

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

NATALIA CORDONIZ KLUSSMANN

CINCO ELEGIAS: transformações

Rio de Janeiro
2009

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

CINCO ELEGIAS: TRANSFORMAÇÕES

Natalia Cordoniz Klussmann

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Doutor Eucanaã de Nazareno Ferraz

Rio de Janeiro
Agosto de 2009

Klussmann, Natalia Cordoniz K..

Cinco Elegias: transformações/ Natalia Cordoniz Klussmann. Rio de Janeiro, 2009. 129 f.

Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2009.

Orientador: Eucanaã de Nazareno Ferraz

1. Poesia. 2. Vinicius de Moraes. 3. Literatura Brasileira – Dissertação.
I. Ferraz, Eucanaã de Nazareno (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: XXX.X

Dedico esta monografia ao meu avô, Paulo, e ao meu eterno namorado, Marcos, tão boêmios, cariocas e queridos quanto Vinicius de Moraes.

Agradecimentos

Eucanaã Ferraz, meu muito estimado orientador, sempre diz que, em torno de Vinicius de Moraes paira uma atmosfera única, que faz com que as pessoas, animadas pela memória do poeta, tornem-se carinhosamente pré-dispostas a ajudar e colaborar. E, certamente, eu me vali muitas vezes desse efeito que Vinicius ainda provoca nas pessoas para realizar essa pesquisa ou, simplesmente, torná-la ainda mais prazerosa.

Sem dúvidas, o primeiro agradecimento vai para o próprio professor Eucanaã Ferraz. O seu profissionalismo me inspira e a sua postura ética, dedicada, atenciosa e generosa foi, certamente, uma importantíssima lição que tive o privilégio de receber ao longo desses anos de convivência. Se completei mais essa etapa profissional, devo muito a ele, que desde o começo acreditou no meu potencial, incentivando e orientando, sempre com a delicada firmeza de que só os mestres são capazes.

Considero-me realmente privilegiada, pois além de ter um orientador inquestionavelmente formidável, ainda pude contar com ajudas preciosas, de profissionais exemplares, com os quais aprendi muito. Assim, gostaria de agradecer imensamente à professora Maria Lucia Leitão de Almeida, grande amiga, professora e incentivadora, sem a qual, por inúmeros motivos, o caminho teria sido muito mais árido. Também registro minha gratidão à professora Rosa Gens, que tão bem me acolheu e aconselhou, sempre demonstrando que seriedade e doçura são possíveis em delicada coexistência, e à professora Clarisse Fulkeman, a primeira a encaminhar meus estudos literários, e quem muito colaborou para o aprendizado da disciplina necessária para alcançar meus objetivos.

Agradeço ainda aos funcionários da Fundação Casa de Rui Barbosa, principalmente àqueles que trabalham no Museu de Literatura Brasileira e na Sala de Consulta, cujas simpáticas e solícitas ajudas permitiram o meu acesso ao acervo do poeta, bem como ao querido amigo e professor Caio Neves, por me apresentar à beleza do idioma inglês, e à professora Maria Elinete Taurino Guedes, que venceu distâncias e disponibilizou sua utilíssima dissertação de mestrado.

Por fim, mas não com menos importância, devo agradecer ao meu companheiro, Marcos, por sua amizade, seu carinho, sua paciência e, sobretudo, seu incentivo, e à minha família, pela estrutura a mim oferecida.

“Eu queria ter sido Vinicius de Moraes”

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

KLUSSMANN, Natalia Cordoniz. ***Cinco Elegias: transformações***. Rio de Janeiro, 2009. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009

O presente estudo objetiva empreender uma leitura crítica sobre o livro *Cinco Elegias*, de Vinicius de Moraes, considerado pelo próprio autor e também por sua crítica como o marco divisor de sua poesia em duas fases distintas. Pretende-se demonstrar que existe uma relação entre dor – tema caro ao poeta, embora pouco enfatizado pela crítica – e transformação, que, visível já a partir da escolha de um livro composto somente por elegias como ponto de passagem de uma fase a outra, apresenta-se ao longo de toda a obra estudada, em diferentes níveis, fornecendo ao autor um importante arcabouço poético para a transição entre uma fase mais mística e frequentemente ligada à religiosidade e um período de caráter mais social.

Palavras-chave: Vinicius de Moraes. Poesia Brasileira. Cinco Elegias.

ABSTRACT

KLUSSMANN, Natalia Cordoniz. ***Cinco Elegias: transformações***. Rio de Janeiro, 2009. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009

The present study aims to undertake a critical reading of Vinicius de Moraes' book *Cinco Elegias*, which is considered by its own author and also by its critics as the dividing landmark between the two phases of Vinicius' poetry. It is intended to demonstrate that there is a relation between pain – dear subject to the poet, even though not so emphasized by his critics – and transformation, what is already visible from the choice of the elegical form for the book which is the transition point from a phase to the other. This relation, which is present in all the studied volume, in many different levels, allows the author to use important poetical resources to the transition from his mytique and religious phase to his social phase.

Key-words: Vinicius de Moraes. Brazilian Poetry. *Cinco Elegias*.

Sumário

1. Introdução.....	9
2. Fortuna Crítica.....	15
3. Cinco Elegias	36
4. Elegia quase uma Ode	42
5. Elegia Lírica.....	56
6. Elegia Desesperada	67
7. Elegia ao Primeiro Amigo	84
8. A Última Elegia	95
9. Conclusão	123
Referências.....	127

1. Introdução

Não lembro quando Vinicius de Moraes entrou na minha vida. Sua popularidade, principalmente como músico e letrista da MPB, deve ter-me apresentado a sua poesia antes mesmo que eu pudesse ler. Assim, já em minha primeira infância, lá estava eu, bastante familiarizada com alguns versos de Vinicius, me apropriando de sua poesia e observando as coisas do mundo, muitas recém-descobertas por mim, através de uma polissemia aprendida com Vinicius.

Contudo, antes mesmo que eu houvesse sequer nascido, Antonio Cândido já havia notado isto, que levei alguns bons anos para descobrir sozinha:

Os poetas que valem realmente fazem a poesia dizer mais coisas do que dizia antes deles. Por isso precisamos deles para ver e sentir melhor, e eles não dependem das modas nem das escolas, porque as modas passam e os poetas ficam. Se hoje dermos um balanço no que Vinicius de Moraes ensinou à poesia brasileira, é capaz de nem percebermos quanto contribuiu, porque, justamente por ter contribuído muito, o que fez de novo entrou para a circulação, tornou-se moeda corrente e linguagem de todos. (CÂNDIDO, 2004, p. 103).

Essa sensação de familiaridade que todos experimentamos diante da obra poética ou musical de Vinicius colabora para que possamos adotar, paradoxalmente, uma postura com pouca distância crítica em relação à sua obra poética ou musical, pois, ao julgarmos suas canções e seus poemas algo significativamente próximos, tendemos a pressupor que os compreendemos sem a necessidade de uma análise crítica. Em parte, esse fenômeno também se deve ao mito que foi construído em torno da figura do poeta e letrista, seu perfil boêmio, amoroso, apaixonado e muitas vezes caricato:

Vinicius de Moraes (1913-1980) é o caso típico do artista que, ao longo do tempo, foi sendo sobreposto à própria obra. Fala-se muito do poeta, mas lê-se insuficientemente sua poesia; sabemos de cor alguns de seus versos, mas não

raro estancamos ali, sem seguir adiante, ou, se avançamos com a atenção devida, nem sempre nos arriscamos em textos menos consagrados; ao ouvir suas canções, somos tomados por uma tal beleza que nos parece desnecessário pensar sobre elas; repetimos uma série de opiniões de tal modo cristalizadas que parecem prescindir do confronto com a apreciação crítica da obra. (FERRAZ, 2006, p. 8).

O resultado dessa espécie de conformidade a uma leitura cristalizada e algumas vezes pouco ousada é uma fortuna crítica ainda insuficiente para a compreensão plena de uma obra e de um autor tão importantes, bem como a solidificação de alguns conceitos que, se não enganosos, ao menos distraem a crítica de outras questões consideravelmente importantes.

Buscando avançar na crítica sobre o poeta e sua obra, Eucanaã Ferraz, em *Vinicius de Moraes* (2006), se propõe apontar e discutir as principais características da poética viniciano, enveredando, corajosamente, por searas que não têm a simples divisão da obra do poeta em duas fases, divisão esta que, embora sirva de apoio para análise, mostra-se frágil, levando a interpretações e abordagens críticas rígidas ou incompletas, como se a poesia de Vinicius de Moraes se apresentasse em duas categorias estanques, cristalizada nas formas das fases, sem uma relativização essencial. Assim, Ferraz mostra que é possível e, principalmente, necessário pensar o poeta tentando encontrar prismas incomuns ou buscando acrescentar novas contribuições àquelas leituras já consagradas, pois bem como a poesia viniciano, também a crítica de sua poesia ainda tem a nos dizer muito mais do que aquilo que já foi dito.

Convém, então, seguir a trilha aberta por esse encaminhamento crítico e pensar além das cristalizações. Isto é, refletir sobre um livro que, na tentativa de compreensão da obra do poeta, acabou sem receber a devida atenção, sendo qualificado comodamente como mero ponto divisor da obra, sem que sequer haja um aprofundamento de reflexão acerca desta concepção¹. E se “toda leitura exige que se desconfie da comodidade” (FERRAZ, 2006, p. 10), mostra-se

¹ Tal afirmação será aprofundada melhor em capítulo vindouro, o qual discutirá a fortuna crítica sobre o autor.

necessário repensar o livro *Cinco Elegias*, pois trata-se de obra bastante importante não apenas por seu valor relativo, o qual o coloca como “divisor de águas” entre as duas fases do poeta, mas também por seu valor absoluto, enquanto obra literária e, principalmente, enquanto produção viniciano de relevância significativa dentro de sua poesia – como se pretende provar aqui.

Assim, é objetivo neste trabalho contemplar uma das muitas lacunas ainda existentes no estudo da obra de Vinicius de Moraes, lançando para isto uma visão sobre o livro *Cinco Elegias* que, partindo da ideia das duas fases, não fique a ela limitada e consiga pensar esta obra com maior ênfase no seu valor intrínseco de modo que, aí sim, seja possível o estabelecimento de um valor ponderado a partir da comparação com as outras produções literárias e poéticas do autor.

Ou seja, tendo percebido que a crítica geralmente limita suas observações à simples classificação de *Cinco Elegias* como marco divisor entre as duas fases que comumente se atribuem à poesia de Vinicius, tornou-se patente a necessidade de um aprofundamento da leitura do livro, de modo a descobrir, inclusive, o porquê de ter sido atribuído tal papel à obra. Também é de suma importância resgatar uma ideia de leitura sobre a obra que considere que Vinicius, ao escrever *Cinco Elegias*, não o fez pensando em estabelecer qualquer tipo de marco em sua poesia, e, ainda que tenha considerado *a posteriori* o livro como tal, convém sustentar este pensamento durante o processo de análise crítica do volume a fim de que a sua leitura e interpretação não fiquem subordinadas a categorias que, além de cristalizadas, são posteriores ao momento em que os poemas foram compostos.

De posse destas primeiras considerações e para empreender a análise crítica de *Cinco Elegias*, a dissertação contará com introdução, conclusão e, em seu desenvolvimento, sete capítulos assim dispostos:

O primeiro dos capítulos de desenvolvimento (e de número dois na contagem geral) será dedicado a uma análise crítica da fortuna crítica produzida sobre o poeta. Espera-se encontrar, além da já destacada e bastante alardeada escassez de material², questões levantadas por estudiosos do poeta ou de poesia brasileira que sirvam de contra-ponto para um diálogo que contribua para a inserção de *Cinco Elegias* em um âmbito não mais de mera referência pontual entre duas fases, mas sim em um espaço próprio.

No capítulo três será realizada uma breve análise global sobre *Cinco Elegias*, à guisa de introdução das principais características do livro, bem como contará com aportes teóricos que auxiliem em sua compreensão.

Os cinco capítulos subsequentes, numerados de quatro a oito, serão voltados para a leitura crítica de cada uma das cinco elegias do livro estudado, sendo dedicado um capítulo para cada poema.

A hipótese basilar deste trabalho é a de que *Cinco Elegias*, “cuja posição intermediária aponta para o fato de essas [elegias] definirem um período de transição” (FERRAZ, 2006, p. 14), desempenha papel importante na poesia viniciano não apenas por seu posicionamento central e de caráter divisório, mas também por seu valor intrínseco, que, dentre outras coisas, evidencia, principalmente, um aspecto que, até então pouco tratado pelos críticos, mostra-se relevante na poesia de Vinicius de Moraes: a íntima relação entre dor e transformação. Isto é, a dor desempenha uma função tão intimamente ligada à transformação e de tal modo importante para a poesia de Vinicius de Moraes que, além de o próprio autor ter escolhido um livro cuja forma centra-se na dor – qual seja, a elegia –, para, posteriormente, servir de ponto divisor entre

² Eucanaã Ferraz e Antonio Cícero, em introdução à *Nova Antologia Poética*, afirmam que a fortuna crítica de Vinicius de Moraes “sofreu algumas das mais severas vicissitudes da moderna literatura brasileira”, e explicam: “Tendo gozado durante mais de três décadas de raro reconhecimento em vida, hoje não é sequer fácil encontrar, no mundo acadêmico, alguém que se tenha dedicado a estudar a sua obra”. (CICERO; FERRAZ, p. 12).

as suas duas fases e, portanto, estando no centro da transformação de toda a sua poesia, também ao longo de todo o livro *Cinco Elegias* é possível observar que os poemas evidenciam a relação entre dor e transformação, como será mostrado nos próximos capítulos. Assim, é fundamental estabelecer e tornar clara a coexistência da dor e da transformação.

É importante ressaltar que a investigação que se segue poderá abrir novos caminhos e possibilidades para a leitura de toda a obra de Vinicius de Moraes, contudo, o foco do presente trabalho é direcionado tão-somente para a leitura de *Cinco Elegias*, pois se entende que, uma vez verificada e confirmada a hipótese aqui aventada, esta poderá ter aplicação em toda a poesia de Vinicius, já que o livro escolhido para análise é central.

Assim, partindo da curiosa percepção de que Vinicius de Moraes escolheu o livro *Cinco Elegias* como ponto divisor entre as suas fases e, portanto, o próprio autor assim já atribuiu papel de destaque para a dor em sua poesia, e buscando, então, compreender como essa dor está presente em *Cinco Elegias*, surgem as perguntas: “como a dor e a transformação surgem em *Cinco Elegias*?”, “estarão sempre juntas?”, “existirá alguma relação causal possível de se definir entre ambas?”, “essa relação está presente em todas as elegias e sempre da mesma maneira?”, “será a dor ou a superação da dor um elemento transformador na poesia vinicianiana?”, “será a dor o motor propulsor da poesia de Vinicius e, daí ele ter identificado um livro composto somente por elegias – ainda que uma delas seja quase uma ode e outra seja lírica – como ponto de transição?”, “o que há nas *Cinco Elegias* que fez com que Vinicius a determinasse como marco entre as suas duas fases?” como fios-condutores das investigações aqui empreendidas.

Para realizar essa investigação, os critérios metodológicos escolhidos foram: 1) revisão bibliográfica sobre a questão, com especial enfoque para o posicionamento que os críticos geralmente atribuem a *Cinco Elegias* na poética vinicianiana; 2) a análise individual de cada elegia,

à luz de arcabouço teórico – explícito no capítulo três –, com leituras interpretativas e destaque dos elementos considerados de relevo pela hipótese basilar; 3) organização crítica do material produzido com as análises; 4) formulação de texto crítico que responda às questões levantadas na introdução e a partir da hipótese basilar, que, espera-se, seja confirmada.

2. Fortuna Crítica

Não são poucas as publicações a respeito de Vinicius de Moraes: livros, revistas, artigos, muito já se falou e continua se falando sobre essa figura pública tão fascinante. Entretanto, pode-se constatar um fenômeno bastante curioso, pois, sobrepondo-se ao poeta ou até mesmo ao compositor, paira a imagem mítica do *bon vivant*, do homem de inúmeras paixões, do Vinicius-pessoa-pública, o que faz com que aspectos significativos ou mesmo bastante importantes de sua produção artística vária apareçam esmaecidos pelas cores fortes com as quais se pintam seus casamentos, sua boemia e seu aparente desapego às coisas materiais ou mundanas. Mesmo o mercado editorial, que muito deve a Vinicius, assumiu até pouco tempo atrás uma postura talvez excessivamente leviana ao tratar sua obra como resolvida em compilações e antologias³.

Todavia, Vinicius de Moraes não se limita a uma biografia fascinante e poemas famosos. Sua obra poética, musical, cinematográfica e literária em prosa é riquíssima e merece leitura, interpretação e crítica justas.

O que se nota, então, é uma carência não de textos escritos sobre Vinicius, mas de escritos sobre as suas obras, de produções verdadeiramente ocupadas com os aspectos estéticos de sua abrangente atuação artística e comprometidas com a tarefa de analisar as contribuições que ofereceu aos campos em que atuou.

³ Deslize este que está sendo corrigido graças aos esforços da família do próprio autor, de Eucanaã Ferraz e da editora Companhia das Letras em reeditar com o merecido rigor editorial a obra de Vinicius de Moraes, respeitando, dentre outras coisas, os livros não tão famosos, mas igualmente importantes dentro de sua poesia.

Sobre as produções relacionadas ao cinema e as literárias em prosa, são raríssimos os estudos ou análises, restringindo-se o material estudado praticamente a apenas suas crônicas e sua peça *Orfeu da Conceição* (1954). O cancionero de Vinicius, embora tenha popularizado bastante o artista, não goza de condição muito diferente, limitando-se a alguns poucos estudos, dentre os quais se destaca o desenvolvido por Eucanaã Ferraz em seu livro *Vinicius de Moraes* (2006).

No que se refere à sua produção poética, a situação, ainda que insatisfatória, apresenta-se bastante melhor. Embora ainda não abarquem a totalidade da produção poética de Vinicius, os estudos sobre seus poemas são em maior número do que os estudos⁴ sobre os demais tipos de produção artística. Nesse âmbito o livro *Poesia Completa e Prosa*, de Vinicius de Moraes, editado pela Nova Aguilar e organizado por Eucanaã Ferraz (2004), ocupa lugar de destaque entre a crítica sobre o autor. Além de ser o principal livro de referência, já que é a reunião de toda a produção poética e parte dos escritos em prosa –, *Poesia Completa e Prosa* apresenta contribuição importante, pois, no capítulo dedicado à fortuna crítica do poeta, há a reunião de textos de grandes nomes. É absolutamente inegável que tal coleção de escritos tem altíssimo valor e serve como excelente ponto de partida, visto que as características fundamentais da poesia de Vinicius de Moraes estão ali comentadas e analisadas. Porém, é preciso ressaltar que a edição é voltada para o público leitor geral e reúne textos oriundos de diversas fontes. Portanto, tais artigos ou comentários são, como acontece em toda coletânea, irregulares do ponto de vista

⁴ Convém esclarecer que, embora haja um considerável número de artigos e reportagens sobre Vinicius de Moraes publicados em revistas e jornais, poucas (ou mesmo pouco conhecidas) são as obras acadêmicas que versem sobre o autor, em qualquer uma de suas atividades. É nesse sentido que consideramos poucos os estudos – e não os escritos – sobre Vinicius.

da profundidade⁵ e do enfoque dado aos estudos, dependendo do objetivo com que foram escritos. Há, então, desde uma visão panorâmica da obra de Vinicius, como se percebe no texto de Antonio Cândido⁶ (2004), até um estudo de David Mourão Ferreira (2004) consideravelmente detalhado sobre o amor, um dos vieses possíveis para abordar a produção do poeta carioca, passando, também, por comentários que, hoje em dia, vistos pelo retrovisor da história, ficaram restritos a determinado momento poético de Vinicius, como acontece com o enxerto do livro de Octavio de Faria (2004).

Essa heterogenia da fortuna crítica apresentada em *Poesia Completa e Prosa* aponta para o fato de que, embora haja, sim, material crítico de excelente qualidade sobre o autor, existe a necessidade de se tomar esses textos como pontos de partida, e não situações finais, pois ainda existem lacunas importantes a serem trabalhadas como, por exemplo, estudos dedicados a livros específicos, como *Cinco Elegias*, e essa breve coletânea de textos não abarca, evidentemente, a totalidade da fortuna crítica existente sobre o autor de “Última elegia”. Assim, não é de se estranhar que, apesar de preciosas informações constarem nesse compêndio, quando se busca material crítico sobre livros específicos ou vieses de leitura determinados seja necessário recorrer a outras fontes. No caso de *Cinco Elegias* são muito poucas as linhas a respeito. Em breve levantamento puramente quantitativo⁷, foi encontrado um volume de texto, na fortuna crítica de *Poesia Completa e Prosa*, que, provavelmente, totalizaria sete ou oito páginas sobre as elegias.

⁵ Note-se que aqui não há qualquer intenção de atribuir uma gradação entre os textos da fortuna crítica reunida em *Poesia Completa e Prosa*. Estudos cujo recorte prima pela análise panorâmica não são necessariamente inconsistentes ou de má qualidade; apenas optam por outra maneira de abordagem da obra do autor.

⁶ O artigo, aqui referenciado em *O observador literário*, encontra-se integralmente reproduzido também em *Poesia Completa e Prosa* (MORAES, 2004), nas páginas de 120 a 122.

⁷ Adiante, nesse mesmo capítulo, será realizada uma leitura mais acurada sobre os textos que compõem a fortuna crítica de *Poesia Completa e Prosa*, bem como sobre os demais estudos realizados sobre o autor.

Porém, se a seleção de textos contida em *Poesia Completa e Prosa* não contém textos muito específicos sobre obras ou recortes de estudo e nem contempla a totalidade da produção acadêmica ou intelectual acerca da poesia de Vinicius de Moraes, deve-se a dois fatores principais: o primeiro é que, por mais atualizado que seja o livro impresso, estará ele sempre sujeito a uma defasagem; além disso, existe uma limitação física e uma demanda editorial que impedem que longos textos monográficos sejam ali incluídos. Assim, convém voltar o olhar para outras fontes, para que o mapeamento da fortuna crítica do autor seja o mais completo possível.

Deste modo, também serão incluídos neste capítulo de revisão bibliográfica: os livros *Vinicius de Moraes*, de Eucanaã Ferraz (2006), e *A Poética da Noite em Vinicius em Moraes*, de Elenice Groetaers (2007), os trabalhos acadêmicos *A Última Elegia by Vinicius de Moraes: a Linguistic Analysis of a Bilingual Poem*, de Elinete Guedes (1983), *O Teorema Poético de Vinicius de Moraes*, de Dalma Nascimento (1984) e *Vinicius de Moraes e a Poética Metafísica*, de Juliana Santos (2007), o *Caderno de Leituras*, organizado por Eucanaã Ferraz (2009), e os artigos de Affonso Romano de Sant’Anna, intitulado “Vinicius de Moraes: a fragmentação dionisíaca e órfica da carne entre o amor da mulher única e o amor por todas as mulheres” (1993) e Ferreira Gullar (2008), chamado “Vinicius: o caminho para o poeta”. Estudos sobre a biografia, o cancionero ou a produção de Vinicius em prosa não serão considerados nesse estudo por seu enfoque ser sobre um livro exclusivamente em poesia, ainda que o autor tenha livros que mesclam prosa e poesia.

O que primeiramente se pode notar sobre a crítica viniciano é que ela frequentemente gira em torno de questões dicotômicas. Desde a análise do conjunto de seus poemas, divididos em duas fases, até a apreciação de cada texto isoladamente, nos quais as relações mais comumente estabelecidas voltam-se para oposições (vida versus morte, amor carnal versus amor espiritualizado etc.), tudo se cinge em partes, geralmente duas.

Tal atitude da crítica pode levar a uma interpretação reducionista ou limitada, pois, se as questões colocadas forem encerradas em categorias estanques, a complexidade das nuances estéticas e temáticas pode se reduzir a mero enquadramento em classificações.

Talvez isso seja a expressão na crítica do que destaca Ferraz (2006, p. 9), ao falar sobre o “pacto de reconhecimento com o leitor”, apontando para uma leitura já segura logo no primeiro contato, pois possuidora de sintaxe corrente, linguagem coloquial e afetividades já familiares. É como se também a leitura crítica, quando cristaliza a poesia de Vinicius em questões puramente dicotômicas, não atinasse para a delicada relação que o poeta estabelece entre o mundo e a poesia, para “o necessário processo de singularização das coisas, do tempo, do espaço, dos afetos” (FERRAZ, 2006. p. 9). Não que inexistam dicotomias em Vinicius. O que se quer defender, no entanto, é que há a possibilidade de imbricações e reinterpretções, ao longo de toda a sua trajetória poética, que muitas vezes são desprezadas em nome de uma fidelidade a categorias nem sempre rigorosamente isoladas.

Por isso, ao se considerar a divisão da obra de Vinicius em duas fases, uma constante em sua fortuna crítica⁸, parece mais produtivo que se decida por assumir a existência de uma

⁸ Como mostra Eucanaã Ferraz (2006, p. 14-15): “Ao organizar sua *Antologia Poética* (1954), Vinicius de Moraes antepôs aos poemas uma ‘Advertência’, na qual esclarecia que as duas partes em que se divide o livro correspondem a fases distintas de sua obra: a primeira, ‘transcendental, freqüentemente mística, resultante de sua fase cristã’, que teria chegado a seu termo com o poema-livro *Ariana, a Mulher* (1936); a segunda espelhando um movimento de ‘aproximação do mundo material com a difícil mas consistente repulsa ao idealismo dos primeiros

continuidade em sua poesia do que “a ruptura definitiva com as matrizes espirituais que lhe enervam toda a produção anterior” ou uma “despedida daquela angústia transcendental que tanto atormentara o autor em sua primeira fase de produção”, como sugere Ivan Junqueira (2004, p. 152). Essa ideia de ruptura traz em seu cerne uma postura crítica bastante limitadora, pois restringe à segunda fase a identidade e qualidade poéticas do autor, reduzindo-se os escritos do primeiro momento a meros frutos de artificialidades ou até mesmo de falta de embasamento religioso⁹. Isso, além de cindir as fases de maneira bastante radical – o que é altamente questionável, já que algumas questões do Vinicius de Moraes de *Forma e Exegese* (1935), como a presença de referências religiosas, podem ser ainda encontradas, mesmo que abordadas de modos diversos –, também apresenta outro perigo que não deve ser ignorado pelo crítico: a possibilidade de leituras que enveredam por essas searas poderem conduzir o leitor comum a entender que não se pode ou deve considerar a primeira fase de Vinicius como merecedora de leitura, ou pode mesmo levar a um leitor especializado a defender que o Vinicius da primeira fase não era o Vinicius poeta, mas sim um falso poeta, como sugere a fala de Otto Lara Resende:

A data da mudança que se operou no poeta não pode ser fixada com precisão, mas é fora de dúvida que ele, que só celebrava no altar de Rimbaud e outros cléricos de alto coturno, transitou do reino do sublime para o plano do real. Despojou-se da contemplação narcisista de seus provavelmente imaginários tormentos pessoais. A linguagem, como tinha de ser, desce ao natural, senão coloquial. Desaparecem os sustentidos artificiosos e os falsetes que não lhe pertenciam. O poeta deixa de fazer pose: cedo enjoa de orgulhosa inquietação

anos'. Entre as duas partes, Vinicius pôs as *Cinco Elegias* (1943), cuja posição intermediária aponta para o fato de essas definirem um período de transição. (...) Grande parte da crítica e também dos leitores não especializados ratificou, ao longo dos anos, esse quadro proposto pelo poeta”.

⁹ “Misticismo, parece-nos, é coisa mais profunda e de mais duradouras raízes; provém de necessidades naturais inelutáveis, de características de personalidade, de influências ambientais e de um embasamento religioso (de qualquer espécie) que faltavam ao poeta. Assim, quando ele próprio afirma que seu misticismo era artificial, negando-lhe validade, confessa, nem mais nem menos, que o seu misticismo não era misticismo” (PALLOTINI, 2004, p. 141)

mais ou menos postiça e, no seu caso, de uma ênfase muito mais adolescente do que poética. (2004, p. 94).

Ou mesmo Mário de Andrade:

Porém, 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 anteriores. (2004, p. 82).

A adoção de uma postura de defesa da continuidade, por outro lado, acena para uma aceitação do valor intrínseco e fundamental dos primeiros poemas. Como bem coloca David

Mourão Ferreira:

Mas ninguém abandona completamente o conjunto de crenças dentro das quais o espírito se formou. A aludida evolução é apenas válida grosso modo: uma e outra fases estão longe de constituir “compartimentos estanques”. Por mais veemente que seja aquela “repulsa ao idealismo dos primeiros anos”, apregoada por Vinicius de Moraes (e a necessidade de apregoá-la já é deveras sintomática), certo é que a libertação não foi total. E ainda bem que não o foi. Apesar de considerarmos, e a grande distância, essa segunda fase a parte mais importante da obra de Vinicius, cremos que ela não teria (...) a complexidade que a caracteriza, se não fora a permanência – velada, escamoteada, subjacente – daquele espírito religioso da primeira fase. (2004, p. 102)

Sobre essa fala de Mourão há somente uma ressalva a ser feita: a poesia de Vinicius na dita segunda fase parece ser a mais característica e esteticamente interessante, não a mais importante porque, como o próprio autor português argumenta, foi graças à primeira fase que a segunda pôde existir. Portanto, a importância parece ter sido a mesma para ambas as fases, porém a relevância das experimentações estética e poética da segunda é maior e acabou determinando o estilo viniciano, tornando-o conhecido, principalmente do grande público, como bem demonstra Affonso Romano de Sant’Anna:

O leitor ordinário de Vinicius (...) está mais habituado com a segunda parte de sua obra e com algumas de suas canções (...). Mas as suas canções e essa segunda poesia só podem ser entendidas ao lado daquela outra que ele mesmo chamava de transcendental e mística. (1993, p. 264)

Ainda sobre a permanência de características da primeira fase na segunda, Mourão afirma:

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

Mais, portanto, que por versos, metáforas ou exclamações avulsas, a permanência do “idealismo dos primeiros anos” (aquela primeira equação não resolvida) manifesta-se na segunda fase da obra de Vinicius, por um constante enervamento da expressão. E, através deste “enervamento”, é que se tornam particularmente significativas algumas características, que iremos sumariamente analisar e que se prendem, todas elas, em última instância, ao sentimento religioso. (2004, p. 105)

Então, já assumida a postura crítica aqui adotada, a qual converge para o grupo dos críticos que enxergam uma continuidade na obra de Vinicius de Moraes, convém avaliar como os estudiosos e leitores críticos de Vinicius vêm tratando *Cinco Elegias*.

*

Primeiramente, é interessante notar que Vinicius, em sua famosa “Advertência”, na qual estabelece, além da questão da repartição de sua poesia em duas fases, *Cinco Elegias* como marco divisório, utiliza o termo transição para caracterizar tal livro, bem como alude a uma ideia de encontro, de fusão entre as fases:

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

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

À segunda parte, que abre com o poema “O Falso Mendigo”, o primeiro, ao que se lembra o A., escrito em oposição ao transcendentalismo anterior, pertencem algumas poesias do livro *Novos Poemas*, também representado na outra fase, e os demais versos publicados posteriormente em livros, revistas e jornais. (...)

De permeio foram colocadas as *Cinco Elegias* (1943), como representativas do período de transição entre aquelas duas tendências

contraditórias, – livro, também, onde elas melhor se encontraram e fundiram em busca de uma sintaxe própria. (MORAES, 1960, p. 5).

Ora, se as “duas tendências contraditórias” das fases de Vinicius conseguiram “se encontrar e fundir” em *Cinco Elegias*, de modo a surgir daí uma “sintaxe própria”, está bastante claro que esta obra, além de ter características muito singulares (“sintaxe própria”) – e que bastariam para justificar um estudo sobre –, também detém recursos poéticos oriundos das duas fases de Vinicius. Tal fato comprova que o próprio autor dá particular importância às *Cinco Elegias*, delegando a ela papel de destaque e articulatório entre suas “duas tendências contraditórias”. Essa importância é corroborada, em um primeiro momento, pelo fato de Vinicius ter incluído em sua *Antologia Poética* (1954) todas as elegias, sem incorporá-las à sua “repulsa” – que excluiu grande parte dos poemas a elas anteriores –, mesmo enxergando nelas características da primeira fase¹⁰.

Além disso, essa inclusão integral das *Cinco Elegias* em sua *Antologia Poética* advoga em prol dos críticos que enxergam a continuidade poética em sua obra apesar da partilha bifásica, pois, além de assumir a existência de uma fusão entre as tendências poéticas contraditórias, também permite a inclusão – nem que seja através de uma mescla, de uma fusão – de poemas que resguardam algum contorno do Vinicius de Moraes dos primeiros livros.

Assim, a importância de *Cinco Elegias* na produção viniciano é incontestável. Mesmo aqueles que resistem a enxergar qualidades da mesma grandeza da segunda fase do poeta na primeira são obrigados a admitir que Vinicius, ao aferir às *Cinco Elegias* a posição “de permeio”, destacou esse livro dos dois conjuntos de poemas. Desse modo, as elegias de 1943

¹⁰ Renata Pallotini (2004, p. 126) destaca esse fato: “*Cinco Elegias* é um livro de grande importância na trajetória de Vinicius de Moraes. Reconhece-o o próprio poeta ao incluí-lo integralmente na sua *Antologia*, como representativo da transição entre o que ele mesmo chama a sua segunda fase”.

são colocadas à parte, em uma posição bastante única e diferenciada e, como tal fato sugere, estudá-las é investigar a existência de uma chave poética para compreender a poesia do autor.

Apesar de todo o valor de *Cinco Elegias*, uma parte da fortuna crítica de Vinicius de Moraes contenta-se em somente citar o livro como ponto médio e articulatório entre as duas fases, sem desenvolver mais profundamente questões sobre o assunto. É o que se pode observar, por exemplo, na leitura de Antonio Cândido:

Em 1943 surgem as *Cinco Elegias*, poemas densos, escritos entre 1937 e 1939, nos quais a pesquisa metafísica dos primeiros tempos foi canalizada para representar a naturalidade do amor, a inquietação relacionada à experiência corrente, o mistério traduzido em familiaridade e temperado com uma espécie de humor sem agressão – traços que nunca mais saíram de suas receitas. É notável o sentido experimental da linguagem, que o levou inclusive a jogar com os aspectos visuais, tão em moda atualmente. (2004, p. 104).

Também David Mourão Ferreira fala da transição entre os dois períodos da poesia de Vinicius de Moraes, representada pelas *Cinco Elegias*, e utiliza os versos dos poemas como exemplificação da transição entre as duas fases: “Resta acrescentar que os versos transcritos pertencem todos a *Cinco Elegias* – obra de transição, onde, como é natural, os resíduos da primeira fase são muito mais visíveis” (FERREIRA, 2004, p. 104).

Embora o fato de servir de momento articulatório ou ponto divisor entre as duas fases vinicianas possa ser por si só uma grande constatação que envolve uma série de implicações, tais como a singularidade de *Cinco Elegias* em relação aos demais livros do autor, ou mesmo a evidenciação de que a transição pode ser localizada em um único momento, ainda não parece ter sido explorada adequadamente essa afirmação, ficando ela muitas vezes restrita à repetição do mote da transição. Falta à crítica, portanto, que se debruce sobre a obra, indicando como e por que isso acontece em *Cinco Elegias*. Esse é, justamente, o movimento que se pretende iniciar com esse trabalho.

Esse aparente desinteresse para com a questão das *Cinco Elegias* parece ainda mais evidente em alguns autores, reunidos em *Poesia Completa e Prosa*, que sequer mencionam o livro, direcionando suas falas para outros aspectos e leituras da poesia vinicianiana. É o que acontece nos textos de Maria Rosa Olivier (2004), Otto Lara Resende (2004) e Eduardo Portella (2004).

Obviamente, como já foi dito, as leituras empreendidas por cada pesquisador ou crítico possuem um recorte ou uma demanda de caráter muito próprios, o que faz com que variem as abordagens e os enfoques. Assim, o que se quer frisar com esse levantamento é a demanda por estudos como os de Renata Pallotini (2004), Manuel Bandeira (2004) e Ivan Jaqueira (2004), que, ainda que não dêem conta da totalidade de questões em *Cinco Elegias*, lançam preciosos olhares e realizam grandes contribuições interpretativas sobre o livro.

Pallotini executa uma leitura primeiramente panorâmica sobre todos os livros lançados até aquele momento (1958). Depois, passa a realizar expedições mais detalhadas sobre as escolhas formais e de conteúdo que determinaram as estruturas da construção poética. Sua leitura das *Cinco Elegias* está presente no primeiro momento e, então, os poemas publicados em 1943 são brevemente analisados, em uma leitura ampla e distante, que busca as características mais marcantes em cada elegia, de modo a oferecer uma espécie de cartografia poética desse livro que se apresenta como um ponto referencial para a poética vinicianiana.

Já Manuel Bandeira (2004) publicou uma resenha crítica sobre *Cinco Elegias*, sendo esta a primeira e única publicação exclusivamente dedicada ao referido livro a permanecer em grande circulação¹¹.

¹¹ Até o momento da defesa dessa dissertação, não havia ainda uma reedição de *Cinco Elegias*, que, seguindo a proposta editorial dos livros já republicados de Vinicius de Moraes, contenha textos sobre a obra.

Aproveitando-se de versos do próprio Vinicius, Manuel Bandeira tenta definir uma poesia que, naquele momento, parecia incógnita: “Coisa alóvena, ebaente”, as elegias de Vinicius de Moraes suspendiam a compreensão imediata e perigosamente avançavam por novas searas poéticas, que, provavelmente iriam “escandalizar todo o mundo. A começar pela mãe e pela avó” (BANDEIRA, 2004, p. 87). Então, rompendo com as primeiras referências, Bandeira sugere que Vinicius irrompe nu, e, devido ao processo de “evolução do poeta”, que consegue “contagiar de lirismo as mazelas da carne” e choca justamente por iniciar um processo de desnudamento daquilo que não é comum, que não é puramente humano, realiza poemas de fôlego, os quais apontam, conforme comprova sua trajetória brevemente lembrada, para o surgimento de “uma força criadora de natureza sem precedentes em nossa literatura” (ibidem, p. 88). Assim, Bandeira tece comentários bastante interessantes sobre o impacto das elegias sobre a crítica e o público leitor, informando que Vinicius de Moraes encontra-se como jamais visto anteriormente.

Ivan Junqueira (2004), por sua vez, realiza uma busca pela trajetória da linguagem poética utilizada por Vinicius de Moraes, desde *O caminho para a distância* (1933) até *Antologia Poética* (1960), centrando-se, para isso, nas formas utilizadas por Vinicius – com métrica ou não – e analisando como a conquista de uma identidade literária própria relacionou-se com inspirações e influências. É interessante destacar que Junqueira assinala a existência de um Vinicius menos luminoso, mais angustiado e ligado à dor: “Há nos versos do autor uma tragicidade tão intensa e dolorosa que nem o *humour* nem a participação social de seus últimos poemas serão capazes de apagar” (JUNQUEIRA, 2004, p. 147), e irá analisar as *Cinco Elegias* sob a égide do trágico, indicando o caminho de transformação poética que inclui a dor: “E assim amanhece a nova vertente da poesia de Vinicius de Moraes” (ibidem, p. 155).

Fora de *Poesia Completa e Prosa*, há ainda alguns trabalhos e livros que versam sobre Vinicius e, assim sendo, devem entrar nessa revisão bibliográfica.

Em *Vinicius de Moraes*, Ferraz diz:

Ao organizar sua Antologia Poética (1954), Vinicius de Moraes antepôs aos poemas uma “Advertência”, na qual esclarecia que as duas partes em que se divide o livro correspondem a fases distintas de sua obra: a primeira, “transcendental, freqüentemente mística, resultante de sua fase cristã”, que teria chegado a seu termo com o poema-livro *Ariana, a Mulher* (1936); a segunda espelhando um movimento de “aproximação do mundo material com a difícil mas consistente repulsa ao idealismo dos primeiros anos”. Entre as duas partes, Vinicius pôs as *Cinco Elegias* (1943), cuja posição intermediária aponta para o fato de essas definirem um período de transição. O conjunto, desse modo, daria a noção correta da luta do autor “contra si mesmo”, mostrando o quanto se libertara “dos preconceitos e enjoamentos de sua classe e do seu meio, os quais tanto, e tão inutilmente, lhe angustiaram a formação”.

Grande parte da crítica e também dos leitores não especializados ratificou, ao longo dos anos, esse quadro proposto pelo poeta. Seria possível, no entanto, adentrar sua obra por outros caminhos, nos quais as questões ligadas aos temas essenciais e às opções formais estivessem presentes, sem que a atenção principal recaísse na divisão de fases. (2006, p. 14-15).

Apesar de seus estudos declaradamente procurarem uma outra aproximação com obra, “sem que a atenção principal recaísse na divisão de fases”, oferecendo assim, ao leitor não-especializado, público-alvo dessa publicação, as principais características e questões sobre opções formais e temáticas do autor, Eucanaã Ferraz reforça a posição privilegiada de *Cinco Elegias* (“cuja posição intermediária aponta para o fato de essas definirem um período de transição”) sem, contudo, aprofundar-se nelas. Embora não empreenda a análise das elegias em questão, Ferraz oferece uma chave muito importante para a leitura de Vinicius de Moraes e, conseqüentemente, para a abordagem do livro *Cinco Elegias*, pois liberta o crítico de um caminho trilhado em duas vias, em duas fases, oferecendo a possibilidade de que se façam deslocamentos internos, os quais redimensionam a obra poética de Vinicius e ofereçam, assim, novas chaves interpretativas.

Também sem analisar qualquer elegia – ou mesmo trecho dela –, porém tratando com menos liberdade a poesia de Vinicius porque atrelada a uma só temática poética, apresenta-se o livro *A poética da noite em Vinicius de Moraes* (GROETAERS, 2007). A exploração da poesia de Vinicius a partir da temática da noite não se ocupou do amanhecer em Chelsea da “Última Elegia”, restringindo-se a poemas nos quais a noite estava claramente expressa por meio de referências claras e diretas, como “noite” ou “lua”.

Os três estudos publicados no *Caderno de Leituras* (FERRAZ, 2009), publicação voltada para a orientação de professores dos ensinos fundamental e médio, já trazem algumas inserções das elegias em análises e roteiros de leituras que, direcionadas para um público especializado, apresentam consistência crítica e um bom começo para se pensar esses poemas. No primeiro artigo, Noemi Jaffe segue por caminho diverso, que privilegia outras escolhas e deixam *Cinco Elegias* em segundo plano. Já no texto de Ana Lucia Souto Mayor, a “Elegia desesperada” ganha espaço por seu lirismo patente, e é, então, analisada sob a ótica da “reinvenção de formas tradicionais” (p. 28). Por fim, Maria do Carmo Campos estabelece estreita relação entre “Elegia quase uma Ode” e Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, através de “uma confissão candente e alentada das angústias humanas” (p. 44).

Ainda no campo das publicações recentes, principalmente por ocasião da reedição da obra de Vinicius de Moraes pela editora Companhia das Letras, há interessante texto de Ferreira Gullar, que, trazido a público no ano da morte de Vinicius de Moraes e republicado em *Poemas Esparsos* (2009), empreende uma análise das primeiras obras vinicianas, dentre as quais está *Cinco Elegias*. Sobre o livro de 1943, Gullar afirma que ele começa ainda com o tom da primeira fase, mas termina, na “A última elegia”, com “uma espécie de fúria” com a qual o poeta “se despede de seu passado poético” (GULLAR, 2009, p. 203).

Algum tempo mais tarde, Affonso Romano de Sant'Anna (1993), em artigo sobre Vinicius de Moraes e suas representações poéticas do feminino, propõe a existência de uma fragmentação na poesia viniciano que se reflete nos modos como aparecem as mulheres – ora idealizadas e únicas, ora universais e ligadas fortemente aos desejos e pulsações da carne – e nas maneiras como o eu-lírico vivencia essa relação homem-mulher. Apesar de seu *corpus* não se limitar a *Cinco Elegias*, há interpretações de alguns trechos desses poemas, como veremos. Além disso, existem ainda leituras, sobretudo no que concerne a arquétipos e mitologias que, dispersas ao longo de toda a sua poesia, oferecem chaves de leitura bastante interessantes para o livro de 1943, principalmente se considerarmos, como vimos fazendo, *Cinco Elegias* como ponto de interseção entre a fase mais mística e a fase mais conhecida de Vinicius.

Finalmente, dentro da fortuna crítica de Vinicius de Moraes produzida com o objetivo de serem trabalhos finais de estudos de mestrado ou doutorado, existem quatro trabalhos que destacam e aprofundam as visões sobre *Cinco Elegias*. Aqui, para efeito de organização, serão abordados os trabalhos em ordem cronológica, de modo que se possa, inclusive, caso seja aplicável, avaliar a trajetória historiográfica das leituras sobre o livro¹².

Em 1983, na Universidade Federal da Paraíba, a “Última Elegia” motivou um estudo linguístico, intitulado *A Última Elegia by Vinicius de Moraes: a Linguistic Analysis of a*

¹² Sobre os trabalhos acadêmicos aqui abordados, convém esclarecer que, embora existam outros sobre Vinicius, foram selecionados aqueles que versavam sobre *Cinco Elegias*. Ainda que os demais estudos sobre Vinicius também façam, obviamente, parte de sua fortuna crítica, recairiam em uma categoria já abordada aqui: de estudos cuja temática ou recorte não abarcam o livro *Cinco Elegias*, e o que se pretende neste capítulo é justamente uma revisão sobre o que se publicou em larga escala de divulgação sobre o poeta ou o que já foi escrito sobre *Cinco Elegias*. A primeira categoria para se vasculhar o quanto a leitura de *Cinco Elegias* vem sendo difundida, e a segunda para averiguar o que se diz sobre os poemas.

*Bilingual Poem*¹³. Partindo da discussão sobre o que é bilinguismo, Maria Elinete Taurino Guedes (1983) realiza uma interpretação dessa quinta elegia, confirmando que o domínio bilíngue de Vinicius de Moraes realiza um poema riquíssimo e cujo ineditismo formal permite-lhe, definitivamente, um domínio pleno da poesia, tanto em língua inglesa quanto em língua vernácula, alçando-o, portanto, ao rol dos grandes poetas. Sobre esse trabalho é importante frisar dois aspectos: antes de tudo, o fato de uma das elegias de 1943 ter motivado uma dissertação de mestrado, fato ainda mais louvável se notarmos o ano de 1983 – apenas três anos após a morte de Vinicius –, pois ao que tudo indica, ainda existia certa resistência na academia a estudos sobre o poeta¹⁴. O segundo ponto que merece destaque é o dedicado trabalho de esquadramento dos termos bilíngues, em inglês e em português utilizados por Moraes, bem como a interpretação dos dados obtidos, que, certamente, auxiliarão bastante na interpretação que aqui se segue¹⁵.

Dalma Nascimento, em 1984, escreveu uma tese sobre Vinicius de Moraes, na qual incluía, juntamente com os primeiros livros, *Cinco Elegias*, em uma tentativa bem-sucedida de mapeamento da poética vinicianiana. Em busca das chaves que dariam acesso à elucidação do teorema, que a pesquisadora crê girar em torno de três “núcleos geradores” na poesia do autor – amor, mulher e criação –, ela objetiva “recolocar em debate, principalmente, o mito” (NASCIMENTO, 1983, p. 13). Talvez devido à ênfase na questão do mito, os poemas “A última elegia”, “Elegia ao primeiro amigo” e “Elegia desesperada” tenham sido preteridos às duas

¹³ A dissertação de mestrado de Maria Elinete Taurino Guedes foi produzida como parte dos requisitos para a obtenção do título de “Master of Arts”, na Universidade Federal da Paraíba, no programa de Pós-Graduação em Letras.

¹⁴ Conforme demonstra Eucanaã Ferraz: “Tendo gozado durante mais de três décadas de raro reconhecimento em vida, hoje não é sequer fácil de encontrar, no mundo acadêmico, alguém que se tenha dedicado a estudar sua obra”. (FERRAZ, 2003, p. 17)

¹⁵ Cabe observar que dois erros tipográficos, infelizmente, prejudicaram a interpretação de alguns versos.

primeiras composições (“Elegia quase uma ode” e “Elegia lírica”). No entanto, ainda assim, Nascimento oferece uma leitura interessante e rica sobre o livro de 1943.

Por fim, Juliana Santos (2007) redige dissertação na qual procura provar que, ao contrário do que alguns críticos defendem, a poesia inicial de Vinicius de Moraes, bastante carregada de religiosidade e de aspectos metafísicos, encontra continuidade e reverbera ao longo de toda a sua produção artística. Embora o estudo contribua para os estudos vinicianos ao mapear as ocorrências de elementos metafísicos e simbolismos religiosos nas obras do autor e ao realizar uma revisão da fortuna crítica, sobretudo no que se refere à ideia de continuidade da poética típica da primeira fase na segunda, a análise das *Cinco Elegias* mostra-se panorâmica ao privilegiar a investigação, sobretudo, de temáticas e imagens do feminino e do religioso.

Nos próximos capítulos, algumas dessas interpretações ajudarão a realizar a leitura mais aprofundada das elegias. Porém, uma última observação sobre o tratamento dado pela crítica da poesia de Vinicius de Moraes cabe aqui: a organização prévia de *Poesia Completa e Prosa* colocava *Cinco Elegias* em local esmaecido, onde nem mesmo o nome – nesse caso específico, a individualidade, já que a obra não possui outras companheiras em seu lugar intermediário – foi preservado. Ou seja, essa postura em relação a *Cinco Elegias* denota o pouco relevo que tendia a acompanhar a publicação de 1943, delegando-o a um papel de “Intermédio Elegíaco”, sem especificidades, sem identidades poéticas, mera passagem triste de uma fase a outra. Esse quadro foi alterado quando, na edição de 2004, organizada por Eucanaã Ferraz, para a editora Nova Aguilar, os livros foram reorganizados, aparecendo, “pela primeira vez, em ordem cronológica e com seus títulos originais” (FERRAZ, 2004, p. 13), e não mais “agrupados ou desmembrados, de modo que se evidenciassem certas fases estéticas ou cronológicas” (ibidem, p. 13). Assim, os títulos reapareceram individualmente, reavivando um diálogo entre as

obras que muitas vezes se perdeu ou se esbateu e libertando a leitura de “um tipo particular de enquadramento de determinada coleção de poemas no conjunto da obra” (ibidem, p. 15).

Enfim, de posse de tais dados, é possível compreender que, conforme já vimos, o panorama da crítica viniciano é restrito, embora com valiosas contribuições. Sobre *Cinco Elegias* especificamente, nota-se que é livro pouco estudado apesar de sua posição relevante e seu significativo valor no conjunto da obra viniciano, ficando as análises e ponderações sobre o livro geralmente vinculadas a outras temáticas ou recortes, que o consideram tão-somente em perspectiva ou em relação com outros volumes do autor.

Mais especificamente sobre a relação entre as elegias, a dor e o processo de transformação, nada há escrito. Tais fatos apontam para uma já conhecida necessidade de análise crítica da poesia de Vinicius de Moraes, a qual ainda oferece interessantes lacunas a serem preenchidas ou visitadas. Porém, camuflada na paisagem geralmente solar e iluminada da poesia de Vinicius, uma trilha parece ainda pouco ou nada desbastada, oferecendo à crítica contato com um outro lado da poesia viniciano. Envereda neste rumo uma poesia que ressignifica a dor, a solidão e, como bem chama a atenção Eucanaã Ferraz (2006), o grotesco, mas que parece ofuscada pela beleza das construções que lhe servem de base.

Por isso, não há dúvidas de que pensar sobre como Vinicius de Moraes entretece dor e transformação, como fica evidente na escolha das elegias como ponto articulatório de sua poesia, é avançar sobre a paisagem ampla e rica que nos deixou Vinicius, estabelecendo-o em definitivo no primeiro time da literatura brasileira, uma vez que dialoga com a tradição da lírica moderna, conforme veremos durante a análise de seus poemas.

Sobre a relação entre dor e transformação em Vinicius, diz Ivan Junqueira (2004, p. 152):

Apesar de sua gradual e irremissível caminhada em direção às medidas métricas mais estritas, como se vê nos *Novos Poemas*, ser-lhe-ia muito difícil, senão mesmo impossível delas se valer em momento de tão intensa metamorfose ontológica. As *Cinco Elegias* são, assim, uma como que despedida daquela angústia transcendental que tanto atormentara o autor em sua primeira fase de produção. Mas não apenas isso, como a seguir se verá.

Sobre o valor intrínseco de *Cinco Elegias*, cabe mais um comentário.

Não se pode ignorar que é de suma importância a consideração, mesmo em um primeiro momento, de *Cinco Elegias* de modo análogo ao que fez seu autor em 1943: ou seja, encarando o livro como cinco composições elegíacas, que possuem, cada uma delas, sua própria pulsação lírica a ser descoberta por seus leitores. É claro que, já na ocasião da publicação, Vinicius de Moraes já atinava para os aspectos inovadores ou diferenciados que apareciam em *Cinco Elegias*, conforme se pode notar tanto na nota introdutória ao livro (“Essa que foi a maior aventura lírica de minha vida”), quanto nos poemas em si (“Na hora de nossa et nunc et semper/ na minha vida em lágrimas/ uer ar iú/ ó fenesuites, calmo atlas do fog”, por exemplo). Também Manuel Bandeira o notou rapidamente: “Naturalmente, estas cinco elegias vão escandalizar muita gente (a ausência de poesia em certas pessoas dá pena). Vai haver choro e ranger de dentes” (BANDEIRA, 2004, p. 87). Porém, a real dimensão do caráter singular que as elegias contêm, somente foi explícito a partir da Advertência da *Antologia Poética*. Assim, ao se conservar essa perspectiva, se mantêm as primeiras impressões sempre ao alcance do crítico, lembrando-o que há ali um material a ser explorado com sutis vilosidades e pequenas rugosidades que escapam na pressa da classificação.

Publicado em 1943, *Cinco Elegias* foi o quinto livro de Vinicius de Moraes e, após 1954, e somente após esse ano, passou a ser considerada pelo próprio poeta – opinião endossada por quase todos os seus críticos, conforme já visto anteriormente – como obra situada em posição intermediária, entre as suas duas fases poéticas. Não é possível, então, encarar *Cinco*

Elegias, a priori, apenas como um ponto de contato, pois fazer isso é tornar o livro, automaticamente, diluído no conjunto de obras de Vinicius, e é, portanto, problematizar os cinco poemas de 1943 de maneira comparativa ou em relação com outros poemas (ou fases). Assim sendo, ao realizar leitura deste modo, corre-se o risco da adoção de uma visão já engessada e sob a perspectiva da relativização, como se fosse suficiente pensar nas cinco elegias como poemas sempre dependentes dos demais para que façam sentido. Desse modo, *Cinco Elegias* perde seu impacto, uma vez que fica imprensada entre as duas fases e já pré-julgada como elemento de transição, com suas categorias e características mais ou menos estanques em leituras críticas já realizadas. Com isso, se abstém o leitor-crítico da oportunidade de observar cada poema em sua individualidade e de formar um parecer sobre o livro que verdadeiramente trate de suas características e aspectos mais intrínsecos e individuais – e, por isso mesmo, mais interessantes.

Embora evidentemente necessária, essa volta ao passado, buscando, em um primeiro momento, uma maior isenção crítica por parte do leitor, não houve até agora qualquer destaque por parte da crítica viniciano sobre isto. O papel que *Cinco Elegias* pode desempenhar parece sempre estável em uma leitura comparativa, ainda que de maneira subjetiva, com as demais produções do poeta carioca. *Cinco Elegias* fica, então, fadada a obra relevante somente na dimensão total da poética viniciano, tendo suas qualidades, belezas e importâncias relegadas a mero elemento-ponte, por onde se passa sem se parar, sem se notar as nuances do caminho e sem, é claro, encontrar outro prazer que não o anseio de chegar ao destino ainda não alcançado.

Porém, em *Cinco Elegias* há fruição. Há espaços e caminhos que merecem uma pausa despreocupada com o restante da viagem poética que Vinicius embala. Existem, nos cinco poemas, a paisagem desconcertante dos telhados recém-amanhecidos de Chelsea, a cotidiana

fotografia da cidade, que agoniza em desespero e piedade, ou o rosto amigo, visto bem de perto, que agora se despede porque tem outros rumos a seguir. Há, enfim, meandros, espantos, vistas sedutoras que não podem (nem devem) ser ignoradas.

3. Cinco Elegias

Conforme visto no capítulo anterior, não se deve entender *Cinco Elegias* somente como elemento de transição na poesia viniciano, mas principalmente como volume singular e que, como tal, figura destacada de quaisquer fases atribuídas. Então, como abordar esse livro? Por onde iniciar o seu processo de leitura individualizada?

Ora, como bom explorador, o leitor deve encontrar prazer já nos preparativos para a viagem. Não se pode desprezar, então, a nota que Vinicius antepõe aos poemas, na qual explica as origens e breve história das composições que se seguem:

Dessas cinco elegias, as quatro primeiras foram ideadas e em parte escritas – a primeira e a segunda integralmente – em 1937, em Itatiaia, no sítio de Octávio de Faria, ali a meio caminho entre Campo Belo e a Cachoeira de Marombas, lugar que amo e onde passei alguns dos meus melhores dias. Nesse tempo, a terceira, essa que aqui vai com o título de “Desesperada”, era para ser na realidade a quarta; em substituição havia outra; que se deveria chamar “Intermédio elegíaco” e afinal se transformou num drama lírico, com que ainda hoje ando lidando. Iniciada nessa ocasião, só fui terminá-la em fins de 1938, em Oxford, quando, estudante, ali assisti. A atual quarta foi a única que me perseguiu, inacabada, ao longo de todos esses anos. Há coisa de um mês, de repente, resolveu-se.

Quanto à última, escrevi-a de jato, naquele maio de 1939, em Londres, vendo, do meu apartamento, a manhã nascer sobre os telhados novos do bairro de Chelsea. A qualidade da experiência vivida e o lugar onde a vivi criaram-lhe espontaneamente a linguagem em que se formou, mistura de português e inglês, com vocábulos muitas vezes inventados e sem chave morfológica possível. Mas não houve sombra de vontade de parecer original. É uma fala de amor como a falei, virtualmente transposta para a poesia, na qual procurei traduzir, dentro de sonoridades estanques de duas línguas que me são tão caras e com arranjos gráficos e ordem puramente mnemônica, isso que foi a maior aventura lírica da minha vida. (MORAES, 2004b, p. 283).

Além de deixar claro o modo como o autor encarava, à época da publicação do livro, as elegias, como já detalhadamente explicado anteriormente, essa pequena introdução nos diz

outras coisas, dando pistas sobre caminhos e pontos onde vale a pena parar e observar mais atentamente. Como um mapa, o texto surge para destacar relevos e acidentes – pausas na composição, por exemplo, como se vê em “Nesse tempo [1937], a terceira, essa que aqui vai com o título de ‘Desesperada’, era para ser na realidade a quarta; (...) Iniciada nessa ocasião, só fui terminá-la em fins de 1938, em Oxford, quando, estudante, ali assisti” – que, estabelecidos ou ocorridos durante a gênese do livro, explicam muito sobre características e sedimentações acerca do fazer poético do autor.

Isto é, como bem reparou Dalma Nascimento (1984, p. 197):

Neste depoimento inicial à obra, depreendem-se pressupostos básicos de sua poética:

- a) Ligação entre vida e poesia (a qualidade da experiência vivida e o lugar onde a viveu a que se referiu [sic]);
- b) Experimentação e invenção na página poética. O que ocorre mais na quinta elegia com arranjos verbo-voco-visuais [sic];
- c) Poesia coligada ao Amor: “a fala do amor, virtualmente transposta para a poesia”;
- d) Valorização das sonoridades ocultas no discurso petrificado e miticamente revisitado pela memória de: “traduzir...a ordem puramente mnemônica”;
- e) Aventura verticalizante na disposição anímica: “foi a maior aventura lírica de [sic] minha vida”. Venturosa incursão, deixando brotar o que vem da força poética. Mítico retorno à percepção maior re-cordada.

Além desses aspectos destacados pela estudiosa, também se deve notar que na introdução escrita por Vinicius existe grande destaque para a “Última elegia”, a qual possui um parágrafo exclusivo e é, inclusive, classificada como “a maior aventura lírica da minha vida”. Isso sugere o quanto esse poema é diverso de tudo o quanto já havia escrito o autor e, portanto, deve ser analisado cuidadosamente em relação às inovações e permanências que traz.

Embora tenhamos já uma porta aberta para adentrarmos as *Cinco Elegias*, é possível ainda pensarmos uma outra abordagem inicial. Localizando o livro em relação ao seu tempo e às

suas tradições literárias pode-se, então, estabelecer quais serão os guias teóricos que ajudarão na exploração.

Escrito entre os anos de 1937 e 1943, *Cinco Elegias* é livro inserido no contexto do Modernismo Brasileiro, e como tal, encontra-se, conseqüentemente, localizado no âmbito da lírica moderna. Porém, não basta o pertencimento a determinado quadro para garantir que um livro ou um autor possam ser, de fato, incluídos ali. Assim, convém verificar o que significa pertencer à lírica moderna e, então, observar cuidadosamente se *Cinco Elegias* e Vinicius de Moraes podem ser lidos sob os auspícios de tais parâmetros.

Para debater o estatuto da lírica moderna e suas estruturas, talvez a teoria mais indicada seja aquela formulada por Hugo Friedrich. Escrito na década de 1970 e tendo por muito tempo figurado como a principal referência para aqueles que investigavam poetas e poemas hodiernos, *Estrutura da Lírica Moderna* lançou as bases para o pensamento crítico sobre poesia, principalmente a do século XX.

Tencionando compreender as principais estruturas que compõem a lírica novecentista o autor estabelece características comuns à lírica moderna, de modo a traçar um perfil literário aplicável à polifonia desses tempos tão cheios de novidades e inovações.

A tese central do livro é a de que a lírica moderna “fala de maneira enigmática e obscura” (FRIEDRICH, 1978, p. 15), gerando propositalmente no leitor dissonâncias – que seriam “esta junção de incompreensibilidade e de fascinação” (ibidem, p. 15) – e fazendo com que as interpretações obrigatoriamente enveredem pelas chamadas categorias negativas, por causarem no leitor a impressão de uma anormalidade. Isto é, Friedrich defende que esse comportamento da lírica moderna encontra-se, em parte, explicado pela predominância da transformação nas composições líricas dos poetas modernos, que faz com que “a língua poética

[adquirir] o caráter de um experimento do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado. O vocabulário usual aparece com significações insólitas”. Assim, está “a cognição da lírica moderna (...) diante da tarefa de procurar categorias com as quais possa descrever essa lírica” (FRIEDRICH, 1978, p. 19-20). E ainda: “Não se pode fugir ao fato – e toda a crítica o confirma – de que se apresentam categorias predominantemente negativas” (ibidem, p. 19-20), embora essas sejam utilizadas não para depreciar as obras que descrevem, mas sim, e tão-somente, para defini-las.

Nesse sentido, como podemos pensar *Cinco Elegias*?

Ora, tomemos novamente o caminho indicado por Vinicius em sua nota introdutória a *Cinco Elegias*. Sobre a derradeira elegia, Vinicius de Moraes avisa que essa “foi a maior aventura lírica da minha vida” (2004b, p. 283). Podemos ajuntar à declaração a observação feita por Manuel Bandeira a respeito dos efeitos das elegias sobre os leitores:

Naturalmente, estas cinco elegias vão escandalizar muita gente (a ausência de poesia em certas pessoas dá pena). Vai haver choro e ranger de dentes. Não são elegias aliás: são elégias. Coisa alóvena, ebaente. (BANDEIRA, 2004, p. 87).

Com isso, é possível notar que, se recorrermos a Hugo Friedrich, esse escândalo, essa incompreensibilidade, todo o choque que a “mistura de português e inglês, repleta de palavras inventadas de corpo inteiro ou por distorções à la Joyce” (ibidem, p. 88) ou que o surgimento do poeta “nu, inteiramente nu, nu na rua Lopes Quintas, sobre os telhados de Chelsea e na última grimpada do Itatiaia” (ibidem, p. 87) operam, no leitor, um duplo movimento simultâneo: de sedução, pela impressionante maneira como são construídas e cadenciadas, e de afastamento, provocado pelo hermetismo e pela obscuridade de algumas passagens. Ou, nas palavras de Friedrich (1978, p. 15):

A lírica europeia do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura. (...) Com estes poetas, o leitor passa por uma experiência

que o conduz – também ainda antes que se perceba disto – muito próximo à característica essencial de tal lírica. Sua obscuridade o fascina, na mesma medida em que o desconcerta. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada.

Embora descreva a lírica de poetas europeus do século XX, é completamente possível localizar tais características na lírica viniciano de *Cinco Elegias*, principalmente na última composição. Além das evidentes obscuridades oriundas da próxima mesclagem entre línguas, tanto no plano morfológico quanto no sintático, como veremos mais detalhadamente a seguir, também reforça a validade dessa fala para o livro publicado em 1943 o entusiasmo com que Manuel Bandeira se refere a ele em sua resenha crítica, chamando-o, inclusive, de “coisa alóvena, ebaente”, neologismos criados por Vinicius de Moraes e que, para Bandeira, representam bem a atmosfera dos poemas ali presentes.

Apesar do tom bastante entusiasmado que Bandeira utiliza para referir-se a *Cinco Elegias*, as categorias negativas ainda são localizáveis. Temos, então, palavras e expressões que buscam descrever a poesia contida neste livro e que se apresentam necessariamente negativas, e cuja síntese maior encontra-se ao final do texto, quando o autor de *Libertinagem* procura enfatizar a importância do livro na poética viniciano e usa para tanto uma descrição bastante “negativa”, empregada não para depreciá-lo, mas para defini-lo, ou seja, no sentido freudiano:

(...) era de toda a conveniência que estes poemas aparecessem quanto antes para nos lavar o peito e os olhos dos contatos impuros: para nos arrancar à trivialidade do cotidiano; para nos levar, como leva, Poesia, desgraçadamente Poesia, “à borda de abismos irrealis que depois eram abismos verdadeiros”. Abismos verdadeiros, que é, porém, onde se encontra inesperadamente a Graça, acudindo radiosa como a manhã sobre os telhados de Chelsea. (BANDEIRA, 2004, p. 89)

Essas características destacadas no texto de Bandeira sobre as elegias de Vinicius são igualmente encontradas nas demais leituras críticas sobre *Cinco Elegias* e, portanto, sugerem a

adequação da teoria de Hugo Friedrich para a leitura dessa obra, muito embora, nos livros posteriores, a poética viniciano vá imbricar-se por sendas cuja interpretação aponte para outros caminhos teóricos¹⁶.

Ora, de posse dessas informações, é possível já iniciar um processo de leitura e análise das elegias, no qual se mantenham no horizonte as perspectivas da teoria de Hugo Friedrich e também a hipótese basilar dessa dissertação.

¹⁶ Nesse sentido, é exemplar o pensamento de Alfonso Berardinelli (2007), que critica a teoria de Friedrich, por considerá-la “uma espécie de reformulação sistemática (e relativamente tardia) da poética da poesia pura e do hermetismo” (BERARDINELLI, 2007, p. 21), que criaria um “mito da modernidade”, sujeitando a leitura da poesia do século XX a “uma espécie de jargão” (ibidem, p. 40), constituído pelo antagonismo e pela obscuridade. Assim, a percepção da lírica moderna sob a égide desse “jargão”, ofereceria aos leitores não mais uma arte inovadora e múltipla, mas sim uma maior previsibilidade, a historicização da poesia novecentista e “uma peculiar *estetização do vazio*, entendido como o máximo de contestação lingüística dos procedimentos literários tradicionais” (ibidem, p. 176). Com isso, segundo Berardinelli (ibidem, p. 131), “ali onde o leitor é tudo, o autor desaparece, e a própria obra mais que aberta, pode ser definida como supérflua. Ler um texto que se auto-cancela não é uma aventura ascética e chocante, mas impossível ou inútil”. A solução para escapar desse “Sublime niilismo”, então, seria compreender que a lírica moderna, embora descrita por Friedrich de maneira eficaz e, sob certo aspecto, satisfatória (já que apresenta uma “intenção unificadora”), não deve ser subestimada por generalizações que, ao invés de oferecerem uma estrutura sólida, calam a multiplicidade de vozes. Desse modo, é função da crítica formar um público leitor que compreenda o texto enquanto objeto artístico, e não estanque ao primeiro sinal de obscuridade. Ou, nas palavras do crítico italiano:

o leitor que aceita a obscuridade, o leitor adestrado não só a não interpretar aquilo que lê, lutando com níveis diversos de obscuridade e clareza sempre presentes no texto, mas também um leitor adestrado, em certo sentido, a não ler, e sim a contemplar o objeto-ligagem, o texto obscuro (‘aberto’ a todas as interpretações), como um dado da natureza – daquela ‘segunda natureza’ cultural e onipresente, não importa se inexplicável, em cujo invólucro fomos amestrados a viver. (ibidem, p. 142).

4. Elegia quase uma Ode

Muito provavelmente, o leitor que inicia a leitura de *Cinco Elegias* e depara-se com “Elegia quase uma Ode” esbarrará logo no título, perguntando-se, intrigado, o que virá pela frente, uma vez que elegia e ode são formas da lírica bastante diferentes, para não dizer, até mesmo, opostas.

Explica-nos muito bem Dalma Nascimento (1984, p. 198):

Com um adeus ao sonhador passado, nietzschianamente o Homem se afirma. Não com o vigor e a potência de Zaratustra. Marca-se, firmando-se, paradoxalmente, num passado que, em nível consciente, quer exorcizar. Mas do qual não se liberta. Evidencia-se tal propósito até pela escolha da poética forma: a elegia. Lamento ligado, possivelmente ao étimo grego: élegos. Primitivos sons da flauta. Cantos lutosos. Fúnebres sentimentos. Elegia que, no entanto, é quase ode. Ode, ligada ao entusiasmo, à alegria, à exaltação. Lamento, pois, que é celebração exaltada. Consagração ainda, nesta “elegia quase uma ode”. Pois entre a elegia e a ode, há um quase que impede, tanto a plenitude do entusiasmo, como a força do lamento. Mais uma vez, a trave da passagem. O meio do caminho. O rito entre a perda e o ganho. A peculiar antítese rependular da sua poética.

A incompletude semântica sugerida pelo título – pois não se trata nem de elegia nem de ode, ficando o poema na interseção, oscilando, indeciso, incapaz de pender para a alegria e o júbilo ou para a tristeza e a melancolia de maneira definitiva e segura – certamente revela de imediato o principal traço da composição, que se equilibra entre o amadurecimento necessário e a perda da ilusão, como se a poesia fosse, agora, pautada mais pela realidade do que pelo metafísico¹⁷. E é justamente com a transformação do poeta e da poesia, em um interessante paralelo, que o poema começa:

¹⁷ O que, absolutamente, não significa dizer que há o abandono da questão metafísica nesse poema. O que ocorre é a maior valorização do real e suas implicações.

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

A lamentação, solitária e incisiva, no monóstico de abertura, tem continuidade na estrofe seguinte:

O verso que mergulha o fundo de minha alma
 É simples e fatal, mas não traz carícia...
 Lembra-me de ti, poesia criança, de ti
 Que te suspendias para o poema como que para um seio no espaço.
 Levavas em cada palavra a ânsia
 De todo o sofrimento vivido.

Mas não só aí. Os ecos dessa dor ressoam por todo o poema, e a suposta alegria anunciada pelo título soa mais como uma resignação irônica do que propriamente uma satisfação velada, uma alegria contida. É o que mostra Ivan Junqueira (2004, p. 153):

A par de toda essa tragicidade, porém, a “Elegia quase uma ode”, como as demais, já deixa muito claro a abertura do espírito do poeta à caducidade e à contingência das coisas miúdas e efêmeras que povoam a existência desse “bicho da terra tão pequeno”. Não obstante sua ânsia ascensional, os versos finais dessa primeira elegia estão banhados de um humor que se confunde com o lirismo romântico e a sensualidade cósmica, aquela mesma que se verá depois em poemas como “A partida” e “Os acrobatas”.

Ou seja, retomada na última estrofe, a angústia intensa e melancólica do primeiro verso, e que se confirma ao longo de toda a elegia, passa a uma resignação com sutil humor, uma encenação construída com a dor, cujo resultado parece burlesco, beira o pastiche ou a inadequação (ou, como se questiona o próprio Vinicius de Moraes: “Por que eu truão nas minhas tragédias/ e Amadis de Gaula nas tragédias alheias?”):

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
 Ah, não me afogueis em flores, poemas meus, voltai aos livros
 Não quero glórias, pompas, adeus!
 Solness, voa para a montanha, meu amigo
 Começa a construir uma torre bem alta, bem alta...

Esses versos oferecem ao leitor um leve matiz irônico na referência ao poeta santificado e soberbo, que vai alçar outro patamar de existência (“O poeta vai passar soberbo/ ao seu abraço uma criança fantástica derrama os óleos das últimas lágrimas” e “Solness, voa para a montanha, meu amigo/ começa a construir uma torre bem alta, bem alta...”). A ideia de não-pertencimento, de inadequação do poeta ao mundo, que ao longo do poema é trabalhada lado a lado com sofrimentos e angústias, chega aos versos finais transformada. O adjetivo “soberbo” é a chave de compreensão dessa mudança. Ao atribuir um valor positivo à imagem do poeta após tantas associações negativas a essa figura, o adjetivo não desconstrói a negatividade, mas sim a reforça. Dentro da narrativa poética de “Elegia quase uma ode”, não é possível que o poeta, o qual, ao longo de todo o poema, foi descrito como inadequado, rasteiro, triste, sórdido, pobre e sofredor, seja transformado pela música, ou seja, pela poesia, em indivíduo superior, como sugere a última estrofe. São exemplos das várias imagens negativas atribuídas à ideia do poeta os seguintes versos:

Pobre de mim, tornei-me em homem.
De repente, como a árvore pequena
Que à estação das águas bebe a seiva do húmus farto
Estira o caule e dorme para despertar adulta
Assim, poeta, voltaste para sempre ;

Ó ideal misérrimo, te quero:
Sentir-me apenas homem e não poeta! ;

E escuto... Poeta! triste Poeta!
Não, foi certamente o vento da manhã nas araucárias
Foi o vento... sossega, meu coração; às vezes o vento parece falar...
E escuto... Poeta! pobre Poeta!
Acalma-te, tranquilidade minha... é um passarinho, só pode ser um
[passarinho
Eu nem me importo... e se não for um passarinho, há tantos
[lamentos nessa
terra...

E escuto... Poeta! sórdido Poeta!

Assim temos que, primeiramente, a escolha pelo pretérito imperfeito para conjugar o verbo “querer” indica uma ação inacabada, que frustra o eu-lírico porque impossível completá-la, ainda que houvesse essa intenção. Se tivesse optado pelo pretérito perfeito (eu quis), perderia a ideia de ação não-acabada, se a escolha recaísse sobre o pretérito-mais-que-perfeito (eu quisera ou eu tinha querido) haveria um maior distanciamento entre as ações passada e presente, já que o pretérito mais-que-perfeito refere-se ao passado do passado. Por isso, ao dizer “queria”, o poeta constroi a ideia de vazio, que se prolonga nas reticências utilizadas nos últimos versos dessa estrofe.

Reforça essa leitura a fala de Dalma Nascimento (1984, p. 199): “(...) o lamento é a tônica. O verbo ‘queria’ reticente é o núcleo sêmico congregador da plangência. ‘Querida’ assinala o frustrado desejo do sempre querer olhar para trás”.

Mais uma faceta do poeta *gauche* que nos aparece nessa terceira estrofe é a recuperação da imagem da criança da segunda estrofe (“Lembra-me de ti, poesia criança, de ti/ que te suspendias para o poema como que para um seio no espaço”). Essa criança, no entanto, não é mais aquela que busca naturalmente o seio para saciar-se; mas sim, uma criança desnaturalizada, estranha, que surge a partir de uma série de sentimentos e relações antitéticas (“Onde vivia a infância corrompida de vermes, a loucura prenhe do Espírito Santo, e ideias em lágrimas, e castigos e redenções mumificados em sêmen cru”), e que, cambiante, quer dar conta de todas as expectativas (“Querida dizer coisas simples, bem simples/ que não ferissem teus ouvidos, minha mãe./ Querida falar em Deus, falar docemente em Deus/ para acalantar tua esperança, minha avó”). É uma criança cujo anseio não é mais o seio, mas a adaptação.

Na quarta estrofe, no entanto, acontece a quebra da longa lista de desejos não-realizados em uma oração adversativa, que inaugura versos cheios de sofrimento e revelam,

mais uma vez, a impossível adequação do eu-lírico. A Poesia o conduz à inevitável angústia de saber que mesmo a infância, que parecia a salvo da dor, possui memórias tristes e ruins (“Onde vivia a infância corrompida de vermes, a loucura prenhe do Espírito Santo, e ideias em lágrimas, e castigos e redenções mumificados em sêmen cru/ Tu!/ Iluminaste, jovem dançarina, a lâmpada mais triste da memória...”). E assim, a poesia, que antes vinha em minúsculas, pequena como a criança que a acompanhava, agora ergue-se, cresce, alcança o patamar de “Poesia”. Mas que o leitor não se iluda, pois essa transformação da poesia em Poesia não se relaciona com qualquer intenção de solenidade ou tom maior. Não, os versos deixam de falar “docemente em Deus” e passam a “mergulhar o fundo”, a ir “à borda de abismos irreais” (mas que “depois eram abismos verdadeiros”), vão beber “a seiva do húmus farto”. O movimento, pois, é descendente, não ascendente. Então, a Poesia, assim em maiúsculas, é, na verdade, a personificação da lírica, com a qual vai dialogar diretamente o eu-lírico, delegando a ela a desgraça, a salvação de si mesmo e o retorno ao infortúnio (“Tu que me afogaste em desespero e me salvaste/ e me afogaste de novo e de novo me salvaste e me trouxeste/ à borda de abismos irreais em que me lançaste e que depois eram abismos verdadeiros”), bem como atribuindo à sua imagem uma figura feminina, que o contamina e o domina:

Teus braços longos, coruscantes; teus cabelos de oleosa cor; tuas mãos musicalíssimas; teus pés que levam a dança prisioneira; teu corpo grave de graça instantânea; o modo com que olhas o âmago da vida; a tua paz, angústia paciente; o teu desejo irrealizado; o grande, o infinito inútil poético! tudo isso seria um sonho a sonhar no teu seio que é tão pequeno...

O verso único muito longo sugere o encadeamento imagético/ onírico que habita a intimidade do eu-lírico e, novamente, alude à imagem do seio, no qual se quer aninhar o poeta. Tal reincidência nos faz pensar sobre o papel que o infantilismo desempenha neste poema.

Mario de Andrade já havia chamado a atenção para o fato, classificando-o como uma obsessão vinicianiana:

Das obsessões, quero lembrar apenas as que mais me chamaram atenção: a coreografia (...) e um tal ou qual infantilismo no geral manifestado pela necessidade de presença ou de carinho da mãe (...). (ANDRADE, 2004, p. 87)

E Renata Pallotini (2004, p. 136) complementa afirmando que o “infantilismo no qual o poeta reincidiu e continua reincidindo, fruto que é, esta tendência, de uma real necessidade de temperamento”.

A infância, nesta elegia, além de figurar repetidamente entre seus versos, encontra-se intimamente relacionada com a imagem erótica/ sensual da mulher-Poesia que oferece o seio, e também com a angústia ligada diretamente a um passado que, inocentemente vivido, lança as bases para um presente corrompido e repleto de pecados.

Sobre a questão sensual que envolve a infância e a mulher, Afonso Romano de Sant’Anna apresenta uma teoria psicanalítica que, aplicada à análise literária, ajuda a encontrar uma interessante chave de leitura. Diz ele:

Assinala Melanie Klein que para a criança, no princípio, a imagem da mãe se confunde com a imagem do seio. Ou melhor, a mãe é o seio. E esse seio, por outro lado, é um prolongamento do corpo da própria criança. Falar, portanto, de seio, de mãe e filho é falar de um conjunto complexo. (...) E assim como há um seio bom e um seio mau (conforme Melanie Klein), é possível falar da natureza ambígua do leite, ligado a Eros ou Tanatos, como, de resto, Bachelard já havia entrevisto na composição de todo elemento aquático. (1993, p. 298).

Ora, tomemos duas aparições da figura do seio em “Elegia quase uma ode” e analisemos-nas à luz da fala de Sant’Anna. Nos versos “Lembra-me de ti, poesia criança, de ti/ que te suspendias para o poema como que para um seio no espaço./ Levavas em cada palavra a ânsia/ de todo o sofrimento vivido”, esse seio definitivamente oferece um leite bom e

reconfortante, pois há saudades em jogo, há uma lembrança carinhosa da mulher-poesia-seio.

Contudo, nos versos:

Ah
Devesse eu jamais atender aos apelos do íntimo...

Teus braços longos, coruscantes; teus cabelos de oleosa cor; tuas mãos musicalíssimas; teus pés que levam a dança prisioneira; teu corpo grave de graça instantânea; o modo com que olhas o âmago da vida; a tua paz, angústia paciente; o teu desejo irrevelado; o grande, o infinito inútil poético! tudo isso seria um sonho a sonhar no teu seio que é tão pequeno...

Ó, quem me dera não sonhar mais nunca
Nada ter de tristezas nem saudades
Ser apenas Moraes sem ser Vinicius!

há uma saudade sofrida, indesejada, e o seio, embora ofereça algum tipo de conforto (“tudo isso seria um sonho a sonhar no teu seio que é tão pequeno...”), traz grande sofrimento ao eu-lírico que não desejava “atender aos apelos do íntimo” e nem “sonhar mais nunca”. Ou seja, o sistema mulher-Poesia-seio também é maléfico, uma vez que faz com que o eu-lírico realize uma ação que ele não desejava.

Essas interpretações à luz da psicologia e da mitologia, havendo, portanto, um seio bom, ligado a Eros, e um seio mau, ligado a Tântalos, permitem uma melhor compreensão, inclusive, da outra imagem da infância nesse poema, posto que, ao absorver o líquido que vem da mulher-Poesia, o eu-lírico não sabe se este será o leite que alimenta:

Lembra-me de ti, poesia criança, de ti
Que te suspendias para o poema como que para um seio no espaço. ,

a seiva que contamina

Pobre de mim, tornei-me em homem.
De repente, como a árvore pequena
Que à estação das águas bebe a seiva do húmus farto
Estira o caule e dorme para despertar adulta

Assim, poeta, voltaste para sempre ;

as lágrimas que machucam um homem infantilizado:

Choro.

Choro atrocemente, como os homens choram.

As lágrimas correm milhões de léguas no meu rosto que o pranto
[faz gigantesco.

Ó lágrimas, sois como borboletas dolorosas

Volitais dos meus olhos para os caminhos esquecidos...

Meu pai, minha mãe, socorrei-me!

Poetas, socorrei-me!

Penso que daqui a um minuto estarei sofrendo ;

ou até mesmo apenas a memória do cheiro do seio:

Sinto desejos estranhos de mulher grávida

Quero o pedaço de céu que vi há três anos, atrás de uma colina que
[só eu sei

Quero o perfume que senti não me lembro quando e que era entre
[sândalo e carne de seio.

Assim, confuso, crendo estar nutrindo-se do seio bom, o eu-lírico absorvia, inocentemente, aquilo que, então, lhe faria mal. E angustia-se ao perceber que o seu prazer de outrora resultou, inexoravelmente, em um presente doloroso e cheio de sofrimentos, resultou em um homem adulto, mas que não se sente completo, sente-se, ao contrário, grande demais e, novamente, inadaptado:

Tanto passado me alucina

Tanta saudade me aniquila

Nas tardes, nas manhãs, nas noites da serra.

Meu Deus, que peito grande eu tenho

Que braços fortes que eu tenho, que ventre esguio que eu tenho!

Para que um peito tão grande

Para que uns braços tão fortes

Para que um ventre tão esguio

Se todo o meu ser sofre da solidão que tenho

Na necessidade que tenho de mil carícias constantes da amiga?

A transformação de criança-sonhadora em adulto-poeta, portanto, não se resolve completamente, e ao eu-lírico resta a incompletude: nem menino, nem homem, mas um homem-

menino, um adulto infantilizado, que se debate entre a inocência e o pecado, o passado e o presente. E em versos como:

Ó, quem me dera não sonhar mais nunca
 Nada ter de tristezas nem saudades
 Ser apenas Moraes sem ser Vinicius!
 Ah, pudesse eu jamais, me levantando
 Espiar a janela sem paisagem
 O céu sem tempo e o tempo sem memória!
 Que hei de fazer de mim que sofro tudo
 Anjo e demônio, angústias e alegrias
 Que peço contra mim e contra Deus!
 Às vezes me parece que me olhando
 Ele dirá, do seu celeste abrigo:
 Fui cruel por demais com esse menino...
 No entanto, que outro olhar de piedade
 Curará neste mundo as minhas chagas?
 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!
 Se soubesses o impulso que te impele
 Nestas quatro paredes de minha alma
 Nem sei o que seria deste pobre
 Que te arrasta sem dar um só gemido!
 É muito triste se sofrer tão moço
 Sabendo que não há nenhum remédio
 E se tendo que ver a cada instante
 Que é assim mesmo, que mais tarde passa
 Que sorrir é questão de paciência
 E que a aventura é que governa a vida
 Ó ideal misérrimo, te quero:
 Sentir-me apenas homem e não poeta! ;

ou:

Ó lágrimas, sois como borboletas dolorosas
 Volitais dos meus olhos para os caminhos esquecidos...
 Meu pai, minha mãe, socorrei-me!
 Poetas, socorrei-me!
 Penso que daqui a um minuto estarei sofrendo
 Estarei puro, renovado, criança, fazendo desenhos perdidos no ar...
 Venham me aconselha, filósofos, pensadores
 Venham me dizer o que é a vida, o que é o conhecimento, o que
 [quer dizer a memória

Solness, voa para a montanha, meu amigo
Começa a construir uma torre bem alta, bem alta...

Todavia, esse isolamento não acontece em qualquer lugar nem de qualquer modo: ele necessita de “uma torre bem alta, bem alta...” e que, além de tudo, é construída com a ajuda do personagem construtor de Ibsen, Solness. Ora, existem, então, dois aspectos relevantes que não devem passar despercebidos. O primeiro deles diz respeito aos interlocutores com os quais o eu-lírico conversa ao longo do poema; o outro aspecto é a dinâmica poética criada por Vinicius de Moraes a partir das diferentes imagens ligadas à altura.

Sobre a inclusão de interlocutores, podemos separar as referências encontradas em três grupos: o primeiro, composto de referências ligadas ao universo familiar e, portanto, conforme visto anteriormente, passível de ser associado ao infantilismo, ao homem-menino que aparece no poema; o segundo refere-se às evocações de cunho religioso, indicando o conflito entre pecado e inocência, localizável no âmbito da inadequação do eu-lírico ante ao mundo – homem-incompleto; e, por fim, o conjunto de interlocutores ligados ao mundo da literatura e das artes, que pertencem ao âmbito do homem-poeta.

É como se o eu-lírico, fragilizado porque em uma encruzilhada, debatendo-se desamparado entre suas dicotomias, solicitasse ajuda àquelas vozes. Sem saber para qual lado pender, sabendo insolúvel a sua angústia, resta clamar por todos.

Sobre a questão das imagens relativas a diferentes alturas, consideremos a seguinte fala de Afonso Romano de Sant’Anna:

“Tu desgraçadamente Poesia
Tu que me afogaste em desespero e me salvaste
E me afogaste de novo e de novo me salvaste...”

Essa afirmativa é semelhante a esta outra: “O verso que me mergulha o fundo de minha alma”. Assim como o poeta nada, mergulha ou se afoga no corpo feminino ou na água de seus próprios fantasmas, também a poesia é o

espaço dos mergulhos e afogamentos. Esse descer pode lembrar as imagens catamórficas e descencionais, cheias de submersões mórbidas, mas pode ser a primeira parte de um movimento de autoconhecimento. Saindo de outro lado desse mergulho, há a vocação para a luz erótica da Lua e do Sol. Por isso vai dizer:

“Lembra-me de ti, poesia criança, de ti
Que te suspendias para o poema como que para um seio no
[espaço”.

Essa afirmativa, que está em “Elegia quase uma ode”, além de mostrar a regressão ao estado infantil através da poesia, mostra a fusão do poeta-poesia, à medida que a poesia e o corpo se fundem, ou se confundem também a criança e o seio, a criança e a própria mãe. A poesia (refletida na mulher) ou o poema (que oraliza o amor) passam a ser o seio que frustra ou alimenta o poeta.

Desse modo, a imagem da poesia está vinculada à do leite. Curiosamente, essa poesia flui em versos longos, jorra, escorre liquidamente. Busca-se a naturalidade da respiração e do próprio corpo. Dionisiacamente, poesia e carne se misturam. O poeta, que era fruto do leite mítico e místico derramado pela via-láctea, procura o colo, o seio da mulher-natureza e produz uma poesia à imagem da dualidade original. Como a mulher, que ele projeta na tela de seu imaginário, essa poesia é santa e pecadora, é boa e má, é um líquido regenerador, mas também pode ser mortal. (SANT’ANNA, 1993, p. 306)

Sant’Anna interpreta os mergulhos e emersões do eu-lírico como um processo de autoconhecimento. Ora, considerando que a grande angústia retratada em “Elegia quase uma ode” refere-se à questão identitária, uma vez que o embate entre o homem-poeta e o homem-infantilizado oferece somente um resultado incompleto e, portanto, ainda em busca de sua identidade, é de suma importância a tentativa de autoconhecimento apontada por Sant’Anna.

Pode-se, inclusive, dizer que, nos versos “Tu desgraçadamente Poesia/ tu que afogaste em desespero e me salvaste/ e me afogaste de novo e de novo me salvaste...”, o poeta encontra-se ao sabor dos caprichos da Poesia, que o afoga e o resgata, de acordo com a sua vontade; ele encontra-se intimamente atrelado à Poesia e, portanto, está em outro nível, diferentemente dos humanos mortais. Ser poeta lhe permite o trânsito entre o bem e o mal, funcionando como mediador entre dois mundos, conforme suas imagens antagônicas sugerem (“abismos irreais (...)

que depois eram abismos verdadeiros”, “infância corrompida”, “loucura prenhe do Espírito Santo”, por exemplo). Ou, nas palavras de Dalma Nascimento (1984, p. 200-201):

As dicotomias nodais do ato poético ressumam nos pares opositivos simbolizados em fluxo caótico: “Infância corrompida de vermes”; “loucura prenhe do Espírito Santo”; “idéias e castigos, redenções mumificadas em sêmen cru”. O aceno da redenção pela mística da arte – em sêmen cru, essencial – congela-se na forma.

Ou seja, embora sofra e resista em assumir a identidade do homem-poeta, que está intimamente ligado à mulher-Poesia, somente através da Poesia é que o eu-lírico poderá empreender o autoconhecimento e apaziguar as suas ansiedades, dores e angústias. Somente através de Solness, personagem literário, o eu-lírico poderá construir a torre salvadora, poderá colocar-se em outro nível e, com isso, poderá proceder a sua redenção.

5. Elegia Lírica

Manuel Bandeira, em artigo sobre *Cinco Elegias*, afirma que o livro é “coisa alóvena, ebaente” (2004, p. 87), retomando os termos cunhados e empregados por Vinicius de Moraes nos versos de “Elegia lírica”. Certamente, essa é uma excelente maneira de adentrarmos nessa elegia, pois a carga semântica de tais palavras traduz com bastante felicidade o sentido mais geral do poema. Mas, afinal, o que significa uma coisa ser “alóvena e ebaente”?

A resposta frustrará aqueles que buscam um sentido preciso, exato e definitivo para os vocábulos, pois a melhor definição para tais neologismos não vem a partir de um exato significado. Ao contrário, abrem-se possibilidades interpretativas, conferindo aos termos uma indefinição. E é justamente essa indefinição, essa possibilidade plural de valoração semântica que faz com que as palavras, utilizadas juntas, em um verso, “alóvena, ebaente”, levem ao leitor apenas a musicalidade contida em seus fonemas, representando com bastante acuidade o sentimento etéreo, esmaecente e fugidio sobre o qual versa o eu-lírico: o amor.

Se soa estranha a relação entre a música presente no verso “Alóvena, ebaente” e a capacidade dessa impalpabilidade definir qualquer coisa, quanto mais todo o teor de “Elegia lírica” – ou, como diz Bandeira, todo o livro *Cinco Elegias* –, convém recorrermos às palavras de Massaud Moisés acerca da lírica, gênero poético que, no título da composição aqui em voga, adjetiva a elegia que virá.

O caráter emocional da poesia lírica explica o consórcio com a música: esta, porque fluida, sonora, não-vocabular, não-significativa, parece traduzir de modo flagrante os contornos íntimos e difusos do poeta, infensos ao vocabulário comum. A predominância da metáfora nesse contexto resulta do afã de exprimir os conteúdos vagos da subjetividade sem lhes alterar a

natureza. As palavras e as notas musicais, ordenadas segundo um ritmo próprio, acabam por equivaler-se na comunicação dos estados líricos, proporcionalmente à sua densidade: quanto mais “projetado”, menor o vínculo entre a palavra e a melodia; “pelo contrário, quanto mais concentrado é o sentimento que se quer expressar, tanto mais necessidade há do auxílio da música” (idem: 336)” (MOISÉS, 2004, p. 263).

Ora, além da relação entre música e poesia, entre o indizível e o expresso através da lírica (com a ajuda fundamental da musicalidade), Moisés estabelece também uma proximidade entre metáfora e subjetividade. Essa tal “predominância da metáfora (...) no afã de exprimir os conteúdos vagos da subjetividade sem lhes alterar a natureza” oferece uma importantíssima chave para a compreensão de “Elegia lírica”, pois ao longo de todo o poema há uma intensa preocupação com a formação de imagens que dêem conta daquilo que o eu-lírico deseja exprimir sobre a amada e o que sente por ela. A composição poética, então, alcança um nível representacional que se vale da musicalidade das palavras empregadas e da plasticidade das imagens obtidas para, a partir dos efeitos conseguidos por meio dessas composições sonoras e imagéticas, recriar aquilo que é impalpável, indizível, impossível na concretude do real.

Não é por acaso que Pallotini, ao falar sobre a composição, enfatiza o caráter íntimo, doméstico e terno do poema:

A “Elegia Lírica”, tão intimista em certos trechos, tão ingênua em outros, não se salienta, decerto, pelo tratamento “maior”. Note-se, entretanto, que o poeta, nessa elegia, tratou o tema com grande autenticidade. A elegia em questão é um poema lírico de grande alcance, uma experiência de ternura dificilmente encontrável na poesia brasileira. A elegia é essencialmente nossa, familiar, doméstica. É um namorado brasileiro que fala à sua namorada brasileira e isso, talvez, dá ao poema o terno intimismo que o caracteriza. (PALLOTINI, 2004, p. 125).

Vinicius de Moraes, sem sombra de dúvida, conseguiu dar consistência, por meio da poesia, mais especificamente através da lírica, a um sentimento familiar ao leitor, tão ingenuamente banal e, ao mesmo tempo, ligado ao metafísico, ao inalcançável, de maneira bastante eficiente, uma vez que todos nós sentimos serem possíveis e verossímeis (inclusive

para nós, leitores ávidos por nos apropriarmos da leitura-captura do poeta) aquelas falas de amor.

É por isso que, ao cunhar duas palavras sem significados precisos e limitados, ao atribuir às palavras amorosas os supostos adjetivos “alóvena, ebaente”, Vinicius de Moraes oferece a chave que permite não a compreensão plena daquilo que é dito no poema, o que mantém a sua poesia resguardada na intimidade amorosa, como deseja o eu-lírico (“No fundo o que eu quero é que ninguém me entenda/ para eu poder te amar tragicamente!”), mas sim a oportunidade para que seus leitores se irmanem ao eu-lírico no sentir o amor e a angústia da impossibilidade de expressá-lo (principalmente diante do ser amado, a quem se deseja tornar compreensível um sentimento que não parece encontrar proporção justa na expressão oral).

Então, já de posse da chave que abre “Elegia lírica”, explicando não somente o título, mas as palavras que, extraídas de um de seus versos, foram usadas para ajudar a definir os contornos dentre os quais se insere a fala poética dessa composição, entremos e exploremos o mundo que, através dos apaixonados olhos do eu-lírico, metamorfoseia-se em metáforas, musicalidades e impalpabilidades, numa busca pela transposição emotiva do eu-lírico para o leitor.

A primeira das duas partes da “Elegia lírica”, divisão esta marcada graficamente por um asterisco, deixa bastante evidente a grande preocupação que o poeta tem em construir imagens representativas do mundo que o rodeia. Cheios de metáforas e construções plásticas que priorizam a beleza em detrimento da verossimilhança, os versos das primeiras oito estrofes demonstram que, mais importante do que representar com rigor concreto a realidade a sua volta, é fundamental erigir uma série de figuras que dêem conta da representação anímica do mundo afetivo-emocional do eu-lírico.

papel atribuído à metáfora, pois nas imagens improváveis ou impossíveis toma-se a fantasia pelo delírio amoroso – que estão ao seu alcance para colocar o leitor¹⁸ a par dos sentimentos e sensações que ele deseja exprimir. Com uma vasta adjetivação no campo sensorial, o poeta nos dá a dimensão ampla – que abarca, sem dúvidas, os seus cinco sentidos – daquilo que o “apelo da amiga desconhecida” desperta em si. E, embora desconhecida, mobiliza-o completamente, bastando apenas um olhar (“Abri a porta... ela me olhou e perguntou meu nome:/ era uma criança, tinha olhos exaltados, parecia me esperar”) – que ainda podendo ser descrito, também está no plano metafísico e visual – para reunir sobre si toda a ternura e afetividade que o eu-lírico veio reunindo – por meio de um detalhado inventário sensorial-afetivo das paisagens visitadas ou imaginadas – ao longo de sua jornada/ busca pela mulher amada.

A segunda parte da elegia difere-se da primeira muito mais no campo formal do que no campo sintático-semântico. As descrições ainda são feitas por meio de comparações¹⁹, porém os versos agora não mais se encontram organizados em estrofes com números regulares de versos (embora as sílabas poéticas desses versos não apresentem padrões regulares). A primeira estrofe desse segundo momento elegíaco apresenta vinte e dois versos longos e irregulares; na terceira estrofe, eles são em número de doze, igualmente irregulares, porém mais curtos; e a quarta estrofe apresenta vinte e quatro versos irregulares, alguns compostos por somente uma palavra.

¹⁸ No caso, ainda não é possível saber que ele deseja falar somente à sua amada, porque isso só nos será revelado nos dois últimos versos do poema (“No fundo o que eu quero é que ninguém me entenda/ Para eu poder te amar tragicamente!”), ficando subentendido, assim, que somente a compreensão da amada é que lhe interessa.

¹⁹ É verdade que os versos da segunda parte, alocados em quatro grandes estrofes e mais um dístico, não mantêm os mesmos níveis comparativos encontrados na primeira parte, apresentando, então, passagens com processos descritivos mais ou menos implícitos e, portanto, equivalentemente, mais ou menos abertos a interpretações diversas (MOISÉS, 2004). Contudo, mesmo nos versos em que a comparação parece ser mais explícita, como em “A minha namorada é tão bonita, tem olhos como besourinhos do céu/ Tem olhos como estrelinhas que estão sempre balbuciando aos passarinhos...”, ainda há uma grande carga de condensação, fica, sobretudo, através de imagens com funções adjetivas, que complementam a metáfora usada. Assim, se o brilho no olhar da namorada parece evidente e facilmente acessível por meio de comparações com “besourinhos” e “estrelinhas”, o tratamento poético é retomado quando esses besourinhos são “do céu” e as estrelinhas estão “balbuciando aos passarinhos”.

abandono eu choro e um dia pego tomo um porre danado que você vai ver e aí nunca mais mesmo que você me quer e sabe o que eu faço eu vou-me embora para sempre e nunca mas vejo esse rosto lindo que eu adoro porque você é toda a minha vida e eu só escrevo por tua causa ingrata e só trabalho para casar com você quando a gente puder porque agora tudo está tão difícil mas melhora não se afobe e tenha confiança em mim que te quero acima do próprio Deus que me perdoe eu dizer isso mas é sincero porque ele sabe que ontem pensei todo o dia em você e acabei chorando no rádio por causa daquele estudo de Chopin que você tocou antes de eu ir-me embora e imagina só que eu estou fazendo uma história para você muito bonita e quando chega de noite eu fico tão triste que até dá pena e tenho vontade de ir correndo te ver e beijo o ar feito bobo com uma coisa no coração que já fui até no médico mas ele disse que é nervoso e me falou que eu sou emotivo e eu peguei ri na cara dele e ele ficou uma fera que a medicina dele não sabe que o meu bem está longe melhor para ele eu só queria te ver uma meia hora eu pedia tanto que você acabava ficando enfim adeus que já estou até cansado de tanta saudade e tem gente aqui perto e fica feio eu chorar na frente deles eu não posso adeus meu rouxinol me diz boa-noite e dorme pensando neste que te adora e se puder pensa o menos possível no teu amigo para você não se entristecer muito que só mereces felicidade do teu definitivo e sempre amigo...

O fluxo de pensamentos, evidente pela ausência de pontuação e reforçado pelos registros informal e coloquial (“e um dia pego e tomo um porre danado que você vai ver” e “me falou que eu sou emotivo e eu peguei ri na cara dele e ele ficou uma fera”), revela uma intimidade cotidiana, relatada através de correspondência pessoal, que, embora encha de ternura o eu-lírico (“vejo esse rosto lindo que eu adoro porque você é toda a minha vida e eu só escrevo por tua causa”), também o faz sofrer (“quando chega de noite eu fico tão triste que até dá pena e tenho vontade de ir correndo te ver e beijo o ar feito bobo com uma coisa no coração que já fui até no médico”). Esse enfrentamento entre, de um lado, o leve, o etéreo, o impalpável e, do outro, o sorumbático, o angustiante, o dolorido, é, então, trazido para um outro nível de intimidade e interioridade, pois o formato dado à estrofe convida o leitor a mergulhar fundo e sem crítica diretamente no pensamento do poeta, que só escreve por causa da amada.

A intimidade sugerida pela estrofe nos remete ao que Dalma Nascimento (1984, p. 197) apontou quando da análise da nota introdutória a *Cinco Elegias*: a existência de uma

“ligação entre vida e poesia (a qualidade da experiência vivida e o lugar onde a viveu a que se referiu)”. Tal fato se faz evidente, principalmente, se considerarmos as cartas enviadas por Vinicius de Moraes à sua primeira namorada, Antônia Machado, com quem se relacionava à distância, por correspondência²⁰, e se repete ainda nos versos em que ele convida a namorada para ir com ele à Europa e quando lhe propõe casamento (“Se eu lhe perguntar: Meu anjo, quer ir à Europa? ela diz: Quero se mamãe for!/ Se eu lhe perguntar: Meu anjo, quer casar comigo? ela diz... – não, ela não acredita.”).

Contudo, essa tal intimidade não é tão verdadeira assim. As últimas estrofes e o dístico de encerramento tornam a obscurecer a compreensão plena dos versos. O poema mergulha na obscuridade para traduzir a impossibilidade de equivalência entre as palavras e o sentimento do eu-lírico (“Não quero dizer que te adoro/ nem que tanto me esqueço de ti/ quero dizer-te em outras palavras todos os votos de amor jamais sonhados/ alóvena, ebaente/ puríssima, feita para morrer...”). Assim, buscando novas maneiras de manifestar seu amor, o poeta cria neologismos inalcançáveis por meio da razão e/ ou da lógica (“alóvena, ebaente”). Além disso, o eu-lírico

²⁰ Letícia Cruz de Moraes (2004, p. 45), irmã de Vinicius, escreve:

“Durante esse período de intensa busca de si mesmo, da descoberta dos Amigos, da eclosão da poesia que viera acumulando de menino e que a angústia da adolescência fizera irromper com violência quase selvagem, encontrou Vinicius o seu primeiro amor, a ele se entregando total e intensamente. Ele chegara, enfim. A Namorada. Outras houvera antes, menos namoradas que ‘garotas’, dessas com quem se conversa agarradinho no escuro dos portões de ruas transversais. Era a Namorada, aquela a quem se quer que todo o mundo veja e admire, com quem se deseja casar e ter filhos e morrer juntos. Vinicius dissolve-se em amor:

‘A minha namorada é tão bonita; tem olhos como besourinhos do céu,
tem olhos como estrelinhas que estão sempre balbuciando aos passarinhos...
É tão bonita! Tem um cabelo fino, um corpo de menino e um andar
pequenino, e é a minha namorada...’ [sic]

Era bonita, sim, mas uma menina como as outras. De família burguesa, que não via com bons olhos o namoro dela com um rapaz de vinte anos, formado mas ainda sem emprego, indeciso sobre o que pretendia fazer de si, sem fortuna... e já falando em ficar noivo e casar. Ela própria, dividida entre o carinho por Vinicius e o respeito às idéias da família, e talvez um pouco assustada com a veemência do poeta, retribuiu-lhe, em pequeno e esquivamente, o grande sentimento que lhe dedicou meu irmão. O fato de residir em São Paulo, as dificuldades que a família dela levantava para que ele a visse, ainda que, a princípio, exacerbassem o seu amor, acabaram por esgarçá-lo, apequená-lo”.

reforça a condição lírica de sua elegia e, aparentemente, lança mão de uma canção popular²¹ na seguinte passagem:

“Ó
 Crucificado estou
 Na ânsia deste amor
 Que o pranto me transporta sobre o mar
 Pelas cordas desta lira
 Todo meu ser delira
 Na alma da viola a soluçar!”

Com isso, endossa a fala de desespero ante a incomunicabilidade. Para o eu-lírico, somente a música e o seu caráter de coisa “fluida, sonora, não-vocabular, não-significativa, parece traduzir de modo flagrante os contornos íntimos e difusos do poeta, infensos ao vocabulário comum” (MOISÉS, 2004, P. 263)²². Por isso, ao citar a canção, logo em seguida o eu-lírico constata que “Bordões, primas/ falam mais que rimas./ É estranho/ sinto que estou longe de tudo/ que talvez fosse cantar um *blues*”, sendo bordão a “nota ou corda mais grave de instrumento musical” e prima “a primeira e mais fina corda de alguns instrumentos (cítara, guitarra, viola etc.)” (HOUAISS, 2004). Estabelecidas as relações diretas entre a lírica e a dor, fica claro o que significa “Tudo é expressão!/ Neste momento não importa o que eu te diga/ voa de mim como uma incontensão de alma ou como um afago./ Minhas tristezas, minhas alegrias/ meus desejos são teus, toma, leva-os contigo!”: a consciência de que por mais que fale sobre o seu amor, existem sentimentos e sensações que transcendem a possibilidade de tradução por meio de palavras (“O meu amor diz frases temíveis:/ angústia mística/ teorema poético/ cultura grega dos passeios no parque...”), cabendo somente a uma realização mais ligada ao plano

²¹ Para Dalma Nascimento, os versos “ ‘Ó/ Crucificado estou/ Na ânsia deste amor/ Que o pranto me transporta sobre o mar/ Pelas cordas desta lira/ Todo meu ser delira/ Na alma da viola a soluçar!’ ” possuem “dicção paraliterária, - paraliterária na acepção de Jean Tordel: ‘como enorme contingente de escritura reconhecida como não literária a partir de um padrão estético [sic]’ e, assim, desconstróem “o padrão clássico da própria elegia”. (NASCIMENTO, 1984, p. 205).

²² É interessante notar que a aproximação entre poesia e música é bastante característica entre os românticos do século XIX.

metafísico (a música, a lírica) a possibilidade de expressão daquilo que está apenas por trás, intocável, inatingível, mas sempre pulsando.

Ao eu-lírico resta apenas amar tragicamente e sem compreensões (“No fundo o que eu quero é que ninguém me entenda/ para eu poder te amar tragicamente!”), porque amar sem conseguir manifestar fidedignamente esse sentimento, mesmo metamorfoseando as palavras, a linguagem e até a percepção do mundo, é tão grave e dolorido quanto não ser notado pela mulher amada (“O maior medo é que não me ouças/ que estejas deitada sonhando comigo”).

[(sic) sol!

A diluição do conceito cristão de Deus conduz lentamente o poeta ao pathos do desespero, que agora lhe substitui a angústia existencial:

Gritarei a Deus? – ai dos homens!
 Aos homens? – ai de mim! Cantarei
 Os fatais hinos da redenção? Morra Deus
 Envolto em música! – que se abracem
 As montanhas do mundo para apagar o rastro
 [(sic) do poeta!

Pertence a esta elegia uma das passagens mais ortodoxas e felizes da moderna poesia brasileira (O desespero da piedade) onde, reconciliado com alguns dos mais característicos expedientes dos modernistas de 1922, o autor conjuga o humor ao patético, o erudito ao vulgar, o drama social ao lirismo cotidiano, a anedota à enumeração caótica dos elementos, para concluir com um dilacerado e dilacerante rogo de piedade a um Deus no qual, todavia, ele já não crê:

Tende piedade, Senhor, das santas mulheres
 Dos meninos velhos, dos homens humilhados
 [– sede enfim
 Piedoso com todos, que tudo merece piedade
 E se ainda piedade vos sobrar, Senhor, tende
 [piedade de mim!

E Renata Pallotini (2004, p. 126) afirma:

Na “Elegia desesperada” interessa-nos, sobretudo, o trecho intitulado “O desespero da piedade”. É neste poema, salvo erro, que começam a surgir as preocupações de caráter social que virão, mais tarde, marcar toda uma face da poesia de Vinicius de Moraes. Esta circunstância, a par da percepção sutil dos sofrimentos alheios, uma espécie de “sentimento do mundo”, uma participação, uma integração no todo humano, faz dessa elegia a melhor das cinco, a de melhor integridade de pensamento e de expressão.

O maior interesse pela segunda parte da “Elegia desesperada” pode ter explicação na obscuridade intensa com a qual lidamos na primeira e a estrutura poética sedutora e mais afinada ao modernismo de 1922 (como bem destacou Junqueira) presente na segunda. Contudo, é importante frisar que a primeira parte oferece uma chave de leitura fundamental para todo o poema. Trata-se do profundo apelo transformador dos versos desse poema. Assim, a obscuridade e a estrutura (que colabora para a modificação dos sentidos, como veremos a

seguir) do primeiro momento poético da elegia é levada (embora em outros termos) também para “O desespero da piedade”. Assim, convém debruçarmo-nos sobre o poema como um todo.

Sem dúvida, o que mais chama a atenção em termos de diferenças entre as duas partes diz respeito ao tom utilizado em cada uma delas. No primeiro momento da elegia, as matizes escolhidas são opacas, obscuras, intimistas e predominantemente angustiadas; já o segundo movimento poético da composição apresenta uma tonalidade mais translúcida, clara e a prevalência do sentimento de compaixão. Considerando, então, tais características, poderíamos propor uma divisão das partes sob os termos classificatórios de “noturno”, para a primeira, e “diurno”, para a segunda. Porém, convém guardar algumas relativizações, como demonstra Afonso Romano de Sant’Anna (1993, p. 284), ao tratar da poética de Vinicius de Moraes como um todo. Conforme já dito, neste poema nem sempre chegaremos ao final de uma estrofe com a mesma impressão que tivemos em seu início. Assim, é preciso ter em mente que:

Pode-se realmente, falar de um caráter noturno e diurno na poesia de Vinicius. Mas aqui há que tomar cuidado porque as fórmulas de pensamentos alheios não se encaixam simetricamente para a interpretação do texto. Essa poesia tem suas peculiaridades. Há que se tomar cuidado para não se pensar sempre o noturno como algo negativo e, pelo contrário, julgar o diurno como positivo. Com efeito, nessa poesia existe uma Lua que é cruel e castradora, mas também uma Lua fértil e desejante. Existe também um Sol gélido e parado e um Sol ardente, liberador dos instintos. Pode ocorrer, como nos seus primeiros livros, que a Lua e o Sol estejam do lado de Tanatos, e pode ocorrer, como nos livros posteriores, que a Lua e o Sol estejam denotando a força de Eros.

É bem verdade que, embora essa ressalva tenha sido necessária, existe, obviamente, uma predominância de imagens noturnas ou sombrias na primeira parte – uma possível exceção seriam os versos “Irmãs na branca loucura das auroras/ rezam e choram e velam o cadáver gelado ao sol!”, contudo, o centro da imagem é o “cadáver gelado”, que a esfria e rompe com a ideia de luminosidade, pois o verso acaba tendo um valor subordinado a uma atmosfera mórbida – e uma maior ocorrência de imagens diurnas na segunda parte – ainda que a lua apareça no

seguinte verso “Onde ela é como a lua parindo desilusão”. Porém, observemos que existe uma diferença de valores contida nas denominações “noturno” e “diurno”. Deste modo, é possível notar que Vinicius de Moraes trabalha de maneira complexa a luz desse poema, pois a imagem da lua, em um contexto predominantemente associado à ideia de clareza e luminosidade, possui características que a negativizam, uma vez que a lua dá à luz desilusão; da mesma forma que, do outro lado, a figura do sol, que deveria ser valorizada positivamente, aparece também alinhado a Tântatos, porque inserida em um contexto de morte e sofrimento. Assim, estamos diante de constantes tensões imagéticas, que nos exigem relativizações frequentes.

Então, para compreender melhor esse e outros aspectos ligados à ideia de transformação, sigamos adiante e, após essa diferenciação mais geral entre as duas partes, passemos a investigar mais acuradamente o poema.

Um insistente chamado nos aproxima do poema: “alguém”. Como não há nada que determine ou restrinja a escolha dessa pessoa por quem clama o eu-lírico, então, o leitor pode se candidatar a atender às súplicas repetidas. Todavia, aquilo por que o eu-lírico solicita ajuda não parece ser muito fácil de se alcançar, e a conclusão a que se chega, é a de que o clamor apenas ecoa no poema, ressoa no ar, deixando somente a impossibilidade de apaziguamento para o eu-lírico:

Alguém que me falasse do mistério do Amor
 Na sombra – alguém; alguém que me mentisse
 Em sorrisos enquanto morriam os rios, enquanto morriam
 As aves do céu! e mais que nunca
 No fundo da carne o sonho rompeu um claustro frio
 Onde as lúcidas irmãs na branca loucura das auroras
 Rezam e choram e velam o cadáver gelado ao sol!
 Alguém que me beijasse e me fizesse estacar
 No meu caminho – alguém! – as torres ermas
 Mais altas que a lua, onde dormem as virgens
 Nuas, as nádegas crispadas no desejo
 Impossível dos homens – ah! deitariam a sua maldição!

Ninguém... nem tu, andorinha, que para seres minha
 Foste mulher alta, escura e de mãos longas...
 Revesti-me de paz? – não mais se me fecharão as chagas
 Ao beijo ardente dos ideais – perdi-me
 De paz! sou rei, sou árvore
 No plácido país do Outono; sou irmão da névoa
 Ondulante, sou ilha no gelo, apaziguada!
 E no entanto, se eu tivesse ouvido em meu silêncio uma voz
 De dor, uma simples voz de dor... mas! fecharam-me
 As portas, sentaram-se todos à mesa e beberam o vinho
 Das alegrias e penas da vida (e eu só tivera a lua
 Lívida, a lésbica que me poluiu da sua eterna
 Insensível poluição...) 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!

Repletos de quebras lógicas e sintáticas, os versos iniciais de “Elegia desesperada” parecem refletir o caos e a grande confusão com a qual lida o eu-lírico, tendo o seu sonho rompido “um claustro frio/ onde as lúcidas irmãs na branca loucura das auroras/ rezam e choram e velam o cadáver gelado ao sol!” e todo o mundo mergulhado em sofrimentos que dilaceram a sua alma.

Com versos herméticos e valendo-se de muitas antíteses, o poema constroi um cenário impreciso, irmanando o leitor ao sentimento do eu-lírico. Este sente-se profundamente solitário, pois não há quem o ajude, e sem qualquer possibilidade de redenção. Ao aliar os recursos estilísticos da antítese e do *enjambement*, Vinicius de Moraes consegue, mesmo que seu leitor encontre dificuldades para compreender a atmosfera, por exemplo, os versos “Revesti-me de paz? – não mais se me fecharão as chagas/ ao beijo ardente dos ideais – perdi-me/ de paz! sou rei, sou árvore/ no plácido país do Outono; sou irmão da névoa/ ondulante, sou ilha no gelo, apaziguada!”, demonstrar as diversas e sutis nuances da contradição que o eu-lírico enfrenta. As quebras lógicas e sintáticas detêm o leitor sobre os versos, vasculhando saídas e possibilidades

interpretativas, como se a falta de perspectivas do eu-lírico súbito atravessasse o papel e se alojasse em quem lê.

Outro recurso que colabora para o efeito de confusão e urgência sobre o leitor é a construção de uma longa estrofe: esse bloco único expressa, graficamente, um obstáculo, principalmente se pensarmos que as demais estrofes do poema são quartetos e, portanto, apresentam, ao menos em aspectos gráficos, uma maior ventilação. Tal fato reforça a tonalidade dramática e difusa que está aí representada, pois determina um ritmo mais acelerado e rápido – o que, convém reiterar, é ainda mais enfatizado pelos *enjambements*.

Assim, ao deixar esse primeiro movimento do poema rumo aos demais, o leitor certamente já estará completamente imerso na atmosfera caótica, obscura e desesperadora da composição.

Logo após o bloco de abertura, existe um asterico marcando a passagem para um outro momento dessa primeira parte da elegia. A partir deste ponto divisório, o poema segue até o seu final apenas em quartetos irregulares, inclusive na segunda parte. O novo ritmo atribuído à composição apresentará, contudo, dois efeitos diferentes: ainda na primeira parte, os quartetos marcarão uma contenção discursiva, a qual remete à ideia de *secura* e *frieza*, enfatizando a crueldade e a maldade descritas pelos versos; já na segunda parte, intitulada “O desespero da piedade”, os quartetos, associados a um mote repetido e desenvolvido em cada estrofe, lembram as ladainhas religiosas embora que com um certo tom humorístico.

Contudo, retornemos o foco apenas para a primeira parte.

Ainda que o ritmo tenha se modificado, existem algumas características comuns entre o primeiro e o segundo momento da elegia. Pode-se notar, em primeiro lugar, a manutenção de uma linguagem hermética e aparentemente codificada. Embora não mais submetidos a um

encadeamento bastante longo, os versos ainda mantêm uma espécie de livre associação, na qual as imagens formadas sobrepõem ideias e conceitos que não necessariamente oferecem sentido lógico evidente; mas, ao contrário, constroem um sentido de crueldade e angústia que só pode ser compreendido se tomado em um plano conjunto.

Nas três primeiras estrofes, aparecem imagens ligadas à natureza e à ideia de escuridão e noite (vide a menção à estrela Canópus, ao “muito fundo da noite” e a ausência de lua), como se não apenas o “homem vazio” adentrasse o desconhecido, mas também o leitor, que, ao contrário desse homem, não está impassível, mas sim valendo-se dos cinco sentidos para perceber o que está em torno de si. É o vento amargado pela treva, que através da sinestesia mescla em um só verso, de uma só feita, a visão, o tato e o paladar. Ou o troar invisível que, no silêncio, perturba, enlouquece a imaginação humana. O eu-lírico desloca-se também, e passa a descrever o ambiente, tornando sua percepção ainda mais subjetiva, pois subentendida naquilo que apresenta:

O homem vazio se atira para o esforço desconhecido
 Impassível. A treva amarga o vento. No silêncio
 Troa invisível o tantã das tribos bárbaras
 E descem os rios loucos para a imaginação humana.

Do céu se desprende a face maravilhosa de Canópus
 Para o muito fundo da noite... – e um grito cresce desorientado
 Um grito de virgem que arde... – na copa dos pinheiros
 Nem um piar de pássaro, nem uma visão consoladora da lua.

É o instante em que o mundo poderia ser para sempre
 Em que as planícies se ausentam e deixam as entranhas cruas da
 [terra

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

Como se pode notar, os *enjambements* continuam a aparecer, porém, agora, funcionam para suspender o momento, para tensionar a expectativa do leitor, envolvendo-o ainda mais na

atmosfera de mistério, apavoramento e impossibilidade de compreensão plena e absoluta da natureza nos (e dos) versos.

Então, tendo feito a descrição do ambiente, os versos passam a expor a imagem de um homem, cruelíssimo, que “é a visão do próprio desespero perdido na própria imobilidade”, e seu impacto sobre aquele mundo hostil anteriormente descrito:

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.

O próprio bem tem nele a máscara do gelo
E o seu crime é cruel, lúcido e sem paixão
Ele mata a avezinha só porque a viu voando
E queima florestas inteiras para aquecer as mãos.

Seu olhar que rouba às estrelas belezas recônditas
Debruça-se às vezes sobre a borda negra dos penhascos
E seu ouvido agudo escuta longamente em transe
As gargalhadas cínicas dos vampiros e dos duendes.

E se acontece encontrar em seu fatal caminho
Essas imprudentes meninas que costumam perder-se nos bosques
Ele as apaixona de amor e as leva e as sevcia
E as lança depois ao veneno das víboras ferozes.

Seu nome é terrível. Se ele o grita silenciosamente
Deus se perde de horror e se destrói no céu.
Desespero! Desespero! Porta fechada ao mal
Loucura do bem, desespero, criador de anjos!

Em meio à escuridão, há uma obscuridade ainda maior: a presença corruptiva do homem descrito. A sua natureza (que fica representada através da incorporação de elementos naturais à sua descrição física, como “seu rosto de pedra”, “seus olhos são órbitas brancas” e “máscara do gelo”) submete a natureza do entorno a grandes males ou temores (“À sua passagem as sensitivas se fecham apavoradas/ e as árvores se calam e tremem convulsas de frio.”) e, deste modo, transgride a ordem lógica vigente. Essa quebra de expectativa fica clara

em dois momentos: “O próprio bem tem nele a máscara do gelo” e “Seu nome é terrível. Se ele o grita silenciosamente/ Deus se perde de horror e se destrói no céu./ Desespero! Desespero! Porta fechada ao mal/ loucura do bem, desespero, criador de anjos!”. Nota-se nesses versos a subversão das ações geralmente atribuídas ao bem e ao mal e à condição fria, insensível e imutável que é característica da figura descrita. Percebe-se, portanto, a suspensão de valores e do próprio bem, cujo ápice é atingido no verso “Deus se perde de horror e se destrói no céu”, indicando o rompimento mais radical com a figura mais emblemática do bem.

Toda essa crueldade, naturalizada – primeiro no ambiente e depois no próprio homem –, só poderia mesmo receber o nome de “desespero” e, embora causem estranheza os versos finais dessa parte (“Porta fechada ao mal/ loucura do bem, desespero, criador de anjos!”), não há surpresa para o leitor que, diante de tanta maldade e crueldade, mesmo o bem seja maléfico.

Um fato curioso ao qual não devemos nos furtar de comentar refere-se à imagem feminina que aparece nessa parte do poema, mais especificamente nos versos “E se acontece encontrar em seu fatal caminho/ essas imprudentes meninas que costumam perder-se nos bosques/ ele as apaixona de amor e as leva e as sevcia/ e as lança depois ao veneno das víboras ferozes”. Além de um intertexto com o célebre conto de Chapeuzinho Vermelho, eternizado pelos irmãos Grimm, o que reforça a crueldade do tal homem descrito, pois coloca uma imagem extremamente inocente e pueril ao lado de uma figura profundamente perversa, há um aspecto aparentemente sádico no trato com essas “imprudentes meninas”. Tal aspecto da obra de Vinicius de Moraes já havia chamado a atenção de Afonso Romano de Sant’Anna (1993, p. 295), que afirmou:

O sadomasoquismo amoroso vai exemplificar-se talvez ainda melhor em versos como esses: “Se alguém nos pôs nas mãos este chicote de aço, eu te castigarei, fêmea”. Ou então: “Era como se eu fosse a alimária de um anjo que me chicoteava”. Ou ainda: “E eu caminhava cheio de castigo e em busca do

martírio”. É inevitável a conotação com o aspecto ritualístico da relação de macho e fêmea, e o fato de o poeta se converter ora em vítima ora em sacerdote suplicador. Daí toda a insistência no tópico do “sacrifício” e do “perdão”. Perdão recorrente nessa lírica em que os amantes se machucam e se entredevoram. Por isso, pode-se adaptar um termo de Masud R. Khan e localizar, nesse poeta, uma “ternura canibal”, ternura que contrapõe com a violência emergida aqui e ali. Violência que, analiticamente, é ora introduzida (masoquismo), ora projetada (sadismo).

A fala de Sant’Anna permite uma leitura que estabelece uma aproximação possível entre as aparentemente tão distantes e desvinculadas duas partes do poema. Assim, observamos que na verdade não há uma ruptura no poema, mas antes uma transformação. O angustiante e ritualístico processo de conversão de ser suplicador em ser que necessita de indulgência. Essa mudança na condição masculina retratada parece estabelecer a relação entre homem e mulher na poética viniciano como ponto nevrálgico de uma dolorida experiência. Somente a partir do surgimento da imagem feminina é que teremos a morte irremediável do bem, a perdição total da virtude e da bondade. Tal fato é também verificável na primeira estrofe do poema, onde as representações do feminino são invariavelmente atreladas à ideia de castidade (virgens e irmãs, esta última imagem em fácil associação com freiras) e, além disso, é logo após surgirem essas mulheres que o eu-lírico ver-se-á completamente sozinho e abandonado (“Ninguém... nem tu, andorinha, que para seres minha/ foste mulher alta, escura e de mãos longas...”). E somente através da entoação de uma espécie de ladainha e, portanto, um igualmente ritualístico pedido de perdão, é que há a possibilidade do apaziguamento desse desespero.

Assim, o trecho intitulado “O desespero da piedade”, funciona como *mea culpa* para o sádico da primeira parte, reabilitando-o, através do sofrimento – pois agora os pedidos por clemência são direcionados a todos, mas muito especialmente para as mulheres, e, caso sobre alguma piedade, o eu-lírico solicita-a para si.

Esse sofrimento, no entanto, não carrega apenas uma carga de culpa por conta do sadismo da primeira parte, mas também há a forte presença de um certo caráter social.

Renata Pallotini (2004, p. 126) chama atenção para isto, fato que atribui a “Elegia desesperada” papel de destaque em *Cinco Elegias* e também na poética viniciano como um todo:

Na “Elegia desesperada” interessa-nos, sobretudo, o trecho intitulado “O desespero da piedade”. É neste poema, salvo erro, que começam a surgir as preocupações de caráter social que virão, mais tarde, marcar toda uma face da poesia de Vinicius de Moraes. Esta circunstância, a par da percepção sutil dos sofrimentos alheios, uma espécie de “sentimento do mundo”, uma participação, uma integração no todo humano, faz dessa elegia a melhor das cinco, a de melhor integridade de pensamento e de expressão.

Embora a fala aparentemente privilegie apenas uma parte do poema (a segunda), é interessante notar que Pallotini classifica a elegia como sendo “a melhor das cinco, a de melhor integridade de pensamento e de expressão”. Isso se deve, muito provavelmente, ao fato de que este poema funciona como uma espécie de teatralização do processo de transformação que ocorre na poesia viniciano. Ou seja, de poeta possuidor de “preconceitos e enjoamentos de sua classe e do seu meio, os quais tanto, e tão inutilmente, lhe angustiaram a formação” (MORAES, 2005, p. 5), preocupado com as grandes questões, Vinicius passa a poeta bastante solidário com a vida cotidiana e seus personagens, ocupado com questões de cunho social. A “Elegia desesperada” funcionaria, então, como uma espécie de metonímia, que melhor traduziria o processo de transformação pelo qual passou a poesia do autor.

Desse modo, se a elegia começa apresentando um personagem cruel, frio, solitário e pacificado em uma condição que transcende o bem ou o mal, colocando-se em outro nível, distanciando-se daquilo que é humano – que representaria a primeira fase do poeta –, na segunda parte, intitulada “O desespero da piedade”, há uma solidarização com a humanidade e

suas mazelas cotidianas. É o que Pallotini muitíssimo bem nomeia como “percepção sutil dos sofrimentos alheios” – e que representaria a segunda fase na poesia do autor.

Porém, a abordagem dessas pequenas misérias é feita de maneira peculiar em “Elegia desesperada”, apontando para uma capacidade de relativização das situações que oferece uma leitura ainda mais delicada sobre as dores alheias.

Valendo-se, geralmente, de duas perspectivas complementares, o poeta organiza as estrofes de modo que as situações ali apresentadas, quando postas lado a lado, permitam ao leitor um aprofundamento na percepção daqueles pequenos sofrimentos humanos, pois ao demonstrar que, independentemente do estrato social, da condição econômica, da urgência para encontrar soluções, todos têm sofrimentos e a necessidade de lidar com eles.

Essas quebras de expectativa, geradas estrofe a estrofe, tornam patente que, embora as diferenças exteriores sejam muitas e variadas, em um nível mais profundo, todos parecem bastante semelhantes em fragilidades, necessidades e pequenas misérias. É a isso que se refere Renata Pallotini quando aponta para a existência de “uma integração no todo humano” em “O desespero da piedade”. Realmente, é como se Vinicius de Moraes se apiedasse de todos e transformasse as vicissitudes em algo positivo, em uma comunhão coletiva que reconforta e traz, inclusive, leveza.

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 das pequenas famílias suburbanas
E em particular dos adolescentes que se embebedam de domingos
Mas tende mais piedade ainda de dois elegantes que passam
E sem saber inventam a doutrina do pão e da guilhotina.

Tende muita piedade do mocinho franzino, três cruces, poeta
Que só tem de seu as costeletas e a namorada pequenina

Mas tende mais piedade ainda do impávido forte colosso do esporte
E que se encaminha lutando, remando, nadando para a morte.

Tende imensa piedade dos músicos dos cafés e casas de chá
Que são virtuosos da própria tristeza e solidão
Mas tende piedade também dos que buscam o silêncio
E súbito se abate sobre eles uma ária da Tosca.

Não esqueçais também em vossa piedade os pobres que enriquecem
E para quem o suicídio ainda é a mais doce solução
Mas tende realmente piedade dos ricos que empobreceram
E tornam-se heróicos e à santa pobreza dão um ar de grandeza.

Tende infinita piedade dos vendedores de passarinhos
Que em suas alminhas claras deixam a lágrima e a incompreensão
E tende piedade também, menor embora, dos vendedores de balcão
Que amam as freguesas e saem de noite, quem sabe aonde vão...

Tende piedade dos barbeiros em geral, e dos cabeleireiros
Que se efeminam por profissão mas que são humildes nas suas
[carícias
Mas tende mais piedade ainda dos que cortam o cabelo:
Que espera, que angústia, que indigno, meu Deus!

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.

Tende piedade dos homens úteis como os dentistas
Que sofrem de utilidade e vivem para fazer sofrer
Mas tende muito mais piedade dos veterinários e práticos de
[farmácia
Que muito eles gostariam de ser médicos, Senhor.

Tende piedade dos homens públicos e em particular dos políticos
Pela sua fala fácil, olhar brilhante e segurança dos gestos de mão
Mas tende mais piedade ainda dos seus criados, próximos e parentes
Fazei, Senhor, com que deles não saiam políticos também.

A leveza desses versos reside, sobretudo, no rompimento com o óbvio, como acontece em “Tende piedade das pequenas famílias suburbanas/ e em particular dos adolescentes que se embebedam de domingos”, e no humor presente em versos como “Tende piedade dos homens úteis como os dentistas/ que sofrem de utilidade e vivem para fazer sofrer/ mas tende mais

piedade dos veterinários e práticos de farmácia/ que muito eles gostariam de ser médicos, Senhor”.

Assim, sem conseguir antecipar o desenrolar de cada estrofe, pois submetido a recorrentes rupturas de clichês (sob a forma de ideias ou frases), o leitor torna-se receptivo às transformações, compreendendo que o verso e a vida cotidiana se compõem de sutilezas.

Há que se fazer uma observação no que se refere ao processo de reorganização de ideias já banalizadas em inovações poéticas. Trata-se da usual escolha em língua portuguesa pelo masculino como maneira de universalizar o objeto. Essa quebra da palavra trivial se dá apenas quando, nos primeiros versos da segunda parte de “O desespero da piedade”, anuncia-se um capítulo inteiro dedicado às mulheres. Então, tudo o que foi lido como espécie de gênero neutro, para indicar a universalização das situações e personagens, passa a vigorar como gênero masculino (“dos adolescentes”, “dois elegantes”, “mocinho franzino” etc.), o que acaba por tornar as pequenas misérias femininas trazidas ainda mais para baixo da lupa poética, como se as sutilezas femininas fossem extremamente individuais.

Essa individualização do feminino é duplamente reforçada. Além da diferença de gêneros, enfatizando as mazelas femininas, existe ainda uma outra organização da linguagem. Se para os homens as determinações de profissão, condição social ou econômica vinham em plurais generalizantes, para as mulheres elas são singularizadas, tornando-se angústias, sofrimentos e desgraças que, embora individuais, parecem pertencer a todos – pois ainda trabalhadas sob a égide da primeira estrofe, na qual aparece aquela categoria que mais necessita de piedade: as “mulheres”, no plural. Essa pluralidade será alternada com a singularidade, criando um balanço envolvente entre o que generaliza e o que singulariza o feminino.

Assim, temos:

Que são crianças e são trágicas e são belas
 Que caminham ao sopro dos ventos e que pecam
 E que têm a única emoção da vida nelas.

Tende piedade delas, Senhor, que uma me disse
 Ter piedade de si mesma e de sua louca mocidade
 E outra, à simples emoção do amor piedoso
 Delirava e se desfazia em gozos de amor de carne.

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.

Tende piedade, Senhor, das santas mulheres
 Dos meninos velhos, dos homens humilhados – sede enfim
 Piedoso com todos, que tudo merece piedade
 E se piedade vos sobrar, Senhor, tende piedade de mim!

Esse jogo entre singularização e pluralização manifesta-se de modo bastante interessante em “Tende piedade delas, Senhor, que uma me disse/ ter piedade de si mesma e de sua louca mocidade/ e outra, à simples emoção do amor piedoso/ delirava e se desfazia em gozos de amor de carne”. Nesses versos, surge a dúvida sobre se a experiência íntima e específica relatada advém de algum acontecimento biográfico ou se é puramente uma experiência do eu-lírico. Deste modo, fica a certeza de que, mesmo tendo havido uma motivação de fundo biográfico e ainda que a dúvida persista e seja insolúvel, a universalidade dos sentimentos descritos permite que aconteça a interpretação sem prejuízo de entendimento.

Na verdade, a única singularização absoluta que existe em “O desespero da piedade” refere-se à ideia de poeta. Tanto nos versos da primeira parte, nos quais a única aparição feminina em meio ao universo masculino ocorre justamente ao lado da imagem do poeta (“Tende piedade do mocinho franzino, três cruzeiros, poeta/ que só tem de seu as costeletas e a namorada pequenina”), quanto na estrofe final do poema, na qual o poeta, subentendido na fala do eu-lírico, figura sozinho, isolado, diferenciado, não se enquadrando, inclusive, em qualquer

um dos dois gêneros (“E se piedade vos sobrar, tende piedade de mim!”), existe uma particular percepção no que se refere à figura do poeta. Trata-se de um desnudamento, que causa um espécie de repulsa piedosa, pois escandaliza, mas também desperta a simpatia do leitor ao apresentar-se tão integralmente poeta, ou, nas palavras de Manuel Bandeira (2004, p. 88), “o poeta está nu e sente que está nu. Nudez, de resto, semelhante à do casal expulso do Éden. Nudez onde há a nostalgia de agora e para todo o sempre impossível pureza, ao mesmo tempo que o gosto da inaceitável impureza”.

Assim, nu, mostrando ao leitor o lugar dúbio do poeta no mundo, Vinicius encerra sua “Elegia desesperada”.

7. Elegia ao Primeiro Amigo

Muito do que se fala sobre a “Elegia ao primeiro amigo” gira em torno de duas questões principais: a intimidade e o humor-ácido de seus versos.

Ivan Junqueira (2004, p. 154-155) aponta que:

A quarta elegia, a “Elegia ao primeiro amigo”, está infiltrada de uma atmosfera intimista que se diria quase rilkeana, como se pode ver nestes versos:

Existo também; de algum lugar
Uma mulher me vê viver; de noite, às vezes
Escuto vozes ermas
Que me chamam para o silêncio.

Mas o humor retorna quase patético e feroz quando o poeta nos fala de sua delicadeza: “Serei delicado. Sou muito delicado. Morro de delicadeza”, verso no qual é visível a paródia a Rimbaud: “Par délicatesse/ J’ai perdu ma vie”, da “Chanson de la plus haute tour”. Ou “Mato com delicadeza. Faço chorar delicadamente”. Ou adiante:

Sou um meigo energúmeno. Até hoje só bati
[numa mulher
Mas com singular delicadeza. Não sou bom
Nem mau: sou delicado (...).
Ou ainda:
Meu comércio com os homens é leal e
[delicado: prezo ao absurdo
A liberdade alheia; não existe
Ser mais delicado do que eu; sou um místico
[da delicadeza
Um monstro de delicadeza.

Já Renata Pallotini (2004, p. 126) diz:

A “Elegia ao primeiro amigo”, espécie de aceitação patética de um acontecimento fatal, quase tão fatal quanto a morte (e que aí parece ser o casamento), principia em alto nível de encantamento até que o poeta resolve ser um tanto cínico, um pouco amargo. O poeta principiara por ser amigo e por fim volta-se para si mesmo, meio desencantado dos outros, meio preocupado com o seu mundo interior. Da quarta elegia, que se poderá dizer composta, afinal de contas, de dois poemas diversos, chega-se à última elegia (...).

Apesar de apresentarem leituras que tocam pontos fundamentais da composição – a coincidência dos aspectos destacados reforça isso –, e ainda que a proposta dos artigos (ambos

debruçando-se sobre toda a poética viniciano, sem privilegiar senão temáticas constantes) não permita um aprofundamento em outras questões, chama a atenção que os dois críticos não tenham sequer mencionado a angústia perante a transformação iminente e a associação da figura feminina com não apenas essa angústia, mas também com um grande mal.

Nesse ponto, embora empreenda uma abordagem mais ampla e, digamos, subjetiva sobre *Cinco Elegias*, Manuel Bandeira (2004, p.88) não deixa escapar a relação entre mulher e pecado existente no livro e, também, nessa elegia²³:

O poeta está nu e sente que está nu. Nudez, de resto, semelhante à do casal expulso do Éden. Nudez onde há a nostalgia de agora e para todo o sempre impossível pureza, ao mesmo tempo que o gosto da inaceitável impureza.

Assim, buscando empreender uma leitura mais aprofundada deste elegia, passemos a discutir, além dos aspectos destacados pelos críticos acima citados, também as questões da figura feminina e sua negativa representação e da dor pela transformação.

Construída em três longas estrofes, essa quarta elegia parece não aceitar rupturas: o medo de perder o amigo, a dor pela iminente fatalidade-consequência do relacionamento amoroso entre o amigo e a namorada, a intimidade que não se pode perder. O leitor novamente assume a posição de plateia privilegiada e boquiaberta: ora vendo surgir diante dos olhos confissões íntimas, ora incapaz de decifrar as alusões feitas nas entrelinhas. O eu-lírico, por sua vez, oscila entre a compreensão melancólica do fato inevitável e a nostálgica acidez na recepção deste acontecimento.

Embora possa parecer, a princípio, que existe uma ruptura interior, inerente a esse poema – a ponto, inclusive, de Pallotini (2004, p. 126) afirmar que dessa quarta elegia “se

²³ Apesar de Bandeira não citar nominalmente a “Elegia ao Primeiro Amigo” como a que detém essa seqüência de ideias sobre a nudez do poeta, pretende-se demonstrar a seguir que a fala destacada corresponde às ideias contidas no poema.

ou

Evidentemente (e eu tenho pudor de dizê-lo)
 Quero um bem enorme a vocês dois, acho vocês formidáveis
 Fosse tudo para dar em desastre no fim, o que não vejo possível
 (Vá lá por conta da necessária gentileza...)
 No entanto, delicadamente, me desprenderei da vossa companhia,
 [deixar-me-ei ficar para trás, para trás...

é a de que, como afirmou Manuel Bandeira (2004, p. 88), “o poeta está nu e sente que está nu”. Isso se dá, sobretudo, pelo fato de o discurso aí empregado ser de tal maneira claro que sentimos, então, próximos, familiares e profundamente conhecedores da intimidade que vai nos versos. Contudo, não nos enganemos: existe uma diferença entre intimidade e cumplicidade e, deste modo, essa nudez encontra-se na penumbra, o que significa que há uma compreensão do todo com certa clareza, mas alguns detalhes não estão visíveis – ao menos não para nós, leitores. Existe, portanto, uma oscilação entre a luminosidade da percepção plena (como nos versos anteriores, nos quais, ainda que não tenhamos vivenciado com o eu-lírico as experiências descritas, temos permissão para partilhar ao menos de sua rememoração) e a obscuridade, como a dos versos seguintes, onde não somos incluídos na cumplicidade existente entre o eu-lírico e seu amigo:

Vim para ouvir o mar contigo
 Como no tempo em que o sonho da mulher nos alucinava, e nós
 Encontrávamos força para sorrir à luz fantástica da manhã.
 Nossos olhos enegreciam lentamente de dor
 Nossos corpos duros e insensíveis
 Caminhavam léguas – e éramos o mesmo afeto
 Para aquele que, entre nós, ferido de beleza
 Aquele rosto de pedra
 De mãos assassinas e corpo hermético de mártir
 Nos criava e nos destruía à sombra convulsa do mar.

Privados da partilha total e irrestrita dessa memória, resta-nos uma leitura mais contemplativa e sensível do que compreensiva. E, assim, podemos observar que, nos versos

acima, além da questão da obscuridade e da negação de cumplicidade entre o leitor e o eu-lírico, também é possível notar o que Manuel Bandeira (2004, p. 88) chamou de uma “nudez onde há a nostalgia de agora e para todo o sempre impossível pureza, ao mesmo tempo que o gosto da inaceitável impureza”.

Ora, como acontece em toda área de penumbra, é possível visualizar objetos e pessoas; o que fica esmaecido e incerto são os detalhes. Assim, mesmo sem saber exatamente o que significam os versos acima, o leitor pode deduzir que, quando jovens, ainda possuidores de “corpos duros e insensíveis” capazes de caminhar grandes distâncias, vindos de noites de diversão (“[...] e nós/ encontrávamos força para sorrir à luz fantástica da manhã. Nossos olhos enegreciam lentamente de dor”), o eu-lírico e o amigo ouviam o bater das ondas no regresso para casa. Também não é difícil notar que, embora haja aí nostalgia, há uma certa negatividade envolvida nessas recordações. Expressões como “rosto de pedra”, “ferido de beleza”, “mãos assassinas e corpo hermético de mártir” ou mesmo “corpos duros e insensíveis”, além da imagem da destruição à beira-mar²⁴, apontam para uma inatingibilidade da pureza, para uma frieza quase cruel, como se, mesmo em um tempo passado, os personagens daqueles versos já tivessem sido corrompidos.

Esse sofrimento pela inevitável impureza é encontrado ao longo de todo o poema e seu aparecimento, não raro, está atrelado à figura da mulher e ao amor carnal.

²⁴ Affonso Romano de Sant’Anna (1993, p. 298) chama atenção para o caráter dúbio da representação de imagens líquidas: “Mas assim como as imagens do Sol e da Lua são, respectivamente, tanto boas quanto más, dependendo do contexto, também as imagens líquidas podem estar do lado de Eros ou de Tanatos”. Ou seja, embora, não raro, a imagem do mar possa sugerir uma paisagem aprazível e pacificadora, a associação desta imagem com os versos anteriores e com as figuras sombrias (“nos destruía à sombra convulsa do mar”) faz com que esse mar, aí representado, penda mais para o lado de Tanatos.

[escondidas
Porque via em muitas dúvidas sobre uma inteligência que ele
[estimava genial.,

depois, rouba o sono e o juízo:

Como no tempo em que o sonho da mulher nos alucinava, e nós
Encontrávamos força para sorrir à luz fantástica da manhã.
Nossos olhos enegreciam lentamente de dor,

a seguir, usurpa o amigo, modificando-o e instigando a traição:

Trazes ao teu braço a companheira dolorosa
A quem te deste como quem se dá ao abismo, e para quem cantas o
[teu desespero como um grande pássaro sem ar.
Tão bem te conheço, meu irmão; no entanto
Quem és, amigo, tu que inventaste a angústia
E abrigaste em ti todo o patético?

e

Tudo isso que vai hoje revelar à tua amiga, e que nós descobrimos
[numa incomparável aventura
Que é como se me voltasse aos olhos a inocência com que um dia
[dormi nos braços de uma mulher que queria me matar.,

para, enfim, provocar no eu-lírico a necessidade de autoimolação, para mitigar o pecado:

Existo também; de algum lugar
Uma mulher me vê viver; de noite, às vezes
Escuto vozes ermas
Que me chamam para o silêncio.
Sofro
O horror do infinito
O tédio das beatitudes.
Sinto
Refazerem-se em mim mãos que decepei de meus braços
Que viveram sexos nauseabundos, seios em putrefação.
Ah, meu irmão, muito sofro! de algum lugar, na sobra
Uma mulher me vê viver... – perdi o meio da vida
E o equilíbrio da luz; sou como um pântano ao luar.

E, então, sem conseguir lidar com a coexistência do bem e do mal em um único corpo, sem conseguir resolver o conflito ao qual é submetido pela fêmea – de um lado, o desejo sexual e, de outro, a ideia de pecado –, resta ao eu-lírico a criação de um “sacrifício místico-carnal”,

numa tentativa de subjugar a fêmea indecifrável e causadora de conflitos. A fantasia da mulher ideal, de Maria, a Grande Mãe bondosa, reaparece na figura da namorada do amigo, que a considera perfeita para partilhar a vida (aparentemente em um casamento), mas na qual o eu-lírico visualiza o elemento causador da ruptura – como não poderia deixar de ser, pois sendo mulher, contém em si o bem e o mal.

Nesse momento, convém novamente recorrer à leitura de Affonso Romano de Sant’Anna, que se apoia na psicologia, para abordar a questão da delicadeza, posto que o autor de *O canibalismo amoroso* apresenta uma possível explicação para o surgimento de uma afabilidade para com as mulheres após a execração da figura feminina. Diz ele (1993, p. 297):

A mulher continua como objeto ideal. Objeto ideal a ser comido na ceia canibal do amor. Ela não é mais o sujeito devorador, o vampiro ameaçador dos primeiros livros. Ela é o alvo das pulsões oral-sádicas fantasiadas sedutoramente de lirismo. A violência original foi trocada pela ternura mas o amor continua como um rito sacrificial entre um sujeito masculino e um objeto feminino.

Embora Sant’Anna refira-se ao poema de Vincius de Moraes chamado “Receita de mulher”, não há nenhum prejuízo ou qualquer distorção da teoria quando aplicada também à elegia em estudo, pois existem também em “Elegia ao primeiro amigo” uma relação idealizada e conflituosa entre homem e mulher, bem como um jogo de poder, no qual o eu-lírico, sentindo-se subjugado e infantilizado pelo feminino, passa, então, a algoz da fêmea, numa tentativa de apaziguar os conflitos criados por ela.

Desse modo, o que Pallotini e Junqueira lêem como “humor quase patético e feroz” (JUNQUEIRA, 2004, p. 155) e cinismo e amargura (PALLOTINI, 2004), de acordo com a leitura de Sant’Anna seria uma ritualização sacrificial do embate entre o feminino e o masculino. As três interpretações complementam-se e tornam bastante evidente a ruptura poética que aqui se verifica (e daí a declaração de Pallotini, conforme visto anteriormente, de

8. A Última Elegia

Conforme visto anteriormente, o derradeiro poema de *Cinco Elegias* é incrivelmente diferente e o próprio Vinicius de Moraes dá a ele um grande destaque ao considerá-lo “a maior aventura lírica da minha vida” (2004b, p. 283) e ao dedicar à sua explicação um parágrafo inteiro na nota introdutória. Vejamos, então, o porquê de “A última elegia” ser tão interessante e como o poeta trabalha as questões da transformação e da dor nessa composição.

Sobre essa elegia, diz Ivan Junqueira (2004, p. 155) que foi “concebida a partir de um puzzle linguístico-metafórico em que aflora a prática do intertextualismo poético”. Ora, partindo do primeiro verso do poema já é possível perceber esse jogo:

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

Ao mesmo tempo em que são demandados certos conhecimentos de inglês de quem lê, o poeta oferece uma outra chave interpretativa ao dispor as letras – todas maiúsculas, como a nos observar lá de cima – em formato equivalente ao que diz o texto, em um tipo de construção que notabilizou, posteriormente, o concretismo. Os telhados de Chelsea, literalmente e literariamente, então, são desenhados diante de leitores que, tomados pela mão do autor, são levados a um delicioso passeio, equilibrando-se em uma corda-bamba imaginária – e representada pela oscilação da linguagem: ora inglês, ora português, ora ambos, incluindo aí a utilização de neologismos em ambas as línguas – sobre a cidade. E é desse lugar privilegiado

que somos localizados dentro da geografia inovadora que Vinicius descortina para nós: “Greenish, newish roofs of Chelsea”.

Uma vez localizado no espaço (Greenish – em jogo acústico entre Greenish, que significa esverdeado, e Greenwish, o famoso observatório nos arredores londrinos – e Chelsea) e a par do caráter “newish”, inovador que o poeta instaura já desde o início no poema, o leitor acompanha o paulatino amanhecer, a fuga da solidão, o encontro com a mulher amada. Veremos, pois, como isso se dá.

No capítulo três desta dissertação, homônimo à publicação de 1943, tomou-se emprestada a fala de Dalma Nascimento para indicar um caminho inicial, sugerido pelo próprio Vinicius de Moraes em uma nota introdutória aos poemas de *Cinco Elegias*. Dentre as características percebidas e destacadas por Dalma Nascimento, uma parece bastante importante para a análise e compreensão desse poema: a “ligação entre vida e poesia (a qualidade da experiência vivida e o lugar onde a viveu a que se referiu)” (NASCIMENTO, 1984, p. 197). Ora, é notório que Vinicius de Moraes escreveu “A última elegia” quando, na Inglaterra, estudava literatura na Universidade de Oxford. Mesmo o leitor que desconheça sua biografia saberá disso, pois ele explica, na mesma nota introdutória já aqui tantas vezes referida, onde e sob quais condições nasceu essa composição. O que, no entanto, o leitor não acessa a partir da leitura desse pequeno prefácio são as demais relações entre o poema e a biografia de seu autor. Assim, os versos de “A última elegia” surgem como um grande mistério, pois além de mesclar línguas – principalmente o inglês –, também o que ali se narra assume uma linguagem cifrada, que necessita de decodificação específica. Em outras palavras, para ler “A última elegia”, é necessário que se dominem os códigos acionados por Vinicius de Moraes na hora da escrita.

Impressiona o fato de que o hermetismo da elegia, desconsiderando-se nesse primeiro momento de análise a questão do bilinguismo e da utilização de termos em outras línguas (como o latim e o alemão), do uso de termos oriundos de vocabulário técnico (*leitmotiv* e *cautchu*) ou dos neologismos empregados, pode ser facilmente contornado através da utilização de sua biografia para auxiliar na leitura do texto poético.

Assim, muitos trechos intensamente líricos e, em uma primeira leitura, herméticos, como:

Montionless I climb
 the wa
 t
 e
 r
 -
 Am I p a Spider?
 i
 Am I p a Mirror?
 e
 Am I s an X Ray?

 No, I'm the Three Musketeers
 rolled in a Romeo.
 Vírus

Da alta e irreal paixão subindo as veias
 Com que chegar ao coração da amiga.

podem ganhar novas perspectivas e sentidos ao entrarmos em contato com a sua biografia e conhecermos a história que está por trás da composição de “A última elegia”.

O trecho que se segue pertence a um depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, concedido em clima intimista e descontraído a Otto Lara Resende, Lúcio Rangel, Ricardo Cravo Albim e Alex Vianny, e nos oferece uma série de chaves de leitura, pois contém todo o contexto de produção do poema.

Eu tinha uma bolsa lá [na Universidade de Oxford] que era muito boa. Era uma bolsa de mil libras, que na ocasião era muito dinheiro. E fiz o meu curso lá, mal que bem, né?

Curso de poesia?

Era um curso de língua e literatura inglesa. Mas eu não tinha nenhuma vocação universitária realmente. Acontecia um fato curioso. Eu não tinha idade para ser casado segundo as leis universitárias. De modo que ela [Tati de Moraes, primeira mulher de Vinicius] morava em Londres e eu em Oxford. O resultado é que eu fugia da Universidade três vezes por semana para ir a Londres.

E aí escreveu as *Cinco elegias*?

Foi nessa época que comecei a escrever as *Cinco elegias*. Exatamente. E a fuga era a coisa mais terrível e dramática possível, porque tinha que descer do meu estúdio, que ficava no terceiro andar, por uns canos que ficavam fora do edifício. (risos)

Era uma coisa romanesca.

Era uma coisa muito, muito romântica. E tinha que me ocultar dos *protecters* de Oxford, os guardas da universidade. Tinha que pegar aquelas vielas de Oxford todas, onde os carros não podiam transitar, e me esconder na estação até a hora que o trem chegava, que já era de manhã. Porque o regime da universidade é o seguinte: eles fecham os colégios à meia-noite, e os *lodgings* também. Quer dizer, os alunos que não moram nos colégios moram em espécies de pequenos pensionatos, que também são sujeitos ao mesmo regime. As portas se fecham, com tranca automática à meia-noite, e só são abertas às sete da manhã. Eu tinha que entrar, ser trancado, e depois sair pela janela. (risos)

Ele não entrava pelo cano, saía pelo cano. (risos)

Exatamente. E voltava de noite. Pegava o trem de volta em Londres, e chegava na universidade antes da meia-noite. Porque durante o dia eles não querem saber o que o estudante faz. A universidade é formidável sob esse aspecto, ela dá uma liberdade total.

Essa fase inglesa foi importante para a sua formação intelectual?

Ah, muito. Foi uma fase que escrevi muito. E tive contato com a poesia inglesa, sobretudo com a poesia de Shakespeare. Eu li muito. Li realmente muito. (RESENDE; RANGEL; CRAVO ALBIM; VIANNY, 2007, p. 33-34)

A partir do fragmento acima reproduzido é possível compreender o processo de fuga expresso através da escalada (“Montionless I climb”) três andares acima, pelo encanamento (essa imagem é representada graficamente no poema, por meio das três linhas de questionamento – cada uma representando um andar – “Am I a Spider?/ Am I a Mirror?/ Am I

an X Ray?”), num esforço bastante romântico e aventureiro (“No, I’m the Three Musketeers/ rolled in a Romeo”) para encontrar a amada (“Da alta e irreal paixão subindo as veias/ com que chegar ao coração da amiga”). Também, a partir do conhecimento da história por trás da composição do poema, podemos tirar algumas conclusões sobre o conteúdo dessa elegia. Observamos, em primeiro lugar, que Vinicius de Moraes aponta para a importância que a experiência na Inglaterra teve para a sua poesia, não apenas pelo grande número de textos que produziu, mas também por causa do contato com a literatura inglesa, nomeadamente Shakespeare. Ora, com isso, além de ajudar a defender a relevância de *Cinco Elegias* para toda a sua poesia, Vinicius ainda oferece a explicação para a existência de termos em inglês arcaico que surgem pontuando sua quinta elegia, bem como os intertextos que também se mesclam nessa lembrança afetiva da temporada em Oxford. Palavras e expressões como “thee”, “dout you” e “art thou in love”, ou outros intertextualismos poéticos, como o que Ivan Junqueira (2004, p. 155) ressalta:

há ecos de diversos autores ingleses clássicos e modernos, entre os quais Shakespeare, curiosamente parafraseado nos seguintes versos: “Amanheceu, não durmas... o bálsamo do sono/ Fechou-te as pálpebras de azul... Victoria & Albert resplande? Para o teu despertar; ô darling, vem amar/ À luz de Chelsea! não ouves o rouxinol cantar em Central Park?”

Ou, como indica Maria Elinete Guedes (1983, p. 54):

Folornando – another invention of the poet – is a particularly happy coinage as it acquires a Keatsian implication juxtaposed to the Portuguese word rouxinóis (nightingales). No one can refrain from immediately thinking of Keat’s “Ode to a Nightingale”.

Keat is once again present in the next lines – ô joy for ever! The poet juxtaposes the masculine article o (Portuguese) with an accent that is entirely unknown in Portuguese and that, to a certain extent, transforms it into an English interjection equivalent to oh! oh! oh! – joy forever! – is, however, part of the first famous line of Endymion: “A thing of beauty is a joy forever”²⁶,

²⁶ “Folornando – outra invenção do poeta – é uma cunhagem particularmente feliz na medida que alcança uma relação justaposta à palavra rouxinóis, em português. Ninguém pode abster-se de pensar imediatamente no poema ‘Ode a um rouxinol’, de Keats.

surgem, também em um jogo de conhecimento/desconhecimento, que leva a diferentes leituras do poema, cada qual em um nível de profundidade que, embora possam indicar ao leitor boas saídas interpretativas, nem sempre são suficientes para a solução do problema.

Evidentemente que não se deseja defender aqui a ideia que o leitor seja obrigado a conhecer a história de fuga de Vinicius do College Magdalen, pelo cano, três andares abaixo, para conseguir realizar uma leitura satisfatória do poema. A dissertação de Maria Elinete Taurino Guedes (1983) é uma prova disso, já que, sem mencionar qualquer dado a respeito dessa experiência do homem Vinicius de Moraes, consegue interpretar com bastante acuidade ao menos o que há de principal no poema, que é a fuga do eu-lírico para encontrar a pessoa amada. Infelizmente, um erro tipográfico transformou o cano (“pipes”) em murmúrios (“ripples”), o que acabou por desvirtuar a interpretação. Porém, tal equívoco reforça ainda mais a viabilidade da interpretação apesar do dado biográfico, já que mesmo alterando uma palavra importante, Guedes logrou sucesso em perceber que houve uma fuga, ainda que não tenha conseguido atinar para o modo como ela se deu.

Assim, é interessante e significativo o fato de que conhecer as histórias vividas pelo homem ajudem a compreender melhor as histórias contadas pelo poeta. É um curiosíssimo jogo “chiaroscuro”, como bem destacou Eucanaã Ferraz (2007, p. 40), no qual mesmo conhecendo aquilo que motivou a escrita de determinado verso ou determinou o uso de palavra ou expressão específica, resta o espanto admirado a respeito do modo como o poeta estruturou o texto e de que maneira ele ainda consegue manter obscuras determinadas passagens:

Keats encontra-se novamente presente nas linhas seguintes – ô joy for ever! O poeta justapõe o artigo masculino *o* (em português) a uma pronúncia totalmente desconhecida em português e que, em certa medida, transforma tal artigo na interjeição inglesa equivalente a oh! oh! oh! – joy for ever! – que pertence, de qualquer modo, ao famoso primeiro verso de Endymion: ‘A thing of beauty is a joy forever’”. [Tradução nossa]

O resultado é um estranho jogo em que “luz” e “sombra” lutam por espaço. É curioso observar, por exemplo, que se não tivermos em vista, por exemplo, que “a Torre de Magdalen” é uma referência à escola onde Vinicius estudava em Oxford, o dado meramente biográfico ganha um valor de enigma. E mesmo depois de sabermos que a imagem é apenas a nomeação de um espaço familiar ao poeta, paramos perplexos diante da estrofe, que permanece incompreensível. Portanto, o que se torna “claro” logo se faz “escuro”, esquivando-se da razão e do desejo de decifração.²⁷

Isso nos mostra o frágil e sutil equilíbrio da elegia. Temendo ser descoberto, o poeta escapa por entre brechas na linguagem, na forma – com especial destaque para a utilização dos espaços em branco no poema – e no conteúdo, reproduzindo a condição de fuga e a necessidade de ocultar-se do eu-lírico. No lusco-fusco do amanhecer em Chelsea, o leitor acompanha essa escapada, tateando os significados, vislumbrando imagens caleidoscópicas que não se concretizam mas igualmente não esmaecem, desenhando um cenário fugaz e fugidio, como se, de fato, acompanhássemos o eu-lírico até que a manhã nasça e ofereça a segurança e a triste certeza da necessária separação.

Certamente, o aspecto que mais contribui para a construção da instabilidade nesse poema é a utilização do inglês e do português. O emprego das duas línguas de maneira intermitente está colocada por Vinicius de Moraes na nota introdutória: “A qualidade da experiência vivida e o lugar onde a vivi criaram-lhe espontaneamente a linguagem em que se formou, mistura de português e inglês, com vocábulos muitas vezes inventados e sem chave morfológica possível”, e é confirmada por Maria Elinete Taurino Guedes (1983)²⁸.

²⁷ Embora o trecho citado refira-se ao poema do autor intitulado “Sombra e Luz”, a leitura sobre os efeitos de claro e escuro que Vinicius de Moraes cria através da elucidação e do ocultamento de versos ou até mesmo palavras, é perfeitamente aplicável ao poema “A última elegia”.

²⁸ Em sua dissertação de mestrado, Guedes nos apresenta uma tabela indicando os valores absolutos e percentuais de ocorrência de palavras em inglês, em português, em “portuglês” ou Portugueseish” e em outras línguas. As palavras em inglês (ainda que sejam mescladas com português) totalizam quarenta e oito por cento do total de palavras do poema; os outros cinquenta e dois por cento incluem palavras em português, em latim, francês e alemão.

Sobre os termos inventados por Vinicius de Moraes, e cujas chaves interpretativas inexistem, pode-se dizer que são as concentrações de sombra, os pontos máximos de desequilíbrio e tensão dissonante na elegia, pois apenas acenam ao leitor sobre um possível significado, delegando à imaginação a tarefa da decodificação. Assim, em versos como “Ó fenesuites, calmo atlas do fog/ impassévido devorador das esterlúridas?”, ou “Alas, celua/ me iluminou, celua me iludiu cantando”, ou ainda “Há um grande aluamento de microerosíferos”, embora seja possível atribuir um valor sintático aproximado para cada termo, ou até reconhecer possíveis morfemas (“impassévido”, por exemplo, contém traços dos vocábulos “impávido” e “impassível”, podendo denotar algo que seja ao mesmo tempo destemido e imperturbável; Guedes, por sua vez, aventa a hipótese de que “celua” seja a junção dos vocábulos “céu” e “lua” [1983, p. 58]), o fato é que nem sempre é possível atribuir um valor semântico exato aos termos aplicados no poema, fazendo com que os versos encantem pela incompreensibilidade, acentuando, deste modo, a dissonância e a instabilidade que marcam o poema em seu conjunto.

As provocações criadas pelo bilinguismo e pelos neologismos impossíveis de compreensão plena instauram no leitor a experiência da transformação, pois a linguagem se modifica e praticamente cada verso traz uma misteriosa evocação ou uma construção híbrida, que dialoga com tantas linguagens. Vemos, então, que nesta última elegia a transformação não é apenas observada ou lida pelo leitor, mas sim experimentada através de recursos muito próprios e eficazes, de modo bastante drástico.

As transformações, porém, não ocorrem somente por meio de recursos no plano linguístico. Também por meio de expedientes formais, a poesia de Vinicius de Moraes equilibra-se sobre os telhados do bairro londrino,

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

escorrega pelos canos do College Magdalen,

Motionless I climb
 the wa
 t
 e
 r
 -
 Am I p a Spider?
 i
 Am I p a Mirror?
 e
 Am I s an X Ray?

passeia entre jardins suspensos que metamorfoseiam o eu-lírico em um Nabucodonosor bilíngue, em um paralelo muito interessante com o passeio sobre Chelsea em que carrega seu leitor,

“it is, my soul, it is
 Her gracious self...”
 murmura adormecida
 É meu nome!...
 sou eu, sou eu, Nabucodonosor!

ou circula pela cidade, seguindo as placas, chegando à “ESTAÇÃO DE TRENS”, escapando do “POLICEMAN”, que tem o uniforme assim escrito, chegando, enfim a “PADDINGTON” depois de vislumbrar, literalmente no meio da leitura do poema de Oscar Wilde (“The Ballad of Reading Gaol”), a estação de “READING” e, finalmente, retorna ao College Magdalen, aos “PAVEMENTS” de onde observa como privilegiado espectador o amanhecer. Mas não um amanhecer qualquer, um que retumba (“RESOUND”) em meio ao choro da mulher amada e às folhas das árvores balançadas pela brisa que vem do Tâmis.

Contudo, a transformação não se traduz somente em bilinguismo e recursos gráficos ou visuais em “A última elegia”. Observamos também que cada verso é pluriforme e polissêmico, e que a escolha lexical do poema possibilitou uma incrível construção camaleônica, em que há diversas camadas e referências ocultas, ou evidentes, de modo que o leitor surpreende-se ao encontrar muitos caminhos e possibilidades dentro de um único verso, vivenciando, assim, as modificações no cenário, que ganha luminosidade e muda de tonalidade a cada novo olhar. Então, justamente como acontece nas primeiras horas da manhã, os olhos precisam se acostumar aos novos contornos que vêm surgindo da escuridão e demoram a diferenciar cada elemento a sua frente.

Logo no início do poema, por exemplo, os versos parecem mera paisagem: os telhados de Chelsea encontram-se em desalinho – aqui representados por apostos, encadeamentos de palavras que, oscilando entre o inglês do lado externo (“Greenish, newish roofs of Chelsea”, “Ó imortal landscape” e “ô joy for ever!”) e o português, língua-mãe, internalizada (“Onde, merencórios, toutinegram rouxinóis”), acabam intimamente misturados em palavras que mesclam as duas línguas (“forlornando”), que são válidas em ambos os idiomas²⁹ (“imortal”, “anticlímax”) ou que reproduzem aspectos fonológicos de uma em outra (“uer ar iú”). Não é possível saber sequer se são rouxinóis ou toutinegras os pássaros que cantam, ainda invisíveis na paisagem imortal e tradicional do bairro londrino.

Porém, em uma segunda análise, já conseguimos localizar alguns contornos que antes ficaram ligeiramente indistintos, pois os nossos olhos ainda tentavam acompanhar as nuances das sutis transformações. Assim, em um segundo olhar, o mesmo trecho apresenta um

²⁹ Maria Elinete Taurino Guedes (1983, p. 39) explica que essas palavras: “has a form common to both English and Portuguese – vocabulary that Lewis Carrol once referred to as ‘portmanteau words’” (“têm formas comuns tanto em inglês quanto em português – vocabulário que Lewis Carrol chamou certa vez de ‘palavras portmanteau’” [Tradução nossa]).

estrofes, uma releitura pode trazer novas interpretações e, sem o ponto de interrogação no final do verso, o questionamento prolonga-se pelos seguintes, desembocando em uma série de impenetráveis expressões. São as manifestações do desalento do eu-lírico, sentindo-se incapaz de exprimir com clareza a dor que carrega, mesmo valendo-se de recursos linguísticos tanto do inglês quanto do português.

Essa primeira paisagem, no entanto, ainda carrega mais uma surpresa em seu cerne: trata-se da intertextualidade, que aparece também em diversos outros momentos do poema, como veremos. Nesses primeiros parágrafos, como bem destacou Maria Elinete Taurino Guedes³⁰, há algumas alusões ao poema “Ode to a nightingale”, de John Keats, como os rouxinois dos primeiros versos, a escolha de certas palavras como “forlorn”, aportuguesada na expressão “Forlornando” e a citação quase integral do seguinte verso keatiano “Darklin I listen; and for many a time” (*apud* GUEDES, 1983, p. 55). A intertextualidade reforça o bilinguismo do poema, na medida em que se apropria de textos poéticos pertencentes ao cânone inglês. Ou seja, a intertextualidade, nesse caso, está para a linguagem poética assim como o bilinguismo está para a linguagem que compõe o poema.

Ciente de seu papel de construtor de uma multiplicidade de línguas e linguagens, o eu-lírico se autoproclama Nabucodonosor:

	“it is, my soul, it is
Her gracious self...”	
	murmura adormecida
É meu nome!...	
	sou eu, sou eu, Nabucodonosor!

Aqui, o leitor equilibra-se entre jardins suspensos - mais uma alusão aos telhados esverdeados de Chelsea que, conforme se vai avançando no tempo do poema, ganha cada vez

³⁰ Ver citação que se encontra nas páginas 99 e 100 desta dissertação.

mais detalhes, sendo agora, inclusive, visualizáveis na mancha gráfica do texto –, guiado por um inventivo rei bilíngue. Nesse momento da composição, a questão da transformação ganha uma nova dimensão, pois o eu-lírico agiganta-se por ouvir seu nome dito pela amada, sentindo-se, então, capaz de realizar grandes feitos, como um Nabucodonosor.

Lançando mão novamente de recursos gráficos, Vinicius de Moraes radicaliza, nesse momento, a exposição de sua aventura para encontrar sua então namorada, Tati de Moraes, transposta para a realidade poética da elegia.

Se nos versos anteriores o eu-lírico assumia-se rei babilônico ao mesmo tempo em que entretecia as palavras John Keats às suas, indicando uma busca identitária, agora ficará ainda mais clara essa procura.

Montionless I climb
 the wa
 t
 e
 r
 -
 Am I p a Spider?
 i
 Am I p a Mirror?
 e
 Am I s an X Ray?

No, I'm the Three Musketeers
 rolled in a Romeo.
 Vírus
 Da alta e irreal paixão subindo as veias
 Com que chegar ao coração da amiga.
 Alas, celua
 Me iluminou, celua me iludiu cantando
 The songs of Los; e agora
 meus passos
 são gatos
 Comendo o tempo em tuas cornijas
 Em lúridas, muito lúridas
 Aventuras do amor mediúnico e miaugente...

A cada patamar alcançado durante a descida que se segue, uma nova possibilidade assoma. E o eu-lírico pergunta: “Am I a Spider?”, por tecer seu próprio caminho e arriscar-se, sustentado por um único fio (cano), na fachada do edifício, como se fosse realmente uma aranha; “Am I a Mirror?”, pergunta-se por refletir e projetar o ambiente que o rodeia, jogando com a luz e a sombra, criando, desse modo, efeitos imagéticos incríveis; “Am I an X Ray?”, inquire-se ao constatar que enxerga além das aparências e capta a essência das coisas ao redor. E é justamente essa capacidade de visualização para além do material que o leva a uma nova autodeclaração. Ele não mais é Nabucodonosor, mas sim os três mosqueteiros (tendo cada qual surgido em um andar?), embora interpretando um único personagem: Romeu. A multiplicidade das possibilidades é levada ao máximo. Aventura e paixão confundem-se em um único corpo, fazendo com que o leitor se pergunte quem é mesmo que está ali, naquela aventura: Vinicius de Moraes, que escapa da Universidade para encontrar Tati de Moraes em Londres?; Nabucodonosor, rei e construtor da Babilônia?; os três mosqueteiros?; ou, ainda, será que estamos diante de um Romeu apaixonado, capaz de enfrentar todas as proibições para estar ao lado de sua amada?

Nada disso: estamos, sem dúvida, diante de um vírus, um organismo em constante mutação e que deseja apoderar-se da amiga. E tudo isso: uma vez que o caráter pluriforme e proteiforme do vírus permite que ele converta-se em imagens que podem, por sua vez, assumir outras imagens, em um jogo de reduplicações e projeções amplo e fecundo. Dramaticamente, evoca um ser misterioso³¹, que ao mesmo tempo em que o iluminou, o iludiu através da poesia.

³¹ Maria Elinete Taurino Guedes (1983, p. 58 – 59), explica: “Alas is a dramatic word, with Shakespeare overtones in the sixteenth century, and Sterne’s echoes in the eighteenth, in his novel *Tristram Shandy*” (“Alas é uma palavra dramática, com a qual Shakespeare insinua no século XVI, e que Sterne faz ecoar no século XVIII, em seu romance *Tristram Shandy*”. [Tradução nossa]). Sobre a questão da celua, embora Guedes sugira que trata-se da junção das

O que une essas três estrofes são o questionamento e a existência de um interlocutor bastante claro (“dark love” e “Fear love...”).

Aí, embora haja um certo mistério sobre o que significa a “celua nostra/ Mais linda que mare nostrum”, existe certa cumplicidade entre o leitor e o poeta, pois é possível compreender que, após lograr êxito em sua sensacional fuga da tal “dark bull-like tower” o poeta vem aconchegar-se no calor da amada (“Queimar-me à luz translúcida de Chelsea”), ainda bastante impregnado de todas as sensações (“impresentido”, “crepitante”, “aromas emolientes”, “frio”), emoções e visões (“shadow of a cloud”, “Christ Church meadows”, “cloisters of Magdalen”) da aventura vivida.

Outro ponto importante refere-se ao fato de que nesses versos o amor é associado ao medo, ao sombrio (“dark love” e “Fear love”). Ainda que o tom das referidas estrofes seja melancólico, nostálgico e, por isso, contenha uma parcela de saudoso prazer, não se pode ignorar a negatividade atribuída ao ser amado.

Depois dessa breve pausa no relato da aventura, evocando agora diferentes paisagens, mais amplas (“ô brisa do Tâmis, ô ponte de Waterloo, ô”), o poeta reconduz o leitor aos telhados de Chelsea e, com isso, reincorpora-o à narração de sua escapulida. Dessa vez, porém, seremos cúmplices no caminho já térreo.

ô brisa do Tâmis, ô ponte de Waterloo, ô
 Roofs of Chelsea, ô proctors, ô preposterous
 Symbols of my eagerness!
 – terror no espaço!
 – silêncio nos graveyards!
 – fome dos braços teus!
 Só Deus me escuta andar...
 – ando sobre o coração de Deus
 Em meio à flora gótica... step, step along
 Along the High... ‘I don’t fear anything
 But the ghost of Oscar Wilde...’ ...ô darlingest
 I feared... A ESTAÇÃO DE TRENS... I had to post-poner

All my souvenirs! there was always a bowler-hat
 Or a POLICEMAN around, a stretched one, a mighty
 Goya, looking sort of put upon, cuja passada de cauchu
 Era para mim como o bater do coração do silêncio (I used
 To eat all the chocolates from the one-penny-machine
 Just to look natural; it seemed to me que não era eu
 Any more, era Jack the Ripper being hunted) e suddenly
 Tudo ficava restful and warm... – o siiiii
 Lvo da Locomotiva – leitmotiv – locomovendo-se
 Through the Ballad of READING Gaol até a visão de
 PADDINGTON (quem foste tu tão grande
 Para alevantares aos amanhecentes céus de amor
 Os nervos de aço de Vercingetórix?). Eu olharia risonho
 A Rosa-dos-Ventos. S. W. Loeste! no Dédalo
 Se acalentaria uma loenda de amigo: ‘I wish, I wish
 I were asleep’. Quoth I: – Ô squire
 Please, à Estrada do Rei, na Casa do Pequeno Cisne
 Room twenty four! ô squire, quick, before
 My heart turns to whatever whatsoever sore!
 Há um grande aluamento de microerosíferos
 Em mim! ô squire, art thou in love? dost thou
 Believe in pregnancy, kindly tell me? ô
 Squire, quick, before alva turns to electra
 For ever, ever more! give thy horses
 Gasoline galore, but to take me to my maid
 Minha garota – Lenore!
 Quoth the driver: – Right you are, sir.

A menção aos inspetores universitários e ao adjetivo “preposterous”, que significa incongruente, absurdo, ganha mais profundidade ao remetermo-nos mais uma vez ao depoimento ao Museu da Imagem e do Som, no qual Vinicius de Moraes relata o quão estapafúrdio lhe parecia vigiar o dormitório à noite, mas deixar os alunos livres ao longo do dia. Não é aleatório, portanto, o uso, lado a lado, das palavras “proctors” e “preposterous”. O verso seguinte (“Symbols of my eagerness”) mostra como o desejo de encontrar a amada – aí representado pelas imagens externas e arejadas: o rio Tâmis, a ponte que une as bordas desse rio e, enfim, os telhados de Chelsea – mistura-se ao sentimento causado pelo disparate da vigília praticada pelos inspetores, criando no eu-lírico uma grande ansiedade.

No entanto, as imagens que o impulsionam a seguir adiante em sua jornada parecem ser muito mais fortes. O terror e o perigo, a atmosfera ameaçadora e assustadora (“– terror no espaço!/ – silêncio nos graveyards!”) ganham novas dimensões, são colocados literalmente de lado, justificando-se completamente na promessa do abraço amoroso. O que motiva o eu-lírico, portanto, é o afã por encontrar a mulher adorada.

Há ainda nesse trecho um curioso jogo sonoro-semântico, pois os passos que o poeta diz serem inauditos – exceto por Deus, que, mais do que testemunha, é cúmplice, pois empresta o coração para que não se escute o caminhar do eu-lírico na madrugada – e que morrem nos cemitérios, na verdade ecoam dentro do poema: se prestarmos atenção, escutamos os passos assustados reboarem no “terror no espaço”.

E é justamente nesse clima de mistério e perseguição que entramos na maior estrofe do poema. Seus trinta e um versos cheios de *enjambements* ditam o ritmo de um jogo de esconde-esconde, no qual o sentido está sempre na próxima esquina poética, congruente com os perigos iminentes. Os passos passam a uma outra subjetividade, e não são mais passos no espaço, mas sim “steps”: o poeta passa a prestar menos atenção aos seus movimentos, sai de dentro de si, e percebe-se engolfado pelo entorno, valendo-se, então, mais uma vez, da intertextualidade. O escritor Oscar Wilde é citado nominalmente e a ironia de seu conto “The Canterville Ghost” é duplamente abordada: por meio de uma brincadeira com a questão do temor/ não-temor em relação ao fantasma, que os personagens do conto vivenciam, e por meio de uma declaração no mínimo inusitada, já que, no contexto da fuga, temer um personagem de conto não configura um medo plausível³². Também em jogo duplo encontra-se a expressão “ghost of Oscar Wilde”, pois

³² É importante dizer que, embora seja possível, dentro de um contexto literário, um personagem ou o eu-lírico temer um ser fantasmagórico que surja na narrativa, o que se deseja frisar aqui é o quão incomum seria, dentro do contexto específico de o eu-lírico figurar como leitor – e, portanto, poder distanciar-se criticamente da narrativa –,

não é possível afirmar se o que assombra o eu-lírico é a aparição-personagem do conto do autor inglês ou se é o espectro (aqui evidente pela intertextualidade) do próprio Wilde. Assim, o fantasma do célebre escritor parece dar continuidade ao caráter ligeiramente patético e bastante imprevisível da situação de fuga.

Tendo, então, saído das ruelas e dos pequenos caminhos tortuosos (representados no poema pelos versos deslocados à direita das estrofes anteriores: “– terror no espaço!/ – silêncio nos graveyards!/ – fome dos braços teus!// Só Deus me escuta andar...// – ando sobre o coração de Deus”) e chegado à avenida, o poeta, por meio de um *enjambement*, cria a primeira das muitas mudanças de sentido que aparecerão nessa estrofe (“Along the High... ‘I don’t fear anything”). Aparentemente, o que se dirá é que ao alcançar a “High” (possivelmente um truncamento de “highway”, avenida, em inglês) o eu-lírico nada mais teme, pois está em segurança. Todavia, “em segurança” passa, no verso seguinte, a “insegurança”, pois há, sim, um elemento que ainda o faz temer: o fantasma de Oscar Wilde. Além disso, o medo ressurgiu dois versos depois, em tom confessional (“I feared...”), em que as reticências emolduram a visão da “ESTAÇÃO DE TRENS”, além de oferecerem a ideia da continuidade (do medo, no caso) e do adiamento dos afazeres em nome do encontro iminente (“I had to post-poner/ all my souvenirs!”). E mais uma vez o *enjambement* cria uma ressignificação da narrativa, pois também adia a compreensão do texto, fazendo com que o leitor experimente aquilo que o poeta narra. Assim, Vinicius de Moraes vai compondo uma série de imagens que, através do uso das letras capitais, insere o leitor na subjetividade do eu-lírico. Passamos, dessa maneira, a visualizar aquilo que o eu-lírico vê: primeiro a ESTAÇÃO DE TRENS – cuidadosamente

se o eu-lírico temesse o fantasma, sabendo ser este um personagem em um livro. Também cabe a observação que, no próprio conto de Wilde, os personagens que vislumbram o espectro não o temem. Ao contrário, enfrentam-o e, assim, quebram o encanto que o fazia materializar-se.

traduzida, pois alcançá-la significava, para o eu-lírico, a segurança e, portanto, nada mais seguro para o leitor brasileiro, do que a língua vernácula –, depois o POLICEMAN e, então, já dentro do trem, os arredores de Londres passando pela janela: READING e PADDINGTON.

Aqui, convém uma estratégica pausa explicativa. É constante a “escolta poética” que Vinicius de Moraes oferece a seu leitor. Por meio de diversos recursos, tanto formais quanto linguísticos, somos frequentemente deslocados de nossa própria subjetividade para adentrarmos na do eu-lírico. Isso gera uma assaz interessante dinâmica, já que as transformações interiores ao poema, prolongam-se até o exterior da composição, até o leitor, que se surpreende a cada verso com as muitas perspectivas, sentindo o poema transformar-se frequentemente. Lado a lado com o fugitivo, somos convidados a experimentar as mesmas sensações que o eu-lírico vive. Nessa estrofe, as trocas de perspectivas são bastante intensas e, com isso, a ideia da transformação torna-se evidente.

O policial, por exemplo, é detalhadamente descrito: vemos a sua farda, que anuncia “POLICEMAN”, seu chapéu arredondado, sua silhueta esguia, suas botas com solado de borracha. A expectativa que a sequência de *enjambements* dessa estrofe constroi e reproduz o momento ansioso e tenso do eu-lírico que, tentando parecer natural, come todos os doces da máquina, para disfarçar o nervosismo. Também a alternância entre o inglês e o português, que acontece de maneira intermitente, contribui para o tom instável na sequência descrita. Além de tudo isso, há ainda as intertextualidades que, senão obscuras e impossíveis de decifrar – como a referência a Vercintogetórix, chefe gaulês derrotado por Julio César e cuja única possibilidade associativa ao poema é a existência de um hotel chamado Caesar, em Paddington, ou a alusão a Goya, que pode ser interpretada com uma tentativa de descrição do policial “esticado” e ameaçador, através de uma associação com a imagem de Cronos pintada por aquele artista –, ao

menos aparecem subentendidas – “Lenore!”, nome que aparece em três poemas de Edgar Allan Poe, mas que, devido ao verso “Quoth the driver: – Right you are, sir!”, parece aludir diretamente à composição “The raven”³³ – ou dúbias – como o já visto “ghost of Oscar Wilde”; o emprego de neologismos, sobre cujos significados apenas podemos especular ou tentar decodificar – é o caso da expressão “grande aluamento de microerosíferos” que, aparentemente, diz respeito a estar mentalmente perturbado devido à presença de pequenas partículas de substância oriunda do deus do amor (Eros), ou, em outras palavras, estar louco de amor; a localização temporal também é posta em diferentes perspectivas através do uso de palavras e expressões em inglês arcaico (como na passagem “Em mim! ô squire, art thou in love? dost thou”) ou de referências de diferentes épocas (como em “For ever, ever more! Give thy horses/ gasoline galore, but to take me to my maid”, onde aparecem cavalos, damas e linguagem antiga ao lado da gasolina que fará com que se alcance mais rapidamente a companhia da mulher amada); e, por fim, mas não esgotando todas as possibilidades, há a perturbação no plano espacial, evidente em “Please, à Estrada do Rei, na Casa do Pequeno Cisne/ room twenty four! ô squire, quick, before/ my heart turns to whatever whatsoever sore!”, pois os nomes das ruas londrinas são traduzidas do inglês para o português³⁴, causando estranhamento por seu significado literal e, assim, contribuindo para a desorientação do leitor, que, inserido em um labirinto poético, não sabe onde está sendo levado, como fica bastante evidente em: “A Rosados-Ventos. S. W. Loeste! no dédalos/ se acalentaria uma loenda de amigo: ‘I wish, I wish’”.

³³Afirma Elinete Taurino Guedes (1983, p. 67): “ ‘Quoth I’, in the other hand, is easy to trace to Poe, ‘The Raven’ ”. (“ ‘Quoth I’, por outro lado, é facilmente encontrável em Poe, em ‘O corvo’ ”. [**Tradução nossa**].

³⁴ Conforme explica Elinete Taurino Guedes (1983, p. 67): “It is to be noticed that the very obvious directions are given in Portuguese (to make them sound romantic and unknown?), as they correspond to well-known places in Oxford, King’s Road and the Swann’s”. [“Deve-se destacar que as muito óbvias direções são dadas em português (para fazê-las parecer românticas ou desconhecidas?), já que elas correspondem a King’s Road e o Swann’s, lugares bastante conhecidos em Oxford”]. [**Tradução nossa**].

Embora nem todos os recursos usados por Vinicius de Moraes para instaurar a dúvida, a ansiedade e a surpresa no leitor, fazendo-o inteirar-se das mudanças e instabilidades pelas quais passa o eu-lírico, sejam exclusivas dessa estrofe, aqui elas aparecem com grande intensidade, misturando-se umas às outras. Podemos notar como a troca de perspectivas possibilita, tanto desdobrar a leitura em várias camadas, quanto vertiginosamente descrever a experiência intensa de que fala Vinicius na nota introdutória.

Após o aparecimento do policial na estação de trens, escondemos-nos e disfarçamos-nos juntamente com o eu-lírico que, saboreando os doces retirados da máquina de um *penny*, tenta parecer natural e insuspeito, embora por dentro, como nos revelam os parênteses, sua culpa o faça sentir-se como o mais famoso – e, portanto, passível de reconhecimento – criminoso da Inglaterra: Jack the Ripper. Ora, novamente temos a questão da identidade e a inquietação só passará quando ouvirmos o apito da locomotiva. Brincando mais uma vez com as sonoridades, o poema reproduz os dois barulhos característicos da partida do trem: o apito (“siiiiiiiii/ llvo”) – com um *enjambement* reforçando o prolongado assobio e criando uma ideia de deslocamento – e o som que o trem produz ao se deslocar (“Locomotiva – leitmotiv – locomovendo-se”). E ainda coloca no centro da máquina férrea – formalmente representada pelas três palavras “Locomotiva”, “leitmotiv” e “locomovendo-se” que, unidas pelos travessões, formam a locomotiva e seus vagões – aquilo que impulsiona, o “leitmotiv”, e que agora levará o poeta adiante.

Então, devidamente embarcados e seguros, ao lado do eu-lírico, observamos a paisagem externa, movendo-se através da janela. Porém, essa não é a única moldura para a visão das localidades de Reading e de Paddington. Em um jogo de palavras pluralíssimo, o poema traz para dentro do texto a poesia – representada pelo título do poema de Oscar Wilde, “The ballad

of reading gaol” –, o ato da leitura – presente na palavra “reading”, que vertida para o português significa “leitura”, e também na alusão ao poema supracitado – e o trajeto – Reading é uma cidade administrativa situada entre Londres e Oxford³⁵. É um curiosíssimo jogo tridimensional aqui descrito: o eu-lírico enxerga a cidade através do texto, que é uma janela para compreender aquela geografia. Ou seja, o ato da leitura possui papel destacado em “A última elegia”, e o questionamento sobre quem é o leitor e quem é o eu-lírico e qual a linguagem da poesia arquitetam um imbricado labirinto textual.

A imagem da rosa-dos-ventos, alterada em suas direções (“Loeste” não é um ponto cardeal, mas sim resultado de uma mistura entre “leste” e “oeste”, e que também pode ser lido como “lowest”, o mais baixo, em inglês, indicando um aprofundamento) e acompanhada da figura mitológica de Dédalo, o construtor do labirinto do Minotauro, reitera a ideia de labirinto poético. Ademais, “Loeste” ecoa no verso seguinte em uma “loenda de amigo”. Mas não há loenda alguma; o que se repete é o desejo do eu-lírico “I wish, I wish I were asleep”, renascendo o esforço que ele faz para encontrar sua amada, pois, embora desejasse estar dormindo, diz ao seu escudeiro o endereço do hotel, pedindo que o leve rapidamente para ter com ela (“Quoth I: – Ô squire!/ Please, à Estrada do Rei, na Casa do Pequeno Cisne/ room twenty four! ô squire, quick, before/ my heart turns to whatever whatsoever sore!”). O medo e a tensão da fuga dão lugar ao esforço e à dor (o adjetivo “sore”, doloroso, a resgata), cuja aparição vem reforçada pelo uso de palavras em inglês arcaico, denotando certa melancolia. O eu-lírico passa, também, de Jack, o estripador, para um bravo cavaleiro medieval, que conclama o motorista do veículo que o transporta a ser seu escudeiro, o qual responde: “Right you are, sir”, confirmando não apenas a ordem do eu-lírico, mas também a intertextualidade com o poema “The raven”, de

³⁵ <http://pt.wikipedia.org/wiki/Reading> (acessado em 9 de julho de 2009, às 16:00)

Edgar Alan Poe, já que reproduz os versos da composição inglesa e reconhece, ainda, o nome “Lenore”.

Há então uma pausa entre essa estrofe e a seguinte, marcando a passagem do tempo poético.

O roofs of Chelsea!
 Encantados roofs, multicolores, briques, bridges, brumas
 Da aurora em Chelsea! ô melancholy!
 I wish, I wish I were asleep...’ but the morning
 Rises, o perfume da madrugada em Londres
 Makes me fluid... darling, darling, acorda, escuta
 Amanheceu, não durmas... o bálsamo do sono
 Fechou-te as pálpebras de azul... Victoria & Albert resplende
 Para o teu despertar; ô darling, vem amar
 À luz de Chelsea! não ouves o rouxinol cantar em Central Park?
 Não ouves resvalar no rio, sob os chorões, o leve batel
 Que Bilac deitou à correnteza para eu te passear? não sentes
 O vento brando e macio nos mahoganies? the leaves of brown
 Came thumbling down remeber?
 “Escrevi dez canções...
 ... escrevi um soneto...
 ... escrevi uma elegia...”
 Ô darling, acorda, give me thy eyes of brown, vamos fugir
 Para a Inglaterra?
 “... escrevi um soneto...
 ... escrevi uma carta...”
 Ô darling, vamos fugir para a Inglaterra?
 “... que irão pensar
 Os quatro cavaleiros do Apocalipse...”
 “... escrevi uma ode...”
 Ô darling!
 Ô PAVEMENTS!
 Ô roofs of Chelsea!
 Encatados roofs, noble pavements, cheerful pubs, delicatessen
 Crumpets, a glass of bitter, cap and gown... – don’t cry, dont’t cry!
 Nothing is lost, I’ll come again, next week, I promise thee...
 Be still, don’t cry...
 ... don’t cry
 ... don’t cry
 RESOUND
 Ye pavements!
 – até que a morte nos separe
 ó brisas do Tâmis, farfalhai!
 Ó telhados de Chelsea,
 amanhecei!

A dor dos últimos versos da estrofe anterior é sustentada, e o eu-lírico, paradoxalmente, sofre por ver, ao lado da amada, a manhã despertar: ele sabe que precisará regressar e, portanto, separar-se. A melancolia é assumida e o desejo de estar dormindo, entoadado mais uma vez em “I wish, I wish I were asleep...”, refere-se não mais ao esforço da fuga para encontrar o ser adorado, mas ao desejo de permanecer na noite. Prova isso a existência de uma conjunção adversativa, que nega a noite e demonstra a fluidez do tempo como percebida pelo eu-lírico, desesperado, tentando desfrutar dos últimos instantes com a companheira (““I wish, I wish I were asleep...’ but the morning/ rises, o perfume da madrugada em Londres/ makes me fluid... darling, darling, acorda, escuta/ amanheceu, não durmas... o bálsamo do sono/ fechou-te as pálpebras de azul... Victoria & Albert resplende/ para o teu despertar; ô darling, vem amar”).

A despedida entre o eu-lírico e a amada se estabelece através de estratégias muito características em toda a elegia e que, nesse final, servem para sedimentar a linguagem poética utilizada: primeiramente, a paisagem é construída por meio descritivo, mas incluindo também a questão fonética. Ou seja, além de “vermos”, “ouvimos” aquilo que o eu-lírico vê e ouve. A inserção de dados biográficos e de intertextos convida o leitor a participar – ainda que ele não entenda totalmente o que se passa ali – do momento íntimo do casal. A construção fragmentária de uma realidade, presente através do bilinguismo e da elencamento de “flashes” poéticos, expressando metonimicamente a realidade, por exemplo, de um café-da-manhã (“Encatados roofs, noble pavements, cheerful pubs, delicatessen/ crumpets, a glass of bitter, cap and gown... – don’t cry, dont’t cry!”) ou de uma paisagem (“O roofs of Chelsea!/ Encantados roofs, multicolores, briques, bridges, brumas/ da aurora em Chelsea! ô melancholy!”), intensifica a melancolia, a dor, o sofrimento que, embora presente ao longo de toda a elegia, em trechos localizáveis, se intensifica na parte final, por meio, também, de palavras como “cry” (chorar) ou

expressões que denotam certa fatalidade, como “os quatro cavaleiros do Apocalipse...” ou “– até que a morte nos separe”. Por fim, mas não menos importante, há a utilização de recursos gráficos, enfatizando, principalmente, aspectos ligados ao sofrimento pela separação. É o que percebemos, por exemplo, no uso frequente, nessa estrofe, de reticências, que sugerem prolongamento de raciocínio e ações, ou no deslocamento de versos, cada vez mais à direita, apontando para um progressivo afastamento e criando uma sensação de “arejamento” entre os versos, o que reforça a ideia de solidão. Assim, em versos como:

“Escrevi dez canções...
 ... escrevi um soneto...
 ... escrevi uma elegia...”
 Ô darling, acorda, give me thy eyes of brown, vamos fugir
 Para a Inglaterra?
 “... escrevi um soneto...
 ... escrevi uma carta...”
 Ô darling, vamos fugir para a Inglaterra?
 ... “que irão pensar
 Os quatro cavaleiros do Apocalipse...”
 “... escrevi uma ode...”

Percebemos que a solidão do eu-lírico, evidente em “Ô darling, acorda, give me thy eyes of Brown, vamos fugir”, prolonga-se nos atos de escrita (que são atos necessariamente solitários) expostos “...escrevi um soneto.../ ...escrevi uma carta...”. Ou então, no trecho:

Nothing is lost, I'll come again, next week, I promise thee...
 Be still, don't cry...
 ... don't cry
 ... don't cry
 RESOUND
 Ye pavements!
 – até que a morte nos separe
 ó brisas do Tâmis, farfalhai!
 Ó telhados de Chelsea,
 amanhecei!

O sofrimento alonga-se por quatro versos, terminando não em consolo, mas em um ecoar dolorido e doloroso da inexorabilidade do tempo que, apesar dos choros e pedidos e sofrimentos, despeja uma esplendorosa manhã sobre Chelsea.

9. Conclusão

Muito mais do que um livro de transição, *Cinco Elegias* é um testemunho da transformação, da reinvenção de um poeta.

Se entre a primeira elegia, onde, logo no verso de abertura, Vinicius de Moraes declara “Meu sonho, eu te perdi”, como se a capacidade de realizar imagens oníricas tivesse se esvaído do poeta, e a apoteose final de sons, cores, imagens e construções inventivas que se pode observar em “A Última Elegia”, é grande a diferença, tanto em termos de forma quanto de conteúdo, também no interior de cada uma das cinco elegias é possível observar modificações, conforme ficou demonstrado nas análises aqui empreendidas.

Embora tais mudanças não apresentem uma relação mecânica ou comum a todas as elegias com a dor, essa relação está sempre presente.

Na primeira elegia, a dor e a transformação aparecem logo no título e a relação mantém-se ao longo do poema. Aqui, a dor é oriunda da poesia, ou melhor, da Poesia, figura feminina que torna o poeta, antes puro (inclusive com apelos religiosos), infantil, inocente, em um ser desiludido, impossibilitado de sonhar porque conhecedor de um mundo endurecido e de sua própria condição miserável de homem fadado a um destino que o tornará duro, com muitos sofrimentos, e ao qual deve representar. O verso, emergindo do fundo da alma, não traz carícia, mas apenas a dor da fatalidade, da impossibilidade de se voltar a ser o que já fora o poeta. A dor, portanto, surge pelo fato de o sujeito perceber-se transformado, e é trabalhada entre os planos da poesia, da humanidade e da santidade.

Na segunda elegia, dor e transformação aparecem relacionadas na angústia de uma incapacidade expressiva. O poeta não consegue traduzir seu sentimento amoroso, muito embora tente, inclusive com inovações formais – como é o caso dos neologismos e do verso longuíssimo, como se fosse uma carta – e sofre, de modo que a dor, então, apareça aí como nascida do momento de transição entre o sentimento de uma emoção e a expressão dessa emoção. O que resta ao poeta é a tragicidade incompreendida (explícita no verso final) – ou a tragicidade da impossibilidade de uma expressão fidedigna aos seus sentimentos.

Já desde o título evidentemente angustiada e desesperada, a terceira elegia traz uma mudança na autopercepção do eu-lírico, em um interessante jogo entre o sadismo e a culpa. A dor emerge em clamores desesperados por “alguém” que o fizesse esquecer (ou não perceber) as crueldades sadicamente realizadas por um ser desumano (tendo, inclusive, olhos pétreos e face de gelo), e prolonga-se em uma série de apelos por piedade. A dor é, portanto, ela mesma cambiante, evidente na dinâmica entre culpa (e sofrimento) e sadismo (e prazer), entre apelos sensuais e religiosos, transformando a maneira como o eu-lírico percebe-se.

Na quarta elegia, temos o desespero de um eu-lírico que se vê na iminência de perder o amigo, ficando a transformação da relação como a origem do sofrimento, mas que se expande em uma melancolia autocentrada e profundamente íntima. A dor, portanto, é trabalhada como um sentimento profundamente pessoal e cujas mudanças ocorridas ao longo da vida fazem apenas ampliar – ou disfarçar em sutis sociabilidades, que ferem sem, contudo, agredir a *politesse*.

E, finalmente, a última elegia, que é toda movimento. A melancólica angústia do eu-lírico pelos encontros e separações de sua amada surge em construções inusitadas: neologismos, mesclas entre línguas, versos deslocados ou arrumados de modo a reproduzir figuras concretas,

intertextos. A aventura motivada pelo amor (ou pelo sentimento amoroso) equilibra-se na linguagem e a dor ganha formas múltiplas.

A dor, em *Cinco Elegias*, é apresentada por Vinicius de Moraes de muitas maneiras. Não apenas por meio de diferentes recursos linguísticos ou formais, mas também através de relações específicas com a questão da transformação. Porém, é justamente nessa variação das maneiras de representar o canto elegíaco (e, portanto, ligado ao sofrimento, ao doloroso, ao angustiante) que se pode encontrar uma pista importante para o porquê de Vinicius ter escolhido esse livro como marco divisor de sua poesia.

Muito mais do que a coexistência de temáticas³⁶ – como a poesia de cunho religioso e a de cunho social, encontradas, por exemplo, na “Elegia desesperada”, ainda que a religiosidade apareça em uma espécie de ladainha bem-humorada – e para além da utilização do verso longo (verso de inspiração bíblica) em novas construções imagéticas – como acontece em “Elegia lírica”, por exemplo, onde há um longuíssimo monóstico que traz como estratégia formal a ausência de pontuação, representando o íntimo fluxo de pensamento do eu-lírico, tratando de seu cotidiano, e não de temas altos e sublimes – o que *Cinco Elegias* oferece como ponto de transição são, exatamente, as diferentes maneiras como a questão do sofrimento aparece. Ou seja, tendo a dor sido trabalhada sob diversos ângulos, Vinicius de Moraes conseguiu explorá-la e desenvolvê-la de modo a tornar consistente uma interpretação poética desse sentimento.

Como a dor aparece antes e depois de *Cinco Elegias* é uma possibilidade bastante interessante que se pode investigar em posterior estudo, pois o tema, obviamente, está presente em ambas as fases, mas, certamente, surgem através de diferentes relações, pois o desgosto do

³⁶ Essa coexistência não é exclusividade do livro *Cinco Elegias*. Por exemplo, diz Antonio Cândido (2004, p. 104): “*Poemas, sonetos e baladas* (1946) 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”.

eu-lírico da fase mística liga-se, sobretudo, a angústias espirituais, enquanto que o eu-lírico da fase dita social sofre, principalmente, por injustiças sociais cotidianas. Além disso, há uma série de possíveis desdobramentos do presente estudo, como, por exemplo, as representações poéticas das cidades ou a utilização de neologismos pelo autor.

O que se pode concluir, então, a partir do presente estudo, é que a dor, para a poesia de Vinicius de Moraes, tem um papel de extrema importância, pois, aparecendo sob vários modos e perspectivas, permite ao poeta a criação de diversas *personas* poéticas, oferecendo uma variedade expressiva bastante ampla. Nesse sentido, *Cinco Elegias* funciona como marco na poesia viniciano porque a experimentação poética da dor ali empreendida permitiu a Vinicius de Moraes um trânsito poético consistente entre uma dor mística, transcendental, muito ligada à espiritualidade e um sentimento mais humano, mais terreno. Isto é, a exploração das várias representações da dor criou um arcabouço poético que permitiu a Vinicius uma transição segura e coerente, uma passagem sem rupturas bruscas no que se refere à representação da dor.

Referências

- ANDRADE, Mario de. Belo, Forte, Jovem. In: MORAES, Vinicius. *Vinicius de Moraes: Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. p. 82 – 87.
- BANDEIRA, Manuel. Coisa Alóvena, Ebaente. In: MORAES, Vinicius. *Vinicius de Moraes: Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. p. 87 – 89.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- CÂNDIDO, Antonio. Vinicius de Moraes. In: *O Observador Literário*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004. p. 104 – 106.
- CASTELLO, Jose. *Vinicius de Moraes: O Poeta da Paixão: Uma Biografia*. Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Vinicius de Moraes: uma geografia poética*. Rio de Janeiro: Relume, 2005.
- CICERO, Antonio; FERRAZ, Eucanaã. Introdução. In: MORAES, Vinicius de. *Nova Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 7 – 13.
- COHN, Sergio; CAMPOS, Simone. *Vinicius de Moraes: Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- FARIA, Octávio de. A Transfiguração da Montanha. In: MORAES, Vinicius. *Vinicius de Moraes: Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. p. 73 – 81.
- FERRAZ, Eucanaã. Nota editorial. In: MORAES, Vinicius. *Vinicius de Moraes: Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. p. 13 – 21.
- _____. *Vinicius de Moraes*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- _____. Um poeta entre a luz e a sombra. *Revista Língua Portuguesa*, Ano III, n. 26, p. 38 – 44. (Disponível em: <http://revistalingua.uol.com.br/textos.asp?codigo=11439> – acessado em 03 de maio de 2009, às 18:45).
- _____. (org.) *Caderno de leituras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- FERREIRA, David Mourão. O Amor na Poesia de V. de M.. In: MORAES, Vinicius. *Vinicius de Moraes: Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. p. 100 – 120.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GROETAERS, Elenice. *A poética da noite em Vinicius de Moraes*. São Paulo: Scortecci, 2007.
- GUEDES, Maria Elinete Taurino. “*A Última Elegia*” by *Vinicius de Moraes*: a linguistic analysis of a bilingual poem. Dissertação de Mestrado, UFPB, 1983.
- GULLAR, Ferreira. Vinicius: o caminho do poeta. In: MORAES, Vinicius de. *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 200 – 204.
- HARLAND, Mike; MORAES, Euzi Rodrigues. *Collins Gem Dicionário inglês-português português-inglês*. Glasgow: Harper Collins Publishers, 1990.
- HOUAISS, Antonio. *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- JUNQUEIRA, Ivan. Vinicius de Moraes: Língua e Linguagem Poética. In: MORAES, Vinicius. *Vinicius de Moraes: Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. p. 147 – 163.
- MOISÉS, Maussaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORAES, Laetitia Cruz de. Vinicius, meu irmão. In: *Vinicius de Moraes: Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. p. 25 – 49.
- MORAES, Vinicius. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960.
- _____. (org. Eucanaã Ferraz). *Vinicius de Moraes: Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- _____. (org. Antonio Cícero e Eucanaã Ferraz). *Nova Antologia Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MORICONI, Italo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

- NASCIMENTO, Dalma. *O teorema poético de Vinicius de Moraes*. Tese de doutorado, UFRJ, 1984.
- OLIVER, Maria Rosa. A Dimensão da Ternura. In: MORAES, Vinicius. *Vinicius de Moraes: Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. p. 89 – 93.
- PALLOTINI, Renata. Vinicius de Moraes: Aproximação. In: MORAES, Vinicius. *Vinicius de Moraes: Poesia Completa e Prosa*: Nova Aguilar, 2004. p. 123 – 143.
- PORTELLA, Eduardo. Do Verso Solitário ao Canto Coletivo. In: MORAES, Vinicius. *Vinicius de Moraes: Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. p. 143 – 147.
- RESENDE, Otto Lara. O Caminho para o Soneto. In: MORAES, Vinicius. *Vinicius de Moraes: Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. p. 93 – 100.
- RESENDE, Otto Lara; RANGEL, Lúcio; CRAVO ALBIM, Ricardo; VIANNY, Alex. Depoimento para o MIS. In: COHN, Sergio; CAMPOS, Simone. *Vinicius de Moraes: Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p. 14 – 67.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O Canibalismo Amoroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SANTOS, Juliana. *Vinicius de Moraes e a poética metafísica*. Dissertação de mestrado, UFRGS, 2007.

www.viniciusdemoraes.com.br

www.wikipedia.com

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)