

JULIANA SANTOS

VINICIUS DE MORAES E A POESIA METAFÍSICA

PORTO ALEGRE

2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS BRASILEIRA, PORTUGUESA E LUSO-
AFRICANAS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA

VINICIUS DE MORAES E A POESIA METAFÍSICA

JULIANA SANTOS

ORIENTADORA: PROFA. DRA. ANA MARIA LISBOA DE MELLO

Dissertação de Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2007

Agradecimentos

À Ana, Orientadora (assim com “O” maiúsculo, à moda simbolista, devolvendo à palavra o seu sentido original e grandioso).

Ao CNPq e à CAPES, pelo imprescindível apoio financeiro nestes anos de pesquisa.

À Biblioteca Nacional, à BSCSH e à Biblioteca “particular” da Ana, fundamentais para os resultados deste trabalho e de tantos outros.

Às professoras Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, Cláudia Mentz Martins e Márcia Helena Saldanha Barbosa, por compartilharem comigo este estudo.

À minha família e aos meus amigos, por me “salvarem” do trabalho e por comemorarem sempre comigo.

Ao Daniel, companheiro perfeito.

Dialética

É claro que a vida é boa
E a alegria, a única indizível emoção
É claro que te acho linda
Em ti bendigo o amor das coisas simples
É claro que te amo
E tenho tudo para ser feliz

Mas acontece que eu sou triste...

Vinicius de Moraes (Montevideu, 1960)

Poética (II)

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

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

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

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

Vinicius de Moraes (Rio, 1960)

Resumo

Freqüentemente, os críticos dividem a produção poética de Vinicius de Moraes em duas fases, intitulando-as fase mística e social. Fazem parte da chamada “primeira fase” as seguintes obras: *O caminho para a distância* (1933), *Forma e exegese* (1935), *Ariana, a mulher* (1936), *Novos poemas* (1938) e *Cinco elegias* (1943). A “segunda fase” é composta principalmente pelos seguintes livros: *Poemas, sonetos e baladas* (1946), *Pátria minha* (1949), *Antologia poética* (1954), *Livro de sonetos* (1957) e *Novos poemas (II)* (1959).

Alguns estudiosos, como Renata Pallotini e Otto Lara Resende, consideram a produção inicial de Vinicius, voltada para questões metafísicas, como um experimentalismo estético, logo abandonada para dar lugar ao verdadeiro poeta que se apresentaria em um segundo momento, dedicado à lírica de tendência social e amorosa. Outros críticos, como Antonio Candido e David Mourão Ferreira, contrariando tal posicionamento, defendem a idéia de uma reelaboração destes princípios para uma espécie de “humanização do sentimento religioso”.

Partindo desses posicionamentos, este trabalho dedica-se ao estudo da poesia inicial de Vinicius, destacando as suas principais características e influências, e ainda à apresentação de alguns poemas da sua produção final e de algumas criações musicais, como forma de lançar luz sobre o percurso dos fundamentos e do simbolismo religiosos na produção artística do poeta.

Inicialmente, foi feita uma revisão da fortuna crítica de Vinicius e, em seguida, realizou-se a análise das composições poéticas e musicais, tomando por base o texto bíblico e os fundamentos teóricos da lírica, da metafísica e do imaginário.

A pesquisa permitiu caracterizar a poesia inaugural, no que tange à questão da religiosidade e, a partir disso, dar visibilidade à permanência destes elementos de caráter metafísico, tanto na poesia final quanto na canção, o que contraria a tese do artificialismo de sua produção inicial.

Palavras-chave: Vinicius de Moraes; metafísica; religiosidade; poesia; canção.

Résumé

Souvent, les critiques divisent la production poétique de Vinicius de Moraes en deux phases, la phase mystique et la phase sociale. La “première” est composée des œuvres suivantes: *O caminho para a distância* (1933), *Forma e exegese* (1935), *Ariana, a mulher* (1936), *Novos Poemas* (1938) et *Cinco elegias* (1943). La “deuxième phase” comprend principalement: *Poemas, sonetos e baladas* (1946), *Pátria minha* (1949), *Antologia poética* (1954), *Livro de sonetos* (1957) et *Novos Poemas II* (1959).

Certains théoriciens, tels que Renata Pallotini et Otto Lara Resende, considèrent la production initiale de Moraes – tournée vers les questions métaphysiques – comme un expérimentalisme esthétique; d’après eux, cette production a vite été abandonnée pour céder la place au véritable poète, qui se consacra à la lyrique à tendance sociale et amoureuse. D’autres critiques, comme Antonio Candido et David Mourão Ferreira, ne partagent pas cette opinion et défendent l’idée d’une réélaboration de ces débuts en une sorte d’“humanisation du sentiment religieux”.

Sur la base de ces points de vue, le présent travail analyse la poésie initiale de Moraes, avec l’accent sur ses principales caractéristiques et ses influences. D’autre part, il présente quelques poèmes de la production finale de l’auteur et certaines créations musicales, dans le but de montrer le parcours des fondements et du symbolisme religieux dans la production artistique du poète.

L’étude se penche tout d’abord sur la fortune critique de Moraes, puis analyse des compositions poétiques et musicales, en s’appuyant sur le texte biblique et les fondements théoriques de la lyrique, de la métaphysique et de l’imaginaire.

La recherche a permis de caractériser la poésie inaugurale en ce qui concerne la question de la religiosité. Partant de là, il a été possible de mettre en évidence la permanence de ces éléments à caractère métaphysique, aussi bien au niveau de la poésie finale que de la chanson, ce qui va à l’encontre de la thèse de l’artificialisme de sa production initiale.

Mots-clés: Vinicius de Moraes; métaphysique; religiosité; poésie; chanson.

Sumário

Introdução	8
1. As fases de Vinicius segundo seus críticos	10
2. A conturbada década de 1930	15
3. Caracterização e principais momentos da poesia metafísica	24
4. Vinicius e a poesia metafísica	29
4.1. O caminho para a distância (1933).....	34
4.2. Forma e exegese (1935).....	43
4.3. Ariana, a mulher (1936).....	52
4.4. Novos poemas (1938).....	59
4.5. Cinco elegias (1943).....	66
5. Ainda a metafísica: na poesia final e no cancionero	75
Conclusão	87
Referências	90
Bibliografia consultada.....	94
Textos teóricos e de apoio.....	94
Obras e fortuna crítica de Vinicius de Moraes.....	99

Introdução

Vinicius de Moraes, carioca nascido em 19 de outubro de 1913 e morto em 1980, foi, nas palavras de Carlos Drummond de Andrade, “o único de nós que teve vida de poeta” (In CASTELLO, 1994, p. 15). O memorável “poetinha”¹, que passou por nove casamentos, fez inúmeras e longas viagens e ganhou fama por sua boêmia e pelas parcerias na Música Popular Brasileira, foi bastante versátil, produziu poesia, música, teatro, crítica de cinema, crônica.

No entanto, apesar do reconhecimento público de Vinicius de Moraes, devido principalmente à sua participação na construção da MPB, não existem muitos estudos a respeito de sua poesia, especialmente da lírica inaugural. Os poucos trabalhos que mencionam essa poesia inicial de Vinicius tendem a considerá-la como uma lírica artificial, fruto da imaturidade artística e de influências que não correspondiam à natureza do poeta. Por esse motivo, o trabalho a ser desenvolvido tem como foco principal a produção lírica inicial de Vinicius de Moraes, chamada poesia da primeira fase ou poesia mística, e que pouca atenção tem recebido por parte da crítica.

O estudo dará maior destaque às cinco primeiras obras, consideradas ainda envoltas no chamado “sentimento do sublime”, mas dedicar-se-á ainda à análise de alguns poemas da chamada segunda fase e de algumas letras de canções com o intuito de problematizar esta divisão.

A necessidade de empreender esta pesquisa surgiu durante o curso de graduação, na condição de bolsista de iniciação científica vinculada ao projeto “A poesia metafísica no Brasil: percursos e modulações”, coordenado pela professora Ana Maria Lisboa de Mello e com o apoio do CNPq. O projeto tinha como objetivo delinear a trajetória da poesia metafísica produzida no Brasil entre 1870 e 1950, que evoca questões relativas ao Ser, a Deus, à temporalidade e à morte. Estavam no corpus da pesquisa os seguintes poetas: Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens, Eduardo Guimarães, Alceu Wamosy, Augusto dos Anjos, Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt e Vinicius de Moraes, ficando sob minha responsabilidade o estudo dos dois últimos.

¹ O compositor e cronista Antonio Maria, a quem Vinicius chamava de “o meu Maria”, foi o primeiro a chamá-lo de “poetinha”. Antonio Maria fez uma réplica ao próprio estilo do poeta, que utilizava muito os diminutivos, pois achava que “nada no diminutivo faz mal” (Cf. CASTELLO, 1994, p. 16-17).

Por esta razão, os resultados deste estudo irão somar-se à pesquisa em torno da poesia de Augusto Frederico Schmidt, iniciada durante o curso de graduação, e deverão fazer parte de uma publicação que apresentará a totalidade dos estudos realizados no projeto de pesquisa mencionado, procurando contribuir para a historiografia literária brasileira. A investigação da poesia de Vinicius, assim como a de Schmidt, seguiu a metodologia de estudo proposta para o desenvolvimento do projeto, que tinha por base o levantamento da obra e da fortuna crítica dos poetas e uma posterior análise destes materiais a partir dos fundamentos teóricos da lírica, da metafísica e do imaginário.

A escassez de materiais e estudos acerca desta produção e a dificuldade em ter acesso a eles, que se evidenciaram já no início do desenvolvimento do projeto, estimularam o desenvolvimento desta pesquisa, que procurou analisar a obra do poeta e contextualizá-la no conjunto da poesia brasileira de teor metafísico, buscando verificar as influências recebidas, a sua trajetória e as características desse questionamento metafísico.

A aproximação da poesia inicial de Vinicius com a religião, visível pelo uso do texto bíblico, e um certo hermetismo imagético, presente especialmente na obra *Forma e exegese*, foram entendidos como principais empecilhos para a exploração desta lírica pela crítica literária brasileira, voltada predominantemente para obras de cunho social.

Como forma de apresentação deste estudo, obedecemos à seguinte estrutura: o primeiro capítulo traz alguns posicionamentos da crítica em relação às duas fases da poesia viniciano e nosso posicionamento em relação a esta divisão. O segundo foi dedicado ao contexto histórico e literário da década de 1930, numa tentativa de situar a produção inicial de Vinicius em meio aos poetas e pensadores da época. O terceiro traz alguns conceitos da poesia metafísica, seus principais momentos e características dentro do conjunto da literatura universal e brasileira. Nesta seção, tem destaque o conceito do *verset* claudeliano, fundamental na obra de Vinicius. O quarto capítulo apresenta e analisa poemas das cinco obras iniciais da produção poética de Vinicius, procurando demonstrar os temas e formas desta estética inaugural. Esta seção foi organizada em cinco subcapítulos, levando em consideração as suas obras, pois acreditamos que cada obra possui estilo próprio, como será discutido ao longo do trabalho. Finalmente, o quinto capítulo dedica-se à lírica final e às letras das canções produzidas por Vinicius, com o propósito de observarmos traços formais e temáticos característicos da primeira fase ainda presentes em suas últimas criações.

1. As fases de Vinicius segundo seus críticos

A crítica literária brasileira comumente costuma dividir a produção poética de Vinicius em duas fases: a primeira, caracterizada pela chamada “poesia mística”, composta pelos livros *O caminho para a distância* (1933), *Forma e exegese* (1935), *Ariana, a mulher* (1936), *Novos poemas* (1938) e *Cinco elegias* (1943) – este último geralmente considerado como produto intermediário entre a primeira e a segunda fase – e a segunda fase, caracterizada pela chamada “poesia social”, composta principalmente pelos livros *Poemas, sonetos e baladas* (1946), *Pátria minha* (1949), *Antologia poética* (1954), *Livro de sonetos* (1957) e *Novos poemas (II)* (1959).

De maneira geral, segundo os críticos da obra viniciano, o que caracteriza a primeira fase são o verso longo, de feição claudeliana; a influência do texto bíblico e da poesia dos simbolistas franceses e o desenvolvimento de temas como a transcendência ou o pecado da carne. A segunda fase, por sua vez, é caracterizada pelo verso mais contido e pela produção de sonetos, baladas e outras estruturas clássicas; pelo tom mais coloquial e pelo desenvolvimento de temas como o amor, o cotidiano e os problemas sociais.

A frequência com que a crítica divide a produção poética de Vinicius em duas partes representa indício bastante consistente de que há realmente diferenças entre essas duas fases. No entanto, é possível verificar que essa fronteira que divide a produção de Vinicius não é tão clara e definitiva como a crítica, por vezes, nos faz crer. Nos próximos capítulos, a partir da análise da obra, pretendemos demonstrar que muitas das características presentes na produção inicial de Vinicius ainda são encontradas na sua produção final, ainda que com menor recorrência ou de maneira diferenciada. Dalma Braune Portugal do Nascimento, em sua tese intitulada *O teorema poético de Vinicius de Moraes*, também questiona esta segura distinção entre as fases e chega a afirmar que “em Vinicius não há, em essência, a divisão” (1984, p. 146).

Ainda no que diz respeito à divisão na produção poética de Vinicius, percebemos que a crítica tem se posicionado basicamente a partir de duas formas distintas. A primeira diz respeito àqueles que acreditam que a lírica amorosa e social, produzida na chamada segunda fase, constitui a poética viniciano por excelência e não atribuem papel relevante para a poesia inicial de Vinicius. E a segunda refere-se aos que percebem uma continuidade em sua produção poética e afirmam que o misticismo de Vinicius passou por uma reelaboração,

convertendo-se em um “sentimento religioso da existência”², ou em uma humanização do dogma espiritual. Colocamo-nos ao lado dessa segunda posição e pensamos estar trazendo alguns elementos que contribuem com esse posicionamento.

Mário de Andrade, Ivan Junqueira, Renata Pallotini e Otto Lara Resende, entre outros críticos, pertencem ao primeiro grupo, ou seja, apresentam a idéia de que a produção inicial de Vinicius caracteriza-se pelo artificialismo, pois é fruto de influências que são alheias ao verdadeiro poeta, que somente ganhará voz em um segundo momento.

Mário de Andrade é enfático ao fazer a seguinte afirmação:

A personalidade demonstrada por Vinicius de Moraes nos livros anteriores [a *Novos poemas*] era, se não falsa, pelo menos bastante reorganizada por preconceitos adquiridos. Era uma personalidade que se retratava pela doutrina estética adotada, muito mais que uma real personalidade, vinda de fatalidades interiores. O que há de admirável no poeta é justamente, em plena mocidade, ter conseguido autocrítica bastante para reconhecer o descaminhamento, ou melhor, o perigo em que estava, e tentar se enriquecer de mais profunda, mais humana, mais pessoal realidade. (In MORAES, 2004, p. 82)

A voz de Ivan Junqueira alia-se à de Mário quando afirma que, “até *Novos poemas*, o que se vê é um poeta imaturo, que tateia sua dicção e seu ritmo definitivos” (In MORAES, 2004, p. 150). Otto Lara Resende, no prefácio ao *Livro de sonetos*, também apresenta posicionamento semelhante ao dos críticos citados:

Desapareceram os sustentados artificiosos e os falsetes que não lhe pertenciam. O poeta deixa de fazer pose: cedo enjoo de orgulhosa inquietação mais ou menos postiça e, no seu caso, de uma ênfase muito mais adolescente do que poética. (In MORAES, 2004, p. 94)

Vinicius, por vezes, refere-se à sua poesia inicial como fruto de sua inexperiência ou como produto de uma angústia juvenil que o perturbava. Além disso, escreve uma advertência, para introduzir sua *Antologia poética*, em que divide a sua poesia em duas partes: “a primeira, transcendental, freqüentemente mística, resultante de sua fase cristã”, e a segunda, em que estão “nitidamente marcados os movimentos de aproximação do mundo material, com a difícil mas consistente repulsa ao idealismo dos primeiros anos” (2004, p. 364).

Como podemos perceber, as críticas de Mário de Andrade, Ivan Junqueira e Lara Resende estão muito próximas das concepções que o poeta tem de sua própria produção e, em nosso entendimento, são informações que podem auxiliar na análise de sua obra, mas não podem servir como elemento principal para o desenvolvimento do trabalho crítico. A própria

² Expressão de David Mourão Ferreira (In MORAES, 2004, p. 106).

necessidade de negar o teor religioso de sua criação, de desculpar-se publicamente por ele já podem servir de indício da importância que a tendência transcendental apresenta nessa produção. Além disso, o estudo da obra traz elementos da criação, involuntários e imperceptíveis ao artista, que tornam-se ainda mais relevantes para a análise.

Ao lado do posicionamento destes críticos, temos ainda as palavras de Pallotini, que reforçam a idéia de que o misticismo de Vinicius é mera experimentação estética e não expressam a verdade do poeta:

Misticismo, parece-nos, é cousa mais profunda e de mais duradouras raízes; provém de necessidades naturais inelutáveis, de características de personalidade, de influências ambientes e de um embasamento religioso (de qualquer espécie) que faltavam ao poeta. (In MORAES, 2004, p. 141)

Enquanto Lara Resende atribuía à imaturidade, à angústia juvenil do poeta esta lírica de cunho místico, Pallotini afirma não pertencer à natureza do poeta tal tendência religiosa. A influência do contexto histórico também é menosprezada pela ensaísta enquanto explicação ou justificativa para essa poética inaugural.

No entanto, para Alfredo Bosi, a produção lírica inicial de Vinicius, assim como a de outros poetas do mesmo período, foi vista como fruto da profunda influência que a poesia católica francesa exerceu sobre a produção artística brasileira na década de 1930. Bosi (1994, p. 448) afirma que:

A renovação da literatura cristã, que nos anos de 30 contou com os nomes de Ismael Nery, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, Otávio de Faria, Vinícius de Moraes, Tristão de Ataíde e outros, teve, como se sabe, raízes neo-simbolistas francesas. Um Péguy, um Bloy, um Bernanos, um Claudel, dariam temas e formas ao novo catolicismo latino-americano que neles e nos ensaios de Maritain viu uma ponte segura entre a ortodoxia e algumas formas modernas de pensamento (Bergson), de práxis (democracia, socialismo) e de arte.

A afirmação de Bosi traz simultaneamente duas informações relevantes sobre as condições dessa poesia de teor católico na década de 1930. De um lado, a influência da poesia francesa nesse processo; de outro, o momento profícuo da poesia católica, permeando a obra de diversos poetas brasileiros. O movimento antiliberal, alicerçado em ideais monárquicos e católicos, que se fortaleceu nesse período³, está na base do período fértil que a lírica de feição católica viveu em meados de 30. O grande interesse pela poesia católica francesa pode então

³ Para maiores informações a esse respeito, consultar a obra “Integralismo – o fascismo brasileiro na década de 30”, de Hélió Trindade.

ser vinculado a tais condições históricas, ao “sentimento de época” vivenciado no Brasil de 1930, o que enfraquece muito a argumentação de uma mera importação estética.

Além disso, converge para essa produção poética de teor místico, religioso a formação católica que Vinicius recebeu do Colégio Santo Inácio e mesmo uma especial sensibilidade do poeta que, em algumas ocasiões, havia pressentido, sonhado com situações que haveriam de se concretizar (Cf. CASTELLO, 1994). O “sentimento religioso” de Vinicius encontra ressonância nesse momento de revitalização de valores católicos, fazendo surgir definitivamente o poeta. Mas a sua lírica não se desenvolve meramente por condições que lhe são alheias. Questões como a espiritualidade, a morte ou o amor, com toda a carga de mistério que trazem consigo, estão na base dos mais belos poemas de Vinicius.

Podemos retomar nesse momento as palavras de Adorno em seu discurso *Lírica e sociedade*: “Não se trata de deduzir a lírica da sociedade; seu conteúdo social é exatamente o espontâneo, aquilo que não se segue das relações já vigentes em dado momento” (1980, p. 198). A força da poesia inicial de Vinicius não está no uso de imagens bíblicas como uma tentativa de representar ou defender uma ideologia católica com a qual dialogava, mas está na construção de uma poesia permeada de sentimentos tais como a angústia, a solidão, o encontro com a espiritualidade ou o medo da morte, estes sim capazes de revelar o que há de social e, ao mesmo tempo, universal e eterno na poesia de Vinicius de Moraes.

O segundo grupo apresenta uma outra tendência na análise da produção poética de Vinicius, já que percebe a permanência dos elementos poéticos iniciais e da religiosidade que caracterizam a poesia inaugural viniciano. Dessa forma, rompe com a parcela da crítica que compreende a produção inicial de Vinicius como um mero artificialismo, desvinculada da produção que virá a seguir. Participam dessa tendência críticos como David Mourão Ferreira, Dalma Braune Portugal do Nascimento, Antonio Candido e José Castello.

Do trabalho desenvolvido pelo crítico David Mourão Ferreira, extraímos a seguinte afirmação: “Não é apenas aqui ou ali, neste ou naquele pormenor, que a religiosidade da primeira fase se manifesta; ela *percorre*, na verdade, a obra toda, de um extremo ao outro, e, percorrendo-a, fá-la incessantemente latejar [...]” (In MORAES, 2004, p. 105).

Para Dalma Nascimento (1984, p. 106),

quem foi ulcerado pelas chagas – como mostram tantos e tantos poemas – fica com irremovíveis cicatrizes. Repúdio [ao misticismo inicial], pois, não houve. Apenas depuração. E acalmia do sopro indômito da juventude audaz.

Note-se que Dalma retoma as palavras de Vinicius na advertência à sua *Antologia poética* (“a difícil mas consistente repulsa ao idealismo dos primeiros anos”) de modo a contestar as afirmações do poeta. Além disso, a autora compreende as mudanças na criação poética do autor como processo natural de depuração e amadurecimento, sem compartilhar da percepção de artificialidade proposta pelos críticos analisados anteriormente.

José Castello, biógrafo do poeta, também irá colocar-se ao lado dessa tese de que a exploração do mistério da existência, das questões metafísicas estará na base da criação de Vinicius. No entanto, percebe uma modulação diferente no que tange à questão da religiosidade no decorrer de sua produção. Castello (1994, p. 14) afirma que “a grande aventura de Vinicius foi deslocar o mistério do domínio do dogma espiritual para o território do humano”. O crítico entende que a criação que se construía bastante enraizada nos preceitos e imagens do catolicismo irá dirigir-se a construções líricas menos atreladas a esses dogmas, aproximando-se das questões humanas e universais, como o mistério da vida e da condição humana, o sofrimento pela morte, a força do amor ou a condição imperfeita e frágil do homem. Essa humanização da poesia não significa, no entanto, um completo abandono das imagens e temas que caracterizam a sua produção inicial, conforme veremos adiante.

Antonio Candido, ao referir-se ao livro *Poemas, sonetos e baladas* (1946), afirma que, nesta obra, “talvez seja o momento de síntese das suas capacidades e ritmos. Nele encontramos Vinicius inteiro, o de antes e o de depois; o que apela para a transcendência e o que realiza o verso correndo os dedos pelo violão” (In MORAES, 2004, p. 121). Candido percebe a reelaboração articulada pelo poeta, em que reúne e entrecruza as diversas faces de sua produção artística.

Com estas considerações iniciais, procuramos mostrar as duas linhas gerais que a crítica assume no que diz respeito à divisão da obra poética de Vinicius de Moraes e, a partir delas, assumir uma posição, que, conforme já foi dito, se alia à concepção de que sua lírica inicial revela-se como uma proposta artística condizente com a natureza do poeta e, portanto, profícua em seu processo artístico, perceptível pelo fato de vislumbrarmos ainda nas últimas publicações de Vinicius muitos traços característicos de suas primeiras obras. Dessa forma, colocamo-nos em posição contrária à tese de que esta lírica inaugural corresponde aos fundamentos estéticos e morais presentes em suas leituras e apregoados por seus companheiros e que não encontra terreno fértil na “verdadeira criação poética viniciano” que virá a se consolidar somente nas próximas obras. No decorrer deste trabalho, nosso posicionamento crítico deverá tornar-se mais claro e justificado.

2. A conturbada e plural década de 1930

Embora a crítica reserve para a segunda fase de Vinicius o título de “Poesia social”, podemos perceber em sua poesia inicial uma íntima relação com o momento histórico e político de sua produção. João Luiz Lafetá (1974, p. 17) sintetiza com clareza a crise política e social vivenciada no Brasil e em todo o mundo durante a década de 1930 e que encontraria na Literatura uma grande fonte de expressão:

O decênio de 30 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa; os imperialismos se expandem, o capitalismo monopolista se consolida e, em contraparte, as Frentes Populares se organizam para enfrentá-lo. No Brasil é a fase de crescimento do Partido Comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora, da Ação Integralista, de Getúlio e seu populismo trabalhista. A consciência da luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares – na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes.

Nas palavras de Lafetá, vislumbramos as diversas correntes de pensamento e de conseqüente postura política em confronto neste período. Cidadãos, pensadores e artistas procuram assimilar essas idéias e encontrar seu espaço diante destas várias formas de conceber a vida e a sociedade. Não será mera coincidência que em 1922 ouçamos os primeiros gritos de uma reação modernista na literatura e que, muito em breve, esta receba a contestação de uma outra corrente, conhecida como a segunda geração modernista, marcadamente ideológica, conforme nos declara Lafetá (1974, p. 17):

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

Alceu Amoroso Lima também estabelece uma clara distinção quando trata das duas gerações modernistas. Afirma o crítico (1956, p 122-123):

O aparecimento de uma nova geração, de um novo grupo de poetas, vinha retirar o caráter anti-estético, poesia versus verso, da primeira geração. Era a poesia vitoriosa do verso, que os novos poetas traziam consigo. Augusto Frederico Schmidt, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Vinicius de Moraes, Murilo Mendes, Dante e Atílio Milano, Onestaldo de Penafort, todos os “Bigs” da segunda geração modernista, já não se ocupam em demolir o verso, como haviam feito os seus predecessores. Já o recebiam vencido e despojado do seu prestígio parnasiano ou

simbolista. [...] A poesia triunfava solitária e fazendo do verso simples elemento acidental ou marginal, totalmente subordinado à forma interior, ao espírito, ao sentido profundo, ao perfume, ao núcleo, a tudo o que a superioridade da poesia sobre o verso traz consigo.

Sem desconsiderarmos o importante papel político da primeira geração modernista, que tentou redescobrir e mostrar o nosso país, refletindo igualmente sobre o papel da arte, percebemos na segunda geração um recrudescimento nesta discussão ideológica e um profundo entrelaçamento entre o fazer literário e a postura política (e mesmo ética, como afirmam alguns) de seus criadores. Tanto é assim que Wilson Martins (1973, p. 106) chega a declarar que “nos últimos anos da década de 20 e durante toda a década de 30, as opções ‘direita’ e ‘esquerda’ pareceram imperativas à maior parte dos intelectuais”. Somada a esta polaridade direita–esquerda, está a forte presença do catolicismo, normalmente associado aos partidários de direita, mas que apresenta-se como um pensamento e uma postura política à parte.

No entanto, o que chama a atenção é que, no âmbito da crítica literária, enquanto a criação poética que dá enfoque aos regimes do Estado e às decisões relativas ao mercado é percebida enquanto discussão política e social, a criação centrada na problemática religiosa geralmente é vista como fuga a este debate. Porém, essa discussão de caráter religioso muitas vezes está alicerçada também em uma postura política e social e, juntamente com as demais, marcará presença na produção literária e artística.

Contraditoriamente, vemos que é a própria percepção do fundamento religioso enquanto postura política (e não enquanto evasão) que acaba fomentando acirradas críticas literárias. Não será ao acaso que mesmo hoje temos a obra de vários autores compreendidas de forma compartimentada, em que se visualiza um período de “divagações religiosas” ou de “debate metafísico”, quase que à parte de suas outras produções. Digno de nota é que não é comum o mesmo tratamento para uma “fase esquerdista” ou ainda um “período anarquista” da obra do autor. Talvez haja algum exagero em apresentarmos a questão desta forma, mas o objetivo é o de justamente chamar a atenção sobre o quanto, no terreno da literatura de feição religiosa, a análise literária está impregnada de crítica moral e política.

Pois bem, a obra inicial de Vinicius, produzida em meio a este intenso momento de difusão de idéias católicas, traz consigo estas marcas e, assim sendo, parece estar no centro desta tendência da crítica que ora acusa o poeta de “evasão mística”, de fuga ao debate social, ora enfatiza a influência das companhias e das leituras enquanto origem da “artificialidade” de sua lírica inicial, conforme pudemos perceber nas amostras do capítulo anterior. No entanto, de nossa parte, acreditamos que a poesia inicial de Vinicius revela sim uma faceta própria ao

poeta, visto que dialoga até o fim de sua criação com questões de ordem metafísica e com o simbolismo e a linguagem religiosos. Além disso, percebemos também o caráter social desta produção, social no sentido atribuído por Adorno quando afirma que “exatamente o não-social no poema lírico seria agora seu social”, pois entende que “a sedimentação [da relação histórica entre sujeito e objetividade, indivíduo e sociedade] será tanto mais perfeita quanto menos a formação lírica tematizar a relação entre eu e sociedade, quanto mais involuntariamente cristalizar-se essa relação, a partir de si mesma, no poema” (1980, p. 197).

Retomando a questão da formação deste período de intenso debate religioso, trazemos as palavras de Alceu Amoroso Lima (1956, p. 144) afirmando que, já no final do século XIX, surgia na Europa uma enorme movimentação que viria repercutir em nosso meio. Personalidades, obras e conversões como as de Claudel, Léon Bloy, Péguy, Maritain, Massis, Bernanos, Mauriac, Rivière, Madaule, Du Bos, Daniel Rops e tantos outros na França; Chesterton e Belloc na Inglaterra; Eucken, Haecker, Peter Wust, Edith Stein e Romano Guardini na Alemanha; Papini na Itália; Angel Herrera na Espanha; Leonardo Coimbra e António Sardinha em Portugal, para só falar nas figuras mais eminentes, às quais se juntariam, em breve, nos Estados Unidos, as de Fulton Sheen e Thomas Merton exprimiam a gradativa mudança de posição da mocidade de então, em face do problema religioso (1956, p. 144-145).

Segundo o autor, uma agitação desta ordem nas idéias e na literatura mundiais, não passou despercebida em nosso país e foi ainda em 1922 que vieram a público duas obras fundamentais para a renovação do pensamento católico no Brasil: *A Igreja, a Reforma e a Civilização*, de Leonel Franca, e *Pascal e a inquietação moderna*, de Jackson de Figueiredo.

É ainda na década de 1920 que os escritores começam a se posicionar diante do problema religioso. Enquanto Oswald de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda se afastam, outros se aproximam abertamente do debate e da conversão religiosa. É o caso de Hamilton Nogueira, Perillo Gomes, Durval de Moraes, Tasso da Silveira e Sobral Pinto (Cf. LIMA, 1956, p. 146).

Jackson de Figueiredo torna-se figura fundamental da vertente católica que ganha força neste período. Além de seus escritos, o pensador contribui decisivamente com a divulgação do movimento a partir da idealização e realização de importantes projetos como a Livraria católica, fundada em 1918; a revista *A Ordem*, lançada em 1921; e o Centro Dom Vital⁴, criado em 1922. Tanto a revista quanto o Centro eram também dirigidos por Hamilton

⁴ Na biografia de Vinicius, escrita por José Castello, encontramos grafado “Centro Dom Vidal”; no entanto, estamos utilizando a grafia empregada por Alceu de Amoroso Lima e Hamilton Nogueira, que tiveram relação direta com o Centro.

Nogueira, Durval de Moraes, José Vicente e Perillo Gomes e tinham como objetivo expor as idéias do grupo e de outros simpatizantes do movimento, além de editar livros católicos em geral e de apologética e organizar dentro do Centro uma grande biblioteca católica (Cf. NOGUEIRA, 1976, p. 140/141). Tais motivações nos mostram a radicalidade do projeto e sua matriz profundamente ideológica.

Em 1927, é lançada a Revista *Festa*, que tem como principais diretores Andrade Murici, Henrique Abílio, Barreto Filho, Porfírio Soares Neto, Murilo Araújo e Tasso da Silveira. Cecília Meireles e Adelino Magalhães também aparecem como seus principais colaboradores⁵.

Segundo Hamilton Nogueira (1976, p. 139), “pouco antes do seu falecimento, Jackson [de Figueiredo] tivera duas grandes alegrias! A volta de Tristão de Athayde⁶ à religião e a conversão de Tasso da Silveira”. Será talvez devido a esta ligação entre Tasso e Jackson, além da evidente e enfática defesa de ideais religiosos por parte deste último, que Wilson Martins (1973, p. 104) vai afirmar que “A importância de *Festa* [...] está em ter representado, no plano literário, o movimento ou corrente espiritualista, cuja fonte principal é Jackson de Figueiredo e que exerceria enorme influência nas letras através de Tristão de Athayde. [...] [A *Ordem*] representaria, mais do que *Festa*, as tendências jacksonianas, isto é, o tradicionalismo religioso e as tendências reacionárias”. Através desta afirmação, o crítico nos reforça a postura mais ideológica de Jackson e da *Ordem*, firmemente vinculadas ao catolicismo, e também aponta o vínculo entre essas duas revistas, reservando a *Festa* um caráter espiritualista (não estritamente religioso ou ainda católico) e mais vinculado ao escopo literário do que ao doutrinário⁷.

Com isso, *Festa* já parece ser um dos expoentes, marcadamente literário, desta agitação de tendência religiosa e espiritual que teve início ainda nos primeiros anos de 1920. A partir de então, percebemos, na segunda geração modernista, os resultados de um debate religioso que ganha profundidade e passa a se projetar maciçamente nas letras, através da obra de poetas, escritores e pensadores, tais como: Augusto Frederico Schmidt, Vinicius de Moraes, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles, Octavio de Faria, Lúcio Cardoso, Adonias Filho, Andrade Murici e Barreto Filho, apenas para citar alguns nomes.

⁵ Quanto à história e aos dirigentes da revista, Neusa Pinsard Caccese apresenta dados mais precisos em seu estudo intitulado *Festa – contribuição para o estudo do Modernismo*, com referência completa ao final deste estudo.

⁶ Tristão de Athayde é o pseudônimo utilizado por Alceu de Amoroso Lima em suas críticas.

⁷ O ideário estético de *Festa* recebeu estudo recente de Joseane de Mello Rücker. Para maiores informações sobre o assunto, consultar sua dissertação, que tem referência completa ao final deste trabalho.

Augusto Frederico Schmidt é visto como figura central desta nova geração literária que rompe com o ideário dos modernistas de 22, pois propõe uma nova poesia, que reflita sobre as questões íntimas e universais do espírito. Em 1928, publica sua primeira obra, *Canto do Brasileiro*, e, logo em seguida, em 1929, *Cantos do Liberto*. As duas obras, espécies de poemas-manifesto, lançam esta nova tendência, e delas extraímos alguns versos que exprimem sua concepção poética:

Canto do Brasileiro

[...]
 Não quero mais o Brasil
 Não quero mais geografia
 Nem pitoresco.

Quero é perder-me no mundo
 Para fugir do mundo.
 [...] (SCHMIDT, 1995, p. 45)

Canto II (de *Cantos do Liberto*)

[...]
 Não quero mais palavras falsas
 Não quero mais amores falsos
 Não quero mais inteligências falsas
 Nem falsas construções.

Não quero mais obscuridades
 Nem mais mistério sem mistério algum.

Quero ouvir do meu Deus a voz bondosa
 Na voz das coisas da inocência.
 Quero a paz de consciência!

Longe de mim desânimos tremendos
 Longe de mim descrenças infelizes.

Simplicidade!
 Simplicidade apenas. Nada mais!
 [...] (SCHMIDT, 1995, p. 60)

O poeta, um dos maiores símbolos desta tendência católica na lírica brasileira, manter-se-á fiel a esta tendência literária até o final de sua vida.

Murilo Mendes e Jorge de Lima também terão um profícuo diálogo com o texto bíblico e com esta feição religiosa da lírica. Os dois poetas, que, em 1935, lançam em parceria a obra intitulada *Tempo e eternidade*, estarão inseridos nesta corrente da lírica brasileira de teor metafísico, que, neste caso, também revela uma tendência católica.

Ismael Nery, amigo dos poetas, através de sua concepção filosófica chamada “Essencialismo”, terá papel relevante nesta produção, que tem como projeto “restaurar a poesia em Cristo”⁸. Segundo Nery, “o sistema essencialista era em última análise uma preparação ao catolicismo” e estava baseado na “abstração do tempo e do espaço”. Ele acreditava que “um homem devia representar sempre em seu presente uma soma total de seus momentos passados”, pois “a localização de um homem num momento de sua vida contraria uma das condições da própria vida, que é o movimento”. Além disso, afirmava que “a abstração do tempo não é outra coisa senão a redução dos momentos, necessária à classificação dos valores para uma compreensão total” (Cf. MENDES, 1996, p. 47/53).

Embalados por tal concepção filosófica, Jorge de Lima e Murilo Mendes desenvolvem uma poética voltada para questões do espírito, do confronto entre as noções de tempo e eternidade.

A essência da poesia muriliana, que também apresenta traços de um surrealismo personalíssimo, reside no questionamento constante e no confronto entre o real e o irreal, o temporal e o eterno, o sagrado e o profano:

A religiosidade de Murilo está impregnada de rebeldia, expressando revolta contra os dogmas da igreja. Mas o fenômeno religioso [...] é atravessado por tensões próprias da existência cotidiana, as quais se imbricam com as questões da fé, ensejando dúvidas e sentimentos de culpa. (MELLO, 2006a, p. 189)

Em sua poesia, destacam-se os “inúmeros contrastes”, “a presença de antinomias, paradoxos e rebeldias, cujos contornos são difíceis de delinear” (MELLO, 2006a, p. 189).

Já Jorge de Lima, poeta “organicamente lírico”, segundo Alfredo Bosi (1994, p. 452), a partir da publicação de *Tempo e eternidade*, e especialmente com *A túnica inconsútil* (1938) e *Anunciação e encontro de Mira-Celi* (1950), segue por um caminho mais interiorizado e espiritual que Murilo, desenvolvendo uma poesia de grande carga simbólica, proveniente em parte do uso do texto bíblico, numa atmosfera permeada de lirismo, pendor místico e sentimento de fraternidade⁹. Podemos vislumbrar um pouco desta tendência poética nos

⁸ O sistema filosófico de Ismael Nery foi batizado de “Essencialismo” pelo próprio Murilo Mendes (Cf. MENDES, 1996, p. 35). A obra *Tempo e eternidade* é dedicada a Ismael Nery e apresenta como introdução a frase “Restauramos a Poesia em Cristo”.

⁹ Em seu “auto-retrato intelectual”, Jorge de Lima faz a seguinte declaração: “depois dos *Poemas escolhidos*, [...] passei a inclinar-me não mais pelo gênero de poemas que fazia, mas por outro, de fundo místico. E como não tinha compromisso de escola, senti-me inteiramente à vontade para empreender a desejada renovação, já havendo compreendido que o plano mais elevado para isso seria uma poesia que restaurasse em Cristo, que é a mais alta Poesia, a mais alta verdade, o nosso destino mesmo, e tivesse, não uma tradição regional ou nacional, mas sim a mais humana e universal das tradições, que é a bíblica (Cf. LIMA, 1997, p. 45).

últimos versos do poema intitulado “Distribuição da poesia” que abre o livro *Tempo e eternidade*:

Distribuição da Poesia

[...]

Mel silvestre tirei das plantas,
sal tirei das águas, luz tirei do céu.
Só tenho poesia para vos dar.

Abancai-vos, meus irmãos. (LIMA; MENDES, 1935, p. 12)

Cecília Meireles, poeta a quem Vinicius chamou “suave amiga” em crônica a ela dedicada em razão de sua morte, apresenta uma poesia um pouco diversa da de seus companheiros. Isso porque Cecília não dialoga com o catolicismo e com o texto bíblico, mas seu pendor religioso está mais próximo de uma concepção oriental da existência. Ana Maria Lisboa de Mello, em obra intitulada *Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles*, vai afirmar que:

ao se estudar a poesia de Cecília Meireles, observa-se [...] a vigência de uma postura filosófica que é marcadamente influenciada pelas linhas básicas do pensamento oriental, cujo núcleo essencial é o reconhecimento de um espírito universal – o Um – origem de todas as coisas e seres, estando neles onipresente. [...] O homem oriental, ao reconhecer esta unidade essencial, sente que a sua alma é uma partícula da *anima mundi* e vive o sentimento de unificação com o universo, experiência esta que se opõe radicalmente à separação homem/essência, própria da cultura ocidental contemporânea, na qual a filosofia dos últimos três séculos debruça-se predominantemente sobre os dados da experiência sensível. (2006b, p. 31)

A partir desta concepção, Cecília vai assumir em sua poesia uma “atitude contemplativa” diante dos seres, “captando a Unidade na multiplicidade” (2006b, p. 33). Daí provém sua clara consciência da transitoriedade de todas as coisas. No entanto, em Cecília, esta consciência da transitoriedade, carregada de idéias como o sofrimento e as limitações impostas pelo mundo terreno, muitas vezes é vista de forma atenuada, já que sua poesia também traz a mensagem da aceitação da existência, à medida que percebe uma esperança na redenção, na possibilidade do retorno à origem, reservada a todos os seres após o cumprimento de seu destino (Cf. MELLO, 2006b, p. 33/65/81/108).

Vinicius inicia sua trajetória poética com o poema “Transfiguração da montanha”, publicado, em 1932, na revista *A Ordem*, que nesta época era dirigida por Tristão de Athayde¹⁰. Já no ano seguinte, em 1933, tem o seu primeiro livro de poemas, *O caminho*

¹⁰ Com a morte prematura de Jackson de Figueiredo, em 1928, Alceu Amoroso Lima, o Tristão de Athayde, passa a dirigir o Centro Dom Vital, a Livraria Católica e a Revista *A Ordem*. Cabe salientar que a morte de Jackson foi atribuída a suicídio por John Tolman, em seu estudo intitulado *Augusto Frederico Schmidt*. No

para a distância, publicado pela Schmidt Editora¹¹. Octavio de Faria é quem apresenta Vinicius ao seu editor, e é então com a publicação deste livro que o poeta passa a conhecer o futuro amigo.

Segundo Laetitia Cruz de Moraes, irmã de Vinicius, Octavio foi um dos grandes amigos do poeta e também o primeiro que acreditou na poesia de seu irmão, tendo escrito a obra *Dois poetas*, em que a colocava ao lado da criação do já consagrado Augusto Frederico Schmidt (In MORAES, 2004, p. 43). Vinicius e Octavio travaram uma íntima amizade, e, nesta época, Vinicius via no amigo uma espécie de mestre, de mentor, que orientava seus primeiros passos literários.

Foi com a *Tragédia Burguesa* que Octavio de Faria ganhou algum espaço nas letras nacionais. Sua obra romanesca, composta de 13 volumes, escritos entre 1937 e 1977, dá vida a diversas personagens que vivenciam os conflitos espirituais e sociais da época e que fundamentam a sua crítica à ruína social e espiritual da burguesia. O romance revela a “tragédia burguesa”, que “é o destino de toda a civilização ocidental expressa na tranqüilidade sem Deus das vidas burguesas ou das vidas voltadas para a santidade ou para o demoníaco” (Cf. REICHMANN, 1978, p. 192).

Os romances trazem muito de seu posicionamento político, que teve formação e divulgação anterior ao preparo das obras ficcionais, fato que provavelmente influenciou bastante a leitura que deles se fez. As primeiras publicações de Octavio foram ensaios políticos, intitulados *Machiavel e o Brasil* (1931) e *Destino do Socialismo* (1933), que são, segundo José Castello (1994, p. 61), respectivamente, um livro em defesa do fascismo e um panfleto antimarxista, que o autor, anos depois, com a mente mais arejada pelo pós-guerra, decidirá não mais reeditar.

Segundo Ernani Reichmann (1978, p. 86-87), a motivação principal dos estudos históricos e sociológicos de Octavio de Faria estava concentrada na idéia de uma necessária reforma e revolução interior do homem. É o próprio Octavio, em *Machiavel e o Brasil*, quem nos revela o seu posicionamento político:

entanto, Hamilton Nogueira, bastante próximo de Jackson, em sua obra intitulada *Jackson de Figueiredo*, revela-nos que a morte do amigo foi causada por um afogamento, enquanto pescava com Rômulo de Castro e seu filho Luiz, então com 9 anos.

¹¹ Em 1931, Augusto Frederico Schmidt adquire a antiga Livraria Católica e torna-se o Schmidt-Editor, responsável por um frutífero trabalho editorial e notável pelo lançamento de novos autores, com títulos hoje consagrados no mundo das letras, tais como: *Caetés*, de Graciliano Ramos; *Casa grande & senzala*, de Gilberto Freire; *Maleita*, de Lúcio Cardoso; *O país do carnaval*, de Jorge Amado, entre outros (Cf. SCHMIDT, 1995, p. 36).

Não nos iludamos, só a revolução interior, essa revolução de “criação”, capaz de desviar o homem do caminho errado que segue, só ela poderá salvá-lo. No Brasil em especial, só a revolução interior, só a renúncia a todas essas “facilidades” que a vida oferece aos que não se importam de “passar por cima”, com a livre aceitação que for necessária, só a volta a certos princípios de moral de que não é possível se apartar sem que a nação e o próprio indivíduo logo se ressintam, só essa moralização absoluta e com o máximo de princípios religiosos que seja possível sinceramente a cada um, só esse movimento de olhos que consiste em fixar as alturas e não sistematicamente o chão de onde viemos, mas para onde não devíamos voltar – pelo menos enquanto ainda com vida – só assim, parece-me, a nação poderá um dia sorrir, só então os que a compõem poderão ser otimistas. (In REICHMANN, 1978, p. 87-88)

Para Octavio, a solução dos problemas do Brasil começava pela reforma do homem, a quem era preciso “atacar e cercear, dominar e corrigir, orientar, vigiar, para que depois o homem no Brasil possa ser honesto diante do Estado, útil à sociedade, capaz na sua vida de família, forte diante de si mesmo” (In REICHMANN, 1978, p. 87).

Somente após a queda de regimes ditatoriais, como o nazismo alemão e o fascismo italiano, é que muitos países tomaram conhecimento da tragédia provocada pelo terror e pelo extermínio promovidos por estes regimes. No entanto, no início dos anos 1930, a postura política de Octavio, que está na base destes regimes de repressão, era compartilhada por muitas pessoas, e mesmo Vinicius simpatizava com estas idéias, ainda que, posteriormente, tenha sido visto como figura emblemática do socialismo ou do movimento *hippie*.

A freqüente negação desta poesia inicial por parte de Vinicius (sua “difícil mas consistente repulsa ao idealismo dos primeiros anos”) e também por parte de muitos críticos parece relacionar-se à negação deste contexto ideológico que permeia seus primeiros escritos, o que, acreditamos, prejudica a sua avaliação.

3. Caracterização e principais momentos da poesia metafísica¹²

Segundo Ferrater Mora (1984, p. 2195-2196), o termo metafísica tem origem com a obra de Aristóteles. Vejamos:

O termo “metafísica” foi o nome dado por Andrónico de Rodas, no século I antes de Cristo, à série de livros de Aristóteles concernentes ao que o próprio Aristóteles chamou de “filosofia primeira”, “teologia” ou “sabedoria”. Como os livros em questão foram colocados na classificação e publicação [...] atrás dos oito livros da *Física*, foram chamados *tá metá tá physicá*, que quer dizer “os que estão atrás da física” ou, mais exatamente, “as coisas que estão atrás das coisas físicas”. [...] Esta designação, que teve no princípio uma função meramente classificatória, acabou sendo muito adequada, pois [...], com a “filosofia primeira” constitui-se um saber que aspira a penetrar “mais além de” ou “por trás dos” estudos físicos, isto é, dos estudos concernentes à “Natureza”, de modo que a metafísica é um saber que transcende ao saber físico ou “natural”¹³.

Além dessa concepção original, a metafísica pode ser entendida como uma área da filosofia que tem por tarefa fazer uma investigação racional de um conjunto de interrogações fundamentais acerca do ser absoluto, das causas do universo e dos princípios primeiros do conhecimento (Cf. ROBERT, 1988, p. 1190). Daí decorre que o problema do ser (a relação entre essência e existência); a liberdade; a noção de Deus; o sentido da matéria, do tempo e do espaço; a cosmologia sejam domínios investigados pelos metafísicos (Cf. SON, 2002, p. 8).

Existem basicamente duas perspectivas para a investigação metafísica: uma mais voltada para o conteúdo teológico e outra para o ontológico, ou seja, enquanto uma concebe e procura fundamentar a noção da divindade como base para existência do ser e do universo, a outra tende a uma investigação mais “científica” ou formal que procura conceitar o ser, dirigindo-se para a dualidade entre ser e ente, essência e aparência. Porém são muitos os pensadores voltados a estas questões e, a partir da diversidade de seus postulados, é difícil estabelecer com exatidão um conceito para “a” metafísica.

¹² Algumas destas considerações sobre a poesia metafísica já foram apresentadas anteriormente por mim quando do estudo da obra poética de Augusto Frederico Schmidt, que tem sua referência completa ao final deste trabalho.

¹³ No original: El término “metafísica” fue el nombre dado por Andrónico de Rodas, en el siglo I antes de J. C., a la serie de libros de Aristóteles que concernían a lo que el propio Aristóteles llamó “filosofía primera”, “teología” o “sabiduría”. Como los libros en cuestión fueron colocados en la clasificación y publicación [...] detrás de los ocho libros de la *Física*, se los llamó *tá metá tá physicá*, es decir, “los que están detrás de la física” o, más exactamente, “las cosas que están detrás de las cosas físicas”. [...] Esta designación, que tuvo al principio una función meramente clasificatoria, resultó muy adecuada, porque [...] la “filosofía primera” se constituye un saber que aspira a penetrar “más allá de” o “detrás de” los estudios “físicos”, esto es, de los estudios concernientes a “la Naturaleza”, de modo que la metafísica es un saber que trasciende al saber físico o “natural”. (MORA, 1984, p. 2195-2196)

No entanto, seja qual for a tendência em questão, podemos identificar que a responsabilidade do metafísico se coloca mais em termos de interrogações do que em termos de solução, mediante a impossibilidade de se chegar a um conhecimento efetivo e absoluto acerca de interrogações desta ordem. Vale dizer que será essa falta de um conhecimento absoluto e a incerteza diante do ser que estarão na origem da aventura poética empreendida pelos poetas denominados metafísicos (Cf. SON, 2002, p. 8). E não por acaso María Zambrano (1993, p. 86) vai afirmar que “a angústia parece ser a raiz originária da metafísica”¹⁴.

O questionamento sobre o ser e o não-ser; sobre a Verdade e o Amor; a afirmação ou negação da transcendência e de entidades divinas; a busca por um sentido para a existência e para a morte; as noções de finitude e eternidade, corpo e alma, todos esses impasses universais, que acompanham o homem durante a sua existência, serão a matriz, o fundamento da poesia denominada metafísica.

Podemos ver a criação dos mitos cosmogônicos como a primeira manifestação humana que dará origem ao questionamento filosófico e às representações artísticas no que concerne ao problema metafísico. E a esse momento seguiram-se muitas outras manifestações que dialogaram, de diferentes formas, com estas questões que estão na base da perquirição metafísica. Dessa forma, percebemos que “é não só extremamente difícil definir a poesia metafísica, mas também determinar que poetas a praticaram e em quais versos” (ELIOT, 1989, p. 113).

É somente no século XVII que os primeiros poetas foram identificados como metafísicos. Tratava-se de um grupo de poetas ingleses composto por personalidades como Robert Southwell, visto como iniciador desse movimento poético; John Donne, o maior nome do grupo e outros seguidores como George Herbert, Henry Vaughan, Richard Crashaw, Andrew Marwell, Henry King, entre outros. Tal movimento acreditava na unificação entre pensamento e sensibilidade e praticava a meditação sobre temas religiosos fundamentais como forma de incitar a espiritualidade e os pensamentos embebidos de vivência emocional e de contemplação poética. Esses poetas deram origem a uma lírica acentuadamente dramática, mas ao mesmo tempo aliada a um controle racional, gerando uma poesia do insólito, em que se fazia aproximações impensadas entre elementos prosaicos em um contexto poético, através de uma analogia de caráter conceitual, seguindo um procedimento racional (Cf. GOMES, 1991, p. 11-33).

¹⁴ No original: “la angustia parece ser la raíz originaria de la metafísica”(ZAMBRANO, 1993, p. 86).

Segundo T.S. Eliot, “é difícil encontrar qualquer uso preciso da metáfora, do símile, ou de outro conceito, que é comum a todos os poetas [metafísicos ingleses] e, ao mesmo tempo, suficientemente importante como figura de estilo para isolar estes poetas como um grupo” (1989, p. 114). No entanto, Eliot percebe algumas qualidades que os aproximam: “a riqueza da associação [de idéias]”, mas que mantém um “significado claro”, com uma “linguagem simples e elegante”. Além disso, apresentam uma “estrutura de frases que não é de modo algum simples” e que demonstra “fidelidade ao pensamento e à emoção” (1989, p. 118).

Podemos tomar como exemplos dessas características alguns versos de John Donne e de George Herbert:

Um bracelete de cabelo
Reluzente em torno do osso (DONNE apud ELIOT, 1989, p. 115)¹⁵

Nem parafusos, nem verrumas podem
Perfurar ou enroscar-se tanto numa peça de madeira
Como as aflições de Deus dentro de um homem. (HERBERT apud GOMES,
1991, p. 17)¹⁶

Após uma viagem tão penosa, a morte, que agradável,
é uma cadeira. (HERBERT apud GOMES, 1991, p. 18)¹⁷

Entre os temas desenvolvidos pelos poetas ingleses destacam-se o tema do tempo e da eternidade, o tema do amor e o da morte, que muitas vezes vão estar relacionados. Os elementos da natureza vão surgir apenas simbolicamente para falar de uma outra realidade.

Outro grande momento da poesia metafísica se deu com os simbolistas franceses. Anna Balakian, retomando as palavras de Paul Valéry, afirma que não houve uma estética simbolista comum ao grupo, pois cada poeta apresentou concepções estéticas distintas, mas todos estavam unidos por uma ética idêntica, em que se buscava alcançar a essência das coisas, penetrando no mundo do mistério e das coisas ocultas (1985, p. 90). Esses poetas estavam inseridos dentro do chamado “espírito decadente”, que pode ser entendido como um sentimento de preocupação constante com o significado da existência, com o mistério da vida, com a inutilidade do livre arbítrio, a iminência da morte e a fragilidade humana, o que leva a uma poesia densa, profunda e, em alguns momentos, a um tom pessimista.

¹⁵ No original: A bracelet of bright hair about the bone. (DONNE apud ELIOT, 1989, p. 115)

¹⁶ No original: No screw, no pierce can / Into a piece of timber work and winde, / As God's afflictions into man. (HERBERT apud GOMES, 1991, p. 17)

¹⁷ No original: After so foul a journey death is fair, / And but a chair. (HERBERT apud GOMES, 1991, p. 17)

Essa preocupação em alcançar o plano transcendente e não apenas o plano material da existência vai se traduzir em uma poética baseada na valorização da sugestão e no resgate dos sentidos, alcançados através do uso de uma linguagem simbólica e na aproximação com a música. A palavra, a poesia vão então ser vistas como meio privilegiado para evocar, despertar tudo aquilo que está na essência das coisas, fora do plano material, promovendo o questionamento do plano metafísico, transcendental.

Dentro dessa tendência lírica, destacam-se poetas como Mallarmé, Baudelaire, Verlaine e Rimbaud, inspiradores de outros poetas franceses, chamados neo-simbolistas ou católicos, que, partindo desse questionamento sobre o plano transcendente da existência, dentro de uma perspectiva mais marcadamente religiosa, darão continuidade à poesia de teor metafísico.

Paul Claudel, o grande nome da poesia católica francesa, vai levar adiante a inspiração, ou mesmo a iluminação, que o possuiu ao ler a poesia de Rimbaud e que estará na origem de sua criação poética:

O primeiro vislumbre de verdade me foi dado pelo encontro dos livros de um grande poeta, a quem eu devo um eterno reconhecimento e que teve na formação de meu pensamento uma parte preponderante, Arthur Rimbaud. A leitura das *Iluminações* e, alguns meses depois, de *Uma Estação no Inferno*, foram para mim um acontecimento capital. Pela primeira vez, estes livros abriam uma fissura em minha prisão materialista e me davam a impressão viva e quase física do sobrenatural... (Apud LAGARDE et MICHARD, 1973, p. 177)¹⁸

O abandono a uma inspiração, a liberdade na forma de versificar, adaptando o verso livre ao versículo, iniciados por Rimbaud, servirão de base para a criação poética e para a formulação do *verset* claudeliano, que vai gerar frutos não apenas na poesia francesa.

A teoria claudeliana partiu da noção de que o pensamento não funciona como um ato contínuo, mas como um movimento marcado por clarões, interrompidos por momentos de vazio, que logo são preenchidos com novos clarões. Além disso, essas iluminações são antecedidas por um momento de intensidade, de tensão espiritual de onde brota essa massa desorganizada de idéias, imagens, sonhos e noções, que formariam o nosso pensamento.

Claudel vai afirmar então que o verso essencial e puro deve-se formar a partir da captação do momento primeiro de tensão, em que se origina a linguagem, proporcionando um ritmo natural e essencialmente humano. Daí resulta que o verso primordial não poderá se

¹⁸ Tradução nossa. No original: La première lueur de vérité me fut donnée par la rencontre des livres d'un grand poète, à qui je dois une éternelle reconnaissance et qui a eu dans la formation de ma pensée une part prépondérante, Arthur Rimbaud. La lecture des *Illuminations*, puis, quelques mois après, d'*Une Saison en Enfer*, fut pour moi un événement capital. Pour la première fois, ces livres ouvraient une fissure dans mon bagne

render a limitações impostas de métrica e de rima, por quebrarem sua fluidez natural e vivacidade, feitas de uma harmonia sutil. Esse verso estaria fundamentado em um ritmo iâmbico, considerado como o ritmo do mundo, numa concepção de poesia espontânea, sem artificialismos, em que elementos rítmicos e sonoros como a rima, a repetição ou a assonância surgiriam naturalmente, impostos pela natureza e pelo espírito (Cf. LECHERBONNIER et alii, 1994, p. 144/160). Tal procedimento baseia-se na noção de que há uma ligação recíproca entre a libertação da linguagem e a libertação do espírito e procura, através do ritmo natural da respiração humana, atingir um ritmo vital, cósmico.

Nesse ponto, entramos em um segundo elemento importante que vai compor o chamado *verset* claudeliano. O poeta, voltado à fé católica, acreditava que, a partir do resgate desse ritmo natural, cósmico, chegaríamos a uma unidade entre duas forças convergentes, a força poética e a força religiosa. Claudel vai então unir essa concepção de ritmo poético à força profética, mística do texto bíblico, unindo fé e poesia num único movimento (Cf. LAGARDE et MICHARD, 1973, p. 177-182).

O *verset* concebido por Paul Claudel veio a influenciar alguns notáveis poetas franceses de gerações posteriores, tais como Saint-John Perse, Pierre Emmanuel e Jean-Claude Renard (Cf. LAGARDE et MICHARD, 1973, p. 179), além de muitos poetas de outros países. No Brasil, conforme vimos no capítulo precedente, a concepção poética de Claudel ficou bastante difundida durante a década de 1930. Este período pode ser visto como um dos mais profícuos momentos da poesia metafísica brasileira, a partir da produção intensa dos poetas já mencionados: Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles, Augusto Frederico Schmidt, Vinicius de Moraes, entre outros. Esta vertente metafísica da poesia brasileira, que tem um tímido início já com a segunda geração romântica, mostra-se na produção dos simbolistas, na poesia quase marginal de Augusto dos Anjos, nos poetas da Revista *Festa* e amplia-se ainda mais durante a chamada segunda geração modernista¹⁹, que tem sua produção poética voltada para a perquirição existencial e religiosa.

matérialiste et me donnaient l'impression vivante et presque physique du surnaturel... (CLAUDEL apud LAGARDE et MICHARD, 1973, p. 177)

¹⁹ O percurso da poesia metafísica no Brasil já havia sido delineado por Ana Maria Lisboa de Mello no artigo intitulado "A poesia metafísica no Brasil", cuja referência completa encontra-se nas referências deste trabalho.

4. Vinicius e a poesia metafísica

Conforme mencionamos em capítulo anterior, a crítica atribui às primeiras publicações de Vinicius algumas qualidades que, ao mesmo tempo, as caracterizam enquanto “poesia mística” e também as distinguem das futuras publicações. Tais características incluem tanto atributos formais, como a extensão dos versos, quanto as recorrências temáticas ou ainda as influências recebidas. Antes de passarmos propriamente à análise dos poemas, teceremos algumas considerações acerca destas características.

Quase todos os críticos chamam a atenção para os versos “desusadamente longos”²⁰ de Vinicius em suas primeiras publicações. Além disso, muitos dentre eles, como Mário de Andrade, Otto Lara Resende, Édison José da Costa e Renata Pallotini, nomeiam tais versos de “claudelianos”, identificando esta forma utilizada por Vinicius ao *verset* concebido por Claudel.

Vinicius, ao lado de Augusto Frederico Schmidt, é um dos grandes nomes que revela esta influência da forma poética claudeliana na poesia brasileira. Hênio Tavares (1981, p. 312) conceitua formalmente esta espécie lírica, nomeando-a “versículo” ou “verseto”, e afirma ser “um conjunto de versos extensos ou bárbaros (conforme a terminologia tradicional), sem rimas, sem cesuras nem ritmo mecânico ou metro”. Além disso, complementa dizendo que “muitas vezes, os versos, ou a maioria deles, não cabem na linha impressa”. E não será ao acaso que o teórico exemplifica com poemas de Vinicius e Schmidt.

A concepção poética de Claudel, que, como vimos, vai além de uma simples opção pelo verso longo e não-metrificado, fornece as modulações necessárias para a produção de uma poesia que procura estabelecer o questionamento acerca do plano divino, do destino do homem e do sentido de nossa precária existência. Verificamos então, a partir do uso destes versos longos e livres, do uso aparentemente apenas intuitivo de repetições e assonâncias, do ritmo langoroso e do tom profético, a aproximação de Vinicius com o poeta francês.

Renata Pallotini faz a aproximação com o *verset* de Paul Claudel, mas atribui os moldes dos versos de Vinicius também a dois de seus companheiros: Octavio de Faria e Augusto Frederico Schmidt. Vejamos: “Seus versos longos, livres, claudelianos de então traem a influência de seu próprio editor e do amigo Otávio de Faria” (In MORAES, 2004, p.

²⁰ Expressão utilizada por Octavio de Faria (In MORAES, 2004, p. 76).

124). Ildázio Marques Tavares (1972, p. 187), de modo semelhante, afirma que “é sob influência pessoal das idéias e poesia de Schmidt que Vinicius parte para o seu primeiro livro”. No entanto, conforme atesta Édson José da Costa, “VM somente o terá concretamente em mãos [o livro de Schmidt, *Navio Perdido*] ao preparar a edição de *O caminho para a distância*” (2002, p. 62). O próprio poeta, em artigo intitulado “Encontros”, afirma ter conhecido Schmidt somente quando seu primeiro livro acabava de ser publicado. Além disso, assume o seu desconforto quanto à comparação que costumavam fazer entre as obras. Diz o poeta:

Durante um certo tempo, Schmidt passou a ser uma presença incômoda. Não havia crítica, notinha de jornal onde se mencionasse meu livro, que não falasse nos poetas irmãos, um prosseguindo no caminho que o outro abria. A coisa para mim tomou um ar de pendenga, de corrida rasa, com Schmidt à frente, e eu em segundo, fazendo força para emparelhar. (MORAES, 2004, p. 736)

Podemos entender esta proximidade entre a criação de Vinicius e a de Schmidt como resultado de fontes e tendências que compartilhavam, entre elas a concepção poética de Claudel ou o interesse por questões ligadas à morte e à espiritualidade, mas sem ver nestas semelhanças uma relação direta de influência. Além disso, entendemos que a semelhança com a poesia de Schmidt limita-se apenas à primeira obra publicada por Vinicius, período em que este apenas recentemente tivera acesso à obra de seu editor.

Outro traço que se destaca na poesia inicial de Vinicius, e que está intimamente ligado ao uso do *verset* como meio de expressão, é a sua aproximação com o texto bíblico, tanto em relação à linguagem, no que diz respeito a estruturas e vocabulário, quanto aos temas e imagens.

Segundo John Tolman, o que caracteriza o estilo da Bíblia é a relativa predominância de formas paralelas (1976, p. 46) e ele cita como exemplo o trecho abaixo:

E disse Deus: Faça-se a luz; e fez-se a luz.
E Deus viu que a luz era boa; e dividiu a luz das trevas.
E chamou à luz dia, e às trevas noite; e da tarde e da manhã se fez o primeiro dia. (Gênesis 1, 3-5)²¹

Nos versos de Vinicius também encontramos um uso bastante significativo de tais estruturas. Nos versos abaixo, temos amostras de estruturas paralelas binárias e terciárias. Vejamos:

²¹ Os trechos da Bíblia selecionados por John Tolman foram reproduzidos integralmente como constam em sua obra e não seguem o texto utilizado para o restante deste trabalho.

E o olhar estaria ansioso/ esperando
 E a cabeça ao sabor da mágoa/ balançando
 E o coração fugindo/ e o coração voltando
 E os minutos passando/ e os minutos passando... (MORAES, 2004, p. 208 – FE)²²

Tem o lugar dos escolhidos
 Dos que sofreram,/ dos que viveram/ e dos que compreenderam. (p. 171 – CD)

Além disso, outros recursos que caracterizam o estilo bíblico são a exergasia, ou seja, o uso sistemático de estruturas sinonímicas, e a redundância (TOLMAN, 1976, p. 47/51). Vejamos mais um trecho da Bíblia:

Porém os que esperam no senhor terão sempre novas forças, subirão com asas como de águias, correrão e não se fatigarão, andarão e não desfalecerão. (Isaías 40, 31)

A seguir, temos alguns versos de Vinicius em que podemos verificar esse procedimento de combinar estruturas sinonímicas e, através delas, construir sentidos por meio da aproximação de idéias semelhantes e até redundantes:

Maldito o que bebeu o leite dos seios da virgem que não era mãe mas era amante
 Maldito o que se banhou na luz que não era pura mas ardente
 Maldito o que se demorou na contemplação do sexo que não era calmo mas amargo (p. 239 – FE)

Só então vi as folhas caindo, os rios correndo, os troncos pulsando, as flores se erguendo (p. 245 – AM)

Eu vinha passando tão calmo, Alba, tão longe da angústia, tão suavizado (p. 223 – FE)

A Bíblia também se caracteriza pelo caráter oratório, proclamatório de sua escritura e pelo uso freqüente de figuras de linguagem, tais como a metáfora, a comparação ou a hipérbole. Em muitos poemas, Vinicius também apresenta essas características. Além disso, em sua lírica inicial, tem bastante destaque o emprego de imagens e episódios que caracterizam o texto bíblico. Em seus versos, vislumbramos vales e lírios, montanhas e aves do céu, cordeiros e lobos, chagas, óleo santo, pétalas e mel. Da mesma forma, seus poemas, muitas vezes, remetem-nos diretamente a episódios como o do bom ladrão, do filho pródigo ou da cura de cegos e leprosos.

²² Todos os poemas de Vinicius de Moraes foram extraídos da obra *Vinicius de Moraes: Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. A partir daqui serão indicadas apenas as páginas. Utilizamos as abreviaturas CD, FE e AM para referirmos as obras *O caminho para a distância*, *Forma e exegese* e *Ariana, a mulher*.

Além da proximidade com a Bíblia, outra característica desta lírica inicial é a presença marcante do eu-lírico, caracterizado pelo uso constante da primeira pessoa do singular. O tom confessional e o franco diálogo com Deus, construídos em torno deste “eu”, são bastante representativos na poesia de Vinicius.

A atmosfera conflituosa, repleta de sofrimento e de angústia, também é marca bastante evidente desta poética inaugural. Tais sentimentos estão intimamente ligados aos temas desenvolvidos: o conflito entre o corpo e a alma, a solidão, a fé e a dúvida, a morte, o pecado. David Mourão Ferreira faz uma interessante leitura acerca destes conflitos poetizados por Vinicius. Vejamos:

Deixou escritas Novalis, num dos seus admiráveis fragmentos, estas proposições: “Para o homem, a equação é corpo-alma. Para a espécie, homem-mulher”. A evolução poética de Vinicius de Moraes documenta, flagrantemente, a *passagem* de um plano para o outro. No entanto, a primeira equação não ficou resolvida; e o conflito que refletia essa procura, insidiosamente se introduziu na segunda, frustrando-lhe também a solução desejada. Nesse malogro residem, todavia, a grandeza e a originalidade de Vinicius de Moraes. (2004, p. 102-103)

Finalmente, identificamos o diálogo com o simbolismo e o surrealismo francês como outra característica das primeiras publicações do poeta. Apenas as epígrafes utilizadas e os poemas dedicados a poetas como Rimbaud, principalmente, Verlaine, Claudel, Baudelaire, Rilke, Gide, entre outros, já nos remetem ao ideário e à concepção estética destes movimentos.

Octavio de Faria, em seu estudo *Dois poetas*, acerca das obras de Schmidt e Vinicius, faz as seguintes considerações ao tratar das relações entre os poetas brasileiros e os franceses:

Uma vez constatada a impossibilidade de estabelecer a filiação nacional destes poetas, é preciso reconhecer que os seus antecedentes mais próximos se encontram nessa linha de grandes poetas franceses que a história literária chamou “poetas malditos”: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, entre outros... [...] Não se cogita de estabelecer filiações ou derivações, mas de reconhecer proximidades, semelhanças de almas [...] em torno desses elementos comuns: compreensão idêntica da função privilegiada do poeta, mesma visão da alma humana e do mundo que a envolve. [...] O sentimento da “maldição” terrestre é o traço comum que possuem de modo mais pronunciado, verdadeiro sentimento-inspiração básico em todos esses poetas. (1935, p. 81-82)²³

É ainda Octavio de Faria quem vai nos mostrar ou sugerir as formas de aproximação ou distanciamento entre a lírica de Vinicius e dos poetas franceses:

O caminho de Rimbaud não é o seu. Seu desespero é outro. Muito antes de ser essa revolta de Rimbaud que tudo renega – desde o sangue cristão que lhe corre nas veias até o último dos versos que essa mesma revolta lhe ditou – o seu desespero [o de Vinicius] é um movimento de oscilação

²³ Optamos por fazer a atualização ortográfica dos trechos citados desta obra.

entre pólos opostos – num outro caminho, no caminho do Baudelaire que sente as “duas postulações simultâneas, uma para Deus, outra para Satan”, ou no de Verlaine, no desse pobre e imenso Verlaine que viveu oscilando de um extremo a outro, da pureza à lama e da lama à pureza. (1935, p. 101-102)

No entanto, se Vinicius se distancia de Rimbaud no que tange à questão da revolta e conseqüente negação de todas as coisas; o poeta assemelha-se ao autor de *Illuminations* em sua qualidade de “voyant”. O segundo livro de Vinicius, *Forma e exegese*, é perpassado pela mesma força e abundância imagética das composições do poeta-vidente. Além disso, esta obra, segundo Octavio de Faria, apresenta “a sonoridade, a beleza musical, toda uma sedução que está nas melhores coisas de Verlaine como está nos grandes momentos de ‘visão’ de Rimbaud e na obra de Claudel” (1935, p. 253). Da herança simbolista, Vinicius se apropria de diversos recursos como a noção da sugestão e da sinestesia, o gosto pela experimentação da linguagem, o uso do verso longo e livre, a musicalidade, um certo pessimismo ou sentimento de angústia, o gosto pelo universo simbólico e transcendente, a comunhão com a natureza, entre outros.

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

Dalma Nascimento, em seu ensaio intitulado “Seduções de Eros: Vinicius de Moraes em diálogo com o surrealismo francês”, estabelece relações entre o projeto estético de Vinicius e algumas obras dos surrealistas André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon e Robert Desnos. O diálogo se estabelece a partir da visão da Mulher como ser “panteisticamente ligado a Deus” e como energia organizadora do Caos. Nesse sentido, a busca pela Mulher, travada pelo Homem, estaria relacionada à nostalgia da integração originária e ao processo de comunhão cósmica. Em sua tese, *O teorema poético de Vinicius de Moraes*, Dalma propõe ainda que, ao contrário dos surrealistas, “que tangenciaram o grande problema do divino, deslocando-o para outras áreas: para o valor humano, para a criação poética – tônicas também do poeta brasileiro”, Vinicius “assumiu de frente o conflito de Deus. Conflito autenticamente humano da imanência com a transcendência, que nunca o abandonou” (1984, p. 220).

Todas estas características apresentadas são percebidas enquanto marcas da poesia inicial de Vinicius. No entanto, quase todas elas são encontradas também em suas produções posteriores, mas em menor número ou ainda de forma dispersa. Ou seja, nas primeiras obras, em um único poema, podemos encontrar todas estas qualidades apresentadas, enquanto que, nas obras que se sucedem, cada uma destas características surge normalmente isolada em cada poema. A religiosidade, o uso do *verset*, o toque surrealista, a sinestesia e a sugestão simbolistas, todas estas marcas estarão presentes na poesia final de Vinicius, mas raramente concentradas em um único poema. Há uma espécie de diluição da atmosfera construída em suas primeiras obras. Além disso, mesmo as primeiras obras, apresentam, cada uma, características que lhes são peculiares, motivo pelo qual optamos por dividir este capítulo entre as obras que compõem esta fase inicial.

Essa visível diferenciação entre as obras de Vinicius, levando em consideração toda a sua produção, já nos parece um argumento bastante importante para o questionamento da divisão estanque entre duas fases em sua criação. O poeta demonstra uma grande capacidade de renovação em cada obra que entrega ao público²⁴. Somada ao nosso posicionamento, trazemos a crítica a esta divisão, posição já formulada por Dalma Nascimento em sua tese, fundamentada sobre a percepção de uma continuidade que se estabelece entre as obras, no que diz respeito à concepção mítica da mulher e da existência²⁵. Ou seja, se, por um lado, Vinicius apresenta constantemente variações em sua proposta estética, por outro, ele mantém um vivo diálogo entre suas criações, num movimento de renovação e de continuidade.

4.1. O caminho para a distância (1933)

Octavio de Faria, ao referir-se à obra *O caminho para a distância*, diz tratar-se de uma

massa de poemas que se chocam, se repelem uns aos outros (penso na oposição “de fundo” entre “A grande voz” e “A que há de vir”, ou na “de forma” entre “O terceiro filho” e “Vinte anos”) [...] e por menos evidente que à primeira vista isso pareça, estão todos eles unidos num movimento só, vivem todos eles, uns contra os outros, uns negando momentaneamente os outros, aquele, menos importante, abrindo caminho para esse, essencial, e já aquele outro repetindo esse num tom mais alto, num verdadeiro movimento de “fuga” que é a chave do inegável encanto musical que o livro exerce. (2004, p. 73-74)

²⁴ Marcamos aqui a posição de Vinicius, que dizia ser, primeiramente e acima de tudo, poeta, mas destacamos também a sua grande e variada produção, que contava com canção, crônica, teatro, entre outros. Acreditamos que esse fato problematiza ainda mais a divisão proposta.

²⁵ Fornecemos aqui apenas uma indicação bastante simplificada do posicionamento defendido em sua tese. Para aprofundar esta concepção é aconselhável consultar diretamente a obra.

Essa imagem, percebida por Octavio, é bastante ilustrativa do confronto de estados opostos e complementares que caracterizam essa primeira publicação de Vinicius e que, de certa forma, também se revela no conjunto de sua obra. A imagem do conflito, no que diz respeito ao confronto de temas e de perspectivas do sujeito lírico em relação a eles, e o movimento de contensão e distensão, construído a partir de uma variada extensão de versos e de poemas que acompanham estas significações, são as marcas mais representativas de *O caminho para a distância*.

A poesia de Vinicius oscila entre uma atmosfera de sofrimento e desespero e um sentimento de harmonia, de pureza ao sentir-se ligado ao mundo divino. Os próprios títulos dos poemas já dão mostras do seu conteúdo. De um lado, temos “Revolta”, “Inatingível”, “Ânsia”, “Sacrifício”, “Olhos Mortos”, “Fim”, entre outros. Na direção oposta, temos poemas como “O Bom-Pastor”, “Místico”, “Purificação”, “O Vale do Paraíso”, entre outros. Apenas a observação destes títulos já nos demonstra e antecipa a matéria dessas composições.

Os termos empregados nestes versos também levam-nos a diferentes pólos de sua lírica. De um lado, temos “ânsia”, “dor”, “miséria”, “lama”, “moribundo”, “clamar”, “gritar”. De outro, “espiritualização”, “tenuíssimo”, “beleza plácida”, “luz”, “espírito”, “interiorizado”.

O primeiro livro de Vinicius revela-nos com muita intensidade e por vezes com muita clareza os grandes conflitos experienciados pelo poeta, este ser que vive “pisando a terra e olhando o céu/ Preso, eternamente preso pelos extremos intangíveis” (p. 183) e que se dilacera em busca de respostas e de apaziguamento. A solidão, a incerteza sobre o sentido da existência, o medo da morte estarão na base desta lírica inaugural. Observemos estes traços no poema abaixo, intitulado “Inatingível”:

Inatingível

O que sou eu, gritei um dia para o infinito
E o meu grito subiu, subiu sempre
Até se diluir na distância.
Um pássaro no alto planou vôo
E mergulhou no espaço.
Eu segui porque tinha que seguir
Com as mãos na boca, em concha
Gritando para o infinito a minha dúvida.

Mas a noite espiava a minha dúvida
E eu me deitei à beira do caminho
Vendo o vulto dos outros que passavam
Na esperança da aurora.
Eu continuo à beira do caminho
Vendo a luz do infinito

Que responde ao peregrino a imensa dúvida.

Eu estou moribundo à beira do caminho.
 O dia já passou milhões de vezes
 E se aproxima a noite do desfecho.
 Morrerei gritando a minha ânsia
 Clamando a crueldade do infinito
 E os pássaros cantarão quando o dia chegar
 E eu já hei de estar morto à beira do caminho. (p. 173-174)

O poema parte da imagem da passagem do tempo, do ciclo entre dias e noites, mas, enquanto outros acreditam e esperam pela aurora, o eu-lírico sofre diante da incerteza sobre o sentido de sua existência. Tomado de angústia, acelera a percepção do fluir dos dias, prevendo um trágico fim, envolto na ignorância e no medo. Destaca-se ainda a marcante presença do eu-lírico nestes versos, seu tom confessional, e o franco diálogo que estabelece com o “infinito”. O poema, de extensão mais contida, traz a repetição de versos e estruturas, procedimento usual do texto bíblico, que aqui reforça a idéia da circularidade e da passagem dos dias.

O próximo poema em destaque intitula-se “Ânsia” e tem como conflito central o terror do pecado. O poeta dá voz ao impasse da “impossível pureza” e da “impureza inaceitável”, para usarmos os termos de Octavio de Faria (1935, p. 327):

Ânsia

Na treva que se fez em torno a mim
 Eu vi a carne.
 Eu senti a carne que me afogava o peito
 E me trazia à boca o beijo maldito.
 Eu gritei.
 De horror eu gritei que a perdição me possuía a alma
 E ninguém me atendeu.
 Eu me debati em ânsias impuras
 A treva ficou rubra em torno a mim
 E eu caí!

[...]
 O pavor da morte me possuiu.
 No vazio interior ouvi gritos lúgubres
 [...]

A carne desapareceu na treva
 E eu senti que desaparecia na dor
 [...]

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

[...]

Nos ruídos do mar ouvi o grito de revolta
E de pavor fugi.

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

Dá-me apenas a aurora, Senhor
Já que eu não poderei jamais ver a luz do dia. (p. 174-176)

O poema é construído a partir de muitos índices que nos remetem ao universo do pecado e da morte. Sons, movimentos, imagens e cores constituem sua atmosfera angustiante, que se desenvolve a partir da imagem central do beijo maldito. É a partir do desejo, das solicitações da carne, que o mundo transfigura-se aos olhos do eu-lírico. Metaforicamente, temos a mulher enquanto caminho de perdição e responsável por sua queda. Vislumbramos um sujeito sendo chamado pelos ruídos do mar, tomado pela cor rubra do pecado e que por fim não encontrará mais a claridade do dia e da vida. Somente Deus surge como possibilidade e como esperança de salvação para este ser, concedendo-lhe a aurora, imagem que comporta sentimentos como a esperança, a ascensão e a luminosidade.

Todas estas imagens presentes no poema remetem-nos para o que Gilbert Durand chamou de regime diurno da imaginação ou regime da antítese. De um lado, temos imagens negativas, como a queda, o escuro, os ruídos de revolta do mar, o terror, remetendo-nos à frágil condição humana, sujeita à temporalidade e à morte, e de outro, a força combativa a esta condição, representada pela figura de Deus, que consola e protege o homem com a perspectiva da aurora.

Durand, em sua obra intitulada *As estruturas antropológicas do imaginário*, apresenta uma concepção acerca da imaginação e de suas representações e propõe um modelo baseado em dois regimes heterogêneos e complementares da imaginação humana, aos quais chamou regime diurno ou da antítese e regime noturno ou da conversão e do eufemismo. Em síntese, poderíamos afirmar que o regime diurno apresenta uma atitude diátrica, de confronto frente às questões da temporalidade e da morte, reforçando matizes tenebrosos e fomentando a angústia acerca de noções como o escuro, o desconhecido, a animalidade, a libido e o abismo, construindo toda uma figuração do mal, para, a partir disso, procurar vencê-lo, destruí-lo com as armas que antagonizam essas forças, como a luz, a ascensão ou a espada. O perigo, o mal e as trevas seriam vencidos em função do aniquilamento ou através da ascensão, da busca da luminosidade espiritual. Por outro lado, no regime oposto da imaginação, o mal, a temporalidade, todos os “monstros” da imaginação humana seriam aos poucos aclimatados, aceitos como parte integrante da existência e com isso tornariam-se mais suavizados. O

homem não buscaria refúgio em um mundo ideal, longe de todas as ameaças, mas unir-se-ia à realidade, à natureza, transformando as trevas em noite serena, a mulher fatal na figura da Grande Mãe (que unifica afetividade, maternidade e libido), fazendo da queda uma lenta descida em direção ao interior, ao útero protetor, e domesticando a passagem dos dias através da visão de repetição e de circularidade dos tempos.²⁶

Em *O caminho para a distância*, encontramos muitos poemas representativos do regime noturno da imaginação, no entanto, percebemos o predomínio do regime diurno, visto que a obra se desenvolve principalmente em torno do sentimento de angústia, no que tange aos problemas do pecado e da morte, e apresenta uma postura combativa frente a estes grandes males. Nos poemas que se seguem, temos mais alguns exemplos desta postura conflituosa e diarética do sujeito lírico.

A seguir, em fragmentos de “A grande voz”, percebemos o terror vivenciado por este ser que implora ao Senhor por misericórdia e pede forças no combate ao pecado da carne:

A grande voz

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

É terrível, Senhor. Desce teus olhos.
As almas sãs clamam a tua misericórdia.
Elas crêem em ti. Crêem na redenção do sacrifício.
[...]
A alma do prazer é da terra. [...].
E a alma do espaço aniquilará a alma da terra
Para que a Verdade subsista.

Talvez, Senhor meu Deus, fora melhor
Findar a humanidade esfacelada
Com o fogo sagrado de Sodoma.

Melhor fora, talvez, lançar teu raio
E terminar eternamente tudo.
Mas não, Senhor. A morte aniquila – ao fraco a morte inglória.
A luta redime – ao forte a luta e a vida.
Mais vale, Senhor, a tua piedade
Mais vale o teu amor concitando ao combate último.

Senhor, eu não compreendo os teus sagrados desígnios.
Jeová – tu chamaste à luta os homens fortes
Tua mão lançou pragas contra os ímpios
Tua voz incitou ao sacrifício da vida as multidões.
Jesus – tu pregaste a parábola suave
Tu apanhaste na face humildemente

²⁶ A obra *La interpretación de los símbolos: hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, em que Luis Garagalza apresenta sinteticamente os postulados de Gilbert Durand, teve papel relevante na elaboração desta síntese.

E carregaste ao Gólgota o madeiro.
 Senhor eu não os compreendo, teus desígnios.

Senhor, antes de seres Jesus a humanidade era forte
 Os homens bons ouviam a doçura da tua voz
 Os maus sentiam a dureza da tua cólera.
 E depois, depois que passaste pelo mundo
 Teu doce ensinamento foi esquecido
 Tua existência foi negada
 Veio a treva, veio o horror, veio o pecado
 Ressuscitou Sodoma.

Senhor, a humanidade precisa ouvir a voz de Jeová
 Os fortes precisam se erguer de armas em punho
 Contra o mal [...]
 [...]
 Senhor! Tu que criaste a humanidade.
 [...]
 Dá-lhe as grandes avançadas furiosas
 Dá-lhe a guerra, Senhor! (p. 201-203)

O longo poema mescla momentos de efusão (“Dá-lhe a guerra, Senhor!”) e de liberação do sentimento de angústia (“Melhor fora, talvez, lançar teu raio / E terminar eternamente tudo”) com momentos em que se percebe a racionalidade da pregação religiosa (“A alma do prazer é da terra. [...] / E a alma do espaço aniquilará a alma da terra / Para que a Verdade subsista”). É nítida a distinção entre o prazer e o vício presentes na terra contra o bem e a Verdade provenientes do céu. O eu-lírico chega a sugerir o fim da humanidade, através do episódio bíblico dos pecadores de Sodoma, como único meio de salvação, mas o terror da própria morte parece perturbar, enfraquecer seus propósitos, o que o leva a construir uma nova distinção entre bem e mal, agora em relação aos homens na terra, promovendo, com isso, o questionamento dos desígnios do próprio Deus. A “culpa” parece voltar-se para a própria figura divina que, antes, no Antigo Testamento, estava envolta nas imagens da força, da punição e do combate e que, agora, com o Novo Testamento, passa a vincular-se ao perdão, à imagem de Jesus oferecendo a outra face. O eu-lírico, horrorizado com a lama e o pecado crescendo à sua volta, incita este Deus para a luta, através dos puros e dos bem-aventurados, que devem combater o vício e as trevas e, assim, libertar os homens do destino tenebroso da morte.

Conforme anunciamos anteriormente, ao lado destas composições plenas de angústia e de conflito, encontramos uma série de poemas movidos por sentimentos de harmonia e de apaziguamento. Esta outra tendência constrói uma nova forma de superar o medo da morte, da solidão ou do pecado, desta vez por um caminho que não é o da luta, mas o da aceitação e da

comunhão. Com isso, adentramos no que Gilbert Durand chamou de regime noturno da imaginação, movido pela idéia da conversão e do eufemismo.

No poema intitulado “O bom pastor”, encontramos um sujeito lírico vivendo em estado de harmonia; o homem, sentindo-se ligado a Deus e iluminado por Ele, é capaz de transmitir a paz divina e de extirpar o mal dos seres que sofrem. Vejamos:

O bom pastor

Amo andar pelas tardes sem som, brandas, maravilhosas
Com riscos de andorinhas pelo céu.
Amo ir solitário pelos caminhos
Olhando a tarde parada no tempo
[...]
Amo desvendar a vaga penumbra que desce
Amo sentir o ar sem movimento, a luz sem vida
Tudo interiorizado, tudo paralisado na oração calma...

Amo andar nessas tardes...
Sinto-me penetrando o sereno vazio de tudo
Como um raio de luz.
Cresco, projeto-me ao infinito, agitando
Para consolar as árvores angustiadas
E acalmar os pinheiros moribundos.
Deço aos vales como uma sombra de montanha
Buscando poesia nos rios parados.
Sou como o bom-pastor da natureza
Que recolhe a alma do seu rebanho
No agasalho da sua alma...
[...] (p. 197-198)

Neste poema, nos deparamos com um novo “eu”, que não teme a solidão, mas, ao contrário, regozija-se com ela, com o seu silêncio e com a interiorização. Note-se que há um desejo de “desvendar a penumbra que desce” e de “penetrar no vazio de tudo”. Não encontramos mais a angústia com relação à noite, nem o medo do desconhecido. O sujeito paralisa o tempo e vive em harmonia com a realidade que o cerca.

A figura bíblica do bom-pastor, aquele que arrebanha e “expõe a sua vida pelas ovelhas” (Jo 10, 11), é retomada para representar este pastor da natureza, que protege e acalma as árvores angustiadas e guarda o seu rebanho, o mundo natural, no agasalho de sua alma.

A profunda relação de intimidade entre o sujeito lírico e o ambiente natural também é fundamento primordial do poema “Sonoridade”, que destacamos a seguir:

Sonoridade

Meus ouvidos pousam na noite dormente como aves calmas

Há iluminações no céu se desfazendo...
 O grilo é um coração pulsando no sono do espaço
 E as folhas farfalham um murmúrio de coisas passadas
 Devagarinho...
 Em árvores longínquas pássaros sonâmbulos pipilam
 E águas desconhecidas escorrem sussurros brancos na treva.
 Na escuta meus olhos se fecham, meus lábios se oprimem
 Tudo em mim é o instante de percepção de todas as vibrações.
 [...]

Pouco a pouco todos os ruídos se vão penetrando como dedos
 E a noite ora.
 [...].
 Um vento leve começa a descer como um sopro de bênção
 Ora pro nobis...

[...]
 O silêncio sopra sono pelo vento
 Tudo se dilata um momento e se enlanguesce
 E dorme.
 Eu vou me desprendendo de mansinho...

A noite dorme. (p. 198-199)

Neste poema, temos a eufemização do sentido tenebroso da escuridão. O eu-lírico desprende-se de si mesmo e permite-se adentrar calmamente a noite (a morte?)²⁷ como em um sono profundo. O poema ainda revela claramente ressonâncias da poesia simbolista no que tange aos aspectos relativos à sinestesia (“águas desconhecidas escorrem sussurros brancos na treva”) e à sonoridade (“um coração pulsando no sono do espaço”) construídas em seus versos. Além disso, os sentimentos de unidade e de harmonia entre os elementos deste espaço natural, que são também compartilhados com o sujeito lírico, nos permitem estabelecer uma aproximação com o célebre poema “*Correspondances*” de Baudelaire.

Essa integração à natureza revela matizes panteístas, desvinculados da idéia de um Deus católico. Por essa razão, faz-nos lembrar as idéias de fundamento ontológico apresentadas por Heidegger em sua obra poético-filosófica “O caminho do campo”, da qual destacamos alguns trechos:

Sempre e de todos os lados fala, em torno do caminho do campo, o apelo do Mesmo. [...] Do caminho do campo ergue-se, no ar variável com as estações, uma serenidade que sabe, e cuja face parece muitas vezes melancólica. Esta gaia ciência é uma sageza sutil²⁸. Ninguém a obtém sem que já a possua. Os que a têm, receberam-na do caminho do campo. [...] O apelo do caminho do

²⁷ Para os gregos, a noite (nyx) era a filha do Caos e teria engendrado o sono e a morte (Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 639). Além disso, segundo Cirlot, “a noite tem o mesmo sentido que a cor negra e a morte na doutrina tradicional” (1984, p. 409).

²⁸ A obra consultada apresenta uma significação para a expressão “sageza sutil”, formulada a partir de depoimento do próprio autor para o tradutor francês deste texto: um estado de serenidade livre e alegre, que gosta de se ocultar, marcada por uma ironia afetiva e por um toque de melancolia (In HEIDEGGER, 1969, p. 71)

campo é agora bem claro. É a alma que fala? Fala o mundo? Ou fala Deus? Tudo fala da renúncia que conduz ao Mesmo. [...] O apelo faz-nos de novo habitar uma distante Origem, onde a terra natal nos é devolvida. (HEIDEGGER, 1969, p. 69-72)

Marta Luzie de Oliveira Frecheiras, em seu ensaio intitulado “Para além da metafísica está a mística”, retoma os postulados de Heidegger, percebendo neles a superação (no sentido de aprofundamento) da metafísica, concebida enquanto proposta filosófica centrada na distinção racional entre ser e ente, e partindo em direção a uma tendência mística, que se volta ao conceito de reunião (enquanto libertação das Malhas do Eu e aproximação entre ser e ente) e à percepção da unidade na diversidade como formas de atingirmos a compreensão do transcendente. A partir de tal concepção, podemos apreender o termo “poesia mística”, atribuída a poesia inicial de Vinicius. Em muitos momentos, especialmente na primeira publicação, sua lírica dialoga com esta percepção da realidade e do universo transcendente. O primeiro poema de *O caminho para a distância*, intitulado “Místico”, torna-se emblemático desta concepção e é com alguns de seus versos que encerramos as considerações acerca da obra:

Místico

O ar está cheio de murmúrios misteriosos
E na névoa clara das coisas há um vago sentido de espiritualização...
Tudo está cheio de ruídos sonolentos
Que vêm do céu, que vêm do chão
E que esmagam o infinito do meu desespero.

[...]

No olhar aberto que eu ponho nas coisas do alto
Há todo um amor à divindade.
No coração aberto que eu tenho para as coisas do alto
Há todo um amor ao mundo.
No espírito que eu tenho embebido das coisas do alto
Há toda uma compreensão.
[...] (p. 170)

Note-se que aqui “céu” e “chão”, “mundo” e “divindade” não se colocam em direções opostas, mas conjugam-se num mesmo movimento. O sujeito lírico não mais se “desespera”, mas vivencia a beleza e a paz neste universo formado de dualidades mas essencialmente uno.

4.2. Forma e exegese (1935)

Conforme o nome já nos permite antever, o livro propõe para o leitor um desafio à sua sensibilidade e à sua capacidade de compreensão e, por isso, pode ser percebida como a obra mais hermética de Vinicius.

Associada à proposta do título, temos a estruturação da obra, composta em cinco partes, cada uma iniciada por uma ou duas epígrafes, que encaminham a leitura dos poemas. A primeira parte abre com a citação de “Souffrir passe, avoir souffert ne passe jamais.”²⁹, de Léon Bloy, e, como podemos prever, traz poemas que retratam o intenso sofrimento por parte do eu-lírico. A segunda é iniciada por duas epígrafes: “Deus existe, eu é que não existo.”, de Mário Vieira de Mello, e “– Le Ciel est mort. – Vers toi, j’accours! donne, ó matière.”³⁰, de Mallarmé. Os poemas parecem estar voltados para a discussão da descrença e também para os apelos do mundo, a “maldição da terra”. A terceira parte também é introduzida por duas citações: “Todo o efêmero não é senão símbolo.”, de Goethe, e “...J’ai vu quelquefois ce que l’homme a cru voir.”³¹, de Rimbaud. Os poemas desta seção, de modo geral, apresentam-se sob a forma de parábolas ou de alegorias e discutem principalmente o sofrimento do homem, preso à terra e exposto às seduções malignas da mulher. No quarto movimento, temos novamente Rimbaud, com a seguinte epígrafe: “Mais, vrai, j’ai trop pleuré. Les aubes sont navrantes / Toute lune est atroce et tout soleil amer.”³², introduzindo poemas que vão tratar, em linhas gerais, do tema da maldição, da existência amarga e corrompida pela mulher fatal. E, finalmente, a obra encerra-se com a quinta parte, que se desenvolve a partir do tema da condição maldita do poeta e é introduzida por mais uma citação de Rimbaud, que diz “Assez! voici la punition: – En marche!”³³.

Dalma Nascimento, em sua tese, dá bastante destaque a esta obra, já que ela concentra muitos elementos míticos em sua composição, foco proposto pela pesquisadora. Com isso, Dalma apresenta um estudo bastante detalhado da obra, seguindo esta divisão interna proposta por Vinicius, razão pela qual sentimo-nos desobrigados de também fazê-lo e optamos por tratar apenas de alguns poemas sem enquadrá-los nestas cinco seções. Além disso, o pequeno recorte tornará possível expor as linhas gerais desta publicação e tornar-se-á mais adequado para a proposta e a extensão pretendidas para este trabalho.

²⁹ Tradução nossa: “Sofrer passa, ter sofrido não passa jamais”.

³⁰ Tradução nossa: “O céu está morto – Em direção a ti, corro; aproxima-te, ó matéria.”

³¹ Tradução nossa: “Eu vi, algumas vezes, o que o homem acreditou ver.”

³² Tradução nossa: “Mas, de verdade, eu muito chorei. As auroras são tristes. Toda lua é atroz e todo sol amargo”

³³ Tradução nossa: “Basta! eis a punição: – Em marcha!”

Forma e exegese assume uma intensa carga simbólica, passando em alguns momentos pela criação de verdadeiras alegorias, parábolas, nas quais se nota uma grande influência do texto bíblico, do simbolismo francês, principalmente dos poemas “visionários” de Rimbaud, e das concepções poéticas do surrealismo.

O livro destaca-se ainda pela abundância e pelo tom vigoroso, profético, provenientes de seus versos extremamente longos, que vão modular poemas de grande força imagética e narrativa e de extensão marcantes.

Essas características não passaram despercebidas a Octavio de Faria quando os poemas chegaram às suas mãos, ainda antes que tivessem sido finalizados e apresentados sob a forma de uma segunda publicação. Em *Dois poetas*, obra publicada ainda em 1935, afirmou o crítico:

Pela “forma”, [os poemas de *Forma e exegese*] são tão diferentes dos primeiros que [...] tem-se por vezes a impressão de um poeta inteiramente novo. Se é que tem sentido falar na renovação de “forma” de um poeta de um livro para outro, é aqui ou nunca a ocasião. (p. 251)

E o crítico esclarece esta renovação da seguinte maneira:

Naturalmente é sempre o mesmo poeta que continua a viver e a sofrer, e muitos dos temas de *O caminho para a distância* são de novo retomados e desenvolvidos. [...] Apenas que a forma era agora totalmente diferente. [...] Alongando-se incrivelmente, o verso ganhou um encanto novo, um ritmo que dá a impressão de um contínuo balanceado, em que as imagens e os movimentos do poeta se respondem uns aos outros numa harmonia que logo de início conquista o ouvido. (p. 251-252)

Além disso, complementando esta percepção sobre a obra, Octavio vai fazer a seguinte consideração:

A visão que nos dá hoje é muito mais rica e muito menos direta ou puramente descritiva que a anterior. [...] revela um poeta essencialmente preocupado com as imagens que determinados sentimentos provocam nele [...] É exatamente uma visão, uma expressão em imagens, uma transposição em símbolos, daquilo que existe em cada acontecimento diante do qual o poeta pára, de essencial, de mais íntimo ao poeta e à lei das coisas e dos seres que ele reconhece como verdadeira. (p. 255-256)

Principiaremos a análise do livro a partir da leitura de fragmentos do longuíssimo poema intitulado “O inciado”, localizado na segunda parte da obra. Nessa primeira amostra, optamos por apresentar, sem interrupções analíticas, um extenso recorte da composição, pois acreditamos que esse procedimento revela um traço fundamental desta obra: a grande

extensão de seus poemas. A composição também carrega em si muitas das características próprias a esta publicação e que foram apresentadas anteriormente. Vejamos:

O incriado

Distantes estão os caminhos que vão para o Tempo – outro luar eu vi passar na altura
 Nas plagas verdes as mesmas lamentações escuto como vindas da eterna espera
 O vento ríspido agita sombras de araucárias em corpos nus unidos se amando

[...]

Todas as meias-noites soam e o leito está deserto do corpo estendido
 Nas ruas noturnas a alma passeia, desolada e só em busca de Deus.

Eu sou como o velho barco que guarda no seu bojo o eterno ruído do mar batendo
 No entanto como está longe o mar e como é dura a terra sob mim...
 Felizes são os pássaros que chegam mais cedo que eu à suprema fraqueza
 E que, voando, caem, pequenos e abençoados, nos parques onde a primavera é eterna.

[...]

Na terra primeira ninguém conhecia o Senhor das bem-aventuranças...
 Quando meu corpo precisou repousar eu repousei, quando minha boca ficou sedenta eu bebi
 Quando meu ser pediu a carne eu dei-lhe a carne mas eu me senti mendigo.

Longe está o espaço onde existem os grandes vôos e onde a música vibra solta
 A cidade deserta é o espaço onde o poeta sonha os grandes vôos solitários
 Mas quando o desespero vem e o poeta se sente morto para a noite
 As estranhas das mulheres afogam o poeta e o entregam dormindo à madrugada.

Terrível é a dor que lança o poeta prisioneiro à suprema miséria
 Terrível é o sono atormentado do homem que suou sacrilegamente a carne
 Mas boa é a companheira errante que traz o esquecimento de um minuto
 Boa é a esquecida que dá o lábio morto ao beijo desesperado.

[...]

Muito forte sou para odiar nada senão a vida
 Muito fraco sou para amar nada mais do que a vida
 A gratuidade está no meu coração e a nostalgia dos dias me aniquila
 Porque eu nada serei como ódio e como amor se eu nada conto e nada valho.

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

De nada vale ao homem a pura compreensão de todas as coisas
 Se ele tem algemas que o impedem de levantar os braços para o alto
 De nada valem ao homem os bons sentimentos se ele descansa nos sentimentos maus
 No teu puríssimo regaço eu nunca estarei, Senhora...

[...]

Eu tenho o desvelo e a bênção, mas sofro como um desesperado e nada posso
 Sofro a pureza impossível, sofro o amor pequenino dos olhos e das mãos
 Sofro porque a náusea dos seios gastos está amargurando a minha boca.

[...]

Às vezes por um segundo a alma acorda para um grande êxtase sereno
 Num sopro de suspensão a beleza passa e beija a fronte do homem parado
 E então o poeta surge e do seu peito se ouve uma voz maravilhosa,
 Que palpita no ar fremente e envolve todos os gritos num só grito.

Mas depois, quando o poeta foge e o homem volta como de um sonho
 E sente sobre a sua boca um riso que ele desconhece
 A cólera penetra em seu coração e ele renega a poesia
 Que veio trazer de volta o princípio de todo o caminho percorrido.

[...]

Eu sou o Incriado de Deus, o que não pode fugir à carne e à memória
 Eu sou como velho barco longe do mar, cheio de lamentações no vazio do bojo
 No meu ser todas as agitações se anulam – nada permanece para a vida
 Só eu permaneço parado dentro do tempo passado, passando, passando... (p. 214-217)

Vinicius lança mão de várias imagens para representar um sujeito lírico envolvido em profundo tormento. Solidão, pecado, morte, descrença, nostalgia da Origem, todos estes sentimentos estão embalados neste poema de longos e ritmados versos e de atmosfera angustiante.

Destacamos a seguir apenas algumas imagens como forma de enfatizar o simbolismo um tanto hermético que perpassa o poema e também os demais desta segunda obra. Ao propor o verso “Distantes estão os caminhos que vão para o Tempo”, o poeta insinua o desejo impossível do eu-lírico de viver em uma realidade livre da temporalidade, da fluidez dos dias e da ameaça constante da morte. Com a construção da imagem “Eu sou como o velho barco que guarda no seu bojo o eterno ruído do mar batendo”, sugere diversas significações, como o sentimento de eterna busca de uma Origem perdida ou a sensação de perda do sentido da existência e ainda a nostalgia de uma completude ou felicidade vividas.

Destacamos também as variadas formas de referir-se ao problema do pecado da carne, já focalizado em *O caminho para a distância*. Através de versos e imagens como “dei-lhe a carne mas eu me senti mendigo”, “O vento ríspido agita sombras de araucárias em corpos nus unidos se amando”, “o lábio morto ao beijo desesperado”, “as entranhas das mulheres afogam o poeta”, “a náusea dos seios gastos está amargurando a minha boca”, entre outros, sentimos a presença maldita da mulher e o sentimento de decadência e de culpa, vivenciado pelo sujeito lírico.

O dilaceramento por sua condição de mortal (“parado dentro do tempo passado, passando, passando...”), de pecador (“No teu puríssimo regaço eu nunca estarei, Senhora...”) e de homem indigno (“Eu sou o Incriado de Deus, o que não teve a sua alma e semelhança”) contribuem para esta atmosfera angustiante e também dolorosa do poema.

Assim como este último fragmento, os versos “Na terra primeira ninguém conhecia o Senhor das bem-aventuranças.../ Quando meu corpo precisou repousar eu repousei, quando minha boca ficou sedenta eu bebi/ Quando meu ser pediu a carne eu dei-lhe a carne mas eu me senti mendigo.” também nos remetem à história da criação do mundo, apresentada no primeiro livro da Bíblia. Este diálogo com o texto bíblico será bastante recorrente na obra, principalmente com as histórias relacionadas à queda do homem e à crucificação de Cristo.

Ainda sobre este poema, gostaríamos de enfatizar a imagem do poeta que apenas “sonha os grandes vôos solitários”, pois “longe está o espaço onde existem os grandes vôos e onde a música vibra solta”, representando um certo impedimento de realizar a poesia que entoa liberdade e leveza musical.

Hugo Friedrich, retomando observação de T.S. Eliot – “A poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida” – formula o conceito de dissonância para caracterizar a poesia moderna, surgida com Baudelaire e outros poetas de sua geração. Afirma o teórico que a lírica moderna tem um caráter dissonante, constituído a partir da “junção de incompreensibilidade e de fascinação” e que acaba por gerar “uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade” (1978, p. 15).

Os poemas de *Forma e exegese* estão em sintonia com este conceito proposto por Friedrich, e o poema “A última parábola”, apresentado integralmente a seguir, é exemplo bastante representativo deste sentimento de fascinação e incompreensibilidade, típico da lírica moderna.

O poema lembra ainda um dos princípios constitutivos da Bíblia, que é o ensinamento através de parábolas. No Novo Testamento, no Evangelho de São Mateus, é revelada esta tendência:

Jesus anuncia:
Abrirei a boca para ensinar em parábolas, revelarei coisas ocultas desde a criação (Mat 13, 35)

O versículo ainda faz referência ao Salmo 77, 2, “Abrirei os lábios, pronunciarei sentenças, / Desvendarei os mistérios das origens.”, o que demonstra que, desde o Antigo Testamento, este princípio do ensinamento por meio de parábolas, de metáforas já se apresentava. Passemos ao poema:

A última parábola

No céu um dia eu vi – quando? era na tarde roxa
As nuvens brancas e ligeiras do levante contarem a história estranha e desconhecida

De um cordeiro de luz que pastava no poente distante num grande espaço aberto.
 A visão clara e imóvel fascinava os meus olhos...
 Mas eis que um lobo feroz sobe de trás de uma montanha longínqua
 E avança sobre o animal sagrado que apavorado se adelgaça em mulher nua
 E escraviza o lobo que já agora é um enforcado que balança lentamente ao vento.
 A mulher nua baila para um chefe árabe mas este corta-lhe a cabeça com uma espada
 E atira-a sobre o colo de Jesus entre os pequeninos.
 Eu vejo o olhar de piedade sobre a triste oferenda mas nesse momento saem da cabeça chifres que
 [lhe ferem o rosto

E eis que é a cabeça de Satã cujo corpo são os pequeninos
 E que ergue um braço apontando a Jesus uma luta de cavalos enfurecidos
 Eu sigo o drama e vejo saírem de todos os lados mulheres e homens
 Que eram como faunos e sereias e outros que eram como centauros
 Se misturarem numa impossível confusão de braços e de pernas
 E se unirem depois num grande gigante descomposto e ébrio de garras abertas.
 O outro braço de Satã se ergue e sustém a queda de uma criança
 Que se despenhou do seio da mãe e que se fragmenta na sua mão alçada
 Eu olho apavorado a luxúria de todo o céu cheio de corpos enlaçados
 E que vai desaparecer na noite mais próxima
 Mas eis que Jesus abre os braços e se agiganta numa cruz que se abaixa lentamente
 E que absorve todos os seres imobilizados no frio da noite.
 Eu chorei e caminhei para a grande cruz pousada no céu
 Mas a escuridão veio e – ai de mim! – a primeira estrela fecundou os meus olhos de poesia
 [terrena!... (p. 222-223)

Antes mesmo de atingirmos uma compreensão mais consistente de seus versos, somos fígados pelo fascínio que o poema exerce e que está fortemente concentrado no sentimento de terror provocado pela mulher fatal. O poema traz vários índices do pecado, que se confirmam com a imagem dos corpos enlaçados pairando no céu, provocando o horror da luxúria neste sujeito lírico.

No Eclesiástico, um dos livros sapienciais da Bíblia e que concentra inúmeras instruções aos fiéis, encontramos muitas referências desta “mulher maliciosa”, da qual o homem deve proteger-se. Trazemos duas mensagens que estão em plena sintonia com esta “última parábola”:

Não há veneno pior que o das serpentes;
 Não há cólera que vença a da mulher. (Ecli 25, 22-23)

Toda a malícia é leve, comparada com a malícia da mulher;
 Que a sorte dos pecadores caia sobre ela! (Ecli 25, 26)

No poema, a mulher ainda é associada à figura de Satã e sutilmente comparada ao dragão que, no Apocalipse, fica esperando que o filho nasça e desprenda-se da mãe para poder devorá-lo. Ela parece simbolizar ainda a figura da morte, ao apontar para a luta de cavalos enfurecidos, se concebermos o cavalo a partir de sua “valorização negativa enquanto símbolo

ctoniano”, simbolizando uma “manifestação da morte” (Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 205).

Além desta concepção de mulher, enquanto ser de perdição, outras imagens do poema dialogam com concepções e episódios bíblicos. Podemos destacar a piedade e a crucificação de Cristo e também a metáfora recorrente da luta entre o bem e o mal, representada nas figuras do cordeiro e do lobo.

É ainda relevante destacar que a construção do poema apresenta uma narrativa muito próxima da ambientação onírica. Em outros poemas, esta vinculação com o sonho, mais próximo do pesadelo, será bastante evidente, já que o sujeito lírico anuncia o seu despertar. Esta tendência à descrição de sonhos e à construção de universos carregados de ilogicidade permite-nos apontar uma aproximação desta obra com as concepções artísticas formuladas pelos surrealistas.

Além disso, o caráter onírico e a atmosfera dolorosa do poema nos remetem à passagem bíblica do diálogo entre Jó e Eliú, quando este lhe diz que Deus se mostra aos homens e os instrui de duas maneiras: através da dor que inflige e por meio dos sonhos (Jó 33, 14-19).

O poema encerra-se com a imagem do sujeito lírico tentando aproximar-se de Jesus, o que poderia simbolizar o perdão e a paz, mas ele é tomado pela escuridão e sua poesia também não consegue livrar-se das dores da terra.

O próximo poema selecionado, apresenta o tema do duplo, bastante recorrente nesta obra, conforme já havia apontado Dalma Nascimento, em sua tese. Vejamos:

O outro

[...]

Vozes e imagens chegam a mim, mas eu inda sou e por isso não vejo
 Vozes enfermas chegam a mim – são como vozes de mães e de irmãs chorando
 Corpos nus de crianças, seios estrangulados, bocas opressas na última angústia
 Mulheres passando atônitas, espectros confusos, diluídos como as visões lacrimosas.
 E de repente eu sou arrancado como um grito e parto e penetro em meus olhos
 E estou sobre o ponto mais alto, sobre o abismo que desce para a aurora que sobe

[...]

Na solidão absoluta de mil léguas foi o meu corpo que eu vi acorrentado ao pântano infinito
 Foi a minha boca que eu vi se abrindo ao beijo da água ulcerada de flores leprosas.

[...]

Eu estava só como o homem sem Deus no meio do tempo e sobre minha cabeça pairavam as aves
[da maldição]

E a vastidão desolada era grande demais para os meus pobres gritos de agonia.
 De fora eu vi e senti medo – como que um ávido polvo me prendia os pés ao fundo da lama
 [...]

Não existisse a minha incompreensão e eu lhe desfaria a carne entre meus dedos.
 Porque a sua vida está presa à minha e é preciso que eu me liberte
 Porque ele é o desespero vão que mata a serenidade que quer brotar em mim

Porque as suas úlceras doem numa carne que não é a dele.
 Mas algum dia quando ele estiver dormindo eu esquecerei tudo e afrontarei o pântano.
 Mesmo que pereça eu o esmagarei como uma víbora e o afogarei na lama podre
 [...] (p. 226-228)

O poema registra claramente a angústia de um ser que comporta um outro, corrompido pelo pecado e que precisa ser destruído. Muitas imagens revelam este duplo, como em “eu inda sou e por isso não vejo” ou ainda “sou arrancado como um grito e parto e penetro em meus olhos”. Da mesma forma, a relação que se estabelece entre “o ponto mais alto” e o “abismo” também revela suas duas faces, os dois ângulos deste ser que vive em constante movimento de queda e de aproximação com as alturas.

As idéias de maldição terrestre e de pecado da carne se apresentam através de uma farta gama de imagens. De início, temos a construção de um cenário formado de corpos nus, seios estrangulados e bocas opressas. Ligadas a estas imagens, temos a água ulcerada pelas flores leprosas, a lama, o pântano, todas elas na contrariedade da imagem simbólica da água enquanto fonte de vida e de purificação. Aparece ainda um ávido polvo, monstro tentacular, que corresponde à representação do próprio mundo infernal.

Ao final do poema, surge a figura da víbora, de grande carga simbólica, já que, além de remeter-nos à imagem da serpente bíblica, responsável pela perda do paraíso, é também figura “imaginada como o agente das transformações físicas e espirituais” (Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 954). A serpente, por ser perigosa, é identificada ao aspecto maligno da natureza e, por trocar de pele, funciona como símbolo da ressurreição (Cf. CIRLOT, 1984, p. 523). Assim, o sujeito lírico demonstra o propósito de livrar-se desta face voltada para o pecado, para o Mal, e conquistar a sua liberdade, que o levará a uma existência dotada de pureza e de serenidade.

Com estas poucas amostras, podemos perceber a predominância do regime diurno da imaginação na constituição de *Forma e exegese*, à medida que a obra revela uma enorme tendência para o sentimento de angústia e para as imagens antitéticas. Além disso, nesta obra, o ambiente natural não funciona como espaço de encontro místico, como em *O caminho para a distância*, mas aparece predominantemente enquanto elemento de expressão simbólica de outras realidades.

Encerramos a apresentação desta segunda publicação com o poema intitulado “Os malditos”, que discute o significado da figura do poeta:

Os malditos

(A aparição do poeta)

Quantos somos, não sei... Somos um, talvez dois, três, talvez, quatro; cinco, talvez nada
 Talvez a multiplicação de cinco em cinco mil e cujos restos encheriam doze terras
 Quantos, não sei... Só sei que somos muitos – o desespero da dízima infinita
 E que somos belos deuses mas somos trágicos.

Vimos de longe... Quem sabe no sono de Deus tenhamos aparecido como espectros
 [...]

Vimos de longe – trazemos em nós o orgulho do anjo rebelado
 Do que criou e fez nascer o fogo da ilimitada e altíssima misericórdia
 Trazemos em nós o orgulho de sermos úlceras no eterno corpo de Jó
 E não púrpura e ouro no corpo efêmero de Faraó.

[...]

Foi muito antes dos pássaros – apenas rolavam na esfera os cantos de Deus
 E apenas a sua sombra imensa cruzava o ar como um farol alucinado...
 Existíamos já... No caos de Deus girávamos como o pó prisioneiro da vertigem
 Mas de onde viéramos nós e por que privilégio recebido?

E enquanto o eterno tirava da música vazia a harmonia criadora
 E da harmonia criadora a ordem dos seres e da ordem dos seres o amor
 E do amor a morte e da morte o tempo e do tempo o sofrimento
 E do sofrimento a contemplação e da contemplação a serenidade imperecível

Nós percorríamos como estranhas larvas a forma patética dos astros
 Assistimos ao mistério da revelação dos Trópicos e dos Signos
 Como, não sei... Éramos a primeira manifestação da divindade
 Éramos o primeiro ovo se fecundando à cálida centelha.

[...]

E vimos, entre os animais, o homem possuir doidamente a fêmea sobre a relva
 Seguimos... E quando o decurião feriu o peito de Deus crucificado
 Como borboletas de sangue brotamos da carne aberta e para o amor celestial voamos.

Quantos somos, não sei... somos um, talvez dois, três, talvez quatro; cinco, talvez, nada
 Talvez a multiplicação de cinco mil e cujos restos encheriam doze terras
 Quantos, não sei... Somos a constelação perdida que caminha largando estrelas
 Somos a estrela perdida que caminha desfeita em luz. (p. 236-238)

Nestes versos, deparamo-nos com a noção de que o poeta (e a própria poesia) surgiu já com a origem dos tempos e com a criação do mundo. Esta imagem novamente nos remete ao texto bíblico, o que nos permite aproximar a significação destas doze terras aos doze territórios oferecidos às doze tribos de Israel, descritas no Antigo Testamento. Desta forma, os poetas, comparados ao germe inicial do povo hebreu, assumem o caráter destes homens, abençoados e protegidos por Deus.

Por outro lado, a composição também reforça a idéia do poeta enquanto ser maldito e destinado ao sofrimento, já que o associa a imagens como a do anjo rebelado, das úlceras no

corpo de J6 ou ainda a borboletas de sangue e à imagem do p6, vislumbrado enquanto “prisioneiro da vertigem no caos de Deus”.

Com isso, temos o conflito, a ambigüidade no interior do próprio sujeito lírico, cindido e voltado para dois pólos antagônicos. Se, por um lado, o poeta está ligado à figura do Mal e da dor, por outro, também comporta a imagem do divino, um “deus trágico”, que segue em direção ao “amor celestial” e distribui estrelas de esperança aos homens.

4.3. Ariana, a mulher (1936)

A obra, composta de um longo poema de caráter narrativo, é emblemática ao apresentar o encontro do sujeito lírico com Ariana, a mulher. Ela parece responder diretamente aos belos e sofridos versos de *Forma e exegese*, procurando retomar o sentimento de equilíbrio, de harmonia que o eu-lírico havia perdido. Com a figura da “Amada”, a junção de contrários ganhou em complexidade e em harmonia e parece ter aliviado o sentimento de angústia exaustivamente expresso no segundo livro.

Ariana, que já se insinuava em poemas como “A que há de vir”, de *O caminho para a distância*, e “Ausência”, de *Forma e exegese*, surge então, emblematicamente, como aquela que vai libertar da morte, do medo e dar novo sentido à vida e à criação poética.

Dalma Nascimento (1984, p. 171), ao resgatar os fundamentos mitológicos da lírica viniciana, interpreta o nome Ariana como uma das derivações do nome de Ariadne (“Ariana, Ariane, Ariadne”³⁴). A significação da personagem mitológica é extremamente pertinente para a leitura deste poema, pois, enquanto Ariadne dá um novelo a Teseu, permitindo que o herói saia do labirinto após matar o Minotauro, Ariana será aquela que iluminará o caminho e libertará o poeta dos conflitos que o atormentam e amedrontam. Além disso, no mito de Ariadne, a personagem é compreendida como a própria figura do amor, já que Teseu, antes de ingressar no labirinto, consulta o oráculo de Delfos e ouve a promessa de bom êxito em sua expedição caso o Amor lhe servisse de guia (Cf. COMMELIN, 1997, p. 255). Ariana também salva o poeta, guiando-lhe por um novo caminho poético, centrado no Amor, no que ele contém de misterioso, sagrado, complexo.

Dalma ainda destaca a relação do nome Ariana com a obra de Nietzsche, por quem Vinicius nutria uma enorme admiração em sua juventude. Apaixonado por Cósima, esposa de

³⁴ Os nomes Ariana e Ariane são considerados variantes ou formas simplificadas de Ariadne.

Wagner, o autor de *O nascimento da tragédia* lançou a alcunha de Ariana para manter segredo sobre a identidade de sua amada. Vinicius, assim como Nietzsche, vive nesta obra “a ânsia de incompletude, o drama dionísio do amante à eterna espera de Ariana” (NASCIMENTO, 1984, p. 184).

O livro-poema segue a proposta estética de *Forma e exegese* no que diz respeito ao uso de versos bastante longos, à sua tendência simbólica e à formatação de sonho, freqüente nos poemas do livro anterior. No entanto, o hermetismo, assim como a carga de sofrimento, parecem diluir-se um pouco, apontando para novos horizontes poéticos.

Do longo poema, extraímos alguns trechos na tentativa de manter sua sequência narrativa e destacar os momentos mais significativos da composição. Passemos aos versos iniciais:

Ariana, a mulher

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

Como que a solidão traz a presença invisível de um cadáver – e para mim era como se a Natureza
[estivesse morta
Eu aspirava a sua respiração ácida e pressentia a sua deglutição monstruosa mas para mim era
[como se ela estivesse morta
[...]
Nada se movia como se o medo tivesse matado em mim a mocidade e gelado o sangue capaz de
[acordá-los (p. 244)

Ariana, a mulher principia com o fragmento “Daquela casa cheia da montanha em torno”, que se repete ao final do poema, mas carregado de outra atmosfera e significação. Aqui, a montanha, que pode simbolizar o caminho de ascensão, parece ter sido retomada para destacar o índice da altura, a grandiosidade relativa à pequena dimensão humana. O sujeito lírico encontra-se só, no centro de uma “sala deserta” e envolta pela montanha. Constrói-se em torno desta imagem uma atmosfera opressiva, carregada de solidão, medo e morte. Há uma angustiada identificação com o relógio, batendo o sinal da meia-noite; o sujeito frente à condição da temporalidade e da morte. Fim dos tempos. Fim da vida. A natureza, por sua vez, revela um caráter ambíguo, movimentando-se entre o papel de agressor, a partir de sua

monstruosidade, e o papel de espelho, refletindo a visão da morte, a paralisia experienciada pelo eu-lírico.

Essa percepção do mundo natural traz diversos índices reveladores do sofrimento do sujeito lírico, que vivencia o enclausuramento e a fragilidade e sente-se sufocado por esta condição. No entanto, o eu-lírico logo vê que o caráter agressivo e terrível da Natureza é criado por ele e então passa a percebê-la de outra forma, atribuindo-lhe traços femininos e fecundantes, e revelando uma enorme energia vital. Vejamos:

Quando caí no ventre quente de uma campina de vegetação úmida e sobre a qual afundei minha
[carne.

Foi então que compreendi que só em mim havia morte e que tudo estava profundamente vivo
Só então vi as folhas caindo, os rios correndo, os troncos pulsando, as flores se erguendo
E ouvi os gemidos dos galhos tremendo, dos gineceus se abrindo, das borboletas noivas se finando
E tão grande foi a minha dor que angustiosamente abracei a terra como se quisesse fecundá-la
Mas ela me lançou fora como se não houvesse força em mim e como se ela não me desejasse
E eu me vi só, nu e só, e era como se a traição tivesse me envelhecido eras. (p. 245)

Nestes versos, percebemos uma grande força libidinosa brotando da vegetação, e o sujeito lírico sente-se atraído por ela. A terra e os seres que a circundam estão impregnados pela fertilidade e pela energia da vida, fazendo com que o eu-lírico queira penetrar o ventre quente e úmido da campina, como um gesto de retorno à terra-mãe. Além disso, esta imagem nos remete à figura da mulher, já que “a concavidade, como a psicanálise fundamental admite, é, antes de mais, o órgão feminino” (Cf. DURAND, 1997, p. 241). Assim, a menção à fecundação da terra resgata a qualidade feminina da Natureza, à medida que tanto a terra quanto a mulher concentram e compartilham traços como a sexualidade e a maternidade.

A partir desses versos, percebemos o desejo do sujeito lírico de aproximação com a Natureza, de comunhão com seu princípio feminino, e esta atração pode ser compreendida como uma representação do desejo de integração cósmica. No entanto, a terra o expulsa, e ele compreende esta rejeição como um sinal de sua fraqueza. Este sentimento de inferioridade assemelha-se àquele que antes, nas suas primeiras obras, experimentara diante de Deus.

Mas logo esta busca pela natureza, este desejo de comunhão com a terra-mãe vão se transfigurar na figura simbólica de Ariana:

Tristemente me brotou da alma o branco nome da Amada e eu murmurei – Ariana!
[...]
E tudo em mim buscava Ariana e não havia Ariana em nenhuma parte
Mas se Ariana era a floresta, por que não havia de ser Ariana a terra?
Se Ariana era a morte, por que não havia de ser Ariana a vida?
Por que – se tudo era Ariana e só Ariana havia e nada fora de Ariana?

Baixei à terra de joelhos e a boca colada ao seu seio disse muito docemente – Sou eu, Ariana...
 Mas eis que um grande pássaro azul desce e canta aos meus ouvidos – Eu sou Ariana!
 [...]

 Desesperado me ergui e bradei: Quem és que te devo procurar em toda a parte e estás em cada
 [uma?
 Espírito, carne, vida, sofrimento, serenidade, morte, por que não serias uma?
 Por que me persegues e me foges e por que me cegas se me dás uma luz e restas longe? (p. 245)

Muitas pistas, ainda que desnorteiem o leitor por suas contradições, nos levam a desvendar as significações da “Amada”. Se a encontramos na terra, também a vemos transfigurada num pássaro azul; ela está em tudo e em nenhuma parte; ela harmoniza e concentra elementos e sentimentos tão contraditórios quanto o espírito e a carne, o sofrimento e a serenidade, a morte e a vida, devolvendo-os à condição de Unidade, de totalidade da existência. Ariana está a um passo de revelar-se em sua essência divina e eterna:

Eis que galgando um monte surgiram luzes e após janelas iluminadas e após cabanas iluminadas
 E após ruas iluminadas e após lugarejos iluminados como fogos no mato noturno
 E grandes redes de pescar secavam às portas e se ouvia o bater das forjas.
 E perguntei: Pescadores, onde está Ariana? – e eles me mostravam o peixe
 Ferreiros, onde está Ariana? – e eles me mostravam o fogo
 Mulheres, onde está Ariana? – e elas me mostravam o sexo.

[...]
 E pensei: Talvez eu encontre Ariana na Cidade de Ouro – por que não seria Ariana a mulher
 [perdida?

Por que não seria Ariana a moeda em que o obreiro gravou a efígie de César?
 Por que não seria Ariana a mercadoria do Templo ou a púrpura bordada do altar do Templo?

[...]
 Mas Ariana não era a mulher, nem a moeda, nem a mercadoria, nem a púrpura
 E eu disse comigo: Em todo lugar menos que aqui estará Ariana
 E compreendi que só onde cabia Deus cabia Ariana. (p. 246)

A busca por Ariana, representada no decorrer de todo o poema, nos remete à imagem do labirinto, à medida que o sujeito lírico vai experimentando sentimentos como a solidão, a fragilidade e a errância. No fragmento acima, vemos o sujeito lírico seguindo na direção da luz, em busca de Ariana. Neste percurso encontra pescadores, ferreiros e mulheres, que revelam mais algumas pistas sobre a essência de Ariana.

Os pescadores indicam o peixe. No texto bíblico, Jesus inicia sua pregação ao encontrar dois pescadores, transformando-os em pescadores de homens (Mat 4, 18-20). Com isso, Cristo é frequentemente representado como um pescador, sendo os cristãos peixes. No entanto, ele próprio é simbolizado pelo peixe (Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 703-704). Além disso, o peixe também representa o alimento eucarístico, à medida que Cristo alimentou-se dele após a ressurreição (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 704).

Esse diálogo com a história bíblica também pode ser vislumbrado com a imagem dos ferreiros, à medida que retomamos um conhecido episódio do livro de Zacarias (Zac 2, 1-4) em que quatro ferreiros surgem com o intuito de reunir o povo que havia se dispersado e de reconstruir o reino de Judá. A forja, neste contexto, assume seu caráter de criação e também de regeneração. Estes aspectos simbólicos atribuídos ao fogo podem ser vinculados à figura da Amada, à medida que os ferreiros a aproximam deste elemento. Além disso, se Ariana está presente no sexo de todas as mulheres, características como a potência sexual e a capacidade de geração da vida, de criação também são admitidas na sua caracterização.

Percorrendo todos os espaços e questionando a todos em busca de sua Amada, o sujeito lírico encontra muitas pistas acerca da significação de Ariana, mas ainda continua sua trajetória e pensa que ela talvez esteja na Cidade de Ouro. Essa é mais uma provável referência ao texto bíblico, à cidade coberta de ouro, a Nova Jerusalém prometida no Apocalipse (Apoc 21, 18). No entanto, Ariana não é nem a mulher perdida, nem qualquer daqueles objetos da Cidade; Ariana parece estar acima de tudo isso, abarcando todas essas coisas, pois “só onde cabe Deus cabe Ariana”.

O sujeito lírico segue caminho, mas novas provações o aguardam:

Dentro em pouco todos corriam a mim, homens varões e mulheres desposadas
 Um me diziam: Meu senhor, meu filho morre! e outras eram cegas e paráliticas
 E os homens me apontavam as plantações estorricadas e as vacas magras.
 E eu dizia: Eu sou o enviado do Mal! e imediatamente as crianças morriam
 E os cegos se tornavam paráliticos e os paráliticos cegos
 E as plantações se tornavam pó que o vento carregava e que sufocava as vacas magras. (p. 247)

O poeta ainda não encontrou Ariana e, por isso, continua a enxergar-se como enviado do Mal. Esta visão negativa, terrível do sujeito lírico sobre si mesmo foi bastante recorrente em *Forma e exegese*, conforme salientamos em alguns de seus poemas. Nestes versos, a sua maldade está retratada a partir da inversão da imagem de Cristo, à medida que o poeta recupera os milagres praticados por Jesus no Novo Testamento e faz do sujeito lírico um multiplicador de chagas. Metaforicamente, podemos perceber a idéia de um poeta que não transmite a salvação, nem a esperança com sua criação. É então que surge Ariana para salvá-lo(s):

Mas como quisessem me correr eu falava olhando a dor e a maceração dos corpos
 Não temas, povo escravo! A mim me morreu a alma mais do que o filho e me assaltou a
 [indiferença mais do que a lepra
 A mim se fez pó e carne mais do que o trigo e se sufocou a poesia mais do que a vaca magra
 Mas é preciso! Para que surja a Exaltada, a branca e sereníssima Ariana
 A que é a lepra e a saúde, o pó e o trigo, a poesia e a vaca magra

Ariana, a mulher – a mãe, a filha, a esposa, a noiva, a bem-amada!

E à medida que o nome de Ariana ressoava como um grito de clarim nas faces paradas
 As crianças se erguiam, os cegos olhavam, os paralíticos andavam medrosamente
 E nos campos dourados ondulando ao vento, as vacas mugiam para o céu claro
 E um só clamor saía de todos os peitos e vibrava em todos lábios – Ariana!
 E uma só música se estendia sobre as terras e sobre os rios – Ariana!
 E um só entendimento iluminava o pensamento dos poetas – Ariana! (p. 247-248)

O sujeito lírico enfim revela o segredo: todo o sofrimento, toda a dor eram necessários para o surgimento de Ariana, aquela que vem libertá-lo do labirinto e salvar toda a humanidade, aquela que vai fazer renascer a poesia e serenizar a alma angustiada do poeta.

Nesse fragmento, percebemos o surgimento da música de Ariana, que “estende-se sobre todas as terras e rios”. Os próprios versos de anunciação do nome da Amada estão impregnados de ritmo e de leveza musical. Dessa forma, o poeta parece anunciar a sua libertação e também a de sua lira. Com isso, podemos compreender essa passagem como uma possível resposta ao poema “O incriado”, de *Forma e Exegese*, a partir do momento em que, lá, o sujeito lírico sugere a impossibilidade de produzir uma poesia leve e musical, pois longe estava “o espaço onde existem os grandes vãos e onde a música vibra solta” e, aqui, o nome de Ariana vibra em todos os lábios e sua música estende-se sobre todos os lugares.

Além disso, Ariana revela a todos suas diversas faces: de mãe, de filha, de esposa, de noiva, de bem-amada. Neste poema, Vinicius propõe abertamente uma visão mais complexa e integral da figura feminina, superando as figuras antitéticas de mulher, predominantes em suas primeiras obras.

Descansei – por um momento senti vertiginosamente o húmus fecundo da terra
 A pureza e a ternura da vida nos lírios altivos como falos
 A liberdade das lianas prisioneiras, a serenidade das quedas se despenhando.
 E mais do que nunca o nome da Amada me veio e eu murmurei o apelo – Eu te amo, Ariana! (p. 248)

Nesses versos, encontramos novamente um sujeito lírico em harmonia com a Natureza, mas, desta vez, a sexualidade permeia o ambiente natural. Novamente, ele regozija-se com a fecundidade da terra e agora passa a enxergar a pureza dos lírios através da imagem de falos. Com isso, percebemos que sentimentos como o desejo místico e o apelo da carne não são mais vistos como forças antagônicas, mas apresentam-se reunidos e pacificados. O poeta liberta-se e assim consegue perceber a serenidade até mesmo nas “quedas se despenhando”.

A partir desses fragmentos, vimos que a Amada é a chave para a transformação do sujeito lírico (e do poeta), pois, através da eufemização e da conjugação de elementos

contrários, consegue minimizar e mesmo reverter o processo antitético e o sentimento de angústia, predominantes até aqui. Dessa forma, no decorrer do poema, apresenta a passagem do regime diurno para o regime noturno da imaginação.

“Eu te amo, Ariana!”. Assim, com este “apelo”, o amor por Ariana torna-se emblemático do percurso poético de Vinicius, marcado fortemente pela busca da figura feminina e da realização amorosa:

E o sono da Amada me desceu aos olhos e eles cerraram a visão de Ariana
E meu coração pôs-se a bater pausadamente doze vezes o sinal cabalístico de Ariana...

.....
Depois um gigantesco relógio se precisou na fixidez do sonho, tomou forma e se situou na minha
[frente, parado sobre a Meia-Noite
Vi que estava só e que era eu mesmo e reconheci velhos objetos amigos.
Mas passando sobre o rosto a mão gelada senti que chorava as puríssimas lágrimas de Ariana
E que o meu espírito e o meu coração eram para sempre da branca e sereníssima Ariana
No silêncio profundo daquela casa cheia da Montanha em torno. (p. 248)

Assim, encerra-se o poema. Ariana dissipa todo o medo e a solidão daquela “sala deserta”, cercada pela “montanha” e impregnada pelo anúncio da terrível “Meia-Noite”. Ao final, não encontramos mais a atmosfera aterrorizante construída nos primeiros versos: o sinal da “Meia-Noite” agora anuncia uma nova existência, um novo dia, participando do “silêncio profundo” daquela casa cheia da “Montanha” (agora sim de ascensão, de espiritualidade), e que está próxima à sua morada.

A visível reversão dos sentimentos, a partir de imagens bastante semelhantes entre si, nos permitem propor que o poema transpõe em suas imagens a passagem de uma perspectiva típica do regime diurno da imaginação para uma perspectiva noturna; com a revelação de Ariana, o terror cessa e o mundo terreno é percebido de forma harmônica. A visão da Amada salva o poeta. Ela, que engloba Deus, Natureza, Poesia, Amor, a totalidade de todas as coisas, é anunciada quando o coração do poeta “põe-se a bater pausadamente doze vezes o sinal cabalístico de Ariana”.

Para a Cabala, conforme F. V. Lorenz (s.d., p. 43-46), o número doze representa a harmonia perfeita, à medida que este número é o resultado da multiplicação do três (sinal da Trindade e também da neutralidade, pois que engloba a unidade – 1 – e a dualidade – 2) por quatro (sinal de harmonia, remetendo aos quatro elementos – água, terra, fogo e ar).

O número doze é bastante rico na simbologia cristã, à medida que nos remete aos 12 apóstolos; às 12 portas da Nova Jerusalém; às 12 estrelas incrustadas na coroa da Mulher que anuncia o Apocalipse; e ainda aos 12 filhos de Jacó, que comandavam as 12 tribos formadoras

do povo sagrado de Israel. Todos estes índices unem Ariana à esfera do sagrado, do mistério e da eternidade. A Amada é revelada ao poeta através de um sonho, e ele passará então a perseguir a sua figura perfeita, o seu encanto e magnetismo, que vão surgir sob diferentes formas no decorrer do percurso poético (e musical) de Vinicius.

4.4. Novos poemas (1938)

Após *Ariana, a mulher*, encontramos uma lírica, em muitos momentos, distanciada do hermetismo e da carga simbólica que caracterizaram as primeiras obras. No entanto, essas qualidades ainda permanecem em muitas composições, e mesmo os poemas de feição mais simples ainda conservam traços do questionamento metafísico e de fundamentos míticos ou religiosos. *Novos poemas* parece abrir-se aos mistérios do mundo e da vida, mas continua buscando e também revelando o que há de sagrado, eterno, incompreensível em uma realidade mais imediata.

Destacam-se, nesta quarta publicação do poeta, a variabilidade de formas, temas e perspectivas, qualidade que a epígrafe de Bandeira, “Todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis”, que abre o livro, já indicia, e também a consolidação de uma das qualidades poéticas de Vinicius, a tendência mais leve e bem-humorada, que muito raramente apresentava-se em suas obras anteriores.

Nestes *Novos poemas*, percebemos a predominância do regime noturno da imaginação, na medida em que o sujeito lírico, a pesar de ainda vivenciar a dúvida acerca da existência e da fé, o medo da morte e o conflito com a sexualidade feminina, reconcilia-se com esses sentimentos e encontra um apaziguamento, a partir de recursos como o humor, a reversão ou a conjunção de contrários, conforme veremos nos poemas a seguir. Além disso, a busca pela mulher num sentido de restauração do equilíbrio, de necessidade de comunhão contínua, e muitos são os poemas em que esta tendência, emblemática em *Ariana*, se revela.

No poema “A mulher que passa”³⁵, temos mais um exemplo desta tentativa de realização do sujeito lírico através do encontro com a mulher desejada. Vejamos:

A mulher que passa

Meu Deus, eu quero a mulher que passa

³⁵ Cabe aqui salientarmos a proximidade entre os poemas “A mulher que passa”, de Vinicius, e “À une passante”, de Baudelaire.

Seu dorso frio é um campo de lírios
 Tem sete cores nos seus cabelos
 Sete esperanças na boca fresca!
 Oh! como és linda, mulher que passas
 Que me sacias e suplicias
 Dentro das noites, dentro dos dias!

[...]
 Por que não voltas, mulher querida
 Sempre perdida, nunca encontrada?
 [...]

No santo nome do teu martírio
 Do teu martírio que nunca cessa
 Meu Deus, eu quero, quero depressa
 A minha amada mulher que passa!

Que fica e passa, que pacífica
 Que é tanto pura como devassa
 Que bóia leve como a cortiça
 E tem raízes como a fumaça. (p. 261-262)

Podemos perceber claramente a simplicidade e leveza destes versos ao compará-los com as composições de *Forma e Exegese* e *Ariana, a mulher*. Além de o poema apresentar versos mais curtos e diretos, a musicalidade tem bastante destaque e é construída de forma mais tradicional, a partir do uso de rimas e aliterações.

Novamente, a procura pela mulher assume um caráter quase mítico, pois a amada, “sempre perdida, nunca encontrada”, “tem raízes como a fumaça”, fazendo com que o sujeito lírico persiga uma plenitude inalcançável, impossível. Além disso, a figura da mulher mantém traços que a aproximam do universo sagrado. Um primeiro elemento a ser destacado é o diálogo com Deus; o amante pede a Ele que lhe conceda a mulher amada. Além disso, o sujeito lírico menciona o “santo nome do teu martírio”, que pode referir o martírio de Cristo e também o dele próprio, provocado por esta mulher que “o sacia” e “o suplicia” e da qual ele não consegue prescindir.

A caracterização da mulher amada também revela alguns elos com o universo bíblico. No Cântico dos cânticos, passagem marcada pela sensualidade, o peito, o colo da mulher é um pasto de lírios (Cant 4, 5) e aqui “seu dorso frio é um campo de lírios”. Além disso, a amada “tem sete cores nos seus cabelos” e “sete estrelas na sua boca fresca”. O número sete, que simboliza “a totalidade”, “a perfeição dinâmica” (Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 826/827), é bastante recorrente no livro do Apocalipse, no qual vislumbramos sete selos, sete trombetas, sete espíritos de Deus, entre outros. Se, no poema, a amada “tem sete estrelas na sua boca fresca”, na revelação do Apocalipse, o Filho do homem “segurava na mão direita sete estrelas e de sua boca saía uma espada afiada, de dois gumes” (Apoc 1, 16). O sentido de

perfeição e de promessa de uma nova vida, presentes no Apocalipse, aproximam-se da figura feminina criada por Vinicius nestes versos.

Note-se ainda que ela é “pura” mas também “devassa” e, apesar disso, o sujeito lírico precisa dela, não foge mais como era freqüente em suas primeiras publicações. Nesse poema, o sentimento do pecado abrandar-se, e elementos como a sexualidade e a pureza não são mais colocados em posições antagônicas, em que é preciso optar por um dos caminhos; a relação com a mulher começa a sustentar-se numa concepção mais integral da figura feminina, e o eu-lírico passa a aceitar esta junção de contrários como algo inerente à constituição dela. Essa forma apaziguada de perceber a mulher revela uma passagem para o regime noturno da imaginação.

No próximo poema, intitulado “Invocação à mulher única”, também encontramos esse mesmo perfil de mulher, representado em sua complexidade. Dele, extraímos alguns versos:

Invocação à mulher única

Tu, pássaro – mulher de leite! Tu que carregas as lívidas glândulas do amor acima do sexo infinito
Tu, que perpetuas o desespero humano

[...]

A minha ascendência de heróis: assassinos, ladrões, estupradores, onanistas – negações do bem: o
[Antigo Testamento! – a minha descendência

De poetas: puros, selvagens, líricos, inocentes: O Novo Testamento – afirmações do bem: dúvida
(Dúvida mais fácil que a fé, mais transigente que a esperança, mais oportuna que a caridade
Dúvida, madrastra do gênio) – tudo, tudo se esboroa ante a visão do teu ventre púbere, alma do Pai,
[coração do Filho, carne do Santo Espírito, amém!

Tu, criança! cujo olhar faz crescer os brotos dos sulcos da terra – perpetuação do êxtase

[...]

Mulher que eu amo, criança que amo, ser ignorado, essência perdida num ar de inverno.

Não me deixes morrer!... eu, homem – fruto da terra – eu, homem – fruto da carne

[...]

Eu que sou um grito perdido no primeiro vazio à procura de um Deus que é o vazio ele mesmo!

[...]

No invólucro da Natureza que és tu mesma, coberto da tua pele que é a minha própria – oh mulher,
[espécie adorável da poesia eterna! (p. 258-259)

O poema principia com uma representação simbólica da mulher em que duas qualidades atribuídas à figura feminina, a maternidade e a sexualidade, são reunidas e harmonizadas numa imagem formada de claros seios de amor “acima do sexo infinito”. A potencialidade da amamentação (“Mulher de leite!”) e sua carga simbólica de manutenção da vida, de proteção do seio materno são destacadas e valorizadas como qualidades superiores à sexualidade, no entanto, o sexo se iguala à potencialidade materna do seio, à medida que é eterno, “infinito”.

Além disso, a figura feminina, assim como Ariana, volta a ser relacionada com a imagem divina, com a Natureza e com a Poesia. O sujeito lírico, que busca Deus mas só O vê

como o próprio vazio, segue em direção à mulher, este “ser ignorado”, essa “essência perdida”. Nela, ele encontra a certeza do seu “ventre púbere”, e é tamanha a sua força que “a alma do Pai, o coração do Filho, a carne do Espírito Santo”, “tudo se esboroa” diante dele. Com isso, a fé, sempre atingida pela dúvida, encontra um novo caminho, um novo ideal a ser perseguido e, assim, com a figura da mulher, o poeta encontra uma fonte inesgotável de “poesia eterna”.

Destacamos ainda que o poema traz, num sentido sério, solene, diversas referências ao texto bíblico, através de menções ao Antigo e ao Novo Testamento, à Santíssima Trindade, à busca de Deus, entre outros, e salientamos que esta característica torna-se mais rara nesta quarta publicação. A partir dessa obra, os episódios e imagens do texto sagrado começam a aparecer de forma mais leve e esparsa ou, em alguns momentos, envoltas numa atmosfera mais humorada, conforme veremos a seguir.

Podemos perceber ainda que o poema retoma a atmosfera densa e simbólica e também os versos longos das publicações anteriores. Assim como em *O caminho para a distância*, Vinicius parece jogar com as variações veiculadas nos seus poemas, que são construídos com diferentes formas e perspectivas do sujeito lírico. As duas composições, extraídas de *Novos poemas*, servem-nos de exemplo das duas principais tendências formais da poética vinicianiana. Em “A mulher que passa”, temos um poema de tom mais leve e de dicção mais simples, moldado em versos mais curtos, próximo de formas poéticas e métrica tradicionais. Já “Invocação à mulher única” concentra muitas imagens simbólicas, construídas no desenrolar de versos longos, caudalosos, num poema de grande extensão. Essa variação de formas revela diferentes propostas poéticas que vão permanecer no horizonte de criação de Vinicius.

O “Poema para todas as mulheres” foi selecionado para demonstrar a permanência da mulher fatal como motivo poético e também trazer um exemplo do humor que perpassa as referências religiosas:

Poema para todas as mulheres

[...]

Mulher, que máquina és, que só me tens desesperado

[...]

Correi, correi, ó lágrimas saudosas

Afogai-me, tirai-me deste tempo

[...]

Dai-me o poder vagaroso do soneto, dai-me a iluminação das odes, dai-me o cântico dos cânticos

Que eu não posso mais, ai!

Que esta mulher me devora!

Que eu quero fugir, quero a minha mãezinha quero o colo de Nossa Senhora! (p. 278)

O caráter devorador e aterrorizante da mulher é retomado mas logo suavizado pelo olhar bem-humorado que o sujeito lírico lança sobre a figura feminina, trazendo maior leveza para a composição. Essa forma um tanto irônica de tratar o tema bíblico do pecado e da “mulher maliciosa” já havia surgido desde a primeira obra de Vinicius e torna-se evidente com o poema “A volta da mulher morena”, de *Forma e exegese*. É interessante notar que vários elementos, especialmente o tom de prece desta última composição referida, levam-nos a relacionar a mulher morena com a pastora do Cântico dos cânticos, que tem um “aspecto como o do Líbano”, “a tez morena, queimada pelo sol” (Cant 1, 6; 5, 15). Se, em “A volta da mulher morena”, o sujeito lírico quer escapar da perseguição desta mulher e pede ajuda até à “branca avozinha dos caminhos”, em “Poema para todas as mulheres”, o eu-lírico quer refugiar-se no próprio Cântico dos cânticos, na sensualidade desta moura concedida e permitida pelo texto bíblico, ou ainda no colo de Nossa Senhora.

Esta tendência lírica permeada de humor, por vezes ligada à crença religiosa e a episódios do texto bíblico, já está presente, ainda que timidamente, nas primeiras obras de Vinicius e ganha maior espaço nesta e também nas próximas publicações. No entanto, permanece ainda o questionamento sobre a existência, o sentimento de angústia, que provém do profundo e interminável medo da morte, da culpa, do desejo de alcançar o impossível. Vejamos alguns versos de “A vida vivida”:

A vida vivida

Quem sou eu senão um grande sonho obscuro em face do Sonho
Senão uma grande angústia obscura em face da Angústia
[...]

Que destino é o meu senão o de assistir ao meu Destino
Rio que sou em busca do mar que me apavora
Alma que sou clamando o desfalecimento
Carne que sou no âmago inútil da prece?

O que é a mulher em mim senão o Túmulo
O branco marco da minha rota peregrina
Aquele em cujos braços vou caminhando para a morte
Mas em cujos braços somente tenho vida?

[...]

O que é o meu Amor? senão o meu desejo iluminado
O meu infinito desejo de ser o que sou acima de mim mesmo
[...]

O que é o meu ideal senão o Supremo Impossível
Aquele que é, só ele, o meu cuidado e o meu anelo
O que é ele em mim senão o meu desejo de encontrá-lo
E o encontrando, o meu medo de não o reconhecer?

[...] (p. 273-274)

O uso das maiúsculas, procedimento caro aos poetas simbolistas, confere às palavras e à própria realidade representada o seu sentido original e grandioso. Dessa forma, o sujeito lírico insinua a consciência de que sua vida representa uma ínfima parcela da grandiosidade da Vida. Junto a esse sentimento, revela sua angústia, fruto da consciência de seu inevitável destino, que o arrasta em direção à morte, em direção “ao mar que o apavora”. Por isso, ele “clama o seu desfalecimento”.

A figura da mulher persiste como centro de sua existência, no cerne do conflito, mas também como fundamento de sua busca pelo Amor, o único caminho de chegar a “ser o que é acima de si mesmo”. O poema destaca ainda a perseguição do “Supremo impossível”, que nos remete à condição humana de eterna busca da realização plena, mas que nunca é concretizada, pois sempre está permeada pela dúvida ou encoberta por um novo ideal.

A angústia da morte também aparece no enigmático poema “O cemitério da madrugada”, no entanto, nessa composição, há uma espécie de superação do terror através do “aprisionamento estético” da figura da morte, transformada em deusa ou ainda na própria poesia, arquitetada pelo poeta. Observemos os fragmentos abaixo:

O cemitério na madrugada

[...]

Tu trazes alegria à vida, ó Morte, deusa humílima!
 A cada gesto meu riscas uma sombra errante na terra
 Sobre o teu corpo em túnica, vi a farândola das rosas e dos lírios
 E a procissão solene das virgens e das madalenas
 Em tuas maminhas púberes vi mamarem ratos brancos
 Que brotavam como flores dos cadáveres contentes.

Que pudor te toma agora, poeta, lírico ardente

[...]

A Morte vive em teu ser... – não, não é uma visão de bruma
 Não é o despertar angustiado após o martírio do amor
 É a Poesia... – e tu, homem simples; és um fanático arquiteto
 Ergues a beleza da morte em ti!

[...]

Por ti, fui triste; hoje, sou alegre por ti, ó morte amiga
 Do teu espectro familiar vi se erguer a única estrela do céu
 Meu silêncio é o teu silêncio – ele não traz angústia
 É assim como a ave perdida no meio do mar...

.....

Serenidade, leva-me! guarda-me no seio de uma madrugada eterna! (p. 266-267)

O sujeito lírico tranfigura a beleza da morte no “corpo em túnica da deusa humílima”, ornado de “rosas e de lírios” e cortejado por “virgens e madalenas”. Com isso, a Morte mostra o seu poder, à medida que todos, todas, as puras e as pecadoras, reverenciam a sua figura.

Além disso, o terror da morte é ultrapassado ao nos depararmos com a imagem do cortejo fúnebre da própria morte. O sujeito lírico “mata a morte” e passa a estabelecer com ela uma relação de amizade e de familiaridade. Assim, o poeta reverte o caráter maléfico da morte, ingressando no regime noturno da imaginação, a partir de um processo imaginativo que Gilbert Durand chama de “inversão estruturada pelo redobramento da negação” (1997, p. 207), ou seja, o poeta faz com que a serpente morda o próprio rabo, a morte prove de seu próprio veneno.

O último poema escolhido para a apresentação da quarta publicação é o conhecido “Soneto de intimidade”. Seus versos revelam uma nova perspectiva poética no que diz respeito à integração entre o sujeito lírico e a natureza. Vejamos:

Soneto de intimidade

Nas tardes de fazenda há muito azul demais.
Eu saio às vezes, sigo pelo pasto, agora
Mastigando um capim, o peito nu de fora
No pijama irreal de há três anos atrás.

Deço o rio no vau dos pequenos canais
Para ir beber na fonte a água fria e sonora
E se encontro no mato o rubro de uma amora
Vou cuspindo-lhe o sangue em torno dos currais.

Fico ali respirando o cheiro bom do estrume
Entre as vacas e os bois que me olham sem ciúme
E quando por acaso uma mijada ferve

Seguida de um olhar não sem malícia e verve
Nós todos, animais, sem comoção nenhuma
Mijamos em comum numa festa de espuma. (p. 253)

Novamente, encontramos o espírito humorado, “malicioso” do poeta, mas ainda mais marcante no poema é o espírito de integração com o ambiente natural e o sentimento de comunhão que se estabelece entre o sujeito lírico e a natureza e entre ele e seus companheiros.

A natureza sensibiliza o sujeito lírico através dos sentidos: o ar que envolve seu peito nu, o barulho das águas em que penetra, o gosto e a cor das amoras, o cheiro do estrume. Além disso, o contato com o mundo natural transmite um sentimento de intimidade, ainda mais evidenciado quando, por três vezes, o sujeito “degusta” a natureza, seja mastigando um capim, bebendo a água do rio ou comendo amoras.

Não percebemos nesta composição o mesmo viés místico que caracteriza o encontro com a natureza na primeira publicação de Vinicius, no entanto é perceptível o sentimento de integração, de retorno a uma origem primitiva, em um mundo natural que é atravessado por resquícios do universo sagrado. Além disso, a união com os companheiros, nesta espécie de ritual, e o sentimento de amor fraterno que se estabelece entre eles também contribuem para a percepção de um princípio religioso na constituição do poema.

4.5. Cinco elegias (1943)

Comumente considerada como produção intermediária entre as duas fases de Vinicius, a quinta publicação compõe-se de cinco elegias, produzidas em diferentes momentos da vida do poeta. O próprio autor, em nota introdutória à obra, refere os contextos de criação destas cinco composições: as duas primeiras, “Elegia quase uma ode” e “Elegia lírica”, foram escritas em 1937, no sítio de Octavio de Faria, em Itatiaia; a terceira, “Elegia desesperada”, foi concluída em 1938, em Oxford; a quarta, “Elegia ao primeiro amigo”, foi terminada apenas em 1943, ao final da publicação; e a quinta, “A última elegia”, foi escrita “de jato”, em 1939, quando, em Londres, viveu sua primeira grande paixão com Tati. O poeta ainda destaca o fato de seu “Intermédio elegíaco”, que deveria fazer parte da obra, ter se transformado em um drama lírico, *Cordélia e o Peregrino*, só publicado em 1965. Em introdução a esta composição lírico-teatral, ele “penitencia-se de sua saída tão fora do tempo”, do tempo em que o poeta era “bem mais moço e complicado que o atual”, mas “anima-se, no entanto, com a idéia de que a maioria daqueles que a vão ler são pessoas com um julgamento já formado sobre o poeta e sua poesia”. (MORAES, 2004, p. 1389). Novamente, vemos Vinicius desculpando-se pelo que considera arroubos e tormentos de juventude, porém, muitos dos temas apresentados em *Cordélia* (e também em sua poesia inicial) ainda permanecem na obra do poeta, como a impossibilidade da realização amorosa, o conflito com a mulher fatal, a errância, o sofrimento como base para a criação poética, entre outros.

O termo elegia, derivado do grego *elegeion*, significa canto fúnebre. Esta forma poética foi bastante utilizada para prestar homenagem aos mortos, mas, já entre os gregos, também passou a ser utilizada para outros contextos, como o da guerra ou o das relações amorosas. Modernamente, é usada para exprimir tristeza, lamento, normalmente em tom exaltado.

Esta quinta obra de Vinicius traz poemas de grande extensão, e destaca-se por seu vigor poético, ao mesclar momentos de profunda tristeza e de grande entusiasmo. Os versos longos e por vezes grandiloqüentes encaminham a cadência ondulante dos poemas, em que o poeta tece um verdadeiro movimento de vaivém ao expressar conflitos e emoções.

Vinicius parece jogar com diversas possibilidades poéticas dentro de uma mesma composição e também no decorrer destas cinco elegias, demonstrando um certo prazer em confrontar e combinar sentimentos como o sofrimento, a melancolia, a plenitude, o êxtase. Com essa configuração ondulante e contraditória de sentimentos em cada um dos poemas que compõe a obra, torna-se ainda mais difícil estabelecer qual dos regimes da imaginação aqui predomina. Percebemos que a figura feminina não está mais atrelada diretamente ao pecado, como nas primeiras publicações, mas, por outro lado, o sujeito lírico, nesta obra, debate-se com grande intensidade em torno de sentimentos como a solidão, a angústia existencial, o medo do desconhecido, a culpa, enfim, todos os grandes temas desenvolvidos pelo poeta. Essa exacerbação de sentimentos, freqüentemente com tendência conflituosa, levam-nos a perceber uma predominância do regime diurno da imaginação, ainda que, em alguns momentos, a realização amorosa esteja representada como apaziguamento para essas questões.

A primeira composição, “Elegia quase uma ode”, inicia com a revelação do sofrimento do sujeito lírico, que continua a debater-se com o pecado da carne, o medo da morte, o seu temperamento inconstante. Acompanhemos alguns trechos do poema:

Elegia quase uma ode

Meu sonho, eu te perdi; tornei-me em homem.

O verso que mergulha o fundo de minha alma
É simples e fatal, mas não traz carícia...

[...]

Mas tu, Poesia
Tu desgraçadamente Poesia
Tu que me afogaste em desespero e me salvaste
E me afogaste de novo e de novo me salvaste

[...]

A mim mesmo, hei de chamá-lo inocência, amor, alegria, sofrimento, morte, serenidade

Hei de chamá-lo assim que sou fraco e mutável

E porque é preciso que eu não minta nunca para poder dormir.

Ah

Devesse eu jamais atender aos apelos do íntimo...

[...]

Que hei de fazer de mim que sofro tudo

Anjo e demônio, angústias e alegrias

Que peço contra mim e contra Deus!

[...]

Sou fraco e forte, venço a vida: breve
 Perco tudo; breve, não posso mais...
 Oh, natureza humana, que desgraça!
 Se soubesses que força, que loucura
 São todos os teus gestos de pureza
 Contra uma carne tão alucinada!
 [...]

E escuto... Poeta! triste Poeta! (p. 285-287)

Os versos nos mostram claramente o tormento de alguém constantemente em conflito com os “apelos de seu íntimo”, que o fazem “pecar contra Deus e contra si mesmo”. A mutabilidade também é confessada e expressa-se de diferentes formas no decorrer do poema: na luta que o eu-lírico trava com a vida, com a poesia, com seus sentimentos.

Mas logo o “triste poeta” começa a buscar saídas para o seu sofrimento. Sugere a possibilidade de transformar em música a sua dor e logo apela para as figuras divinas de Nossa Senhora, Santo Antônio e São Francisco de Assis. Vejamos:

Hoje me sinto despojado de tudo que não seja música
 Poderia assoviar a idéia da morte, fazer uma sonata de toda a tristeza humana
 Poderia apanhar todo o pensamento da vida e enforcá-lo na ponta de uma clave de Fá!

Minha Nossa Senhora, dai-me paciência
 Meu Santo Antônio, dai-me muita paciência
 Meu São Francisco de Assis, dai-me muitíssima paciência!
 [...]
 Para que um peito tão grande
 [...]
 Se todo meu ser sofre da solidão que tenho
 Na necessidade que tenho de mil carícias constantes da amiga?
 Por que eu caminhando
 Eu pensando, eu me multiplicando, eu vivendo
 Por que eu nos sentimentos alheios
 E eu nos meus próprios sentimentos [...]? (p. 288)

O diálogo com estas figuras sagradas, de grande apelo popular e envoltas num humor sutil, sugere-nos que a religiosidade da poesia de Vinicius aos poucos vai se aproximando de uma vivência religiosa mais mundana, popular, mas sem perder o entrelaçamento com o universo sagrado.

Novamente, o caráter mutável do sujeito lírico aparece. Acreditamos que uma das chaves para a compreensão da poesia de Vinicius é a percepção de sua variação, da multiplicação de sentimentos e de formas que caracteriza a sua criação poética e também a sua produção artística como um todo. Nestes versos, a figura do poeta encontra afinidade com a própria personalidade de Vinicius, que partilhou intensamente a vida e seus sentimentos com muitas e diversas pessoas e que transpôs, para sua criação, fragmentos destas muitas

convivências, pessoais e também artísticas, expressando sentimentos que são seus e também dos outros, dos muitos que o cercaram e também dos que ele apenas intuiu como seus “irmãos”.

Ao tomar consciência desse profundo sentimento de solidão e da “necessidade constante de mil carícias”, o poeta encontra novamente a saída para seus dilemas, através da busca da amada, da concretização do seu amor:

Basta!
 [...]

Tenho me sacrificado muito demais, um mundo de mulheres em excesso tem me vendido
 [...]

Anjos, tangei sinos
 O anacoreta quer a sua amada
 Quer a sua amada vestida de noiva
 Quer levá-la para a neblina do seu amor...

Mendelssohn, toca a tua marchinha inocente
 Sorriam pajens, operárias curiosas
 O poeta vai passar soberbo
 Ao seu abraço uma criança fantástica derrama os óleos santos das últimas lágrimas (p. 288-289)

O “anacoreta”, isolado em sua crença, entrega-se ao amor. O pecado, a promiscuidade são vencidos pela entrega à figura amada. Assim, pede aos anjos que, com o tanger dos sinos, anunciem o seu novo destino. Tomado pela música, recebe a benção de derramar suas últimas lágrimas e os sentimentos de dor, de aniquilamento cessam; a elegia transforma-se em ode.

A “Elegia desesperada” simboliza um grande lamento da condição humana, expondo suas pequenas e grandes mazelas, e dá um destaque especial para o sofrimento das mulheres:

Elegia desesperada

[...]
 Revesti-me de paz? – não mais se me fecharão as chagas
 Ao beijo ardente dos ideais – perdi-me
 [...] Gritarei a Deus? – ai dos homens!
 Aos homens? – ai de mim! Cantarei
 Os fatais hinos da redenção? Morra Deus
 Envolto em música! – e que se abracem
 As montanhas do mundo para apagar o rasto do poeta!

*

[...]
 Para as montanhas, a imagem do homem crispado, correndo
 É a visão do próprio desespero perdido na própria imobilidade.

Ele traz em si mesmo a maior das doenças
 Sobre o seu rosto de pedra os olhos são órbitas brancas
 À sua passagem as sensitivas se fecham apavoradas
 E as árvores se calam e tremem convulsas de frio. (p. 293-294)

O poema mostra o desespero do sujeito lírico, perdido, sem poder acreditar nem nos homens nem no próprio Deus. A sua figura humana, que, em outros poemas, consolava-se com a natureza e até mesmo a consolava, agora tem o poder de torturá-la com a sua “doença”.

A elegia segue com a apresentação de imagens que revelam a precariedade da condição humana; no entanto, as dificuldades vivenciadas pelos homens são expressas pelo poeta, mais uma vez, através de uma atmosfera rica em humor. O poeta percebe e retrata a simplicidade e a tragicidade presentes na existência dos homens:

Meu senhor, tende piedade dos que andam de bonde
E sonham no longo percurso com automóveis, apartamentos...
Mas tende piedade também dos que andam de automóvel
Quando enfrentam a cidade movediça de sonâmbulos, na direção.

[...]

Tende piedade dos sapateiros e caixeiros de sapataria
Que lembram madalenas arrependidas pedindo piedade pelos sapatos
Mas lembrai-vos também dos que se calçam de novo
Nada pior que um sapato apertado, Senhor Deus.

[...]

E no longo capítulo das mulheres, Senhor, tende piedade das mulheres
Castigai minha alma, mas tende piedade das mulheres
[...]

[...]

Mas tende mais piedade ainda da moça bonita
Que o homem molesta – que o homem não presta, não presta, meu Deus!

Tende piedade das moças pequenas das ruas transversais
Que de apoio na vida só têm Santa Janela da Consolação
E sonham exaltadas nos quartos humildes
Os olhos perdidos e o seio na mão.

Tende piedade da mulher no primeiro coito
Onde se cria a primeira alegria da Criação
E onde se consuma a tragédia dos anjos
E onde a morte encontra a vida em desintegração.

Tende piedade da mulher no instante do parto
Onde ela é como a água explodindo em convulsão
Onde ela é como a terra vomitando cólera
Onde ela é como a lua parindo desilusão.

[...]

Tende piedade delas, Senhor, que dentro delas
A vida fere mais fundo e mais fecundo
E o sexo está nelas, e o mundo está nelas
E a loucura reside nesse mundo. [...] (p. 294-297)

Podemos perceber os diversos ângulos e as variadas tintas que Vinicius utiliza ao representar a imagem da mulher. Vai da linguagem simples e coloquial até a representação repleta de simbolismos, fala da potencialidade sexual, materna, criadora da figura feminina e ainda transita em seus dilemas sociais, amorosos, íntimos, formulando, assim, uma representação bastante complexa dessa figura. Enfim, a mulher, motivo poético que acompanha Vinicius desde suas primeiras composições e que, em Ariana, receberá um lugar de destaque na criação do poeta, tornar-se-á cada vez mais o emblema, a marca da lírica (e da canção) deste memorável poetinha.

O poema revela ainda a permanência de elementos religiosos em sua constituição, como o tom de oração, as referências à Criação e à Maria Madalena, o diálogo com o “Senhor Deus”.

A “Elegia ao primeiro amigo” traz uma recordação melancólica do passado, a exposição das angústias do sujeito lírico, e também uma reflexão sobre a relação que este estabelece com a figura feminina:

Elegia ao primeiro amigo

[...]
 É antes uma vontade indizível de te falar docemente
 De te lembrar tanta aventura vivida, tanto meandro de ternura
 Neste momento de solidão e desmesurado perigo em que me encontro.
 [...]
 Escuto vozes ermas
 Que me chamam para o silêncio.
 Sofro
 O horror dos espaços
 O pânico do infinito
 O tédio das beatitudes.

[...]
 Uma mulher me vê viver, que me chama; devo
 Segui-la, porque tal é o meu destino. Seguirei
 Todas as mulheres em meu caminho, de tal forma
 Que ela seja, em sua rota, uma dispersão de pegadas
 Para o alto, e não me reste de tudo, ao fim
 Senão o sentimento desta missão e o consolo de saber
 Que fui amante, e que entre a mulher e eu alguma coisa existe
 Maior que o amor e a carne, um secreto acordo, uma promessa
 De socorro, de compreensão e de fidelidade para a vida. (p. 297-300)

Com estes últimos versos, o poeta expõe uma “missão” poética, a de perseguir todas as mulheres, sejam quais forem os seus caminhos, e ainda insinua a direção do “alto” como destino relacionado com esta trajetória em busca da mulher. Ele evidencia a relação profunda

que estabelece com a figura feminina, que, para além do amor e da carne, compreende “socorro, compreensão e fidelidade para a vida”.

Nesta “Elegia ao primeiro amigo”, o poeta faz uma reflexão mais geral acerca do amor e da relação com a mulher; já, no próximo poema, “Elegia lírica”, Vinicius retrata a experiência amorosa de maneira menos formal e idealizada, mostrando aspectos da convivência e da afetividade construídas com a pessoa amada:

Elegia lírica

[...]

Meu desejo era bom e meu amor fiel
Versos que outrora fiz vinham-me sorrir à boca...

[...]

*

[...]

Meu Deus, eu queria brincar com ela, fazer comidinha, jogar nai-ou-nentes
Rir e num átimo dar um beijo nela e sair correndo

[...]

É uma nossa senhorazinha, é uma cigana, é uma coisa

Que me faz chorar na rua, dançar no quarto, ter vontade de me matar e de ser presidente da
[república.

[...]

E do pobre ser que Deus lhe deu, eu, filho pródigo, poeta cheio de erros
Ela fez um eterno perdido...

[...]

Quero dizer-te em outras palavras todos os votos de amor jamais sonhados
Alóvena, ebaente
Puríssima, feita para morrer...

“Ó

Crucificado estou
Na ânsia deste amor
[...]

No fundo o que eu quero é que ninguém me entenda
Para eu poder te amar tragicamente! (p. 289-292)

O poema, elegíaco no que diz respeito ao sofrimento pela ausência da amada, destaca as qualidades, de certa forma antagônicas, desta mulher, que é comparada à imagem pura de Nossa Senhora e ao caráter enigmático e sedutor da cigana. A relação amorosa também desperta sentimentos poderosos e contraditórios, como a vontade de chorar, dançar ou morrer. O sujeito lírico potencializa suas emoções, tanto felizes quanto dolorosas, parecendo sentir um imenso prazer neste sofrimento amoroso, o que acaba se revelando na imagem final, na expressão do seu desejo pelo “amor trágico”.

Destaca-se, mais uma vez, o uso de imagens bíblicas e a referência a Deus na construção do poema. As figuras do filho pródigo e da crucificação de Cristo são recuperadas

aqui para caracterizar o sofrimento do eu-lírico. É notável ainda o vigor criativo e a energia vital deste sujeito lírico, perceptíveis nos termos “alóvena” e “ebaente”, criados na ânsia de expressar a magia do seu amor. Esse caráter de criação vocabular, de experimentação da linguagem vai expandir-se imensamente em “A última elegia”.

O quinto poema fecha a obra em pleno mergulho na subjetividade do sujeito lírico, que, neste caso, está bastante vinculado à própria figura de Vinicius, já que os versos exprimem a paixão vivenciada pelo poeta no transcorrer das noites em Londres, quando encontrava secretamente Tati, sua primeira esposa. Esta “última elegia” parece anunciar o fim de uma poesia de tom elegíaco, permanecendo apenas a exaltação da energia criadora. Vejamos alguns fragmentos do poema:

A última elegia (V)

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

[...]

Ó imortal landscape

no anticlímax da aurora!

ô joy for ever!

Na hora da nossa morte et nunc et semper

Na minha vida em lágrimas!

uer ar iú

[...]

É meu nome!...

sou eu, sou eu, Nabucodonosor!

[...]

Em líridas, muito líridas

Aventuras do amor mediúnico e miaugente...

[...]

Eu vinha impressentido, like the shadow of a cloud

Crepitante ainda nos aromas emolientes de Christ Church meadows

Frio como uma coluna dos cloisters de Magdalen

Queimar-me à luz translúcida de Chelsea?

Fear love...

[...]

Só Deus me escuta andar...

— ando sobre o coração de Deus

Em meio à flora gótica... step, step along

[...]

*

O roofs of Chelsea!

Encantados roofs, multicolores, briques, bridges, brumas

Da aurora em Chelsea! ô melancholy!

[...]

Ô darling, vamos fugir para a Inglaterra?

... “que irão pensar

Os quatro cavaleiros do Apocalipse...”

[...]
 Ye pavements!
 – até que a morte nos separe
 ó brisas do Tâmis, farfalhai!
 Ó telhados de Chelsea,
 amanhecei! (p. 300-304)

Vinicius canta a extrema alegria (“ô joy for ever”), a loucura de um “amor mediúnico e miaugente”, que o faz desenhar (“^^”), cantar (“briques, bridges, brumas”), juntar idiomas (“encantados roofs”), brincar com fonemas (“uer ar iú”), tornando os telhados de Chelsea uma “imortal paisagem”. Esses procedimentos utilizados por Vinicius, que já haviam sido experimentados por poetas como Mallarmé e Apollinaire, serão, a partir da década de 1950, bastante explorados pelos poetas concretistas brasileiros.

Angústia, alegria, ansiedade pelo encontro, júbilo, medo de ser descoberto, melancolia, todos os sentimentos se entrelaçam nesta “última elegia”, que se caracteriza pelo jogo, pela vitalidade, pela impulsividade. E, mais uma vez, em meio a esta torrente de expressão liberta, de profunda subjetividade, encontramos o sentimento religioso e a formação católica de Vinicius, revelada através das imagens sacras (“Christ Church meadows”); das citações bíblicas (“os quatro cavaleiros do Apocalipse”); do uso do latim (“nunc et semper”), da segunda pessoa do plural (“farfalhai”) e de expressões consagradas pelas cerimônias religiosas (“até que a morte nos separe”). Além disso, o sujeito lírico compara-se a Nabucodonosor, rei da Babilônia. No texto bíblico, o império babilônico está relacionado à construção da Torre de Babel, considerada como berço de todos os idiomas da humanidade. Neste episódio, o Senhor confunde a linguagem dos homens, e, assim, impede a conclusão da Torre, fazendo com que o povo, juntamente com seus variados idiomas, fossem dispersados (Gen 11, 1-9).

5. Ainda a metafísica: na poesia final e no cancionero

A lírica produzida por Vinicius após as *Cinco elegias* foi compreendida pela crítica como uma nova tendência poética, frequentemente nomeada de poesia social e/ou poesia amorosa. Em princípio, poderíamos pensar que nenhuma ou pouca relação tem ela com a produção inicial do poeta, considerada como de cunho místico. No entanto, como vimos, essas duas grandes tendências da poética viniciano já surgiam, ainda que de forma esparsa ou sofrendo variações, nas primeiras publicações. Além disso, podemos estabelecer elos entre o teor religioso da poesia inicial e da produção final, a partir de alguns fundamentos do texto bíblico.

Um dos maiores ensinamentos propostos na Bíblia e estimulado pela religião católica resume-se no conhecido princípio do “Amai-vos uns aos outros, como eu vos amo” (Jo 15, 12). A poesia viniciano de caráter social parece-nos fortemente alicerçada neste ideal. Um profundo sentimento de fraternidade, de compaixão e de amor ao próximo permeiam composições célebres como “A rosa de Hiroxima” (“Pensem nas crianças/ Mudas telepáticas/ Pensem nas meninas/ Cegas inexatas/ Pensem nas mulheres/ Rotas alteradas”) , “Pátria minha” (“minha pátria sem sapatos/ E sem meias pátria minha/ Tão pobrinha!”) ou “O operário em construção” (“E o operário ouviu a voz/ De todos os seus irmãos/ Os seus irmãos que morreram/ Por outros que viverão.”)³⁶. O próprio poema selecionado como epígrafe para este trabalho, “Poética (II)”, encerra-se com o vocativo “irmãos meus”, bastante utilizado por Vinicius, e que revela esta tendência religiosa em sua criação, ainda que o poeta, na mesma composição, negue a existência de Deus (“Um templo sem Deus”).

No que tange a lírica amorosa, também é possível estabelecer uma relação com os princípios bíblicos. Se, em suas primeiras obras, o sujeito lírico estava constantemente lutando contra a “mulher maliciosa”, ainda na chamada primeira fase, este eu-lírico inicia sua busca pela amada, por aquela que o libertará do pecado e do sofrimento. O texto bíblico, além de instruir os homens sobre o perigo das seduções femininas, também apresenta um outro

³⁶ O conhecido poema “O operário em construção” foi eleito pelos metalúrgicos e lido por Vinicius em uma Missa dos Trabalhadores, realizada no dia 1º de maio de 1979, no ABC paulista (Cf. Gilda Mattoso in MORAES, 2003). Mesmo com toda a carga social, a composição apresenta muitos pontos de ligação com o texto bíblico, à medida que recebe como epígrafe um fragmento do Evangelho de São Lucas (Luc 5, 5-8), que dialoga diretamente com o poema: as promessas feitas pelo patrão são aproximadas da proposta de adoração feita pelo Diabo. Além disso, a caracterização do sofrimento vivido pelo operário assemelha-se muito às imagens do mártir de Cristo.

modelo de relação amorosa e de mulher, a “boa mulher”, percebida como verdadeiro caminho de serenidade e de realização; dessa forma, a figura feminina parece corresponder a uma recompensa aos homens de coração puro: “Desfruta da vida com a mulher que amas, durante todos os dias da tua fugitiva e vã existência que Deus te concede debaixo do sol. Esta é tua parte na vida, o prêmio do labor a que te entregas debaixo do sol” (Ecl 9, 9).

A seguir, temos a apresentação de alguns poemas da chamada segunda fase. Com essa seleção, procuramos destacar a presença de algumas das características atribuídas à produção inicial do poeta, mostrando, com isso, que os limites entre estas duas fases não são facilmente delineáveis, como a crítica por vezes nos faz crer.

A poesia de Vinicius, de forma geral, apresenta traços de uma concepção religiosa, um olhar profundo para as questões da existência, e esta marca é presente em toda a sua obra. Em muitos momentos, a produção poética final de Vinicius constitui-se de uma atmosfera menos íntima, não-confessional e mais voltada para a expressão de um eu coletivo, daí a crítica nomeá-la como “poesia social”. Mas a visão religiosa da existência não se perde. Como vimos, noções como a fraternidade e o amor ao próximo estão intimamente ligados aos seus poemas de caráter social mais marcado. Além disso, apesar da predominância de uma poesia mais voltada para o outro, ainda se encontram, na segunda fase, alguns poemas de caráter íntimo e de teor metafísico, como podemos vislumbrar no soneto a seguir:

Quatro sonetos de meditação

IV

Apavorado acordo, em treva. O luar
É como o espectro do meu sonho em mim
E sem destino, e louco, sou o mar
Patético, sonâmbulo e sem fim.

Desço na noite, envolto em sono; e os braços
Como ímãs, atraio o firmamento
Enquanto os bruxos, velhos e devassos
Assoviam de mim na voz do vento.

Sou o mar! Sou o mar! Meu corpo informe
Sem dimensão e sem razão me leva
Para o silêncio onde o Silêncio dorme

Enorme. E como o mar dentro da treva
Num constante arremesso largo e aflito
Eu me espedago em vão contra o infinito. (p. 315-316)

Note-se que a angústia, o diálogo com o infinito, a noção de pertencimento a uma realidade maior que o rodeia (“silêncio onde o Silêncio dorme”), elementos constantes na primeira fase, são retomados nesse poema.

Já com “O dia da criação”, destacamos que os dogmas, a formação cristã de Vinicius é retomada, mas envolvida numa atmosfera um tanto irônica. Tal procedimento, como vimos, já havia aparecido nas obras iniciais. Além disso, o constante conflito que o eu-lírico da primeira fase enfrenta, o conflito entre Deus e a carne, é retomado. Passemos ao trecho selecionado do poema³⁷:

O dia da criação

Macho e fêmea os criou.
Bíblia: Gênese, 1, 27

I

[...]
Hoje é sábado, amanhã é domingo
Não há nada como o tempo para passar
Foi muita bondade de Nosso Senhor Jesus Cristo
Mas por via das dúvidas livrai-nos meu Deus de todo mal.
[...]

II

Neste momento há um casamento
Porque hoje é sábado.
Há um divórcio e um violamento
Porque hoje é sábado.
[...]
Há um renovar-se de esperanças
Porque hoje é sábado.
Há uma profunda discordância
Porque hoje é sábado.
[...]

III

Por todas essas razões deverias ter sido riscado do Livro da Origens, ó Sexto Dia da Criação.
De fato, depois da *Ouverture* do *Fiat* e da divisão de luzes e trevas
E depois, da separação das águas, e depois, da fecundação da terra
E depois, da gênese dos peixes e das aves e dos animais da terra
Melhor fora que o Senhor das Esferas tivesse descansado.
Na verdade, o homem não era necessário
Nem tu, mulher, ser vegetal dona do abismo, que queres como as plantas, imovelmente e nunca
[saciada]

Tu que carregas no meio de ti o vórtice supremo da paixão.
[...]
E para não ficar com as vastas mãos abanando
Resolveu fazer o homem à sua imagem e semelhança
Possivelmente, isto é, muito provavelmente
Porque era sábado. (p. 352-355)

³⁷ Lembramos que o poema “O dia da criação”, publicado inicialmente no livro “Poemas, sonetos e baladas”, foi musicado, tornando-se bastante conhecido pelo público e tomando lugar em diversas coletâneas gravadas pelo poeta.

Entremeado à ironia do poema, podemos perceber um tom grave, solene produzido tanto pela repetição do verso “Porque hoje é sábado”, numa espécie de coro, dando um caráter de oração para a composição, quanto pela proposta de colocar em contraste sentimentos e situações de naturezas opostas. A relação que se estabelece na justaposição de “casamento” com “divórcio e violamento” e de “esperança” com “profunda discordância”, por exemplo, criam um movimento de tensão e de distensão construído a partir de elementos que permeiam a vivência do homem. As contradições e conflitos humanos, que na poesia inicial de Vinicius estavam bastante atreladas aos dogmas do catolicismo, encaminham-se, nessa composição, rumo às questões existenciais do homem, alargando-se para além dos preceitos religiosos.

Quanto à forma, no fragmento da parte III³⁸, pode-se notar o uso de versos longos, característicos da primeira fase. As formas fixas, como o soneto e a balada, caracterizam a poesia final de Vinicius. No entanto, em cada uma das fases surgem com certa frequência as formas que não lhe são características, isto é, sonetos, como vimos, já aparecem, com menor frequência, na primeira fase, e o verso longo se mantém na segunda.

O consagrado “Soneto de fidelidade”, apresentado a seguir, tem como finalidade mostrar que, mesmo um “poema-símbolo” da poesia da segunda fase, voltado às relações amorosas, apresenta ainda o conflito da existência e os paradoxos característicos de Vinicius em sua produção inicial. São retomadas as questões existenciais da solidão, da morte e da finitude. Vejamos:

Soneto de fidelidade

[...]

E assim, quando mais tarde me procure
Quem sabe a morte, angústia de quem vive
Quem sabe a solidão, fim de quem ama

Eu possa me dizer do amor (que tive):
Que não seja imortal, posto que é chama
Mas que seja infinito enquanto dure. (p. 307)

Novamente, temos nesse poema o processo de conjugação dos contrários característico das composições de Vinicius desde suas primeiras publicações.

³⁸ É notável o fato de que essa terceira parte do poema não faz parte da versão musicada. O tom discursivo e o vocabulário bastante requintado e de teor bíblico, por estarem em desacordo com o ambiente criado nos shows, podem ter sido responsáveis por essa exclusão.

No poema a seguir, considerado como testamento poético de Vinicius, encontramos uma reunião das diversas faces do poeta, que tenta alcançar a sua própria síntese, chegar a “um só Vinicius”. O sentimento de fragilidade e de culpa, o fascínio pelo mistério da existência, o medo da morte, a angústia da passagem do tempo, o diálogo (aqui indireto) com Deus e com o Infinito, o desejo de irmanar-se com os homens (sentimento que marcou e deu nome à sua produção final, “poesia social”), tudo, enfim, está presente neste longo poema intitulado “O haver”, do qual extraímos os seguintes versos:

O haver

Resta, acima de tudo, essa capacidade de ternura
Essa intimidade perfeita com o silêncio
Resta essa voz íntima pedindo perdão por tudo
– Perdoai-os! porque eles não têm culpa de ter nascido...

[...]

Resta essa imobilidade, essa economia de gestos
Essa inércia cada vez maior diante do Infinito
Essa gagueira infantil de quem quer exprimir o inexprimível
Essa irreduzível recusa à poesia não vivida.

Resta essa comunhão com os sons, esse sentimento
Da matéria em repouso, essa angústia da simultaneidade
Do tempo, essa lenta decomposição poética
Em busca de uma só vida, uma só morte, um só Vinicius.

[...]

Resta esse desejo de sentir-se igual a todos
De refletir-se em olhares sem curiosidade e sem memória
Resta essa pobreza intrínseca, essa vaidade
De não querer ser príncipe senão do seu reino.

Resta esse diálogo cotidiano com a morte, essa curiosidade
Pelo momento a vir, quando, apressada
Ela virá me entreabrir a porta como uma velha amante
Mas recuará em véus ao ver-me junto à bem-amada...
[...] (p. 506-507)

Quanto à última estrofe selecionada, notemos que a morte parece recuar, ser vencida diante do amor vivenciado pelo eu-lírico. Em uma outra versão do poema, presente no cd comemorativo aos 90 anos do poeta e recitado por ele, encontramos algumas modificações, entre as quais destacamos a de maior relevância³⁹. Vejamos:

³⁹ A primeira estrofe apresentada a seguir não corresponde a nenhuma das estrofes que constituem o poema publicado na *Poesia completa* de Vinicius. A segunda (e última estrofe da versão recitada) corresponde à última estrofe selecionada no poema anterior.

O haver

[...]
 Resta essa fidelidade à mulher e ao seu tormento
 Esse abandono sem remissão à sua voragem insaciável
 Resta esse eterno morrer na cruz de seus braços
 E esse eterno ressuscitar para ser recrucificado.

Resta esse diálogo cotidiano com a morte
 Esse fascínio pelo momento a vir
 Quando emocionada ela virá me abrir a porta, como uma velha amante
 Sem saber que é a minha mais nova namorada. (MORAES, 2003)

A imagem de voracidade atribuída à mulher, bastante presente em sua poesia inicial, é retomada nesse fragmento. Além disso, é a mulher que aparece no centro do conflito, do tormento do eu-lírico, ao ser aproximada da imagem da crucificação. A morte, porém, não mais afasta-se diante do amor, mas é vista como a nova namorada, uma velha amante que transforma-se, cria novas feições aos olhos do poeta.

Apresentamos, finalmente, a análise de algumas letras de música produzidas por Vinicius. É de conhecimento geral o extenso e variado grupo de parceiros com quem o poetinha conviveu e criou. Dentre seus principais parceiros, Tom Jobim, Carlos Lyra, Baden-Powel e Toquinho⁴⁰, destacamos apenas algumas canções compostas em parceria com os dois últimos, por entendermos que oferecem mais proximidade com o tema em questão.

O encontro com Baden modificou sensivelmente a canção produzida por Vinicius, que até então estava muito mais associado à melodia branda e a temáticas amenas como o amor, o sorriso ou a flor⁴¹. O novo parceiro trazia o ritmo e a espiritualidade africana que marcariam as suas composições. José Castello (In MORAES, 2005, p. 45) chega a firmar que “mais que um elemento afro, entrou em cena um dispositivo místico e mágico”.

Vinicius então começa a explorar o universo dos orixás, os elementos e rituais do Candomblé, os ritmos da dança e da capoeira que há muito já estavam instalados no Brasil. Daí nascem os consagrados *Afro-sambas*, de onde extraímos a canção intitulada “Canto de Xangô”:

Canto de Xangô

Vinicius de Moraes / Baden Powell

Eu vim de bem longe

⁴⁰ José Castello, na obra “Livro de letras”, reúne todas as composições musicais de Vinicius e dedica os quatro primeiros capítulos a esses compositores, considerando-os principais parceiros do poeta (Cf. MORAES, 2005).

⁴¹ Referência à “Noite do amor, do sorriso e da flor”, show realizado em 1960, dirigido por Ronaldo Bôscoli e com a presença de Vinicius, João Gilberto, entre outros. Esse espetáculo fazia oposição à “Noite do sambalço”, show de Carlinhos Lyra e outros parceiros, realizado no mesmo horário, e que entoava “canções de esquerda” (Cf. CASTRO, 1990, p. 253-271).

Eu vim, nem sei mais de onde é que eu vim
 Sou filho de Rei
 Muito lutei pra ser o que eu sou
 Eu sou negro de cor
 Mas tudo é só amor em mim
 Tudo é só amor para mim
 Xangô Agodô
 Hoje é tempo de amor
 Hoje é tempo de dor, em mim
 Xangô Agodô

Salve, Xangô, meu Rei Senhor
 Salve, meu orixá
 Tem sete cores sua cor
 Sete dias para a gente amar

Mas amar é sofrer
 Mas amar é morrer de dor
 Xangô meu Senhor, saravá!
 Xangô meu Senhor!
 Mas me faça sofrer
 Mas me faça morrer de amor
 Xangô meu Senhor, saravá!
 Xangô Agodô! (p. 1222-1223)

Xangô Agodô, representado por São Jerônimo no sincretismo religioso brasileiro, representa a entidade mais velha de Xangô e é considerado deus da justiça e do equilíbrio (Cf. ILÊ, 2006). Vinicius produziu canções dedicadas a este e a outros orixás, como Iemanjá e Exú, como uma espécie de saudação a essas divindades, que se dá não só pela letra da composição como também pelo ritmo da canção, próximo das danças ritualísticas do Candomblé.

Notemos ainda que o elemento de sofrimento ainda está presente neste “Canto de Xangô”, no entanto, ele agora não é fruto do conflito de Vinicius com sua crença, mas é deslocado para o amor, temática privilegiada do poeta, como se a dor fosse parte indissociável da relação amorosa. É importante destacar ainda que Vinicius diz ser da “linha direta de Xangô” no conhecido “Samba da bênção”, do qual destacamos alguns trechos:

Samba da bênção

Vinicius de Moraes / Baden Powell

[...]

Falado

Senão é como amar uma mulher só linda
 E daí? Uma mulher tem que ter
 Qualquer coisa além de beleza
 [...]
 Uma beleza que vem da tristeza
 De se saber mulher

Feita apenas para amar
 Para sofrer pelo seu amor
 E pra ser só perdão.

Cantado

Fazer samba não é contar piada
 E quem faz samba assim não é de nada
 O bom samba é uma forma de oração

Porque o samba é a tristeza que balança
 E a tristeza tem sempre uma esperança
 A tristeza tem sempre uma esperança
 De um dia não ser mais triste não

[...]

Falado

Eu, por exemplo, o capitão do mato
 Vinicius de Moraes
 Poeta e diplomata
 O branco mais preto do Brasil
 Na linha direta de Xangô, saravá!
 A bênção, Senhora
 A maior ialorixá da Bahia
 Terra de Caymmi e João Gilberto
 A bênção, Pixinguinha
 Tu que choraste na flauta
 Todas as minhas mágoas de amor
 [...]

A bênção, todos os grandes
 Sambistas do Brasil
 Branco, preto, mulato
 Lindo como a pele macia de Oxum
 [...]
 Cuidado, companheiro!
 A vida é pra valer
 E não se engane não, tem uma só
 Duas mesmo que é bom
 Ninguém vai me dizer que tem
 Sem provar muito bem provado
 Com certidão passada em cartório do céu
 E assinado embaixo: Deus
 E com firma reconhecida!
 [...]

A bênção, maestro Moacir Santos
 Não és um só, és tantos como
 O meu Brasil de todos os santos
 Inclusive meu São Sebastião
 Saravá! A bênção, que eu vou partir
 Eu vou ter que dizer adeus

[...] (p. 1339-1341)

Nos primeiros versos selecionados, encontramos, de forma implícita, a partir da imagem da mulher feita para o perdão, a idéia de homem enquanto ser pecador, bastante recorrente na poesia inicial de Vinicius, mas que agora parece ter origem no descumprimento

à lei dos homens e não à lei divina. Os versos nos levam a pensar que agora é a mulher quem o condena por sua infidelidade e não Deus, por sucumbir ao pecado da carne.

A seguir, em outro fragmento, Vinicius saúda a maior ialorixá da Bahia e, a partir daí, passa a saudar todos os sambistas que o antecederam e os parceiros que o acompanham, transformando a canção “numa forma de oração”. Com este samba, Vinicius parece introduzir um sentido místico às palavras e frases que pronuncia, criando uma espécie de ritual de consagração⁴².

Traço bastante visível nessa composição é o do sincretismo, à medida que percebemos a aproximação de elementos de diferentes crenças religiosas no decorrer deste “ritual sagrado”: a figura de São Sebastião é invocada ao mesmo tempo que é introduzida a imagem de Oxum; além disso, o poeta ainda estabelece um indireto e humorado diálogo com Deus. Com essa canção, temos a impressão de que candomblé e catolicismo estão internalizados e entrecruzados na sensibilidade do poeta.

Ainda uma outra inferência que podemos fazer a partir dessa canção relaciona-se à marcante presença de Vinicius enquanto *showman* da MPB. O poeta toma para si suas composições tornando-se uma espécie de personagem de suas criações. Essa postura, que, como vimos, já se insinuava nas *Cinco elegias*, parece ser uma transfiguração do confessionalismo que marcou suas primeiras composições. O estreito vínculo que unia poeta e eu-lírico transmuta-se para a íntima relação que se estabelece entre o compositor e suas letras.

Analisaremos, a seguir, as canções produzidas com Toquinho, último parceiro de Vinicius. Com essa parceria, que produziu boa parte de suas composições na Bahia, podemos perceber um mergulho mais profundo nos ritmos e temas dos cultos africanos.

José Castello (1994, p. 341) chega a afirmar que

[Gesse⁴³] o leva de vez para o candomblé. Na época da parceria com Baden Powell, o poeta já tinha namorado a religião negra, o sincretismo, mas conservara os olhos recatados de pesquisador. Agora não: ele entra em luta consigo mesmo e busca uma conversão impossível. Vinicius se sente atraído, em particular, por dois aspectos do candomblé: a exuberância dos deuses e dos ritos e a ausência das noções de culpa e de pecado. No candomblé não existe inferno, ausência que parece irresistível para um homem acorrentado, desde a juventude, ao medo da morte. A liberdade é o valor absoluto, o que contrasta com as normas severas da educação jesuítica.

⁴² Ernest Cassirer, em seu trabalho intitulado *Linguagem, mito e religião*, especialmente no capítulo “A palavra mágica”, discute e demonstra o caráter divino concedido à palavra em atos de invocação e de nomeação, utilizando-se de episódios bíblicos e míticos.

⁴³ Gesse Gessy, atriz baiana, foi a sétima esposa de Vinicius. A partir desse casamento, o poeta mudou-se para a Bahia e passou a conviver de perto com o misticismo e os ritos do Candomblé.

Observemos a forte aproximação de Vinicius com o universo da cultura afro-brasileira a partir da letra da composição intitulada “O canto de Oxum”:

O canto de Oxum

Vinicius de Moraes / Toquinho

Nhem-nhem-nhem
 Nhem-nhem-nhem-xorodô
 Nhem-nhem-nhem-xorodô
 É o mar, é o mar
 Fé-fé xorodô!

Xangô andava em guerra
 Vencia toda a terra
 Tinha ao seu lado
 Inhansã pra lhe ajudar
 Oxum era rainha
 Na mão direita tinha
 O seu espelho onde vivia a se mirar

Quando Xangô voltou
 O povo celebrou
 Teve uma festa que ninguém mais esqueceu
 Tão linda Oxum entrou
 Que veio o Rei Xangô
 E a colocou no trono esquerdo ao lado seu

Inhansã apaixonada
 Cravou a sua espada
 No lugar vago que era o trono da traição
 Chamou um temporal
 E no pavor geral
 Correu dali gritando a sua maldição! (p. 1292-1293)

A canção não só retoma a história dos orixás como também traz a sonoridade e o ritmo afro-brasileiros para o interior da composição. Assim como essa, ainda outras canções terão por base a vivência nos terreiros baianos do candomblé, das quais podemos citar “A bênção, Bahia”, “Canto de Oxalufã”⁴⁴ e “Tatamirô”, composta “em louvor de Mãe Menininha de Gantois”, mãe-de-santo bastante próxima de Vinicius e por quem o poeta nutria grande respeito.

No entanto, apesar do fortalecimento que o candomblé teve na vida e na criação artística de Vinicius, sua formação católica não é abandonada; ela passa a dividir espaço com essa nova fonte de investigação religiosa, o que podemos comprovar ao nos depararmos com a canção intitulada “A bíblia”:

⁴⁴ Segundo Mãe Menininha do Gantois, é o orixá do poeta. Oxalufã é o Oxalá velho, que suporta por conta da idade um sofrimento ainda maior, e que dança ainda mais curvado (Cf. CASTELLO, 1994, p. 342).

A Bíblia

Vinicius de Moraes / Toquinho

A Bíblia já dizia
 Pra quem sabe entender
 Que há tempo de alegria
 Que há tempo de sofrer
 Que o tempo só não conta
 Pra quem não tem paixão
 E que depois do encontro
 Sempre tem separação
 [...] (p. 1165)

A composição recupera diretamente um princípio, bastante lírico, do texto bíblico, como podemos observar no fragmento abaixo:

Um tempo para cada coisa

[...]
 Tempo para nascer,
 E tempo para morrer;
 Tempo para plantar,
 E tempo para arrancar
 O que foi plantado;
 [...]
 tempo para chorar,
 e tempo para rir;
 tempo para dar abraços,
 e tempo para apartar-se.
 [...] (Ecl 3, 2-5)

O típico dualismo, principalmente entre as noções de bem e de mal, que caracteriza a Bíblia e torna-se perceptível nesse fragmento, é recuperado na canção de Vinicius, a partir do jogo de oposições entre as expressões “há tempo de alegria” e “há tempo de sofrer” e ainda no par “encontro” e “separação”.

Vejamos, finalmente, um fragmento da canção “Cotidiano n° 2”:

Cotidiano n° 2

Vinicius de Moraes / Toquinho

[...]
 Às vezes quero crer mas não consigo
 É tudo uma total insensatez
 Aí pergunto a Deus: escute, amigo
 Se foi pra desfazer, por que é que fez?
 Mas não tem nada, não
 Tenho o meu violão (p. 1237)

Vinicius, ao final de sua produção artística, de forma bastante sutil e humorada, ainda volta aos mesmos conflitos que marcaram a sua estréia literária – a perquirição em torno do sentido da existência e da morte. Além disso, a partir dos versos “às vezes quero crer mas não consigo/ É tudo uma total insensatez” percebemos a incerteza em sua(s) própria(s) crença(s) diante de uma realidade feita de seres dirigidos para a inevitável morte. Lembramos, no entanto, que a descrença é apenas uma das faces do questionamento metafísico.

Com esta pequena amostra da produção poética final e das letras de música compostas por Vinicius, procuramos demonstrar a permanência de inúmeros vestígios da religiosidade inicial, o que já indica o importante papel que ela assume em toda a sua criação.

Conclusão

Com a realização deste trabalho, pudemos confirmar a escassez de estudos acerca da poesia inicial de Vinicius. A canção, que tornou Vinicius um artista popular, e ainda a chamada poesia social e amorosa parecem receber maior atenção por parte da crítica e também dos meios de comunicação. No entanto, a pesquisa nos deu acesso a duas obras de extrema relevância para o estudo da produção inicial – o livro de Octavio de Faria, *Dois poetas* (1935), e a tese de Dalma Nascimento, *O teorema poético de Vinicius de Moraes* (1984). Infelizmente, essas obras não circulam entre a fortuna crítica do poeta, já que a primeira não foi reeditada, sendo raríssimos os seus exemplares, e a segunda, ao que parece, não foi publicada e permanece acessível apenas a poucas pessoas. Dessa forma, a publicação desta pesquisa, juntamente com os resultados do projeto “A poesia metafísica no Brasil: percursos e modulações”, que inclui também nosso estudo acerca da obra de Augusto Frederico Schmid, intenciona dar maior visibilidade às primeiras publicações do poeta, que pouco têm sido estudadas pela crítica.

O grande sucesso que Vinicius conheceu como compositor musical parece ter um papel relevante na visão que se tem sobre o artista e também sobre a sua produção poética, fazendo com que ficasse obscurecida a sua poesia inaugural. Ousamos afirmar que a concepção de uma divisão estanque entre as duas fases e a noção de artificialismo com que é vista a produção poética inicial está bastante relacionada com o surgimento do conhecidíssimo compositor e *showman*. A dicção simbólica e hermética, o debate metafísico mais acirrado e de denso teor religioso não combinam com a figura boêmia, sedutora, humorada e com a simplicidade de suas canções, o que pode ter gerado dificuldades na percepção das diferenças entre duas linguagens distintas, a poesia e a canção. Um estudo que contemplasse diretamente as relações entre a produção musical e a produção poética de Vinicius e as especificidades de ambas provavelmente traria elementos importantes sobre esta discussão.

Um outro ponto que gostaríamos de destacar, no que tange à divisão da obra poética em duas fases, diz respeito às muitas variações de uma obra para outra; o poeta parece captar e experimentar as diversas influências que o vão circundando. Sua produção, que contou com poesia (adulta e infantil) e também com teatro, crítica de cinema, crônica, música parece ter sofrido influência direta dessa variedade de pessoas com quem conviveu o poeta, desses

inúmeros lugares e momentos vivenciados por ele. Vinicius casou-se nove vezes; teve inúmeros parceiros, tanto na composição musical quanto no debate poético; morou em diversos lugares, Rio, Salvador, Oxford, Los Angeles, Paris, Montevidéu; atravessou duas guerras mundiais, participou de grandes conflitos políticos, dialogou com católicos e comunistas, viu surgir o movimento *hippie*, viveu o pesadelo da ditadura, a construção de Brasília e da Música Popular Brasileira. Enfim, foi personagem fundamente envolvido com artistas e intelectuais e com a história do país, e isso acabou formando o caráter múltiplo de sua produção artística.

Acreditamos que a grande mutabilidade do poeta, tanto no interior da criação poética quanto nos demais gêneros artísticos, faz com que cada uma de suas obras adquira especificidades que dificultam estabelecer fases para a sua produção, sob pena de chegarmos a tantas fases quanto obras produzidas.

Segundo José Castello (1994, p. 20), “a vida de Vinicius foi um emaranhado de histórias que se conectam, se desmentem e se estranham. Personagens entram e saem, tornam-se protagonistas e logo depois transformam-se em obscuras figurantes, num ritmo frenético”. A produção artística de Vinicius demonstra um movimento parecido, à medida que, a todo momento, revela novas formas, novas tendências, novos diálogos. No entanto, não há uma ruptura com o já construído; a criação estabelece combinações, contrastes, contradições, seguindo um movimento contínuo entre o velho e o novo.

Na tentativa de encontrar um sentido para a existência humana, o poeta dialoga frequentemente com o plano sagrado. Essa busca permanece em toda a sua produção, fazendo com que o questionamento metafísico transite pelo terreno místico, simbólico, mítico, humano, popular, trazendo novas perspectivas e representações para a questão da religiosidade.

Neste trabalho, procuramos mostrar que a religiosidade e o questionamento metafísico de Vinicius não ficaram restritos à sua produção inicial. Vimos que temas recorrentes da primeira fase, como a angústia da existência ou o conflito do homem com Deus, sofreram uma reelaboração, mas permaneceram nos horizontes de criação do poeta. Além disso, procuramos mostrar a exploração de outra manifestação religiosa – o candomblé – nas suas composições musicais, com o intuito de chamar a atenção para a importância que a espiritualidade ou o sentimento religioso têm para a sua criação artística. Essa constatação vai de encontro à tese de que o misticismo de Vinicius em sua primeira fase é algo artificial ou meramente um experimentalismo estético. O questionamento metafísico e a exploração de

elementos religiosos revelaram-se traços fundamentais em sua produção artística, poética e musical.

O pouco espaço reservado para a lírica final e mesmo para o exame da canção deve-se ao fato de que nosso interesse era o de focalizar as primeiras publicações, já que essas obras são as que mais carecem de abordagem crítica. No entanto, com o trabalho assim configurado, foi possível mostrar que o debate metafísico e religioso também marca presença nessas produções finais, indicando-nos um caminho a prosseguir; ou seja, um novo espaço de investigação se abre, pois demonstra que o estudo específico das outras obras pode mostrar com maior clareza os caminhos da religiosidade no decorrer de toda a produção.

Entendemos que Vinicius, ao negar o “idealismo dos primeiros anos”, refere-se mais aos ideais conservadores e de tendência católica vivenciados durante a década de 1930 do que ao seu questionamento acerca do plano metafísico. Com isso, afirmamos a permanência da religiosidade em sua produção sem ferir a concepção que ele apresentava sobre sua própria criação. Esperamos que o imortal poeta⁴⁵ assim tenha compreendido também. À benção, Vinicius!

⁴⁵ Em 1980, já bastante doente, Vinicius pergunta à mãe-de-santo Marcilene se iria morrer. Assim ela responde: “Claro que você não vai morrer, Vinicius. Você é imortal.” (Cf. CASTELLO, 1994, p. 420).

Referências

ADORNO, Theodor W.. Lírica e Sociedade. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos Escolhidos*. Traduções de José Lino Grünnewald... [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 193-208. (Os Pensadores)

ANDRADE, Mário de. Belo, forte, jovem. In: MORAES, Vinicius de. *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa*. Volume único. Organização Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 82-87.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BÍBLIA Sagrada. 37ª ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1982.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 41ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CACCESE, Neusa Pinsard. *FESTA – Contribuição para o estudo do Modernismo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1971.

CANDIDO, Antonio. [Vinicius de Moraes]. In: MORAES, Vinicius de. *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa*. Volume único. Organização Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 120-122.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem, mito e religião*. Tradução de Rui Reininho. Porto, Portugal: rés, s/d.

CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão – uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de : André Barbault...[et al.]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva...[et al.]. – 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Tradução de Eduardo Brandão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

COSTA, Édison José da. Poesia no segundo momento do modernismo brasileiro: a estréia poética de Vinicius de Moraes. In: *Revista Letras*, Curitiba, n. 57. Curitiba: Editora da UFPR, 2002, p. 59-89.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIOT, T. S. Os poetas metafísicos. In: _____. *Ensaaios*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 113-126.

FARIA, Octavio de. A transfiguração da montanha. In: MORAES, Vinicius de. *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa*. Volume único. Organização Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 73-81.

_____. *Dois Poetas – Augusto Frederico Schmidt e Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1935.

FERREIRA, David Mourão. O amor na poesia de V. de M. In: MORAES, Vinicius de. *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa*. Volume único. Organização Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 100-120.

FRECHEIRAS, Marta Luzie de Oliveira. Para além da Metafísica está a Mística. In: FRECHEIRAS, Marta Luzie de Oliveira; PAIXÃO, Márcio Petrocelli (Orgs.). *Em torno da Metafísica*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001, p. 61-81.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARAGALZA, Luis. *La interpretación de los símbolos; hermenéutica y lenguaje en la Filosofía Actual*. Barcelona: Anthropos, 1990.

GOMES, Aíla de Oliveira. *Poesia Metafísica – uma antologia / William Shakespeare...* [et al.]: Seleção, tradução, introdução e notas Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o problema do Ser. O caminho do campo*. Tradução de Ernildo Stein. Revisão de José Geraldo Nogueira Moutinho. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1969.

ILÊ Oxum Docô – Sociedade Beneficente Cultural Africana. Disponível em: <http://www.oxum.com.br/xangodet.asp> . Acesso em 29 jun 2006.

JUNQUEIRA, Ivan. Vinicius de Moraes: língua e linguagem poética. In: LAFETÁ, João Luiz Machado. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. *XXe Siècle*. VI. Paris: Bordas, 1973.

LECHERBONNIER, Bernard; BRUNEL, Pierre; RINCE, Dominique; MOATTI, Christiane. *Littérature – textes et documents*. XXe Siècle. Collection dirigée par Hemri Mitterand; avec la collaboration de Olivier Barabrant...[et al.]. Paris: Nathan, 1994.

LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: AGIR, 1956.

LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

LIMA, Jorge de; MENDES, Murilo. *Tempo e eternidade: poemas*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1935.

LORENZ, Francisco Valdomiro. *Noções elementares de Cabala – a tradição esotérica do Ocidente*. São Paulo: Editora Pensamento, s/d.

MARTINS, Wilson. *A Literatura Brasileira, V. 6 – O Modernismo (1916-1945)*. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. A poesia metafísica no Brasil. In: *Ciências & Letras – Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras*, Porto Alegre, n. 39, jan.-jun. 2006a. p. 177-194.

_____. Reflexos da cultura indiana na poesia de Cecília Meireles. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de; UTÉZA, Francis. *Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre: Libretos, 2006b. p. 13-149.

MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP/Editora Giordano, 1996. (Críticas poéticas, 4)

MORA, José Ferrater. Metafísica. In: _____. *Diccionario de Filosofía*. V. 3. 5ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1984. p. 2195-2204.

MORAES, Vinicius de. *Livro de letras*. Texto José Castello. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa*. Volume único. Organização Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

_____. *Vinicius 90 anos*. Manaus: Som Livre, 2003. 2 CD's com 25 faixas (72min 06seg).

NASCIMENTO, Dalma Braune Portugal do. *O teorema poético de Vinicius de Moraes*. 1984. 434f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, RJ.

_____. Seduções de Eros: Vinicius de Moraes em diálogo com o surrealismo francês. In: *Abralic, Anais de Literatura e Memória Cultural*. Belo Horizonte: Abralic, 1991, Vol. 2, p. 243-249.

NOGUEIRA, Hamilton. *Jackson de Figueiredo*. Rio de Janeiro/São Paulo: Hachette/Edições Loyola, 1976.

PALLOTINI, Renata. Vinicius de Moraes: aproximação. In: MORAES, Vinicius de. *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa*. Volume único. Organização Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 123-143.

REICHMANN, Ernani. *O trágico de Octavio de Faria* (com anexos de Clementino Schiavon Puppi). Curitiba: Editora Universidade Federal do Paraná, 1978.

RESENDE, Otto Lara. O caminho para o soneto. In: MORAES, Vinicius de. *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa*. Volume único. Organização Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 93-100.

ROBERT, Paul. *Le Petit Robert*. Dictionnaire de la langue française. Paris: Lê Robert, 1988.

RÜCKER, Joseane de Mello. *A revista Festa e a modernidade universalista na arte*. Estudo de caso: Adelino Magalhães. 2005. 175f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, RS.

SANTOS, Juliana. *Augusto Frederico Schmidt e sua poética da morte*. 2004. 46f. Monografia (Licenciatura em Letras) – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, RS.

SCHMIDT, Augusto Frederico. *Poesia completa: 1928-1965*. Introdução de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Topbooks / Faculdade da Cidade, 1995.

SON, Mihae. *La Quête Métaphysique dans la poésie moderne – Des années 1920 aux années 1960* (Jules Supervielle, Saint-John Perse, Pierre Jean Jouve). Villeneuve d'Ascq (France): Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria Literária*. 7ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981.

TAVARES, Ildázio Marques. Vinicius de Moraes. In: AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Poetas do Modernismo*; antologia crítica. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972, p. 183-249.

TOLMAN, Jon M.. *Augusto Frederico Schmidt: estudo crítico*. Tradução de Laís Corrêa de Araújo. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976.

TRINDADE, Hégio. *Integralismo – o fascismo brasileiro na década de 30*. 2ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.

ZAMBRANO, Maria. Poesía y metafísica. In: _____. *Filosofía y Poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica/ Ed. de la Universidad de Alcalá de Henares, 1993.

Bibliografia consultada

Textos teóricos e de apoio

ADORNO, Theodor W.. Lírica e Sociedade. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos Escolhidos*. Traduções de José Lino Grünnewald... [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 193-208. (Os Pensadores)

ALI, Manoel Said. *Versificação Portuguesa*. São Paulo: Editora da USP, 1999.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris – Petits poèmes en prose*. Paris: Librio, 2001.

_____. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Librio, 2002.

BÍBLIA Sagrada. 37ª ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 1982.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 41ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Luiz Forbes. Prefácio de Cláudio Willer. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CACCESE, Neusa Pinsard. *FESTA – Contribuição para o estudo do Modernismo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1971.

CANDIDO, Antonio. Os primeiros baudelairianos. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 23-38.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1985.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem, mito e religião*. Tradução de Rui Reininho. Porto, Portugal: rés, s/d.

CHAUI, Marilena. A metafísica. In: _____. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de : André Barbault...[et al.]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva...[et al.]. – 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CHRÉTIEN, Jean-Louis. Comme un lien liquide. In: PLOUVIER, Paule (Ed.). *Poésie et Mystique*. Paris: L'Harmattan, 1995, p. 67-87.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Tradução de Eduardo Brandão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1988.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano – a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, s/d. (Vida e cultura, 62)

ELIOT, T. S. Os poetas metafísicos. In: _____. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 113-126.

FAROUKI, Nayla. *La Métaphysique*. Paris: Flammarion, 1995.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1ª ed. . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FRECHEIRAS, Marta Luzie de Oliveira. Para além da Metafísica está a Mística. In: FRECHEIRAS, Marta Luzie de Oliveira; PAIXÃO, Márcio Petrocelli (Orgs.). *Em torno da Metafísica*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001, p. 61-81.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. *O Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry. *O livro das religiões*. Tradução de Isa Mara Lando; revisão técnica e apêndice Antônio Flávio Pierucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GARAGALZA, Luis. *La interpretación de los símbolos; hermenéutica y lenguaje en la Filosofía Actual*. Barcelona: Anthropos, 1990.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 13ª ed. São Paulo: Ática, 2001.

GOMES, Aíla de Oliveira. *Poesia Metafísica – uma antologia / William Shakespeare... [et al.]*: Seleção, tradução, introdução e notas Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética Simbolista*. Tradução dos textos antologados de Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, 1985.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

GUËNON, René. *La metafísica oriental*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 1995.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o problema do Ser. O caminho do campo*. Tradução de Ernildo Stein. Revisão de José Geraldo Nogueira Moutinho. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1969.

ILÊ Oxum Docô – Sociedade Beneficente Cultural Africana. Disponível em: <http://www.oxum.com.br/xangodet.asp> . Acesso em 29 jun 2006.

LAFETÁ, João Luiz Machado. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. *XXe Siècle*. VI. Paris: Bordas, 1973.

LECHERBONNIER, Bernard; BRUNEL, Pierre; RINCE, Dominique; MOATTI, Christiane. *Littérature – textes et documents. XXe. Siècle*. Collection dirigée par Hemri Mitterand; avec la collaboration de Olivier Barabrant...[et al.]. Paris: Nathan, 1994.

LEWI, Alain. *Le surréalisme*. Paris: Pierre Bordas et fils, 1989. (Litterature Vivante)

LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: AGIR, 1956.

LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

LIMA, Jorge de; MENDES, Murilo. *Tempo e eternidade: poemas*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1935.

LORENZ, Francisco Valdomiro. *Noções elementares de Cabala – a tradição esotérica do Ocidente*. São Paulo: Editora Pensamento, s/d.

MARTINS, Wilson. *A Literatura Brasileira, V. 6 – O Modernismo (1916-1945)*. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa – Edição do centenário*. Organização de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. A poesia metafísica no Brasil. In: *Ciências & Letras – Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras*, Porto Alegre, n. 39, jan.-jun. 2006. p. 177-194.

_____. O ritmo no discurso poético. In: *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 34, n. 1, março 1999, p. 7-31.

_____. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MELLO, Ana Maria Lisboa de; UTÉZA, Francis. *Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre: Libretos, 2006.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Recordações de Ismael Nery*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP/Editora Giordano, 1996. (Críticas poéticas, 4)

METZGER, Bruce M.; COOGAN, Michael D. (Orgs.). *Dicionário da Bíblia*, vol. 1: as pessoas e os lugares. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

MEYER, Augusto. *Le Bateau Ivre* – análise e interpretação. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

MORA, José Ferrater. Metafísica. In: _____. *Diccionario de Filosofía*. V. 3. 5ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1984. p. 2195-2204.

MORAES, Marcos Antonio de. Nos meandros de “Mundos Mortos”: carta a Otávio de Faria. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: IEB/USP, nº. 36, 1994, p. 184-189.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

NOGUEIRA, Hamilton. *Jackson de Figueiredo*. Rio de Janeiro/São Paulo: Hachette/Edições Loyola, 1976.

OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Tradução de João Gama. Lisboa: Edições 70, 1992. (Perspectivas do homem, 41)

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIRES, Orlando. *Manual de teoria e técnica literária*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Presença, 1989. (Linguagem, 15)

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. Ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: EDUSP, 1997. (Ensaio de Cultura, 12)

REICHMANN, Ernani. *O trágico de Octavio de Faria* (com anexos de Clementino Schiavon Puppi). Curitiba: Editora Universidade Federal do Paraná, 1978.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies Complètes*. Préface, commentaires et notes par Daniel Leuwers. Paris: Librairie Générale Française, 1984.

_____. *Une saison en enfer, Illuminations et autres textes*. Paris: Librairie Générale Française, 1998.

ROBERT, Paul. *Le Petit Robert*. Dictionnaire de la langue française. Paris: Lê Robert, 1988.

RÜCKER, Joseane de Mello. *A revista Festa e a modernidade universalista na arte*. Estudo de caso: Adelino Magalhães. 2005. 175f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, RS.

SANTOS, Juliana. *Augusto Frederico Schmidt e sua poética da morte*. 2004. 46f. Monografia (Licenciatura em Letras) – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, RS.

SCHMIDT, Augusto Frederico. *Poesia completa: 1928-1965*. Introdução de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Topbooks / Faculdade da Cidade, 1995.

SON, Mihae. *La Quête Métaphysique dans la poésie moderne – Des années 1920 aux années 1960* (Jules Supervielle, Saint-John Perse, Pierre Jean Jouve). Villeneuve d'Ascq (France): Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria Literária*. 7ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981.

TELES, Gilberto Mendonça. *Estudos de Poesia Brasileira*. Coimbra: Livraria Almedina, 1985.

TOLMAN, Jon M.. *Augusto Frederico Schmidt: estudo crítico*. Tradução de Laís Corrêa de Araújo. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976.

TRINDADE, Héglio. *Integralismo – o fascismo brasileiro na década de 30*. 2ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.

VEIGA, Cláudio (org.). *Antologia da poesia francesa (do século IX ao século XX)*. 2ª ed. ampliada. Rio de Janeiro: Record; Salvador: Secretaria da Cultura e do Turismo, 1999.

VERLAINE, Paul. *Poèmes saturniens suivi de Fêtes galantes*. Paris: Bookking International, 1993.

_____. *Poésies*. Préface et “Clés de l’oeuvre” par Maurice Mourier. Paris: Pocket, 2000.

VILLAÇA, Antonio Carlos. Paul Claudel: o místico realista, o dramaturgo cósmico. In: _____. *Místicos, Filósofos e Poetas*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976. p. 145-150.

WILSON, Edmund. O Simbolismo. In: _____. *O castelo de Axel* (Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930). Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1987.

ZAMBRANO, Maria. Poesía y metafísica. In: _____. *Filosofia y Poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Economica/ Ed. de la Universidad de Alcalá de Henares, 1993.

Obras e fortuna crítica de Vinicius de Moraes

AFONSO, Carlos Alberto. *ABC de Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Ed. Novo Quadro, 1991.

ASSIS BRASIL. *Dicionário Prático de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint/Edições de Ouro, 1979. p. 310-311.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da Poesia Brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1957. p. 174-175.

BRITO, Mário da Silva. *Panorama da Poesia Brasileira*. Vol. VI – O Modernismo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1959. p. 206-214.

CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão – uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Vinicius de Moraes: uma geografia poética*. Rio de Janeiro: Relume, 2005.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COLARES, Otacilio. Dois estudinhos em poesia. In: *Revista de Letras/ Fortaleza*. Fortaleza, vol. 9/10, n. 2/1, jul. 1985 - jun. 1986. p.85-96.

COSTA, Édison José da. Poesia no segundo momento do modernismo brasileiro: a estréia poética de Vinicius de Moraes. In: *Revista Letras, Curitiba*, n. 57. Curitiba: Editora da UFPR, 2002. p. 59-89.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. *A Literatura no Brasil*. Vol. V. Parte II / Estilos de Época – Era Modernista. 3ª ed. Rio de Janeiro/Niterói: José Olympio/EDUFF, 1986. p. 189-192.

CUNHA, Helena Parente. Literatura e Psicanálise: o complexo de castração em poemas de Vinicius de Moraes. In: *Encontro Nacional da Anpoll (1992, Porto Alegre)*. Anais. Goiânia: Anpoll, 1993, Vol. 1. p. 335-338.

FARIA, Gentil de. Os Estados Unidos segundo Vinicius de Moraes. In: *Estudos Anglo-Americanos*. São José do Rio Preto, n. 9-11, 1985-1987. p. 122-128.

FARIA, Octavio de. *Dois Poetas – Augusto Frederico Schmidt e Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1935.

Fundação Casa de Rui Barbosa. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. *Inventário do Arquivo Vinícius de Moraes*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 1999. (Série AMLB, nº 7)

<http://www.viniciusdemoraes.com.br>

JOSEF, Bella. Carta do Brasil: na morte de Vinícius de Moraes. In: *Colóquio: Letras*. Lisboa, n. 57, set. 1980. p. 76-77.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Em busca de uma só morte. *Zero Hora/ Caderno Cultura*. Porto Alegre, 08 jul. 2000. p. 7.

MORAES, Vinicius de. *Antologia Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *As coisas do alto: poemas de formação*. Apresentação de José Castello. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Canções de Amor*. Organizadas por Silvana Salerno. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

_____. *Livro de Letras*. Texto José Castello. 2ª ed. São Paulo: Companhia de Letras, 2005.

_____. Morte de um pássaro. *Correio do Povo/ Caderno de Sábado*, Porto Alegre, 10 ago.1968. p. 7.

_____. *Querido Poeta: correspondência de Vinicius de Moraes*. Seleção, organização e notas de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro e outros lugares por onde passou e se encantou o poeta*. Fotos Márcia Ramalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa*. Edição organizada por Afrânio Coutinho com assistência do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

_____. *Vinicius de Moraes: poesia completa e prosa*. Volume único. Organização Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

_____. *Vinicius de Moraes – seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios* por Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Abril Educação, 1980.

_____. *Vinicius 90 anos*. Manaus: Som Livre, 2003. 2 CD's com 25 faixas (72min 06seg).

NASCIMENTO, Dalma Braune Portugal do. A lira de Orfeu nas claves de Vinicius. In: *Cultura clássica em debate – Estudos de Arqueologia, História, Filosofia, Literatura e Linguística greco-romana*, V. 6, 1987, Minas Gerais. Anais do I Congresso Nacional de Estudos Clássicos. Minas Gerais: UFMG/CNPq/SBEC, 1987. p. 210-222.

_____. *O teorema poético de Vinicius de Moraes*. 1984. 434f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, RJ.

_____. Seduções de Eros: Vinícius de Moraes em diálogo com o surrealismo francês. In: *Abralic*, Anais de Literatura e Memória Cultural. Belo Horizonte: Abralic, 1991, Vol. 2. p. 243-249.

PECCI, João Carlos. *Vinicius sem ponto final*. 3ª ed. São Paulo: Saraiva, 1994.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia Moderna*. São Paulo: Melhoramentos, 1967. p. 351-373.

RESENDE, Otto Lara. O caminho para o soneto. In: MORAES, Vinicius de. *Livro de Sonetos*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967.

ROCHA, Patrícia. Correspondência Poética. (entrevista com Ruy Castro). *Zero Hora/ Caderno Cultura*. Porto Alegre, 12 jul.2003. p. 4-5.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Vinícius de Moraes: a fragmentação dionisíaca e órfica da carne entre o amor da mulher única e o amor por todas as mulheres. In: _____. *O canibalismo amoroso – o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.257-306.

SILVA, Rosana Rodrigues da. A poesia religiosa de Vinicius de Moraes: a gênese de uma poética. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, V. 5, 2005. Disponível em: <<http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa>>. Acesso em: 25 out. 2006.

TAVARES, Ildázio Marques. Vinicius de Moraes. In: AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Poetas do Modernismo*; antologia crítica. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972. p. 183-249.

VINICIUS aos 90. *Zero Hora/ Caderno Cultura*. Porto Alegre, 18 out. 2003. p. 8.