

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS**

**O GROTESCO NA POESIA DE VINICIUS DE MORAES: Metamorfose, hibridização
e alheamento da realidade**

Philippe Barcellos Barros

Rio de Janeiro
2021

Philippe Barcellos Barros

O GROTESCO NA POESIA DE VINICIUS DE MORAES: METAMORFOSE,
HIBRIDIZAÇÃO E ALHEAMENTO DA REALIDADE

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito
parcial para obtenção do título de Bacharel/Licenciado em
Letras na habilitação Português/ Literaturas.

Orientador: Prof. Doutor Eucanaã Ferraz

RIO DE JANEIRO
2021

PHILIPPE BARCELLOS BARROS

**O GROTESCO NA POESIA DE VINICIUS DE MORAES:
metamorfose, hibridização e alheamento da realidade**

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel/Licenciado em Letras na habilitação Português/ Literaturas.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Componente da Banca Examinadora – Nome, titulação, assinatura e instituição a que pertence

Componente da Banca Examinadora Nome, titulação, assinatura e instituição a que pertence

Componente da Banca Examinadora – Nome, titulação, assinatura e instituição a que pertence

RESUMO

Além de apresentar uma vasta e conhecida obra lírico-amorosa, Vinicius de Moraes também possui uma obra grotesca de igual relevância e importância, porém, pouco explorada. O objetivo dessa monografia é analisar os poemas “Soneto do gato morto”, “Balada do mangue” e “Balada da moça do miramar”, pertencentes a essa temática grotesca, com foco em como o eu lírico constrói o grotesco e como se dá sua relação com o sublime. Para isso, serão utilizados os propostos teóricos que Wolfgang Kayser declara em *Grotesco: configuração na arte e na literatura* (1957) sobre a origem desse termo, o conceito de grotesco, seu significado e as formas nas quais se apresenta. Após isso, cabe explicar a relação do grotesco com o sublime utilizando alguns conceitos propostos por Charles Baudelaire em *O pintor da vida moderna* (1997) a respeito da beleza. Em todos os poemas, o eu lírico estabelece metamorfoses, entretanto, o faz de formas diferentes. No soneto, ocorre a transição da vida para a morte; na “balada do mangue”, observamos a hibridização das mulheres com flores; e na “balada da moça do miramar” temos a transição rápida e surpreendente de um mundo conhecido para um mundo alheio. Nos dois primeiros, o principal fator que marca essa transmutação, além da descrição imagética, é a adjetivação. Já no último, é observável a construção de camadas imagéticas grotescas sobrepostas e a aproximação delas de elementos sublimes. Como consequência, temos a criação do desconforto e estranhamento, típicos da presença do grotesco.

Palavras – chave: Grotesco; sublime; metamorfose; gato; poesia; Vinicius de Moraes

SUMÁRIO

Introdução	1
Conceito de grotesco	3
A metamorfose do estado estático no “Soneto do gato morto”	6
A metamorfose e a hibridização na “Balada do Mangue”	8
O grotesco do alheamento da realidade no miramar	13
Conclusão	18
Referências bibliográficas	21

Introdução

Devido a sua relevância cultural no século XX em áreas como literatura, música e até na crítica cinematográfica, Vinicius de Moraes é um dos mais notórios poetas do movimento modernista carioca e um dos maiores da história da literatura nacional. Sua obra poética é frequentemente reconhecida pela temática amorosa, presente em poemas muito conhecidos como “Ternura”, “Soneto da fidelidade”, “Soneto do amor total” entre outros. Porém, outra temática na qual Vinicius se destaca, mas que não é muito reconhecida, é a do grotesco. O poeta tem uma volumosa obra de poemas com essa temática e que apresentam diversos tipos de grotescos, construídos de várias formas e sempre fazendo com que o grotesco desperte, no leitor, a mesma sensação que o sublime. Em poemas como “Balada do mangue”, “soneto do gato morto” e “Balada da moça do miramar”, que serão analisados nesta monografia, Vinicius apresenta uma outra face de sua obra, igualmente talentosa e relevante.

Para explorar a lírica presente na temática deste poema, são necessárias ferramentas teóricas, pois, da mesma forma que o tema grotesco é complexo, várias são as teorias que existem para entendê-lo. Nesse trabalho, serão usados os propostos teóricos que Wolfgang Kayser declara em *Grotesco: configuração na arte e na literatura* de 1957 sobre o conceito de grotesco, sua origem, as formas como se manifesta e as suas relações com a realidade, com o objetivo de explicitar o significado e conceito, descrito por ele, de grotesco. Além disso, também é necessário apontar, nos poemas, os momentos em que esse conceito é estruturado, seja imgeticamente (devido ao eixo imagético do poema) ou pela própria estrutura dos poemas (linguagem empregada ou a formação das estrofes). Após isso, será explicado a relação do grotesco com o sublime, o belo, utilizando alguns conceitos propostos por Charles Baudelaire em *O pintor da vida moderna* a respeito da beleza.

O objetivo dessa pesquisa é evidenciar as construções grotescas presentes nos poemas através de uma análise focada nas técnicas usadas para a composição dessas construções e o tipo de grotesco que elas contêm

No “Soneto do gato morto”, o eu lírico começa pela descrição de um gato e seu comportamento enquanto vivo, estabelecendo este comportamento não só imgeticamente como também na construção dos próprios versos e estrofes do poema. Repentinamente, o gato morre, transformando não só o seu comportamento como também a própria estrutura dos versos. Já a “Balada do mangue”, publicado no livro *Poemas, sonetos e baladas* de 1946, apresenta, como temática principal, o uso de metáforas, baseadas no campo semântico floral e animal, para construir a imagem das mulheres prostitutas da rua que era cortada pelo canal do Mangue no Rio de Janeiro.

Em ambos os poemas, é possível notar que a metamorfose é o eixo motor do grotesco, ou seja, as construções e figuras grotescas produzidas pelo eu lírico nascem a partir da metamorfose do ser que protagoniza o poema. Entretanto, a criatividade e maestria de Vinícius de Moraes faz com que, mesmo utilizando da mesma técnica, desenvolva metamorfoses diferentes em cada um dos poemas. No primeiro, a metamorfose se dá a partir da mudança de estado do gato de vivo para morto, já no segundo poema, essa metamorfose é estabelecida através da metáfora e da alternância entre campos semânticos diferentes que resultam em uma hibridização dos seres humanos com, principalmente, as flores.

Já o poema “Balada da moça do miramar”, publicado em 1954, na Antologia poética de Vinícius de Moraes, apresenta a decomposição de um cadáver como eixo imagético principal, tendo a metamorfose como destaque novamente, entretanto, é possível observar a criação de camadas de estruturas grotescas pelo eu lírico através do eixo imagético do poema. A primeira camada é constituída pelo corpo em decomposição, mas, depois da descrição do seu relacionamento da moça do Miramar com os astros, vemos que o eu lírico introduz uma nova estrutura grotesca, dessa vez baseada no alheamento da realidade.

Entretanto, não é somente pela construção imagética que o eu lírico estabelece, nos três poemas, a manifestação grotesca da metamorfose. Grande parte do sucesso do autor em conseguir compor tais estruturas deve-se ao emprego preciso da linguagem, que aprofunda o estranhamento e o desconforto que o leitor sente ao ler os versos, principalmente o uso de adjetivos. No primeiro poema, o emprego dos adjetivos quebra com um tom vertical do poema, enfatizando a morte do gato e fragmenta os versos que, até então, formavam *enjambement*. Já no segundo, acabam por atribuir, às mulheres, mazelas comuns às flores, misturando domínios que, até então, estavam somente aproximados e fazendo o leitor criar mentalmente a imagem de como tais mazelas afetariam as mulheres. Já no último poema, além da metamorfose do corpo morto, é possível apontar momentos de metamorfose na estrutura do poema e a linguagem utilizada, pois o poema se inicia com uma linguagem objetiva e técnica, passa por uma mudança que o faz perder o tom científico e, por fim, transforma-se em uma linguagem totalmente subjetiva.

Para que seja possível analisar as minúcias grotescas desses poemas, é necessário, antes, definir uma noção conceitual do termo grotesco, sua origem, significado e, por fim, da base teórica que será usada sobre o conceito por trás desse termo.

Do conceito de grotesco e de sua relação com o sublime

Começando pela origem do termo, sabemos que “grotesco” remete ao estilo das pinturas descobertas em grutas no século XV na Itália após escavações que investigavam, especialmente, as ruínas do *Domus Aurea*, o palácio de festas que Nero construiu após o grande incêndio de 64 d.C.. Essas pinturas consistiam, principalmente, em desenhos ornamentais formados por formas híbridas de humanos com seres do reino vegetal e por seres híbridos mitológicos como sereias e centauros. Em estudos posteriores, foi descoberto que esse estilo já era presente em diversas civilizações ao redor do mundo como, por exemplo, China, Etrúria e até mesmo em representações poéticas gregas.

Em relação ao significado do termo, ao procurar no dicionário *Houaiss da língua portuguesa*, a título de exemplificação, observamos que termo grotesco pode significar um substantivo ou adjetivo. A primeira definição encontrada diz respeito às artes plásticas, já a segunda, a todas as outras artes inclusive a literatura:

Rubrica: artes plásticas: diz-se de ou cada um dos ornamentos que representam objetos, plantas, animais e seres humanos ou fantásticos, reunidos em cercaduras, medalhões e frisos que envolvem os painéis centrais de composições decorativas realizadas em estuques e esp. Em afrescos; brutesco, grutesco

Derivação: por extensão de sentido. Rubrica: artes plásticas, cinema, fotografia, literatura, teatro: Diz-se de ou categoria estética cuja temática ou cujas imagens privilegiam o disforme, o ridículo, o extravagante etc.

A partir as definições encontradas no dicionário, podemos entender que: o termo está associado a várias áreas de produção artística como artes plásticas, literatura, fotografia entre outras; que o termo está relacionado às pinturas híbridas e disformes encontradas nas escavações do século XV; e que também está relacionado à disformia, à metamorfose e, em certa medida, ao risível e ridículo.

Wolfgang Kayser aponta no livro *Grotesco: configuração na arte e na literatura (1957)* que o conceito de grotesco e os termos presentes em outras línguas para referenciá-lo são provenientes da língua italiana, mais precisamente da palavra *grotta*, que faz referência às pinturas semelhantes às encontradas nas escavações citadas anteriormente. Por sua vez, a palavra “grotesco” foi difundida em diversos países a partir do século XVI, inicialmente, como substantivo, ou seja, como designação das obras iguais ou próximas àquelas encontradas nas grutas. Entretanto, com o passar do tempo e do uso do termo, surgiu o

adjetivo, que passa a ser utilizado para se referir às misturas de seres humanos com animais e seres do reino vegetal, assim como a representação de uma natureza em desordem e da criação de monstros.

Kayser descreve que o termo grotesco foi ganhando popularidade ao ser utilizado em função adjetiva e alega que “os adjetivos são os grandes perturbadores da ordem nas línguas” (KAYSER, 1993). O estudioso verifica que, no século XVII, escritores utilizam a palavra com o nexos mais amplo e faz um apanhado de como os dicionários se referenciam na época. As definições flutuavam entre os sinônimos do que fosse ridículo, bizarro, extravagante, ou seja, o conceito passava por um processo de esterilização que o aproximava do burlesco e do cômico.

O autor observa que, desde a descoberta das pinturas ornamentais em Roma, fazem parte da construção do conceito de grotesco processos constantes de dissolução, mistura de domínios, até então, separados, o rompimento com o estado estático, a perda de identidade, a distorção das proporções; “a suspensão da categoria de coisa e a destruição do conceito de personalidade” (KAYSER, 1993). Além disso, ele também afirma que essas dissoluções não cabiam mais somente ao indivíduo ou a algo singular, mas também atingiam a ordem lógica de nossa orientação no mundo, ou seja, também é possível observar que, em certas obras, podemos encontrar os fenômenos listados acima sendo utilizados para uma quebra com a noção de normalidade, ou até com a noção de realidade, previamente concebida antes do aparecimento deles.

Tal quebra resulta em uma manifestação da loucura dentro do indivíduo que testemunhou o grotesco, fazendo com que ele entenda que está vivenciando algo fora do mundo real, como afirma Kayser “O mundo grotesco causava a impressão de ser a imagem do mundo visto pela loucura”. Entretanto, para que o grotesco possa ser apresentado com um mundo alienado, desfigurado, estranho, é preciso que, antes disso, estejamos ambientados a um mundo familiar para que sejamos surpreendidos pelo estranhamento. Pois, o mundo grotesco “é o nosso mundo – e não é” (KAYSER, 1993), “, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo, confiável e, aparentemente, bem arrimado numa ordem bem firme, se alheia sobre a irrupção de podres poderes abismais” (KAYSER, 1993).

Tendo definido a linha teórica para o conceito de grotesco, cabe agora descrever a sua relação com o sublime. Para entender essa relação, é necessário resgatar, primeiramente, alguns conceitos propostos e utilizados na obra crítica e poética de Charles Baudelaire, que foi um dos primeiros, se não o primeiro, a aproximar esses conceitos que estavam separados até então. O poeta e crítico literário francês, ao associar esses conceitos, acaba dissolvendo a

barreira que existe entre eles, tornando possível que elementos como uma carcaça em decomposição, presente no poema “*Une charogne*”, seja sublime, pois são capazes de evocar a beleza. Como exemplo desse comportamento, ainda no poema citado anteriormente, temos a comparação entre a vida, um elemento associado ao sublime, e a morte, elemento associado ao grotesco. Ambos os elementos estão separados e aceitos como antagonistas, pois estão relacionados a conceitos que, até então, eram tidos como antagonistas. Entretanto, basta a descrição de vermes que se alimentam da carne podre de uma carcaça para fundir os dois conceitos, pois exemplifica a existência de vida na morte, eliminando a barreira entre os dois elementos e, por consequência, dos dois conceitos.

No capítulo *sobre a modernidade* presente no artigo “*O pintor da vida moderna*”, Baudelaire busca uma “teoria racional e histórica do belo” a partir da premissa de que o belo é, na verdade, um conceito de duas faces, uma variável e outra invariável, ou seja, uma aplicação única de um conceito com duas dimensões:

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, à época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. Desafio qualquer pessoa a descobrir qualquer exemplo de beleza que não contenha esses dois elementos (BAUDELAIRE, 1996, p 10-1.)

Ainda que seja difícil imaginar, por exemplo, que uma carniça atue como “invólucro aprazível”, torne o fator invariável digerível para o ser humano e, conseqüentemente, que ela seja utilizada para que observemos o belo, é preciso pensar que a própria carniça seja uma substância tangível, capaz de evocar, circunstancialmente, o sublime.

Baudelaire desenvolve diversas obras ocupando essa face variável da beleza e o faz explorando poeticamente temas que, em outro meio, seriam somente tratados como repulsivos. Com essa tendência e utilizando dos conceitos expostos por Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna*, o poeta desenvolve componentes e características, como uso de um léxico variado, a manifestação da feiura, a descrição detalhada de do material e do brutal, entre outros recursos que abriram precedentes para o desenvolvimento de obras como as de Cruz e Sousa, o surgimento da extraordinária obra de Augusto dos Anjos e vários outros poetas brasileiros ao longo do século XX.

Vinícius de Moraes, no poema “Balada da moça do Miramar”, desenvolve sua lírica nessa face variável do belo, relacionando os temas grotescos com elementos sublimes e eliminando a barreira que os separa. Além disso, cria diversas camadas de “normalidade” em seus versos antes que novos versos venham para quebrá-las, fazendo com que nossas bases de orientação do que está sendo desenvolvido como normal ou como realidade comecem a demonstrarem-se inúteis e parem de fazer sentido, obrigando o leitor a observar os versos por uma nova ótica.

A metamorfose do estado estático no “Soneto do gato morto”

Um gato vivo é qualquer coisa linda
Nada existe com mais serenidade
Mesmo parado ele caminha ainda
As selvas sinuosas da saudade

De ter sido feroz. À sua vinda
Altas correntes de eletricidade
Rompem do ar as lâminas em cinza
Numa silenciosa tempestade.

Por isso ele está sempre a rir de cada
Um de nós, e a morrer perde o veludo
Fica torpe, ao avesso, opaco, torto

Acaba, é o antigato; porque nada
Nada parece mais com o fim de tudo
Que um gato morto.

Florença, novembro de 1963

O tema principal do poema é o antagonismo comportamental entre os estados de vivo e morto de um gato. Digo comportamental, pois os próprios versos são estruturados sintaticamente para imitar o comportamento do gato enquanto vivo e enquanto morto. Portanto, podemos considerar que o primeiro fator grotesco do poema é a atribuição do comportamento do gato, ser animado, ao poema, ser inanimado. Ou seja, o poema assimila o comportamento do gato, vivo e morto, como se ambos fossem a mesma coisa.

O “gato vivo”, presente até o início do segundo verso do primeiro terceto, é descrito em versos que prezam pela fluidez sintática, pois o eu lírico utiliza alguns *enjambement* com a intenção de imitar o movimento sinuoso e sereno de um gato ao passar de verso para verso, como em “Mesmo parado ele caminha ainda/As selvas sinuosas da saudade” ou “Altas correntes de eletricidade/ Rompem do ar as lâminas em cinza”. O ápice do uso dessa técnica, que a torna a escrita ainda mais fluida e especial, é o *enjambement* “As selvas sinuosas da saudade// De ter sido feroz.”, que ocorre no último verso do primeiro quarteto e termina no primeiro verso do segundo. Esse *enjambement* traduz sintaticamente o salto inesperado e súbito de um gato, que pula de uma estrofe para outra. Como aponta Daniel Gil em *O virtuose Vinícius* (2013) e *uma balada sem livro* “a fluidez se constrói, sobretudo, por meio de unidades de sentido que ultrapassam a unidade do verso”. É como se a unidade do verso não

pudesse conter ou fosse insuficiente para representar o movimento do gato, sendo necessário mais um verso para descrição desse movimento.

Entretanto, nos tercetos, a sinuosidade e a movimentação param. Cessam. Pois, o gato morre e, com isso, a fluidez do poema termina. O eu lírico começa uma série de adjetivações com significados antagônicos aos conceitos de serenidade, agilidade e movimentação que foram apresentados nos quartetos. Quando declama “Fica torpe, ao avesso, opaco, torto”, estabelece uma transformação na estrutura do poema, pois os versos fluidos, que imitavam o movimento do gato, dão lugar a versos interrompidos e segmentados. Essa oposição entre os dois estados do gato, é definitivamente marcada pelo termo “antigato”, pois mostra que o fato do gato estar morto, automaticamente, transforma ele em outro ser, que representa coisas diferentes do gato vivo. Essa segmentação do verso, causada pelas adjetivações, faz com que a unidade do verso, que antes transbordava, agora se fragmente em pequenas unidades de sentido dentro do próprio verso.

Por fim, é estabelecido “o fim de tudo” de maneira repentina e transformadora. O último verso do poema, que até então vinha sendo estruturado em versos decassílabos, é interrompido na quarta sílaba poética, tão abruptamente quanto a vida do gato. Fazendo com que o “fim de tudo”, citado pelo eu lírico, seja entendido como o fim de qualquer coisa, inclusive do próprio poema.

Com isso, cabe ressaltar que a metamorfose do poema é baseada na passagem da vida para a morte, ou seja, a transição de um estado para outro de forma inesperada, que provoca um desconforto no leitor. Essa transição repercute de diversas maneiras. Primeiramente, a passagem de uma construção imagética de um gato vivo para a imagem de um gato morto representa um rompimento do estado estático, caracterizando uma imagem grotesca. Além disso, a morte do gato resulta na perda de sua identidade e personalidade, pois, no início do poema, agia e era descrito de uma forma e, após morrer inesperadamente, passa a agir e a ser descrito de forma totalmente diferente.

Além de provocar a presença de características grotescas nos aspectos imagéticos e descritivos do poema, a morte do gato causa transformações estruturais. O soneto, que começa com *enjambement* sucessivos, constituindo uma fluidez e um tom horizontal de leitura, transforma-se em um poema rígido, marcado por um tom vertical e acaba inesperadamente, como se o próprio poema morresse com o gato. E os grandes responsáveis sintáticos por essa mudança são os adjetivos, pois, ao serem usados para descrever o gato vivo, ajudam o poema a transmitir a ideia de movimento e sinuosidade, entretanto, ao serem usados para descrever o gato morto, fragmentam o verso com várias interrupções. Ou seja, a

própria estrutura do poema passa por uma disformia, caracterizando outro aspecto grotesco no poema.

Essa leitura do poema permite exemplificar, de maneira breve, como o grotesco se manifesta dentro da poesia. Vemos que é pelo eixo imagético dos poemas que o grotesco prefere se manifestar ou onde podem ser inseridos mais elementos para compor essa estética, mas não é somente pela imagem que isso ocorre. Como veremos mais à frente, a própria estrutura do poema pode revelar alguma manifestação do grotesco, assim como os adjetivos serão as ferramentas mais utilizadas para que essa manifestação ocorra.

No próximo poema, a metamorfose também desempenha papel central e dominante, mas, enquanto o soneto do gato morto apresenta uma leve descrição imagética com características grotescas, o próximo poema se dedica a criação imagética grotesca quase que completamente, mas não somente pela metamorfose, como também por outro fator associado a essa temática: a hibridização ou mistura de domínios até então separados

A metamorfose e a hibridização na “Balada do Mangue”

Antônio Cândido, em *Um poema de Vinicius de Moraes* (2008), diz que “nada melhor para sentir a variedade e o alcance, mas também o vigor de sua mensagem do que a “Balada do Mangue”, um dos poemas mais belos da literatura brasileira”. O poema, publicado em 1946 no livro *Poemas, sonetos e baladas* (1946), apresenta, como principal questão, as metamorfoses das mulheres, estabelecidas pela metaforização delas como flores e animais constituindo uma transição e alternância entre campos imagéticos totalmente diferentes. Essa metamorfose acaba configurando, muitas vezes, um hibridismo característico das figuras ornamentais grotescas encontradas nas escavações em Roma no séc. XV.

Como segue dizendo Cândido (2008), “em sua obra, há diversos exemplos dessa modernização, que lhe permite tratar com toque de intemporalidade os temas aparentemente menos poéticos”. Esses “temas menos poéticos” são os poemas de Vinicius com um caráter mais expressionista, que, geralmente, se baseiam em uma descrição terrível de algo péssimo, mas que são retratados de forma bela, como algo sublime, ou seja, sua obra grotesca. Como resultado desse viés expressionista, ao representar o bruto, áspero e feio, observamos o desenvolvimento de elementos grotescos que conseguem ser representações do belo. Como aponta Daniel Gil em *O poeta do grotesco, Vinicius de Moraes*:

A balada retrata as mulheres da mais conhecida zona de prostituição do Rio de Janeiro à época, cortada pelo Canal do Mangue. “Enclausuradas sem fé”, elas eram muitas vezes vítimas do aliciamento e da exploração sexual. Por isso, a *clausura* que, entre outras acepções, é o mesmo que *convento* (vida religiosa em retiro religioso), no lugar de traduzir a recolhida voluntária, espiritualizante, remete à perniciosa condição social, impingida, objetificante, a qual se pôde definir como um claustro de sujeição e enfermidades. (2019)

Vejamos, então, o poema

Pobres flores gonocócicas
Que à noite despetalais
As vossas pétalas tóxicas!
Pobre de vós, pensas, murchas
Orquídeas do despudor
Não sois Loelia tenebrosa
Nem sois Vanda tricolor:
Sois frágeis, desmilingüidas
Dálias cortadas ao pé

Corolas descoloridas
Enclausuradas sem fé.
Ah, jovens putas das tardes
O que vos aconteceu
Para assim envenenardes
O pólen que Deus vos deu?

No início do poema, o eu lírico declara o primeiro campo metafórico que será elaborado, o campo metafórico floral, no qual as mulheres são tratadas ora como venenosas, ora como frágeis e delicadas. Começa pela clara descrição “Pobres flores gonocócicas” na qual, pela utilização da palavra “gonocócicas”, é possível entender que as flores possuem o gonococo, bactéria responsável pela gonorreia. Já no primeiro verso do poema, o eu lírico estabelece uma estrutura grotesca ao associar dois elementos pertencentes a áreas diferentes, ou seja, associar a figura da flor a uma doença humana sexualmente transmissível, que atribui a elas a característica de serem venenosas. O eu lírico repete essa associação ao longo do poema, como, por exemplo, nos versos “O que vos aconteceu/ Para assim envenenardes/ O pólen que Deus vos deu?”, nos quais cita o “pólen”, que faz parte do sistema reprodutivo das plantas. Essa associação já promove a mistura de componentes pertencentes a domínios diferentes e, conseqüentemente, uma tendência à estética grotesca.

Entretanto, não é somente de veneno que essa imagem metafórica é elaborada. Através do uso de vocábulos pertencentes ao campo semântico floral, que compreende nomes de flores e adjetivos a elas pertencentes, o eu lírico caracteriza as mulheres como frágeis e desgastadas, como em “Pobre de vós, pensas, murchas/ Orquídeas do despudor” e “Sois frágeis, desmilinguidas/ Dálias cortadas ao pé/ Corolas descoloridas”. Com esses versos, o eu lírico promove uma “via de mão dupla”, pois, se antes ele atribui uma característica humana, uma doença sexualmente transmissível, a uma flor, agora ele atribui uma característica floral às mulheres. Portanto, se os versos que estabelecem a relação entre flores e gonorreia constituem uma imagem grotesca, os versos citados anteriormente o fazem da mesma forma e, além disso, induz uma aproximação de ambas as figuras em uma criação imagética de uma figura híbrida composta por mulher e flor

Ademais, para além das criações imagéticas, essa metáfora revela uma descrição da vida que essas mulheres levavam na zona de prostituição cortada pelo canal do mangue. As mulheres, “flores”, envenenadas, venenosas, frágeis e desgastadas são as que sofriam os efeitos dos anos que passaram sendo vítimas do aliciamento e da exploração sexual e sujeitadas a várias doenças e violências.

No entanto crispais sorrisos
Em vossas jaulas acesas
Mostrando o rubro das presas
Falando coisas do amor
E às vezes cantais uivando
Como cadelas à lua
Que em vossa rua sem nome
Rola perdida no céu...

Após quinze versos estruturando a metáfora floral, o eu lírico muda bruscamente e passa para o campo semântico animal, no qual as mulheres são retratadas como cachorras, e apresentam o comportamento desses animais. Os versos “No entanto crispais sorrisos/Em vossas jaulas acesas” apresentam os primeiros indícios de que a referência metafórica deixará de ser flor e passara a ser animal, pois deixa de atribuir características e passa a atribuir comportamentos, como, por exemplo, crispar sorrisos dentro de jaulas, que podem fazer menção aos locais onde as relações sexuais aconteciam. Já nos versos “E às vezes cantais uivando/Como cadelas à lua” a referência muda definitivamente ao descrever a mulher reproduzindo um comportamento animal específico das cadelas. Entretanto, mesmo com a mudança do campo semântico, a metáfora ainda é a ferramenta usada para descrever as mulheres da zona do mangue e, da mesma forma que ocorre com as flores, essa associação resulta na hibridização dessas mulheres com cadelas.

Mas que brilho mau de estrela
Em vossos olhos lilases
Percebo quando, falazes,
Fazeis rapazes entrar!
Sinto então nos vossos sexos
Formarem-se imediatos
Os venenos putrefatos
Com que os envenenar [...]
Cantais, maternais hienas
Canções de cafetinizar

Em seguida, é retomada a metáfora floral, a qual o eu lírico usa para atribuir um novo fator: a sedução. Esse elemento entra em cena como o meio pelo qual as flores, ou seja, as prostitutas, atraem seus clientes. Nos versos “Em vossos olhos lilases/ Percebo quando, falazes, /Fazeis rapazes entrar!”, o eu lírico volta a descrever uma característica, dessa vez assemelhando a cor dos olhos à cor das flores. Após isso, retoma a descrever a característica venenosa das flores para explicitar a consequência daquela sedução, como mostram os versos “Os venenos putrefatos/ Com que os envenenar”.

A partir desse momento, temos o outro aspecto marcante do poema: a alternância entre as imagens criadas pelo eu lírico. O poema começa com a fusão da imagem da mulher com a da flor, que dá a elas certas características. Após isso, passa a retratar a união da figura da mulher com a da cadela, que dá a ela certos comportamentos. Logo depois de iniciar a construção dessa nova imagem, alterna para a anterior, provocando confusão e desconforto no leitor. Essa passagem brusca de uma imagem para a outra é mais uma manifestação grotesca dentro do poema, pois essa alternância promove um processo constante de distorção e disformia da identidade, da personalidade e do comportamento das mulheres, ou seja, uma constante metamorfose delas. Após isso, retorna ao campo metafórico animal com os versos “Cantais, maternais hienas/ Canções de caftinizar”. Dessa vez, comparando as mulheres às hienas, que exercem um comportamento animal instintivo de recrutamento de novas indivíduos ao seu grupo.

Como sofreis, que silêncio
Não deve gritar em vós
Esse imenso, atroz silêncio
Dos santos e dos heróis!
[...]
Pobres, trágicas mulheres
Multidimensionais

Logo após esses versos e momentos de alternância entre as imagens metafóricas usadas para descrever as mulheres, o eu lírico surpreende o leitor mais uma vez ao estabelecer uma linha de diálogo questionadora diretamente com as prostitutas sem o intermédio de uma metáfora. Nesse momento, as imagens hibridizadas das mulheres some e é revelada uma nova face dessas mulheres. Da mesma forma que a metáfora do campo semântico floral atribui características físicas e a metáfora do campo animal atribui comportamentos a elas, a face desmetaforizada revela os sentimentos delas. Nos versos “Como sofreis, que silêncio/ Não deve gritar em vós/ Esse imenso, atroz silêncio/ Dos santos e dos heróis!” o eu lírico fala sobre o sofrimento abafado por uma vida marcada pela prostituição que fica guardado dentro do peito dessas mulheres como um grito. Além disso, compara elas aos santos e heróis, pois ambos têm o mesmo grito e sofrimento guardado dentro de si.

Já nos versos “Pobres, trágicas mulheres/ Multidimensionais” o eu lírico revela a palavra-chave que explica o poema. Ao chamar as mulheres de multidimensionais, temos o entendimento que as figuras metafóricas elaboradas pelo eu lírico são faces do mesmo indivíduo, ou seja, uma parte da vida e da personalidade de cada uma das mulheres do

mangue. Cada uma delas tem uma face floral, animal e humana. Com isso, o processo de hibridização tem seu maior momento de definição, pois todas aquelas figuras estão fundidas à figura da mulher ao atribuir a ela características, comportamentos e sentimentos.

Por que não vos trucidais
Ó inimigas; ou bem
Não ateais fogo às vestes
E vos lançais como tochas
Contra esses homens de nada
Nessa terra de ninguém!

A última metamorfose criada pelo eu lírico, encontra-se nos últimos versos. Após o poeta procurar uma possível razão para a vida dessas jovens, sugere outro tipo de transmutação, uma que pudesse acabar com a própria vida delas e com a vida daqueles que são o motivo de tamanha vivência desafortunada, ou seja, transformar-se em uma tocha. Essa metáfora foge aos outros campos semânticos e metafóricos anteriores, instituindo um novo, que tem como sentido o poder e não mais a fragilidade, veneno ou comportamento animal.

Em suma, o foco do poema é a construção imagética das mulheres prostitutas da zona de prostituição do mangue através descrição multidimensional baseada na alternância de metáforas. O eu lírico escolhe duas metáforas para descrever as mulheres e, ao fazer isso, aproxima o poema da estética grotesca, pois elas promovem a hibridização das mulheres com os elementos usados nas metáforas.

Primeiramente, ele as descreve através da metáfora das flores. Essa metáfora é baseada no princípio que essas mulheres são venenosas, associando o veneno da planta às doenças sexualmente transmissíveis; e que elas possuem características físicas iguais às das plantas danificadas, afirmando que as mulheres são pensas, murchas, cortadas, descoloridas. A primeira descrição associa dois elementos distantes, a flor e a doença, produzindo um resultado que distorce as barreiras entre esses dois campos; já a segunda descrição resulta em uma criação imagética muito próxima às pinturas que deram origem ao termo grotesco. A figura da mulher que passa por uma metamorfose e se transforma em um ser híbrido que é metade humano e metade planta é um dos elementos mais comuns da estética grotesca presente desde as pinturas descobertas nas grutas. Nos dois casos, a principal ferramenta utilizada para estabelecer essa hibridização, além da metáfora, é a adjetivação. São os adjetivos os responsáveis por associar as flores à doença e as características físicas das flores às mulheres, portanto, eles promovem a sobreposição da imagem da mulher e da planta, fundindo as duas figuras e entregando ao leitor a imagem híbrida desses dois elementos.

Como o próprio Wolfgang Kayser fala “os adjetivos são os grandes perturbadores da ordem nas línguas” (KAYSER, 1993)

Além disso, o eu lírico ainda se refere a essas mulheres através da metáfora animal, resultando no mesmo fenômeno de fusão que as metáforas florais, e também se refere a elas diretamente, sem o uso de metáforas. Em cada uma das três formas usadas para o eu lírico falar sobre as mulheres, existe um tipo de elemento que é assimilado a figura da mulher. No caso das flores, são as características físicas, no caso dos animais, são os comportamentos e, quando não utiliza metáfora, são os sentimentos. Cada forma de se dirigir as mulheres serve para descrever uma face da personalidade delas, ou seja, uma forma de explicar que elas são tudo isso ao mesmo tempo. São mulheres multidimensionais. Dessa forma, vemos que a assimilação de várias figuras a mesma imagem é um elemento característico do grotesco tanto quanto a dissolução da imagem ou da identidade, pois gera o mesmo efeito sobre o que está sendo descrito: o estranhamento do leitor.

Por fim, a alternância entre essas faces é outro fator que aproxima esse poema da estética grotesca, pois promove a distorção da ordem lógica de nossa orientação no mundo. Ao descrever figuras híbridas de dois tipos, alternar entre elas e revelar a forma humano, ou melhor dizendo, a forma que nos é mais familiar, o eu lírico promove um nível crescente de desconforto e confusão no leitor. É como se ele fosse, frequentemente, descolado da realidade em que vive para uma diferente e, quando está quase se acostumando a essa, subitamente, é deslocado para outra ou retorna a original. É o fenômeno do alheamento da realidade que faz com que o grotesco deixe de ser uma experiência individual para se tornar algo que mexe com nossa percepção da realidade.

Como observado, quando o eixo imagético do poema é dedicado à estética grotesca, o eu lírico consegue até promover um alheamento da realidade, ou seja, faz o leitor questionar a realidade em que vive. Nesse poema, essa sensação de estranhamento é basicamente formada por essa alternância entre imagens que formam uma figura híbrida, mas não são somente esses fatores capazes que provocam o alheamento em um poema. No poema “balada da moça do miramar”, veremos que o eu lírico vai promover esse alheamento do mundo novamente, mas através de outros fatores.

O grotesco do alheamento da realidade no miramar

Vejamos, a propósito de apontar os momentos grotescos e analisá-los, excertos do poema “Balada da moça do Miramar”, publicado em 1954, na Antologia poética de Vinicius de Moraes:

Silêncio da madrugada
No Edifício Miramar ...
Sentada em frente à janela
Nua, morta, deslumbrada
Uma moça mira o mar.

Ninguém sabe quem é ela
Nem ninguém há de saber
Deixou a porta trancada
Faz bem uns dois cinco dias
Já começa a apodrecer
Seus ambos joelhos de âmbar
Furam-lhe o branco da pele
E a grande flor do seu corpo
Distila um fétido mel.

O poema começa com uma breve descrição do ambiente e introduz a sua personagem principal. Estabelecendo um espaço determinado, que é um quarto dentro do edifício Miramar, e um tempo indeterminado, que começa a ser contado após dois ou cinco dias da morte da moça. A personagem principal desse poema, que, assim como o tempo, é indeterminada, é uma moça “nua, morta e deslumbrada” que está olhando para o mar. Por mais que ao longo do poema sejam apresentadas novas informações a seu respeito, ela nunca adquire uma personalidade ou individualidade. Esse é o primeiro fator grotesco do poema: a perda de identidade da moça do Miramar, a completa dissolução da individualidade do corpo morto de um ser humano.

O eixo imagético desse poema trata de uma descrição detalhada do corpo em decomposição de uma mulher dentro de um quarto. Como principais características temos a presença marcante, na estrutura do poema, de uma sequência de *enjambement* que dá ao poema um tom horizontal, como se o eu lírico estivesse relatando algo ao leitor. Outra característica é a linguagem totalmente objetiva que se faz presente na maior parte do poema, corroborando com a composição de um relato. Entretanto, o eu lírico, frequentemente, troca esse relato frio e sem margem para interpretação por sequência de comentários estabelecidos por metáfora, como, por exemplo, “joelhos de âmbar” “grande flor do seu corpo” no sexto e oitavo versos da segunda estrofe, respectivamente.

A descrição do corpo em decomposição da moça começa a partir da segunda estrofe. Primeiramente, observa os joelhos dando a entender que existem ferimentos nele. Em seguida fala “a grande flor do seu corpo/ Destila um fétido mel”, essa frase abre interpretação para duas possibilidades: ou a “grande flor do seu corpo” é uma referência a pele da Moça e “o fétido mel” pode ser alguma secreção proveniente da pele, ou pode se tratar da vagina da moça, que também pode secretar algum fluido relacionado a decomposição do corpo. Ambas teorias estão inscritas no campo da disformia, ou seja, a decomposição do corpo da moça. O que resulta em outro fator grotesco do poema: a disformia, metamorfose, transição de um estado para outro. O poema segue:

Mantém-se extática em face
Da aurora em elaboração
Embora formigas pretas
Que lhe entram pelos ouvidos
Se escapem por umas gretas
Do lado do coração.
Em volta é segredo: e móveis
Imóveis na solidão...
Mas apesar da necrose
Que lhe corrói o nariz
A moça está tão sem pose
Numa ilusão tão serena
Que, certo, morreu feliz.

Nessas estrofes, o eu lírico começa a falar sobre o “comportamento” do corpo morto da moça do Miramar ao introduzir os versos “mantém-se estática em face/ Da aurora em elaboração”, ou seja, fala que ela fita fixamente o horizonte no qual o sol está nascendo. Apesar de um cadáver não poder apresentar um comportamento propriamente dito ou a escolha de permanecer olhando para o horizonte, o eu lírico descreve como se fosse possível. Esse verso prepara o leitor e estabelece uma situação insuspeita, para o aparecimento de outros dois elementos a seguir: o sol e a lua. Em seguida, o eu lírico menciona “formigas pretas” que entram no corpo da moça através dos ouvidos e caminham até aberturas ao lado de seu coração. Nesses versos, ocorre a mistura de dois domínios que, até então, pareciam distantes: o dos insetos, que vivem no subterrâneo, e o interior do corpo humano. Essa mistura resulta na elaboração de uma imagem grotesca que acaba por corroborar com a disformia pela qual a moça está passando e constrói a ideia de proximidade entre o interior do corpo e o interior da terra, aproximando a moça da natureza.

Em seguida, fala de uma necrose no nariz, voltando ao campo da observação realista do corpo em decomposição, porém, logo em seguida, fala, nos três últimos versos da terceira

estrofe, “A moça está tão sem pose/ Numa ilusão tão serena/ Que, certo, morreu feliz”. Essas duas informações em sequência mostram que eu lírico começa a dividir sua descrição entre uma observação realista do corpo e uma dedução a respeito daquele corpo. A partir do momento que analisa a expressão facial da moça e afirma que ela “morreu feliz”, ele está se afastando da observação objetiva dos fatos e se aproximando de uma dedução de como aquela moça faleceu. Essa característica resulta no levantamento de duas observações: (1) que o eu lírico, ao relatar de forma objetiva os ferimentos e fazer deduções sobre a morte, pode se estabelecer quase como um investigador da morte da moça ou (2) que essa dualidade no discurso do eu lírico configura, por si só, uma disformia, criada através da junção da linguagem objetiva e da linguagem subjetiva.

Até o momento, foram mencionados momentos grotescos estabelecidos a partir da disformia e do encontro de domínios, até então, distantes. Os exemplos acima citados, acabam por constituir uma primeira camada de elementos grotescos na qual, além de ser grotesca, ambienta o leitor em um mundo conhecido, ou seja, numa realidade familiar na qual pessoas que morreram entram em decomposição. É a partir da quinta estrofe do poema que os elementos grotescos começam a operar pelo viés do rompimento da realidade pré determinada pelo eu lírico. Vejamos a quinta e a sexta estrofe.

De noite é a lua quem ama
A moça do Miramar
Enquanto o mar tece a trama
Desse conúbio lunar
Depois é o sol violento
O sol batido de vento
Que vem com furor violeta
A moça violentar.

Muitos dias se passaram
Muitos dias passarão
À noite segue-se o dia
E assim os dias se vão
E enquanto os dias se passam
Trazendo a putrefação
À noite coisas se passam...
A moça e a lua se enlaçam
Ambas mortas de paixão.

Nas duas estrofes, o eu lírico fala do relacionamento da moça com os astros como, por exemplo, nos versos “de noite é a lua quem ama/ a moça do Miramar”. Essa imagem, à primeira vista, parece um emprego de uma metáfora ou algo com significado simbólico, entretanto, com os versos “A moça e a lua se enlaçam/ Ambas mortas de paixão”, é possível

afirmar que a relação entre a moça e a lua é mais que metafórica, pois trata-se de uma relação sexual lésbica e necrófila entre a mulher e a lua. Já nos versos “Enquanto o mar tece a trama/ Desse conúbio lunar” podemos ver que, entre as amantes, existe um intermediário para que a relação aconteça: o mar. O verso “Enquanto o mar tece a trama” sugere, pela carga semântica do verbo tramar, que o mar planeja, arquiteta a relação entre a moça e a lua e, levando para uma visão mais realista, é como se o mar levasse umidade para o corpo, retardando o processo de decomposição.

Em seguida, fala da relação da moça com o sol sempre descrevendo-o como violento, como um agressor. Por exemplo, nos versos “depois é o sol violento/o sol batido de vento/ que vem com furor violeta/ a moça violentar” o contexto estabelecido entre os dois é relativo ao abuso sexual, como se o sol, ao estimular a putrefação do corpo da moça com sua temperatura e falta de umidade, realizasse um abuso sexual necrófilo. Assim como o mar é o intermediário da relação da moça com a lua, o vento aparece aqui cumprindo o mesmo papel em relação ao sol. Como se as correntes de vento levassem o calor do sol até o corpo da moça e deixassem o ambiente onde ela está mais seco e, com isso, acelerando o processo de decomposição.

A dicotomia Sol e Lua no tratamento da moça reflete as duas faces que foram abordadas anteriormente. Por um lado, pode descrever uma visão realista a respeito da decomposição do corpo da moça, pois, o sol quente combinado com vento sem umidade, acelera o processo de decomposição, mas com o clima mais ameno da lua, em parceria com a umidade trazida pelo mar, retarda o processo. Porém, o que nos é apresentado no poema é a relação amorosa e sexual entre a moça e a lua e o abuso sexual do sol com a moça, duas relações sexuais entre seres de domínios diferentes, humanos e cósmico, que se misturam no sexo. Além disso, cabe lembrar que a relação entre a moça e os astros foi introduzida anteriormente pelos versos “mantém-se estática em face/ Da aurora em elaboração”. Essa introdução de contexto ocorre de forma comum, insuspeita, como se estabelecesse uma situação normal, um cadáver está posicionado de forma a observar a janela e ver a aurora, a transição da lua para o sol. Entretanto, ao descrever as relações sexuais que a moça tem com ambos os astros, o eu lírico quebra com essa normalidade e surpreende o leitor com novos conceitos que não pertencem a realidade que, até então, estava sendo descrita. Como se o leitor observasse esse mundo através do olhar da loucura.

Como dito anteriormente, a dinâmica do tempo não é precisa e a única marcação temporal que temos é pautada pela repetição da manifestação grotesca das relações sexuais, como é mostrado nos versos “Muitos dias se passaram/ Muitos dias passarão/ À noite

segue-se o dia/ E assim os dias se vão”. Essa dinâmica de tempo, que é construída da forma típica das baladas de Vinicius de Moraes, leva a entender que esse ciclo, sol e lua, ocorre repetidas vezes desde que a moça morreu. Devido a isso, dá-se a entender que o tempo também é um fator, um agente, um personagem neste poema. Cabe a ele reger qual astro exerce influência sobre o corpo e se relaciona com ele, é ele quem define o estado de putrefação do corpo. Por fim, na última estrofe do poema:

Ah, morte do amor do mundo
Ah, vida feita de dar
Ah, sonhos sempre nascendo
Ah, sonhos sempre a acabar
Ah, flores que estão crescendo
Do fundo da podridão
Ah, vermes, morte vivendo
Nas flores ainda em botão
Ah, sonhos, ah, desesperos
Ah, desespero de amar
Ah, vida sempre morrendo
Ah, moça do Miramar!

A fase de descrição do relacionamento da mulher com os astros acaba e tem início uma estrofe composta por uma série de exclamações, na qual o eu lírico utiliza a preposição “ah!” que, por carga semântica, pode transmitir o sentido de alegria, alívio, tristeza e admiração dando a entender que o eu lírico expressa uma dessas emoções ou todas elas ao mesmo tempo em cada verso. Isso faz com que o tom impessoal do poema seja deixado de lado definitivamente. Entretanto, o ponto principal que quero levantar sobre essa estrofe é que, a partir desse momento, existe uma pausa nos *enjambement* consecutivos, que, até então, dominavam o poema, passando para apenas dois que acabam por introduzir uma reflexão e uma referência. O primeiro ocorre nos versos “Ah, flores que estão crescendo/ Do fundo da podridão” fazendo uma reflexão a possibilidade de elementos grotescos, “fundo da podridão” serem capazes de evocar ou representar a beleza “flores”, assim como vimos no poema “*Une charogne*” de Baudelaire. O segundo ocorre nos versos “Ah, vermes, morte vivendo/ Nas flores ainda em botão”, fazendo referência ao poema “Evocação do Recife” de Manuel Bandeira no qual o eu lírico diz “Dessas rosas muita rosa/ Terá morrido em botão...” fazendo referência às moças da cidade de Recife da infância de Manuel Bandeira que morriam muito jovens. Tal referência dá a entender que o eu lírico está falando sobre a própria moça do Miramar, que morrera jovem, ainda “em botão”.

Em suma, a última estrofe é uma síntese entre as duas outras partes do poema, ou seja, uma síntese entre a parte descritiva objetiva, que vai da primeira estrofe à quarta e que faz uma descrição fiel sobre os ferimentos da moça, do cenário e do processo de decomposição; e a parte descritiva subjetiva, que compreende a quinta e sexta estrofe e que fala sobre o relacionamento da moça com os astros. Nessa última estrofe, o eu lírico alterna entre momentos de pura reflexão e de admiração em relação ao ocorrido, além disso, quebra com o tom narrativo e horizontal que o poema mantinha desde o início, substituindo-o por um tom mais ritmado e mais vertical. Essa metamorfose mostra que as construções grotescas não estão somente no campo imagético, mas também na estrutura que compõe o poema.

Conclusão

Conforme o exposto até aqui, é possível concluir que Vinicius de Moraes apresenta uma maestria ao desenvolver a temática grotesca de diversas formas e através de diferentes categorias. No “Soneto do gato morto” o poeta atrela a composição imagética do gato à construção textual dos versos e estrofes fazendo com que os versos imitem o movimento, pulo e morte do gato. Portanto, a metamorfose do gato de vivo para morto. Como consequência dessa transição brusca, repentina e grotesca, temos, também, a metamorfose de como o gato se comporta e de como ele é retratado.

Entretanto, isso compreende somente a composição imagética, sendo de suma importância a mesma transição em relação à composição textual já que ambas, desde o início do soneto, estão atreladas. Se a mudança na descrição do comportamento altera a imagem criada, a adjetivação cumpre essa função em relação à construção dos versos. Se antes, com o gato vivo, o conteúdo dos versos extrapola os próprios versos, agora, com o gato morto, eles são partidos, estilhaçados. A marca dessa fragmentação é justamente a presença de adjetivos, que são usados para quebrar o ritmo do poema. Com a presença da metamorfose em ambos os planos de construção dos versos, a morte do felino gera ainda mais estranhamento e desconforto no leitor, que acaba sendo testemunha do óbito.

Se no “Soneto do gato morto” a metamorfose se dá pela transição da vida para a morte, na “Balada do mangue”, a transmutação também é a força motriz do grotesco, entretanto, construída de forma completamente diferente. O eu lírico desenvolve a imagem das mulheres através da metáfora, misturando-as às flores e animais, com maior destaque para o campo semântico floral. Essa mistura serve para ressaltar as múltiplas dimensões que elas têm e como cada uma dessas dimensões apresentam particularidades diferentes, que formam a figura da mulher. Entretanto, para que essa metáfora ganhe ainda mais peso, o eu lírico utiliza a adjetivação, feita com vocábulos pertencentes a ambos os campos semânticos usados nas metáforas, para qualificar ou caracterizar as mulheres. Caracterizar as mulheres como tóxicas, pensas, murchas faz com que o leitor transfira essas mazelas para o corpo da mulher, provocando um estranhamento ao observar aqueles seres que não são mais, somente, humanos. Passam a ser híbridos, misturados graças à junção da descrição imagética e ao uso de adjetivos. Essa combinação de elementos é o que define a hibridização.

Em ambos os poemas analisados, Vinicius de Moraes cria uma imagem através da descrição e, em seguida, transforma ela em algo inesperado, grotesco. Mas é a utilização precisa dos adjetivos que concretiza essa metamorfose. É ela que proporciona o desconforto, o estranhamento no leitor. Seja por quebrar o ritmo e tom do poema, como no “Soneto do gato

morto”, ou por misturar seres de domínios diferentes e formar figuras híbridas, como na “Balada do mangue”.

Já o poema “Balada da moça do Miramar” se desenvolve a partir da construção de um eixo imagético composto por diversos tipos e camadas de grotesco e é altamente influenciado por Baudelaire em relação a aproximação do grotesco ao sublime.

No que tange às camadas de grotesco, primeiramente, o eu lírico utiliza uma linguagem objetiva e técnica para descrever os ferimentos, a decomposição do cadáver e o cenário. Essa construção imagética, por si só, já é uma manifestação do grotesco, mas também tem a função de fazer com que o leitor se ambiente em mundo pautado pelas leis da realidade, um mundo conhecido. Entretanto, ao inserir, na quinta estrofe, uma descrição a respeito das relações sexuais da moça com a lua e o sol, esse ambiente que o eu lírico situa o leitor é alheado. O eu lírico quebra a ordem natural presente e, conseqüentemente, quebra com a realidade previamente concebida até então. Ele constrói outra manifestação grotesca sobre a construção imagética grotesca que já estava presente.

Além disso, também existe uma metamorfose na própria estrutura do poema. O poema apresenta sucessivos *enjambement* que dão a ele um tom de relato descritivo e, até a quarta estrofe, utiliza uma linguagem técnica, ou seja, feita com vocábulos pertencentes à área da medicina. Porém, na quinta estrofe, a linguagem objetiva desaparece e o eu lírico a substitui por uma linguagem subjetiva para falar sobre algo que desobedece às leis naturais do nosso mundo: a relação sexual da moça com os astros. Já na última estrofe o poema perde totalmente essas características. Os *enjambement* param, fazendo com que o poema substitua seu tom horizontal por um tom vertical de leitura. A maioria dos versos começam com a interjeição “ah”, que pode expressar alegria, alívio, tristeza ou admiração. Tal escolha dá a entender que ele sente um desses sentimentos ou todos ao mesmo tempo em relação a moça. Ao longo de todo o poema, são apresentadas várias metamorfoses e disformias na própria construção dos versos, como se o próprio poema estivesse passando por uma decomposição, perdendo as características objetivas e técnicas e revelando seu interior subjetivo, o que resulta em uma nova manifestação grotesca.

Quanto à relação sublime grotesco, é possível observar que o eu lírico busca, ao longo de todo o poema, aproximar elementos abjetos ao belo na tentativa de mostrar que esses mesmos elementos podem evocar beleza. É o que acontece ao estabelecer uma relação entre morte e vida, da mesma forma que Baudelaire faz em “*Une charogne*”, ao citar as “formigas pretas” que decompõem o corpo da moça. Entretanto, o momento no qual a relação entre sublime e grotesco alcança seu ápice é na quinta estrofe, quando o eu lírico começa a falar da

relação entre a mulher e a lua, descrevendo-a como uma relação sexual necrófila de amor. A presença dessas relações sexuais expõe uma aproximação não só do corpo com os astros, mas também do grotesco com o sublime ligado à natureza cósmica. Essa aproximação eleva o nível imagético do repulsivo, ressignificando-o; o sublime e o grotesco tornam-se um, evocando a beleza.

Por fim, cabe ressaltar que a obra grotesca de Vinicius de Moraes, que compreende vários outros poemas além desses, é vasta, com criações imagéticas e estruturas grotescas variadas, com tipos de grotescos diferentes e manifestados de diversas formas, como foi possível observar. A lírica e os conceitos utilizados na elaboração desses poemas merecem tanta atenção e destaque do meio acadêmico quanto sua obra lírica amorosa, pois revelam a alta qualidade lírica de Vinicius de Moraes nas mais variadas temáticas.

Referências bibliográficas

- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996
- CÂNDIDO, Antônio. Um poema de Vinicius de Moraes. In: MORAES, Vinicius de. Poemas, sonetos e baladas/ Pátria minha. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 159-62.
- DE SALLES VILLAR, Mauro; DE MELLO FRANCO, Francisco Manoel (Ed.). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Objetiva, 2009.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni (texto); Dora F. da Silva (poesias). São Paulo: Duas Cidades, 1978
- GIL, DANIEL. "o poeta do grotesco, Vinicius de Moraes."
- GIL, DANIEL. "O virtuose Vinicius e uma balada sem livro" revista todas as musas, 2013.
- KAYSER, Wolfgang Johannes. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MORAES, VINICIUS DE, 1913 – 1980. Nova antologia poética de Vinicius de Moraes. Seleção e organização Antônio Cicero, Eucanaã Ferraz: São Paulo. Companhia das Letras, 2005