da revista *Festa* e ao apontamento feito por Bosi quanto aos poetas “espiritualistas” destacada anteriormente, podemos observar que o crítico destaca alguns nomes de importância significativa para o espaço poético brasileiro que estariam à frente desse projeto, entre os quais o nome da poeta estaria, somente “em um segundo momento”, enleado. Assim, acreditamos, ainda, ser importante sublinhar que, ao localizarmos a primeira edição desta revista, o nome de Cecília Meireles já figurava no volume em sua data de estreia com cinco de seus poemas, reafirmando desde então a afinidade de sua dicção com aquele grupo de artistas à frente da revista (ver anexo I).

Além disso, se entendemos que uma edição de estreia tem, entre outros objetivos, o intento de concretizar as propostas de maneira clara e, de certa forma, apontar para o caminho que pretende tomar, verificamos a interessante coincidência trazida nesse primeiro volume: ao lado do nome de Cecília Meireles, a revista conta também com um poema traduzido de Walt Whitman (“da ‘Saudação ao Mundo’”), no qual se notam algumas características presentes no texto introdutório da revista como, por exemplo, a compreensão do homem múltiplo e universal – “Ouço o canto do operário e da aldeã/ Ouço ao longe o grito das crianças e dos animais, no amanhecer/ Ouço o tumultuoso clamor dos australianos a perseguirem os cavalos selvagens” (ver anexo II).



Nesse poema, o poeta canta aquilo que “ouve”, ou seja, as imagens são todas construídas a partir da experiência do sujeito poético ao responder à questão inicial lançada no verso de abertura: “Que ouves, Walt Whitman?”. Torna-se pertinente ainda verificar que a continuidade clássica não anula o princípio moderno, mas sim, permite uma soma: “Ouço os harmoniosos mitos gregos e as fortes lendas romanas”. Da mesma forma, não é abandonada a religião cristã: “Ouço a história da vida divina e da morte sangrenta de Cristo, o belo Deus”. O eu lírico de Walt Whitman, que sugere ser o próprio poeta, dada a coincidência evidenciada no primeiro verso, de fato parece congregar em si múltiplas possibilidades. Estas efetivamente não propõem rupturas, mas sim o acolhimento universal do homem, reafirmando a afinidade com a outra linhagem moderna possível sugerida por Berardinelli.

O destaque atribuído aos textos de Cecília se torna evidente quando nos damos conta de que seus poemas praticamente abrem a revista. Dizemos praticamente porque há um texto introdutório e outro problematizando a construção do romance moderno, contudo o primeiro material de poesia a surgir, em caixa alta na terceira página, vem a ser o da poeta.

Bastante afim com a dicção geral da revista, essa pequena antologia composta de cinco poemas – de todos que ali publicam, é Cecília quem conta com o maior número de textos – indica para um movimento ascendente, ou seja, assim como nos sugere o título do livro de estreia de Vinicius de Moraes, há um caminho para a distância. Há imagens que, em sua maioria, se constroem a partir de uma volatilização dos elementos e, na mesma medida em que se apresentam imagens fortes e metáforas complexas, há a delicadeza dos fios que as edificam (ver anexo III).

Existe, portanto, uma unidade flagrante entre esses textos, isto é, uma linha condutora é assumida – bem à maneira moderna, conforme nos apontou Hugo Friedrich –, como se em cada um dos poemas houvesse o prenúncio daquele que o sucede. A esse respeito, um fato

relevante merece ser destacado: a própria organização da *Poesia completa*<sup>36</sup> de Cecília Meireles acaba por sugerir um só movimento em cinco partes. Isso acontece porque, no “Índice de títulos e primeiros versos”, os demais poemas sem título que compõem esse conjunto não aparecem de maneira independente.

Não é, pois, gratuita essa sensação, uma vez que o poema que abre essa seção – o único a ser nomeado –, intitulado “Casulo”, norteia essa leitura de “desdobramento”, conforme podemos perceber a partir de:

À hora do teu destino,  
Criaram-se os fios tênues  
Que te envolveram,  
Dentro dos quais dormirias  
O teu sonho preparatório  
A Iniciação das asas  
Para a sabedoria dos espaços...

Hoje, romperam-se todos os casulos:  
E foi uma festividade em torno...  
Mas tu guardado no teu,  
Não te pudeste mover mais:  
Não tinha mais aquele pequenino sopro,  
Invisível  
Oculto  
Que anima todas as formas...

Dize-me, inseto obscuro:  
Com que asas voaste  
De dentro de ti mesmo?  
Qual foi tua Iniciação?  
Qual é tua sabedoria?<sup>37</sup>

Observamos que o poema, constituído de três estrofes, guarda, em cada uma delas, momentos poético distintos, a saber: o movimento da interiorização concebida a partir da construção do casulo; nascimento e morte; e elevação metafórica. No primeiro percurso, esse inseto, figurado na segunda pessoa do discurso, é construído a partir de imagens leves e, em sua maioria, ascensionais, como, por exemplo, *fios tênues* ou ainda *Iniciação das asas*, ou então, a própria leveza proveniente de um inseto que depois da metamorfose ganha altura

<sup>36</sup> MEIRELES, Cecília, 2001.

<sup>37</sup> Ibid., p.3. Ao final do poema vem transcrita a data: 1926

através de asas. Dentro dessa formação no interior de um espaço delicado e leve, para que sua constituição aconteça de forma plena, lança-se mão de mais duas expressões, em certa medida, etéreas, isto é, ao *dormir*, um espaço onírico e desconectado com a realidade terrena é efetivamente acessado, como se verifica em seu *sonho preparatório*.

Nesse ponto, há uma quebra no processo quase que atemporal entoadado na primeira estrofe, o primeiro verso desse novo momento que se abre situa o leitor e reatualiza a construção do tempo; é na ausência, no invisível, na passagem entre uma estrofe e outra que a imagem embrionária da personagem entômica ganha forma. No entanto, de maneira ligeiramente obscura e tortuosa, a poeta apenas nos sugere a morte quando, ao revelar a vida em todos os outros, sentencia a partir da adversativa: “Mas tu guardado no teu,/ Não te pudeste mover mais:/ não tinha mais aquele pequenino sopro”. É, ainda, no registro do *invisível*, do *oculto*, que a progressão da personagem assume sua forma e, tal qual no efeito criado entre as estrofes, a personagem ainda se mantém resguardada em sua perspectiva obscura.

É exatamente com esse tom construído a partir de um matiz misterioso que o terceiro momento se abre. Não há respostas e, tampouco, certezas sobre aquele ser; acreditamos que seja esse o momento em que há, efetivamente, uma elevação do registro poético para um contexto espiritual. Se compreendemos a morte como resultado da ausência do “sopro que anima todas as formas”, as perguntas direcionadas a essa personagem não poderiam acontecer em um espaço ordinário. Essa elevação se comprova a partir da imagem que, em comparação com todo o poema, surge de maneira mais etérea, leve e ascensional, como se verifica em “Com que asas voaste/ De dentro de ti mesmo?”.

Aqui uma delicada imagem é construída sem, necessariamente, lhe tirar o vigor a morte provém de um processo doloroso, mas sim suave: é de dentro do inseto morto que o novo renasce. A ideia de *casulo* assume, portanto, contornos metafóricos e de dentro desse espaço complexo um novo casulo-inseto se constrói, o animal que outrora desempenharia o papel de

resultado se torna responsável por suscitar a vida. Assim, sua metamorfose, ao invés de culminar na experiência ordinária da vida, como acontece com os demais insetos, resulta na transcendência espiritual, ou seja, em uma *Iniciação* desconhecida e uma *sabedoria* misteriosa.

Ao admitirmos, portanto, que o poema “Casulo” é o responsável por germinar o poema seguinte, e assim consecutivamente, podemos compreender que o último poema é, ao mesmo tempo, resultado e acúmulo de todos os outros. Inegavelmente, essa antologia é composta de cinco poemas distintos – tanto o é que as letras em caixa-alta no início da página anunciam os “cinco poemas de Cecília Meireles” –, mas reiteramos que nossa linha interpretativa se ocupa em vislumbrar nesses textos uma unidade maior.

Desse modo, ao observarmos tais desdobramentos, é possível identificar que, no segundo poema, há um compartilhamento efetivo entre o sujeito poético com intuito de ceder sua vitalidade – “Dentro do meu coração” – ao inseto. No entanto, encontra o fracasso: “Mas em todas as portas dos meus sentidos/ Há feras de olhos acesos”. No terceiro texto, uma imagem cara ao modernismo é construída; a noção de *terra* é assumida a partir de uma outra perspectiva, ou seja, as noções de *terra natal* aqui são relidas como *terra fatal*. A imagem, portanto, não abarca um contexto exterior, isto é, a *terra* de que fala o eu lírico acontece em um mundo interior, resultado de uma transfiguração da terra real: “Tu, sim que és minha,/ Para que eu te dê forma nova,/ Para que transfigure o teu sofrimento”. No penúltimo, já há um encaminhamento para que o último poema possa concluir o percurso iniciado em “Casulo”: as imagens do segundo e do terceiro versos – “De olhos fechados para todas as esperanças,/ De mãos abertas para todas as renúncias” se desdobram nos versos que iniciam o quinto poema – “Volvi os olhos para dentro,/ Estendi os braços sobre o mundo”. Um tom obscuro é assumido e as “renúncias”, “sombras”, “mortes” – vocábulos cujo sentido sombrio é intensificado pelos sons produzidos por suas vogais tônicas posteriores – coordenam uma perspectiva negativa.

Diante disso, ao lermos o poema que encerra o conjunto, podemos verificar que características presentes no primeiro poema e desenvolvidas nos subsequentes são, em alguma medida, metamorfoseadas e concluídas no texto de número cinco:

Volvi os olhos para dentro  
 Estendi os braços sobre o mundo,  
 – E meu coração fluía pelas criaturas  
 Como um rio perene...  
 E eu era uma fonte serena, a perder-se...

Em todas as coisas que havia,  
 Não havia mais nada de mim:  
 Nem lembrança da minha figura!  
 Nem notícia da minha passagem!

E eu me sentia tão longe...

Mas tu ainda eras muito mais para lá,  
 Ó terra das vitórias perfeitas!  
 E o esforço de te alcançar me levanta  
 Tão firme, tão alto, tão em dor  
 Como uma grande montanha bárbara,  
 De pedras ásperas,  
 Muda,  
 Amarga,  
 Sem ninguém...<sup>38</sup>

Nesse último poema a voz poética, encarnada em um *eu*, obedece ainda à progressão ascendente a partir de um número considerável de imagens tanto delicadas quanto sinistras. É importante observar que o espaço interiorizado tal qual pudemos observar em “Casulo” ainda permanece preservado: a todo o tempo o poema acontece em um vasto mundo interior que se confirma logo a partir do verso que inicia o poema: “Volvi os olhos para dentro”, ou seja, toda a cena poética, a despeito da sensação amplificada, é desenvolvida a partir desse olhar *para dentro*.

Contudo, a despeito de um movimento que busca caminho para um espaço interior, as imagens estão em um registro de grandes dimensões, ou seja, a partir dessa realidade interna existe uma tentativa de atingir uma compreensão universal: “Estendi os braços sobre o mundo”. Naturalmente, nesse contexto interno e subjetivo, a preocupação com um possível com-

---

<sup>38</sup> Ibid., loc.cit. Ao final do poema vem transcrita a data: agosto, 1927

promisso com o real não se verifica, em absoluto, como necessidade fundamental do poema; ao contrário, a potência onírica subverte a lógica externa e permite que no ambiente interno desse *eu* possam oferecer imagens como “- E meu coração fluía sobre as criaturas”.

Esse contexto é orientado, ainda, no mesmo nível verificado no primeiro poema; há uma morte interior, como se, no *casulo* edificado por esse *eu*, o óbito simbólico viesse à tona e revelasse um descompasso entre um possível *eu* externo e outro interno. Nesse sentido, o esgarçamento entre as realidades – interiores e exteriores – intensifica essa relação de morte como vemos em “Não havia mais nada de mim/ Nem lembrança da minha figura/ Nem notícia da minha passagem/ Eu me sentia tão longe”. Se, ao *volver os olhos para dentro*, o *eu* em nada encontra identificação com aquilo que lhe é essencial, acreditamos que *o sopro que anima todas as criaturas* que outrora não impulsionara o inseto a sair de seu casulo se potencializa neste poema e encena a própria falência desse indivíduo.

Com efeito, essa falência arremessa o eu lírico para um *caminho* ainda mais *distante* e, assim, as imagens oferecidas assumem um contorno duro e negativo. Tal deslocamento, no entanto, promove um outro distanciamento, o percurso trilhado nesse interior caminha na direção oposta ao que esse *eu* considera ser as “terras das vitórias perfeitas”. Nesse espaço ideal, em que as *vitórias perfeitas* emergem, o eu lírico não é capaz de alcançá-las e, portanto, a tentativa de se aproximar desse espaço de perfeição se realiza somente no campo do desejo, como se todo tempo houvesse essa aspiração e impulso, mas nunca, efetivamente, uma experiência plena a partir de um espaço utópico.

As imagens tecidas obedecem a uma curiosa relação de pesos e medidas, uma vez que existe todo um trabalho de alcançar aquilo que se revela como quase inalcançável – “E o esforço de te alcançar me levanta/ Tão firme, tão alto, tão em dor” –, nesse movimento ascendente há uma sucessão de imagens pesadas e dolorosas que intensificam a impossibilidade e a distância entre o sujeito poético e o espaço ideal projetado por ele “Como uma grande monta-

nha bárbara/ De pedras ásperas/ Muda,/ Amarga,/ Sem ninguém...”. Portanto, atingir esse nível transfigurado e distante do real reitera o desejo e as indagações que fecham “Casulo”, ou seja, esse espaço místico e afastado deixa em aberto a indagação ao inseto transcendido e, dessa maneira, não há, ainda, acesso à *Iniciação*, tampouco o *eu* pôde compartilhar dessa *sabedoria*.

Dessa forma, essa pequena antologia publicada em *Festa*, reafirma o vínculo de Cecília ao grupo de poetas cariocas e podemos notar que muito pouco se assemelha aos artistas que partilhavam dos pressupostos da Semana de 22. O trabalho imagético, em certa medida, dotado de um espiritualismo afim à dicção de Baudelaire e à universalização e aproximação de Walt Whitman, é, sem dúvida característica muito cara à poeta. É o que nos confirma Miguel Sanches Neto em seu texto “Cecília Meireles e o tempo inteiriço” que abre a *Poesia completa* da poeta:

Muito mais que um programa estético, ela descobre no grupo da revista *Festa* uma confirmação de sua própria condição de ser apartado dos percalços materiais, entregue à contemplação das distâncias interiores. Vivendo um tempo de modernização estética, de valorização da ruptura, tal como foi o nosso modernismo, ela não consegue se identificar com os artistas radicais, entregues à contestação simplista do passado e por demais confiantes no presente.

(...) Participando do grupo da *Festa*, ela fortalece a ideia de uma modernidade continuadora, ou seja, em conexão com valores atemporais, que não podem ser apagados, sob pena de isolar ainda mais o homem em seu tempo presente.<sup>39</sup>

Por meio desses poemas, podemos observar que a “ideia de uma modernidade continuadora, ou seja, em conexão com valores atemporais” vem a desempenhar um traço definitivamente recorrente na maneira como a poeta edifica sua poesia. Todavia, o encaminhamento dado a essa pequena antologia em muito se assemelha ao que, tanto para a poeta quanto para os críticos, vem a ser considerado como sua fase imatura. Acreditamos nisso, não apenas por esse conjunto de poemas estar cronologicamente distanciado da data que marcaria sua fase

---

<sup>39</sup> NETO, 2001, p. xxiii.

madura – em 1939 com *Viagem* –, mas também por conta de o desenvolvimento poético acontecer em um registro absolutamente metafórico, carregado de imagens.

Nesse registro, não estão presentes elementos do cotidiano<sup>40</sup> ou de uma existência concreta em que indivíduos ordinários possam existir. Tais poemas assumem uma condição quase ascética, sem interferência efetiva do mundo externo. Isso significa dizer que existe um movimento seu que caminha à procura de uma possível representação universal do homem em um sentido de acolhimento de todos os indivíduos em sua poesia.

É importante destacar que, a despeito de sua afinidade com o grupo carioca responsável pela revista *Festa*, Cecília Meireles não exclui, ou ainda, não ignora a legitimidade do movimento de modernização instituído em São Paulo. Por ocasião de uma conferência em Portugal no ano de 1934, intitulada *Notícias da poesia brasileira*, Cecília apresentou aos portugueses um panorama da produção poética moderna no Brasil. Nessa conferência a poeta não só aponta uma série de artistas que integram o modernismo paulista, como também transcreve e analisa muitos de seus poemas.

Conquanto em seu texto houvesse, tão somente, o objetivo de oferecer ao público lusitano um panorama da poesia moderna no Brasil, não podemos ignorar o fato de que, mesmo pretendendo alguma isenção e imparcialidade, a seleção dos poetas utilizada denota um posicionamento crítico. Leituras atentas de obras de Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Raul Bopp, Carlos Drummond de Andrade confirmam que Cecília reconhecia neles um amplo, legítimo e positivo processo de modernização.

A respeito disso, a poeta transcreve em seu texto boa parte do “Prefácio interessantíssimo” de Mário de Andrade, reafirmando seu conhecimento e respeito àquelas noções identificadas nas vanguardas modernistas. A simpatia de Cecília pelas ideias do texto de Mário é perceptível quando, por exemplo, entre uma citação e outra, aponta: “O ‘prefácio interes-

---

<sup>40</sup> Ibid. p. xxxii



tíssimo’ continua com muito brilho”<sup>41</sup>. Contudo, ao terminar seu texto, Cecília Meireles não parece reconhecer nesses movimentos um caminho único de rupturas e projetos iconoclastas, e sim um processo de emancipação que se dirige a um sentido mais amplo: o entendimento desse processo artístico não se reduz a um mero modismo, mas representa uma necessidade de atualização. É o que nos confirma o encerramento de sua conferência:

E tais são os traços que, neste momento, caracterizam a móvel e copiosa poesia do Brasil – sentido da terra e do homem – reconstrução de uma autêntica fisionomia nacional, principalmente pela ressurreição da infância, que ascende à tona de tanto verso – orientação para um rumo espiritual a que a conduz não o influxo das modas, mas o impulso da própria vida, já intensamente vivida.

Resultado tudo isso da revolução literária? Do Desvairismo? Do Pau-Brasil? Da tendência de um só, ou de um grupo?

Até certo ponto, talvez. Até o ponto em que as doutrinas, as teorias e, enfim, a força da inteligência podem agir sobre a imensidade misteriosa e o poder do espírito humano tão indevassável, tão preso ao ritmo silencioso da vida a que, só origina, modifica e leva e passa...<sup>42</sup>

Como se pode notar, ao escolher poetas que não faziam parte do grupo modernista de *Festa*, Cecília Meireles parece deixar claro que não havia, de maneira alguma, uma relação de antagonismo entre essas correntes. A preocupação em alcançar novos projetos modernos de ambos os movimentos superaria as disputas ideológicas. Contudo, é perceptível que, para a poeta, “a imensidade misteriosa e o poder do espírito humano” são anteriores a quaisquer procedimentos de ruptura; a “orientação para um rumo espiritual” é, fundamentalmente, superior ao “influxo das modas”.

## 2.2 O CAMINHO E A DISTÂNCIA EM VINICIUS DE MORAES

Por uma via semelhante àquela por que passa Cecília Meireles – *inclusiva e acolhedora* –, a dicção e o projeto poético de Vinicius de Moraes encontra afinidade. Conforme pudemos observar a partir do comentário de Antonio Carlos Secchin, tanto um como o outro não encontram paridade com a produção *modernista* então originada em São Paulo. A poética

<sup>41</sup> MEIRELES, 1935, p. 231.

<sup>42</sup> Ibid. p. 268.

viniciano, em um primeiro momento é marcada fortemente pela influência daquela corrente carioca, que então se manifestava. Assim, seu encaminhamento poético se direciona para um conjunto de imagens e movimentos verticais, como o próprio título de seu livro de estreia sugere: *O caminho para a distância*. Naturalmente, a *distância* tanto pode apontar para um movimento vertical quanto para um horizontal, contudo, entendemos que os textos que constituem a obra apontam para um *caminho* verticalizado.

Os poemas que o integram revelam um poeta ainda imaturo. Em sua grande maioria, é possível perceber a interferência direta do poeta na tentativa de fazer deles confissões de uma experiência pessoal. A tentativa se revela infrutífera, uma vez que é perceptível esse objetivo iluminando claramente uma dicção artificial. Nesse sentido, é possível depreender o uso constante de metáforas e imagens grandiloquentes, a busca por uma ascensão do espírito e uma evidente tentativa de aproximação do vigor poético atingido por Rimbaud, por exemplo. Os versos longos se estendem ainda mais com o uso farto de reticências, que diluem a divagação e o tempo poético, pouco – ou quase nada – se afinando com o domínio das formas fixas que, posteriormente se tornariam marcantes em sua escrita.

O projeto místico e transcendental de Vinicius de Moraes é verificável quando atentamos para o poema que abre a obra, ele já sinaliza para esse caminho, anunciando-lhe o tom: “Místico” trabalha com a potência quase opaca e dúbia que essa dicção pode oferecer. Isso significa dizer que podemos encontrar um conjunto de palavras que reiteram essa propriedade translúcida e que se repetem ao longo do poema, tais como *névoa, fosco, bruma, gelo, nuvem*. Nesse registro dos elementos pouco claros, no qual as imagens sugerem a dúvida e o *místico* emerge como motivo impulsionador, o poeta declara sua aspiração às “coisas do alto”: “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”.

Nos próprios títulos dos poemas subsequentes torna-se possível encontrar uma série de textos que apontam para esse impulso de quem almeja atingir um ponto *inatingível, distante*, longe o bastante para que seres ordinários sejam incapazes de o alcançar, assim como se dá em “Místico”. Na grande maioria, esses poemas reiteram essa dicção grandiloquente, ascendente e vertical como, por exemplo, os poemas “O único caminho”, “Inatingível”, “Ânsia”, “Suspensão”, “A que há de vir”, “Fim”, “Extensão”, “O judeu errante”, “O vale do paraíso” e “A grande voz”. Se a obra é aberta com versos que anunciam o *olhar aberto, o coração aberto* e o *espírito para as coisas do alto*, o poema de encerramento *A grande voz*, conclui esse desgastante *caminho* pelo qual o eu lírico passa na tentativa de se aproximar dessa *distância*, e tem a função de denotar o outro ponto de sua espiritualidade.

Inicialmente essa evocação se observava na transcendência em um sentido de descoberta de um homem universal. Agora o percurso é encerrado com a voz divina, evidenciando uma luta interna desse eu lírico, assinalando o mundo terreno como o que há de mais negativo. Isso se percebe logo nos versos iniciais: “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 importante notar que a atitude do poeta de se apartar de todas essas características mundanas apontadas caminha na direção oposta àquela em que sua poesia irá se desenvolver em um segundo momento de sua produção. Ou seja, no lugar das aspirações divinas e dessa transcendência na direção cristã, será assumida uma outra perspectiva: em vez de Deus, o mundo, a mulher, a carne e tudo quanto mais for profano e substancialmente ordinário será concebido como matéria fundamental em sua poesia.

Dessa forma, a imagem feminina, tão presente em sua lírica, pouco figura em *O caminho para a distância*, e, quando aparece, assume feições assustadoras, que provocam medo nesse eu lírico. Como o visto, a orientação católica de Vinicius é, na maioria das vezes, uma questão difícil de ser vencida. Ela é estimulada não só por sua família como também pela

grande influência acadêmica oriunda do colégio Santo Inácio, tradicional instituição religiosa no Rio de Janeiro, no qual Vinicius estudara. A relação com a divindade é apresentada de maneira frequentemente conflituosa, deixando em evidência a culpa cristã. Nesse contexto, a personagem feminina é tratada com a distância daquele que pressente em um possível encontro aquilo que de mais punitivo há na tradição cristã: o pecado.

A partir de *Forma e exegese* (1935), a figura feminina começa a se apresentar de maneira mais expressiva, como se verifica em “A volta da mulher morena”, “A mulher da noite”, “Alba”, “Uma mulher no meio do mar”. Todavia, é importante salientar que, efetivamente, essa representação ainda está vinculada a um medo cristão. Ainda assim, podemos perceber que, nesse sentido, começa a haver uma maior permissividade, senão do ponto de vista temático – a imagem feminina ainda assusta e apavora –, ao menos do ponto de vista de aceitação poética. Ou seja, de alguma maneira, já é possível identificar um entendimento ainda que embrionário de que essa figura pode conviver com as demais produções ao longo do volume.

Em *Ariana, a mulher* (1936), longo poema publicado em plaquete, a relação com essa possibilidade feminina, a despeito do que possa insinuar o título, também não ocorre da maneira plena como se consagraria famosa na dicção viniciano. Todavia, é importante observar que, se considerarmos a inserção dessa personagem em sua dicção como algo gradual, bem como soubermos de antemão que essa será a tônica essencial em sua poética, dedicar um poema a uma imagem feminina revela-se como etapa da máxima importância.

Em 1938, Vinicius publica o livro que, em certa medida, inicia um segundo momento de sua produção – o que o próprio poeta considera como tal: seus *Novos poemas*. Como já prenunciado no título, há uma projeção mais contida desse movimento vertical; abre-se uma nova perspectiva nessa dicção ascendente e etérea. Dessa maneira, na obra conquistam-se novas possibilidades poéticas tanto no campo temático quanto na própria construção poética, bem como o distanciamento da dicção de Schmidt leva Vinicius a uma aproximação maior

com Manuel Bandeira. Isso se confirma quando seu nome surge na obra, epigrafeado com seu verso de “Poética” (*Libertinagem* 1930): “Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis”.

A partir da combinação entre o título apontando para *novos* rumos, somado aos *ritmos inumeráveis*, podemos verificar que poesia viniciano começa a assumir as feições que se tornarão célebres. Os sonetos, a imagem feminina, a aproximação com o mundo concreto e real passam a emergir desse mundo um tanto obscuro e místico tão presentes nesse primeiro momento em sua poética. Em vista disto, o próprio poeta chama a atenção quando, na *Advertência* de sua antologia, divide sua obra em dois momentos distintos:

Poderia este livro ser dividido em duas partes, correspondentes a dois períodos distintos na poesia do Autor.

A primeira transcendental, frequentemente mística, resultante de sua fase cristã, termina com o poema “Ariana, a Mulher”, editado em 1936. (...)

À segunda parte, que abre com o poema “o Falso mendigo”, o primeiro, ao que se lembra o A., escrito em oposição ao transcendentalismo anterior, pertencem algumas poesias do livro *Novos poemas*, também representado na outra fase, e os demais versos publicados posteriormente em livros, revistas e jornais. Nela estão nitidamente marcados os movimentos de aproximação do mundo material, com a difícil mas consciente repulsa ao idealismo dos primeiros anos<sup>43</sup>

Contudo, o que buscamos compreender não se resume a reiterar a divisão estabelecida por Vinicius, mas sim perceber em sua dicção uma continuidade que, naturalmente, se inicia nesse primeiro momento e que, a partir de uma nova perspectiva, deriva no que o poeta considerava ser um segundo momento. Nesse sentido, entendemos que tanto Vinicius de Moraes quanto Cecília Meireles, ambos marcados por obras que dividem seus projetos curiosamente próximos em termos de data de publicação – o primeiro com *Novos poemas* (1938) e a segunda com *Viagem* (1939) –, atendem a uma concepção maior de produção poética. Ainda que haja um movimento de aproximação com o mundo cotidiano, material, e real, suas poesias guardam – Vinicius em uma escala de maior intensidade – um encaminhamento poético, em muitos casos, ainda dissonante em comparação às demais produções modernas. Cecília se

---

<sup>43</sup> MORAES, 1976.

mantém fiel a seu movimento vertical na tentativa de compreender o homem no seu sentido universal, e Vinicius canaliza sua religiosidade para o amor e para a figura feminina.

Se entendemos, pois, que não houve uma real mudança entre um *primeiro* e um *segundo* Vinicius, mas sim um desenvolvimento sem o qual um não poderia existir sem o outro, acreditamos que, à proporção que a figura feminina conquista espaço, gradualmente, em suas obras, o espaço reservado a Deus começa a sofrer um significativo abalo. O que Vinicius de Moraes considera como marca de um segundo momento em sua lírica seria, em alguma medida, o desdobramento dessa intensa religiosidade promovendo-se a substituição da imagem divina: a figura de Deus cede lugar à figura da mulher. David Mourão Ferreira em seu texto “O amor na poesia de Vinicius de Moraes” aponta exatamente para essa questão:

Não é apenas aqui ou ali, neste ou naquele pormenor, que a religiosidade da primeira fase se manifesta; ela *percorre*, na verdade, a obra toda, de um extremo ao outro, e, percorrendo-a, fá-la incessantemente latejar – como, num dente mal tratado, um nervo enfermo que não se extirpou mas tão-somente – e pouco bem – se adormeceu.

Mais, portanto, que por versos, metáforas ou exclamações avulsas, a permanência do “idealismo dos primeiros anos” (aquela primeira equação não resolvida) manifesta-se na segunda fase da obra de Vinicius, por um constante *enervamento* da expressão. E, através desse enervamento, é que se tornam particularmente significativas algumas características (...) em última instância ao sentimento religioso.<sup>44</sup>

Acreditamos que essa assunção, ou melhor, esse deslocamento no espaço a ser buscado pelo poeta com a mesma obstinação que outrora dedicava a Deus, se desenvolve ao longo de suas produções. Em *Poemas, sonetos e baladas*, o poeta atinge o apogeu, ao levar a público poemas que se tornaram exemplares, tais como “Soneto de fidelidade” e “Soneto de separação”. Em *Novos Poemas II*, entendemos que, em “Soneto do amor total”, o poeta atinge uma complexa relação com a poesia originada da intangibilidade de um *amor* de tal monta que ocupa a mesma *distância* e a impossibilidade percebida nos primeiros *caminhos* de Vini-

---

<sup>44</sup> MOURÃO, 2004.

cius. Experimentar essa *totalidade* do amor é tão impossível quanto experimentar o espaço divino almejado por Vinicius em seu primeiro momento. É o que podemos comprovar em:

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

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

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

E de te amar assim muito e amiúde,  
É que um dia em teu corpo de repente  
Hei de morrer de amar mais do que pude.<sup>45</sup>

O espaço poético é aberto e a primeira construção “Amo-te tanto, meu amor... não cante” revela uma declaração vaga e um tanto esvaziada, marcada por meio do uso das reticências. Contudo, enquanto o poema se desenvolve, a estrutura, que se repete várias vezes, acaba assumindo contornos mais complexos. O poeta lança mão de um abrupto *enjambement* que causa estranhamento e deixa no primeiro verso a frase – incompleta – “não cante”, o que sugere um estranho pedido.

Entretanto, na leitura do segundo verso, entendemos que “não cante” não se trata de um pedido, mas sim de um anúncio para aquilo que o poeta irá descobrir ao final do poema, um anúncio que traz o amor tanto *total* quanto *intangível*. A conclusão do *enjambement* no segundo verso indica exatamente isto: “O coração humano com mais verdade”. E, como recurso de esvaziamento, mais uma vez o poeta lança mão das reticências. Recurso bastante característico utilizado no que Vinicius compreende como sua fase mística, como se houvesse uma rememoração desse estado latente, ou ainda, como se *o dente mal tratado*, *o nervo ainda não extirpado*, conforme apontou David Mourão Ferreira, voltassem a latejar.

---

<sup>45</sup> MORAES, 2012b p. 32

Cessam as reticências e percebe-se um novo empenho nesse eu lírico. Há um desejo de agrupar várias facetas desse amor em um único indivíduo. Nesse sentido, um esforço sobre-humano reitera o desejo de atingir o espaço utópico desse *amor total*. O poeta, já revelado como amigo e como amante, inclui nesse percurso em direção a um espaço *divino* mais uma estrofe plena de faces e possibilidades. Fá-lo na incessante tentativa de reunir tudo quanto lhe for possível para que possa, enfim, experimentar dessa *plenitude* espiritual amorosa: “Amo-te afim, de um calmo amor prestante,/ E te amo além, presente na saudade./ Amo-te, enfim, com grande liberdade”.

Dessa maneira, o poeta agrega em si o calmo amor e, no verso que o sucede, considera a possibilidade de “amar além”. A liberdade desse movimento se registra nas quebras temporais. Isso conduz o poema para o registro atemporal que, inicialmente, buscamos compreender em *O caminho para a distância*. Tal descompasso permite que o eu lírico possa relembrar esse amor e, por consequência, possa ser capaz de amar em um tempo desconexo com a realidade, reconfigurando, portanto, o *presente*, como se a amada ali estivesse. A ruptura prenunciada nesse verso confirma-se nos dois seguintes: “Amo-te, enfim, com grande liberdade/ Dentro da eternidade e a cada instante”. Há uma desconstrução de um tempo ordinário *com a grande liberdade* para reerguer um novo tempo já transcendido na busca de um vínculo com esse amor *total*, ou seja, um tempo em que o humano não habita.

A terceira estrofe revela um movimento em um sentido de despersonalização de maneira mais vigorosa e efetiva, utilizando imagens que intensificam esse desvínculo com a realidade humana já sugerida nos versos anteriores. Assim, regido por três movimentos fundamentais, o eu lírico, em um primeiro momento, conjuga em si muitas possibilidades; em seguida, a construção temporal é subvertida; e agora se entende e ama como bicho. No entanto, a esse bicho não são atribuídas feições agressivas, ou instintivas. Trata-se de uma desconexão que se concretiza face à realidade humana, imune a qualquer possibilidade de interferência



profana, essa busca “De um amor sem mistério e sem virtude/ Com um desejo maciço e permanente”.

Diante disso, o eu lírico se aproxima, portanto, de sua questão fundamental: o caminho por ele almejado ocupa um nível de ordem utópica, idealizada e, naturalmente, sobre-humana, assim servindo-se de todos os amores presentes no mundo. E o poeta conclui com a imagem na última estrofe: “E de te amar assim muito e amiúde,/ É que um dia em teu corpo de repente/ Hei de morrer de amar mais do que pude.” O ato poético, por não poder se realizar no contexto comum, profano e ordinário, acaba por resultar na impossibilidade humana de aproximar-se desse espaço *inatingível* ocupado por essa mulher. Não restaria outra saída senão a morte. Ou seja, nesse espaço sagrado e *total* o poeta profano não encontra acolhida, tampouco consegue se aproximar, deixando claro que se trata de um *caminho* para uma *distância* sem fim.

Dessa forma, como notamos em “Soneto do amor total”, a transcendência espiritual que outrora se limitava ao espaço sagrado de Deus passa por um processo de alteração, e o poeta se converte a outra “religiosidade”, neste caso, feminina. Tal movimento se verifica como incomum e atípica nos percursos trilhados por outros poetas no contexto brasileiro (e carioca), conforme nos aponta David Mourão Ferreira:

A evolução inversa é muito mais frequente: basta citar, na poesia moderna brasileira, os altos exemplos de Jorge de Lima e de Murilo Mendes, ambos poetas que se converteram ao catolicismo. O caso de Vinicius é justamente o do *desconvertido*, o poeta que abandonou sua fé, ou a quem a fé abandonou para encontrar a voz que lhe convinha, a voz que era de fato sua.<sup>46</sup>

Acreditamos ser um ponto fundamental à poética viniciano o fato de que muitas vezes seus movimentos não possam ser enquadrados numa progressão coesa em que cada passo prepara o outro, no sentido de um aprimoramento de determinado projeto, como se percebe

---

<sup>46</sup> Ibid.

em sua *desconversão*. Ao contrário, em Vinicius podemos deparar com uma pluralidade que não se revela cerceada por qualquer projeto; sua obra é marcada por muitos caminhos e direções. Isso não significa, no entanto, que a religiosidade – transmutada de cristã para feminina – fosse fundamentalmente abalada. José Miguel Wisnik, em *A balada do poeta pródigo*, reitera esse movimento plural que não se impede de desenvolver em virtude de um possível projeto ideológico:

Vinicius pareceu galgar a cada vez um patamar *abaixo* do esperado pelos cultores das alturas, decepcionando os defensores da poesia transcendental contrários à poesia modernista (nos anos 40), os defensores da poesia escrita contrários à canção popular (do final dos anos 50 para os anos 60), os defensores da bossa nova contrários à canção mais elementar e hedonista (nos anos 70).

O percurso poderia ser visto como derrisório se ele tivesse abandonado a inspiração lírica, mas a fidelidade a esta foi o fundamento que jamais deixou de cultivar.<sup>47</sup>

Entendemos que essa postura aberta e despojada de ideologias prévias permite que vários Vinicius possam se desdobrar. Tal movimento, como afirma Wisnik, não indica uma resolução negativa, ou tampouco resulta em demérito, mas sim aponta para a postura que acreditamos ser fundamental em suas produções: a potência múltipla e acolhedora. Se, por um lado, Cecília Meireles assume uma dicção acolhedora e universal em seus poemas, Vinicius radicaliza essa possibilidade, espraiando-se para outros campos da arte como, por exemplo, a canção – espaço que lhe permitiu maior projeção –, a prosa breve, o cinema e o teatro.

Assim, é possível verificar que Vinicius não atende aos pressupostos daquele grupo marcado pela bandeira da ruptura. Como vimos, sua dicção moldada por um caminho longo em direção a Deus é reconfigurada para um percurso outro, cujo sentido é o amor e em cuja extremidade se encontra a imagem feminina. Sua postura poética, assim como a de Cecília, não busca o choque em relação ao leitor, mas sim uma proximidade, um movimento de acolhimento e continuidade no qual até mesmo – e sobretudo – o amor, a figura feminina, pas-

---

<sup>47</sup> MORAES, 2008, p.143.

sando ainda pela correção formal de uma métrica regular, podem coexistir como possibilidade poética.

Nesse sentido, em Vinicius a sua pouca fidelidade a um projeto único e limitador permite investidas em ambientes diversos do campo da arte. Sua postura aberta e receptiva é marcada na origem de seus textos: o poeta registra em “Poética II” toda a sua estima por esse acolhimento:

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

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

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

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

Trata-se de um convite fraternal para uma poesia que tanto pode ser casa (espaço da intimidade), como templo (espaço da distância e da adoração), mas, no caso da segunda opção, abre-se um espaço sem Deus – “pertencente ao seu tempo” –, dando lugar ao que resta, que é a comunhão: “Entrai, irmãos meus!”. Reside nesse ponto o que acreditamos ser o elo não somente entre Vinicius de Moraes e Cecília Meireles, como também entre estes e Sophia de Mello Breyner Andresen: a comunhão.

### 3 CECÍLIA MEIRELES E SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN: A IMAGINAÇÃO E A PUREZA

As afinidades encontradas entre Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen extrapolam as semelhanças entre suas dicções poéticas. Em diversas circunstâncias, Sophia teve a oportunidade de deixar clara a sua afeição pela poesia meireiliana. Torna-se flagrante o apreço pela poeta seja em entrevistas ou até mesmo no ensaio no qual analisou “A poesia de Cecília Meireles”, em que fica claro não só o respeito e admiração por sua obra, como também ao entendimento da própria produção poética de Sophia. Os apontamentos feitos pela poeta portuguesa em muito se afinam com o seu próprio projeto e no que acredita ser fundamental à poesia:

A poesia de Cecilia Meireles é uma poesia construída sobre dualidades. É um equilíbrio de oposições e uma harmonia de contrários.

É uma poesia ao mesmo tempo clássica e romântica, objetiva e subjetiva, serena e desesperada, intemporal, desligada, distante e humanamente cheia de paixão e lágrima.

É uma poesia suspensa entre reinos divididos que têm de procurar constantemente a sua unidade, resolver a sua divisão, reunir os seus membros dispersos.<sup>48</sup>

Sua estima pela poesia brasileira não se limita a Cecília. Uma amizade a João Cabral de Mello Neto e Murilo Mendes, bem como um profundo respeito pelas obras de Manuel Bandeira, são verificáveis não somente em sua biografia como estão marcados ao longo de sua produção, como, por exemplo, a homenagem póstuma de “Carta de natal a Murilo Mendes” (O nome das coisas 1977), “Manuel Bandeira” (Geografia, 1967), ou ainda “A palavra faca” (O cristo cigano, 1961), abrindo a obra originalmente oriunda de uma história contada por João Cabral.

Contudo, a justificativa de inclusão dessa poeta em nosso trabalho não se limita às suas afinidades com a produção poética em território brasileiro; acreditamos que sua presença

---

<sup>48</sup> ANDRESEN, 2000.

pode ser compreendida num quadro mais amplo como uma produção moderna não prototípica, semelhante à encontrada em Vinicius de Moraes e Cecília Meireles. Naturalmente, embora os contextos específicos em que circulam tanto a poeta portuguesa quanto o par de poetas brasileiros contenham suas particularidades, acompanham um movimento semelhante, se compreendemos que, em Vinicius e Cecília, o cenário *modernista* implicou, em certa medida, um falso anacronismo. De modo análogo ao que se deu no Brasil, um trabalho efetivamente social e político organizado pelo neorealismo português reiterava a imagem de uma Sophia alheia às questões sociais – imagem que, posteriormente, foi tida como equivocada.

Seu projeto poético caminha em uma direção semelhante da de Cecília, isto é, a dimensão imaginativa dá conta de recriar o espaço real. Além disso, acreditamos ser fundamental a questão da comunhão e acolhimento, tal como verificada nos outros dois poetas. Não se torna gratuito, por exemplo, a preocupação em incluir a produção infantil em seu repertório, assim como faz Vinicius de Moraes com *A Arca de Noé* e Cecília Meireles com *Isto ou aquilo*, por exemplo. Em Sophia verifica-se uma considerável produção literária voltada para esse público como, por exemplo, *A fada Oriana*, *A menina do mar*, *A floresta*, *O rapaz de bronze*. Dessa forma, acreditamos que a autora caminha também em uma via muito mais de inclusão e aproximação do leitor do que choque.

Em 1944, data de sua primeira publicação de livro com *Poesia*, confirma esse afastamento. Nota-se desde então uma questão muito forte com a quebra cronológica a partir da qual os poemas são concebidos, ou seja, há um registro atemporal que, assim como notamos em Cecília, permitem que a obra não se limite a uma reprodução direta da realidade. A assunção dos elementos relativos ao espaço natural na dicção da poeta portuguesa se torna uma tônica que irá se perpetuar ao longo de toda a sua produção, com destaque para a temática relacionada ao *mar*.

Em *Poesia*, podemos constatar que, na contramão das produções portuguesas da década de 40, encontra-se a recusa de uma “tradição de negatividade e intermináveis dialéticas de consciência” praticadas pelos artistas de então, transferindo sua poesia para um curso no “sentido de uma *positividade original*”, ou seja, o “aceite como esplendor do efêmero e etéreo, numa identificação imediata com o coração do mundo<sup>49</sup>”. Não há uma mistura do espaço cotidiano, ordinário e tampouco urbano em grande parte de seus poemas. Muito pelo contrário, a *poesia* de Sophia ocupa a atemporalidade que os espaços naturais e inabitados por indivíduos banais podem sugerir.

Assim, quando surge o cenário urbano, imediatamente sua imagem é diminuída e representada de maneira negativa como, por exemplo, em “Cidade suja, restos de vozes e ruídos,/ Rua triste à luz do candeeiro/ Que nem a própria noite resgatou”<sup>50</sup>, ou, ainda, no poema “Cidade”, em que o retrato urbano é regido pela mesma *sujeira*, como comprovam os seus dois primeiros versos: “Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas,/ ó vida suja, hostil, inutilmente gasta”<sup>51</sup>. Vai-se do espaço natural em direção à compreensão de um homem universal, assim como identificado na dicção de Cecília Meireles.

Ao partirmos, portanto, da premissa tal qual postulou Friedrich e acompanharmos a produção literária portuguesa de então, podemos, em alguns momentos, desconfiar dessa conexão moderna. A dicção de Sophia não admite, nesse primeiro momento, a inserção desse espaço urbano, tampouco existe uma preocupação de entendimento da realidade imediata e do tempo a ele contemporâneo na qual o poeta está inserido, como Baudelaire afirma em *Sobre a modernidade*. Em *Poesia*, os textos se desvinculam, em uma primeira vista, de tudo quanto possa estar ligado ao profano, ao homem ordinário. A natureza assume o papel principal, guardando consigo uma potência divina e, sobretudo, tornando-se responsável para que dela a poesia possa emergir e promover uma ruptura com a lógica temporal.

---

<sup>49</sup> COELHO, 1984, p. 110.

<sup>50</sup> ANDRESEN, 2003a, p.9.

<sup>51</sup> Ibid, p. 22.

Seu vínculo com o mar, característica que a acompanha ao longo de toda a obra, se verifica, efetivamente como o maior intermediador entre a poesia e a poeta, ou seja, estabelece-se uma íntima relação, sugerindo sempre uma interdependência entre um e outro. Isso se confirma em “Atlântico”, em que seu dístico define sua formação: “Mar,/ Metade da minha alma é feita de maresia”<sup>52</sup>. Já em *Poesia*, o mar se comporta muito menos como pano de fundo: trata-se, na verdade, de uma personagem que desempenha o importante papel de propiciar a poesia, é a substância genésica que integra não somente a construção poética como também a formação desse sujeito lírico.

Sob esse prisma, podemos observar que a todo momento, ainda que não esteja de maneira efetivamente grafada, as potências desse mar orientam o andamento poético. O que queremos dizer é que, em sua maioria, os poemas de Sophia, tanto em *Poesia* quanto em toda a sua produção de um modo geral, atendem a características semelhantes a esse cenário. Sua poesia é tão vigorosa, potente, delicada, sonora e tão substancial quanto infinita, assim como o retrato desse mar por ela constantemente edificado; trata-se da primazia da clareza e do equilíbrio.

A exploração das imagens e, ao mesmo tempo, a contenção, em sua grande parte, trabalham em um registro de precisão ao selecionar e dispor em versos as palavras. Assim, estabelecendo um profundo rigor quanto à construção de sua poesia, Sophia busca sempre a concisão a partir da qual trabalha com a exploração singular de um determinado aspecto para que possa, assim, potencializar a imagem. Nesse caminho, tornam-se frequentes, não somente em *Poesia*, os poemas curtos e, em grande parte, prescindidos de titulação. Isso contribui para o aumento da reverberação da imagem precisa a ser explorada nos poemas.

Em Cecília Meireles, a potência do trabalho de recriação do real numa dimensão imaginativa rege fundamentalmente a dicção poética; ao passo que, em Sophia, esse movimento,

---

<sup>52</sup> Ibid., p. 12.

em alguns aspectos, tanto se assemelha quanto se distancia. Ao longo da obra da poeta portuguesa, é possível verificar que as origens poéticas partem sempre da substância concreta, do material e do palpável para que, em seguida, a combinação desses elementos atinjam um delineamento abstrato. Contudo, o primeiro poema que abre efetivamente sua obra em muito se aproxima da mesma possibilidade onírica pela qual Cecília optou, conforme podemos observar ao ler o poema que inicia *Poesia*:

Apesar das ruínas e da morte,  
Onde sempre acabou cada ilusão,  
A força dos meus sonhos é tão forte,  
Que de tudo renasce a exaltação  
E nunca as minhas mãos ficam vazias<sup>53</sup>

As imagens negativas e um tanto sombrias que abrem o poema se afastam da dicção que a própria poeta assume ao longo de suas produções. A experiência inicial desse sujeito poético indica um tom pessimista e pesado, como se a existência no espaço ordinário resultasse sempre em fracasso. Dessa forma, torna-se importante salientar que a obra de Sophia já se inicia com uma concessão – como se pode verificar no adjunto adverbial concessivo iniciado por “apesar” –, ou seja, a despeito de toda a *ruína* presente nesse espaço habitual, rotineiro e real, a pujança onírica apresenta tamanha força, que *nunca as mãos* desse sujeito poético *ficam vazias*.

Assim, o mundo externo – negativo e pesado – é minimizado e suplantado pela *força dos seus sonhos* (grifo nosso). Acreditamos ser relevante o fato de que há, por assim dizer, um prenúncio do que viria a ser constante na dicção da poeta; ao se aproximar do desfecho, a intensidade da recriação desse contexto ordinário é atualizada na dimensão onírica – “A força dos meus sonhos é tão forte,/ Que de tudo renasce a exaltação”. A partir desse movimento, aquela realidade já transmutada pela potência imaginativa ganha novas dimensões e se con-

---

<sup>53</sup> Ibid., p. 9.



cretiza na medida em que esse processo resulta na substância palpável que permite que suas mãos nunca fiquem vazias.

Não há de maneira clara elementos para afirmar que, através desse processo, suas *mãos* não fiquem vazias no que diz respeito à produção poética. Entretanto, acreditamos ser uma sugestão plausível. Não se trata, realmente, de uma arte poética – como a própria poeta fará ao longo de suas obras. Todavia, ao buscarmos uma visão mais ampla de sua lírica, é possível verificar que o ato poético, em muitos casos, se reveste da noção de artesanato, ou seja, através das mãos o poema se constrói tal qual um *barro* que se molda, em um movimento tão primitivo que confere a sua dicção um *status* atemporal. Aqui entende-se, inclusive, esse uso das mãos como uma manipulação que vai além da capacidade de moldar. Trata-se de um instrumento que assume a condição de fio condutor entre as coisas do mundo e a experiência poética.

A manipulação do material poético e a recorrência do surgimento da mão como origem de sua possibilidade estão presentes em um grande número de poemas, deixando em evidência a importância atribuída a essa intimidade entre a mão e a poesia. Essa partida poética pode ser verificada, por exemplo, em “Na tua mão trazias meu mundo”<sup>54</sup>, poema “Mãos”<sup>55</sup>, “No extremo dos seus dedos nasce um voo”<sup>56</sup>, “Com este tempo morto entre os meus dedos”<sup>57</sup>, “pela sua mão levou-me o dia”<sup>58</sup> entre outros.

Dessa maneira, a potência atemporal guardada no *barro* em que se toca e de onde emerge a criação está registrada na própria reflexão sobre a experiência lírica oferecida em sua Arte Poética I. É do concreto, do real, que se parte para a criação efetiva e, em sua reflexão, o *barro*, elemento essencial e matéria-prima da ânfora – objeto para o qual o olhar da poeta se volta – assume o que entendemos ser tanto metonímica quanto metaforicamente o elemento

---

<sup>54</sup> ANDRESEN, 2003b, p. 45.

<sup>55</sup> ANDRESEN, 2003c, p. 82.

<sup>56</sup> Ibid., p. 35.

<sup>57</sup> Ibid., p. 67.

<sup>58</sup> ANDRESEN, 2003d, p. 17.

propiciador da criação e da criatura, reiterando a sua potência desvinculada do tempo corrente, habitual, real. A propósito disso, encontra-se esse movimento em busca de uma origem, por exemplo, em “Barro que desde tempos imemoriais os homens aprenderam a modelar numa medida humana. Formas que através dos séculos vêm de mão em mão”<sup>59</sup>. Aquilo que, de maneira concreta e real, outrora fora coletado do espaço ordinário, suscita, em um momento posterior, a beleza efetiva da obra de arte: em uma dimensão atemporal, a poesia se realiza. É o que podemos extrair, em certa medida, do seguinte fragmento de sua *Arte Poética I*:

A beleza da ânfora de barro pálido é tão evidente, tão certa que não pode ser descrita. Mas sei que a palavra beleza não é nada, sei que a beleza não existe em si mas é apenas o rosto, a forma, o sinal de uma verdade da qual ela não pode ser separada. Não falo de uma beleza estética mas sim de uma beleza poética.

Olho para a ânfora: quando a encher de água ela me dará de beber. Mas já agora ela me dá de beber. Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religião.<sup>60</sup>

Partindo de uma relação íntima entre matéria e poesia, o *barro* se metamorfoseia em *ânfora*, a qual, por sua vez, resulta em poesia. É, portanto, de um elemento concreto e real que, de fato, a experiência poética acontece. A resignificação dos elementos – questão frequente na obra de Sophia – é substrato fundamental que respalda essa potência e esse vigor poético. O artesanato em cuja origem o homem também encontra o ponto de partida – como se consagrou na tradição cristã – promove a religação entre o poeta e as coisas, isto é, sua (não)função é restaurar uma intimidade entre o mundo concreto e o mundo da poesia.

Assim, a noção de artesanato que se confunde com a propriedade poética vinculada à construção da poesia coincide com a mesma concisão e contenção da qual falamos anteriormente. Nessa noção está guardado um desligamento do tempo corrente. A partir do seu manuseio e aliada à imaginação, a poesia surge e ganha força. Octavio Paz desenvolve uma reflexão acerca da diferença entre o artesanato e a obra de arte no contexto das artes plásticas, e

---

<sup>59</sup> ANDRESEN, 2004a, p. 93.

<sup>60</sup> *Ibid.*, loc.cit.

acreditamos que a potência presente nesse artesanato, de certa forma, coincida com o projeto poético estabelecido por Sophia:

Feito com as mãos, o objeto artesanal conserva, real ou metaforicamente, as impressões digitais de quem o fez. Essas impressões são a assinatura do artista, não um nome; nem uma marca. São antes um sinal: a cicatriz quase apagada que comemora a fraternidade original dos homens. Feito pelas mãos, o objeto artesanal está feito para as mãos: não só podemos ver como apalpar. A obra de arte nós vemos e não tocamos. O tabu religioso que nos proíbe tocar nos santos – “quem toca na Custódia queima as mãos”, diziam-nos quando éramos pequenos – se aplica também aos quadros e às esculturas.<sup>61</sup>

Evidentemente, trata-se de uma avaliação no contexto das artes plásticas, ou seja, a obra literária, por trabalhar com imagens, metáforas e imaginação, não poderia ser tangível como uma tela ou um quadro. Todavia, esse *tabu* é guardado e estimulado metaforicamente, em certo sentido, pelos poetas os quais Hugo Friedrich entende como *modernos*, distanciando a obra de arte de seu público. Assim, tanto o manuseio quanto a essência desse objeto parecem caminhar na direção do que julgamos ser fundamental a Vinicius de Moraes, Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen – e este entendimento Alfonso Berardinelli corrobora. A harmonia, estabelecida por meio desse processo *artesanal*, remonta a uma espécie de tempo originário onde se vislumbraria uma comunhão efetiva, ou ainda, nos dizeres de Octavio Paz, uma religação com o tempo da *fraternidade original dos homens*. Sophia se aproxima dos valores do mundo artesanal justamente por reconhecer neste contexto uma ligação com a natureza, com a simplicidade: ligação entre o corpo e a própria criação.

Assim, um pouco mais adiante em sua reflexão sobre o lugar da arte e do artesanato, o poeta e crítico mexicano parece parafrasear a Arte Poética I de Sophia. Reiterando, portanto, que o objeto real e ordinário pode implicar a emersão do instante artístico, ele faz uso da imagem de uma jarra, que pode ter ressignificadas sua função e sua condição, em decorrência de um olhar sensível. Tanto a ânfora de Sophia quanto a jarra para Paz simbolizam, por assim dizer, a aliança entre o homem e o mundo, como podemos observar em:

---

<sup>61</sup> PAZ, 1991, p.51.

A jarra de água ou de vinho no centro da mesa é um ponto de confluência, um pequeno sol que une os comensais. Mas essa jarra que nos serve a todos para beber, minha mulher pode transformá-la num vaso de flores. A sensibilidade pessoal e a fantasia desviam o objeto de sua função e interrompem seu significado: já não é um recipiente que serve para guardar um líquido, mas para mostrar um cravo. Desvio e interrupção que ligam o objeto a outra região da sensibilidade: a imaginação. Essa imaginação é social: o cravo na jarra é também um sol metafórico compartilhado por todos. Em sua perpétua oscilação entre beleza e utilidade, prazer e serviço, o objeto artesanal nos dá lições de sociabilidade. Nas festas cerimoniais, sua irradiação é ainda mais intensa e total. Na festa, a coletividade comunga consigo mesma e essa comunhão se realiza através dos objetos rituais que são quase sempre obras de artesanato. Se a festa é participação no tempo original – a coletividade literalmente reparte entre seus membros, como um pão sagrado, a data que se comemora –, o artesanato é uma espécie de festa do objeto: transforma o utensílio em signo da participação.<sup>62</sup>

A partir da interação, portanto, com o indivíduo, o objeto assume uma função nova, um significado inédito, uma aproximação entre o real e o imaginado. Assim, verifica-se que, de fato, sua essência reside na constante possibilidade de criar e recriar. O artesanato agrega em si todas as possibilidades. Sua potência atemporal associada a sua propriedade tanto múltipla quanto trivial coordena uma faculdade que a ela compete: a delicadeza e a singeleza reiteram a aliança entre a imaginação e o real. Dessa maneira, Sophia consegue o trânsito em espaços diferentes. Se, por um lado, a *beleza poética* é relevada a partir da ânfora, em tudo quanto consiste em termos de simplicidade e potência, por outro, consegue também trazer para a sua poesia a admiração. E mais: numa via de aproximação, estabelece sua relação com esculturas – mote que em muitos poemas podemos encontrar.

Entretanto, o que se nota no poema-abertura de *Poesia* é justamente o inverso do movimento adotado no projeto poético de Sophia. O que há, efetivamente, nesse texto é uma habitação onírica da qual se origina o poema, ou seja, o *sonho* fornece para as *mãos* o que aqui estamos entendendo ser uma sugestão para o princípio poético. A dicção de Sophia é muito mais marcada, como dissemos, pelo movimento inverso. É a partir da atenção voltada para o objeto concreto que acontece a manipulação e, em seguida, a construção efetiva de um real

---

<sup>62</sup> Ibid., p. 52.

imaginado. A criação da poeta parte, portanto, do contexto palpável e, dele, retira o substrato poético para então atingir o espaço da imaginação, do onírico.

Naturalmente, não entendemos sua obra como um recorte do real despojado de qualquer trabalho lírico, mas sim o oposto. O que realmente chama a atenção em sua lírica é uma estranha combinação feita entre esses elementos que partem do real. O arranjo feito com eles demonstra a precisão imagética e contida de que falamos, ou seja, é na surpresa das combinações que a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen engendra seu vigor e sua potência. O elementar, o banal, o soez assumem, depois dessa manipulação, uma outra dimensão. Trata-se, comprovadamente, do que mostra seu poema “Arte Poética” que, de alguma maneira, encerra a obra da poeta, uma vez que integra *O búzio de nós e outros poemas*, último livro publicado no ano de 1997. Assim, entendemos que esse texto reitera o estado de atenção e ligação com as coisas:

A dicção não implica estar alegre ou triste  
 Mas dar minha voz à veemência das coisas  
 E fazer do mundo exterior substância da minha mente  
 Como quem devora o coração do leão

Olha fita escuta  
 Atenta para a caçada no quarto penumbroso<sup>63</sup>

Esse poema por ser, também, uma *arte poética*, resume bem o que estamos buscando mostrar. Se do barro é feita a ânfora, e esta, por conseguinte, reflete a condição poética, Sophia de Mello Breyner Andresen adota um movimento semelhante na sua poesia. Isso significa dizer que sua *dicção não implica estar alegre ou triste, mas dar sua voz à veemência das coisas* (grifo nosso). Aqui, torna-se inevitável lembrarmos de “Motivo”, poema em que Cecília Meireles utiliza uma imagem bastante coincidente “Não sou alegre nem sou triste:/sou poeta”.

---

<sup>63</sup> ANDRESEN, 2004b, p. 8.

Como veremos também com a poeta brasileira, o fato de não ser alegre nem ser triste implica o de não ter, efetivamente, um estado de espírito. Assume-se, assim, uma posição imparcial, em que se anula, por assim dizer, uma vida interior. Dessa maneira, a ausência de uma psicologia, a qual esse comportamento neutro promove, inicia um processo, essencialmente, de despersonalização – característica bastante afim com o entendimento de modernidade de Hugo Friedrich. O percurso pelo qual passa sua poesia consiste em extrair do real a substância basilar para a sua lírica, como se percebe no verso “E fazer do mundo exterior substância da minha mente”.

É notável que, no verso seguinte, esse eu lírico, depois lançar mão de pressupostos concretos, faz uso de uma vigorosa metáfora: “como quem devora o coração do leão”. O trato com esse real, como pudemos notar, consiste não na mera reprodução, mas na sua reconfiguração em termos poéticos. A extração das *coisas* desse *mundo exterior* resulta exatamente na imagem poética trabalhada pela imaginação. Ou seja, nesse verso, é possível compreender um movimento isomórfico de sua poética; ao mesmo tempo elucida o ato persecutório da poesia e exemplifica o que aqui temos tentado mostrar: a atuação da pujança imaginativa a fim de transformar aquilo que outrora se fazia externo em algo que se encontra no campo interno da produção poética.

Nesse compasso, a estrofe que encerra o poema traz consigo o resumo do que temos dito. Essa *atenção* voltada para o elemento externo vem a ser um dos movimentos mais caros para a dicção de Sophia. Assim como a ânfora se revela depois da atenção a ela despendida, para os elementos desse *mundo externo* é também fundamental que essa faculdade esteja ativa e em pleno desempenho. Eucanaã Ferraz confirma o que dissemos ao constatar que Sophia:

(...) não cessa de apontar para a necessidade de manter-se atenta, em tensão, mais desperta do que nunca, numa atitude de altíssima concentração de todos os sentidos, de aplicação cuidadosa do espírito, alcançando-se mesmo uma despersonalização, um apagamento de si e de todas as vozes em torno, que é quando o silêncio se deixar escrever pelo poema. (...) A dinâmica das imagens importa mais que seus significados, é certo, mas da constante e intensa exploração de imagens insólitas não resulta o supra-real, o sem-sentido ou o irracional, mas a absoluta existência das coisas numa linguagem

sem ruptura, na qual a natureza parece se revelar inteira, plena, irreduzível às explicações que dividem e estancam.<sup>64</sup>

Além disso, acreditamos ser pertinente chamar atenção para a escolha específica do verbo *escutar*. Nesse sentido, Sophia ao afirmar que *na sua infância, antes de saber ler, ouviu recitar e aprendeu de cor um antigo poema tradicional português, chamado Nau Catrineta*.(grifo nosso), já aponta para uma iniciação literária através da *escuta*, o que se comprova em seguida: *Tive assim a sorte de começar pela tradição oral, a sorte de conhecer o poema antes de conhecer a literatura*<sup>65</sup>. Assim, ao apontar que *teve a sorte de conhecer o poema antes de conhecer a literatura* acaba por separar o “poema” da instituição “Literatura” e, dessa maneira, sugerir um posicionamento anti-intelectualista, entendendo que a tradição oral, de alguma forma, é superior à tradição formal da literatura – posicionamento este que se afasta das noções de Hugo Friedrich.

Dessa forma, a sucessão de verbos que tanto podem ser lidos no modo imperativo quanto no modo indicativo (neste caso, uma sequência de verbos que teriam como sujeito a elipse do sujeito *quem*: “Como quem...”) destacam e conferem a essa propriedade sua importância fulcral: “Olha fita escuta”. A ausência de vírgulas reitera a ideia de que a esse movimento não cabe propriamente uma coordenação: essas ações integram, juntas, uma única potência. É preciso que os sentidos estejam aguçados para que a poesia, sempre eclipsada mas, ao mesmo tempo, presente em *todas as coisas* possa emergir de um *quarto penumbroso*.

Conforme notamos no poema-abertura de Sophia de Mello Breyner Andresen, o sujeito poético habita o plano das abstrações e, a partir desse plano, se aproxima do concreto. Em um segundo momento de sua obra poética, um movimento que deriva do percurso a ele oposto também terá acolhida na dicção meireliana. O que se entende por “obras imaturas” de Cecília Meireles toca essa questão. A sua opção pelo plano espiritual, distanciando-se do mundo ter-

---

<sup>64</sup> FERRAZ, 2001.

<sup>65</sup> Ibid.

reno na busca de um conceito de homem universal, consoante vimos nos poemas de *Festa*, acaba por se tornar uma característica muito marcante desse primeiro momento.

A imaturidade apontada por críticos certamente não passa por um juízo de valor, já que desde então se vislumbrava em Cecília uma poeta promissora. Essa avaliação passa pela identificação de um distanciamento do mundo real e concreto, intensificando sua vocação mística no primeiro momento de sua dicção. *Espectros*, por exemplo, que marca a entrada de Cecília no cenário das publicações em 1919 e por ela renegado, reúne em seus poemas um encaminhamento poético que, em muito, intensifica a distância do mundo concreto e cotidiano de um mundo poético.

Como seu título parece já apontar, sua obra de estreia traz consigo uma propriedade *incorpórea*, ou ainda, um encobrimento de um *eu* através de personagens históricos e fictícios – que assumem feições *espectrais* – ambientada constantemente em um contexto distanciado tanto do tempo quanto do espaço real. Isso se comprova já na última estrofe do soneto de abertura: “Silenciosos fantasmas de outra idade,/ À sugestão da noite rediviva/ - Deuses, demônios, monstros, reis e heróis”<sup>66</sup>. São convocados a esse espaço elementos que, por vezes, se afastam de alguma possibilidade com o mundo real ou figuras históricas reiterando um maior distanciamento temporal favorecendo uma recriação.

Acreditamos, ainda, que sua opção pelas métricas rígidas impostas pelos sonetos precisos e elaborados – bem à maneira parnasiana – confere a essa produção um distanciamento formal nos poemas que constituem a obra. A partir de um vocabulário trabalhado e de imagens complexas, seus poemas habitam, de fato, um espaço destacado de seus demais poemas. O anacronismo encontrado nesses textos é evidente, se considerarmos que, quando lançado, *Espectros* já não encontraria uma acolhida, haja vista que estava desgastada a vertente parnasiana, com a qual seus versos estavam em grande consonância. Ainda assim, é importante

---

<sup>66</sup> MEIRELES, op. cit. p.15.



reiterar que, a despeito de a sua dicção inicial se apresentar, em certo sentido, díspar em relação ao encaminhamento poético posterior, em *Spectros* já se podem identificar movimentos embrionários que serão desenvolvidos pela poeta ao longo de sua lírica. Aliás, Leila V. B. Gouvêa, a propósito desse livro de estreia, parece fazer a mesma ponderação:

(...) além do vocabulário parnasiano, os mesmos sonetos também revelam a escolha de um léxico que ascenderia à condição de símbolos axiais na linguagem cecilianiana de maturidade – principalmente noite, vento, sombra, nuvem, cavalo (ainda como “ginete” e “corcel”), ave, efêmero, além de flores, êxtase, alabastro, espectros. E alguns deles já antecipam o procedimento visionário e a atmosfera de mistério noturno recorrentes na obra posterior.<sup>67</sup>

Desse modo, os livros que o sucedem, começam a guardar uma certa distância do flerte inicial com o tom parnasiano. Sua potência mística, que a acompanhará ao longo de sua lírica, ainda se mantém vigente, intensificando o distanciamento de um mundo concreto. Em sua obra seguinte *Nunca mais... e Poema dos poemas*, volume composto, efetivamente, a partir da junção de dois livros em um único volume, o vigor etéreo fantasmagórico se intensifica, aumentando o destaque para imagens noturnas e uma sobrecarga de imagens abstratas. Estas ocupam, contundentemente, um espaço místico etéreo e, em sua grande maioria, translúcido como, por exemplo, em “nimbos irreais do fausto”<sup>68</sup>, “Oh, soturna monotonia”<sup>69</sup>, “Eu tinha esta alma toda iluminada,/ Como as vilas fantásticas das eras/ Dos dragões, salamandras e quimeras/ De um sonho remotíssimo de fada...”<sup>70</sup>

Assim, conforme vimos anteriormente, seu encaminhamento poético, no que se entende por um momento “imaturo”, não ocupa um espaço estéril ou artificial como se verifica em alguns dos poemas de *Spectros*. Pelo contrário, nesse encaminhamento já se encontra uma busca pelo entendimento de um homem universal, bem como uma tentativa de compreender o mundo dentro de sua complexidade; não se procura um conceito único, restrito e hermético.

<sup>67</sup> GOUVÊA, 2008, p. 29.

<sup>68</sup> MEIRELES, op.cit, p. 35.

<sup>69</sup> Ibid., p. 37.

<sup>70</sup> Ibid., p. 40.

É precisamente nesse ponto que nos parece residir toda a sua potência moderna, aproximando-se do que diz Alfonso Berardinelli: “A modernidade, no entanto, é a laceração, subversão das unidades de medida, do enorme ao minúsculo. É universalidade abstrata e ubiquidade, mundo que ora existe, é sólido, e ora não existe mais, desmanchou no ar.”<sup>71</sup> O fazer moderno, portanto, admite em seu projeto a pluralidade que engloba, inclusive, o encaminhamento desses dois pontos de que falamos: um *mundo sólido* e, em seguida, essa mesma potência *desmanchada no ar*. Tanto Cecília quanto Sophia parecem desempenhar esse movimento.

Como pudemos observar, para a poeta brasileira, esse movimento espiritual dificulta seu enquadramento não somente dentro de uma modernidade prototípica, como também, em uma primeira vista, nas produções modernas no Brasil. Como vimos, o modernismo paulista, que se afirmou como hegemônico, intensificou a distância desse entendimento moderno. Seu primeiro momento, de fato, estaria muito mais ligado ao abstrato, ao distante e ao imaginado do que, efetivamente, ao deslumbramento iconoclasta dos modernistas, ou ainda, à inserção do contexto urbano em sua dicção, como ocorreu na maioria das obras modernas. A respeito disso, Miguel Sanches Neto parece caminhar na mesma direção que tem orientado esse trabalho, conforme podemos verificar em:

Não se trata, portanto, de uma “neo-simbolista” que apenas voltava ao Simbolismo de maneira passiva, mas de uma autora que parte deste movimento, e do que havia nele de conexões com o Parnasianismo, rumo a uma arte moderna escoimada de seu materialismo limitador, fazendo preponderar um desejo de unificação e não de cisão, de universalização e não de particularização. E este desejo se realiza muito pelo desprendimento dos vínculos terrenos, num movimento de ascensão que lhe dá um olhar mais amplo sobre o homem e a existência.<sup>72</sup>

Acreditamos que, em alguma medida, quando Sophia traz na sua *Arte Poética I* sua relação através da aliança com a ânfora, exista assim como em Cecília um desejo pela *unifi-*

<sup>71</sup> BERARDINELLI, op. cit., p. 68.

<sup>72</sup> NETO, op.cit., p. XXIV.

*cação e universalização*. O caráter atemporal guardado por aquele artesanato permite que o acesso a esse mundo seja possível a todos, qualquer que seja o recorte cronológico. Compreender o mundo que se revela não implica reproduzi-lo, mas sim partir desse contexto para encontrar na poesia um movimento ascensional em que se possa, como menciona o crítico, buscar um *olhar mais amplo sobre o homem e a existência*.

Como dissemos, não é o abandono do plano espiritual e místico que orienta a dicção de Cecília definitivamente, mas é importante destacar que em 1939 o livro *Viagem* parece aproximar-se de um contexto palpável que se pode perceber em seu encaminhamento poético. Revela-se uma poeta menos *distante* – como aquele Vinicius que surge com *O caminho para a distância* – e, de alguma maneira, mais próxima, como se reintegrasse a aliança, a religação com o mundo ordinário e cotidiano. A sua poesia, com essa obra, assume um tom que permite uma maior amplitude do olhar poético, isto é, um tom que admite um encontro com esse espaço mais abrangente. Assim, torna-se maior o entendimento desse *homem universal*.

Ao aceitarmos, portanto, que com *Viagem* há um ganho objetivo em termos de aproximação com esse espaço do que aqui entendemos como real, verifica-se que maturidade consiste em, efetivamente, ampliar e, sobretudo, intensificar essa relação entre o homem e o mundo. De certa maneira, aquilo que outrora já se revelava como fundamental a Cecília, agora surge de maneira mais apurada e palpável. As imagens, temas e até mesmo as opções formais dos poemas caminham no sentido de promover a religação, também, com seu leitor. Sua obra madura caminha, portanto, conforme caminhou a de Sophia. Parte-se do real para que, a partir deste, emerja a matéria poética. É o que Sanches Neto constata em:

Apenas em 1939, ao reunir os poemas produzidos entre 1929 e 1937, Cecília chega a seu estilo definitivo, com o livro *Viagem*, trazendo toda a sua inquietação mística para um plano mais próximo da realidade cotidiana, que, no entanto, aparecerá sempre como alegoria. Esta tendência alegórica dará a tônica de sua poesia, pois para a autora o real não é algo em si, mas referência a um mundo abstrato. Ou seja, a esfera da materialidade só conta pa-

ra ela por conduzi-la além da matéria, guardando antes de mais nada uma condição figurada.<sup>73</sup>

Como se pode notar, trata-se de um processo muito semelhante ao que Sophia busca em sua lírica. A partida do real não se esgota nele mesmo, isto é, não entende que a resolução aconteça em um mesmo nível de sua origem, mas sim o avesso. O trabalho poético para ambas as poetisas resulta no percurso estabelecido entre a matéria e sua ressignificação para o campo da poesia. Entendemos ser pertinente reiterar que para Hugo Friedrich o grande ganho desenvolvido pela lírica de Baudelaire se resume, exatamente, em criar um contexto poético a partir do que o mundo concreto oferece. *As flores do mal*, seria, como vimos, o exemplo mais preciso desse projeto. O êxodo de um espaço poético em que se opta, meramente, por uma reprodução em direção a um contexto marcado pela potência imaginativa marca efetivamente esse fazer moderno que temos constantemente sublinhado.

Para o crítico alemão, “a poesia moderna deve ser acompanhada da reflexão sobre a arte poética”<sup>74</sup>. Em outras palavras, torna-se fundamental que o artista seja capaz de refletir sobre sua produção e sobre a maneira como compreende o ato poético, como fez Baudelaire, ou, já em Edgar Allan Poe, ao produzir textos como “A filosofia da composição” e “O princípio poético”, por exemplo. Desta forma, inegavelmente Sophia de Mello Breyner Andresen, produz de maneira constante, seja através de suas Artes Poéticas, seja através de poemas que forneçam, ao mesmo tempo, uma teoria para compreendê-la, textos que busquem a reflexão sobre sua escrita.

Acreditamos que Cecília Meireles também assuma esse comportamento. Ainda que em sua obra não se possam encontrar textos como as Artes Poéticas de Sophia, entendemos que há textos em sua obra que compreendem uma possível discussão a cerca de sua empresa poética. Em *Viagem*, julgamos que o poema “Motivo” estabeleça esse movimento de ponde-

---

<sup>73</sup> Ibid., p. XXXII.

<sup>74</sup> FRIEDRICH, op. cit., p. 62.

ração no sentido de oferecer ao leitor uma possível chave de leitura, ou, ainda, um encaminhamento de como se pode compreender sua dicção. Em *A poesia de Cecília Meireles*, Sophia reitera nossa hipótese ao afirmar que:

Do que a sua poesia é falou Cecília Meireles perfeitamente naquele poema chamado “Motivo” que é o segundo poema da “Viagem”. Este poema está no centro de inspiração de Cecília Meireles e é a melhor introdução à sua obra, pois nele ela nos diz qual é a sua atitude em frente do mundo e qual é a sua atitude em frente de si própria.

E neste poema encontramos tudo aquilo de que é feita a beleza dos versos de Cecília Meireles: a limpidez da sua linguagem, a densidade de cada palavra, a exatidão das suas imagens, a nudez do seu pensamento, a serenidade da sua atitude, a ressonância grave e profunda da sua voz. É um poema onde Cecília Meireles exprime com tanta perfeição a sua mensagem e a sua imagem que basta conhecê-lo para a conhecer.<sup>75</sup>

A esse respeito, leia-se o poema *Motivo*:

Eu canto porque o instante existe  
e a minha vida está completa.  
Não sou alegre nem sou triste:  
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,  
não sinto gozo nem tormento.  
Atravesso noites e dias  
no vento.

Se desmorono ou se edifico  
Se permaneço ou me desfaço  
– não sei, não sei. Não sei se fico  
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.  
Tem sangue eterno a asa ritmada.  
E um dia sei que estarei mudo:  
– mais nada.<sup>76</sup>

Formalmente, não podemos considerar que “Motivo” abra, efetivamente, a obra, uma vez que, na disposição do livro, ele aparece em segundo lugar. Contudo, poderíamos considerar que Epigrama nº1 – ponto de partida de *Viagem* – se comporta como início de uma espécie de um paralivro dentro do volume. Ao todo, os treze “Epigramas” caminham em um movimento independente, mas que, unidos ao corpo da obra, acabam, muitas vezes, por promover uma sobrecarga do misticismo tão presente em Cecília. De fato, os “Epigramas” se compor-

<sup>75</sup> ANDRESEN, op.cit., 2000.

<sup>76</sup> MEIRELES, op.cit, p. 227.

tam de maneira independente, embora, em certa medida, costurem os poemas que integram a obra, assumindo um tom autônomo. Entretanto, não seria grande extrapolação considerar que vem a ser a partir desse poema que sua *viagem* efetivamente tem início, se entendemos que o Epigrama seria uma espécie de “cartão de embarque”.

Não podemos deixar de destacar a dedicatória do livro de Cecília para *os amigos portugueses*. Acreditamos que muito mais do que uma ligação biográfica e familiar, a poeta tem em Portugal uma ligação estética – com destaque para a poesia de Fernando Pessoa, por quem a poeta nutria profunda admiração –, que se torna perceptível já em “Motivo”. Se acreditamos que esse texto realmente é ofertado como o primeiro poema efetivo do livro, podemos, por extensão, compreender que o livro marca, também, a divisão entre sua produção madura e imatura. Desse modo, é importante observarmos que, na mesma medida em que se podem notar muitas características presentes já em seu primeiro momento, esse poema traz consigo algumas peculiaridades que já apontam para esse “amadurecimento” poético.

Dividido em quatro estrofes, o poema parece obedecer a um sistema rígido de três versos octossílabos seguidos por um pequeno verso dissílabo que encerra o *motivo* de cada estrofe. Por *motivo*, acompanhamos o entendimento de Massaud Moisés, que compreende duas possibilidades. A primeira, etimológica, reitera exatamente o que entendemos significar este poema: “Lat. *mutivus* relativo ao movimento, de *movere*, mover-se.”<sup>77</sup>. Assim, ao deparamos com o título da obra na qual está inserido este poema, *Viagem*, percebemos que nada mais adequado do que haver um texto que orientasse não somente sua dicção como desse início ao movimento estabelecido por essa viagem.

Naturalmente, a julgar pela sua dedicatória endereçada aos “amigos portugueses”, nosso primeiro impulso é considerar esse *motivo*, *movere* como reflexo desse deslocamento para terras lusitanas. Todavia, ao buscarmos uma compreensão geral de sua obra, não acreditamos

---

<sup>77</sup> MASSAUD, 2004 p. 310.

extrapola sua interpretação ao consideramos esse o primeiro grande passo para o novo curso que se segue, ou seja, um percurso que deriva em um novo. A *viagem* não se esgota meramente em ir além da geografia, movimentar-se de um espaço físico para outro, mas sim em estabelecer uma marca, migração e divisa entre os tempos da juventude e da maturidade no encaminhamento poético de Cecília Meireles.

A segunda possibilidade indicada por Massaud Moisés se afina com o que propomos ser uma chave de teoria de entendimento de sua dicção. Sob esse prisma, *motivo* pode ser tido como “todo elemento linguístico que recorre com insistência na obra dum escritor, todo elemento pictórico perseverante ao longo da obra dum artista; é um fenômeno de vocabulário explícito”<sup>78</sup>. Desse modo, acreditamos que, além de ser responsável pela mudança no encaminhamento poético de Cecília, “Motivo” norteia, de fato, o olhar do leitor para um projeto poético.

As características que ao sujeito poético são adicionadas parecem já tirá-lo de um contexto puramente ordinário; todo o trabalho nessa construção parece indicar as feições sobre-humanas que esse eu lírico assume. Tal sentimento de plenitude se constata na primeira estrofe: “Eu canto porque o instante existe/ E a minha vida está completa./ Não sou alegre nem sou triste:/ Sou poeta”. Conforme apontamos anteriormente, é interessante observar que esses versos soam os mesmos de Sophia em “Arte poética” – “a dicção não implica estar alegre ou triste”<sup>79</sup>. Em situação análoga, o sujeito poético, por assumir um posicionamento neutro e imparcial, se distancia da possibilidade emocional e humana. Empenha-se o mesmo grau de despersonalização verificado em Sophia, o que se confirma ao atentarmos para o fato de que o poema é construído em uma voz masculina – “irmão”, “mudo” – afastando-se da possível coincidência entre o eu lírico e a poeta Cecília.

---

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> ANDRESEN, op. cit. 1997 p. 8

Ao compreendermos que neste poema se encontra um rigor formal contínuo entre os octossílabos e os dissílabos, poderíamos desconfiar que o verso que encerra essa estrofe conterá, em sua estrutura, um equívoco métrico, resultando não como um verso de duas sílabas, mas sim um verso de três sílabas poéticas. No entanto, chamamos a atenção mais uma vez para sua ligação lusitana aludida em sua dedicatória. Ao lermos a palavra *poeta* dentro das características fonéticas brasileiras teremos um trissílabo marcando o hiato entre as sílabas “po” e “e”. Entretanto, para que o verso se insira nos moldes dos demais, é necessário que leiamos a palavra ditongando-a, fenômeno frequente na prosódia portuguesa. Assim, curiosamente, esse verso parece reiterar o vínculo desse sujeito poético ao comportamento lusitano.

Nas duas estrofes que o sucedem, a estrutura binária permanece intensificando as características extraordinárias do poema; englobando os extremos o poeta *irmão das coisas fugidias* não sente *gozo nem tormento*, bem como não *desmorona* nem *edifica*, nem *permanece* nem *se desfaz*. Trata-se do que, conforme já mencionamos, Berardinelli sugere ser o fazer moderno, ou seja, unir os extremos. Há, portanto, uma *subversão das unidades de medida, do enorme ao minúsculo*, e todas as possibilidades são tangíveis ao olhar desse poeta. O constante estado de dúvida entre os extremos sugere justamente o superdimensionamento desse poeta. Isso porque as grandes distâncias são aqui entendidas como movimentos essenciais a sua dicção. A esse eu lírico, de fato, não compete a resolução fácil e objetiva; ao contrário, as indagações e questões tanto movem quanto fundamentam seu projeto.

Dessa forma, à primeira vista, contrariando a expectativa imortal insinuada nos versos anteriores, a estrofe que encerra o poema considera a morte desse poeta. Entretanto, torna-se fundamental destacar que, a todo o tempo, existe um jogo, estabelecido tanto pela construção do poema quanto pelo encaminhamento do eu lírico, que promove a poesia a uma condição eterna. Há forte objetivo em atingir a atemporalidade, ou seja, o *canto* resultado do *instante* poético se perpetua, diferentemente do poeta que, um dia, estará mudo. Nesse sentido, a can-



ção, o ato de construir poeticamente, sempre permanecerá ativo, uma vez que “tem sangue eterno a asa ritmada”, a despeito da efemeridade do poeta.

É com esse caminho que *Viagem* parece se afirmar, de fato, como a obra que inicia a fase madura da poeta. Ainda que, como vimos, toda a construção mística, espiritual e, sobretudo, um constante apreço pela compreensão humana, se mantenha vigente, sua produção começa a migrar de uma zona de contornos abstratos para uma zona real e concreta, para que, a partir dela, atinja sua dicção mística tão frequente. O palpável se revela, e, a partir deste, há um superdimensionamento das imagens. Um exemplo disso é o surgimento, em alguns poemas, da ostensividade do corpo.

Embora seu encaminhamento guarde ainda intensas relações etéreas, esse sujeito poético outrora *spectral* e escondido em personagens históricos começa a adquirir particularidades humanas. Assim, empregam-se palavras tais como “olhos”, “boca”, “rosto”, “sangue”, “peito”, “ouvido”, “corpo”. Cite-se ainda “Retrato”, poema em que o sujeito poético encontra o corpo presente e, ao mesmo tempo, se compadece ao tomar consciência de sua *mudança*. Mencione-se também “Desenho”, em que um *corpo* imaginado se confunde com o corpo do eu lírico, redundando em uma mescla entre esses dois espaços no qual brotam, “em mornos canteiros, incenso mirra e canção<sup>80</sup>. Para Cecília, de fato, como registrado no poema “Discurso”, *um poeta é sempre irmão do vento e da água: deixa seu ritmo por onde passa*<sup>81</sup>, ou seja, sua função é tão elementar e fundamental quanto incorpórea.

É nessa dimensão natural que a lírica de Cecília encontra seu vigor. Se o poeta é *irmão do vento e da água* para a poeta brasileira, em Sophia de Mello Breyner Andresen seu apreço é semelhante. Guarda-se uma espécie de respeito e, quase, divinização desse espaço natural. Se entendemos que há uma aproximação do mundo cotidiano em Cecília, devemos entender também que esse movimento de abertura não implica a introdução do urbano como aconteceu

---

<sup>80</sup> MEIRELES, op.cit, p. 314.

<sup>81</sup> Ibid., p. 229

com os poetas da modernidade prototípica. O mesmo se dá com Sophia: sua aproximação do material e palpável alimenta consigo o deslumbramento preciso e atemporal da natureza. A recusa do espaço urbano e elementos que a ele estão atrelados são marcas constantes em ambas as líricas.

Dessa forma, entendemos que os poemas de ambas as poetisas partam, efetivamente, do espaço natural para o espaço poético. Seja em *Mar absoluto e outros poemas*, em *Retrato Natural*, bem como nos outros que os sucedem – mesmo em *Solombra* em que o encaminhamento poético assume um contorno mais sombrio –, o sujeito poético meireliano encontra sempre seu ponto de partida nos elementos fornecidos pelo contexto da natureza. “Os dias felizes”<sup>82</sup>, poema que abre a penúltima seção de *Mar absoluto*, se constrói a partir desse tom positivo e, em muitos momentos, divino. A felicidade é todo proveniente do contexto natural, como se verifica logo nos primeiros versos: “os dias felizes estão entre as árvores, como os pássaros:/ viajam nas nuvens,/ correm nas águas,/ desmancham-se na areia”. Acreditamos que toda a importância atribuída a esse espaço se concretiza em dois versos do poema: “todas as palavras são inúteis,/ desde que se olha para o céu”.

Se retornamos ao comportamento do eu lírico em *Espectros*, verificaremos claramente o desdobramento do que estamos buscando mostrar em relação a sua dicção imaginativa atrelada, muitas vezes, ao natural. Ao atentarmos para a construção dos poemas cujas personagens pertencem a um contexto histórico, conforme já apontamos, podemos perceber um empenho mimético que se esgota tão somente numa reprodução que prescinde, em alguns momentos, do curso imaginativo para o qual Cecília caminha posteriormente. *O romanceiro da Inconfidência (1953)* nos parece ser um possível resultado desse amadurecimento em termos imaginativos. A poeta parte do real, do histórico para que seja gravado em uma moldura da

---

<sup>82</sup> Ibid., p. 566.

fantasia, chegando a um resultado pleno de recriação tal qual Baudelaire sugere com seu projeto poético.

A história, matéria concreta, serve de ponto de partida para seu épico mineiro. Não existe em sua construção um objetivo de mera reprodução, mas sim o desejo de dar voz poética a fatos históricos. Muito além, portanto, de uma preocupação enciclopédica, o percurso nesta obra desempenhado caminha no sentido contrário àquele tomado em *Espectros*. Isto é verificável, por exemplo, no “Romance LXXXIV ou Dos cavalos da Inconfidência”, em que ocorre um processo semelhante ao de outros poemas que compõem o volume: há um desvio de foco que privilegia um olhar menos histórico, em prol de um mais poético acerca do acontecimento.

Neste poema, em especial, é salientada, mais uma vez, a importância natural, como se dela fosse possível extrair, efetivamente, o conhecimento original, uma religião do homem com a natureza. A imagem grandiosa e imponente assumida pelo personagem equino se aproxima de uma construção heroicizada, ocupando, de fato, o espaço humano. Desse modo, toda a sua elaboração consiste em atribuir a esse personagem da natureza características humanas. Isso implica que o acesso do leitor, em alguns momentos, é filtrado pelo olhar do cavalo – “Eles eram muitos cavalos:/ e uns viram correntes e algemas,/ outros, o sangue sobre a forca,/ outros, o crime e as recompensas”.

Assim, acreditamos que, em boa parte da obra de Cecília Meireles, a busca da compreensão humana já percebida nos poemas publicados em *Festa* parte do questionamento da precariedade da condição humana. Dessa maneira, a constante origem natural que seus poemas costumam ter potencializa esse problema, justamente por se colocar sempre como contraponto, deixando em evidência os problemas do homem. Em certa medida, é o mesmo que Sophia de Mello Breyner Andresen faz em sua lírica. Como a própria poeta diz em sua *Arte Poética* III – incorporado como posfácio em seu *Livro sexto* –, sua poesia parte sempre do ar,

do mar, e da luz. Assim, “quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo.”<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> ANDRESEN, 2003e, p. 73.

#### 4 VINICIUS DE MORAES E SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN: LÓGICA E LÍRICA

Em *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich é claro ao apontar que as produções modernas teriam caminhado no sentido da intelectualização do processo artístico, isto é, em consonância com as características emancipadoras já verificáveis em Baudelaire: seu comportamento diante da matéria poética atribuiria à obra de arte uma independência dos valores vigentes que, no entendimento do alemão, seriam considerados anacrônicos. Assim, o trabalho com o rigor estético, por consequência, resultaria de um planejamento anterior à poesia, indo, portanto, em um caminho contrário ao do conceito de inspiração. Isso significa dizer que a obra moderna se não originaria de um arroubo poético, mas sim de um percurso premeditado e, conseqüentemente, orientado por um processo intelectual.

A propósito de *As flores do mal*, Friedrich considera sua engenharia interna como o grande ganho dessa obra. Há uma forte valoração da estrutura arquitetada e projetada nos textos. Esse efeito resulta em uma evolução, de maneira orgânica, entre seus poemas. O posicionamento do poeta é marcado pela suplantação de um influxo intenso e direto por uma mediação intelectual e um cálculo preestabelecido. Em vista disso, constata o crítico:

Com a temática concentrada de sua poesia, Baudelaire cumpre o propósito de não entregar-se “à embriaguez do coração”. Esta pode comparecer na poesia, mas não se trata de poesia propriamente dita, e sim de mero material poético. O ato que conduz à poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua. Baudelaire chamou várias vezes a atenção para o fato de que *Les fleurs du mal* não querem ser simples álbum mas um todo, com começo, desenvolvimento articulado e fim. Isto é exato. (...) *Les fleurs du mal* são o livro arquetonicamente mais rigoroso da lírica europeia<sup>84</sup>

Em consonância com esse projeto matemático estabelecido por Baudelaire, os encaminhamentos a ele posteriores não somente reiteram sua postura, como também, em alguma

---

<sup>84</sup> FRIEDRICH, op. cit., p. 38.

medida, intensificam esse trabalho. Como verificamos em nosso primeiro momento, a reflexão de Friedrich nos leva a constatar que a continuidade da empresa poética iniciada por Baudelaire ocorre a partir das produções de Rimbaud e Mallarmé. O resultado proveniente desses poetas contribuiria para que a lírica moderna no século XX pudesse se constituir.

Dessa maneira, o encaminhamento dado por esses poetas conquista uma independência maior, ou seja, intensifica, de certo modo, a organização planejada, ou no caso de Rimbaud, uma profunda consciência intelectual em um procedimento que trabalha com a “magia da linguagem”<sup>85</sup>. Em Mallarmé isso se torna evidente, se atentamos para suas produções que trabalham com a exploração gráfica do espaço e a composição matemática, como se verifica, por exemplo, em *Um lance de dados*, célebre obra em que o poeta intensifica seu trabalho de engenharia.

Se acompanharmos o ponto de vista do crítico alemão, perceberemos que essas características são, fundamentalmente, caras a essas produções, em seu entendimento, modernas. Desse modo, podemos inferir que a propriedade essencial não consiste, efetivamente, em estabelecer rupturas, ou ainda, ter como resultado uma inovação no trato com os significantes, mas sim conferir à poesia uma condição de trabalho e reflexão precisa. Portanto, o que temos tentado mostrar é que a dicção e o encaminhamento da tríade aqui estudada passa por esse percurso de empenho e de planejamento. Entretanto, em muitos casos, seus textos não encontram, em seus projetos, uma paridade com as rupturas, mas sim o contrário: é possível retornar ao clássico para encontrar ferramentas para uma construção poética moderna.

Em Vinicius de Moraes, encontramos essa propriedade, sobretudo em seu segundo momento, ao planejar com precisão sua lírica. Assim como Cecília Meireles é marcada por uma mudança, em *Viagem*, no sentido de uma aproximação com o mundo cotidiano – e o mesmo com Sophia de Mello Breyner Andresen com *Livro sexto* – entendemos, como já bus-

---

<sup>85</sup> Ibid., p. 91.

camos mostrar, que o poeta em *Novos poemas* assinala para uma poesia mais direta. A concretude e a proximidade acabam por resultar em um encaminhamento poético menos etéreo e mais humano. Contudo, antes mesmo dessa aproximação estabelecida por Vinicius, podemos notar, já em suas primeiras produções, que uma preocupação com a unidade está presente entre os poemas que compunham seu volume de estreia.

Em *O caminho para a distância*, Vinicius de Moraes, em um breve prefácio, aponta para a confirmação do que buscamos dizer. Existe um impulso flagrante em fazer de seus textos um único movimento – tal qual se verifica em Baudelaire – para que, juntos, pudessem pulsar em uma cadência que promoveria uma maior potência em sua obra. Todavia, sua preocupação ainda passa por uma questão subjetiva e intimamente ligada ao poeta, afastando-se, nesse ponto, do *fazer* moderno estabelecido por Hugo Friedrich. É oportuno citar:

Este livro é meu primeiro livro. Desnecessário dizer aqui o que ele significa para mim como coisa minha – creio mesmo que um prefácio não comportaria normalmente.

São cerca de quarenta poemas intimamente ligados num só movimento, vivendo e pulsando juntos, isolando-se no ritmo prolongando-se na continuidade, sem que nada possa contar em separado. Há um todo comum indivisível.

Seus defeitos de ideia são os meus defeitos de formação. Seus defeitos de construção são os meus defeitos de realizador. Eu o dou tal como o fiz, com todos os arranhões que lhe notei na fixação inicial, virgem de remodelações, na mesma seiva em que sempre viveu.

Ofereço-o aos meus amigos.  
V.M.  
Rio, 1933<sup>86</sup>

A unidade que procura o poeta, de fato, se assemelha ao projeto de Baudelaire em *As flores de mal*, obra que no entendimento geral marca a produção moderna no século XIX. Para Friedrich, “*As flores de mal* estão entrecortadas por um filamento temático que as torna

---

<sup>86</sup> MORAES, 2008a, p. 8.

um organismo concentrado”<sup>87</sup>. De fato, o objetivo inicial de Vinicius de Moraes aponta para esse caminho muito semelhante ao do programa simbolista do qual o poeta parecia se aproximar. Há realmente um desejo de fazer desses poemas um organismo autônomo e, em certa medida, autossuficientes, tentando alcançar “um todo comum indivisível”. Essa aspiração é respaldada pela constante busca desse *caminho distante*, ou seja, os movimentos verticais recorrentes estão a serviço disso que se entende como movimento único: é essencial a busca ascendente.

No entanto, ainda que exista um projeto evidente em planejar esse percurso para um rumo longínquo, a arquitetura poética – tal como Friedrich compreende esse procedimento – acontece somente no eixo temático. Assim, a preocupação, do ponto de vista estrutural, deixa em um segundo plano um projeto efetivo de carpintaria poética. A pretensão de Vinicius, claramente exposta em seu prefácio, caminha no mesmo sentido dos arroubos condenados por Baudelaire, isto é, “a fixação inicial, virgem de remodelações, na mesma seiva em que sempre viveu”, insinua um fluxo direto em que a mediação intelectual não acontece de maneira efetiva.

A maneira *virgem* trabalhada nos poemas deixando expostos os seus *arranhões* parece, de alguma maneira, entrar em discordância com o poeta francês, quando este afirma que: “a capacidade de sentir do coração não convém ao trabalho poético”.<sup>88</sup> O compartilhamento entre sujeito poético e o poeta Vinicius aponta para, dentro dos pressupostos da *Estrutura lírica da moderna*, a confusão que o artista moderno parece resolver: o processo de despersonalização é essencial aos poetas da modernidade. Vinicius, ao afirmar que os defeitos de ideia são os da formação e os de construção são os do realizador, assume uma condição de identificação imediata e faz coincidir sua voz com a experiência do eu lírico.

---

<sup>87</sup> FRIEDRICH, op. cit., p. 38

<sup>88</sup> Ibid., p. 37.



Assim, ao compreendermos o conceito de modernidade como Hugo Friedrich aponta, estaríamos diante de um impasse. Teríamos no prefácio de Vinicius tanto um movimento de aproximação a essa proposta moderna, quanto teríamos, na mesma medida, seu afastamento de maneira bastante contundente. Contudo, conforme já buscamos mostrar no início deste trabalho, esgotar-se nesse entendimento como única possibilidade de compreensão do moderna seria, por assim dizer, ignorar algumas dicções legítimas que podem ser incluídas em um outro recorte.

Alfonso Berardinelli aponta Walt Whitman, consoante visto anteriormente, como exemplo oposto a esse intelectualismo – reiterado constantemente por Friedrich como essencial ao poeta moderno – por conta de uma postura que admite a colocação subjetiva na construção poética<sup>89</sup>. Para o crítico italiano, os projetos inovadores das engenharias poéticas, os quais Friedrich entende serem genuinamente a lírica moderna do século XX, são apenas possibilidades de projetos e dicções; a hegemonia dos procedimentos formais e matemáticos não são, necessariamente, os únicos representantes da produção de poesia moderna:

A ênfase na originalidade e nas extraordinárias “conquistas formais” da poesia moderna não só deixa escapar a riqueza e a imprevisibilidade formal de vários autores e correntes, mas tampouco faz justiça ao sentido histórico e à situação expressa por essa poesia<sup>90</sup>

Assim, ao retomarmos aquele prefácio de Vinicius de Moraes, compreenderemos que, em um primeiro momento, ao se aproximar do “todo comum indivisível” que também Baudelaire compartilha em *As flores do mal*, o poeta carioca se identifica com o que Hugo Friedrich entende como moderno. Em um segundo passo, deixa de encontrar consonância com o alemão e passa a aproximar-se das expectativas de Berardinelli. A sua preocupação formal não passa, em *O caminho para a distância*, pelo projeto matemático que se verifica em Mallarmé, por exemplo, mas sim por uma coincidência entre eu lírico e o poeta.

---

<sup>89</sup> BERARDINELLI, op. cit., p. 23.

<sup>90</sup> Ibid., p. 38.

Naturalmente, compreendemos que esse movimento assumido por Vinicius em sua estreia não vem a ser, de fato, absolutamente coincidente com as suas produções futuras. O estado *virgem* enaltecido em seu prefácio cai por terra, em seu momento posterior, ao verificarmos que, em grande parte dos poemas que constituem sua lírica, há um número expressivo de mudanças e emendas. Quando observamos os originais de seus textos, é possível constatar que há uma série de versões para um mesmo poema. Muitos textos encontram-se nessa situação, tais como “Receita de mulher”, “O poeta Hart Crane suicida-se no mar”, “Badalada das duas mocinhas de Botafogo”, ou ainda, algumas das elegias que integrariam o volume *Cinco elegias*, entre outros poemas<sup>91</sup>. Entendemos que essas várias alterações apontam, de alguma maneira, para um movimento em busca de precisão.

Se podemos perceber, através das alterações nesses poemas, que Vinicius entende o processo poético como comportamento intimamente vinculado ao trabalho – assim como o procedimento moderno para Friedrich –, podemos ver, por outro lado, que sua lírica parte sempre de um envolvimento direto entre o poeta Vinicius e sua matéria poética. Conforme pudemos constatar em “Poética II”, a produção vinicianiana tem origem no que o alemão compreende ser “a experiência vivida”, isto é, a partir do acúmulo da vivência particular – “com as lágrimas do tempo / E a cal do meu dia/ Eu fiz o cimento da minha poesia” – a poética de Vinicius encontra seu ponto de partida.

O que queremos dizer, portanto, é que o prefácio de Vinicius já reflete uma inclinação para o rumo que suas produções viriam a assumir. O objetivo de unidade, ou ainda, um projeto medido e arquitetado convive com sua predisposição subjetiva originada das suas experiências particulares. Afinando-se com o que Berardinelli entende como dicção possível para a modernidade, Vinicius efetivamente desempenha um papel moderno. Não somente em virtude de sua seleção temática, que, em seu segundo momento, admite, inclusive, a inserção do con-

---

<sup>91</sup> Originais consultados em Janeiro de 2014, disponíveis em Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

texto urbano, mas também em relação à engenharia meticulosa em que se dão, por exemplo, seus sonetos e outras empresas poéticas com uma concentração maior de rigor – como veremos a seguir. Tais movimentos arquitetados realmente destacam esse comportamento formal. Reiteramos, contudo, que seu ponto inicial parte constantemente de um *eu* coincidente com o próprio poeta.

Aquilo que outrora se revelara como projeto – conforme explicitado em seu prefácio – ganha forma e amadurecimento ao longo de suas produções. O planejamento e o encaminhamento formal adquirem um contorno mais bem delimitado em um segundo momento. Ao considerarmos, como vimos anteriormente, que, em uma outra etapa, Vinicius se desdobrará, é possível identificarmos que, nesse novo percurso, o poeta inclui também um investimento do ponto de vista da forma em seus poemas. Destarte, como vimos em *Advertência*, prefácio escrito pelo próprio poeta em sua Antologia poética, no poema “O falso mendigo” (*Novos poemas*), já se pode encontrar uma mudança sensível em relação ao seu momento “transcendental, frequentemente místico”.

Curiosamente, nessa advertência, Vinicius coloca, como intermediário entre seus momentos, o livro *Cinco elegias*, obra originalmente publicada em 1943, marcando um espaço transitório entre suas dicções. Seria estranho entender esse posicionamento limítrofe, uma vez que o volume veio a público depois de *Novos poemas*, que traz consigo as características presentes dessa mudança. Todavia, as *Cinco Elegias* de Vinicius registram com exatidão esse percurso migratório. Isso porque, como o poeta explica no prefácio desse volume, “dessas cinco elegias, as quatro primeiras foram ideadas e em parte escritas – a primeira e a segunda, integralmente – em 1937, em Itatiaia”<sup>92</sup>, ou seja, as primeiras elegias antecedem, efetivamente, os *Novos poemas*, de 1938. Se as quatro primeiras tiveram suas produções no primeiro

---

<sup>92</sup> MORAES, 2012, p. 69.

momento do poeta, a quinta, por conseguinte, fora escrita em seu segundo, como o próprio poeta confirma: “Quanto à última, escrevi-a de jato, naquele maio de 1939.”

Nossa insistência nas *Cinco elegias* de Vinicius se justifica, na medida em que seu entendimento com relação à construção formal da poesia surge como possibilidade presente nesse volume. Pelo fato de essa obra flagrar o percurso transitório, é possível observar que suas primeiras elegias guardam uma reminiscência das *distâncias* promovidas por sua dicção mística. Em um compasso oposto, a última aponta para uma característica que parece acompanhar o poeta em boa parte de sua lírica: a pujança impulsionada pelo vigor presente nos versos aliada a uma exploração tanto da forma quanto do sentido das palavras que, até então, não figurava em seu repertório.

Assim, “A última elegia (V)” fundamentalmente se afasta, do ponto de vista estrutural, das demais elegias. Há claramente nesse longo poema um experimentalismo de linguagem que, à primeira vista, pode ser comparado a qualquer movimento de vanguarda que visasse à ruptura e ao esgarçamento do sentido linear da poesia. A carga de intensidade encentrada nos versos resulta em uma mistura de língua e linguagem, isto é, o eu lírico tanto confunde as línguas inglesa e portuguesa, quanto confunde linguagem pictográfica e poética, como podemos verificar na parte inicial do poema:

	O			L	
	O	F		E	S
	R		S	H	E
O			O	F	C
					A

Greenish, newish roofs of Chelsea

Onde, merencórios, toutinegram rouxinóis

Forlornando baladas para nunca mais!

Ó imortal landscape

no anticlímax da aurora!

ô joy for ever!

Na hora de nossa morte et nunc et semper

Na minha vida de lágrimas!

uer ar iú

Ó fenesuites, calmo atlas do fog

Impassévido devorador das esterlúridas?

Darling, darkling I listen...

“... it is, my soul, it is

Her gracious self...”

murmura adormecida

É meu nome!...  
 sou eu, sou eu, Nabucodonosor!  
 Motionless I climb  
 the wa  
 t  
 e  
 r  
 Am I p a Spider?  
 i  
 Am I p a Mirror?  
 e  
 Am I s an X Ray<sup>93</sup>  
 (...)

Como se pode notar, os processos experimentais pelos quais passa essa última elegia poderiam, perfeitamente, ser aproximados seja a Mallarmé com seus trabalhos de engenharia e matemática, ou ainda, no caso específico brasileiro, ao que o concretismo faria muitos anos depois. A liberdade com que é manejada a linguagem poética se afasta, fundamentalmente, da maneira com que Vinicius trabalhara até aquela época. Os jogos de palavras resultantes das coincidências fônicas entre as línguas, ou ainda, a desconstrução do significante para a formação de imagens plásticas com a exploração gráfica do papel se afirmam como características transgressoras em relação ao seu entendimento poético até então.

O trabalho figurativo do poema se torna notável já em sua abertura, uma vez que o arranjo gráfico sugere os contornos dos telhados de Chelsea (*roofs of Chelsea*). Os experimentos de linguagem, como se verifica, não se esgotam somente no jogo plástico entoado. Inicialmente, pelos telhados, é possível observar que, nessa “babel” poética, as línguas se interpenetram tanto quanto os versos. A alternância entre as línguas dinamiza a potência poética, tendo como resultado palavras que nem pertencem a uma língua nem a outra; há uma reconstrução dessa linguagem a partir de linguagens diversas: inglês, português, latim e estruturas prosopopeicas. A sequência de neologismos reitera essa liberdade com que o poeta lida com a poesia, oferecendo como resultado palavras como “toutinegram”, “forlornando”, ou ainda, a frase “uer ar iú”.

---

<sup>93</sup> Ibid., p. 97- 98.

O trabalho de montagem também remonta à atitude moderna detectada por Friedrich, em que há uma superposição de imagens que determinam o ritmo acelerado do poema. O deslocamento dos versos exige necessariamente que os olhos do leitor percorram as partes ausentes dos versos para que, no final, as encontrem, atribuindo uma maior velocidade na leitura. Além disso, as vozes se misturam, e há a inserção de uma personagem – a figura feminina a quem é destinado o poema –, marcada pelo uso das aspas, adicionando a esse grande conglomerado de imagens um elemento a mais. Nesse ritmo de interpenetrações, os próprios versos parecem obedecer a essa regra, isto é, o cano de água – “*water pipes*” – atravessa os versos aludindo a sua característica de estar oculto por dentro das paredes.

Contudo, é fundamental registrar que, para Vinicius, esse poema não é resultado de um mero procedimento experimental. Ao contrário, o poeta faz uso desses procedimentos a serviço de um arroubo proporcionado pela cena amorosa estabelecida entre ele e a amante. É o que ele próprio confirma ao dizer no prefácio de *Cinco elegias*:

Quanto à última escrevi-a de jato, naquele maio de 1939, em Londres, vendo do meu apartamento, a manhã nascer sobre os telhados novos do bairro de Chelsea. A qualidade da experiência vivida e o lugar onde a vivi criaram-lhe espantosamente a linguagem em que se formou, mistura de português e inglês, com vocábulos muitas vezes inventados e sem chave morfológica possível. Mas não houve sombra de vontade de parecer original. É uma fala de amor como a falei, virtualmente transposta para a poesia<sup>94</sup>

É pertinente sublinhar que a preocupação do poeta não passa pela necessidade de fundar uma nova linguagem, tampouco de se aproximar de um comportamento matemático e intelectual, fazendo disso uma orientação formal do poema. O que se verifica na última elegia é o que se pode encontrar também em sua dicção de uma maneira geral: o resultado inegavelmente moderno passa por uma via diferente do comportamento racional e premeditado, guardando distância entre o poeta e o seu lírico. O que há de moderno em Vinicius passa por uma apro-

---

<sup>94</sup> Ibid., loc.cit.

ximação entre sua identidade pessoal (ou como ele mesmo indica ser sua criação um resultado da “experiência vivida e o lugar onde vivi”) e a substância poética.

A dicção de Vinicius, como pudemos notar, não exclui as possibilidades formais que o *fazer* moderno permite. Ao contrário, soma a estas as outras tantas a que, por motivos de afirmação ideológica, muitos poetas que Hugo Friedrich entende como moderno pudessem renegar. Decerto, é possível verificar ainda outros experimentos na lírica de Vinicius, como, por exemplo, o poema “Azul e branco” (*Poemas, sonetos e baladas*), que, em seu terceiro momento, reconstrói, isomorficamente, o Palácio Capanema – arquitetura precisa e moderna. É também possível afirmar que a matemática empenhada em seus sonetos também marca legitimamente seu encaminhamento moderno. Desse modo, Eucanaã Ferraz caminha no mesmo sentido daquilo que propomos como entendimento da poesia de Vinicius de Moraes:

Observando-se algumas opções dessa poesia já madura e decididamente moderna, e situando-a no quadro mais amplo da modernidade, concluímos que a poética de Vinicius preza mais a clareza que o hermetismo, não há uma busca pela inovação formal ininterrupta, mas a incorporação de formas e temas caros à tradição lírica ocidental; a fuga da realidade convive com o apreço pela experiência comum; o distanciamento da língua usual não impede, como contrapartida, a absorção de traços coloquiais, do vocabulário e da sintaxe correntes.<sup>95</sup>

#### 4.1 GEOGRAFIA E GEOMETRIA EM SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Em um caminho oposto àquele escolhido por Vinicius, Sophia de Mello Breyner Andresen parece não confundir sua experiência própria com o sujeito poético empenhado em sua lírica. Como vimos, se, no entendimento de Hugo Friedrich, ao poeta moderno cabe essencialmente não se confundir com a matéria poética, verifica-se que Sophia partilha, de certa maneira, das mesmas inclinações. É possível compreender que a dicção da poeta portuguesa

---

<sup>95</sup> FERRAZ, 2006, p. 9.

muito mais se aproxima do comportamento prototípico indicado pelo alemão do que, efetivamente, da fusão percebida em Vinicius de Moraes.

O trabalho intelectual que se percebe em Sophia reitera que o trato com a substância poética requer um momento anterior que parta de uma reflexão e, por conseguinte, de um planejamento. A exemplo da atenção voltada para a ânfora, percebe-se que o instante poético que emerge do concreto passa pelo filtro intelectual para que seja, efetivamente, transformado em poesia. Se, conforme constatamos em um momento anterior, essa característica é fundamental a Sophia, acreditamos que, com o livro *Geografia*, os textos que o compõem são exemplares dessa propriedade.

Publicado em 1967, o volume reúne um grande número de poemas que, muito além de simples registros pictóricos, refletem acerca de lugares por onde a poeta, de fato, passou. Dessa maneira, toda a representação espacial, ou melhor, *geográfica* é filtrada antes por um olhar poético que recria – a partir de uma apurada técnica de composição – cenas e territórios que não necessariamente são organizados cronologicamente.

Ao considerarmos a correspondência entre Sophia e Jorge de Sena, podemos constatar que *Geografia* é resultado de uma espécie de impacto produzido por alguns lugares pelos quais a poeta passou. Em uma das cartas, por exemplo, datada de 27 de junho de 1966 – certamente momento em que estivera escrevendo poemas que compõem essa obra –, podemos acompanhar a poeta em sua primeira vez no Brasil:

“Estive no Brasil – no Rio em Brasília, em Ouro Preto, Congonhas, Teresópolis, Petrópolis, Cabo Frio. (...) Adorei o Brasil – adorei as praias enormes, as praias de areia de seda e o mar de água levíssima (...) e a simpatia e simplicidade das coisas”.<sup>96</sup>

Além disso, outra carta, dessa vez datada de outubro de 1966, aponta para outras viagens, tanto em Portugal – cenário igualmente recorrente – quanto na Itália e França:

---

<sup>96</sup> ANDRESEN; SENA, 2006, p. 99.



“O Francisco e eu vagueamos em grandes praias desertas, onde agora graças à ponte, se chega em meia hora. E também estivemos no Algarve, nas praias mitológicas da Ponta da Piedade. E no ano passado, como sabe, além de estarmos em Roma que adoramos, passamos os dois alguns dias maravilhosos em Paris.”<sup>97</sup>

Diante disso, entendemos ser esse o volume mais *geográfico* e, ao mesmo tempo, mais *geométrico*, tanto no que diz respeito às experimentações poéticas quanto nos próprios temas desenvolvidos, remetendo, efetivamente, ao processo moderno descrito por Friedrich. Entendemos que *Geografia* flagra com precisão o momento em que a poeta transpõe esses espaços geográficos para as medidas complexas e geométricas do poema. Apostamos o fato de que esses poemas são, em alguma medida, resultados de um conflito a partir de uma íntima relação entre esses dois processos e espaços.

Dessa maneira, a relação estabelecida entre o que consideramos ser *espaço escrito* – geografia – e *espaço medido* – geometria – é fundamental para que boa parte dos poemas surja. Podemos verificar um considerável número de poemas que revelam uma certa experimentação do ponto de vista formal. O entendimento de construção técnica de um poema é ampliado a ponto de, por exemplo, o texto de abertura do livro e, portanto, o que assume uma posição de destaque, “Ingrina”, ser uma pequena narrativa que extrapola os limites impostos pela própria condição formal de um poema: não há versos.

Assim, já temos um indicador e uma espécie de síntese estrutural da maneira como a obra irá se desenvolver. Isso se torna perceptível quando verificamos os dois últimos períodos do último parágrafo: “O meu reino é meu como um vestido que me serve. E sobre a areia sobre a cal e sobre a pedra escrevo: nesta manhã eu recomeço o mundo”. A partir, portanto, de elementos concretos – areia, cal e pedra –, a voz poética anuncia a reconstrução de um novo *mundo* poético – em um movimento exato, como pudemos observar anteriormente.

Dessa forma, compreendemos que “Ingrina”, cidade geograficamente localizada em Portugal, reflete sobre a própria possibilidade de construção a partir de um vínculo metalin-

---

<sup>97</sup> Ibid, p. 104.

guístico – se admitimos essa linha interpretativa. A geometria textual e a geografia temática resultam em um texto que recebe uma forte carga poética e extrapola o espaço convencionalizado como poema. Parte das medidas geométricas de um poema, ou seja, as noções rítmicas e melódicas desenhadas pelas palavras são mantidas, porém assumem uma outra conjuntura e comportamento: existe, acreditamos, uma intenção de fazer desse texto o primeiro grande espaço de experimentação nessa obra. O mundo poético é recomeçado e, nesse caso, reconstruído a partir dessa possibilidade poética.

As cidades começam a surgir de maneira mais efetiva na poesia de Sophia de Mello Breyner, e “Ingrina”, por ocupar esse espaço de destaque na abertura do livro, anuncia essa nova possibilidade poética. A *geografia* tradicional dos poemas de outros livros é ampliada; o cenário marítimo que outrora se apresentava como dominante acaba por permitir maior abrangência de lugares ainda pouco – ou nada – explorados, tais como o ambiente interno da casa, ou então, a aproximação da sua poesia de contextos urbanos específicos, como o caso de “Brasília” e, ainda, a exploração do espaço de escrita, como se pode verificar na seção “No poema”. O resultado que acreditamos provocar a obra *Geografia* no leitor é construído a partir exatamente dessa relação entre o trabalho arquitetônico e, portanto, geométrico, aliado a um repertório que compreende uma série de espaços diferentes: ora Brasil, Portugal, ora Itália ou Grécia.

É preciso ressaltar que o empenho grego se destaca nesse volume, e isso acontece não apenas pela quantidade numerosa de poemas. A constante admiração pela paisagem grega – que se confunde à própria noção de arte – é perceptível para além da recorrência temática. Quando procuramos enxergar a extensa obra da poeta como um todo, identificamos uma importante obra que reflete sobre a construção e engenharia da arte grega: *O nu na antiguidade clássica*.

Ainda que não haja uma relação direta com o volume *Geografia*, o ensaio sobre arte grega *O nu na antiguidade clássica*, publicado em 1975, quase dez anos depois de lançar *Geografia*, aponta exatamente para essa vocação: a poesia de Sophia está sempre em uma procura constante por linhas sóbrias, austeras e precisas. Revelando um profundo conhecimento de composição geométrica, Sophia de Mello Breyner apresenta uma visão de arte que em muito se assemelha com suas *Artes poéticas*.

A propriedade com que o assunto é tratado causa no leitor, em muitos momentos, uma confusão, como se houvesse dentro do projeto do ensaio sobre a arte grega, ao mesmo tempo, um projeto que refletisse sobre a própria construção de poesia da poeta. O léxico poético de Sophia é inserido no ensaio *O nu na Antiguidade Clássica*, proporcionando ao texto uma potência de poesia assim como a verificada nas *Artes poéticas*. É o que se vê, por exemplo, na construção do segundo parágrafo da abertura da terceira seção desse ensaio: “A relação entre ascensão das montanhas e a lisura das águas estabelece a extrema solenidade da paisagem grega”<sup>98</sup>.

Além de, naturalmente, ser esse tipo de paisagem *geográfica* o responsável por estimular boa parte dos poemas de Sophia, o uso do termo “liso”, em combinação com elementos naturais ou a serviço da reflexão do ato poético, é uma construção muito frequente, que aparece em outros textos ao longo de suas produções como, por exemplo, em “A luz escorre/ Lisa sobre a água”,<sup>99</sup> “Ângulos agudos e lisos/ Entre duas linhas vive branco”<sup>100</sup>, “um desejo de lisura e branco”<sup>101</sup>, “Cortando as águas lisas como um chão”<sup>102</sup>, entre outras.

O caminho pelo qual a poeta opta por seguir, aproximando todo o seu conhecimento de grego somado ao extrato poético, acaba por revelar uma intimidade maior ainda com as ferramentas e teorias utilizadas para a composição das obras na antiguidade clássica. Prova

---

<sup>98</sup> ANDRESEN, 1992, p. 21.

<sup>99</sup> ANDRESEN, 2003a, p. 43.

<sup>100</sup> ANDRESEN, 2003c, p. 89.

<sup>101</sup> Ibid., p. 88.

<sup>102</sup> ANDRESEN, 2003e, p. 12.

disso, por exemplo, são as imagens que se repetem no repertório poético de Sophia, tais como as ânforas, as personagens da mitologia grega, o próprio cenário de Creta, as esculturas, etc. Se, por um lado, o ensaio apresenta uma dicção poética, por outro a poesia lança mão, muitas vezes, de algumas dessas imagens.

Nesse caminho, entendemos que os Kouroi são um interessante exemplo dessa união, já que representam pela primeira vez, verdadeiramente, a figura humana. Nessa seção, em específico, a poeta se atém aos detalhes que tornam essas figuras complexas e *geométrica-mente* interessantes e, sobretudo, construídas a partir de rigor técnico. Destaca-se, nesse grupo, o Kouros de Milo. Dentre todos os Kouroi, o de Milo se sobressai justamente por reunir em si a competência da alta precisão geométrica e, ao mesmo tempo, uma simplicidade harmônica, fato que sugere uma falsa facilidade como verificamos em:

Se os Kouroi são a imagem exemplar, o Kouros de Milo é talvez o mais exemplar dos Kouroi. O seu longo corpo fluido onde todas as linhas se fundem numa única linha “é” e “está, estabelecendo à sua roda, como a ânfora, um espaço vazio que é espaço da sua respiração. Um espaço intenso, animado e solene. (...)

Direito como um prumo, como uma coluna, como um caule, o Kouros de Milo é construído com uma simplicidade extrema e perfeitamente articulada.<sup>103</sup>

Acreditamos ser esse um dos princípios básicos da poética de Sophia de Mello Breyner Andresen. Trata-se de um alto rigor *geométrico* que resulta em uma aparente simplicidade. As resoluções imagéticas e a própria urdidura dos fios poéticos e estruturais se relacionam em um registro de alta complexidade. Se os Kouroi, com sua sobriedade, precisão e austeridade, são as *imagens exemplares*, apostamos que, em alguma medida, o impulso poético em Sophia se aproxima do *exemplo* encontrado nessas esculturas. A engenharia que desenvolve em seus textos parece estar em função da constante busca *exemplar*, isto é, desse rigor geométrico, conciso e potente.

---

<sup>103</sup> ANDRESEN, op.cit., 1992, p. 50.

Nesse caminho, em *Geografia*, acreditamos que muitos poemas orbitam em função dessa possibilidade presente nos Kouroi. Em seção dedicada ao Brasil, encontramos um poema para Brasília, compreendida ali como uma obra que reúne a precisão racionalista e a poesia de uma maneira muito semelhante à arte grega. Observemos a primeira estrofe do poema:

Brasília  
 Desenhada por Lúcio Costa Niemeyer e Pitágoras  
 Lógica e lírica  
 Grega e brasileira  
 Ecumênica  
 Propondo aos homens de todas as raças  
 A essência universal das formas justas

A partir de um olhar admirado, a poeta reinterpreta a cidade sob uma ótica poética. Essa relação acontece, sobretudo, pelo resultado orgânico da combinação de uma suposta simplicidade a uma complexa estrutura. As vias são modernas e retas, os edifícios apresentam linhas austeras e precisas. Trata-se de uma cidade *geométrica* que inscreve uma nova *geografia*. Nesse poema, há toda uma admiração perceptível desde o primeiro verso em que se limita a destacar o termo fundamental: Brasília. Em seguida, um expressivo jogo sintático é estabelecido, fazendo dos nomes dos responsáveis pela criação da cidade uma única unidade “Lúcio Costa Niemeyer”, já que a ausência de vírgula sugere uma fusão em uma potência criadora única.

Os terceiro, o quarto e o quinto versos sintetizam exatamente a união entre os elementos que propusemos como fundamentais para o processo de criação da poeta: “Lógica e lírica/Grega e brasileira/ Ecumênica”. Há uma espécie de expressão matemática em que a soma dos compostos resulta na ecumênica Brasília, ou seja, quando as potências “lógica e lírica” – condições geométricas – são vinculadas em função de “grega e brasileira” – condições geográficas – a cidade e o poema se constroem. Além disso, a própria escolha das palavras no terceiro verso indica essa relação: são duas proparoxítonas, escolhas raras e ritmicamente complexas em termos de poesia. Existe, portanto, um projeto universal “propondo aos ho-

mens de todas as raças” uma comunhão orgânica e real resultante dessa união de forças criadoras, que reside exatamente na “essência universal das formas justas”.

*Geografia*, portanto, estabelece um vínculo muito intenso com as possibilidades visuais. Tais possibilidades não se esgotam nas descrições de países e cidades, mas também nos detalhes de um espaço interior. A casa, por exemplo, serve de universo para que essas pequenas aparições e composições aconteçam. Há um constante diálogo entre o objeto e o espaço no qual está inserido, ou seja, é a partir de sua interação espacial que o poema surge. As delimitações *geográficas*, conforme vimos, não estão restritas a territórios, cidades etc. Espaços fechados, quartos e ambientes voltados para o interior dessa *geografia* também servem de possibilidade para que o poema surja. O poema “Quadrado”, situado na abertura da terceira seção “A noite e a casa”, é construído a partir desse alto rigor métrico que entendemos como *geometria* da poesia:

Deixai-me com a sombra  
Pensada na parede  
Deixai-me com a luz  
Medida no meu ombro  
Em frente do quadrado  
Nocturno da janela

É possível, logo de início, perceber que há uma relação direta entre a progressão temática da poeta e o nome atribuído a essa seção – “A noite e a casa”. Existe uma interiorização da voz poética que, conseqüentemente, se direciona para alguns pequenos detalhes que estabelecem interações, sugerindo estruturas de encaixe metonímicas. Um elemento é parte de um todo: há uma engenharia que se desdobra em outra. Podemos observar esse fenômeno tanto em “Quadrado”, quanto em “Vela”<sup>104</sup>, em que o objeto é parte e o ponto de partida para desdobramentos da casa, do eu-lírico, e até mesmo do ato poético, ou ainda em “A luz e a Ca-

---

<sup>104</sup> ANDRESEN, 2004a, p.33.

sa”<sup>105</sup>, em que, mesmo não sendo a luz um objeto palpável, todo o poema parte dele para que se desdobre no próprio espaço – casa.

Do ponto de vista formal, podemos verificar que o poema é cuidadosamente construído a partir da própria noção de quadrado, no exato sentido de figura geométrica com quatro lados iguais. Diante desse projeto, a arquitetura de “Quadrado” é toda projetada sobre os alícerces da figura plana do quadrado. Em outras palavras, há uma transposição poética dessa realidade quando a poeta lança mão de seis versos, todos eles com seis sílabas poéticas. Essa estrutura alcança exatamente as dimensões necessárias para que se componha perfeitamente um quadrado: verticalmente, temos a contagem de seis constituintes – versos –; horizontalmente, a contagem de seis sílabas poéticas.

Acreditamos que a proposta quadrangular do poema se justifique exatamente na tentativa de, isomorficamente, representar no papel o *quadrado* de uma janela. A forma quadrangular da janela – seja ela em forma de retângulo ou quadrado – é reproduzida na mancha gráfica do papel. Assim, compreendemos que há nesse poema um trabalho isomórfico mais complexo ainda: a experimentação da voz poética diante do *quadrado* da janela é, em alguma medida, a mesma experimentação do leitor diante do *quadrado* do poema. Geometricamente, qualquer janela corresponde a uma figura plana. Ou seja, a imagem desse recorte na parede surge como um elemento bidimensional. Entretanto, uma janela tem como característica mostrar uma imagem por detrás. Desse modo, a janela – em sua essência bidimensional – assume uma nova perspectiva; quando observamos a imagem exposta através da janela, uma nova dimensão se revela, a profundidade, fazendo com que sua condição dimensional a atualize para um objeto tridimensional. Assim, a partir de um objeto plano dimensional, temos acesso a um terceiro nível a partir do qual toda uma nova possibilidade imagética irrompe.

---

<sup>105</sup> Ibid. p.34.

Em “Quadrado”, no entanto, essa relação de profundidade se inverte, pois a janela não exhibe uma imagem exterior, mas interior. Todo o poema é construído a partir de um jogo de sombra, luz e projeções, obedecendo a um movimento do lado externo para o interno – o que corrobora a tese de que a voz poética se interioriza e sugere que os desenvolvimentos temáticos contarão com esse movimento. A luz proveniente do lado de fora da janela é interrompida pelo corpo do eu lírico resultando numa projeção da silhueta na parede como se vê logo nos dois primeiros versos: “Deixai-me com a sombra/ Pensada na parede”.

É oportuno observar que a escolha da palavra *pensada* adquire uma leitura polissêmica, uma vez que tanto podemos compreendê-la como projetada, como também podemos ler como aquela que recebeu penso, isto é, curativo. É como se a parede tivesse a ela uma sombra presa de maneira adesiva e dificilmente destacável. E, por fim, a palavra *pensada* permite a leitura de “resultado de uma reflexão, meditação. Ao admitirmos esta última leitura, podemos identificar que, como decorrência de todo esse processo, existe um resultado positivo que consiste na instigação do processo reflexivo do eu lírico.

A projeção provoca nesse sujeito, à medida que o poema progride, uma relação mais intensa e singular, como vemos em “Deixai-me com a luz/ Medida no meu ombro”. Nesse momento, a luz – avesso da sombra – conduz a cena, fazendo com que a sombra assumia contornos mais bem definidos a partir de um molde específico: a própria voz poética.

Há ainda um outro detalhe que se apresenta de modo obscuro, mas está presente em boa parte do poema: uma interlocução é estabelecida, porém não existe na cena poética um receptor habilitado para diálogo. Em contrapartida, se admitimos a linha interpretativa em função da qual consideramos ser a *janela* o ponto de partida e agenciador da cena, apostamos que, de alguma forma, essa conversa possa ser parte da interação entre o *quadrado* da janela e o eu lírico. Nos versos que fecham o poema, “Em frente do quadrado/ Nocturno da janela”, percebemos que toda a relação é estabelecida e fornecida sobre o próprio ato de se estar diante



da janela. Essa relação passiva de quem mira o que está por detrás proporciona no eu lírico a reflexão e, conseqüentemente, o próprio poema. Assim, o leitor é colocado na mesma conjuntura em que a voz poética se posiciona. Se, por um lado a *janela* provoca no eu lírico a possibilidade da reflexão, por outro, o leitor diante do *quadrado* do poema se encarrega de desvendá-lo.

Dessa maneira, como pudemos notar, ainda que as experiências e os planejamentos poéticos em Sophia se revelem de maneira evidente, seus encaminhamentos poéticos também não se deslocam em um sentido de ruptura. Não há em sua dicção um movimento em um sentido iconoclasta a fim de trazer para seus textos inovações com o intuito de causar o choque. A sua exploração *geométrica* passa, antes, pela necessidade interna do processo poético, isto é, as noções de equilíbrio, precisão e, ao mesmo tempo, vigor poético são responsáveis, efetivamente, por despertar a engenharia matemática vista em seus versos.

Em Vinicius, um processo semelhante se pôde verificar. A despeito da inserção de sua “experiência vivida” na matéria poética – procedimento do qual Sophia se distancia –, os movimentos precisos de sua lírica partem sempre de um impulso que não se relaciona com sua premeditação. Assim, como vimos, as inúmeras emendas em vários de seus poemas desmentem, em alguma medida, o estado *virgem* a que Vinicius aludiu no prefácio de seu primeiro livro. Tanto em Vinicius quanto em Sophia, não se verifica a “glória em não ser compreendido”, como diz Baudelaire. A poesia de ambos busca, no contexto moderno, a ampliação e admissão de outros encaminhamentos que não sejam provocados através do hermetismo e da obscuridade. Eles não pretendem afastar o leitor, mas o contrário: através de dicções tão delicadas quanto vigorosas objetivam promover a religação entre as unidades.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início de nossa reflexão, partimos do juízo de Baudelaire em que enaltecia a obscuridade em sua produção poética. Podemos agora compreender que esse posicionamento não vem a ser a única possibilidade de entendimento do modo como a poesia moderna se constituía. Como observamos no primeiro momento desse trabalho, o conceito de modernidade orientado pelo crítico alemão Hugo Friedrich consideraria apenas um grupo que entendemos ser a reunião de poetas prototípicos que integram sua *Estrutura da lírica moderna*.

Através da continuidade do trabalho iniciado por Baudelaire, feito por Mallarmé e Rimbaud, Friedrich nos aponta um conjunto de traços que definiriam o comportamento dos poetas do século XX. Como exemplo disso, a engenharia poética, os processos de despersonalização, a inclusão do espaço urbano no contexto poético, a negatividade, o culto ao intelectualismo, o hermetismo e a obscuridade seriam algumas características que definiriam o grupo. Contudo, pudemos observar que a estrutura sugerida pelo crítico alemão não contemplaria uma série de produções, igualmente modernas, mas que, em alguns pontos, se afastariam de sua proposição estrutural.

Nesse ponto, conforme indicamos, o crítico italiano Alfonso Berardinelli amplia o entendimento de Friedrich e compreende o *fazer moderno* de modo mais abrangente. Dessa maneira, considera, na dicção de alguns poetas, como Walt Whitman, traços como o otimismo, o anti-intelectualismo, a confusão entre o eu lírico e o próprio poeta, a minimização do hermetismo e da obscuridade. Tais características contrastivas às noções de Hugo Friedrich não impediriam essas dicções de serem efetivamente modernas. Para o italiano, a produção de uma *lírica moderna* no século XX estaria muito mais ligada a uma abertura maior de possibilidades poéticas do que à restrição sugerida pelo esquema do alemão.

Foi justamente nesse ponto que acreditamos encontrar nas dicções de Cecília Meireles, Sophia de Mello Breyner Andresen e Vinicius de Moraes um enquadramento de modernidade mais preciso. Ainda que em alguns momentos certas características pudessem aproximar-se do que, neste trabalho, mostramos ser uma modernidade prototípica, o encaminhamento poético do trio aqui estudado é marcado muito mais pelo acolhimento do que por um afastamento de seus leitores; muito mais pela clareza do que por um gosto pela obscuridade; mais pelo projeto de continuidade e retorno ao clássico do que por uma postura iconoclasta. Buscamos fazer uma aproximação de par em par entre a tríade de poetas para que, assim, se apresentassem traços que os aproximassem. Nesse sentido, acreditamos ter encontrado, em suas dicções, resultados pertinentes que reiteram uma modernidade não prototípica – mesmo que não pertencessem, os três, a um mesmo recorte geográfico-temporal.

Constatamos que, em Cecília Meireles e Vinicius de Moraes, o tom elevado de suas dicções, em um momento inicial de suas obras, não pôde, na maior parte, ser enquadrado em uma produção modernista brasileira que se afirmou como hegemônica. A necessidade de que houvesse no Brasil um processo modernizante engendrou correntes que buscaram suprir tal carência. Conforme identificamos, a despeito de o modernismo paulista se consagrar como dominante, outras possibilidades se apresentaram tão legítimas quanto esse movimento: o modernismo carioca, que buscamos compreender, seria um desses exemplos. Cabe ressaltar que as correntes não assumiram um comportamento antagônico, de forte oposição ideológica, mas sim se pretendiam projetos cujos objetivos chegariam ao mesmo resultado: encaminhar a modernização da arte no Brasil. Cecília e Vinicius, dessa forma, encontram uma paridade com algumas características que norteavam esse movimento carioca, como, por exemplo, o apreço pela elevação espiritual, por um tom místico, pela busca de um entendimento universal dos homens pela continuidade e não pela ruptura.

Em seguida, indicamos de que maneira Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen dirigiram as suas dicções poéticas em um sentido de limpidez, clareza e leveza, mantendo um forte diálogo com a tradição clássica. A vocação atemporal identificada no encaminhamento poético de ambas remonta a uma espécie de tempo originário, um recorte de tempo tão remoto quanto o resultado que o processo artesanal parece suscitar. A esse desligamento cronológico soma-se, igualmente, o profundo apreço pela natureza em tudo que nela há de perpétuo e contínuo. Esse espaço fundamental se torna responsável por servir de ponto de partida para que suas poesias tomem forma. Nesse sentido, procuramos ressaltar que, aliado ao traço atemporal, tanto Cecília quanto Sophia envidam em sua poesia um intenso trabalho imaginativo que, a partir de um contexto concreto, assumiram um contorno transfigurado e, sobretudo, recriado.

Por fim, foi possível compreender a maneira como Vinicius de Moraes e Sophia de Mello Breyner Andresen desenvolveram em suas líricas a construção lógica e a arquitetura de seus textos. Os resultados finais, como vimos, em muito se assemelham aos produzidos pelos artistas que compunham o que Hugo Friedrich entende como estrutura lírica da modernidade. No entanto, buscamos apontar que o processo pelo qual Sophia e Vinicius passam se diferencia do desses poetas modernos prototípicos. Para tal, verificamos que em Vinicius, essencialmente, a escrita da sua poesia estava muito mais associada à pujança desdobrada de sua “experiência vivida” do que, efetivamente, a um raciocínio premeditado. Em Sophia, analisamos a precisão rigorosa de sua escrita a partir da íntima relação entre as formas sóbrias, potentes e concisas, identificadas, sobretudo, com a cultura grega.

Resta, portanto, sublinhar que este trabalho, dada a natureza de seus propósitos, não pretende esgotar o debate, mas, pelo contrário, trazer para o seu centro algumas das pertinentes conclusões a que chegamos. Desse modo, acreditamos fazer destas reflexões um interes-

sante exercício intelectual que poderá resultar, de nossa parte, em outros possíveis trabalhos que lhe darão continuidade em nosso futuro acadêmico.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **A escrava que não é Isaura**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Pau-Brasil. **Correio da Manhã**, São Paulo, 18 mar. 1924.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **O nu na antiguidade clássica**. 3. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.
- \_\_\_\_\_. A poesia de Cecília Meireles. In: **Metamorfoses**. Rio de Janeiro: Edições Cosmos, n.1, 2000.
- \_\_\_\_\_, **Poesia**. Lisboa: Editorial Caminho, 2003a.
- \_\_\_\_\_, **Dia do mar**. Lisboa: Editorial Caminho, 2003b.
- \_\_\_\_\_, **Coral**. Lisboa: Editorial Caminho, 2003c.
- \_\_\_\_\_, **Mar novo**. Lisboa: Editorial Caminho, 2003d.
- \_\_\_\_\_, **Livro sexto**. Lisboa: Editorial Caminho, 2003e.
- \_\_\_\_\_, **Geografia**. Lisboa: Editorial Caminho, 2004a.
- \_\_\_\_\_, **O búzio de cós**. Lisboa: Editorial Caminho, 2004b.
- \_\_\_\_\_; SENA, Jorge de. **Correspondência 1959/1978**- Sophia de Mello Breyner e Jorge de Sena. 2.ed. Lisboa: Guerra e Paz, 2006.
- BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. 7. ed. São Paulo: Global, 2012
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2000.

- BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 47. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- COELHO, Eduardo Prado. Sophia, A lírica e a lógica. In: **A mecânica de fluidos: literatura, cinema, teoria**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.
- FERRAZ, Eucanaã. **Vinicius de Moraes**. São Paulo: Publifolha, 2006.
- \_\_\_\_\_. Ouvir o poema. **Relâmpago - Revista de Poesia**. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava; Relógio d'água Editores, n. 9, out. 2001, p. 31-48.
- \_\_\_\_\_. A proposta modernista: ruptura cultural. **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro: ABL, ano 1, n. 72, Fase VIII, 2012.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOUVÊA, Leila V. B. **Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles**. São Paulo: Edusp, 2008.
- HAMBURGUER, Michael. **A verdade da poesia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Tradução de Walter H. Geenen.) São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. Notícias da poesia brasileira. In: **Cursos e Conferências**. Coimbra: Biblioteca da Universidade, v. 1, 1935. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=Mr-u5z30kCMC&pg=RA1-PA219&lpg=RA1-PA233&ots=favTNR-Hna&focus%22&hl=pt-BR&output=html\\_text](https://books.google.com.br/books?id=Mr-u5z30kCMC&pg=RA1-PA219&lpg=RA1-PA233&ots=favTNR-Hna&focus%22&hl=pt-BR&output=html_text)>. Acesso em: 14 jan. 2015.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Vinicius. **Antologia poética**. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

\_\_\_\_\_. **O caminho para a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

\_\_\_\_\_. **Forma e exegese, Ariana, a mulher**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

\_\_\_\_\_. **Poemas, sonetos e baladas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

\_\_\_\_\_. **Novos poemas, Cinco elegias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

\_\_\_\_\_. **Novos poemas (II)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.

MOURÃO, David Ferreira. O amor na poesia de Vinicius de Moraes. In: **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

NETO, Miguel Sanches. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. In: MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. xxii-lix.

PAZ, Octavio. Ver e usar: arte e artesanato. In: **Convergências, ensaios sobre arte e literatura**. Tradução de Moacir Werneck de Castro, Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

REVISTA FESTA: mensário do pensamento e da arte. Rio de Janeiro: Oficinas Alba. Ano 1, n. 1, ago. 1927. 16 p. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/164526/per164526\\_1927\\_0001.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/164526/per164526_1927_0001.pdf)>. Acesso em: 31 out. 2014.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. 6. ed. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora e Empresa Lit. Fluminense, [1969?].

SECCHIN, Antonio Carlos. Os caminhos de uma estreia. In: **O caminho para a distância**,

MORAES, Vinicius de. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.



SILVEIRA, Tasso da. A modernidade universalista da arte. **Revista Festa**: mensário do pensamento e da arte. Rio de Janeiro: Oficinas Alba. Ano 1, n. 1, p. 4, ago. 1927. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/164526/per164526\\_1927\\_00001.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/164526/per164526_1927_00001.pdf)>. Acesso em: 31 out. 2014.

**ANEXOS**

ANNO I

NUM. 1

# FESTA

n e s t e n u m e r o :

prosas de : andrade muricy, henrique abilio, tasso da silveira, brasilio itiberê, ribeiro couto.

poemas de : cecília meirelles, barreto filho, murillo araujo, walt whitman.

## II

*Licinius* — Fazes da arte uma religião.  
*Marcus* — Digo-te que a ansia de Beleza é mais profunda do que a ansiedade religiosa...

*Licinius* — Heresia!

*Marcus* — Não: o crente procura Deus, e pára em Deus. O artista vive cheio da divindade, e por isto quasi se lhe não dirige directamente. E' o esplendor de Sua Obra que, sobretudo, o fascina. E' a Vida que o faz estremecer de desejo infinito...

*Licinius* — Ouve lá, meu artista: vou agora enunciar-te todas as contradicções em que cahiste.

*Marcus* — Tambem isto seria inutil, Licinius. Na luta entre a Vida e a avidez, tudo é contradicção, e o Espirito nada mais pode fazer do que contradizer-se a cada passo, pois a cada passo é solicitado por dois polos oppostos.

*Licinius* — Mas das tuas theorias resalta que a arte é justamente a victoria contra a vida mesquinha.

*Marcus* — Isto mesmo: realisar e vencer, no sentido em que falas.

*Licinius* — Portanto, esta oppressão da vida é o que se poderia chamar o primeiro momento da arte, pois sem ella...

*Marcus* — ...sem ella, sem esta oppressão, o Espirito confundir-se-ia com a Vida,

simplesmente, e não haveria o surto esplendido desse gigantesco esforço de libertação, que é a energia criadora na obra de arte.

*Licinius* — Como te queixas, pois, da vida?

*Marcus* — Falava-te do meu caso e generalisei, talvez, sem querer. Permite-me que explique por uma ingenua imagem o meu pensamento obscuro: o Espirito, prisioneiro da vida, é como uma chamma débil que vivesse de pequenino respiradouro da redoma em que a encerraram. Com que ansia elle quer aborver todo o oceano de ar que lá fóra palpita! Mas se obstruises o respiradouro, ella desfullecerá; e se fizeres o vacuo na redoma, ella virá a extinguir-se fatalmente. E eu, por mim, quasi que já não respiro...

*Licinius* — Com todo este fervor?

*Marcus* — Será, se quizeres, mais uma contradicção. Mas tudo é contradicção... Não vês estes eucalyptos? O que faz a profunda harmonia de uma paisagem é tudo, nella, ter sido criado della mesma. No entanto, estes eucalyptos vieram de longe, de outras paisagens muito differentes desta, e aqui se erguem agora como estranhos exilados. Como se deus que tivesssem vindo a constituir uma harmonia ainda mais mysteriosa que a primeira, por essa fina, profunda e nostalgica belleza, de que ainda ha pouco tão commovidamente falavas?

## selvagens e fosseis

Daqui mesmo, do lugar em que me acho — bem modesto aliás —: uma pequena mesa em frente de um janelle aberta, com uma perspectiva variegada de telhados vermelhos, antenas de radio e o rythmo tropical de duas palmeiras rumorajantes sobre o azul nublado do ceu — eu tenho uma proposta a fazer aos escriptores brasileiros: esperar que o tempo, e o meio operem a differenciação desejada entre a lingua brasileira e o idioma portuguez.

A lingua escapa ás possibilidades da criação artistica e não creio que nos satisfaça a nossa ansia de brasilidade uma algaravia artificial, nos moldes do *volapuk* e invenções congêneres.

As linguas não se inventam nem é bom que se inventem.

Não vae aqui nenhum conselho de inercia ante o movimento febril do nosso tempo.

Pelo contrario: fixemos com carinho e diligencia os brasileirismos correntes e por nada do mundo nos detenhamos ante a possibilidade de incompreensão portugueza em face dos textos brasileiros.

Não percamos o equilibrio contudo, porque o exotismo é detestavel e em muito se assemelha, particularmente na arte, á incipencia ridicula dos novos-ricos e á attitude imbecil dos *portenans*.

Não inventemos a lingua: sejamos — inda mesmo que os cabotinos se zanguem — naturaes, simplesmente naturaes.

Para aquelles que andam apegados da natureza e da naturalidade a suggestão parecerá pedante, mas nem por isso, menos propria.

E' que elles ignoram que maravilhosa coisa vem a ser esta coisa simples e adoravel: ser natural.

Ser natural, todavia, não é ser infantil nem isto nem aquillo, calculadamente. Ser natural — Deus me ajude! — é ser natural, sem mais nada.

E' enfim, mais ou menos e salva todas as restricções, não falar tupi-guarany, nem a linguagem de chumbo em que se exprimiam os lusos de 1500, nem ainda o producto amorpho de ambos, obtido em virtude de um nacionalismo hypertrophado.

Para a taba — os selvagens, para Portugal — os puristas.

Para uns e outros voltará por essa forma a idade dos descobrimentos, com o que todos ficarão muy contentes, já que nem uns nem outros se apercebem do que o Brasil existe.

E aqui ficaromos nós e através de nós ella viverá na sua evolução constante, cada vez mais plastica, mais agil, mais moderna — mais brasileira.

Quem não quizer escrever em brasileiro (entidade existente: o portuguez no Brasil), que escreva no que quizer, que nós o conservaremos num mostruario de raridades.

Preferentemente, entretanto, já que a bizzarria os seduz e fascina, escrevam em tudo o que quizerem, menos em portuguez de Portugal porque isso não é ser purista — no Brasil.

## a b i l i o

Em 28 de Novembro proximo vindouro a Inglaterra commemorará o segundo centenário do nascimento de William Blake, o grande poeta propheta da segunda metade do seculo XVIII.

## tasso da silveira

## DA „SAUDAÇÃO AO MUNDO“

(Traducção)

Que ouves, Walt Whitman?  
 Ouço o canto do operario e da aldeã,  
 Ouço, ao longe, o grito das crianças e dos animaes,  
 no amanhecer,  
 Ouço o tumultuoso clamor dos australianos a perseguirem  
 os cavallos selvagens,  
 Ouço os bailados hespanhões com castanholas, á sombra  
 do castanheiro, e ao som do arrabil e da guitarra,  
 Ouço os continuos e surdos rumores do Tamisa,  
 Ouço os selvagens hymnos de liberdade da França heroica,  
 Ouço a voz musical do bateleiro, recitando antigos poemas  
 de italica doçura,  
 Ouço o rumor de asas dos gafanhotos da Syria, arrasando  
 colheitas e prados sob o peso das suas nuvens terriveis,  
 Ouço o refrão do copta ao sol poente, melancolicamente  
 tombando sobre o seio negro da vasta e veneravel  
 matriz do Nilo,  
 Ouço a cantiga do muladeiro mexicano e ouço os sinceros  
 de sua mula,  
 Ouço o muezzin, na Arabia, chamando os fieis do alto  
 da mesquita,  
 Ouço os padres da Igreja nos altares, e as vozes do côro  
 que respondem,  
 Ouço o grito dos cossacos e a voz do marinheiro fazendo  
 vela de Orkhotsk,  
 Ouço a respiração dolorosa do rebanho de escravos em marcha,  
 desfilando de dois em dois, de tres em tres, uns aos outros  
 encadeados pelos tornozelos e pelos punhos,  
 Ouço o hebreu a ler os seus annaes e psalmos,  
 Ouço os harmoniosos mythos gregos e as fortes lendas  
 romanas,  
 Ouço a historia da vida divina e da morte sangrenta de  
 Christo, o bello Deus,  
 Ouço o hindú a ensinar ao seu alumno favorito os amores,  
 as guerras, os preceitos extrahidos dos poetas que escre-  
 veram ha mais de tres mil annos e fielmente transmittidos  
 até nós.

W H I T M A N

## III

# CINCO POEMAS

## DE CECILIA MEIRELLES

I

## CASULO

A' hora do teu destino,  
 Crearam-se os fios teneus  
 Que te envolveram,  
 Dentro dos quaes dormirias  
 O teu sonho preparatorio,  
 A Iniciação das azas  
 Para a sabedoria dos espaços...

Hoje, romperam-se todos os casulos:  
 E foi uma festividade, em torno...  
 Mas tu, guardado no teu,  
 Não te pudeste mover mais:  
 Não tinhas mais aquelle pequenino sopro,  
 Invisível,  
 Occulto,  
 Que anima todas as formas...

Dize-me, insecto obscuro:  
 Com que azas voaste  
 De dentro de ti mesmo?  
 Qual foi a tua Iniciação?  
 Qual é a tua sabedoria?

1926.

IV

Longe de todas as conquistas e de todas as ambições,  
 De olhos fechados para todas as esperanças,  
 De mãos abertas para todas as renuncias,  
 Cresce dentro de ti:  
 Sê cada vez maior!  
 Excede-te dia a dia!

Quando o teu sol projectar tão longe a tua sombra  
 Que nem a alcances mais,  
 Quando a tua sombra se perder para lá da vida e da morte,  
 Saberás que é hora de terminar.

Cresce. Avulta. Dispersa-te.  
 Farta-te de ser grande,  
 Para te saciares de grandeza,  
 Para te desencantares d'essa ultima volupia...

V

II

Eu te daria consolos tão grandes,  
 Se houvesse voz para os dizer!

Se houvesse gestos para as crear,  
 Eu te daria tantas certezas de amor!

Dentro do meu coração,  
 Dansou-se a dansa silenciosa da renúncia:

Eu te ensinaria tantas coisas felizes,  
 O' bem-amado,

Mas em todas as portas dos meus sentidos  
 Ha fêras de olhos accesos  
 Vigiando as revelações...

III

Terra de cactus duros,  
 Terra de fogos barbaros,  
 Tu, sim, que és minha, grande terra fatal...

Tu, sim, que és minha,  
 Para que eu te dê forma nova,  
 Para que transfigure o teu soffrimento,  
 Para que te faça como um céu grandioso,  
 Convertendo em silencio e louvor  
 Tudo o que em ti era chorar!

Volvi os olhos para dentro,  
 Extendi os braços sobre o mundo,  
 --E o meu coração fluia sobre as creaturas  
 Como um rio perenne...  
 E eu era uma fonte serena, a perder-se...

Em todas as coisas que havia,  
 Não havia mais nada de mim:  
 Nem lembrança da minha figura!  
 Nem noticia da minha passagem!

E eu me sentia tão longe...

Mas tu ainda eras muito mais para lá,  
 O' terra das victorias perfeitias!  
 E o esforço de te alcançar me levantava  
 Tão firme, tão alto, tão em dôr  
 Como uma grande montanha barbara,  
 De pedras asperas,  
 Muda,  
 Amarga,  
 Sem ninguem...

Agosto, 1927.