

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**Adriana Assis de Aquino**

**VINICIUS DE MORAES E SHELLEY: UM EXERCÍCIO DE  
“DESLEITURA”**

**Natal-RN  
2008**

Adriana Assis de Aquino

VINICIUS DE MORAES E SHELLEY: UM EXERCÍCIO DE  
“DESLEITURA”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada. Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero

Natal-RN  
2008

Aquino, Adriana Assis de.

Vinicius de Moraes e Shelley : um exercício de “desleitura” / Adriana Assis de Aquino. – Natal, RN, 2008.

99 f.

Orientador: Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Área de Concentração: Literatura Comparada. Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

1. Literatura comparada – Dissertação. 2. Revisionismo dialético – Dissertação. 3. Melancolia da criatividade – Dissertação. 4. Belo – Dissertação. 5. Ideologia. I. Fávero, Afonso Henrique. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU 82.091

ADRIANA ASSIS DE AQUINO

VINICIUS DE MORAES E SHELLEY: UM EXERCÍCIO DE “DESLEITURA”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada. Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade. Área de concentração: Literatura Comparada.

Defendida e aprovada em: \_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Beliza Áurea de Arruda Melo (UFPB)  
Examinadora Externa

---

Prof. Dr. Marcos Falchero Falleiros (UFRN)  
Examinador Interno

---

Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero (UFRN)  
Orientador

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao PPGEL e seus coordenadores e secretários pelo apoio.

Ao professor Dr. Afonso Henrique Fávero pela prontidão em abraçar este trabalho e pelas sugestões e críticas.

Agradeço à minha eterna professora Dra. Sandra S. F. Erickson pela orientação e motivação, por servir de modelo de ser humano dedicado, justo, ético e altruísta e por fazer despertar em mim um espírito investigativo diferenciado ao ler poesia tentando achar as “vias ocultas” que levam um poema a outros.

Ao professor Dr. Marcos Falleiros (PPGEL) agradeço por ter, ainda na banca de qualificação, interferido de forma que mudasse a minha visão de certos conceitos.

Aos meus pais por me fazerem refletir a importância da responsabilidade, planejamento e dedicação em qualquer coisa que almejamos fazer na vida.

Às minhas tias Clara Aquino e Carmelita Aquino, por sempre terem investido e acreditado nos meus potenciais, mulheres sem as quais minha vida não seria possível.

A todos que leram meu trabalho e contribuíram com sugestões e correções.

## RESUMO

Esse trabalho busca através de uma perspectiva comparativista e usando a metodologia de Harold Bloom (1930-), oferecer uma “desleitura” de três poemas de Vinícius de Moraes (1913-1980), a saber *Poética* (1950), *Operário em construção* (1955), *Poética II* (1960) frente a Percy Bysshe Shelley (1792-1822) e seu poema *A Song: “Men of England”* (1818), sugerindo que o poeta brasileiro travou uma verdadeira “luta agônica” com a sua tríade poética, sendo *Operário em Construção* a principal arma do combate. Defende-se aqui que cada poema de Vinícius representa uma etapa do que Bloom chama de “angústia da influência”. A “desleitura” proposta consiste em confrontar os temas e as imagens dos poemas, argumentando que Shelley e Vinícius assemelham-se ao abordar a exploração e conscientização operária nos moldes postulados pelo marxismo dialético e que, sugestivamente, Vinícius não só foi inspirado por Shelley, como “corrigiu” as fraquezas ideológicas do poeta inglês. Apresenta-se também a possibilidade da relação dos poemas em questão com o mito da caverna de Platão (428-7 a 348-7 a.C.), poeta cujo conceito de justiça e construção moral da polis contidos em *A República* também parecem servir de inspiração a Shelley e Vinícius. Desse modo, considerando o processo de “desleitura”, os cinco poemas formam um “romance familiar” que é um dos níveis de relacionamento de poemas, caracterizando, segundo Harold Bloom, o fenômeno da melancolia da criatividade.

**Palavras-chave:** Revisionismo Dialético. Melancolia da criatividade. Belo. Ideologia.

## ABSTRACT

Using Harold Bloom's methodology known as dialectical revisionism we undertake the task of "misreading" of Vinícius de Moraes (1913- 1980) poems *Poética* (1950), *Operário em construção* (1955), *Poética II* (1960) against Percy Bysshe Shelley (1792-1822) and his poem *A Song: Men of England*, suggesting that the Brazilian poet trampled a battle with his poetic triad, in which *Operário em Construção* is Vinícius's main weapon. It is suggested here that each one of Vinícius's poem represents a step of what Bloom calls "anxiety of influence". The "misreading" proposed confronts the themes and the imagery of the poems, arguing that Shelley and Vinícius are similar when they approach exploitation and working class consciousness according to the Dialectic Marxism pattern, and that Vinícius's poem was not only inspired by Shelley's, but using one of the strategies suggested by Bloom, he "corrects" the ideological flaws of Shelley's poem. It is also discussed the possibility that both poems are inspired by Plato's (428-7 a 348-7 a.C.) allegory of the cave, his concept of justice and the moral construction of the polis defended in *A República*. Thus, considering the process of misreading, these five poems constitute what Bloom calls a "family romance", which characterizes the phenomenon of melancholy of creativity.

**Key words:** Dialectical revisionism. melancholy of creativity. Beauty. Ideology.

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
1.1	SHELLEY E A FORTUNA CRÍTICA DE <i>UMA CANÇÃO HOMENS DA INGLATERRA</i> .....	13
1.2	VINICIUS DE MORAES E A CRÍTICA LITERÁRIA.....	14
1.3	REVISIONISMO DIALÉTICO E IDEOLOGIA EM VINICIUS DE MORAES E SHELLEY.....	17
1.3.1	Arte-pela-arte versus arte engajada.....	19
1.4	HAROLD BLOOM E A CRÍTICA LITERÁRIA.....	23
1.5	MAPA DA DESLEITURA: UMA NOVA DIMENSÃO PARA A POESIA.....	25
2	<b>A ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA NA POESIA DE VINICIUS E SHELLEY</b> .....	39
2.1	<i>UMA CANÇÃO: HOMENS DA INGLATERRA</i> .....	39
2.2	<i>POÉTICA: A PREPARAÇÃO PARA A BATALHA</i> .....	41
2.3	<i>O OPERÁRIO EM CONSTRUÇÃO VERSUS UMA CANÇÃO: HOMENS DA INGLATERRA: UMA DESLEITURA</i> .....	47
2.3.1	<i>O Clinamen</i> .....	48
3	<b>PLATÃO, SHELLEY &amp; VINICIUS DE MORAES: O ROMANCE FAMILIAR</b> .....	60
3.1	O PAPEL DO POETA.....	60
3.2	A ALEGORIA DA CAVERNA E O ROMANCE FAMILIAR DOS POEMAS...	62
3.3	A CONSTRUÇÃO DA POLIS E DOS HOMENS PERFEITO.....	65
3.3.1	A sabedoria.....	66
3.3.2	Poesia & justiça social.....	68
3.3.3	A temperança.....	72
3.3.4	A coragem.....	74
4	<b>A VITÓRIA</b> .....	77



4.1	<i>COMPORTAMENTO GERAL</i> .....	80
4.2	<i>CIDADÃO</i> .....	81
4.3	<i>PEDRAS QUE CANTAM</i> .....	82
4.4	<i>CONSTRUÇÃO</i> .....	84
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	86
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	91
	<b>ANEXO</b> .....	94

## SIGLAS

As abreviações presentes nesta dissertação são utilizadas quando referidas às obras citadas abaixo relacionadas visando uma maior fluidez na leitura do texto, uma vez que são muito exploradas. As demais citações, referências e estruturação deste trabalho seguem as normas da ABNT.

Para Shelley:

*CHI* *Uma canção: “homens da Inglaterra”*

*DP* *Uma defesa da poesia*

Para o poema de Vinícius de Moraes:

*OC* *Operário em construção*

Para o livro de Sandra S. F. Erickson:

*MCAA* *A melancolia da criatividade na poesia de Augusto dos Anjos*

Para o livro de Platão

*R* *A república*

Para os livros de Harold Bloom:

*AI* *A angústia da influência: uma teoria de poesia*

*A* *Agon: Towards a Theory of Revisionism.*

*KC* *Kabbalah and Criticism*

*CO* *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo.*

*PR* *Poesia e repressão: o revisionismo de Blake e Stevens.*

*MD* *Um mapa da desleitura*

4.1	<i>COMPORTAMENTO GERAL</i> .....	80
4.2	<i>CIDADÃO</i> .....	81
4.3	<i>PEDRAS QUE CANTAM</i> .....	82
4.4	<i>CONSTRUÇÃO</i> .....	84
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	86
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	91
	<b>ANEXO</b> .....	94

## SIGLAS

As abreviações presentes nesta dissertação são utilizadas quando referidas às obras citadas abaixo relacionadas visando uma maior fluidez na leitura do texto, uma vez que são muito exploradas. As demais citações, referências e estruturação deste trabalho seguem as normas da ABNT.

Para Shelley:

*CHI* *Uma canção: “homens da Inglaterra”*

*DP* *Uma defesa da poesia*

Para o poema de Vinícius de Moraes:

*OC* *Operário em construção*

Para o livro de Sandra S. F. Erickson:

*MCAA* *A melancolia da criatividade na poesia de Augusto dos Anjos*

Para o livro de Platão

*R* *A república*

Para os livros de Harold Bloom:

*AI* *A angústia da influência: uma teoria de poesia*

*A* *Agon: Towards a Theory of Revisionism.*

*KC* *Kabbalah and Criticism*

*CO* *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo.*

*PR* *Poesia e repressão: o revisionismo de Blake e Stevens.*

*MD* *Um mapa da desleitura*

A maioria dos estudos sobre Bloom são comentários sobre a teoria mesma. O mapa da desleitura e a retórica da teoria da influência, considerada por Bloom a ‘prática’ de sua teoria e sua real contribuição para o estudo da poesia tem sido pouco estudado. As desleitura, que são a aplicação sistemática do mapa da desleitura do estudo de poemas, se resumem mesmo as feitas por Bloom, a análises de estrofes.

Para que uma teoria se consolide, é preciso que seja aplicada. Erickson, além de resenhar o trabalho de Bloom, em *MCAA* aplicou o mapa em poemas completos do grande poeta brasileiro Augusto dos Anjos (1884-1914), mostrando os graus de relacionamento com seus “poemas pais”. Vale ressaltar que a obra desse poeta era mal compreendida e considerada grotesca pela crítica tradicional. Erickson comenta que até o respeitável Bosi denomina-o “o atormentado paraibano”, “artista do mundo podre”, cuja poesia não tem “nenhuma convicção estética amadurecida” (ERICKSON, 2003, p. 21). Porém, com a angústia da influência, o que antes era comum e mal interpretado, tornou-se um jogo muito bem desenvolvido do poeta na luta pela inserção no cânone e um desafio de leitura que aos críticos cabe articular.

Por ser um trabalho pioneiro, minucioso e importante ao fazer o que nem o próprio crítico idealizador da teoria da influência fez, *MCAA* desbrava tanto o “mapa da desleitura” quanto o universo poético de Augusto dos Anjos – desbrava Augusto dos Anjos com o mapa da desleitura. Seu trabalho torna-se uma referência, um “farol-modelo” que aponta para um grande iceberg, ou quiçá um novo continente. Grande é o trabalho que ainda precisa ser realizado à luz do revisionismo dialético em busca dos canônicos. Quantos poemas são mal interpretados ou nem mesmo estudados porque a crítica não consegue avaliá-los além do limite da objetivação e contextualização? Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), João Cabral de Melo Neto (1920-1999), Vinicius de Moraes (1913-1980), o próprio já estudado Augusto dos Anjos (pois até agora quatro poemas puderam ser analisados – diante do universo de sua força poética) e tantos outros gritam de “angústia da influência”.

No universo vasto da arte literária, oferece-se neste trabalho uma possibilidade de leitura de *Poética* (1950), *Operário em construção* (1955) [daqui em diante *OC*] e *Poética II* (1960) de Vinicius de Moraes enquanto constituintes de uma “luta agônica” contra o poema *Uma canção : homens da Inglaterra*<sup>2</sup> (1818) [daqui para frente *CHI*] do poeta inglês Percy Bysshe Shelley (1792-1822). Para discorrer sobre essa suposta luta, é necessário realizar uma “desleitura” orientada pelo revisionismo dialético em suas relações inter, intra e extra textuais possíveis de serem estabelecidas nesses poemas. O objetivo específico é identificar, nos

---

<sup>2</sup> A song: *Men of England*, tradução nossa.

recursos da voz lírica dos poemas de Vinicius, o *agon* nos moldes articulados por Bloom que configure o fenômeno da melancolia da criatividade, ou seja, a provável influência poética de Shelley no poeta brasileiro.

Para a análise dos poemas de Vinicius e Shelley, serão utilizados dois métodos, um nos moldes convencionais e o outro baseado no revisionismo dialético de Bloom. A metodologia convencional será realizada através da análise do texto e sua estrutura imagística, temática e semântica; análise simbólica (o que as imagens representam); análise etimológica (estudo dos vocábulos em suas relações uns com os outros e entre os dois poemas) e, por fim, das figuras de linguagem. Adodando-se a segunda e mais importante metodologia, pretende-se utilizar o mapa da desleitura, com o fim de confirmar, nos poemas de Vinicius de Moraes aqui recortados, uma relação orgânica com Shelley; de modo que o primeiro constituiria um comentário crítico do segundo, além de uma tentativa de destituir o “poema pai” do cânone.

A presente introdução tem por objetivo avaliar as fortunas críticas dos referidos poemas para o desenvolvimento do trabalho. Será discutida também a receptividade da teorização do revisionismo dialético e o confronto dessa metodologia frente à ideologia contida nos poemas aqui estudados.

O segundo capítulo aborda o processo de “desleitura”, ou seja, os movimentos das razões revisionárias *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonização*, *akesis* e *apophrades* serão observados em *OC* e *CHI*, no que se refere ao confronto de temas e aplicação do mapa da desleitura de Bloom.

No terceiro capítulo, busca-se discutir a influência que Platão (428-7 a 348-7 a.C.) parece ter nos poemas de Vinicius e Shelley no tocante à alegoria da caverna, à construção da polis e à construção do homem moralmente perfeito no sentido das quatro partes da alma, isto é, o belo.

No quarto capítulo sugere-se o encerramento da “luta” entre os poetas e uma eventual vitória de Vinicius frente a Shelley e Platão com o poema supostamente comemorativo *Poética II*. Propõe-se também que *OC* parece atuar enquanto influência poética para outros, quais sejam: *Cidadão* (1971) de Lúcio Barbosa (19-?), *Construção* (1971) de Chico Buarque (1944 -), *Comportamento geral* (1973) de Luiz Gonzaga Júnior [Gonzaguinha] (1945-1991) e *Pedras que cantam* (1991) de Dominginhos (19-?) e Fausto Nilo (19-?).

Espera-se na “conclusão” comprovar que as análises realizadas no confronto entre os poemas de Shelley, Vinicius de Moraes e secundariamente a beleza platônica constituem uma possibilidade de leitura à luz da utilização do “mapa da desleitura” de Harold Bloom. Almeja-

se ainda confirmar que Vinicius, em termos revisionistas, “corrige” as falhas ideológicas de Shelley, “vence” a luta que supostamente travou para inserir-se no cânone, como também possivelmente torna-se “pai” poético de alguns de seus contemporâneos.

### 1.1 SHELLEY E A FORTUNA CRÍTICA DE *UMA CANÇÃO: HOMENS DA INGLATERRA*

Shelley é sobremaneira representativo para a poesia inglesa. Dentre suas maiores contribuições para a poesia estão *Alastor* (1816), *Adonais* (1821), *The Revolt of Islam* (1817), *Prometheus Unbound* (1818), o interminado *The Triumph of Life* (1822) dentre vários outros poemas. *Uma Defesa da Poesia* (1821) valoriza e defende a poesia enquanto expressão artística na sociedade. Inúmeros são os livros de biografia, crítica e análise da obra do poeta. Brookshire (2007) lista cento e trinta e sete publicações que abordam crítica, interpretação e contextos. Dentre eles está Bloom, que está entre os maiores estudiosos do poeta inglês, o qual estréia seu primeiro livro homenageando-o com *Shelley's Mythmaking* (1959) e posteriormente edita *Percy Bysshe Shelley* (1985). Para Bloom (1995, p.1, tradução nossa):

Shelley é um poeta sem igual, um dos mais originais na linguagem, e ele é de várias maneiras o poeta genuíno, como nenhum outro na língua. Sua poesia é autônoma, finamente escrita, e no mais alto grau imaginativa, e tem a forma espiritual de visão desnudada de todos os véus e coberturas ideológicas.”<sup>3</sup>

Apesar da generalização de Bloom, Shelley não se reduziu a poemas “nus” de caráter ideológico. Segundo T. S. Eliot (1888-1965), “[...] no século XIX, boa parte da poesia de Shelley inspirou-se num entusiasmo pelas reformas políticas e sociais” (ELIOT, 1991, p. 27). Uma prova disso é *CHI*. Em *Modern Critical Views* (1985), com introdução de Bloom, vários poemas de Shelley são estudados. Entretanto, não há menção alguma a esse poema. Apesar da sua grande importância para a sociedade por ter se tornado o hino dos trabalhadores da Inglaterra, até onde se sabe, parece inexistente uma análise literária e mais profunda de *CHI*. No Brasil, então, não é diferente; há apenas uma citação em *História da Riqueza do Homem* em que o autor qualifica o poema como um grito de clamor dos tecelões medievais que ecoa

---

<sup>3</sup> “Shelley is a unique poet, one of the most original in the language, and he is in many ways the poet proper, as much so as any in the language. His poetry is autonomous, finely wrought, in the highest degree imaginative, and has the spiritual form of vision stripped of all veils and ideological coverings”.

cerca de sete séculos depois, já nos alvares da Revolução Industrial (HUBERMAN, 1982, p. 206).

## 1.2 VINICIUS DE MORAES E A CRÍTICA LITERÁRIA

Foi constatado que existe pouco material referente ao estudo formal da obra de Vinicius de Moraes. Até onde se sabe, não existe estudo algum sobre *Poética, Operário em Construção* nem *Poética II*. No ano da morte de Vinicius, Moisés (1980) organiza *Vinicius de Moraes* contendo seleção de textos, notas, estudos biográfico e histórico. O autor chega a oferecer um exercício de leitura de *Poética*. Ao escolher os textos, Moisés separa a obra do poeta em duas fases, além dos poemas infantis e do cancionero popular. A primeira fase (1933- 1943) é caracterizada pelo tom declamatório, pela valorização do sofrimento, presença da inconstância, do nomadismo, da natureza, da dúvida existencial e da generosidade com a mulher (MOISÉS, 1980). Em muitos poemas dessa fase, a linguagem é solene e de inspiração bíblica e mística (MOISÉS, 1980).

Na segunda fase (a partir de 1945), pode-se constatar a presença de temas que abordam a brevidade da vida, como também o humor, a ironia maliciosa (MOISÉS, 1980). A linguagem clara, concisa e coloquial, juntamente com o verso curto, vocabulário abstrato, apego ao soneto são características que realçam a grande comunicabilidade da obra de Vinicius (MOISÉS, 1980). Para Moisés, o grande fascínio dessa fase se deve essencialmente aos seguintes fatores: “[...] a confluência de temas (a dúvida religiosa, o amor e a mulher, a natureza, o cotidiano, a angústia existencial) e a de tons (o sublime e o prosaico, a revolta e a aceitação); e a sábia alternância de ritmos variados” (MOISÉS, 1980, p. 39). Ferraz (2005, p. 9) acrescenta que a poesia madura 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.

Apesar da magnitude que a obra de Vinicius representa, a crítica literária tem cognominado Vinicius de Moraes de “poetinha” porque uma das características mais



marcantes de sua poética é o lirismo amoroso. Essa adjetivação, a princípio positiva, está sendo crescentemente refutada. Para Ivan Junqueira (1934-), o termo é inadequado:

Chamá-lo, como hoje ainda o chamam, ainda que carinhosamente, de ‘poetinha’ não condiz em absoluto com a grandeza de seus versos. Cumpre assim que resgatemos, já e já, sua condição de alto poeta, de poeta que transcendeu os limites do tempo e que, numa antevisão de sua trajetória rumo à posteridade, escreveu um dia:

Ando onde há espaço

-Meu tempo é quando.

(JUNQUEIRA, 1998, p. 155).

Tolentino (1998, p. 81) também defende a magnitude da obra de Vinicius e afirma:

“É pouco importante discutir se Vinicius foi popularesco, tradicional, subversivo ou qualquer outro título sintetizante e reducionista. Contemplando a totalidade de sua obra, vê-se que ele foi e é completo: seus sonetos são modelares, e suas baladas acrescentam à narrativa tradicional de celtas e saxões o mais carioca dos aromas”.

Vê-se claramente nessa última declaração que o poeta brasileiro domina a arte a que se propõe com maestria, misturando seu “brasileirismo” com a universalidade.

Apesar da importância da temática social de *OC*, Alfredo Bosi (1936-), reconhecido crítico literário, sequer menciona o poeta em seu trabalho intitulado *Poesia e resistência* (1993). Paulo Mendes Campos (1922- 2007) diz:

[...] de fato, não sabemos de nenhum estudo ou ensaio de autor português acerca de Vinicius de Moraes. Otto Maria Carpeaux na *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira* também não menciona nenhum escrito dessa origem. A seguinte citação de Carpeaux não só continua válida, mas é agravada pelo fato de que também do nosso lado do Atlântico há uma quase inexistência de estudos sobre o poeta: ‘É, aliás, Vinicius o único, entre os mais conhecidos poetas vivos brasileiros, que, segundo essa bibliografia, parece não ter merecido ainda a atenção de qualquer crítico ou ensaísta do lado de cá do atlântico.’ (CAMPOS, 1993 apud COUTINHO, 1998, p. 92).

Segundo o compositor e professor da USP, José Miguel Wisnik, faltam estudos e atenção da crítica em relação a Vinicius (WISNIK, 2001 apud MARTINS, 2001). José Castello (1951-), autor de *O poeta da paixão* (1994), ao avaliar a obra de Vinicius, enfrentou dificuldades em encontrar textos que estudassem a sério a obra do poeta, conforme afirma:

“mais da metade dos artigos que levantei falavam sobre novas namoradas” (CASTELLO, 2001 apud MARTINS, 2001, p. 132).

Martins (2001) constata que a reavaliação da obra de Vinicius começa a se esboçar apenas nos últimos anos. Cícero e Ferraz (2005, p.12) afirmam que “[...] hoje sequer é fácil encontrar, no mundo acadêmico, alguém que se tenha dedicado a estudar a sua obra”. José Castello é um dos poucos que apreciam formalmente a poesia do poeta brasileiro. Sua contribuição está no registro biográfico do poeta-músico e na defesa retórica de sua poesia. Assim como Junqueira, o crítico rejeita veementemente a idéia do epíteto de “poetinha”:

Nada mais repugnante que a idéia do ‘poetinha’, que descreve um bufão modernoso, metade literato, metade músico, um bardo decadente que dedicou a vida a divertir e entorpecer os que cercaram. Apelido elogioso, bem intencionado, ele vem apenas diminuir a estatura poética de Vinicius de Moraes e transportá-lo para a galeria odiável dos poetas ‘menores’. Sintoma de uma incompreensão, a idéia de ‘poetinha’ deixa escapar aquilo que Vinicius tem de maior: a coragem. (CASTELLO, 2005, p. 79).

Em *Vinicius de Moraes: uma geografia poética* (2005), Castello não chega a oferecer análise literária de poemas e, sim, traça dados biográficos do poeta ao colocar o Rio de Janeiro em sua poesia. Entretanto, o crítico o caracteriza como sendo “[...] o poeta da leveza, do lirismo insolente, do coração desavergonhado, e que sempre ostentou esses atributos sem qualquer pretensão de disfarçá-los” (CASTELLO, 2005, p. 75). O autor ainda pincela algumas possibilidades de influência poética, chamando de “antecedentes”, o que Bloom denomina de “pais poéticos”: “Vinicius pode exibir antecedentes: François Villon, Arthur Rimbaud, Gregório de Mattos, Oswald de Andrade” (CASTELLO, 2005, p. 78).

Como se vê, diferente do pomposo Shelley, são escassas as pesquisas e bibliografia que estudem a obra poética de Vinicius de Moraes. Isso se confirma quando Ferraz (2006), além de discutir sobre o estilo poético de Vinicius e sobre as canções, apresenta a cronologia, a discografia e aponta a bibliografia do poeta. Esta última está dividida em poesia, antologias, poesia/prosa, prosa, teatro, canção, obras traduzidas e publicações em livros, teses e dissertações. Dentre as publicações listadas, existem duas teses de doutorado intituladas *O teorema poético de Vinicius de Moraes* e *Vinicius de Moraes, escritos sobre cinema* e uma dissertação de mestrado chamada *A última Elegia by Vinicius de Moraes: a linguistic analysis of a bilingual poem*. Até onde se sabe, parecem inexistentes trabalhos que analisem Vinicius em sua vertente engajada, como também não há estudos comparativos entre o poeta e Shelley.

Nesse contexto, apesar dos poucos recursos bibliográficos relativos a Vinicius de Moraes, esse trabalho viria também como contribuição para um universo maior que é a reavaliação poética de sua obra no sentido de reconhecê-lo, não mais como um poeta menor, e sim como o autor de uma grande expressão poética da literatura brasileira, voltada, inclusive, para as causas sociais.

Contando com o revisionismo dialético de Bloom, a tradição de Shelley, secundariamente as de Platão e Karl Marx (1818-1883), busca-se mostrar que Carlos Drummond de Andrade não estava errado ao afirmar, em depoimento, que a obra de Vinicius sobreviverá :

Parece que tudo já foi dito sobre Vinicius. Agora, só vale a pena dizer da saudade que ele deixou. Então, vamos aguardar o futuro. Daqui a vinte ou trinta anos uma nova geração julgará estética e não emocionalmente o poeta com uma isenção que nós não somos capazes de ter. Eu acredito que **a poesia dele sobreviverá**, independente de modas e teorias, porque responde a apelos e necessidades de todo ser humano. Vinicius passou a vida preocupado com a sua maneira, usando meios próprios de expressão com o problema do destino e da finalidade do homem. Para ele, a princípio, essa finalidade consistia na identificação com o absoluto. Depois com o tempo e para sempre, com o amor, que **compreende uma vida social e individual fundada na justiça e na paz**. A plena realização do amor era, a seu ver, a razão da vida e a poesia era um meio de tomar conhecimento e de espalhar essa verdade. Sua vida foi a ilustração de seu ideal poético. **Ele queria um mundo preparado para o amor, livre de limitações, pressões e humilhações sociais e econômicas**. Ora, um ideal dessa natureza é, certamente, **eterno**. Vinicius defendeu com muita eficácia, quer na poesia pura, quer na poesia em forma de música. (ANDRADE, 2003, grifo nosso).

Esse ideal de justiça e paz aplicado a um mundo sem humilhações sociais e econômicas, tão bem percebido e destacado por Drummond, sugestivamente conduz Vinicius e *OC*, numa perspectiva revisionista, a enfrentar Platão e Shelley com habilidade.

### 1.3 REVISIONISMO DIALÉTICO E IDEOLOGIA EM VINICIUS DE MORAES E SHELLEY.

Antes da investigação do processo de “desleitura” dos poemas aqui estudados, é importante observar a escolha do padrão estético de Shelley e Vinicius, uma vez que eles têm poemas altamente voltados ao estético, como também à arte “engajada”, o que gera uma aparente contradição. Vinicius parece responder a Shelley com as duas vertentes artísticas.

Para compreender que o procedimento desses poetas não se trata de puro antagonismo estético, é necessário traçar um breve panorama histórico da concepção da arte de Shelley ao poeta brasileiro, destacando as principais vertentes artísticas: a arte-pela-arte e a arte engajada.

A ascensão da burguesia como classe dominante a partir de 1820 provocou uma repulsão dos artistas a essa classe. Os burgueses eram considerados detestáveis por dominar os meios de produção e explorar a classe operária. Sendo assim, a sociedade era dividida entre os burgueses e artistas, desconsiderando qualquer outra hierarquia. Irrompe, então, a estética anti-burguesa, que é direcionada para a própria classe, mas de forma maquiada para que as críticas não fossem percebidas. Benjamin (1892-1940) considera que as obras eram direcionadas a um público virtual e proletariado (BENJAMIN, 1974 apud OEHLER, 1997). Oehler enquadra William Blake (1757-1857), Charles Baudelaire (1821-1867), Samuel Beckett (1906-1989) como os mais expressivos “agentes secretos” de sua classe por serem insatisfeitos com a dominação burguesa. Baudelaire se destaca por utilizar a iconoclastia e transformar suas obras em produtos que a burguesia pudesse consumir sem perceber que estava sendo afrontada (OEHLER, 1997, p. 16).

Em meados da década de 1840, Karl Marx distingue três escolas: os “românticos”, que eram os adeptos a arte-pela-arte, a escola “humanitária” procurando reduzir a exploração burguesa, aconselhando os proletários a trabalharem com afinco e terem poucos filhos, e a “escola filantrópica”, os defensores radicais do proletariado (MARX apud OEHLER, 1997, p. 32). Nesse contexto, o papel da arte é discutido. Seria a arte um refúgio da espontaneidade ou uma matéria de apropriação, como os poetas-trabalhadores assalariados? Esse questionamento provocou resistência e consternação pela desmitologização do idealismo burguês e júbilo devido a arte ter se tornado um produto fino de consumo (OEHLER, 1997). E ainda deveria a arte contemplar o estético ou ser envolta pela ideologia? Como o artista, principalmente o poeta “efebo”, poderia sobreviver frente a vertentes tão antagônicas e diversificadas<sup>4</sup> no tocante ao padrão estético?

---

<sup>4</sup> Essa diversificação consiste em que a arte engajada tem formas distintas de abordagem no tocante ao nível de defesa do proletariado, e, simultaneamente, ao de coragem ou estratégia do poeta em assumir-se autor de seu posicionamento contra a classe dominante.

### 1.3.1 Arte-pela-arte versus arte engajada

Os defensores da arte-pela-arte advogam que a poesia não deve ter papel ideológico. Mileur (1985, p. 2, tradução nossa), crítico revisionista, afirma que “o uso de literatura como um meio de instrução e fonte de valor - isto é, como um tipo de superego cultural - tem um efeito devastador em sua forma mais anárquica [...]”<sup>5</sup>. O artista, segundo Gustave Flaubert (1821-1880), é o observador soberano, rompendo os laços entre a arte e a moral, devendo “colocar-se de um salto acima da humanidade e de não ter nada a ver com ela, nada em comum, apenas o olhar” (FLAUBERT, 1853 apud BOURDIEU, 1996, p. 194).

Para Bloom (1991), um dos principais críticos revisionistas, a poesia é um jogo dialético e agônico em que duas linguagens disputam a prioridade criativa e a supremacia canônica, ou seja, duas linguagens que tentam nos convencer de sua originalidade vis-à-vis uma à outra e de sua superioridade figurativa em relação à outra. Assim, a poesia não é “um programa de salvação social” (CO, p. 36) e já que somos mais do que ideologia (BLOOM, 2001, ERICKSON, 2003), “o diálogo da mente consigo mesma não é uma realidade social” (CO, p. 36-37). Bloom defende então que a poesia deve ser lida em termos de seus próprios momentos visionários e não em termos de sua carga ideológica (ERICKSON, 2003, BLOOM, 1994).

Com o surgimento dos movimentos marxistas e o apogeu do socialismo, as tendências da arte-pela-arte foram perdendo prestígio. A arte engajada então irrompe, integralizando os modos de ação e as formas do pensar a literatura, “concebendo a atividade literária como sendo um engajamento e uma ação coletiva, baseada em reuniões regulares, palavras de ordem, programas” (BOURDIEU, 1996, p. 130). Linguagem, arte e sociedade são elementos indissociáveis para a arte engajada. A linguagem é primordial para a obra de arte, verdadeiro santuário da expressão de um fenômeno político social, pois a língua é compartilhada pela comunidade (SUASSURE, 1995). É através da linguagem que a verdade é desvelada. Eliot (1991, p. 26) afirma que a poesia pode ter um deliberado e consciente propósito social, e ainda que é tarefa do poeta preservar, distender e aperfeiçoar a linguagem.

Ao contrário de Bloom, Terry Eagleton (1943-) considera que “[...] a literatura, no sentido que herdou, é uma ideologia” (EAGLETON, 1983, p. 25). Com o seu marxismo assumido, o crítico qualifica a arte-pela-arte como sendo um “radicalismo anêmico”. Seria impossível supor a arte como um objeto imutável e limitado, apenas voltado para o “belo” e

---

<sup>5</sup> “[...] The use of literature as a mean of instruction and source of value – that is, a kind of cultural superego– has a devastating effect on its more anarchic [...]”.

“estético”. Eagleton avalia que o objetivismo “foi em grande parte produto da própria alienação da arte em relação à vida social” (EAGLETON, 1983, p. 23) e considera inútil a arte sem propósito social, pois: “toda a razão de ser da escrita ‘criativa’ era a sua gloriosa inutilidade, ‘um fim em si mesma’, altaneiramente distante de um propósito social sórdido” (EAGLETON, 1983, p. 23). Criou-se uma verdadeira aversão à poesia que é “[...] reprimida, enxotada, avulsa de qualquer contexto [...]” e que “fecha-se em um autismo altivo; e só pensa em si, e fala de seus códigos mais secretos e expõe a nu o esqueleto a que a reduzira” (BOSI, 1993, p. 143). Os artistas engajados têm a poesia como um palco de poder (BOSI, 1993). O próprio Shelley confirma esse poder dos poetas, os quais:

[...] Não são apenas os autores da linguagem e da música, da dança e da arquitetura e da estatutária e da pintura, mas os instituidores das leis, os fundadores da sociedade civil, os inventores das artes da vida e os mestres que introduzem em uma certa afinidade com o belo e o verdadeiro [...]. (DP, 2002, p.173).

A idéia, mais associada com Aristóteles, de que a arte possui uma natureza intrinsecamente mimética, no sentido de que recria a realidade (ARISTÓTELES, 2005), já foi levantada por Platão. No capítulo X de *A República*, onde o filósofo também expõe a idéia da arte como imitação da realidade quando argumenta que um objeto produzido por um artesão é fruto de uma idéia que tem acerca daquele objeto. Com relação à poesia, algo que Platão prescrevia a exclusão da cidade ideal; podem-se admitir para ela várias funções, entre as quais a chamada “poesia engajada”, cujo papel principal é o de promover a reflexão do “aparatus” ideológico da polis, na busca constante da implantação das virtudes platônicas ideais, a saber, o bem, o belo e o justo no mundo “real” (que para Platão não passava de mera reprodução do ideal). Frente à necessidade de mudança, de uma revolução artística, novos rumos foram dados à poesia. No período de Shelley, ganhando transformações, a poesia:

[...] já não se refere simplesmente a um modo técnico de se escrever: tem profundas implicações sociais, políticas e filosóficas. Ao ouvi-la, a classe governante pode literalmente sacar o revólver. A literatura torna-se uma ideologia totalmente alternativa, e a própria “imaginação”, com ela Blake e Shelley, torna-se uma força política. Sua tarefa é transformar a sociedade em nome das energias e valores representados pela arte. (EAGLETON, 1983, p. 22).

Se de um lado, para os defensores da arte-pela-arte o artista deve:

[...] desenvolver livremente a invenção intelectual, ainda que ela deva chocar o gosto, as convenções e as regras, criar/odiar acima de tudo aqueles que os

pintores designam como “merceeiros” filisteus” ou “burgueses”, celebrar os prazeres do amor e santificar a arte, considerada como o segundo criador. Associando o utilismo e anti-utilismo, o artista zomba da moral convencional, da religião, dos deveres e das responsabilidades e despreza tudo o que poderia evocar a idéia de um serviço que a arte teria a prestar a humanidade. (BOURDIEU, 1996, p.156).

Os defensores da arte engajada consideram que a libertação efetiva apenas começa “com o reconhecimento de que não há nada que existe que não seja social e histórico, na verdade, tudo o que é em última análise político” (EAGLETON, 1983, p. 18).

Seguramente, eleger um padrão estético em meio a concepções tão distintas da arte é uma tarefa muito complexa, principalmente para os poetas que almejam a inserção no cânone. Enquanto uns preferem o caminho de “agente secreto” e da iconoclastia, derrubando os ídolos de uma determinada sociedade, outros preferem dar um grito mais aberto em prol da classe operária. No entanto, não é objetivo deste trabalho resolver esse impasse de antagonismos e diversidades de concepções artísticas. Defende-se, apenas, que ao verdadeiro poeta<sup>6</sup> deve ser assegurada a liberdade de expressão daquilo que melhor lhe aprouver, independente de estar preso aos padrões rígidos da estética ou à obrigação de servir à sociedade. Liberdade essa que foi muito bem trabalhada nos poemas de Vinicius de Moraes e Shelley aqui analisados, os quais souberam, harmoniosamente, aliar estética à ideologia em *OC* e *CHI*.

Como discutido anteriormente, de acordo com Bloom, Shelley tem sua obra finamente escrita e sem o “véu da ideologia”, assim, seria o poeta da arte-pela-arte. Por isso a admiração do crítico por sua obra. Contudo, deve-se lembrar que *CHI* contraria essa concepção, uma vez que carrega a ideologia em suas veias. Se Shelley “[...] era ao mesmo tempo um superior cético e um mestre único dos impulsos do coração [...]” (*MD*, p. 23), a poética de Vinicius é mais conhecida pelo seu lirismo, ou seja, está mais associada ao amor, quer na sua vertente mística quer humana (sensual). Entretanto, ambos os poetas tiveram também uma produção significativa na chamada “poesia engajada”, tendo emprestado suas musas à procura não só do belo e do bom, mas também do justo.

É sabido, como lembra Bloom em sua introdução ao volume de sua coleção *Modern Critical Views, Percy Bysshe Shelley* (1985, p. 9), que Shelley é um leitor apaixonado de Platão. Isso é evidente em seu manifesto *Uma defesa da poesia*<sup>7</sup> (1821) cujo projeto é, justamente, o de demonstrar que a poesia, ao contrário do que pragmatistas como Thomas

<sup>6</sup> Tome-se por poeta verdadeiro aquele que conseguiu sua inserção no cânone. Bloom também o denomina de “poeta forte”.

<sup>7</sup> *A defense of poetry*. Tradução nossa.

Peacock (1785-1886) advoga em seu ensaio *As quatro estações da poesia* (1820)<sup>8</sup>, tem sim uma função mais que essencial, crucial, para a polis. A poesia é capaz de promover, através de vários mecanismos que Shelley aponta em seu argumento, além do belo, a justiça e o bem social. Pode-se dizer que as idéias contidas em *CHI* vão além do socialismo utópico (que almejava mudanças através de movimentos políticos ideológicos não revolucionários, portanto, não armados), o qual o poeta poderia ter “bebido” nas águas platônicas da *Utopia* (1516), do também inglês Sir Thomas More (1478- 1535), pois Shelley defende em *CHI* o socialismo através da revolução pelas armas.

No caso de Vinicius de Moraes, poeta pós-Marx e cujo projeto estético se insere exatamente num período em que o chamado marxismo revolucionário representava as esperanças concretas de mudanças sociais radicais, especialmente aquelas que resultariam em redefinições também radicais nas relações de poder econômico, o poeta não aprova a revolução pelas armas, mas através da conscientização. A luta pela superação do estado denominado pelo marxismo de “alienação” (MARX, 1991) também é relevantemente abordado pelo poeta.

Como e por que um poeta místico e lírico como Vinicius interessou-se pelo projeto de *OC*? Era ele um poeta revolucionário ou melancólico? Defende-se aqui que ele era, como todo poeta “forte”, segundo Bloom, vítima da “maldição do tardio”<sup>9</sup>. Seus poemas podem fazer parte de uma luta “agônica” para suplantar, não apenas um sistema sócio-político-econômico injusto, mas para conquistar seu lugar no panteão dos grandes, disputando com seu “pai poético”, Shelley, seu lugar no que o filósofo americano Richard Rorty (1931-2007) denomina de “banquete das falas” (RORTY, 1982 apud ERICKSON, 2003). Para tal conquista, Vinicius, então, supostamente, refugiou-se em *DP* com o fim de compreender e seguir o projeto poético de Shelley. Ele aplica, em seus poemas, o que o poeta inglês advoga quando diz que (*DP*, p. 194, grifo nosso):

“São duas as funções da faculdade poética; mediante uma, ela cria novos materiais de conhecimento, **poder**<sup>10</sup> e prazer, mediante outra, ela gera no espírito um desejo de reproduzi-los e organizá-los segundo um certo ritmo e ordem a que podemos chamar de belo e bom”.

<sup>8</sup> *The four seasons of poetry*. Tradução nossa.

<sup>9</sup> A “maldição do tardio” é o termo revisionista que designa a consciência que os poetas têm da contingência da linguagem, isto é, “[...] do fato contingente de que ele nasceu depois da escritura e da confirmação (inscrição) celebrada no cânone (tradição) do poema que ele inveja (deseja possuir)” (ERICKSON, 2004, p. 226).

<sup>10</sup> Esse poder está remetido à poesia engajada. Mais adiante Shelley destaca o belo e o bom, acompanhados de ritmo, que são premissas para a arte-pela-arte.



*Poética* e *Poética II*, por exemplo, encaixam-se nos padrões da arte-pela-arte por possivelmente tratar da “política do cânone”<sup>11</sup> e não da política social. Entretanto, por serem sugestivamente a primeira e a última parte da “batalha” agônica de Vinicius contra Shelley, a arte pura, que busca o belo e o bom mescla-se à ideologia e ao justo em *OC*.

#### 1.4 HAROLD BLOOM E A CRÍTICA LITERÁRIA

Harold Bloom por muitas vezes é mal visto pela crítica. Em *CO*, o crítico caracteriza o cânone e elege os eternos da tradição literária ocidental. Sua proposta foi muito audaciosa e seus critérios questionados. Como um crítico norte americano pretende eleger os cânones brasileiros, por exemplo, sem ao menos saber ler português? Ainda que soubesse, teria ele tempo suficiente para a análise de tantos textos à luz de sua própria teoria que exige do crítico uma dedicação sacerdotal? Supondo que ele tenha analisado os textos traduzidos para sua língua, como ficam, então, os poemas que nem chegaram à tradução e são considerados canônicos como os de Augusto dos Anjos? Ainda conforme Erickson (1999, p. 128) “Como pôde Bloom determinar que a ‘força poética’ de Drummond, ‘filho’ de Augusto dos Anjos, é maior que a de Euclides da Cunha?” e comenta que “Faltou-lhe apenas a humildade de reconhecer-se limitado para uma tarefa tão hercúlea quanto a de catalogar os ‘sobreviventes’ de três mil anos de literatura e determinar os eleitos, entre todos os candidatos, à supremacia estética do cânone ocidental” (ERICKSON, 1999, p. 129). Contudo, não sendo possível a um único mortal eleger as obras a serem inseridas no cânone, a proposta é válida, uma vez que as escolhas feitas por uma sociedade devem estar em permanente processo de avaliação no sentido de textos serem estudados, apreciados e perpetuados.

Bloom também é mal visto pela crítica literária por defender puramente o estético e achar que os críticos devem estudar exclusivamente literatura, sem adentrar nas outras áreas, sob pena de se assim o fizerem, serão transformados em “cientistas políticos amadores, sociólogos desinformados, antropólogos incompetentes, filósofos medíocres e superdeterminados historiadores culturais” (*CO*, p. 495) pelos estudos tradicionais de literatura. Sendo a verdadeira arte, a poesia mais “forte” “[...] cognitiva e imaginativamente demasiado difícil para ser lida a fundo por mais que uns relativamente poucos de qualquer

---

<sup>11</sup> Entenda-se como “a política do cânone” uma série de defesas do poeta “efebo” na tentativa de suplantá-lo.

classe social, raça ou origem étnica” (CO, p. 493-94). Alguns críticos defendem que um poema não deve ser reduzido à contextualização. Entretanto, para compreendê-lo, como analisá-lo sem a filosofia, sociologia, dentre outras ciências? Um poema não pode ser reduzido puramente ao seu *agon*. Mesmo que Vinicius possa ter abordado em *Poética* e *Poética II* o processo de melancolia da criatividade, segundo procura-se defender neste trabalho, *OC* estaria englobando *agon* e estética, de forma que a abordagem ideológica e a religiosa não chegam a interferir na qualidade do poema.

Tanto conhecimento literário necessário para analisar antiteticamente poemas “fortes” exige do crítico uma dedicação “sacerdotal”, o que é especialmente difícil para a contemporaneidade, a era da informação instantânea, uma “[...] época histórica em que o leitor, vítima da contingência do tempo (mortalidade) é inundado dos textos dos quais somente pequena fração pode ser lida (mesmo ainda relida) por ele [...]” (ERICKSON, 1999, p. 126). Por conseguinte, pode-se até dizer que a revolucionária crítica literária antitética ainda não foi consolidada por ser recente, e pela teoria própria não ter sido resolvida quando reduz o poema ao seu *agon*.

Apesar da exposição dos pontos polêmicos de Bloom, não é objetivo solucioná-los aqui. Pretende-se, tão somente, utilizar o que é mais funcional em sua teoria: o “mapa da desleitura” nos poemas de Vinicius e Shelley. Ao utilizar o revisionismo dialético, a crítica passa a interpretar poemas num jogo em que o crítico assume o papel de investigador quando artisticamente descobre “as vias ocultas que vão de um poema a outros poemas” (BLOOM, 1991 apud ERICKSON, 2003, p. 227). Ele deve desmascarar<sup>12</sup> o poeta na tentativa de encobrir seu(s) pai(s) poético(s) através da “desleitura”, pois “a interpretação de um poema é sempre, necessariamente, a interpretação que tal poema faz de outros poemas. Tal diferença quando vitalmente cria significado, é uma diferença familiar, em que um poema expia os pecados de outros” (MD, p. 84). Quando a crítica analisa “[...] a desapropriação ou revisionismo, através da descrição das razões revisionárias feita através do exame dos tropos, imagens ou defesas psicológicas que procuram restaurar significados” (MCAA, 227), ela é nomeada “antitética”. O crítico, por sua vez, é um “profissional de leitura que busca imagens para atos de leitura” e não de escrita (MCAA, p. 227). Bloom também o considera um poeta “fracassado” porque ele reconhece o poder de seu “pai poético” e perde a vontade de

---

<sup>12</sup> Termo usado por Erickson ao afirmar que poemas contêm palavras que são imagens e “[...] cada imagem é a chave de uma porta que vai dar no infinito, embora paradoxalmente, o infinito seja um lugar contido na totalidade do espaço da linguagem” (ERICKSON, 2001, p. 86). Assim, o crítico deve ter conhecimento sobre as imagens que o “efebo” deslocou da linguagem (infinita, como infinito é o pai poético) pertencente ao(s) pai poético(s) através do Revisionismo Dialético (ERICKSON, 2001).

figuração, desiste de escrever poesia. Poetas “fortes” lutam para a inserção na “corrente de falas fortes” e apenas possuem liberdade de imaginação (ERICKSON, 2003), uma vez que a linguagem pertence ao “pai poético”. Os críticos (poetas fracos) que anseiam pela força (enquanto críticos) têm um vasto campo para atuação na perspectiva antitética: resgatar os poemas “fortes” da literatura e encontrar as chaves<sup>13</sup> de suas vias ocultas.

Bloom considera a crítica um gênero literário “(KC, 16), pois é o crítico revisionista que “[...] se esforça por *ver* outra vez, de modo a estimular e avaliar diferentemente, de modo a *direcionar* corretivamente.” (MD, p.16, grifo do autor). É um desafio ser um crítico antitético “[...] pois além de avaliar, ele tenta definir o significado.” (MD, p.15). O resultado do seu trabalho está na beleza que ele desvela, uma vez que “[...] um poema é um processo mediador entre ele mesmo e um poema precedente, mas a mediação pertence ao ato de interpretar” (KC, p. 67). Assim, ao desmascarar poemas alheios, é como se ele estivesse fazendo também um outro poema, só que o seu próprio, mas em prosa. Bloom afirma que: “O verdadeiro poema é a mente do crítico.” (KC, p. 101). Logo, o crítico também seria um poeta, mas “fracassado” porque consegue apenas descobrir as máscaras dos outros, ao invés de enfrentar seu “pai poético”. Contraditoriamente, o “fracasso”, referente à criação poética, pode tornar-se um grande sucesso quando o profissional consegue direcionar a interpretação ao descobrir os disfarces do efebo, tornando-se um “forte” crítico literário. É este crítico “forte” que procura os segredos que estão no poema e é capaz de usá-los na interpretação de poemas “fortes”, isto é, um poeta “fraco” pode ser um crítico “forte”.

### 1.5 MAPA DA DESLEITURA: UMA NOVA DIMENSÃO PARA A POESIA

Bloom caracteriza a influência como sendo “todo escopo de relacionamentos entre um poema e outro” (MD, p. 80). Contudo, as profundezas da influência poética não podem ser reduzidas ao estudo das fontes, à história das idéias, ou à “feiúra” das imagens (CO, p. 31). O revisionismo dialético aponta seis modos de interpretação intrapoética completa e “[...] ao mesmo tempo retórica, psicológica, imagística e histórica” (MD, p. 80), os quais são

---

<sup>13</sup> Termo usado por Erickson ao afirmar que poemas contêm palavras que são imagens e “[...] cada imagem é a chave de uma porta que vai dar no infinito, embora paradoxalmente, o infinito seja um lugar contido na totalidade do espaço da linguagem” (ERICKSON, 2001, p. 86). Assim, o crítico deve ter conhecimento sobre as imagens que o “efebo” deslocou da linguagem (infinita, como infinito é o pai poético) pertencente ao(s) pai poético(s) através do revisionismo dialético (ERICKSON, 2001).

articulados a partir de certos tropos, a saber: ironia; sinédoque; metonímia; hipérbole e metalepse. A grande diferença da teoria bloomiana em relação à crítica tradicional contextualista é que os tropos não são tratados simplesmente como instrumentos retóricos. Existe uma distinção entre tropo e figura: “O tropo é uma palavra ou sentença usada de modo não-literal. A figura é qualquer tipo de discurso que se afasta do uso comum. Os tropos substituem palavras por outras palavras, mas as figuras não precisam se afastar do significado normal” (*MD*, p.103).

Segundo Erickson (2004, p. 128), “Na medida em que os movimentos dos tropos são percebidos e o *agon* do poeta se revela, os tropos passam a constituir as cognominadas razões revisionárias [...]”, quais sejam *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonização*, *akesis* e *apophrades*. De acordo com Bloom, o poeta apropria-se da tradição através de etapas dialéticas, tropos e defesas, os quais são intercambiáveis quando aparecem em poemas, onde, afinal, surgem apenas como imagens. O que o crítico chamou de razões revisionárias são tropos de defesas psíquicas, junto e em separado, e se manifestam no conjunto de imagens poéticas (*MD*, p. 98). A combinação dessas etapas dialéticas, tropos, defesas, razões revisionárias e imagens constituem uma nova maneira de se perceber e estudar poesia: o mapa da desleitura. Na próxima página está um esquema montado por Bloom (1995b, p. 94) desse mapa:

<i>DIALÉTICA DO REVISIONISMO</i>	<i>IMAGENS NO POEMA</i>	<i>TROPOS RETÓRICOS</i>	<i>DEFESA PSÍQUICA</i>	<b>RAZÃO REVISIONÁRIA</b>
<i>Limitação</i>	Presença e Ausência	Ironia	Formação reativa	<i>Clinamen</i>
<i>Substituição</i>	↕	↕	↕	↕
<i>Representação</i>	Parte pelo todo ou Todo pela parte	Sinédoque	Desvio Contra o Eu. Inversão	<i>Tessera</i>
<i>Limitação</i>	Plenitude e vazio	Metonímia	Decomposição, Isolamento, Regressão	<i>Kenosis</i>
<i>Substituição</i>	↕	↕	↕	↕
<i>Representação</i>	Alto e baixo	Hipérbole Lítotes	Repressão	<i>Demonização</i>
<i>Limitação</i>	Dentro e fora	Metáfora	Sublimação	<i>Akesis</i>
<i>Substituição</i>	↕	↕	↕	↕
<i>Representação</i>	Anterior e Posterior	Metalepse	Introjeção, Projeção	<i>Apophrades</i>

Mapa 1 — O “mapa da desleitura” de Bloom  
Fonte: (MD, p. 94).

O “mapa da desleitura” contém muitos termos da cabala, porém, segundo Erickson, não é necessário o aprofundamento desses empréstimos de conceitos e vocabulário cabalísticos, pois eles:

[...] não são essenciais para este estudo. De fato, a teoria mesma não depende em nada da cabalística judaica a que Bloom tanto se refere; assim como a gnose, a cabalística (pela analogia que ela proporciona entre a criação do artista e a do demiurgo) apenas ajuda a compreender a metodologia de apropriação do poeta, ao demonstrar que, numa literatura divinamente

revelada e sagrada, à qual nenhum jota deveria ser acrescentado pelos rabinos, cuja tarefa é apenas guardar a palavra divina, outras vozes foram sutil, mas inegavelmente, acrescentados à tradição. (MCAA, p. 68).

Para defesa psíquica contra seu “pai poético”, o efebo utiliza um complexo tropo sêxtuplo que envolve idealmente os tropos retóricos presentes no mapa. O pai poético é aquele que possui a musa *agonistes*, o que está inserido nas escolhas feitas por uma sociedade dos textos a serem perpetuados e escritos por ela e para ela (CO, p. 27), isto é, no cânone.

De acordo com Bloom, o efebo tenta fazer parte da tradição, a qual “[...] começa quando um autor novo é simultaneamente ciente, não só de sua própria luta contra as formas e a presença de um precursor, mas é compelido também a um sentido do lugar do precursor em relação ao que veio antes dele” (MD, p. 43). Com sua “força poética” composta de “domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, conhecimento, dicção exuberante” (CO, p. 36), como também outros requisitos destacados por Erickson (2003, p. 229) como estranheza (*weirdness*) e persistência criativa, o efebo luta para inserir-se no cânone. O princípio de seu projeto estético é a “desleitura”, que visa, “através do estudo dos movimentos tropológicos do poema, revelar ou desvelar o intratexto” (ERICKSON, 2004, p. 127), porque “os tropos são colocados não contra a linguagem literal, mas como defesas contra a morte e uma linguagem anterior” (MD, p. 104).

Bloom ressalta que os tropos substituem palavras por outras palavras, e acrescenta que eles são “erros propositais”, desviando-se do sentido literal (MD, p. 103). Os tropos limitam, representam, substituem ou restauram o significado de uma imagem (ou seja, um tropo) anterior (MCCA, p. 72). Os tropos de limitação estabelecem dependência do poema pai (MCCA, p. 73). Já nos de representação, “o poema gostaria de ser completo, elevado e anterior, e ter presença, plenitude e internalidade em abundância [...]” (MD, p. 113). As setas no mapa indicam que as razões revisionárias atuam em pares; que os tropos “misturam-se uns com os outros” (MD, p. 102) e que tanto as razões de limitação, quanto as de representação, substituem-se mutuamente. De acordo com o crítico:

As limitações desviam-se de um objeto perdido ou almejado em direção seja do substituto, ou do sujeito que almeja, enquanto as representações regridem para restaurar os poderes que desejaram e possuíram o objeto. A representação aponta para uma falta, assim como a limitação, mas de modo a *reencontrar* o que possa preencher a falta. Ou de modo mais simples, os tropos de limitação também representam, é claro, mas tendem a limitar as demandas feitas à linguagem ao apontar para uma falta tanto na linguagem como no eu, de modo que a limitação significa reconhecimento nesse contexto. Tropos de representação também reconhecem um limite e apontam

para uma falta, mas tendem a fortalecer tanto a linguagem quanto o eu. (MD, p. 113).

O princípio da substituição consiste em que as representações e limitações respondem umas às outras (MD, p. 114).

Segundo Bloom (1995b), não importa a disposição formal do poema em estrofes, pois grande parte de poemas centrais da tradição romântica são divididos do ponto de vista argumentativo e imagístico em três partes (fases), atuando em pares dialéticos: *clinamen/ tessera*; *kenosis/ demonização* e *akesis/ apophrades* (MD, p. 105). Ele acrescenta que esses três pares “[...] podem atuar em poemas realmente abrangentes e ambiciosos, longos ou curtos” (MD, p. 105), de forma que eles têm sido encontrados na tradição da lírica moderna maior, incluindo poemas curtos de Shelley e os melhores poemas escritos na contemporaneidade (BLOOM, 1995b).

O crítico resume as três fases do poema, como também as coloca como ponto central dos padrões da desapropriação e da poesia revisionista:

As partes são as seguintes: primeiro uma visão inicial de perda ou crise, centrada em uma questão de renovação ou sobrevivência imaginativa; segundo, uma resposta desesperada ou redutora à pergunta, em que o poder da mente, por maior que seja, parece inadequado para superar os obstáculos tanto da linguagem quanto do universo da morte, do significado externo; terceiro, uma resposta mais auspiciosa ou pelo menos continuadora, ainda que marcada pelo reconhecimento da perda [...] Não importa como, o padrão existe, e sugiro agora que ele é mais intrincado e mais preciso do que pensávamos, e necessariamente estabelece também os padrões de desapropriação, ou seja, da interpretação, bem como da poesia revisionista ou tardia (MD, p. 104-105).

Bloom (1995b) explica detalhadamente essas fases ao propor o “mapa da desleitura”. O ponto inicial para compreensão desse instrumento de leitura é a transposição da essência do tropo retórico para o tropo de influência. Nem sempre o topo retórico coincide ou tem função para o tropo de influência<sup>14</sup> no poema, mas a essência da utilização do tropo retórico na linguagem é transferida para a constituição do tropo de influência enquanto defesa contra as imagens que o efebo se apropria do “pai poético”, para dar a impressão que seu poema tardio é original. O efebo começa seu projeto poético com um erro inicial, ou seja, “[...] um estado consciente de retoricidade, a consciência inicial do poema de que *deve ser deslido*, porque sua

<sup>14</sup> Ao analisar um poema de Ulisses Bloom afirma: *Ulysses* começa com uma ironia simples e complexa, mas somente a mais simples, a ironia como figura de linguagem, tem importância estrutural. A amargura do enunciador é amarga e explícita- a ironia como figura de pensamento- e não tem qualquer função defensiva. Mas a ironia defensiva é a *ilusão* que Ulisses diz ‘rei ocioso’ mas quer dizer o que poderíamos chamar de ‘rei responsável’[...]” (MD, p. 163).

significação já se dispersou.” (MD, p. 81). Isso se dá graças à ironia transfigurada em *clinamen*.

A ironia enquanto um tropo retórico consiste na justaposição de significados. Ela “[...] diz uma coisa querendo dizer outra, ou até mesmo o oposto, a formação reativa se opõe a um desejo reprimido manifestando o oposto deste desejo” (MD, p. 107). Já o tropo de influência, ligado diretamente ao *clinamen*, representa a justaposição de poemas, em que o poema novo não consegue mais que se colocar na frente do seu poema pai (MCCA, p. 72). A ironia “[...] extrai significado por meio de um jogo dialético entre presença e ausência” (MD, p. 104). No *clinamen* “[...] a relação presença/ ausência fica bem evidente, pois nessa fase do enfrentamento com a linguagem do poema anterior, o poeta não consegue apagá-la de seu poema anterior, [...] e as duas subsistem no texto.” (ERICKSON, 2004, p. 130). Isto é, o “efebo” esconde seu “pai poético” (ausência), mas ele está presente no poema (presença).

Para assimilar melhor a transposição que Bloom fez do tropo retórico para o da influência, propõe-se aqui uma analogia entre os dois contendo exemplos práticos, os quais estão divididos em “aplicação na linguagem” e “aplicação no poema novo”. Na primeira, os tropos devem ser considerados como uma defesa e desvio contra a linguagem literal, um “erro proposital” em que uma palavra ou expressão passa a ser usada em sentido impróprio, afastando-se de seu local de direito (MD, p. 103). Na segunda, o tropo é considerado uma falsificação, visto que todo tropo é uma interpretação, logo, um engano necessário sobre a linguagem que defende o leitor dos perigos mortais do significado literal (MD, p. 104). Assim, “um poeta interpretando seu precursor, e qualquer intérprete posterior deve *falsificar* por meio de sua leitura, [...] porque toda leitura forte insiste que o significado que encontra é exclusivo e correto” (MD, p. 79). Essa analogia será aqui chamada de “estudo de caso”:

TROPO RETÓRICO: IRONIA	
Definição	Aplicação na linguagem
<p>“Modo de exprimir-se que consiste em dizer o contrário daquilo que se está pensando ou sentindo, ou por pudor em relação a si próprio ou com intenção depreciativa e sarcástica em relação a outrem.” (FERREIRA, 2000).</p> <p>A ironia “[...] diz uma coisa querendo dizer outra, ou até mesmo o oposto, a formação reativa se opõe a um desejo reprimido manifestando o oposto deste desejo” (MD, p. 107). É um tropo que “[...] extrai significado por meio de um jogo dialético</p>	<p>Um garoto acabou de chegar encharcado de lama em casa. Sua mãe lhe diz: -Nossa! Você está limpo hein?!”</p> <p><i>Significado literal:</i> o menino está sujo.</p> <p><i>Conclusão:</i> A mãe através da presença, ou seja, aquilo que foi explicitamente dito (que o menino estava limpo), disse o oposto do que desejou através da informação ausente, o não dito</p>



entre presença e ausência” ( <i>MD</i> , p. 104). Uma ironia retórica é como a limitação de uma paralisia ou rigidez que serve para impedir a expressão de impulsos contrários, enquanto, simultaneamente, torna a contra-catéxis bastante manifesta. ( <i>MD</i> , p. 81).	explicitamente (a sujeira do garoto). Logo, o ausente está presente e o presente está ausente, constituindo o jogo dialético de presença e ausência. Pode-se dizer que “limpo” e “sujo” ficam justapostos no mesmo sintagma.
TROPO DE INFLUÊNCIA: <i>CLINAMEN</i>	
Definição	Aplicação no poema novo
No <i>clinamen</i> “[...] a relação presença/ ausência fica bem evidente, pois nessa fase do enfrentamento com a linguagem do poema anterior, o poeta não consegue apagá-la de seu poema anterior, [...] e as duas subsistem no texto.” (ERICKSON, 2004, p.130). A dialética de presença e ausência se torna, em termos psicológicos, a defesa primária que Freud chamou de formação reativa ( <i>MD</i> , p. 81).	<p>O efebo é consciente de sua retoricidade, mas sabe que seu poema pai deve ser “deslido” porque sua significação já se dispersou. (<i>MD</i>, p. 81) Logo, para lograr êxito, ele esconde/ esvazia a presença intolerável de seu pai poético e engana o leitor fazendo-o aceitar uma nova presença (<i>MD</i>, p. 81).</p> <p>O poema novo não consegue mais que se colocar na frente do seu poema pai (<i>MCCA</i>, p. 72), ou seja, se justapor.</p> <p>O poema precursor foi até certo ponto, mas deveria ter se desviado na direção em que o novo poema se move (<i>AI</i>, p. 25).</p>

Quadro 1 — Estudo de caso da ironia (*clinamen*).

Após a contração inicial, isto é, a retirada de significado do “poema pai” que o *clinamen* provoca, a *tessera* surge como uma resposta a esse movimento (*MD*, p. 81). Retoricamente, a sinédoque constitui o primeiro movimento de substituição imagística do todo pela parte (*MD*, p. 107).

Enquanto tropo de influência, a *tessera* é uma complementação que também é uma oposição, ou “[...] restaurador de alguns dos graus de diferença entre o texto ancestral e o novo poema.” (*MD*, p. 106). Esta razão combina as defesas freudianas “desvio contra o eu”, [um impulso agressivo para dentro] e a “inversão” [uma fantasia em que a situação da realidade é invertida de forma a sustentar a negação ou recusa de qualquer trauma externo] (*MD*, p. 81). Segundo Erickson (2003), a *tessera* pode ou não modificar o “poema pai”. Essa mudança não é substancial se há apenas uma sintetização. A sinédoque só consegue modificá-lo quando o poema novo consegue ser a sua antítese, colocando-se antiteticamente contra o “poema pai”, diminuindo, assim, a importância da imagem anterior (*MCAA*, p. 72). Esse é o grande desafio do efebo, quando ele torna toda a presença de seu “pai” em pelo menos parte de um todo mutilado (*MD*, p. 107) em uma fase em que ele “[...] tenta fugir do poema pai,

revezando (por antítese) ou, acrescentando-lhe um ‘pedaço de significado’” (ERICKSON, 2004, p. 131).

TROPO RETÓRICO: SINÉDOQUE	
Definição	Aplicação na linguagem
<p>“Do grego <i>synekdoché</i>, 'comparação de várias coisas simultaneamente'; Tropo que se funda na relação de compreensão e consiste no uso do todo pela parte, do plural pelo singular, do gênero pela espécie, etc., ou vice-versa”. (FERREIRA, 2000).</p> <p>Na sinédoque “[...] um termo mais abrangente substitui uma representação mais estreita” (MD, p. 81), isto é, “o macrocosmo por intermédio do microcosmo” (MD, 107). Este tropo provoca a imagem de parte pelo todo ou todo pela parte.</p>	<p>O rebanho tinha mil cabeças de gado.</p> <p><i>Significado literal:</i> O rebanho tinha mil vacas e bois.</p> <p><i>Conclusão:</i> gado é o macrocosmo (o todo) e “cabeça” é o microcosmo (a parte).</p>
TROPO DE INFLUÊNCIA: TESSERA	
Definição	Aplicação no poema novo
<p>A <i>tessera</i> é uma complementação que também é uma oposição, ou “[...] restaurador de alguns dos graus de diferença entre o texto ancestral e o novo poema.” (MD, p. 106). O instinto ameaçado do efebo substitui o outro (pai poético) pelo próprio eu do sujeito, como se o microcosmo – o efebo – tivesse que sofrer precisamente porque representa o macrocosmo – o pai poético (MD, p. 108).</p> <p>A <i>inversão para o oposto</i> é uma <i>tessera</i> ou complementação ambivalente, por ser um processo em que uma meta instintual é convertida em seu oposto <i>passando da atividade para a passividade</i>, tal como no exemplo do sádico que transforma em masoquista. Estreitamente é a agressividade voltada contra o eu [...] (MD, p. 107-108).</p>	<p>É nessa fase que o efebo retém os termos do poema-pai, mas fazendo-os significar outros, como se o precursor tivesse cometido um erro, esquecido algo ou não tivesse conseguido ir longe o suficiente (AI, p. 26). O poeta iniciante “[...] tenta fugir do poema pai, revezando (por antítese) ou, acrescentando-lhe um ‘pedaço de significado.’” (ERICKSON, 2004, p. 131). O efebo testemunha contra si mesmo que não é novo quando tão somente complementa o pai poético (AI, p. 26), por isso ele é masoquista.</p>

Quadro 2 — Estudo de caso da sinédoque (*tessera*).

Posterior à crise inicial da primeira fase constituída de perda provocada pelo *clinamen* e da renovação pela adição de “um pedaço de significado”, através da *tessera*, surge a *kenosis* aliada à *demonização*, idealmente a parte intermediária do poema. Como tropo retórico, a ironia é uma mudança de nome, ou substituição do aspecto externo de uma coisa

pela própria coisa, um deslocamento por contigüidade que repete o que é deslocado, mas sempre em tom diminuído (*MD*, p. 108). Como tropo de influência, quando existe a troca da parte pelo todo, a *kenosis* “[...] reduz e assim, esvazia, de alguma forma, o poema pai de uma parte do significado. Mas o poeta não consegue desviar-se da linguagem do poema anterior o suficiente e ainda está sob seu domínio. Por isso as imagens do poema se desenvolvem ao redor das dimensões plenitude e vazio” (ERICKSON, 2004, p. 130). A *kenosis* ainda é mais auto-flagelante do que o *clinamen* (*MD*, p. 81) no tocante às defesas psíquicas e imagens no poema:

A decomposição [...] é um processo obsessivo em que as ações e pensamentos passados são tornados nulos e vazios ao serem repetidos de modo magicamente oposto, um modo profundamente contaminado por aquilo que procura negar. O isolamento segrega pensamentos e atos de modo a romper com seus elos de ligação com todos os outros pensamentos e atos, geralmente rompendo com a seqüência temporal. A regressão aqui é mais poética e magicamente ativa dessas três defesas obsessivas, é um retorno a fases anteriores do desenvolvimento, muitas vezes manifesta por modos expressivos menos complexos do que os presentes. Enquanto a sinédoque da *tessera* formava uma totalidade, ainda que ilusória, a metonímia da *kenosis*, rompe-a em fragmentos descontínuos [...]. Em termos psicológicos, a *kenosis* não é um retorno às origens, mas uma impressão de que a separação das origens está condenada a não parar de repetir. As três defesas que a constituem são todas de limitação, porque todas fragmentam, preparando o caminho para o movimento super-restitutivo da *demonização* [...] (*MD*, p. 108).

Ao estudo de caso:

TROPO RETÓRICO: METONÍMIA	
Definição	Aplicação na linguagem
<p>“Tropo que consiste em designar um objeto por palavra designativa doutro objeto que tem com o primeiro uma relação de causa e efeito, de continente e conteúdo, lugar e produto, etc.” (FERREIRA, 2000).</p> <p>A metonímia é “[...] uma mudança de nome, ou substituição do aspecto externo de uma coisa pela própria coisa, um deslocamento por contigüidade que repete o que é deslocado, mas sempre em tom diminuído” (<i>MD</i>, p. 108).</p>	<p>Pedro tomou a morte</p> <p><i>Significado literal:</i> Pedro foi envenenado.</p> <p><i>Conclusão:</i> o efeito é a morte, a causa é o veneno.</p>

TROPO DE INFLUÊNCIA: <i>KENOSIS</i>	
Definição	Aplicação no poema novo
<p>A <i>kenosis</i> [...] transmite um esvaziamento de uma completude anterior da linguagem, assim como a ironia da influência era o esvaziamento ou ausentamento de uma presença. Como defesa, a <i>kenosis</i> isola removendo os impulsos instintuais de seu contexto enquanto os mantém na consciência, ou seja, removendo o precursor de seu contexto. O mesmo processo desfaz pela oposição o que foi feito antes; este é o aspecto da metonímia que torna tão difícil distingui-la da sinédoque. (<i>MD</i>, p. 82)</p>	<p>Na troca da parte pelo todo, ela [a <i>kenosis</i>] reduz e assim, esvazia, de alguma forma, o poema pai de uma parte do significado. Mas o poeta não consegue desviar-se da linguagem do poema anterior o suficiente e ainda está sob seu domínio. Por isso as imagens do poema se desenvolvem ao redor das dimensões plenitude e vazio. (ERICKSON, 2004, p. 130). Embora o efebo reduza o poema-pai na <i>kenosis</i>, ainda depende dele. (<i>MCAA</i>, p. 73)</p>

Quadro 3 — Estudo de caso da metonímia (*kenosis*).

A hipérbole compensa os esvaziamentos provocados pela metonímia (*MD*, p. 82). Retoricamente este tropo “[...] tira suas imagens da altura e da profundidade, do Sublime e do Grotesco (*MD*, p. 109). A *demonização*, considerada por Bloom a mais importante das razões revisionárias (*MD*, p. 82), por sua vez, intensifica (ou diminui) o significado do texto anterior (ERICKSON, 2004, p. 130). Seu tom de excesso está relacionado à defesa da repressão (*MD*, p. 82), que Bloom, valendo-se da psicanálise, define como sendo:

[...] um processo defensivo pelo qual tentamos manter representações instintuais (memórias e desejos) inconscientes. [...] Aprofundar-se no inconsciente é o mesmo processo de carregar o inconsciente, pois este, como a imaginação romântica, *não* possui aspecto referencial. Tal como a imaginação não pode ser definida porque é um tropo sublime ou uma hipérbole, uma projeção do espírito. [...] A glória da repressão, poeticamente falando, é que a memória e o desejo, submergidos, não têm aonde ir *na linguagem* a não ser para as alturas do sublime, a exultação do ego em suas próprias operações (*MD*, p. 109, grifo do autor).

O poeta reprime o pai poético, no sentido de não tratá-lo tematicamente, mas sua motivação não é ainda independente do poema-pai (BLOOM, 1991 apud ERICKSON, 2003, p. 233). Nesta fase, a linguagem do poeta já possui um nível de diferenciação do “poema pai”; “o exagero (para mais ou para menos) permite ao poema novo mostrar-se em sua novidade diante do poema pai, humilhando-se diante dele, mas já possuindo o seu ‘pequeno’ poema” (ERICKSON, 2004, p. 130).

A seguir, o estudo de caso da hipérbole:

TROPO RETÓRICO: HIPÉRBOLE	
Definição	Aplicação na linguagem
<p>“Figura que engrandece ou diminui exageradamente a verdade das coisas; exageração, auxese” (FERREIRA, 2000).</p> <p>A hipérbole, o tropo do excesso ou da derrocada, como a repressão tira suas imagens da altura e da profundidade, do Sublime e do Grotesco (MD, p. 109).</p>	<p>Rita chorou rio de lágrimas</p> <p><i>Significado literal:</i> Rita chorou demasiadamente.</p> <p><i>Conclusão:</i> A expressão “rio de lágrimas” é um exagero para mais, logo, provoca uma imagem de altura.</p>
TROPO DE INFLUÊNCIA: DEMONIZAÇÃO	
Definição	Aplicação no poema novo
<p>É um tropo que intensifica (ou diminui) o significado do texto anterior. A linguagem do poeta já possui um nível de diferenciação do poema-pai (ERICKSON, 2004, p. 130).</p>	<p>O exagero (para mais ou para menos) permite ao poema novo mostrar-se em sua novidade diante do poema pai, o poema se humilha diante dele, mas já tem o seu ‘pequeno’ poema; o poeta enaltece a si mesmo audaciosamente, e assim, diminui o poema pai (ERICKSON, 2004, p. 130), contudo, sua motivação não é ainda independente do poema-pai (AI, p. 26).</p>

Quadro 4 — Estudo de caso da hipérbole (*demonização*).

Quando o poema passa pelo esvaziamento da *kenosis*, em que sua continuidade ameaça se romper, ele reprime sua força de representação, através da *Demonização*, até atingir o Sublime ou cair em grotescos desvios – mas, em ambos os casos, produz significado (MD, p. 109). A metáfora, retoricamente falando, é um tropo em que a significação natural duma palavra é substituída por outra com quem tem relação de semelhança (FERREIRA, 2000). Enquanto tropo de influência é considerado de limitação. Com maior força que a ironia, a *akesis* limita a poesia ao criar um perspectivismo do interior contra o exterior, outro dualismo entre sujeito e objeto para acrescentar mais peso à imaginação (MD, p. 83).

Para Bloom (MD, p. 83), a Sublimação na poesia atrai a derrota, visto que a aceitação da sobrevivência do precursor como a inevitável forma do outro, como um dualismo que jamais poderá ser banido. Nessa defesa, “[...] o poeta forte quer expressar os mesmos conteúdos do poema anterior, mas desvia a expressão através da metáfora, de tal maneira que o novo poema se torne independente (MCAA, p. 234). Erickson ressalta que a *askesis* produz apenas uma relação de igualdade, semelhança, em que a linguagem do “pai” e do “efebo” co-

existem, mas a nova não modifica o significado da anterior. Afirma ainda que existe aqui uma diferenciação do *clinamen* porque:

[...] o poeta consegue articular, com sua própria voz narrativa, um significado, embora essa criação tenha sido um ‘transporte’ de falas que não altera o significado do discurso do poema pai. Mesmo assim, ele demonstra um poder à altura do poder do poema pai. Por isso o jogo de imagens se desenvolve ao redor das dimensões interior/ exterior. A substituição é apenas no interior da fala e não altera seu significado.” (ERICKSON, 2004, p. 130).

A seguir, o estudo de caso da metáfora:

TROPO RETÓRICO: METÁFORA	
Definição	Aplicação na linguagem
<p>“Tropo que consiste na transferência de uma palavra para um âmbito semântico que não é o do objeto que ela designa, e que se fundamenta numa relação de semelhança subentendida entre o sentido próprio e o figurado; translação”. (FERREIRA, 2000).</p>	<p>Maria é uma flor.</p> <p><i>Significado literal:</i> Maria é delicada.</p> <p><i>Conclusão:</i> Maria não pode, de fato, ser uma flor. Porém, a característica que se fundamentou numa relação de semelhança foi a delicadeza que geralmente é atribuída à flor.</p>
TROPO DE INFLUÊNCIA: AKESIS	
Definição	Aplicação no poema novo
<p>Para Bloom, a metáfora, com mais força ainda, limita a poesia ao criar um perspectivismo do interior contra o exterior, outro dualismo entre sujeito e objeto para acrescentar mais peso à imaginação. A Sublimação [...], na literatura, atrai a derrota, visto que a aceitação da sobrevivência do precursor como a inevitável forma do outro, como um dualismo que jamais poderá ser banido (MD, p. 83).</p> <p>As polaridades entre sujeito e objeto derrotam toda metáfora que tente uni-las, e é esta derrota característica que tanto define quanto limita a metáfora (MD, p. 110). Como tropo para a influência, a metáfora transfere o nome da influência a uma série de objetos inaplicáveis, em uma <i>akesis</i> ou trabalho de sublimação que é ele mesmo uma gratificação substitutiva. Esta é uma defesa ativa, já que, sob a influência do ego, uma meta ou objeto substitutivos substituem o impulso original, com base em uma similaridade seletiva. (MD, p. 82).</p>	<p>Segundo Erickson (2004), a linguagem do pai e do efebo co-existem, mas a nova não modifica o significado da anterior. Difere do <i>clinamen</i> porque o poeta consegue articular, com sua própria voz narrativa, um significado, embora essa criação tenha sido um “transporte” de falas que não altera o significado do discurso do poema pai. Mesmo assim, ele demonstra um poder à altura do poder do poema pai. Por isso o jogo de imagens se desenvolve ao redor das dimensões interior/ exterior. A substituição é apenas no interior da fala e não altera seu significado (ERICKSON, 2004, p. 130). O poeta forte quer expressar os mesmos conteúdos do poema anterior, mas desvia a expressão através da metáfora, de tal maneira que o novo poema se torne independente. (MCAA, p. 234).</p>

Quadro 5 – Estudo de caso da metáfora (*akesis*).

Bloom encerra seu mapa com uma representação final que responde às limitações da metáfora: a metalepse ou transunção – o tropo revisionista propriamente dito, e o recurso poético máximo da tardividade (*MD*, p. 110).

Como tropo retórico, a metalepse funciona como o tropo de um tropo, ou seja, a substituição metonímica de uma palavra por uma palavra já figurativa (*MD*, p. 83). De forma mais específica, pode também ser considerada como a metonímia de uma metonímia (*MD*, p. 111). A razão revisionária *apophrades*, por sua vez, é um sistema, recorrentemente alusivo, que remete o leitor de volta a qualquer sistema figurativo prévio (*MD*, p. 83). É considerado um tropo de substituição “[...] porque através dele o poeta pode, enfim, substituir o “poema pai” pelo seu próprio, e assim, tomar-lhe a Musa e ocupar-lhe o lugar no cânone”. O “poema pai” fica enterrado vivo no poema.” (ERICKSON, 2004, p. 131).

Nessa fase, o crítico revisionista caracteriza a introjeção e projeção como defesas que escolhem entre um tipo de identificação e um tipo de inveja perigosa (*MD*, p. 112), como também:

As defesas que me referi são claramente a introjeção – a incorporação de um objeto ou instinto de modo a superá-lo, e a projeção – a atribuição externa de instintos ou objetos proibidos para um outro. A influência como metalepse para a leitura tende a ser ou uma projeção e distanciamento do futuro, e, portanto uma introjeção do passado pela substituição de palavras posteriores por palavras anteriores em tropos prévios, ou então, mais frequentemente um distanciamento e projeção do passado e uma introjeção do futuro, pela substituição de palavras anteriores por palavras posteriores nos tropos de um precursor. De qualquer modo o presente desaparece e os mortos retornam, por inversão, para serem derrotados pelos vivos (*MD*, p. 83).

Bloom destaca que essas defesas representam porque ambas oferecem a possibilidade de se estender no espaço e no tempo e que elas tropologizam mais diretamente com outras defesas (*MD*, p. 111). Erickson (2004, p. 131) ressalta que o mecanismo de substituição da metalepse é oposto ao da metáfora porque o “poema pai” sofre de “prisão falsa”, a *misprision*, isto é, o sucesso do “efebo” não é suficiente para retirar o “pai poético” de cena.

Ao último estudo de caso, a metalepse:

TROPO RETÓRICO: METALEPSE	
Definição	Aplicação na linguagem
<p>“Figura em que se toma o antecedente pelo conseqüente, e vice-versa” (FERREIRA, 2000).</p> <p>A metalepse é “[...] um tropo inversor de tropos, uma figura de uma figura. Na metalepse, uma palavra é substituída metonimicamente por uma palavra em um tropo anterior, e assim, a metalepse pode ser chamada – o que é enlouquecedor, mas correto – a metonímia de uma metonímia” (MD, p. 111).</p>	<p>Elaine chorou a sua mãe.</p> <p><i>Significado literal:</i> A mãe de Elaine faleceu.</p> <p><i>Conclusão:</i> Elaine chorou a sua mãe (conseqüente) está substituindo a idéia de que sua mãe faleceu (antecedente).</p>
TROPO DE INFLUÊNCIA: APOPHRADES	
Definição	Aplicação no poema novo
<p>De modo mais amplo, a metalepse ou transunção é um sistema, frequentemente alusivo, que remete o leitor de volta a qualquer sistema figurativo prévio. As defesas que me referi são claramente a introjeção – a incorporação de um objeto ou instinto de modo a superá-lo, e a projeção – a atribuição externa de instintos ou objetos proibidos para um outro. (MD, p. 83)</p>	<p>[o <i>apóphrades</i>] um tropo de substituição, porque através dele o poeta pode, enfim, substituir o poema pai pelo seu próprio, e assim, tomar-lhe a Musa e ocupar-lhe o lugar no cânone. Através da metalepse, o poeta produz uma espécie de desfiguração através da qual o poema se transfigura no novo poema o qual se projeta no tempo, mas essa projeção se deve à introjeção da linguagem do poema pai, que fica, [...] enterrado vivo no poema (ERICKSON, 2004, p. 131).</p>

Quadro 6 – Estudo de caso da metalepse (*apophrades*).

A *apophrades* é a tentativa de fazer da tardividade uma anterioridade (MD, p. 110), através da internalização do precursor (MD, p. 159). Chegar a esta fase é o desejo, quiçá inconsciente, de todo poeta “forte”. Nesta razão revisionária, o “pai poético” fica enterrado no poema do “efebo”, o qual nunca consegue se livrar do primeiro. Isso causa no jovem poeta o sentimento de melancolia pela falta de prioridade poética (MD, p. 168), isto é, a angústia da influência, ou ainda, melancolia da criatividade.

É um verdadeiro desafio a aplicação do “mapa da desleitura”, mas vale salientar que, apesar do modelo rígido, é amplamente válido como possibilidade de leitura, conforme já provado em Augusto dos Anjos e segundo pretende-se defender neste trabalho, quando se tenta desenvolver os poemas de Vinicius de Moraes aqui recortados, os quais sequer foram levantados pela crítica. O “mapa da desleitura” ficará mais evidente na desleitura desses poemas.



## 2 A ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA NA POESIA DE VINICIUS E SHELLEY

Para Bloom (1991), todo poeta forte tem a necessidade de ser original. A tríade poética de Vinicius recortada aqui parece encaixar-se no método revisionista antes mesmo da sua teorização pelos “textualistas fortes”, o qual “[...] é caracterizado pelo desejo do poeta descobrir uma relação original a verdade e, assim, abrir a tradição e seus textos à sua própria experiência<sup>15</sup>” (MILEUR, 1985, p. 5, tradução nossa), para conseguir sua glória, ao se consolidar no cânone. Essa descoberta foi um processo árduo e longo, no qual Shelley constituir-se-ia um adversário espinhoso para a experiência de usar a tradição a seu favor. *CHI* teria que perder seu brilho ofuscante para que *OC* pudesse reluzir. Como o incipiente Vinicius iria preparar suas armas de batalha para lutar contra o canônico? A etapa básica de uma guerra é reconhecer o inimigo e perceber seus pontos fortes, suas fraquezas e seus erros. Teria o renomado Shelley alguma fraqueza que pudesse ser atacada por Vinicius? Seria o hino dos trabalhadores da Inglaterra abalável? À investigação.

### 2.1 UMA CANÇÃO: HOMENS DA INGLATERRA

Sabe-se que na tradução de um poema há perdas significativas em termos semânticos e artísticos. Porém, disponibiliza-se aqui uma tradução em português de *CHI* com a finalidade de proporcionar uma melhor “desleitura” no confronto dos poemas de Shelley e Vinicius:

<i>A song: Men of England</i>	<i>Uma canção: Homens da Inglaterra</i>
1. Men of England, wherefore plough	1. Homens da Inglaterra, por que arar
2. For the lords who lay ye low?	2. Pelos lordes que os colocam abaixo?
3. Wherefore weave with toil and care	3. Por que tecer com esforço e cuidado
4. The rich robes your tyrants wear?	4. As ricas vestes que seus tiranos vestem?
5. Wherefore feed and clothe and save,	5. Por que alimentar e vestir e vigiar,
6. From the cradle to the grave,	6. Do berço à cova,
7. Those ungrateful drones who would	7. Aqueles zangões ingratos que
8. Drain your sweat -nay, drink your blood?	8. Secariam seu suor e mais: até beberiam seu sangue?
9. Wherefore, Bees of England, forge	9. Por que, Abelhas da Inglaterra, forjar <sup>16</sup>

<sup>15</sup> “According to Bloom, revisionism is best characterized by the poet’s desire to discover an original relation to truth and thus to open the tradition and its texts to his own experience.”

<sup>16</sup> A palavra “forjar” está empregada no sentido de fabricar, fazer.

<p>10. Many a weapon, chain, and scourge, 11. That these stingless drones may spoil 12. The forced produce of your toil?</p> <p>13. Have ye leisure, comfort, calm, 14. Shelter, food, love's gentle balm? 15. Or what is it ye buy so dear 16. With your pain and with your fear?</p> <p>17. The seed ye sow another reaps; 18. The wealth ye find another keeps; 19. The robes ye weave another wears; 20. The arms ye forge another bears.</p> <p>21. Sow seed, -but let no tyrant reap; 22. Find wealth, -let no imposter heap; 23. Weave robes, -let not the idle wear; 24. Forge arms, in your defence to bear.</p> <p>25. Shrink to your cellars, holes, and cells; 26. In halls ye deck another dwells. 27. Why shake the chains ye wrought? Ye see 28. The steel ye tempered glance on ye.</p> <p>29. With plough and spade and hoe and loom, 30. Trace your grave, and build your tomb, 31. And weave your winding-sheet, till fair 32. England be your sepulchre!</p>	<p>10. Tanta arma, corrente e chicote, 11. Que aqueles zangões sem ferrão podem utilizar para arrebatat 12. A produção forçada de seu trabalho?</p> <p>13. Têm vocês lazer, conforto, calma, 14. Abrigo, alimento, o bálsamo gentil do amor? 15. Ou o que é que vocês compram tão caro 16. Com sua dor e com seu medo?</p> <p>17. As sementes que vocês plantam, outros colhem; 18. A riqueza que vocês encontram, outros amontoam; 19. As vestes que vocês tecem, outros vestem. 20. As armas que vocês forjam, outros as empunham.</p> <p>21. Semeai –mas não permitam tirano algum colher; 22. Produzam riqueza – não permitam a nenhum impositor amontoá-la; 23. Teçam vestes – não permitam nenhum vadio vesti-las; 24. Forjem armas – para em sua defesa empunhá-las.</p> <p>25. Encolham-se em seus cubículos, buracos, e células; 26. Em salões que vocês decoram, outros habitam. 27. Por que balançam as correntes tecidas por vocês? Vejam 28. O aço que vocês teceram olha para vocês.</p> <p>29. Com arado e pá e enxada e tear, 30. Tracem suas covas e construam seus túmulos, 31. E teçam suas mortalhas – até que a boa 32. Inglaterra seja seu sepulcro!</p>
--	--

Quadro 7 — *A Song: Men of England* e sua tradução.

Em *CHI*, Shelley tenta construir a identidade dos operários: começa pelo título, tratando-os como homens e, posteriormente, os caracteriza como as “abelhas da Inglaterra” (v.9). Em oposição aos trabalhadores, surgem os tiranos e preguiçosos: a classe dominante. O eu lírico estimula a reflexão dos explorados sobre sua condição e os exorta a implementarem uma revolução com armas, uma vez que eles mesmos as produziam, assim como todos os bens de sua sociedade. Os dominados deveriam, então, compreender que detinham o poder em potencial. A revolta seria uma resposta à falta de reconhecimento do trabalho árduo do operário por parte da classe detentora do poder e à injusta distribuição das riquezas e dos recursos gerados pelos próprios trabalhadores. Dessa forma, o objeto último da manifestação seria uma transformação social e econômica. Logo, o poema pode ser caracterizado como “didático” por ensinar, conscientizar os operários a reagir contra os abusos da classe dominante através da exortação do povo. A voz-lírica, que surge com expressivos traços de um pai protecionista, tem o intuito de convencer a classe trabalhadora a buscar justiça com as próprias mãos contra os detentores do poder..

É importante ressaltar algumas considerações. *CHI* é um poema curto, sendo composto por apenas trinta e dois versos, os quais podem ser dividido em duas fases que estabelecem o que aqui é chamado de “efeito armadilha”. A primeira fase é cognominada de “movimento de expansão”, em que o povo é exortado. Na sétima estrofe, existe a sugestão de dois cenários. Em um, o povo parece estar finalmente e atentamente ouvindo ao poeta; em outro, a classe não dá atenção ao seu clamor. Então, qualquer que seja a reação dos explorados, surge no poema um “movimento de contração”, em que o eu lírico considera a classe operária incapaz de reagir e traça o futuro de seus ouvintes: o sepulcro.

Lutar contra o cânone não seria tarefa fácil. Vinicius deveria ter armas bem afiadas e muita habilidade para manejá-las. O poeta teria providenciado cada ataque para a “guerra” que estaria por vir. Como poemas são, segundo Bloom, “atos de leitura” (*PR*, p. 36), os do poeta brasileiro podem ter sido conscientemente calculados, ao contrário do que defende o crítico. Vinicius parece atacar *CHI* com outros três poemas: *Poética*, *OC*, principal arma contra o poeta inglês, e *Poética II*. Considerando a “desleitura” proposta aqui, cada poema representa uma etapa em seu processo de angústia, que é “[...] a guerra travada contra a tardividade que resulta em certos padrões análogos de imagens tropos, defesas psíquicas e razões revisionárias” (*KC*, p. 98). Para Bloom “as sugestões de título são sinais ou símbolos sugestivos de uma procura de evidências no poema” (*MD*, p. 152). Seguindo esta declaração, os títulos desses poemas sugerem uma seqüência, pois parecem demarcar cada fase da angústia da influência que Vinicius sofreu. *Poética* é uma espécie de poema profético da criação de *OC*. Este, por sua vez, denota um operário, aqui associado com o próprio poeta, em processo de criação/construção de seu poema. Já *Poética II* dá uma continuidade cronológica e evidente à *Poética*, não apenas por sua numeração, mas por abordar a vitória, supostamente da batalha apresentada em *Poética* do poeta brasileiro contra “si mesmo”<sup>17</sup>. A seguir, a investigação dos passos dessa guerra.

## 2.2 POÉTICA: A PREPARAÇÃO PARA A BATALHA

*Poética* é um poema bastante citado pela crítica e declamado junto à *Poética II* em alguns CDs em homenagem a Vinicius (FERRAZ, 2006). O misterioso e profético verso “meu tempo é quando” (v. 14) ocupa lugar privilegiado nas primeiras páginas de *Vinicius de*

<sup>17</sup> A luta, conforme se defende neste trabalho, não será apenas contra si mesmo, mas contra seus “pais” poéticos.

*Moraes nova antologia poética*, como também é citado por Junqueira (1998, p. 155) para justificar que Vinicius será reconhecido no futuro. Numa primeira leitura, o poema olhar parece referir-se à poesia em si:

1. De manhã escureço
2. De dia tardo
3. De tarde anoiteço
4. De noite tardo.
  
5. A oeste a morte
6. Contra quem vivo
7. Do sul cativo
8. O este é meu norte.
  
9. Outros que contem
10. Passo por passo:
11. Eu morro ontem
  
12. Nasço amanhã
13. Ando onde há espaço
14. Meu tempo é quando.

Todavia, não há, até então, estudos que sugiram uma interpretação diferente da que esse poema é uma metáfora retórica para dizer que a verdadeira poesia pode não ser compreendida pelos contemporâneos imediatamente, mas se eterniza e é universal. A crítica antitética deve seguir as pistas, considerando que existe sempre uma linguagem justaposta. Assim, defende-se neste trabalho que *Poética* e *Poética II* tratam da política do cânone, isto é, são poemas que parecem descrever o desejo, planejamento, ações do “efebo” para tornar-se maior do que o pai em sua inveja criativa. Audaciosamente, Vinicius também demonstra sua vitória em *Poética II*.

Para ser livre da influência de seu “pai poético”, Vinicius precisaria ser original, teria que ser forte, ter poder para inserir-se no cânone e conquistar a divinação, pois, segundo Bloom:

A meta de divinação é conquistar um poder que liberte o poeta de toda a influência, mas principalmente de uma morte esperada, ou necessidade de morrer. A divinação, nesse sentido é ao mesmo tempo uma fúria e um projeto, oferecendo desesperadas sugestões de mortalidade através de uma mágica proliptica que evitaria todo o perigo, incluindo a própria natureza. (*MD*, p. 24).

Propõe-se que *Poética* é apenas a primeira etapa de uma luta agônica contra *CHI* rumo à divinação. Do primeiro ao quarto verso, a voz lírica mostra sua inquietude, aflição, o desespero que Bloom relata quando o “efebo” reconhece a grandiosidade de seu “pai

poético”, mas mesmo assim resolve lutar contra a correnteza, contra suas próprias necessidades de repouso, passando “manhãs” (v.1) e “tardes” (v. 4) e desconsiderando seu relógio biológico. Sua dor maior é à noite, quando existe o “ardor” (v.4). Mais do que insônia ou febre, a palavra “arder” denota o seu desejo, sua fúria em apossar-se do seu poema-pai.

Se Shelley foi leitor apaixonado de Platão, Vinicius não poderia ser diferente. *Poética* sugere associação à caverna platônica, quando atrelada a *OC* e *CHI*. Considere-se que, na primeira estrofe, Vinicius passa a relatar seus dias enquanto está preso nela. É como se a caverna estivesse tão escura que não havia momento em que ele estivesse bem. Os verbos ali conjugados têm uma atmosfera pessimista – escurecer, tardar, anoitecer e arder. Seguindo seu raciocínio de antagonismos, ele poderia ter dito “de noite amanheço” como um sinal de esperança para o término de sua angústia, mas, ao contrário, ele sofre ao arder. Seria essa ardência o fogo, a inspiração provinda de Shelley? Seria Shelley a influência que aquecera sua “brasa da criação”? Entretanto, seu projeto maior, *OC*, ainda não estaria amadurecido. Para concretizar seus planos, o poeta brasileiro teria seguido o próprio Shelley em *Uma defesa da poesia* ao perceber que “poetar” não era algo a ser exercido segundo vontade própria e ainda que:

Um homem não pode dizer: ‘Vou compor poesia’. Nem mesmo o maior dos poetas pode dizê-lo, pois o espírito em criação é como uma **brasa** que está se apagando, que alguma influência invisível, qual vento inconstante, desperta para um clarão transitório; esse poder surge de dentro, como a cor de uma flor que fornece e muda quando é cultivada, e as parte conscientes de nossas naturezas não podem prever seja sua aproximação, seja sua partida. Pudessem essa influência perdurar em sua pureza e forças originais, seria impossível prever a grandiosidade dos seus frutos; mas quando inicia a composição, a inspiração já está declinando, e a mais gloriosa das poesias jamais comunicada ao mundo é provavelmente uma tênue sombra das concepções originais do poeta. (*DP*, p. 194, grifo nosso).

Vinicius teria consciência que não estava pronto para sua luta corpo-a-corpo com Shelley, mas em algum momento ela aconteceria. Mesmo sem previsão de como a batalha iria ocorrer, uma vez que “[...] o próprio espírito que comanda as mãos é incapaz de explicar a si próprio à origem, as gradações ou os meios do processo” (*DP*, p. 195), o poeta brasileiro estaria ciente de seu êxito. Ele tinha de Shelley, em *DP*, um mapa com as orientações para realizar aquilo que todo poeta “forte” coloca como meta “[...] a mais gloriosa das poesias jamais comunicada ao mundo” (*DP*, p. 194).

Na segunda estrofe de *Poética*, os pontos cardeais são abordados de forma confusa, sugestivamente funcionando como máscaras para ludibriar o leitor atento. Essa confusão

estaria servindo também como uma maneira de esconder o(s) pai(s) poético(s), numa tentativa de o poema mostrar-se original. Mais uma vez Vinicius estaria seguindo Shelley quando este diz que “Uma única frase pode ser considerada como um todo, embora possa encontrar-se em meio a uma série de partes desconexas; uma única palavra pode ser uma fagulha de pensamento inextinguível” para endossar sua máscara (*DP*, p. 177). Esse disfarce também está ligado à idéia do “estranhamento familiar”<sup>18</sup> e suscita algumas questões e hipóteses. Por que ele não diz “oeste”, mas prefere “este”, retomando *east* em inglês? Será que os pontos cardeais citados seriam as localizações geográficas dos pais poéticos disfarçados – Shelley, Platão e Marx? Quando ele fala “O este é meu norte” (v.8), talvez, para ele, os pontos cardeais não são válidos. Aqui o poeta está revertendo a hierarquia polar. Ele tem o poder, então, de mudar o sol de posição. Assim, Vinicius estaria manipulando a linguagem: ele não nasce onde disse nascer, nem morre onde disse morrer, ocultando, então, seus pais poéticos.

A morte persegue Vinicius e o ameaça no quinto verso. O poeta sente-se “do sul cativo” (v. 7). Em outras palavras, preso, sugestivamente na caverna platônica, sem poder lutar “contra quem vivo” (v. 6) – presumivelmente o seu “pai poético”, que já está materialmente morto, mas eternizado. Se o poeta declara “o este é meu norte”(v. 8), entendendo-se “norte” como destino, o caminho que ele seguiria seria o mesmo percorrido por Shelley, e o mais importante: iria persistir em lutar face a face com seu antagonista. É como *CHI* fosse um poema bússola para chegar a seu destino: a vitória de estar inserido no cânone.

Pode-se sugerir que no sétimo verso, o poeta houvera se libertado das correntes da caverna platônica, mas ainda estaria lá. Então, um planejamento viria a sua mente: sair dali tendo um objetivo préestabelecido, o “oeste” seria seu “norte”. Segundo Milleur: “Toda identidade poética origina-se na poesia de um precursor, aí, pela primeira vez, o poeta jovem ou efebo [como Bloom o chama] descobre seu desejo de ser poeta e a convicção do seu potencial”(MILEUR, 1985, p. 7, tradução nossa).<sup>19</sup> Assim, é no oitavo verso que a voz lírica está convicta de seu potencial.

---

<sup>18</sup> Este estranhamento está associado ao “unheimlich”, uma idéia freudiana retomada por Bloom que significa um ocultamento familiar. Quando Vinicius fala dos pontos cardeais, existe a sugestão de que ele esteja disfarçando a localização geográfica de seus pais poéticos. Outrossim, ele não teria dito “Outros que contem passo por passo” (l. 9 -10).

<sup>19</sup> “Every poetic identity originates in the poetry of a precursor, there, for the first time, the young poet or ephebe (as Bloom calls him) discovers his desire to be a poet and the conviction of his potential.”

O nono verso de *OC* sugere que Vinicius teria previsto e arquitetado seu projeto contra Shelley quando aquele parece desafiar a crítica literária a encontrar as chaves de seus poemas: “Outros que contem” (v. 9). Em “passo por passo” (v.10) ele parece denunciar seu plano calculado de apresentar *OC* face a face a *CHI* “oficialmente” à crítica literária. Esse verso instiga o crítico a tentar montar um quebra-cabeça. Mais uma vez, Vinicius parece utilizar as dicas de Shelley quando este afirma que “Composições assim criadas estão para a poesia como o mosaico para a pintura” (*DP*, p. 195). O poeta brasileiro saberia que Shelley era mais forte e que já passava pela “maldição do tardio”: “eu morro ontem” (v. 11). Vinicius não aceitaria a derrota, por isso teria que enfrentar os dois impulsionadores de sua poesia: seu precursor e a rejeição da mortalidade (*MD*, p. 30). Desta forma, para escapar da morte, o poeta “[...] deve desinterpretar o pai por meio do ato crucial de desapropriação que é a reescritura do pai” (*MD*, p. 30).

Vinicius não seria o único a perceber o poder de Shelley. O próprio Bloom exalta o poeta inglês em *Mapa da desleitura*: “Aqui podemos citar o mais verdadeiramente poético de todos os verdadeiros poetas fortes, P.B. Shelley [...]” (*MD*, p. 23). Por isso, com uma enorme ousadia, mostrando que também é forte, ameaça a quem quiser e puder escutar: “nasço amanhã” (v. 12). É no “amanhã” que ele encontraria o seu lugar no cânone. É no futuro “onde há espaço” (v. 13) que ele pretende andar, dando seus primeiros passos rumo ao mundo fora da caverna, onde prevê sua vitória magistral. Percebeu que respiraria a eternidade: “– Meu tempo é quando” (v. 14). Esse famoso verso é um dos mais fortes de Vinicius. Os dois pontos e o travessão propõem um diálogo, uma indicação direta. A quem? Ao leitor? Ao próprio Shelley? O pronome “quando” - geralmente interrogativo, fazendo aqui papel de indefinido – talvez indique tempo indeterminado, isto é, possivelmente quando o poeta brasileiro concluir o poema que irá enfrentar o de Shelley mais diretamente; a tão sonhada eternidade. Já que “quando” nunca acaba, Vinicius estaria respondendo a Shelley ao afirmar que “Um poeta participa do eterno, do infinito e do uno, no que diz respeito a suas concepções, tempo, lugar e quantidade não existem” (*DP*, p. 174).

Considerando que Vinicius “venceu” a batalha que levantou contra Shelley, seu tempo é a cobiçada eternidade, sua inserção definitiva no cânone. O tempo que todo poeta, inclusive seu “pai poético” também almejava: “O tempo, que destrói a beleza e a utilidade da história de fatos particulares, despojados da poesia que deveria revesti-los, [mas que] aumenta os da poesia e desenvolve incessantemente novas e maravilhosas aplicações da eterna verdade que ela contém” (*DP*, p. 176).

Abaixo, um esquema resumido de uma proposta de interpretação de *Poética*, levando em conta o fenômeno da melancolia da criatividade de Shelley, Platão e Marx em Vinicius.

	Análise
1- De manhã escureço	Aqui Vinicius possivelmente passa a relatar seus dias enquanto prisioneiro na caverna platônica. O local está tão escuro que não existe momento que ele esteja bem. Ele poderia ter dito “de noite amanheço” como um sinal de esperança para o término de sua angústia, mas, ao contrário, ele sofre ao arder.  Aqui propõe-se o início de sua inveja criativa/melancolia da criatividade.
2- De dia tardo	
3- De tarde anoiteço	
4- De noite ardo.	
5- A oeste a morte	Estaria ele se referindo à localização geográfica de seu “pai poético”, ou mesmo tentando despistar o leitor? A aparente falta de referente para a palavra “oeste” causa o que Bloom (1982) chama de “estranhamento familiar”. Outra possibilidade de leitura é que ele estaria indicando que o próprio Shelley, que até então representa a morte do poeta brasileiro, está a seu “oeste”. Este verso deixa o leitor confuso, como se ele estivesse nadando ao mar com uma bússola quebrada.
6- Contra quem vivo	Finalidade de todo poeta, ser original, sobreviver ao cânone
7- Do sul cativo	Preso à caverna platônica em que Shelley o alerta da prisão. O poeta aqui está no sul ( Brasil?), mais próximo do oeste (Inglaterra?), que seria a saída da caverna, tendo que enfrentar Shelley, que está a oeste?  Independente da localização geográfica, existe apenas de concreto a morte ameaçando sua própria vida. A morte pode ser interpretada como sendo o(s) poema(s) pai(s). Contudo, a morte física não é o mesmo que morte de criação poética. O poeta teria que enfrentar a presença insuportável dos poemas canônicos, motivo de seu aprisionamento, enterrados em seus poemas. Sua única vantagem seria o tempo, pois ainda restava-lhe vida para ingressar na eternidade.
8- O este é meu norte.	O poeta inverte até os pontos cardeais. Porque ele não fala oeste e prefere “este”, retomando “east” em inglês? Seria uma referência a Shelley? Platão? Marx? Haveria neste verso um planejamento de sair da caverna platônica? Sugere-se que ele teria se libertado daquele lugar tendo um objetivo preestabelecido.  A palavra “norte” pode ser uma alusão ao “arar” (plough) em <i>CHI</i> : “Men of England, wherefore plough?”( v. 1), uma vez que The Plough é “o grupo de sete estrelas brilhantes que podem apenas ser vistas a

<sup>20</sup> “Plough/British English - the group of seven bright stars that can be seen only from the northern part of the world”.



	partir da parte norte do mundo” (SUMMERS, 2003, tradução nossa) <sup>20</sup> .
9- Outros que contem	Estaria ele aqui se referindo aos críticos antitéticos?
10- Passo por passo:	Todo o seu processo de luta contra Shelley estaria planejado, ao contrário do que defende Bloom, que diz que é inconsciente.
11- Eu morro ontem	O poeta estaria experimentando o processo de maldição do tardio.
12- Nasço amanhã	Previsão de lograr em seu projeto contra Shelley.
13- Ando onde há espaço:	Aqui ele estaria andando, ou melhor, saindo da caverna platônica rumo ao futuro.
14—Meu tempo é quando	Ao supostamente sair da caverna, viu que respiraria a eternidade.

Quadro 8 — Análise de *Poética*

### 2.3 O OPERÁRIO EM CONSTRUÇÃO VERSUS UMA CANÇÃO: HOMENS DA INGLATERRA: UMA “DESLEITURA”

Neste tópico propõe-se a análise de *OC* frente a *CHI* utilizando o mapa da desleitura enquanto principal ferramenta de trabalho. Como exposto no primeiro capítulo, os poemas tardios “fortes” seguem três etapas, as quais são idealmente constituídas por pares de razões revisionária: *clinamen/ tessera*, *kenosis/demonização* e *akesis/apophrades*. Erickson (2003) parafraseia artisticamente essas fases comparando-as a um duelo medieval:

[...] um cavaleiro, reconhecendo a superioridade do outro, mas também sua própria força, desafia o adversário. O duelo tem etapas determinadas. Primeiro, o lugar e as armas são escolhidos. Depois, a luta: um rondando o outro e os dois compartilhando ainda a mesma força de presença, a seguir, tentando golpear o outro, que se desvia; começam a tirar pedaço um do outro; até que, por um momento, parecem iguais em força e presença. Finalmente, quando a batalha parece quase perdida e empatada para sempre, um derrota o outro, mas a vitória custou tanto que, ao fim da luta, não se sabe ao certo se a vitória honra mais ao morto ou ao vivo, porque num duelo, como na poesia, é o modo como se luta que determina a verdadeira força” (MCAA, 73-74).

A pluralidade de significados da expressão artística, em particular a literária permite à crítica numerosas associações. É bem possível que nenhuma das leituras ou “desleitura” realizadas nesse trabalho ou em qualquer outro tenham relação alguma com o que o autor

tinha em mente. Eis, então, a “mágica” da poesia, fazer surgir diferentes imagens, interpretações, possibilidades e reações a partir de um mesmo objeto de estudo e deleite. Assim, a “desleitura” pretendida atua apenas como uma possibilidade de análise, e não uma verdade engessada de interpretação. Por conseguinte, considere-se que Vinicius de Moraes participou ativamente desse duelo. Na primeira fase da luta ele teria escolhido o melhor lugar para sua imaginação poder ser fértil e prosperar – *CHI*. Suas armas estariam tão afiadas quanto as de seu oponente, pois o tema, personagens e as imagens de seu poema novo seria o mesmo.

Para tentar revelar as possíveis armas de Vinicius de Moraes, estudar-se-ão os movimentos tropológicos de *OC* frente a *CHI*. Propõe-se que *OC* é iniciado com uma *tessera*, mas logo estabelece uma relação de perda com seu “pai poético”. O *clinamen* em *OC*. Vinicius estaria tentando esconder Shelley, mas ele está vivo em seu poema.

### 2.3.1 Movimentos tropológicos entre *Operário em Construção* e *Uma canção: homens da Inglaterra*.

Não seria possível iniciar a luta com um primeiro golpe mortal. *OC* é iniciado com a escolha do personagem: o operário. O pronome “ele” (microcosmo/espécie) representa uma classe (macrocosmo/gênero). Essa sinédoque retórica tem função defensiva para a *tessera*, pois “ele” (microcosmo/ espécie) estaria substituindo os “homens da Inglaterra” (macrocosmo/ gênero). Vinicius (microcosmo) estaria testemunhado contra si mesmo que suas idéias não são novas ao reter os termos de Shelley (macrocosmo) e ao fazer significar outros.

Em seguida, no segundo verso, há a presença da ironia de influência, isto é o *clinamen*, *OC* apenas se justapõe à *CHI*, não conseguindo mais que se colocar na frente do poema pai<sup>21</sup>. *OC* se justapõe a *CHI* em vários pontos. Enquanto *CHI* emprega seus verbos nos modos infinitivo, imperativo e futuro, em *OC* os verbos estão nos mais variados modos. O primeiro movimento revisionário em *OC* se dá predominantemente do décimo primeiro ao

---

<sup>21</sup> Erickson resume o termo “tardividade” como sendo o sentimento que o poeta iniciante (candidato ou efebo) enfrenta ao perceber “[...] que não há mais espaço para ele. Essa realização cria no poeta a ‘angústia da criatividade’ e faz dele, enquanto artista, um melancólico incurável. Este sentimento de tardividade, conforme Bloom, se tornou uma característica da comunidade poética na época moderna, e no século XX representa uma ameaça ao impulso criativo em geral. Embora Bloom, provavelmente tenha se inspirado no ensaio de T. S. Eliot, ‘Tradição e talento individual’, evidentemente essa idéia é a sua versão de temas como a morte do romance, a morte do teatro, a morte da poesia, a morte da arte, pós-modernismo e assim por diante”(MCAA, 234).

quadragésimo quarto verso. Nessa fase do poema, Vinicius emprega os verbos no pretérito perfeito, indicando que a significação em *CHI* já está ultrapassada. Isto é, o poeta não conseguiria apagar a linguagem anterior de seu texto, abrindo espaço para a formação reativa freudiana em que o “pai poético” parece estar ausente, mas seu tema e imagens estão presentes. Sutilmente esse tropo de influência vai ficando explícito através de uma linguagem preestabelecida (a de Shelley), para a partir de dentro dessa linguagem, Vinicius poder contestá-la. Vale destacar que os tropos de influência que o “efebo” se apropria são defesas contra os tropos de Shelley.

A seguir, uma análise dos movimentos da *tessera* e, em seguida, do *clinamen* em *OC* justaposto a *CHI*. As palavras em negrito são tropos (palavras que substituem outras palavras da linguagem do precursor) de ironia de influência apropriados por Vinicius que servem para mascarar as imagens de *CHI* presentes em *OC*:

	<i>OC</i>	Justaposição com <i>CHI</i>	Análise
11.	Era <b>ele</b> que erguia casas	“ <b>Homens da Inglaterra</b> , por que arar Pelos senhores que te rebaixam?” (v. 1-2)	Aqui os poetas definem o tema e os personagens. Shelley e Vinicius utilizam a classe trabalhadora. Shelley generaliza a classe ao usar o plural “homens da Inglaterra” e Vinicius individualiza com “ele”, isto é o operário. “ele”(espécie) é uma sinédoque retórica para “homens da Inglaterra (gênero)”
12.	Onde antes só havia chão		
13.	Como um <b>pássaro sem asas</b>	Por que, <b>Abelhas</b> da Inglaterra, vocês forjam Tanta arma, corrente e chicote (v. 9-10)	Em <i>CHI</i> o processo de trabalho é árduo e exaustivo, expresso através do verbo “arar” (v. 1). Semelhantemente em <i>OC</i> , também existe o trabalho exaustivo, porém prazeroso, porque é espontâneo quando “brota” da mão. O trabalho do “pássaro sem asas” pode ser equiparado ao das “abelhas” - trabalhadores em <i>CHI</i> (“bees” v. 9) na produção do mel (bens).  “pássaro sem asas” é uma ironia de influência para “abelha”.
14.	Ele subia com as casas		
15.	Que lhe brotavam da mão		
16.	Mas tudo <b>desconhecia</b>	“Por que arar” (v. 1) “Por que tecer com esforço e cuidado” (v. 3) “Por que alimentar e vestir e	Na medida em que Shelley questiona o porquê de os trabalhadores aceitarem a exploração, ele considera que

		vigiar” (v. 5) “Por que, Abelhas da Inglaterra, vocês forjam Arma, corrente, chicote Que aqueles zangões sem ferrão podem utilizar para arrebatam A produção forçada de seu trabalho?” (v. 9-12)	seus ouvintes desconheciam a sua situação, por isso não reagiam. Da mesma forma, o operário de Vinicius também desconhecia “tudo” o que Shelley falou a seus trabalhadores. O verbo desconhecer é uma ironia de influência que retoma o desconhecimento dos trabalhadores de Shelley.
17.	De sua grande missão:	A missão dos trabalhadores seria forjar uma revolta armada, mas, como não eram capazes, deveriam deixar que a boa “Inglaterra seja o seu sepulcro” (v. 32)	Nos dois poemas os trabalhadores têm uma missão. Porém a do operário é diferente da dos trabalhadores em <i>CHI</i> , pois ele tentou servir de exemplo para outros operários.
18.	Não sabia, por exemplo		
19.	Que a <b>casa</b> de um homem é um <b>templo</b>	Shelley refere-se às habitações utilizando as palavras <b>abrigo</b> (v. 14) <b>Cubículos, buracos e células</b> (v. 25), <b>salões</b> (v. 26)	Vinicius propõe uma imagem positiva, enquanto Shelley estabelece uma visão negativa da habitação.  “casa” e templo” são ironia de influência para “cubículos, “buracos” e células”.
20.	Um templo sem religião		
21.	Como tampouco sabia		<i>OC</i> continua a concordar veementemente que a classe operária estava alheia a sua realidade.
22.	Que a <b>casa</b> que ele fazia	“ <b>Em salões que vocês decoram, outros habitam.</b> ” (v. 26)	Vinicius não fala diretamente em salões, mas “ <b>casa</b> ” é um meio de habitação. Ele concorda com Shelley que “Em <b>salões</b> que vocês decoram, outros habitam.” Só que para incrementar seu discurso, usou a forte palavra “ <b>escravidão</b> ”.  “casa” é um <i>clinamen</i> para “salões” e “escravidão” é um <i>clinamen</i> para “outros habitam”
23.	Sendo a sua liberdade		
24.	Era a sua <b>escravidão</b> .		
25.	De fato, como podia		Nessa fase inicial, Vinicius não tem outra saída, a não ser começar seu poema com a queda, ou seja, concordando com Shelley que seu operário não possuía compreensão de sua realidade, até aquele momento.
26.	Um operário em		Um operário com o processo de

	construção		conscientização em andamento.
27.	Compreender por que um tijolo	Têm vocês lazer, conforto, calma, Abrigo, <b>alimento</b> , o bálsamo gentil do amor? (v. 13-14)	<i>OC</i> concorda com <i>CHI</i> que a classe dominante coloca seu luxo acima das necessidades básicas dos trabalhadores.  “pão” é uma ironia de influência para “alimento”.
28.	Valia mais do que um <b>pão</b> ?		
29.	Tijolos ele empilhava		
30.	Com pá, cimento e esquadria		
31.	Quanto ao pão, ele o comia...		
32.	Mas fosse comer tijolo!		
33.	E assim o operário ia		
34.	Com <b>suor e com cimento</b>	“Aqueles parasitas ingratos que Secariam seu <b>suor</b> , até beber seu sangue” (v. 7-8)	Note-se nesses versos que o tempo verbal passou de pretérito perfeito para o gerúndio. O poema está se preparando para entrar na <i>tessera</i> .  Desta vez, Vinicius não fez questão de disfarçar a apropriação que fez de “suor”.
35.	Erguendo uma casa aqui		
36.	Adiante um apartamento		
37.	Além uma igreja, à frente		
38.	Um quartel e uma <b>prisão</b> :	Por que balanças as <b>correntes</b> tecidas por vocês? Vejam O <b>aço</b> que vocês temperaram olha para vocês” (v. 27- 28)	Aqui o operário de Vinicius também constrói uma prisão. “prisão” é um tropo de ironia para “correntes e aço”.

Quadro 9 — *Tessera e clinamen* em *OC*.

O processo criativo do poema não é estático. Os tropos “misturam-se uns aos outros” (MD, p. 102). É importante lembrar que os tropos retóricos podem ter funções apenas estruturais (MD, p. 163). Nos versos em que o *clinamen* predomina não há a ironia retórica. Há a ironia de influência tentando enganar o leitor que *OC* é original através dos tropos que ele apropria de Shelley. Quando a voz lírica afirma que as casas que “brotavam da mão” (v. 15) do operário, surge uma catacrese retórica, isto é, “uma aplicação de termo figurado por falta de termo próprio” (FERREIRA, 2000). Contudo, o verbo brotar está a serviço da metonímia através da palavra “mão” (a parte) que está substituindo por contigüidade o próprio operário (o todo). Assim, o décimo quinto verso indica que o próprio operário construía casas com muita facilidade, fazendo com que a catacrese e a metonímia retórica estejam à disposição dos movimentos causados pela ironia de influência, o *clinamen*, pois Vinicius não consegue se libertar da imagem shelleyana do operário/ trabalhador em processo de produção. O poeta teria conseguido apenas diferenciar que seu operário, ao contrário dos trabalhadores

de Shelley, produzia os mesmos bens, com as mesmas dificuldades, mas, apesar de tudo, conseguia trabalhar com bastante naturalidade. A metonímia retórica também surge no verso “com suor e com cimento” (v.34). O “suor” (efeito) substitui “labor” (causa), reforçando a idéia que o operário trabalhava arduamente, ou seja, que Shelley estaria no poema.

Para responder à retirada de significado de *CHI*, *OC* segue rumo a uma complementação, como se Shelley tivesse cometido um erro. Vinicius tem a tarefa de renovar a linguagem para sobreviver. Até o trigésimo oitavo verso, predomina semelhanças entre *OC* e *CHI*. Com a mudança do tempo verbal de pretérito perfeito para o futuro do pretérito em “prisão que sofreria” (v. 39), *OC* já prediz uma mudança em relação à *CHI*. Vinicius anuncia que vai acrescentar um pedaço de significado a *CHI*, uma vez que seu operário não será preso como estavam os trabalhadores de Shelley. Todavia, isso ainda não ocorre nos versos que se seguem, pois do quadragésimo segundo ao quadragésimo quinto verso, o poema ainda está predominantemente em *clinamen*:

	<i>OC</i>	Justaposição com <i>CHI</i>	Análise
42.	Mas ele desconhecia	“Semeai – mas não permitam tirano algum colher Produzam <b>riqueza</b> – não permitam a nenhum impositor amontoá-la; Teçam <b>vestes</b> – não permitam nenhum vadio vesti-las. Forjem <b>armas</b> – para em sua defesa empunhá-las.” (v. 21-24)	Vinicius concorda com Shelley que o operário tem o poder porque ele é quem tem a força de trabalho, portanto pode construir os bens para si próprio, ou, pelo menos, deveria ter uma parcela mais justa do fruto de seu trabalho.  “coisa” é uma ironia para os bens aos quais Shelley se refere (“riqueza, vestes, armas”, dentre outros).
43.	Esse fato extraordinário:		
44.	Que o <b>operário faz a coisa</b>		
45.	E a coisa faz o operário.		

Quadro 10 — *Clinamen* em *OC*.

A partir do quadragésimo sexto verso, *OC* centra-se no sentido da renovação da linguagem, para tentar sobreviver. Não bastaria ter imagens justapostas. Algo de diferente do poema pai deveria surgir. A novidade surge quando o operário torna-se consciente de que tem uma riqueza nas mãos, o seu próprio trabalho. O poema move-se então para a sinédoque de influência, *a tessera*:

	<i>OC</i>	<i>CHI</i>	Análise
46.	De forma que, certo dia	Por que alimentar e vestir e vigiar, Do berço à cova, Aqueles zangões ingratos que Secariam seu suor e mais: até beberiam seu sangue? (v. 5-8)	A voz lírica de <i>CHI</i> tenta fazer com que os trabalhadores, considerados néscios, reflitam sobre a força de trabalho escoada a seres injustos, e até violentos. Já o operário de Vinicius, aparentemente, está em processo de conscientização de que possui uma riqueza, a sua força de trabalho, por si próprio.  “Tudo” é uma ironia de influência para “alimentar, vestir e vigia do berço à cova”. Este tropo revela que <i>OC</i> não é original, por ainda retomar os tropos de Shelley.  “constatar” é uma sinédoque de influência para acrescentar um “pedaço de significado” a <i>CHI</i> , pois esse verbo constitui a primeira diferença substancial entre Shelley e Vinicius.
47.	À mesa, ao cortar o pão		
48.	O operário foi tomado		
49.	De uma súbita emoção		
50.	Ao <b>constatar</b> assombrado		
51.	Que <b>tudo</b> naquela mesa		
52.	— Garrafa, prato, facção —		
53.	Era ele quem os fazia		
54.	Ele, um humilde operário,		
55.	Um operário em construção.		
56.	Olhou em torno: gamela		
57.	Banco, enxerga, caldeirão		
58.	Vidro, parede, janela		
59.	Casa, cidade, nação!		
60.	Tudo, tudo o que existia		
61.	Era ele quem o fazia		
62.	Ele, um humilde operário		
63.	Um operário que sabia		
64.	Exercer a profissão. (v. 46-64)		

Quadro 11 — *Tessera* em *OC*.

Existe nos versos acima mais uma vez a mesma sinédoque retórica para reforçar a sinédoque de influência em “era ele quem os fazia” (v. 53). Obviamente, não é possível a um único operário fazer todos os objetos de uma mesa, ou ainda a “casa, cidade, nação!” (v. 59), como tampouco “tudo, tudo o que existia!” (v. 60). Seriam necessários vários operários, com diferentes habilidades. Antes de vencer Shelley, Vinicius, que profetizou sua vitória em *Poética*, faz questão de prenunciar sua vitória novamente (pois supostamente já o havia feito em *Poética*) através da *apophrades*. Esse tropo de influência remete o leitor de volta a algum sistema de imagens de algum poeta, possivelmente, Shelley. Através da alusão:

Ah, homens de pensamento  
 Não sabereis nunca o quanto  
 Aquele humilde operário  
 Soube naquele momento! (v. 65-68)

Quem seriam esses “homens de pensamento”? Shelley? Platão? Marx? Essa alusão veio marcar pontos para Vinicius, pois “A alusão como referência velada torna-se a figuração mais poderosa e bem sucedida que qualquer poeta forte jamais empregou contra seus precursores fortes” (MD, p.134). Bloom chama a *apophrades* de “retorno dos mortos” (BLOOM, 1995b). O poeta brasileiro sabe utilizar a “tardividade” a seu favor quando afirma “não sabereis nunca” (v. 66). A ironia retórica em “humilde” é útil à *apophrades*, pois a palavra está empregada no sentido de alguém singelo, simples, até pobre, como também submisso. A humildade do operário de Vinicius e dos trabalhadores de Shelley está em oposição a “homens de pensamento” (v. 65), porque, ao contrário do que aqueles “homens de pensamento” previram, o operário teve auto consciência como também lutou em favor de seus ideais, não sendo em nada submisso. O operário estaria sendo melhor que aqueles homens ao superar os pensamentos deles, objetivo último da *metalepse* retórica. O movimento da *apophrades* não está concluído ainda. Mais adiante, haverá um retorno desse tropo, por conseguinte, sua análise.

O poema brasileiro segue tentando desvencilhar-se de Shelley quando o operário observa e enxerga beleza em sua mão. Além de consciente, ele entra num processo de reconstrução de sua auto-estima, a ponto de poder crescer em suas idéias e pensamentos. Esse crescimento parece a princípio motivado por sua própria vontade, mas essa idéia se desfaz:

Pois além do que sabia  
 — Exercer a profissão —  
 O operário adquiriu  
 Uma nova dimensão:  
 A dimensão da poesia. (v. 89-93)

O poema entra em *kenosis*, pois se o operário adquiriu a “dimensão da poesia”, uma das possibilidades de leitura é que ele estaria colocando em prática os conselhos de Shelley para que a classe de trabalhadores reagisse. É como se Vinicius estivesse esvaziando *CHI* de uma parte de seu significado para acrescentar a *OC*. Isso ocorre no momento em que o “efebo” recorre ao poema para resolver o problema do operário.



Um nível de diferenciação já é possível de ser percebido com o crescimento do operário, suas novas perspectivas, seu mundo novo nascendo e alcançando seus iguais. *OC* entra em *demonização* quando mostra imagens de altura por constituir-se uma novidade perante *CHI*:

	<i>OC</i>	<i>CHI</i>	Análise
94.	E um fato novo se viu	“Semeai – mas não permitam tirano algum colher Produzam riqueza – não permitam a nenhum impositor amontoá-la; Teçam vestes – não permitam nenhum vadio vesti-las. Forjem armas – para em sua defesa empunhá-las.”(v. 21-24)	“o que o operário dizia” é uma hipérbole de influência para mostrar a novidade : não é mais o intelectual que fala, e sim o operário. “outro operário escutava” é uma <i>demonização</i> , uma novidade para substituir a imagem de Shelley ao considerar impossível os trabalhadores entenderem o que ele estava falando. O operário escutou os apelos de Shelley. O ato de dizer “não” é uma <i>demonização</i> para o ato de Shelley exortar os trabalhadores a fazerem justiça com as próprias mãos ao usar a violência contra o patrão.
95.	Que a todos admirava:		
96.	<b>O que o operário dizia</b>		
97.	<b>Outro operário escutava.</b>		
98.	E foi assim que o operário		
99.	Do edifício em construção		
100.	<b>Que sempre dizia sim</b>		
101.	<b>Começou a dizer não.</b> (v. 94-101)		

Quadro 12 — *Demonização em OC.*

A novidade de *OC* é que após o operário se conscientizar de sua força de trabalho enquanto riqueza , começa a espalhar para seus companheiros a boa notícia de que são ricos e resolve rejeitar a exploração patronal com a palavra “não”. Tantas diferenças, novidades em relação ao poema pai, contribuem para a exultação do ego do “efebo” por ele ter realizado suas próprias operações.

Apesar de *OC* ter conseguido certo nível de diferenciação, *CHI* estaria mais presente que nunca. No quadro abaixo, a linguagem do pai e do “efebo” co-existem, sem que haja alteração de significado, mas a essa altura o poema já está se tornando independente. *OC* entra em *akesis*, a metáfora de influência:

	<i>OC</i>	<i>CHI</i>	Análise
104.	Notou que <b>sua</b> marmita	“As sementes que <b>vocês</b> plantam, <b>outros</b> colhem; A riqueza que <b>vocês</b> encontram, <b>outros</b> amontoam; As vestes que <b>vocês</b> tecem, <b>outros</b> vestem. As armas que <b>vocês</b>	O pronome “sua” é uma metáfora de influência para “vocês”, reforçando a idéia de que o operário foi capaz de refletir sua própria condição. O substantivo “patrão” é uma <i>akesis</i> para “outros.
105.	Era o prato do <b>patrão</b>		
106.	Que <b>sua</b> cerveja preta		
107.	Era o uísque do <b>patrão</b>		
108.	Que <b>seu</b> macacão de zuarte		

109.	Era o terno do <b>patrão</b>	forjam, <b>outros</b> as empunham.” (v. 17-20)	
110.	Que o casebre onde morava		
111.	Era a mansão do <b>patrão</b>		
112.	Que <b>seus</b> dois pés andarilhos		
113.	Eram as rodas do <b>patrão</b>		
114.	Que a dureza do <b>seu</b> dia		
115.	Era a noite do <b>patrão</b>		
116.	Que <b>sua</b> imensa fadiga		
117.	Era amiga do <b>patrão</b> . (v.104-117)		

Quadro 13 — *Akesis* em *OC*.

Esse movimento revisionário é diferente do *clinamen* porque a linguagem do poema pai e do “efebo” se igualham, como se estivessem empatados. Vinicius consegue articular um significado novo em relação a Shelley porque seu operário é quem percebe sua riqueza (a força de trabalho) aumentando o lucro do patrão.

O operário percebeu a injustiça do patrão e insistiu em dizer não à exploração. Isso trouxe consequências muito graves porque as armas fabricadas para os patrões poderiam ser usadas contra os próprios trabalhadores. O operário de Vinicius ao produzir “tudo”, isso incluía as armas. A previsão de Shelley concretizou-se em *OC*: “As armas que vocês forjam, outros as empunham” (v.20). O operário foi violentado pelos seus próprios iguais que obedeceram às ordens do patrão, o qual se viu ameaçado se os outros trabalhadores também resolvessem rejeitar a exploração. Contudo, a violência não foi suficiente para deter a rebeldia do operário. O patrão resolveu mudar a estratégia, a saber, promover o operário de função. Nesse momento do poema, existe uma alusão à tentação de Cristo no deserto. O operário seria Cristo e Satanás, o patrão. A partir do centésimo quinquagésimo verso, o poema volta a ter o movimento da *demonização*, porque, apesar da motivação não ser independente do poema-pai, existem algumas novidades que fazem Vinicius já possuir seu “pequeno poema”:

	<i>OC</i>	<i>CHI</i>	Análise
150.	Sentindo que a <b>violência</b>	“As <b>armas</b> que vocês forjam, outros as empunham.” (v. 20)	O tropo “violência” foi usada pelo patrão, como previsto por Shelley, mas o operário não praticou a violência física como
151.	Não dobraria o operário		
152.	Um dia tentou o patrão		
153.	Dobrá-lo de modo vário.		
154.	De sorte que o foi levando		

155.	Ao alto da construção	<p>“Têm vocês <b>lazer</b>, conforto, calma, Abrigo, alimento, o <b>bálsamo gentil do amor?</b>”(v. 13-14).</p>	<p>exortou o poeta inglês.</p> <p>“lazer” em <i>OC</i> é hipérbole de influência para “lazer” em <i>CHI</i>. “mulher” é <i>demonização</i> para “válsamo do amor gentil” em <i>CHI</i>’.</p>
156.	E num momento de tempo		
157.	Mostrou-lhe toda a região		
158.	E apontando-a ao operário		
159.	Fez-lhe esta declaração:		
160.	— Dar-te-ei <b>todo</b> esse poder		
161.	E a sua satisfação		
162.	Porque a mim me foi entregue		
163.	E dou-o a quem bem quisier.		
164.	Dou-te tempo de <b>lazer</b>		
165.	Dou-te tempo de <b>mulher</b> .		
166.	Portanto, tudo o que vês		
167.	Será teu se me adorares		
168.	E, ainda mais, se abandonares		
169.	O que te faz dizer <i>não</i> .		

Quadro 14 — Segundo momento da *Akesis* em *OC*.

Esses tropos não são *akesis* porque não se trata apenas de linguagem co-existindo. Poderia-se supor também que os tropos acima seriam *tessera* por acrescentarem um “pedaço de significado”, idéias novas, de *OC* a *CHI*. Porém esses tropos não estão complementando o “pai poético”, e sim, diminuem a linguagem (e as imagens que ela provoca) do poema pai. O “lazer” de Shelley, por exemplo, é algo que é o padrão nega aos trabalhadores. O poeta inglês cobra da classe a falta de percepção de que trabalham, mas não têm entretenimento, enquanto que em *OC* existe um outra significação. O próprio padrão de *OC* não nega, mas, ao invés disso, oferece “lazer” e “mulher” com o fim de corromper as idéias do operário.

De novidade em novidade Vinicius vai construindo o seu “novo poema” à medida em que seu operário consegue ser diferente do padrão e do próprio Shelley. Toda a violência não calaria a verdade de que aquele “humilde” homem tinha o verdadeiro poder em potencial. Essa convicção foi o que o fez ser diferente dos trabalhadores de Shelley e dizer “não” à proposta do padrão, tal como Cristo foi resoluto em não cair na tentação de Satanás, até que o “parasita” ingrato não conseguiu entender tamanha afronta à sua proposta irrecusável:

— Loucura! — Gritou o patrão  
 Não vês o que te dou eu?  
 — Mentira! — disse o operário  
 Não podes dar-me o que é meu. (v. 184-186)

Pela última vez a *demonização* se faz presente, pois outra novidade aparece: a coragem do operário quando diz que o patrão mentira. Novamente o poema de Shelley é humilhado, mas, ao mesmo tempo, Vinicius também é humilhado porque se valeu de *CHI* para criar *OC*: um empate.

A substituição do poema pai pelo seu próprio é o sonho de todo “efebo” segundo Bloom (1995b). Para tal, o poema passa por uma fase de transfiguração, a *apophrades*. A metalepse enquanto tropo retórico já apareceu em *OC* quando Vinicius faz uma alusão aos “homens de pensamento” (v.65) e reaparece para fechar o poema. Vinicius reúne forças para superar *CHI*:

	<i>OC</i>	<i>CHI</i>	Análise
188.	E um grande <b>silêncio</b> fez-se	Com arado e pá e enxada e tear. Tracem suas <b>covas</b> e construam seus <b>túmulos</b> , E teçam suas <b>mortalhas</b> – até que a boa Inglaterra seja seu <b>sepulcro!</b> (v. 29-32).	“silêncio” é metalepse de influência para a morte em <i>CHI</i> , que é representada pelas palavras “covas”, “túmulos”, “mortalhas” e “sepulcro”.
189.	Dentro do seu coração		
190.	Um <b>silêncio</b> de martírios		
191.	Um <b>silêncio</b> de prisão		
192.	Um <b>silêncio</b> povoado		
193.	De pedidos de perdão		
194.	Um <b>silêncio</b> apavorado		
195.	Como o medo em solidão		
196.	Um <b>silêncio</b> de torturas		
197.	E gritos de maldição		
198.	Um <b>silêncio</b> de fraturas		
199.	A se arrastarem no chão.		
200.	E o operário ouviu a voz		
201.	De todos os seus irmãos		
202.	Os seus irmãos que morreram		
203.	Por outros que viverão.		
204.	Uma esperança sincera		
205.	Cresceu no seu coração		
206.	E dentro da tarde mansa		

207.	Agigantou-se a razão		
208.	De um homem pobre e esquecido		
209.	Razão porém que fizera		
210.	Em operário construído		
211.	O operário em construção.		

Quadro 15 — *Apophrades* em *OC*.

O operário e o trabalhador morreram, mas com uma diferença tamanha. A morte dos trabalhadores foi prevista por Shelley como sendo fruto das suas próprias ações auto-destrutivas. Não se pode precisar se aqueles trabalhadores de fato eram inconscientes da exploração que sofriam ou se eles morreram em situação miserável, pois *CHI* expressa a opinião da voz lírica. A morte do operário atua no poema como a morte de Cristo para os cristãos. A vida do operário depois da conscientização deveria servir de modelo aos outros.

Existe nesse trecho uma metalepse retórica em “os seus irmãos que morreram por outros que viverão”. Os “irmãos que morreram” (v. 202-203) são o antecedentes, enquanto que “outros que viverão”, ou seja, aqueles que ainda vão morrer são os consequentes. Esse tropo retórico serve como tropo de influência porque justifica a morte do operário como ato de heroísmo, fator crucial para o êxito de Vinicius na batalha contra Shelley.

O operário-Cristo-herói foi protagonista atuante para a vitória de Vinicius. Para ele mais importou a integridade de suas convicções. A morte não lhe seria nada se seu exemplo fosse seguido. Em cada mente que se tornou consciente por causa de seu exemplo, vivo ali ele estaria. Tão vivo quanto a presença de Shelley em *OC*, que, por mais que Vinicius tenha vencido, se projetado no futuro, Shelley está enterrado vivo em *OC*.

### 3 PLATÃO, SHELLEY & VINICIUS DE MORAES: O ROMANCE FAMILIAR

A crítica revisionista defende que o contexto necessário para uma obra de arte literária são outras obras de arte e que para se entender um poema, deve-se ler sua totalidade, o “romance familiar”, ou seja, “um conjunto de poetas fortes ligados pela mesma descendência poética” (ERICKSON, 2003, p. 234). O poeta cria a partir de um processo de “desconstrução”, isto é, uma “desleitura” da obra de arte de seu(s) precursor(es), a qual representa, nessa visão, um conflito, uma tensão dentro de si e com o que a influenciou [tradição, no sentido mais geral; poema pai no mais particular] (ERICKSON, 2003). Assim, Vinicius de Moraes é, segundo a leitura que se pretende articular, influenciado pelo cânone inglês através de Shelley, e ao mesmo tempo, por Platão, que os contagia com sua força poética.

Admitindo o nível interpretativo que Erickson (2003) denomina de “agônico”, discutir-se-ão neste capítulo apenas as relações temáticas relevantes que podem ser estabelecidas aos dois poemas principais, *OC* e *CHI*, a saber, o papel do poeta, a alegoria da caverna, a construção da polis e dos homens perfeitos relacionados aos conceitos de sabedoria, justiça, temperança e coragem.

#### 3.1 O PAPEL DO POETA

Em *A república*, Platão afirma categoricamente não ser poeta (*R*, p. 84), mas fundador de uma cidade (*R*, p. 67). Para o filósofo-poeta, os poetas são mentirosos (*R*, p. 108) e não merecem ficar na sua cidade idealizada (*R*, p. 306-307). Contudo, Shelley o rebate e afirma que “Platão era essencialmente um poeta – a verdade e o esplendor de suas imagens, assim como a melodia de sua linguagem possuem uma intensidade tão grande quanto se possa conceber” (*DP*, p. 175), e ainda que:

Na infância da sociedade, todo autor é necessariamente um poeta, porque a própria linguagem é poesia, e ser poeta é apreender o belo, em suma, o bem que existe na relação e que vigora, em primeiro lugar, entre existência e percepção e, em segundo, entre percepção e expressão. (*DP*, p. 173).

Já que Platão desafiou não aos poetas, mas aos amadores da poesia a falar em prosa em sua defesa, mostrando que a poesia é “[...] não só agradável, como útil, para os Estados e à vida humana [...]” (R, p. 307), Shelley não poderia ficar imóvel frente à tamanha afronta à poesia. Para responder não só a Platão, mas a Peacock e a qualquer outro que se rebelasse contra a poesia, escreve *Uma defesa da Poesia* (1821). Shelley, em defesa da arte que ama, atribui em prosa múltiplos papéis aos poetas, a saber, o de fundadores da cidade, criadores das instituições civis, organizadores e transformadores da sociedade:

Os poetas, segundo as circunstâncias da época e da nação nas quais surgiram, forma chamados, nos primórdios do mundo, legisladores ou **profetas**: um poeta essencialmente engloba e unifica ambos esses personagens. (DP, p. 173, grifo nosso).

Seguindo a linha de raciocínio de Shelley, Vinicius de Moraes também, em prosa, defende a poesia em *Sobre Poesia* (1962). O poeta constata que desde Platão aos românticos e concretistas modernos existem tentativas de definir essa arte. Ele não fugiria ao que chama de “vaidade de fazer os meus *mots de finesse*<sup>22</sup> em causa própria” (MORAES, p. 99, 1980, grifo do autor). Assim como Shelley, Vinicius contraria Platão ao atribuir ao poeta múltiplas funções<sup>23</sup>. Coincidentemente, sua defesa tanto retoma o campo lexical existente em *OC*, sugerindo que Vinicius é o operário [poeta] que constrói sua “casa”, “torre” ou “templo” [sua poesia] (*Poética II*, v. 9-1), como também se assemelha à defesa de Shelley no que se refere ao papel do poeta enquanto construtor, profeta e à vida como material da poesia:

Um **operário** parte de um monte de tijolos sem significação especial senão serem tijolos para – sob a orientação de um **construtor** que por sua vez segue os cálculos de um **engenheiro** obediente ao projeto de um **arquiteto** – levantar uma casa. Um monte de tijolos é um monte de tijolos. Não existe nele beleza específica. Mas uma casa pode ser bela, se o projeto de um bom arquiteto tiver a estrutura-los os cálculos de um bom engenheiro e a vigilância de um bom construtor no sentido do bom acabamento, por um bom operário, do trabalho em execução. Troquem-se tijolos por palavras, ponha-se o poeta, subjetivamente, na quádrupla função de arquiteto, engenheiro, construtor e operário, aí tendes o que é poesia [...] **O material do poeta é a vida** e só a vida com tudo o que ela tem de sórdido e sublime. Seu instrumento é a palavra. Sua função é a de ser expressão verbal rítmica

<sup>22</sup> Para Moisés (1980, p. 79) “*mots de finesse*” literalmente significa “palavras de fineza”, mas podem ser interpretado no texto como “ditos sagazes”.

<sup>23</sup> Ao idealizar sua cidade, Platão considera que seu funcionamento seria perfeito se cada pessoa fizesse uma só coisa (R, p. 7). Por exemplo, se um sapateiro tentasse ser ao mesmo tempo lavrador, tecelão ou pedreiro, ele seria impedido a fim de que sua obra chegasse à perfeição (R, p. 62). Da mesma forma seria com os outros ofícios. As pessoas que tivessem as qualidades inatas para determinada profissão deveriam “[...] exercitar toda a vida, com exclusão das outras, sem postergar as oportunidades de ser um artífice perfeito” (R, p. 62).

ao mundo informe de sensações, sentimentos e **pressentimentos** dos outros com relação a tudo o que existe ou é passível de existência no mundo mágico da imaginação. Seu único dever é fazê-lo da maneira mais **bela**, simples e comunicativa possível, do contrário, ele não será nunca um bom poeta, mas um mero lucubrador de versos. (MORAES, p. 100, 1980, grifo nosso).

Em *Sobre Poesia*, Vinicius sugestivamente fornece mais chaves para as “vias ocultas” em *OC*. A discussão sobre sua atuação enquanto personagem (o operário) em processo de construção em *Poética*, *OC* e *Poética II* será disponibilizada no próximo capítulo.

É importante observar que Vinicius atribui a um único poeta a função quádrupla de operário, construtor, engenheiro e arquiteto. Porém, seria muita pretensão de sua parte alegar todos esses ofícios para si, uma vez que ele pode ter sido influenciado por seus pais poéticos. Então, se pudesse revelar o segredo de suas supostas chaves sem prejuízo à sua auto-estima enquanto poeta, diria: – Eu, no papel de **operário** parti de um monte de tijolos (palavras) sem significação especial senão serem tijolos (palavras) para – sob a orientação de um **construtor** (Shelley) que por sua vez seguir os cálculos de um **engenheiro** (Platão) obediente ao projeto de um **arquiteto** (linguagem) – levantar uma casa (poema) [...] Mas uma casa (poema) pode ser **bela**, se o projeto de um bom arquiteto tiver a estrutura-los os cálculos de um bom engenheiro e a vigilância de um bom construtor no sentido do bom acabamento, por um bom operário, do trabalho em execução. Nesse sentido, já que em *Poética II*, Vinicius diz que sua “casa”, “torre” ou “templo” “é grande e clara” (v. 9-12), o arquiteto, o engenheiro, o construtor, e o operário, a seu ver, juntos realizaram um bom trabalho. No entanto, essa parceria é questionável. Platão seguramente foi obediente à linguagem, entretanto, até que ponto Vinicius e Shelley o seguiram verdadeiramente? Será que eles ajudaram a construir ou, pelo menos, entrariam na cidade utópica do engenheiro fiel ao arquiteto? A beleza da referida casa bela estaria atrelada a beleza platônica?

### 3.2 ALEGORIA DA CAVERNA E O ROMANCE FAMILIAR DOS POEMAS

Em *CHI*, Shelley clama por justiça. Pode-se dizer, considerando a alegoria da caverna platônica, que ele seria, metaforicamente, um dos trabalhadores que estava



acorrentado<sup>24</sup> desde a infância naquele local. Sugestivamente, Platão o soltou e o forçou a “endireitar-se de repente” (R, p. 211). O recém liberto teria conseguido enxergar o mundo exterior e perceber a verdade. Ao lembrar-se da antiga habitação, desceu à caverna, regozijou-se da claridade que vira, entrou em competição com os companheiros ao associar as sombras projetadas na parede aos objetos do mundo real e os exortou a romperem as correntes, uma vez que possuíam força e aqueles instrumentos de tortura eram fracos<sup>25</sup>.

Em termos práticos, considerando a aplicação da alegoria em *CHI*, Shelley estaria tentando advertir que aquelas pessoas estavam no cárcere porque não enxergavam a realidade: que eram responsáveis pela riqueza maior, ou seja, o trabalho. Apesar de cegos, o poeta tenta instaurar nos “homens da Inglaterra” o instinto de defesa quando utiliza a metáfora “abelhas da Inglaterra”. (v. 9). Eles deveriam enxergar que todos trabalhavam arduamente, em igualdade e conjuntamente em prol do crescimento da nação, pois a riqueza produzida pelo homem, o “mel”, é resultado do labor daquelas abelhas.

Apesar de “abelhas”, o que conseguiam perceber era a projeção da verdade exterior: por não deter os meios de produção do “mel” da nação, os trabalhadores eram obrigados a ser escravos da classe dominante. Contudo, segundo a ótica de Shelley, não conseguiriam dar crédito às suas palavras, pois estavam demasiadamente condicionados para compreender que existia um mundo além daquele. Não podiam enxergar porque eram vítimas do fenômeno histórico que posteriormente o marxismo denomina “alienação” (MARX, 1991).

É interessante observar que Shelley parece referir-se diretamente à alegoria da caverna quando utiliza a imagem das “correntes” (v. 26). Os operários são criticados porque eles mesmos construíam as prisões e os instrumentos que os mantinham amedrontados e apáticos frente à exploração. Marx define esse processo de alienação: “A circunstância do trabalhador alienar-se dos meios de produção corresponde aí uma transformação real no próprio meio de produção” (MARX, 1991, livro 3, v.5, p. 638).

Platão (Sócrates) já haveria advertido a quem conseguisse libertar-se da caverna sobre a possibilidade daquela competição: “acaso não causaria o riso, e não diriam dele que, por ter subido ao mundo superior, estragara a vista, e que não valia a pena tentar a ascensão?” (R, p. 212). Para que não houvesse descrença e conseqüente zombaria, o novo liberto seria proibido de voltar à caverna:

---

<sup>24</sup> Depois que Shelley foi “solto”, pergunta aos trabalhadores: “Por que balançam as correntes tecidas por vocês?” (v. 27).

<sup>25</sup> A fraqueza das correntes pode ser relacionada à metáfora em *CHI* para caracterizar os tiranos: “zangões sem ferrão” (v.7).

É nossa função, portanto, forçar os habitantes mais bem dotados a voltar-se para a ciência que anteriormente dissemos ser a maior<sup>26</sup>, a ver o bem e a empreender aquela ascensão e, uma vez que a tenham realizado e contemplado suficientemente o bem, não lhes autorizar o que agora é autorizado. [...] Permanecer lá e não querer descer novamente para junto daqueles prisioneiros [...]. (*R*, p. 215).

Só depois de experimentar a desconfiança na caverna, Shelley resolve, de fato, não mais lá retornar. Os trabalhadores não conseguiriam se livrar das correntes da exploração sozinhos. Seus destinos já estariam determinados, pois continuariam trabalhando arduamente para os tiranos desde o nascimento até a morte (*CHI*, v. 6). Seriam pessoas conformistas e enquadrar-se-iam nas conseqüências da lei do capitalismo, a qual, segundo Jameson, “[...] mutila a nossa existência enquanto seres individuais e paralisa nosso pensamento com relação ao tempo e mudança, da mesma forma que nos aliena da fala” (JAMESON, 1992, p. 64).

Então, desistindo de tamanha tarefa de conscientização, Shelley usa o imperativo, dessa vez não para esclarecer, mas para mandar o povo reduzir-se aos “buracos” (v. 25) onde morava, enquanto os patrões viviam como lordes defendidos pelas cadeias (mecanismos repressivos do sistema) tecidas e reforçadas pelos próprios trabalhadores; e simplesmente deixa que o destino conduza o povo ao rumo natural — produzir seu próprio funeral para, finalmente receber da terra mãe, a Inglaterra, apenas a sepultura:

Com arado e pá e enxada e tear.  
Tracem suas covas e construam seus túmulos,  
E teçam suas mortalhas – até que a boa  
Inglaterra seja seu sepulcro! (v. 29-32).

Vinicius de Moraes utilizou um humilde, mas sábio, justo, temperante e corajoso operário para enfrentar Shelley e Platão. Sugestivamente, aquele homem estava na caverna e presenciou Shelley sendo forçado à liberdade e advertindo sobre as sombras em tom de competição com os trabalhadores. Depois, Jesus e Marx também haviam passado lá, desta vez, não para competir, mas para mostrar meios de libertar o povo daquela habitação. Vinicius teria observado que não era preciso força física e nem violência para a liberdade daquele operário, uma vez que as correntes já estavam enferrujadas — bastaria um pequeno movimento com as mãos e caminhar rumo à luz.

Em vias práticas, em *OC* o operário passa por um processo de conscientização de que é explorado, resolve rejeitar a prática abusiva não com atos horrendos de violência física ou

---

<sup>26</sup> Neste caso, a filosofia.

arrebatam bens como em Shelley, mas sim ao dizer “não” insistentemente, mesmo sendo-lhe ofertada uma vida melhor se abandonasse seus princípios. Seguindo o exemplo de Cristo, ele decide permanecer com seus ideais, apesar de sua vida estar ameaçada.

### 3.3 A CONSTRUÇÃO DA PÓLIS E DOS HOMENS PERFEITOS

Platão constrói uma cidade imaginária que abrange as necessidades básicas como alimentação, habitação e vestuário, composta de artífices necessários para a produção dos bens de consumo (*R*, p. 56). Esses homens atingiriam a perfeição por trabalharem em um único ofício durante a vida. A perfeição da polis estaria baseada na perfeição dos homens. Assim, os quatro pilares da cidade coincidem com o que Platão chama de “as quatro partes da alma”, isto é, a sabedoria, justiça, temperança e coragem (*R*, p. 200). Shelley e Vinicius seguem o campo lexical de Platão e decidem também erguer uma cidade, mas têm um grande obstáculo a transpor: a tirania.

Shelley tenta construir uma nova cidade de trabalhadores que vivem da força de seu próprio labor, mas dividindo tudo em comunidade, no sistema político melhor caracterizado como socialismo revolucionário. Antes da realização de tamanho projeto, os trabalhadores deveriam destituir um governo onde a tirania, “aquela que arrebatou os bens alheios pela fraude e pela violência, quer sejam sagrados ou profanos, particulares ou públicos, e isso não aos poucos, mas de uma só vez” (*R*, p. 31), reinava. Shelley teria pego emprestada a comparação que Platão faz da “raça de homens preguiçosos e perdulários [...]” (*R*, p. 26) a zangões e aplica aos tiranos em *CHI*, chamando-os de “zangões sem ferrão” (v.11). Os trabalhadores seriam, como exposto anteriormente, as “abelhas da Inglaterra” (v.9), aqueles que trabalham com afinco para o bem do Estado.

Para Platão, assim como os zangões nascem para a desgraça da colméia, os homens preguiçosos apareciam numa casa para a desgraça do Estado (*R*, p. 248). Dentre os zangões, existe a classe dos sem ferrão, que morrem na indigência, e a dos com ferrão, que são os malfeitores (*R*, p. 248). Mas Shelley alerta às “abelhas da Inglaterra” que aqueles zangões não possuíam ferrão, e, sim, eram parasitas. O povo deveria reconhecer que “[...] erro cometeu ao gerar, acarinhar e educar semelhante criatura, e que pretende ele, que é mais fraco, expulsar quem é mais forte” (*R*, p. 268) e que eles os donos da verdadeira força, afinal, as abelhas também têm ferrão.

Contudo, Shelley considerava que a força de suas “abelhas” estava na tomada de poder pela força, algo que Platão condena e cognomina pessoas que utilizam esse meio para obter vantagem de “[...] malfeitores com ferrões, que os poderes dominam deliberadamente pela força [...]” (R, p. 249). Destarte, Shelley teria um efeito reverso, pois estaria expulsando zangões para outros zangões assumirem a colméia. Isto é, no lugar de “abelhas”, o poeta acaba propondo que os trabalhadores se tornassem malfeitores zangões com ferrão.

Em *OC*, o operário vive em meio à tirania, mas conscientiza-se e a rejeita. O título *Operário em construção* indica que aquele trabalhador, ao escutar as musas, adquire a “dimensão da poesia” (v.92), resolve construir a si próprio, sendo capaz de desenvolver uma reflexão sobre o trabalho, como também tenta alcançar o ser perfeito no sentido platônico das quatro partes da alma, para poder promover a habitação de uma cidade senão de homens perfeitos, mas felizes.

### 3.3.1 A sabedoria

Para Platão, a sabedoria está relacionada à revelação de coisas que sempre existirão, sem que se desvirtue por ação da geração e da corrupção (R, p. 180), isto é, a verdade. Tome-se também a sabedoria por grande conhecimento aliado à prudência e sensatez (FERREIRA, 2000). De acordo com Pulos, “Platão seriamente aderiu à visão de que todo conhecimento está latente na mente, e que tal conhecimento pode ser recuperado depois que conscientizamo-nos de nossa ignorância”<sup>27</sup> (PULOS, 1985, p. 36, tradução nossa). Isso está bem representado em *A república*, quando Sócrates mostra um homem pobre conseguindo julgar sua própria realidade:

Muitas vezes, um homem pobre, emaciado, tostado pelo sol, postado no combate ao lado de um rico, criado à sombra, possuidor de superabundantes carnes, se o vir com dificuldade de respirar e cheio de embaraços, acaso não te parece que ele pensará que devido à covardia deles que tais pessoas prosperam, e, quando se encontram a sós, proclamarão para os outros; Estes homens estão à nossa mercê, pois que nada valem? (R, p. 253).

---

<sup>27</sup> “Plato seriously adhered to the view that all knowledge is latent in the mind, and that such knowledge can be recovered after we become conscious of our ignorance”. Nossa tradução livre.

Segundo Bloom (1995), como já apontado, Shelley foi um admirador de Platão enquanto poeta. Entretanto, para criar seus próprios poemas, ele deveria ter suas próprias idéias com o fim de ser original. Bloom afirma que “Nada está mais distante da mente e arte de Shelley do que a visão platônica de conhecimento, nada está mais distante de mitos experimentais de Shelley que os mitos dogmáticos de Platão” (BLOOM, 1985, p. 9, tradução nossa)<sup>28</sup>. Pulos confirma essa diferença:

Shelley nunca seriamente considerou a possibilidade de um conhecimento prévio, que constitui uma característica tão essencial de transcendentalismo e platonismo estritos [...] Ele foi convertido por Locke à doutrina de que todo conhecimento é derivado finalmente da experiência - uma doutrina que ele nunca abandonou [...] (PULOS, 1985, p. 37, tradução nossa).<sup>29</sup>

Para Shelley o conhecimento não levaria em conta princípios preestabelecidos, senão a experiência e aquela vivida pela classe trabalhadora em *CHI* era a apatia à exploração. Isso o levou a generalizar o fim de todos os “homens da Inglaterra” por um caso particular de alienação dos seus contemporâneos e confirmar que os injustos são mais felizes que os justos.

*OC* é estruturado cuidadosamente de modo que a saga do operário seja o resultado do trabalho do pensamento, da “construção” que é um produto produzido pelo próprio operário:

De forma a que, certo dia  
 À mesa, ao cortar o pão  
 O operário foi tomado  
 De uma súbita emoção  
 Ao constatar assombrado  
 Que tudo naquela mesa  
 — Garrafa, prato, facão —  
 Era ele que os fazia  
 Ele, um humilde operário,  
 Um operário em construção  
 [...]  
 Um operário que sabia  
 Exercer a profissão.  
 (v. 46-63)

---

<sup>28</sup> “Nothing is further from Shelley’s mind and art than the platonic view of knowledge, and nothing is further from Shelley’s tentative myths than the dogmatic myths of Plato.”

<sup>29</sup> “[...] Shelley never seriously considered the possibility of *a priori* knowledge, which constitutes so essential a feature of strict transcendentalism and Platonism [...] he was converted by Locke to the doctrine that all knowledge is derived ultimately from experience- a doctrine he never abandoned [...]”

Seguindo Platão, o operário de Vinicius consegue ser autônomo e consciente ao adquirir, sozinho, a compreensão de que a classe a qual pertencia era a condição essencial da existência da própria sociedade e enxerga que:

A realidade consiste na vantagem do mais forte e de quem governa, e que é próprio de quem obedece ter prejuízo; enquanto a injustiça é o contrário, é quem manda nos verdadeiramente ingênuos e justos; e os súditos fazem o que é vantajoso para o mais forte e, servindo-o, tornam feliz a ele, mas de modo algum a si mesmos. (*R*, p. 30).

Desse modo, Vinicius se aproxima da noção de conhecimento platônico, pois o operário tornou-se consciente de sua ignorância, algo que estava latente em sua mente, porque aquele trabalhador estaria escutando as musas da poesia.

### 3.3.2 Poesia & justiça social

Em *A república*, depois de analisar vários conceitos e definições de justiça, Sócrates define a justiça em oposição à injustiça: “concordamos que a justiça é virtude e sabedoria, a injustiça maldade e ignorância” (*R*, p. 38). Todavia, Trasímaco reconhece que a injustiça tem maior força e as pessoas que a cometem são as mais reconhecidas na sociedade:

[...] a mais completa injustiça, aquela que dá o máximo de felicidade ao homem injusto, e a maior das desditas aos que foram vítimas da injustiça, e não querem cometer atos destes. Trata-se da tirania, que arrebatou os bens alheios pela fraude e pela violência, quer sejam sagrados ou profanos, particulares ou públicos, e isso não aos poucos, mas de uma só vez [...] Efetivamente, a quem comete qualquer destes malefícios isoladamente, chama-se sacrilégio, traficante de escravos, gatuno, espoliador, ladrão. (*R*, p. 31).

Adimanto, então, faz um desafio a Sócrates e a qualquer um que quisesse provar que a justiça seria melhor que a injustiça, só que em prosa, ou em verso:

Meu caro amigo, de todos vós, que vos proclamais defensores da justiça, começando com os heróis de outrora, cujos discursos se conservaram até aos contemporâneos, ninguém jamais censurou a injustiça ou louvou a justiça por outra razão que não fosse a reputação, honrarias, presentes, dela derivados. [...] ninguém jamais demonstrou suficientemente, em prosa ou em

verso, até que ponto uma é o maior dos males que uma alma possa acolher, ao passo que a outra, a justiça, é o maior dos bens. (*R*, p. 53).

Como se não bastasse a afronta à poesia por parte de Platão, Shelley e Vinicius não poderiam ficar engessados frente a mais uma provocação. Cada um tenta defender seu conceito de justiça na edificação da sua cidade. Comparando-se a noção de justiça platônica à contida em *CHI*, constata-se que em Platão sua aplicação caberia a um Estado ideal, enquanto que a proposta de Shelley é revolucionária, cabendo na definição platônica (socrática) de “dizer a verdade e restituir aquilo que se recebeu” (*R*, p. 16). Considerando que os trabalhadores não possuíam conforto, salários dignos de seu labor e tinham seus direitos humanos, tais como moradia, dignidade e educação violados, nada mais sábio que Shelley dizer a verdade. Por não serem recompensados com justiça, não haveria outra justificativa se não a de que eram roubados. A riqueza gerada pelo trabalho operário pesado escoava para o patrimônio do patrão de forma que ele não repassaria o lucro, apenas uma porção mínima dele ao trabalhador. Se, por exemplo, um operário que trabalha na produção de tecidos finos ou armas quisesse adquirir um desses ou outros artigos, deveria trabalhar muito mais para conseguir comprá-los. O preço obtido pelos produtos produzidos pelo trabalhador é muito superior ao que foi investido na sua confecção e, assim, pelo mecanismo denominado por Marx (1991, livro 3, v. 4, p. 97) de mais-valia, isto é “[...] o trabalho excessivo, a transformação do trabalhador numa besta de trabalho, constitui um método de acelerar a valorização do capital, a produção da mais valia”. Isto significa que apesar do lucro que dá ao patrão, o trabalhador é sempre explorado, não restando alternativa, na ótica de Shelley, a não ser a revolução armada contra o sistema.

Shelley incita diretamente os trabalhadores a pegar nas armas que eles mesmos produziam e a fazer justiça com as próprias mãos, para enfim terem uma cidade boa para eles mesmos viverem. Como o poeta foi a primeira e até então única “abelha” a saber-se dona de seu “mel”, a liberação política daqueles homens seria um produto da exortação do intelectual escondido na voz lírica de seu poema. Logo, o verdadeiro herói de *CHI* é o próprio poeta o qual possui o dom da consciência, e, mais do que isso, o da devoção à causa da pregação da liberdade. Destarte, Shelley se une aos que, segundo Adimanto, só promovem a justiça para obter reputação, honrarias e presentes. No entanto, o poeta não fez nada que Platão (Sócrates) não tenha recomendado. Nada mais honroso que ser a “rainha” do enxame:

Mas a vós, nós formando-vos, para vosso bem e do resto da cidade, para serdes como os chefes e **os reis nos enxames de abelhas**, depois de vos

termos dado uma educação melhor e mais completa do que a deles, e de vos tornarmos mais capazes de tornar parte em ambas atividades. Deve, portanto, cada um por sua vez descer à habitação comum dos outros e habituar-se a observar as trevas. Com efeito, uma vez habituados, sereis mil vezes melhores do que os que lá estão e reconheceréis cada imagem, o que ela é e o que representa, devido a terdes **contemplado a verdade relativa ao belo, justo e bom.**<sup>30</sup> E assim teremos uma cidade para nós e para vós, que é uma realidade, e não um sonho [...]. (*R*, p. 216, grifo nosso).

Porém uma revolução armada é um ato complexo e perigoso. Seria mais confortável (ironicamente) aceitar a exploração e conseguir sobreviver minimamente do que correr o risco de rebelar-se contra o sistema, perder o emprego, cair na mendicância, na marginalização ou perder a vida como mártir do sistema. Nesse caso, por causa da alienação daquele povo, o final do poema apresenta uma atmosfera pessimista, e a voz lírica muda seu tom de ensinar, esclarecer e congregar a um tom sarcástico de desprezo e falta de fé nesse projeto. Shelley estaria concordando com Platão que “[...] uma natureza medíocre jamais fará algo de grande a alguém, seja a um particular, seja a uma cidade” (*R*, p. 191).

Ao mesmo tempo em que Platão (Adimanto) provoca os defensores da justiça a defendê-la em detrimento da injustiça em prosa, o filósofo dá sugestões de solução daquele desafio quando Glauco esboça uma situação entre o homem justo e injusto:

Demos, portanto, ao **homem perfeitamente injusto** a mais completa injustiça; não lhe tiremos nada, mas deixemos que, ao cometer as maiores injustiças, granjeie para si mesmo a mais excelsa fama de justo, e, se acaso vacilar nalguma coisa, seja capaz de a reparar, por ser suficientemente hábil a falar, para persuadir; e se for denunciado algum dos seus crimes, que exerça a violência, nos casos em que ela for necessária, por meio da sua coragem e força, ou pelos amigos e riquezas que tenham granjeado. Depois de imaginarmos uma pessoa destas, coloquemos agora junto dele **um homem justo**, simples e generoso, que, segundo as palavras de Ésquilo, não quer parecer bom, mas sê-lo. Apaguemos dele, então, essa aparência. Porquanto, se ele parecer justo, terá honrarias e presentes, por aparentar ter essas qualidades. E assim, não será evidente se é por causa da justiça se pelas dádivas e honrarias que e desse modo. **Deve pois desporjar-se de tudo, exceto a justiça**, e deve imaginar-se como situado ao invés do anterior. Que, ao cometer falta alguma, tenha a reputação da máxima injustiça, a fim de ser provado com a pedra de toque em relação à justiça, pela sua recusa a vergar-se ao peso da má fama e suas conseqüências. **Que caminhe inalterável até a morte**, parecendo injusto toda a sua vida, mas sendo justo, a fim de que depois terem atingidos ambos o extremo limite, um da justiça, outro da injustiça, se julgue qual deles foi o mais feliz. [...] Os injustos dirão o seguinte: “que o justo que delineei desta maneira será chicoteado, torturado, feito prisioneiro, queimar-lhe-ão os olhos e, finalmente, depois de ter sofrido toda a espécie de males, será empalado e

<sup>30</sup>O processo de conscientização envolve essa verdade.



compreenderá que se deve querer, não ser justo, mas parecê-lo”. (*R*, p. 47-48, grifo nosso).

Esta fala de Glauco sugestivamente faz parte das bases do projeto de *OC*: o operário é justo, mas parece injusto por estar rejeitando as propostas do patrão, que parece justo, mas é, na verdade, injusto por ser tirano. Porém, se em primeira instância o injusto parece ser mais feliz que o justo, uma vez que o primeiro está vivo e o segundo morto, Vinicius mostrará que não. Algo maior que as aparências torna o operário mais feliz que o patrão, e o melhor de tudo é que aquele homem não honra a justiça pela reputação, honraria e presentes como acreditariam os injustos que Adimanto citou.

A noção de justiça contida em Vinicius responde à proposta pelo poeta inglês, ao mesmo tempo em que se aproxima do conceito platônico. Responde ao de Shelley na medida em que mostra que se pode alcançar a justiça sem confundi-la com agressão física e aproxima-se de Platão no sentido em que o operário utilizou-se da sabedoria, foi virtuoso, temperante e corajoso ao manter sua opinião contra o sistema explorador até a morte.

Mais que responder, Vinicius “derrota” Shelley ao apresentar um cenário em que é o próprio operário que lutou e se libertou e não um intelectual que libertou o operário. Após a iluminação do operário, a caverna fica ameaçada de ficar sem prisioneiros, pois a conscientização já estava sendo instaurada nos outros habitantes:

E um fato novo se viu  
Que a todos admirava  
O que o operário dizia  
Outro operário escutava. (*OC*, v. 95-98).

Vinicius utiliza o discurso artístico e seu jogo poético para criar novas figurações. Segundo Rosenfeld, criar objetos artísticos não é reproduzir objetos preexistentes. Mas manipular significações para o pensar (ROSENFELD, 1989, p. 93). Nesse sentido, para que um “fato novo” exista, é preciso que haja um preexistente, ou seja, pode ser, do ponto de vista de Bloom, uma referência ao grito revolucionário e solitário de Shelley. Ele admirar-se-ia com operários que são capazes, por si mesmos, de enxergar a possibilidade de sair da caverna e efetivamente fazê-lo.

### 3.3.3 A temperança

Platão sugere que um homem perfeito deveria evitar os fatores de corrupção da alma: “todas as chamadas coisas boas; a beleza, a riqueza, a força física, as alianças contraídas na cidade, e toda a espécie de vantagens similares” (R, p. 187). Porém, a temperança seria algo difícil de ser atingido pelo ser. Para Adimanto, uma pessoa que consiga chegar a um padrão de vida econômica ou social superior, cometerá injustiça:

Como será, Sócrates, que há de querer honrar a justiça uma pessoa que tenha a vantagem de possuir força de ânimo, capacidade econômica ou física, ou nobreza de nascimento, sem que se ria ao ouvir elogió-la? [...] **Se alguém puder demonstrar que é mentira o que dissemos**<sup>31</sup>, e estiver seguro de saber bem que a justiça é o maior dos bens, tem sempre uma larga compreensão, **e não se encoleriza** com as pessoas injustas, mas sabe que, a menos que alguém, por um instinto divino tenha aversão à injustiça, ou dela se abstenha devido saber que alcançou [...] uma pessoa dessa espécie que alcance essa capacidade é o primeiro a praticar a injustiça até onde for capaz. (R, p. 53, grifo nosso).

É perceptível que não há temperança em *CHI* porque Shelley exorta o povo à violência. O poeta não responde a esse desafio de Adimanto com a temperança porque “[...] não está em completo acordo com a visão platônica de ‘governo do mudo’ e das ‘leis elementares de ação moral’ [...]”<sup>32</sup> (PULOS, 1985, p. 33). Vinicius teria enxergado nessa rejeição parcial às leis morais de Platão, particularmente a temperança, uma oportunidade de ascensão. Essa parte da alma é o que faz *OC* tomar seu próprio rumo em relação à *CHI*.

Mais uma vez Vinicius teria desafio a ser vencido. Para supostamente contestar Platão, o poeta refugia-se no exemplo de Cristo. *OC* é uma alegoria bíblica sobre a tentação de Cristo no deserto, fortemente evidenciada na epígrafe. Tal qual Satanás, o patrão viu que o operário tinha “poder” por ser mais esclarecido do que seus iguais. Essa consciência era uma ameaça ao seu patrimônio, pois a recusa daquele homem humilde poderia ser seguida por outros e uma conseqüente rebelião rebentar-se-ia. Para proteger seus bens, depois de tentar controlar violentamente o ânimo daquele trabalhador e não obter sucesso, o patrão o levou ao topo do sistema e lhe propôs uma vida confortável, contanto que ele desistisse de seu protesto anti-exploração :

<sup>31</sup> Aqui mais um desafio aos poetas.

<sup>32</sup> “[...] he is not in complete agreement with Plato’s view on the government of the world’ and the elementary ‘laws of moral actions’”. Nossa tradução livre.

Sentindo que a violência  
 Não dobrou o operário  
 Um dia tentou o patrão  
 Dobrá-lo de modo vário.  
 De sorte que foi levado  
 Ao alto da construção  
 E num momento de tempo  
 Mostrou-lhe toda a região  
 E apontando-a ao operário  
 Fez-lhe essa declaração:  
 — Dar-te-ei todo esse poder  
 E a sua satisfação  
 Porque a mim me foi entregue  
 E dou-a a quem bem quiser.  
 Dou-te tempo de lazer  
 Dou-te tempo de mulher.  
 Portanto, tudo o que vês  
 Será teu se me adorares  
 E, ainda mais, se abandonares  
 O que faz te dizer não. (v. 152- 169)

Uma promoção no trabalho depois de anos árduos de labor, o reconhecimento afinal é o sonho de muitos trabalhadores. Todavia, o operário de Vinicius percebeu que todas as vantagens ofertadas pelo patrão eram, na verdade, coisas suas que ele houvera roubado. Aos olhos dos injustos, o tirano estaria sendo justo ao compartilhar aquilo que lhe “pertence” com um pobre trabalhador. As “bocas de delação” (*OC*, v. 122) jamais entenderiam o porquê do operário estar recusando aquilo que melhoraria sua vida e da sua família e não pensariam duas vezes em aceitar a proposta. Por que recusar a reputação, honraria e presentes tão incisivamente?

Mesmo sabendo que poderia reaver o que lhe fora arrebatado, não seria através da mentira que isso aconteceria. A máscara de justiça do patrão deveria cair. Uma vez livre das correntes da caverna e após ter descoberto o mundo “real”, um ser humano jamais retornaria ao condicionamento sofrido. Vinicius estaria concordando com Platão em que “[...] ninguém quereria aceitar ser enganado, e ficar no erro na sua alma em relação à verdade, permanecer na ignorância, tendo e conservando aí a mentira, e que a detesta sobretudo [...]” (*R*, p. 72). Se aceitasse a proposta do patrão, a vida do operário seria uma completa mentira, e com um agravante maior, além de mandar o operário calar seu “não”, ele deveria adorá-lo (*OC*, v. 169). Isto significa que ele seria como o patrão e o ajudaria a enganar os outros trabalhadores – corromperia sua alma e contribuiria para a perpetuação da raça dos “zangões” malfeitores.

Aquele homem “humilde” (v.54) decide não adorar o patrão, nem vender seus princípios e tem “ [...] aversão à mentira e a recusa em admitir voluntariamente a falsidade, seja como for, mas antes odiá-la e pregar a verdade” (R, p. 180). Pode-se dizer que o operário foi temperante ao resistir à tentação do patrão, respondeu a Platão ao mostrar que mesmo tendo a possibilidade de atingir uma condição socioeconômica superior, não cometeu injustiça nem consigo nem com outros e transformou-se numa espécie de Cristo operário<sup>33</sup>.

### 3.3. 4 A coragem

A coragem em Platão (Sócrates) está longe da cólera, visto que “[...] uma natureza covarde e grosseira não poderia ter parte na verdadeira filosofia [...]” (R, p. 181) e que quanto mais “[...] nobre uma alma for, tanto menos pode encolerizar-se” (R, p. 136). Shelley certamente é corajoso quando denuncia a tirania abertamente, mas toma um rumo diferente quando em *CHI* considera a coragem uma ferocidade arrebatadora para defender aquilo que acreditava ser justo para a classe trabalhadora. Porém o que deveria funcionar como um sistema socialista revolucionário poderia ter as conseqüências da timocracia descrita em *A república*. Se seu plano de arrebatar os bens “alheios” pela violência lograsse êxito, como funcionariam as próximas gerações? Platão, com sua ótica profética, traça o futuro dos homens que seguissem esse projeto:

[...] as crianças que nascerão não serão bem constituídas nem afortunadas. Dentre essas crianças, os seus antecessores porão as melhores à frente do governo; mesmo assim, como são indignos disso, quando tiverem alcançado o poder que pertencia aos pais, correrão logo a não cuidar de nós, apesar de serem guardiões, tendo em menor apreço do que se deve a arte das Musas, e depois a ginástica, de onde resultará que nossos jovens ficarão menos cultos. Dentre eles serão investidos chefes que não têm espírito para guardião, nem para discernir as raças de Hesíodo<sup>34</sup> [...] Portanto, serão avaros das suas riquezas [...] **Fogem da lei como crianças do pai porque foram educados, não pela persuasão, mas pela violência**, devido a terem descurado a verdadeira Musa, a da dialética e da filosofia, e a terem tributado maior veneração à ginástica do que à música. (R, p. 242-244, grifo nosso).

O operário de Vinicius teria inúmeros motivos para vingar-se do patrão com violência, pois fora violentado:

<sup>33</sup> Note-se a epígrafe do poema de Vinicius, a qual alude ao episódio da tentação de Cristo no deserto, que, simbolicamente representa o ritual de iniciação da vida pública de Cristo.

<sup>34</sup> As raças de Hesíodo são utilizadas por Platão para apresentar a teoria das três almas: bronze [concupiscível], prata [irascível] e ouro [racional] (R, p. 323).

Dia Seguinte, o operário  
 Ao sair da construção  
 Viu-se de súbito cercado  
 Dos homens da delação  
 E sofreu, por destinado  
 Sua primeira agressão.  
 Teve o rosto cuspidado  
 Teve seu braço quebrado  
 Mas quando foi perguntado  
 O operário disse: Não! (v. 130- 139)

Vinicius, por sua vez, estaria escutando as musas quando seu operário enfrenta o adversário com nada além da palavra. Não foi preciso restituir com a cólera, pois “[...] certamente o filósofo, convivendo com o que é divino e ordenado, tornar-se-á ordenado e divino até onde é possível a um ser humano. Embora em toda parte se multipliquem os detratores” (R, p. 197). Se a agressão física não fez o operário mudar de opinião, não seria sábio repetir o ato com alguém com mais recursos e alianças que ele. Seria preciso algo muito maior para promover a justiça.

Por mais recursos que o patrão tivesse, existia uma coisa que ele não acessaria, nem controlaria: a mente humana justa e consciente, muito menos várias delas. A justiça promovida pela palavra “não” em *OC* é uma forma mais complexa de violência, podendo ser enquadrada no oxímoro “pacifismo violento”, representando ainda a tomada de consciência. Se vários operários conscientizados juntos rejeitassem a exploração, conseguiriam fazer a sonhada revolução de Shelley, só que nos padrões de Vinicius. Ou seja, ao responder “pacificamente” à opressão, o operário é capaz de um nível de heroísmo e de magnitude que ultrapassa não só o patrão, mas o próprio Shelley.

Entretanto, mais uma vez, o operário foi comedido, pois a resistência de sua classe seria um processo lento, por conseguinte, não colheria os frutos imediatamente. Foi preciso muita coragem para o operário defender a verdade até o fim, pois se ele havia sido fortemente agredido por se negar a ser explorado, a ira do patrão não estaria abrandada depois da recusa à proposta de ascensão. A consequência de suas atitudes seria a sua morte.

Assim, semelhante a Shelley, Vinicius termina seu poema com a morte, mas não de forma covarde, e, sim, heróica, refugiando-se em Platão quando seu operário enxerga a felicidade de atingir a totalidade do ser como algo maior que reputação e honrarias e até maior que a vida:

[...] porquanto a mesquinhez é o que há de mais contrário a uma alma que pretende alcançar sempre a totalidade e a universalidade do divino e do humano [...]. Mas aquele que possuir um espírito superior e contemplar a

totalidade do tempo e a totalidade do ser, supões que é capaz de julgar que a vida humana tem grande importância? [...] Uma pessoa nessas condições tampouco terá a morte na conta de uma coisa terrível? (*R*, p. 181)

Pode-se afirmar que, em resposta a Adimanto, o operário honrou a justiça ao ser justo e não parecer, apesar de tentado e injustiçado, sem a cólera de Shelley. O operário é, pois, não apenas o protagonista do poema e herói do leitor, mas seu próprio herói. À medida que ele se vai construindo, também se vai tornando o herói dos outros operários a quem liberta com seu exemplo revolucionário. É possível dizer, em termos platônicos, que ele através da sabedoria, justiça, temperança e coragem atingiu o belo, isto é, a totalidade do ser e do tempo, pois sua morte, como a dos seus irmãos que morreram pela mesma causa (v. 202), foi “por outros que viverão” (v. 203).

#### 4 A VITÓRIA

*Poética II* (1960) é um soneto que provoca questionamentos desde o título. Seria o poema uma continuação de *Poética*? Se *Poética* supostamente descreve o processo de angústia criativa de Vinícius, *Poética II* parece comemorar a vitória do poeta de Moraes frente à Shelley :

1. Com as lágrimas do tempo
2. E a cal do meu dia
3. Eu fiz o cimento
4. Da minha poesia.
  
5. E na perspectiva
6. Da vida futura
7. Ergui em carne viva
8. Sua arquitetura.
  
9. Não sei bem se é casa
10. Se é torre ou se é templo:
11. (Um templo sem Deus.)
  
12. Mas é grande e clara
13. Pertence ao seu tempo:
14. Entrai, irmãos meus!

Vitória essa conquistada “com as lágrimas do tempo” (v.1), derramadas pelo tempo de inquietude, insônia, o “ardor” expresso em *Poética* até que, possivelmente, seu projeto estético, *Operário em Construção* se concretizasse.

Pode-se observar que existem imagens semelhantes nos três poemas de Vinícius, porém, cada um procura sua própria via oculta, própria força poética e cadeia de associações, isto é, seu próprio universo. No segundo verso, por exemplo, a voz lírica parece utilizar máscaras, isto é, retoma o mesmo campo lexical presente em *OC*. Embora a palavra “cal” não esteja presente em *OC*, é um elemento importante para que o operário erga as casas. Quando misturada ao cimento e a água, formando uma liga, com o trabalho do operário (poeta) servirá para ligar blocos de cimento (as palavras) e estruturar a construção (o poema). Por possuir cor branca, a principal função da cal é preparar a parede para uma pintura definitiva, mas quando usada em árvores, favorece a morte de cupins e a vida da árvore. Algumas construções nem utilizam tinta, só a cal. Nesse caso, a cal também tem papel ornamental, de ser agradável aos olhos, retomando um das características da poesia, o belo.

Em *Poética II*, a “cal do meu dia” (v. 2) sugere que Vinicius pôs uma nova roupagem em *CHI*. Seria uma forma de atualização dos dias em que o poeta refugia-se não só em Platão, mas no próprio Shelley quando parece se apropriar de um dos ingredientes essenciais da receita do poeta inglês para compor *OC*:

Mas um poeta considera os vícios de seus contemporâneos [aceitar a exploração] uma **veste** provisória com a qual devem ser ornadas [com a consciência] e que cobre sem ocultá-las, as proporções eternas de sua beleza. Pretende-se que um personagem épico ou dramático [**o operário**] as use como um envoltório para a sua alma, como a antiga armadura ou o moderno **uniforme** [evidência forte de que é operário] o fazem com o seu corpo, conquanto se imaginem facilmente se imaginem vestes outras, mais graciosas do que aquelas. **A beleza da natureza interior** [a integridade ao dizer não] **não pode ser ocultada inteiramente por sua veste circunstancial** [a de operário], **sem que o espírito de sua forma se manifeste** [dizendo não] **no próprio disfarce e indique a forma oculta pela maneira como usa**. Uma forma majestosa e movimentos graciosos serão expressos sob os costumes mais bárbaros e grosseiros. (DP, p. 178, grifo nosso.).

Em outras palavras, o poeta teria feito de seu operário um ouvinte dos protestos de Shelley. O “humilde” homem teria se libertado da caverna platônica, incorporado o exemplo de Cristo e se feito herói, não um eterno explorado do sistema, como julgava o poeta inglês a seus contemporâneos. Já que uma outra função da cal é desinfetar, aplicando a idéia ao poema, haveria algum indício em *Poética II* de que Vinicius desejaria matar/ derrotar seu “pai poético”?

Assim, no primeiro verso da primeira estrofe de *Poética II*, Vinicius estaria revelando a “receita” de *OC*:

“LAGRIMAS DO TEMPO” (v.1)	+	“CAL DO MEU DIA” (v.2)	→	“CIMENTO DE MINHA POESIA” (V.4)
Angústia da influência (lágrima) que sentira por Shelley (tempo) + Rejeição da mortalidade <sup>35</sup> já expressas em <i>Poética</i> .	+	Seu próprio projeto estético, ou seja, o próprio poeta ( <i>o operário</i> ) em processo de criação ( <i>em construção</i> ).	→	<i>Operário em Construção</i> Sugestivamente o concreto de sua poesia, isto é, o poema conseguiu a inserção no cânone.

Quadro 16 — “Receita” de *OC*.

<sup>35</sup> Considere-se o que Vico advoga: “Todo poema [...] tem dois criadores: o precursor e a rejeição da mortalidade por parte do “efebo””(VICO,1944 apud BLOOM, 1991, p. 30).



Segundo Bloom (1982), a vitória do “efebo” é ser inserido no cânone, ser eternizado “na vida futura” (*OC*, v. 6) sem ser esquecido. O poeta brasileiro estaria auto declarando-se vencedor da batalha poética: “Ergui em carne viva” (v. 7). O sujeito desse verso indica que ele foi o operário em construção de sua poesia. O pronome possessivo em “minha poesia” (v.4) propõe que ele já se apropriou não só da linguagem, como também da prioridade canônica.

Nas duas últimas estrofes, a voz lírica não tem noção do tamanho de seu trabalho, porém sabe que é grande. O convite no último verso parece ser direcionado aos leitores ou a outros poetas, seus irmãos, isto é, os prováveis filhos do seu(s) “pai(s) poético(s)” a inserirem-se em sua poesia, pois com o pai morto, agora ele assumiria a liderança.

Contudo, apesar de pensar ter “matado” seu pai, “o poeta morto vive no seu sucessor” (*MD*, p. 30), uma vez que “ [...]o poeta posterior sempre engrandece o precursor no próprio ato de falsificá-lo (interpretá-lo)” (*MD*, p. 105). Ele nunca se livraria da condição de subordinado, pois “Se não ter concebido a si próprio é um fardo, para o poeta forte há também o fardo mais oculto: o de não ter-se dado à luz, de não ser um deus quebrando deus próprios vasos, mas de estar submerso por uma palavra não de todo a sua.” (*MD*, p. 27).

O poeta Vinicius parece ter levado o convite a seus irmãos muito a sério, de forma que, um ano antes de morrer, teve a oportunidade de fazer valer o lema da sua luta “por outros que viverão” (*OC*, v. 203) quando:

Num histórico 1º de maio, a convite do então líder sindicalista Luís Inácio Lula da Silva, recita seu poema ‘O Operário em Construção’ para aproximadamente 150 mil trabalhadores, num grande ato organizado em meio à greve do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo (SP). (FERRAZ, 2006, p. 83).

Após essa declamação, pode-se afirmar que o justo operário foi mais feliz que o injusto patrão, pois sua morte de fato ameaçou o seu patrimônio, de forma que a sonhada revolução através da palavra levou mais de cento e cinquenta mil operários a refletirem sobre suas condições de exploração, e um deles tornou-se presidente do Brasil.

O apelo de Vinicius aos seus irmãos parece ter logrado êxito antes mesmo de recitar *OC*. Lúcio Barbosa, Dominginhos e Fausto Nilo, Chico Buarque, e Luiz Gonzaga Júnior [Gonzaguinha] possivelmente visitam sua poesia. Cada poema estudado a seguir sugere momentos de *OC* e serão confrontados apenas no que se refere às relações de imagens e de tema.

#### 4.1 COMPORTAMENTO GERAL

Em *Comportamento geral*, Luiz Gonzaga Júnior (Gonzaguinha) retrata a classe operária conformada com a exploração, como se estivessem ainda dentro da caverna e, pior ainda, agradecendo por estar lá, livre dos perigos da luz que provoca turvação na visão. O poema dialoga com *OC* do décimo primeiro ao vigésimo quarto verso, quando operário ainda é inconsciente. O tom de ironia e de previsão de imobilidade por parte dos trabalhadores segue mais à tendência Shelleyana, mas também caberia como um complemento a *OC*, no sentido de descrever a vida e prever o futuro das “bocas de delação”. Abaixo, uma simples comparação de imagens:

<i>Comportamento geral</i>	<i>OC</i>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Você deve notar que não tem mais tutu</li> <li>2. <b>E dizer que não está preocupado.</b></li> <li>3. Você deve lutar pela xepa da feira</li> <li>4. <b>E dizer que está recompensado.</b></li> <li>5. Você deve estampar sempre um ar de alegria</li> <li>6. <b>E dizer: tudo tem melhorado.</b></li> <li>7. <b>Você deve rezar pelo bem do patrão</b></li> <li>8. <b>E esquecer que está desempregado.</b></li>   <li>9. Você merece, você merece.</li> <li>10. Tudo vai bem, tudo legal.</li> <li>11. Cerveja, samba, e amanhã, seu Zé</li> <li>12. Se acabar em teu Carnaval.</li> <li>(...)</li>   <li>17. <b>Você deve aprender a baixar a cabeça</b></li> <li>18. <b>E dizer sempre: "Muito obrigado".</b></li> <li>19. <b>São palavras que ainda te deixam dizer</b></li> <li>20. <b>Por ser homem bem disciplinado.</b></li> <li>21. <b>Deve pois só fazer pelo bem da Nação</b></li> <li>22. <b>Tudo aquilo que for ordenado.</b></li> <li>23. <b>Pra ganhar um Fuscão no juízo final</b></li> <li>24. <b>E diploma de bem comportado.</b></li> </ol>	<p>Era ele que erguia casas Onde antes só havia chão. Como um pássaro sem asas Ele subia com as casas Que lhe brotavam da mão <b>Mas tudo desconhecia</b> <b>De sua grande missão:</b> Não sabia, por exemplo Que a casa de um homem é um templo Um templo sem religião Como tampouco sabia <b>Que a casa que ele fazia</b> <b>Sendo a sua liberdade</b> <b>Era a sua escravidão.</b> (v. 11-24)</p> <p>— Loucura! — Gritou o patrão Não vêes o que te dou eu? (v. 184-185)</p>

Quadro 17 — *Comportamento geral versus OC.*

Esse poema não exorta trabalhador à ação alguma, mas denuncia a exploração ao descrever o patrão como um homem que faz o bem ao operário, ao ponto de ele ser agradecido pelas melhorias em sua vida. A gratidão deveria vir em forma de obediência ao sistema, algo que o operário de Vinicius não fez quando lutou contra o conformismo. Caso o operário em *OC* houvesse aceito a proposta do patrão, ele estaria sendo personagem desse *Comportamento geral*.

#### 4.2 CIDADÃO

Lúcio Barbosa supostamente visita *OC* com *Cidadão* no momento da conscientização do operário, e posteriormente quando o trabalhador começa a comunicar-se com outro ao dizer que ele é quem tem o poder por deter a força de trabalho:

<i>Cidadão</i>	<i>OC</i>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Tá vendo aquele <b>edifício moço</b>?</li> <li>2. Ajudei a levantar</li> <li>3. Foi um tempo de aflição,</li> <li>4. Era quatro condução</li> <li>5. Duas pra ir, duas pra voltar.</li> <li>6. Hoje depois dele pronto</li> <li>7. Olho pra cima e fico tonto</li> <li>8. Mas me vem um cidadão</li> <li>9. E me diz desconfiado:</li> <li>10. "Tu tá aí admirado ou tá querendo roubar?"</li> <li>11. Meu domingo tá perdido,</li> <li>12. vou pra casa entristecido</li> <li>13. Dá vontade de beber.</li> <li>14. E pra aumentar meu tédio</li> <li>15. Eu nem posso olhar pro <b>prédio</b> que eu ajudei a fazer.</li> <li>16. Tá vendo aquele <b>colégio</b> moço?</li> <li>17. Eu também trabalhei lá.</li> <li>18. Lá eu quase me arrebento,</li> <li>19. Fiz a massa, pus cimento,</li> <li>20. Ajudei a rebocar.</li> <li>21. Minha filha inocente</li> <li>22. vem pra mim toda contente</li> <li>23. "Pai vou me matricular".</li> <li>24. Mas me vem um cidadão:</li> <li>25. "Criança de pé no chão aqui não pode estudar".</li> <li>26. Essa dor doeu mais forte</li> </ol>	<p>De forma que, certo dia  À mesa, ao cortar o pão  O operário foi tomado  De uma súbita emoção  Ao constatar assombrado  Que tudo naquela mesa  — Garrafa, prato, facão —  Era ele quem os fazia  Ele, um humilde operário,  Um operário em construção.  Olhou em torno: gamela  Banco, enxerga, caldeirão  Vidro, parede, janela  Casa, cidade, nação!  <b>Tudo, tudo o que existia</b>  <b>Era ele quem o fazia</b>  Ele, um humilde operário  Um operário que sabia  Exercer a profissão. (v. 46 a 64).</p>

<p>27. Por que é que eu deixei o norte?  28. Eu me pus a me dizer.  29. Lá a seca castigava,  30. Mas o pouco que eu plantava  31. Tinha direito a comer.  32. Tá vendo quela <b>igreja moço</b>?  33. Onde o padre diz amém.  34. Pus o sino e o badalo,  35. Enchi minha mão de calo  36. Lá eu trabalhei também.  37. Lá foi que valeu a pena,  38. tem quermesse, tem novena  39. E o padre me deixa entrar.  40. Foi lá que <b>Cristo</b> me disse:  41. "Rapaz deixe de tolice, não se deixe amendrontar  42. Fui eu quem criou a terra  43. Enchi o rio, fiz a serra,  44. não deixei nada faltar  45. Hoje o homem criou asas e na maioria das casas  46. Eu também não posso entrar"</p>	<p>E um fato novo se viu  Que a todos admirava:  <b>O que o operário dizia</b>  <b>Outro operário escutava.</b> (v. 94-97)</p>
---	--

Quadro 18 — *Construção versus OC.*

*OC* supostamente serve de influência para o operário de *Cidadão* no momento em que ele é ciente de que fez a maior parte do bem que é o trabalho (construção do edifício, colégio e igreja), mas não pode ter acesso ao que construiu. Note-se que Lúcio Barbosa emprega a noção de mais valia de Marx. Porém, o operário de *Cidadão* não chega a manifestar-se contra o sistema. As únicas ações que ele faz é perceber o erro do patrão e contar para alguém (o moço) o que se passa e refletir sobre o exemplo de Cristo negado em muitos lares, apesar de ser considerado rei do universo. Isso se torna mais uma semelhança, pois da mesma forma que o operário de Vinicius é um Cristo operário que rejeita a tentação, o operário de Lúcio Barbosa também está fazendo um papel análogo a de Cristo criador que é rejeitado pelas suas próprias criaturas.

#### 4.3 *PEDRAS QUE CANTAM*

Em *Pedras que cantam*, Dominginhos e Fausto Nilo se aproximam de *OC* quando a voz lírica percebe as diferenças de sua classe com a vida dos patrões e quando atinge a

“dimensão da poesia” (*OC*, v.93). Abaixo as imagens semelhantes entre *Pedras que Cantam* e *OC*:

<i>Pedras que cantam</i>	<i>OC</i>
1. Quem é rico mora na praia 2. Mas quem trabalha nem tem onde morar. 3. Quem não chora dorme com fome 4. Mas quem tem nome joga a prata no mar.  5. O tempo duro no ambiente 6. O tempo escuro na memória 7. O tempo é quente e o dragão é voraz 8. <b>Vamos embora</b> de repente 9. Vamos embora sem demora 10. Vamos pra frente que pra trás não dá mais.  11. Pra ser feliz num lugar 12. Pra sorrir e cantar 13. Tanta coisa a gente inventa. 14. Mas no dia que a <b>poesia se arreventa</b> 15. É que as pedras vão cantar.	Notou que sua marmita Era o prato do patrão Que sua cerveja preta Era o uísque do patrão Que seu macacão de zuarte Era o terno do patrão Que o casebre onde morava Era a mansão do patrão Que seus dois pés andarilhos Eram as rodas do patrão Que a dureza do seu dia Era a noite do patrão Que sua imensa fadiga Era amiga do patrão. (v. 104-120)  <b>E o operário disse: Não!</b> E o operário fez-se forte Na sua resolução. (v. 118-120)  O operário adquiriu Uma nova dimensão: <b>A dimensão da poesia.</b> (v. 91-93)

Quadro 19 – *Pedras que cantam versus OC.*

Ao dizer “vamos embora” (*Construção*, v.8), a voz lírica, como o operário de Vinícius, também não aceita a injustiça do patrão. Porém, tomando um rumo de protesto diferente de *OC*, ele decide ir embora o mais rápido possível. Para tanto, seria preciso seguir seu irmão em *OC*, refugiar-se na poesia (*Construção*, v. 14) para escutar a tradição. É interessante observar que os compositores possivelmente “conversam” com Vinícius na medida em que as “pedras” (*Pedras que Cantam*, v. 15) metaforicamente podem representar a

justiça iminente, retomando a prática antiga de se fazer julgamento através das pedras de cor branca para representar a absolvição e cor escura para representar culpa. As pedras também podem também estar aludindo à passagem bíblica em que Jesus diz que mesmo se os discípulos calassem, as pedras clamariam (BÍBLIA, N. T. Lucas, 19: 40). Isto é, não adianta conter a verdade, pois ela sempre aparece. No poema, mesmo que o povo se calasse ou fosse obrigado a calar, a justiça (pedra) seria promovida (erguida) através da poesia.

#### 4.4 CONSTRUÇÃO

Em *Construção*, Chico Buarque mostra-se semelhante a *OC* em algumas imagens e parece adicionar-lhe um pedaço de significado. É como se o poema complementasse *OC* após o centésimo octogésimo terceiro verso, onde o operário, depois de tentado, rejeita a ascensão e sabe que será assassinado:

<i>OC</i>	<i>OC</i>
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Amou daquela vez como se fosse a última.</li> <li>2. Beijou sua mulher como se fosse a última.</li> <li>3. E cada filho seu como se fosse o único.</li> <li>4. E atravessou a rua com seu passo tímido.</li> <li>5. Subiu a <b>construção</b> como se fosse máquina.</li> <li>6. Ergueu no patamar quatro paredes sólidas.</li> <li>7. Tijolo com tijolo num desenho mágico.</li> <li>8. Seus olhos embotados de <b>cimento e lágrima</b>.</li> <li>9. Sentou pra descansar como se fosse sábado.</li> <li>10. Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe.</li>   <li>11. Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago.</li> <li>12. Dançou e gargalhou como se ouvisse música.</li> <li>13. E tropeçou no céu como se fosse um bêbado</li> <li>14. E flutuou no ar como se fosse um pássaro</li> <li>15. <b>E se acabou no chão feito um pacote flácido</b></li> <li>16. <b>Agonizou no meio do passeio público.</b></li> <li>17. <b>Morreu</b> na contramão atropalhando o tráfego.</li> </ol>	<p>E assim o operário ia  Com <b>suor</b> e com <b>cimento</b>  Erguendo uma casa aqui  Adiante um apartamento  (v. 33-36)</p> <p>Dia seguinte, o operário  Ao sair da construção  Viu-se súbito cercado  Dos homens da delação  E sofreu, por destinado  Sua primeira agressão.  <b>Teve seu rosto cuspid</b>  <b>Teve seu braço quebrado</b> (v. 130-137)</p> <p><b>Um silêncio</b> de fraturas  A se arrastarem no chão (v. 198-199)</p>

<p>18 Amou daquela vez como se fosse o último.  19 Beijou sua mulher como se fosse a única  20 E cada filho como se fosse o pródigo.  21 E atravessou a rua com seu passo bêbado  22 Subiu a construção como se fosse sólido  23 Ergueu no patamar quatro paredes mágicas.  24 Tijolo com tijolo num desenho lógico.  25 Seus olhos embotados de cimento e tráfego.  26 Sentou pra descansar como se fosse um príncipe.  27 Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo.  28 Bebeu e soluçou como se fosse máquina.  29 Dançou e gargalhou como se fosse o próximo.  30 <b>E tropeçou no céu como se ouvisse música</b>  31 E flutuou no ar como se fosse sábado  32 E se acabou no chão feito um pacote tímido  33 Agonizou no meio do passeio náufrago.  34 Morreu na contramão atrapalhando o público.</p> <p>35 Amou daquela vez como se fosse máquina.  36 Beijou sua mulher como se fosse lógico.  37 Ergueu no patamar quatro paredes flácidas.  38 Sentou pra descansar como se fosse um pássaro.  39 E flutuou no ar como se fosse um príncipe  40 <b>E se acabou no chão feito um pacote bêbado</b>  41 Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado.</p>	<p>E o operário <b>ouviu a voz</b>  <b>De todos os seus irmãos</b>  Os seus irmãos que morreram  Por outros que viverão. (v. 200-203)</p> <p>Agigantou-se a razão  De <b>um homem pobre e esquecido</b> (v. 207-208).</p>
---	---

Quadro 20 — *Construção versus OC*

O operário de Chico Buarque se despede da vida, fazendo tudo pela última vez. Como o operário de Vinícius sabia que iria morrer por sua rebeldia ao sistema, pode-se imaginar que seus últimos momentos foram o de aproveitar as coisas que lhe davam prazer. Não se sabe ao certo como o operário de *Construção* morreu, se atropelado por estar bêbado (suicídio) ou assassinato, mas ele se assemelha ao operário de *OC* por morrer na mendicância e ter experiência transcendental pós morte ao ouvir quer música, quer a voz dos irmãos que morreram.

## CONCLUSÃO

A análise dos poemas de Vinícius de Moraes frente a Shelley aqui exposta vem reforçar a idéia do revisionismo dialético enquanto alternativa para leitura de poemas esquecidos e mal compreendidos pela crítica, como foi o caso de alguns poemas de Augusto dos Anjos, e como tem sido com alguns poemas de Vinicius, especialmente *Poética*, *Operário em Construção* e *Poética II*.

Ao afirmar que um poema “é a resposta a outro poema, como um poeta é a resposta a outro poeta” (MD, p. 30), Harold Bloom abre um leque de possibilidades para interpretação, “desleitura” de poemas. Os poemas que ele considera “fortes” são aqueles que conseguiram a inserção no cânone através da luta contra a linguagem invejada pertencente ao “pai poético”, na luta do “efebo” contido em seu sentimento de “melancolia da criatividade”. Para desvendar essa luta, o crítico propõe que os poemas “fortes” usam, além de tropos retóricos, tropos de influência, que são “defesas contra uma linguagem anterior” (MD, p. 72), e a linguagem anterior pertence ao(s) “pai (s) poético(s). Esses tropos de poder foram organizados e descritos em um esquema que combina as imagens que o poema oferece, a dialética do revisionismo, tropos retóricos e defesas psíquica, que quando associados, formam as “razões revisionárias” cognominado por Bloom de “mapa da desleitura”.

Apesar de o mapa ser algo esquemático, uma “leitura violenta” por impor a temática da melancolia da criatividade (ERICKSON, 2003), ele pôde ser aplicado para sugerir que Vinícius teria sido influenciado por Shelley. Caso contrário, como se explicam tantas imagens semelhantes entre os dois poemas? Às vezes, Vinicius utiliza até tropos e palavras idênticas às que Shelley utilizou em *CHI*, como “suor” (v.34) e “lazer” (v. 164). Como se explicam os títulos de *Poética*, *Poética II* quando sugerem seqüência de uma angústia sendo recuperada pela vitória, principalmente quando esses dois poemas retomam o campo lexical existente em *OC*? São alguns questionamentos que levam o leitor conhecedor de *CHI* a, no mínimo desconfiar a presença de Shelley naqueles poemas. Harold Bloom diz que idealmente as razões deveriam vir na ordem *clinamen/tessera*, *kenosis/demonização* e *akesis/apophrades*. Contudo, na “desleitura” articulada aqui, foi possível observar todas as razões revisionárias, inclusive o que Bloom considera o mais forte dos tropos — a *apophrades*, mas não exatamente na ordem proposta pelo crítico, reforçando sua própria afirmação de que “[...] os tropos mistura-se uns com os outros” (MD, p. 102).



É possível, à luz do revisionismo dialético, propor que Shelley influencia Vinicius e que os dois recebem a influência poética de Platão, constituindo, o que Bloom chama de “romance familiar”. Shelley e Vinicius tratam da exploração operária, de sua conscientização e da justiça. *OC* e *CHI* relacionam-se um ao outro e ambos com a noção de beleza platônica. Em Shelley, a justiça apresenta-se como se o filósofo condenasse a república (Inglaterra) a restituir aquilo que recebeu dos operários. Como os operários são tratados indignamente e eles têm seus direitos humanos violados, deveriam forjar uma revolta armada. Em termos revisionários, Vinicius “supera” Shelley na proposição de que o operário pode e fez, eventualmente, a revolução esperada por Shelley, mas a partir de sua própria tomada de consciência. Seu operário é violentado até fisicamente, mas não reage da mesma forma. Por ser um operário em construção, conscientiza-se gradativamente e consegue dizer “não” ao sistema capitalista de exploração, induzindo outros, inclusive o patrão, a fazer o mesmo. O operário agiu com sabedoria e aproximou-se do que Platão pensa a respeito da justiça, que é a virtude e sabedoria, opondo-se injustiça do sistema que se manifesta também como maldade e ignorância.”(R, p.38), temperança e coragem e transformou-se de operário em processo de construção de sua conscientização para operário construído.

Platão, Shelley e Vinicius têm a intenção de construir uma cidade. A de Platão permanece no plano das idéias, visto que “É impossível que a multidão seja filósofo” (R, p. 189), isto é, perfeita, algo que considera condição *sine qua non* para a habitação da polis:

[...] não te parece que todas as qualidades que enumeramos são necessárias e se ligam umas às outras numa alma que pretende atingir o Ser de forma suficiente e cabal? [...] dotado de memória e de facilidade de aprender, de superioridade e amabilidade, amigo e aderente da verdade, da justiça, da coragem e da temperança? [...] Ora, não seria a pessoas assim, aperfeiçoadas pela educação e pela idade, e só a essas, que gostarias de entregar a cidade?(R, p. 182).

A cidade de Shelley chega a ser projetada, mas aderindo a Platão (Sócrates) no que se refere a irrealização da multidão ser filósofo, é logo desfeita. Vinicius, por sua vez, constrói um operário edificando uma cidade, e ao mesmo tempo, tornando-se um candidato a viver na cidade platônica, devido às suas qualidades.

Shelley certamente possuía algumas das qualidades necessárias a um habitante da cidade platônica, a saber, a memória, facilidade de aprender, senso de justiça (apesar de distinta da platônica) e coragem. Faltou-lhe a temperança e sobrou-lhe a cólera, por isso estaria ameaçado a não entrar naquela cidade. Shelley resolveria a questão da exploração operária com violência, algo que Platão rejeita. Contudo, Vinicius estaria mostrando que

deixar os prisioneiros naquela caverna sem tentar ajudá-los<sup>36</sup> também é uma forma de violência, uma vez que há desperdício de vidas. É certo que Platão “força” um dos prisioneiros a sair dali, mas, de qualquer forma, existe uma seleção para quem será liberto e isso é uma forma de violência. Já o operário de Vinicius não “força” ninguém à liberdade, mas mostra a todos, inclusive as “bocas de delação” (v. 122), que é possível obter e viver a verdade, bastando seguir seu exemplo de romper as correntes da opressão com as próprias mãos e seguir rumo à luz.

Destarte, para Platão entrar em sua própria cidade, teria que se destituir daquela forma de violência que culminava em falta de amabilidade e amizade, ao passo que Shelley também teria de se desfazer da cólera e intemperança. Porém, dentre os três, o operário de Vinicius parece ser o único plenamente apto a habitar e até governar aquela cidade. O “humilde” grande homem se liberta da opressão ideológica e se transforma num intelectual que nasce de sua própria classe, representando o que Gramsci (1978) chama de “intelectual orgânico”, aquele que tem o papel de ator ativo social na defesa e na promulgação das transformações sociais do conservadorismo histórico que deveriam culminar na revolução social radical. Já o poeta Vinicius transforma-se no que Bourdieu chama de “intelectual total”, isto é:

[...] pensador, escritor, romancista metafísico e artista filosófico que se empenha nas lutas políticas do momento [...]. O que tem como resultado, entre outras coisas, autorizá-lo a instaurar uma relação dissimétrica tanto com os filósofos quanto com os escritores presentes ou passados que ele pretende pensar melhor do que eles pensam, fazendo da experiência do intelectual total e de sua condição social objeto privilegiado de uma análise que acredita perfeitamente lúcida. (BOURDIEU, 1996, p. 238).

Logo, o intelectual orgânico e o intelectual total vencem a batalha agônica com seus pais poéticos, produzindo um poema mais forte que “supera” os seus poemas pais.

Não é por acaso que o poema brasileiro é mais extenso do que o inglês. Isso ocorre porque Vinicius estaria “revisando” Shelley, exemplificando o fenômeno que Harold Bloom (1982) denomina de *agon* poético. “Corrigir” e “revisar” são duas das seis estratégias de

<sup>36</sup> O problema da caverna poderia ser facilmente resolvido se simplesmente alguém quebrasse com um grande machado as correntes daqueles prisioneiros. Contudo, aqui é sugerido que se acrescente, metaforicamente, que os habitantes do mundo à caverna, de forma que eles não possam tocar quer nos prisioneiros, quer nas correntes, porque os primeiros estão no lado convexo de uma redoma transparente e os últimos no lado côncavo. De forma que a ajuda só poderia ser visual, verbal e restrita a indicação do caminho, pois há uma saída apenas no lado dos prisioneiros. Denotativamente, a redoma seria o livre arbítrio, o pensamento, por isso não é recomendável que ninguém interfira nas decisões de outrem, nem force ninguém a nada, do contrário estará aprisionando ao invés de libertar. A ajuda deve ser restrita à orientação. Por isso, o operário de Vinicius, uma vez que prega a liberdade, seria incoerente se obrigasse os seus operários a rebelarem-se, como desejava Shelley.

confronto descritas por Bloom (1982) no seu método revolucionário de ler e entender poesia. Enquanto a autonomia do operário de Vinícius se instaura e a sua liberdade da opressão favorece a propagação ideológica da necessidade de transformação social, o poeta Vinícius vence a batalha agônica com seu pai poético produzindo um poema mais forte que supera o seu poema pai.

Após “vencer” Shelley, Vinicius convida em *Poética II*, poema possivelmente comemorativo de sua vitória frente a Shelley, seus irmãos, seus contemporâneos, a visitarem sua poesia. Ele teria tomado o trono do seu pai, numa espécie de complexo de Édipo pela mãe musa (a linguagem). O convite parece ter sido aceito em *Comportamento geral, Cidadão, Pedras que cantam e Construção*, pois esses poemas têm temas e imagens que se assemelham ou complementariam *OC*. Nesse caso, *OC* estaria sendo poema pai para esses poemas, o que engrandece ainda mais sua vitória.

Vinícius responde também ao ensaio de Shelley quando faz surgir a poesia em sua função utilitária, pois, em *OC*, não é apenas o papel da sociedade que é questionado, mas a função da própria poesia e do poeta. A noção de operário se amplia para abranger todas as coisas feitas pela mão do homem, inclusive o poema; de modo que a lição de Vinícius para seu pai poético é dura. Shelley seria um dos operários que ele mesmo descreve e condena, tenta libertar, mas condena a morte, de modo que se pode rebatizar o poema de Vinícius: “Poets of England: A Lesson” e entender o poeta inglês como o operário cuja consciência precisa também ser construída.

Ao eleger o tema da exploração econômica em seu poema, tema este anteriormente abordado por Shelley, Vinícius pode ter aplicado o que T.S. Eliot (1888-1965), no ensaio *Tradition and Individual Talent* chama de “senso histórico”. Segundo Eliot, “a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente é uma percepção do passado, numa maneira de estender o que a conscientização por si própria do passado não pode mostrar”.<sup>37</sup> O poeta brasileiro adere a essa percepção do modo de como a conscientização é adquirida ao compor sua obra com estilo próprio, adicionando traços de sua contemporaneidade no que se refere à reação dos operários frente à exploração por eles sofrida, experiência adquirida no decorrer das lutas sociais na história da humanidade e na própria poesia. Do ponto de vista do revisionismo dialético de Bloom, o poeta brasileiro com seus poemas *Poética*, *OC* e *Poética II* estaria reforçando que a melancolia criativa é um fenômeno indissociável do fazer poético e que, como sustenta Bloom, a “inveja criativa” é a matéria prima da poesia, porém é possível

---

<sup>37</sup> “but the difference between the present and the past is that the conscious present is an awareness of the past in a way to extend which the past’s awareness of itself cannot show”, tradução nossa.

vencer a maldição do tardio. Enfrentar Shelley criativamente não seria tarefa fácil. Na luta pela prioridade criativa valeria tudo. Poesia também não é só utopia, ao contrário, é a dimensão do real que faz a realidade suportável porque ela é o cimento, a argamassa do bem, do belo e do justo.

O justo seria o resultado do *agon* de forças políticas que se digladiam nas arenas da ideologia, mas nessa luta renhida as palavras são as armas mais eficazes. O poeta não seria um ser no mundo da lua, mas um operário a serviço do bem, do belo e do justo. Com um “jeitinho brasileiro”, mas com a garra de quaisquer poetas “fortes” que supostamente foram seus antecessores no panteão dos grandes, a Musa Morena vai ocupando pouco a pouco, mas definitivamente, o disputado espaço do cânone ocidental. Para se resumir o percurso dessa luta, pode-se parafrasear a descrição do duelo medieval que Erickson (*MCAA*, p.73-74) colocando como personagens Vinicius e Shelley:

[...] Vinicius, reconhecendo a superioridade de Shelley, mas também sua própria força, desafia o adversário. O duelo tem etapas determinadas. Primeiro, o lugar e as armas são escolhidos: trataram do tema da exploração operária. Depois, a luta: Vinicius rondando Shelley com as mesmas imagens e os dois compartilhando ainda a mesma força de presença, a seguir, Vinicius tenta golpear Shelley, que se desvia; Vinicius começam a tirar um pedaço de Shelley; até que, por um momento, parecem iguais em força e presença. Finalmente, quando a batalha parece quase perdida e empatada para sempre, Vinicius derrota o Shelley com a sabedoria, justiça, coragem e temperança do operário, mas a vitória custou tanto que, ao fim da luta, não se sabe ao certo se a vitória honra mais ao morto ou ao vivo, porque num duelo, como na poesia, é o modo como se luta que determina a verdadeira força.”

Analisadas e aceitas as possibilidades de “desleitura”, por conseguinte, “influência” entre Shelley, Platão e Vinicius, pode-se concluir, segundo a teoria de Bloom, que Vinicius tem a vitória em mãos. Destaca-se que o poeta brasileiro não se utilizou apenas do lirismo, do misticismo ou da religiosidade; ele expressou também, de forma radical, as relações entre poesia e ideologia, mostrando que teria conseguido pensar melhor que o poeta inglês a questão da revolução operária, mesmo sendo contemporâneo dos socialismos revolucionários (comunismo e maoísmo). Vale reforçar que “Vinicius de Moraes foi um grande poeta: um dos maiores que já tivemos. Ele não está entre os grandes escritores que publicaram apenas algumas poucas páginas extraordinárias; ao contrário, encontra-se entre os raros que publicaram muitas páginas extraordinárias.” (CÍCERO; FERRAZ, 2005, p. 13).

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Trad. de: Pietro Nasseti. São Paulo: Martim Claret, 2005. (Coleção *A obra prima de cada autor*, 151).
- BLOOM, Harold. *A Angústia da influência: uma teoria de poesia*. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Agon: Towards a Theory of Revisionism*. Oxford: Oxford UP, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Como e por que ler*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. Introduction. In: BLOOM, Harold (Ed.). *Percy Bysshe Shelley*. New York: Chelsea House, 1985. (Modern Critical Views).
- \_\_\_\_\_. *Kabbalah and Criticism*: New York: Continuum, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O Cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 1995a.
- \_\_\_\_\_. *Poesia e Repressão: o revisionismo de Blake e Stevens*. Trad. Cillu Maia, Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Um mapa da desleitura*. Tradução de Thelma Médice Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995b.
- ANDRADE, Carlos Drummond. Depoimento de Drummond. In: MORAES, Vinicius. *Vinicius 90 anos*. Local: Rio de Janeiro, 2003. 2 discos compactos: digital, estéreo. Disco 1, faixa 12 (1min 32s).
- BÍBLIA Sagrada: contendo o velho e novo testamento. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BOSI, ALFREDO. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1996.
- BROOKSHIRE, David (Org.). *The Percy Bysshe Shelley Resource page*. Eletronic texts, bibliography. Disponível em: <<http://www.wam.umd.edu/~djb/shelley/bib.html>>. Acesso em: 28 jun. 2007.
- CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes, o poeta da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Vinicius de Moraes: uma geografia poética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005. (Coleção Perfis do Rio).

CÍCERO, Antônio; FERRAZ, Eucanaã (Org.). *Vinicius de Moraes: nova antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COSTA, Luiz Henrique da. *Vinicius de Moares, escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2006. (Tese de doutorado)

COUTINHO, Afrânio (Org.). *Vinicius de Moraes: obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo. Martins Fontes, 1983.

ELIOT, T. S. *De poesias e poetas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methune, 1920.

ERICKSON, Sandra S. F. *A melancolia da criatividade na poesia de Augusto dos Anjos*. João Pessoa: Editora Universitária, 2003.

\_\_\_\_\_. O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo. *Princípios: Revista de Filosofia*, Natal, v.6, n. 7, p. 121-131, jan./dez. 1999.

\_\_\_\_\_. Retórica e agon: o revisionismo dialético de Harold Bloom ou o tropo como figura de poder. *Vivência*, n. 26, p.125-134, jan./ jun. 2004.

ERICKSON, Sandra S. F.; Erickson, Glenn W. Melancolia & Poesia: em busca de um estatuto para o objeto perdido de desejo. *Princípios: Revista de Filosofia*, Natal, v.10, n. 13-14, p. 219-233, jan. /dez. 2003.

FERRAZ, Eucanaã. *Vinicius de Moraes*. São Paulo: Publifolha, 2006. (Folha Explica,71).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da Língua Portuguesa – versão 3.0 século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 1 CD-ROM.

GUEDES, Maria Elinete Taurino. *A última elegia by Vinicius de Moraes: a linguistic analysis of a bilingual poemI*. Paraíba: Universidade Federal da Paraíba, 1983. (Tese de mestrado)

GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HUBERMAN, L. *História da Riqueza do Homem*, 18. ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

JAMENSON, Frederik. *O inconsciente político*. São Paulo: Ática, 1992.

JUNQUEIRA, IVAN. Vinicius de Moraes: língua e linguagem poética. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Vinicius de Moraes: obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

MARTINS, Sérgio. Poetinha ou poetao?: a crítica literária está reavliando a obra poética de Vinicius de Moraes. *Veja*, São Paulo, ano 34, n. 26, p.132-133, jul. 2001.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Berthand Brasil, 1991. Livro 2, v. 2.

MILEUR, Jean Pierre. *Literary revisionism and the burden of Modernity*. London: University of California Press, 1985.

MOISÉS, Carlos Felipe (Comp.). *Vinicius de Moraes*. São Paulo: Abril Educação, 1980. (Literatura comentada).

MORAES, Vinicius de. *Para viver um grande amor*. São Paulo: Círculo do livro, 1980.

MORE, Thomas. *Utopia*. Trad. de: Pietro Nasseti. São Paulo: Martim Claret, 2005. (Coleção *A obra prima de cada autor*, 40).

NASCIMENTO, Djalma Portugal do. *O teorema poético de Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1984. (tese de doutorado)

OEHLER, Dolf. *Quadros Parisinenses*. Trad. José Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

PEACOCK, Thomas Love. The four ages of poetry. In: BRETT- SMITH, H.F.B *Peacock's four ages of poetry. Shelley's defense of poetry. Browning's essays on Shelley*. 9. ed. Boston: Houghton Mifflin, 1921. (The Percy Reprints) n.3. p.1-21.

PLATÃO. *A República*. Trad. de: Pietro Nasseti. São Paulo: Martim Claret, 2005. (Coleção *A obra prima de cada autor*, 36).

PULOS, C. E. Scepticism and Platonism. In: BLOOM, Harold (Ed). *Percy Bysshe Shelley*. New York: Chelsea House, 1985. p. 31-45. (Modern Critical Views).

RORTY, Richard. Nineteen century of idealism and twentieth- century textualism: *consequences of pragmatism (Essays: 1972-1980)*. U of Minnesota, 1982. p. 139-159.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *A linguagem liberada*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

SHELLEY, P. Bysshe. Uma Defesa da poesia. In: SHELLEY, P. Bysshe; SIDNEY, Sir Philip. *Defesas da poesia*. Tradução de Enid Abreu Dobrávinsky. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2002. p. 169-199.

SUMMER, Della. *Longman Dictionary of Contemporary English*. New ed. Harlow: Longman, 2003. CD ROOM.

TOLENTINO, Bruno. O foi que sempre será. *Bravo*, São Paulo, ano 1, n. 10, p. 80-81, jul. 1998.

# ANEXO



## ANEXO A – *O operário em Construção (1955)*

Vinícius de Moraes (1930-1980)

1. *E o diabo, levando-o a um alto monte, mostrou-*
2. *lhe num momento de tempo todos os reinos do*
3. *mundo. E disse-lhe o Diabo:*
4. *— Dar-te-ei todo este poder e a sua glória, por-*
5. *que a mim me foi entregue e dou-a a quem que-*
6. *ro, portanto, se tu me adorares, tudo será teu*
7. *E Jesus, respondendo-lhe, disse:*
8. *— Vai-te Satanás; porque está escrito: adora-*
9. *Rás ao Senhor teu Deus e só a Ele servirás.*
10. LUCAS, cap. V, vs. 5-8.

11. Era ele que erguia casas
12. Onde antes só havia chão.
13. Como um pássaro sem asas
14. Ele subia com as casas
15. Que lhe brotavam da mão
16. Mas tudo desconhecia
17. De sua grande missão:
18. Não sabia, por exemplo
19. Que a casa de um homem é um templo
20. Um templo sem religião
21. Como tampouco sabia
22. Que a casa que ele fazia
23. Sendo a sua liberdade
24. Era a sua escravidão.

25. De fato, como podia
26. Um operário em construção
27. Compreender por que um tijolo
28. Valia mais do que um pão?
29. Tijolos ele empilhava
30. Com pá, cimento e esquadria
31. Quanto ao pão, ele o comia...
32. Mas fosse comer tijolo!
33. E assim o operário ia
34. Com suor e com cimento
35. Erguendo uma casa aqui
36. Adiante um apartamento
37. Além uma igreja, à frente
38. Um quartel e uma prisão:
39. Prisão de que sofreria

40. Não fosse, eventualmente  
41. Um operário em construção.  
42. Mas ele desconhecia  
43. Esse fato extraordinário:  
44. Que o operário faz a coisa  
45. E a coisa faz o operário.  
46. De forma que, certo dia  
47. À mesa, ao cortar o pão  
48. O operário foi tomado  
49. De uma súbita emoção  
50. Ao constatar assombrado  
51. Que tudo naquela mesa  
52. — Garrafa, prato, facão —  
53. Era ele quem os fazia  
54. Ele, um humilde operário,  
55. Um operário em construção.  
56. Olhou em torno: gamela  
57. Banco, enxerga, caldeirão  
58. Vidro, parede, janela  
59. Casa, cidade, nação!  
60. Tudo, tudo o que existia  
61. Era ele quem o fazia  
62. Ele, um humilde operário  
63. Um operário que sabia  
64. Exercer a profissão.
65. Ah, homens de pensamento  
66. Não sabereis nunca o quanto  
67. Aquele humilde operário  
68. Soube naquele momento!  
69. Naquela casa vazia  
70. Que ele mesmo levantara  
71. Um mundo novo nascia  
72. De que sequer suspeitava.  
73. O operário emocionado  
74. Olhou sua própria mão  
75. Sua rude mão de operário  
76. De operário em construção  
77. E olhando bem para ela  
78. Teve um segundo a impressão  
79. De que não havia no mundo  
80. Coisa que fosse mais bela.  
81. Foi dentro da compreensão  
82. Desse instante solitário  
83. Que, tal sua construção  
84. Cresceu também o operário  
85. Cresceu em alto e profundo  
86. Em largo e no coração  
87. E como tudo que cresce

88. Ele não cresceu em vão.  
89. Pois além do que sabia  
90. — Exercer a profissão —  
91. O operário adquiriu  
92. Uma nova dimensão:  
93. A dimensão da poesia.
94. E um fato novo se viu  
95. Que a todos admirava:  
96. O que o operário dizia  
97. Outro operário escutava.
98. E foi assim que o operário  
99. Do edifício em construção  
100. Que sempre dizia sim  
101. Começou a dizer não.  
102. E aprendeu a notar coisas  
103. A que não dava atenção:  
104. Notou que sua marmita  
105. Era o prato do patrão  
106. Que sua cerveja preta  
107. Era o uísque do patrão  
108. Que seu macacão de zuarte  
109. Era o terno do patrão  
110. Que o casebre onde morava  
111. Era a mansão do patrão  
112. Que seus dois pés andarilhos  
113. Eram as rodas do patrão  
114. Que a dureza do seu dia  
115. Era a noite do patrão  
116. Que sua imensa fadiga  
117. Era amiga do patrão.  
118. E o operário disse: Não!  
119. E o operário fez-se forte  
120. Na sua resolução.
121. Como era de se esperar  
122. As bocas da delação  
123. Começaram a dizer coisas  
124. Aos ouvidos do patrão.  
125. Mas o patrão não queria  
126. Nenhuma preocupação.  
127. — “Convençam-no” do contrário  
128. Disse ele sobre o operário  
129. E ao dizer isso sorria.

130. Dia seguinte, o operário  
131. Ao sair da construção  
132. Viu-se súbito cercado  
133. Dos homens da delação  
134. E sofreu, por destinado  
135. Sua primeira agressão.  
136. Teve seu rosto cuspido  
137. Teve seu braço quebrado  
138. Mas quando foi perguntado  
139. O operário disse: Não!

140. Em vão sofrera o operário  
141. Sua primeira agressão  
142. Muitas outras se seguiram  
143. Muitas outras seguirão.  
144. Porém, por imprescindível  
145. Ao edifício em construção  
146. Seu trabalho prosseguia  
147. E todo o seu sofrimento  
148. Misturava-se ao cimento  
149. Da construção que crescia.

150. Sentindo que a violência  
151. Não dobraria o operário  
152. Um dia tentou o patrão  
153. Dobrá-lo de modo vário.  
154. De sorte que o foi levando  
155. Ao alto da construção  
156. E num momento de tempo  
157. Mostrou-lhe toda a região  
158. E apontando-a ao operário  
159. Fez-lhe esta declaração:  
160. — Dar-te-ei todo esse poder  
161. E a sua satisfação  
162. Porque a mim me foi entregue  
163. E dou-o a quem bem quiser.  
164. Dou-te tempo de lazer  
165. Dou-te tempo de mulher.  
166. Portanto, tudo o que vês  
167. Será teu se me adorares  
168. E, ainda mais, se abandonares  
169. O que te faz dizer *não*.

170. Disse, e fitou o operário  
171. Que olhava e que refletia  
172. Mas o que via o operário  
173. O patrão nunca veria.

174. O operário via as casas  
175. E dentro das estruturas  
176. Via coisas, objetos  
177. Produtos, manufaturas.  
178. Via tudo o que fazia  
179. O lucro de seu patrão  
180. E em cada coisa que via  
181. Misteriosamente havia  
182. A marca de sua mão.  
183. E o operário disse: Não!
184. — Loucura! — Gritou o patrão  
185. Não vês o que te dou eu?  
186. — Mentira! — disse o operário  
187. Não podes dar-me o que é meu.  
188. E um grande silêncio fez-se  
189. Dentro do seu coração  
190. Um silêncio de martírios  
191. Um silêncio de prisão  
192. Um silêncio povoado  
193. De pedidos de perdão  
194. Um silêncio apavorado  
195. Como o medo em solidão  
196. Um silêncio de torturas  
197. E gritos de maldição  
198. Um silêncio de fraturas  
199. A se arrastarem no chão.  
200. E o operário ouviu a voz  
201. De todos os seus irmãos  
202. Os seus irmãos que morreram  
203. Por outros que viverão.  
204. Uma esperança sincera  
205. Cresceu no seu coração  
206. E dentro da tarde mansa  
207. Agigantou-se a razão  
208. De um homem pobre e esquecido  
209. Razão porém que fizera  
210. Em operário construído  
211. O operário em construção.