

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES - ILA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

*Busco também a paz onde, sorrindo
Será também minha alma uma alvorada*

A REATUALIZAÇÃO DO MITO DE NARCISO
NA POESIA DE VINICIUS DE MORAES

MARIA CHRISTINA PEREIRA MINASI

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES-ILA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

*Busco também a paz onde, sorrindo
Será também minha alma uma alvorada*

A REATUALIZAÇÃO DO MITO DE NARCISO
NA POESIA DE VINICIUS DE MORAES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

MARIA CHRISTINA PEREIRA MINASI

Prof^a Dr^a Raquel Rolando de Souza

Orientadora

Dezembro de 2010

Instituição depositária:

Núcleo de Informação e Documentação

Universidade Federal do Rio Grande

João:

Este trabalho é teu, meu filho, por todos os momentos que compartilhamos em minha caminhada nesse mestrado. Eu te amo.

Mãe

Agradecimentos

Escrever essa dissertação foi para mim um grande desafio; foram inúmeras leituras novas e transcendentais que me enriqueceram de várias maneiras. Enquanto trabalhei nesse texto, estive onde realmente quis estar: em meu quarto de estudos, lendo, estudando digitando, buscando meu ideal. Em todos os momentos, até os mais difíceis, concretizar esse texto foi um grande prazer.

Agradeço

Ao meu Deus, íntimo, pessoal e intransferível, transbordante no meu espírito em todos os momentos de minha vida;

Ao professor Artur Vaz, que me apresentou à pesquisa e iniciou todo esse processo;

Ao professor Oscar Brisolará, pelo carinho e disponibilidade de tempo e material sobre mitologia;

À professora Rosa Albernaz que mesmo no delicado estado de saúde em que se encontra, auxiliou minha escrita, sempre que possível;

Às amigas que participaram de alguma forma na minha jornada;

Ao querido Lucas, amigo de todas as horas, ombro e colo nos momentos mais difíceis;

Ao Álvaro, por me mostrar o quanto posso ser forte;

Ao Lúcio, companhia suave e silenciosa durante todas minhas madrugadas de leitura e digitação;

Agradeço especialmente à Prof^a Dr^a Raquel Rolando de Souza, que me revelou o caminho da poesia e foi minha orientadora nessa jornada; sou

reconhecida principalmente porque me ensinaste professora, que fazemos nossos caminhos sozinhos, na mais absoluta sozinha. É caindo e levantando e caindo novamente que temperamos nosso espírito para enfrentarmos o que nos espera no futuro.

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo observar e analisar o processo de reatualização do mito de Narciso no eu-lírico de Vinícius de Moraes. Foi utilizado para esse fim, um recorte de três mitemas do referido mito em seis poemas do autor citado, conciliando dentro da narrativa, a associação de Narciso com o olhar, a água, o reflexo, a morte e as circunstâncias da reatualização mitêmica, observando os desgastes, as derivações e a perenidade do mito.

O suporte desse estudo será baseado nas teorias do Imaginário de Gilbert Durand, nas poéticas de Gastón Bachelard, em Octavio Paz, Antonio Candido e Alfredo Bosi, além das considerações de outros teóricos presentes no decorrer desse trabalho.

RESUMEN

La presente disertación tiene por objetivo observar y analizar el proceso de reactualización del mito de Narciso en eu-lírico de Vinicius de Moraes. Fue utilizado para esa finalidad un recorte de tres mitemas del referido mito en seis poemas del autor citado, conciliando dentro de la narrativa la asociación de Narciso con la mirada, el agua, el reflejo, la muerte y las circunstancias de la reactualización mitémica, observando los desgastes la derivación y la perennidad del mito.

El soporte de ese estudio será embasado en las teorías del Imaginario de Gilbert Durand, en las poéticas de Gastón Bachelard, en Octavio Paz, Antonio Candido y Alfredo Bosi, juntamente con consideraciones de otros teóricos presentes en el descorrer de este trabajo.

SUMÁRIO

1 Introdução.....	1
1.1 A Fortuna do Poeta.....	5
1.2 O Mito e suas vozes.....	14
1.3 Sobre o Mito de Narciso	20
1.4 O Mito de Narciso.....	23
1.5 O espelho, a água e o reflexo no mito de Narciso.....	27
2 Uma voz no murmúrio das fontes	
2.1 Eco: a ternura escondida - Ternura.....	30
2.2 A paixão interdita - O mais-que-perfeito.....	37
3 Os olhos de Narciso	
3.1 À sombra do olhar - Poema dos olhos da amada.....	41
3.2 A solidão no reconhecimento - Vigília.....	49
4 A morte	
4.1 O renascimento de Narciso - A partida.....	56
4.2 O reencontro - Mar.....	67
5.0	
Conclusão.....	71
Referências Bibliográficas.....	75
Anexos.....	79

No poema, o ser e o desejo de ser pactuam por um instante, como o fruto e os lábios.

Octavio Paz

1 Introdução

A poesia estabelece com o indivíduo um vínculo fascinante e íntimo. É expressão universal e consegue, mesmo através do fardo das palavras, colocar linguagem nos sentimentos humanos. O poema provoca na alma de quem o ama, - porque é necessário amá-lo para compreendê-lo, uma vibração intensa; o menor, o mais simples verso, dá ao seu leitor uma percepção do universo, ao mesmo tempo em que consegue contar um segredo a sua alma, porque só este dizer alcança suas imagens. A poesia metaforiza o mundo e antes de pousar na folha em branco, unge a alma do poeta, entreabre-se como flor em sua mente fluindo para o papel num exercício humano de mistério e silêncio. Segundo Octávio Paz *A poesia vive nas camadas mais profundas do ser; () Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente*(PAZ; 1982:17)

Dessa forma, a *parabola* – palavra do poeta, repercute na essência de cada vida como um eco longínquo e eterno, transportando a fantasia humana por caminhos desconhecidos.

Fiz minha opção pelo estudo da poesia porque, através da visão poética, é possível uma compreensão mais ampla e perfeita da realidade; *a poesia*

recompõe cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam. (BOSI; 1983:135).

Os poemas modernos agitam a identidade da escrita. Procurando libertar o verso, os poetas modernos transformam o ritmo e a musicalidade das frases.

Pertencente à segunda geração modernista, Vinicius de Moraes foi um poeta que ratificou essa liberdade em poemas tão livres como uma conversa íntima, uma súplica, uma declaração, uma confissão. Também retomou alguns estilos de poesia medieval e adotou o soneto como uma de suas formas preferidas.

Um poeta se revela pela imagem que faz de si próprio tanto quanto aquela que de si propaga. Vinicius de Moraes, dito o “poetinha”, fez desse apelido seu estandarte e, dessa forma, o sublimou; cantando a toda gente, espalhou leveza e alegria. Vinicius foi poeta sem gabinete e buscou suas inspirações na natureza, na vivacidade e beleza das emoções mais intensas. Para Alfredo Bosi, comentando Leopardi, mostra que:

Belo é o que nos arranca do tédio e do cinza contemporâneo e nos reapresenta modos heróicos, sagrados ou ingênuos de viver e de pensar. Bela é a metáfora ardida, a palavra concreta, o ritmo forte.
(BOSI; 1983:112)

Os poemas de Vinicius estão numa interposição entre suas experiências vividas e a imagem que delas restou. Em representações esfumaçadas pelo tempo e pelo álcool, o poeta em expressões melancólicas, alude a um mundo de sensações que deseja compartilhar e o poema consagra. Essas palavras além dos versos, embatem contra si mesmas, fazendo-se dizer o indizível e transcender seu próprio significado.

Uma das características da poesia viniciano é a presença assídua dos elementos líquidos, preferencialmente do mar, próximo de onde o poeta foi criado. Antônio Candido observa e traz à tona a familiaridade de Vinicius com esse ambiente. Criado à beira do mar, teve na água – elemento onde morreu, a definição por suas próprias palavras, de “volta ao útero materno”.

Em seus estudos filosóficos, Bachelard conclui que entre ciência e poesia há uma multiplicidade coerente do conhecimento e que os poetas, têm seus

devaneios guiados por elementos materiais primitivos como o fogo, a água, a terra e o ar. Trabalhando sua poesia sob a influência desses subsídios, colocam nela suas características. Observa-se que Vinicius era inspirado por elementos opostos entre si; primeiro, o fogo, nascido com ele e permanente em sua personalidade, gerador das paixões, do entusiasmo, do ideal e da filosofia de vida do poeta; em seguida, o elemento água, externo a ele, mas de fundamental influência em sua criação.

Vinicius surgiu para mim na adolescência, quando me foi presenteado o *Livro de Sonetos*, por um amigo. Descobri, então, um poeta que falava de seu tempo e suas experiências com palavras comuns, que pertenciam a todos, porém, de uma forma rica e eterna.

Antes desse fato, o sucesso de suas composições na MPB com parcerias sempre felizes, já me era familiar. Assim, fui tomando muitos de seus versos para mim, observando ainda com inocência de quem lê os primeiros sonetos, a magia da visão amorosa e as coisas do mundo na linguagem transcendente e subjetiva do poeta, transmitida com uma beleza singela e verdadeira.

Octavio Paz menciona que o poeta não escolhe suas palavras, elas o encontram porque lhe pertencem. Em suas palavras coloca que:

() *Quando um poeta encontra sua palavra, reconhece-a: já estava nele. E ele já estava nela. A palavra do poeta se confunde com ele próprio. Ele é a sua palavra. No momento da criação, aflora à consciência a parte mais secreta de nós mesmos. A criação consiste em trazer à luz certas palavras inseparáveis de nosso ser. Essas e não outras. (PAZ; 1982:55)*

A percepção afetuosa diante da obra de Vinicius de Moraes ampara, em contradição, um distanciamento para a reatualização do mito de Narciso em seus poemas, separando assim, do compositor popular, o poeta angustiado cuja poesia ultrapassa a linguagem que indomável, faz um jogo de possibilidades abertas ao leitor. *O poema transcende a linguagem. () A experiência poética é irreduzível à palavra e, não obstante, só a palavra a exprime. (BOSI; 1983:135)*

A primeira parte desta dissertação apresentará fundamento para as análises posteriores, trazendo a fortuna crítica do poeta com os principais aspectos no decorrer de sua vida. Logo após, será colocada a definição de mito, imaginário e imagem em seu sentido geral e suas relações com a poesia. Também será apresentada a narrativa do mito de Narciso através da visão ovidiana.

Na segunda parte busca-se a análise e reatualização, ou seja, o estudo da fragmentação dos mitemas de Eco, do reflexo e da morte, no mito de Narciso, inseridos nos poemas de Vinicius de Moraes. Com esse fracionamento de mitemas, pretende-se desvendar o referido mito no eu-lírico do poeta.

O primeiro capítulo da presente dissertação refere-se ao mitema de Eco, a ninfa das fontes apaixonada por Narciso e não correspondida nesse querer. Os poemas analisados são *Ternura* e *O mais-que-perfeito*, ambos demonstrando nas análises realizadas, a carência explícita do desejo interdito.

Poema dos olhos da amada e *Vigília*, no segundo capítulo, explicitam o (re)conhecimento de Narciso, consequência do castigo de Nêmesis; as respectivas análises correspondem primeiramente, ao encanto da beleza recém descoberta; o segundo poema mostra a dor que esse encontro causa no eu-lírico.

A morte, mitema final, é analisada nos poemas *A partida* e *Mar*. As composições remetem inicialmente, ao fim da existência, o que no decorrer dos versos, abre-se para o mitema do renascimento, quando o eu-lírico surge para uma nova vida.

1.1 A Fortuna do poeta

É vasta a fortuna crítica de Vinicius de Moraes, compositor, ensaísta, crítico e poeta, que tem como uma das características de sua obra, a multiplicidade de estilos. A crítica sempre mencionou seu trabalho, seja em prosa, poesia ou música, embora nessa última, haja uma consideração mais abrangente. Para esta dissertação serão utilizadas as observações dos críticos que foram inseridas no final do volume *Vinicius de Moraes Poesia e Prosa Completa* da editora Nova Aguillar, 1985, não sendo necessário mencionar no corpo do texto a cada parágrafo, a fonte bibliográfica do qual foi retirado o comentário ou a interpretação deste.

Vinicius de Moraes era reconhecido pelos amigos como uma pessoa extremamente melancólica. Sob o véu de artista feliz, em duradouro namoro com a essência do amor, ocultou-se durante sessenta e sete anos, - tempo que viveu - um homem atormentado, que se esforçava muito para demonstrar leveza de espírito e jovialidade. Vinicius, para mantê-las, buscava ajuda naquilo que chamava seu “melhor amigo”, o uísque, carinhosamente designado como *cachorro engarrafado*¹.

Para o poeta, a paixão foi alegria mas também carga, e, sua vida, minada de decepções. Ao todo nove casamentos e dezenas de musas, todas sem exceção, amadas narcisicamente. Para alguns críticos como Wilson Martins², o poeta ao reconhecer seu estado depressivo sofria imensamente, e fazia de sua dor a linguagem para seus versos, cujas palavras renasciam num impulso de beleza e perfeição. Os poemas de Vinicius de Moraes têm a simbologia da Fênix; é a palavra comum que renasce a cada verso, revestida de poesia e sentimento, com uma nova insígnia. Segundo Ferreira,

A fênix é um pássaro que, segundo o mito, de grande beleza. O mito da fênix simboliza a ressurreição e imortalidade. Nascer, morrer e

¹ *Cachorro engarrafado* é uma alusão que Vinicius fazia a seu uísque favorito, - *Black and White*, cujo rótulo da garrafa estampa dois cachorrinhos.

² A crítica foi pesquisada no jornal *O Globo on line*, sob o título: *Prosa & Verso*, de novembro de 1998.

renascer explicam ciclicamente o simbolismo. (...) A poesia é a fênix do instante. Nasce e renasce. É o "instante poético". Assim serão tantas as fênix, quanto os poetas que, a cada página, deixam o odor do "arômata". (FERREIRA; 2008:75)

Cercado de influências literárias e religiosas recebidas, primeiro na família e depois na escola, Vinicius³, aos onze anos, observou através da visão oferecida pelos padres do Colégio Santo Ignácio onde estudou que é necessário primeiro temer a Deus e só depois amá-lo. Tal visão religiosa o seguiu por muito tempo, tornando-se acolhedora primeiramente e, algum tempo depois, frustrante, embora a religiosidade nunca tenha se afastado dele.

Aos dezesseis anos recebeu do avô materno um caderno que batizou "Foedeus Arca⁴", onde copiava os poetas que gostava e, por vezes, os imitava na escrita; depara-se aí com sua verdadeira paixão, a única que nunca o abandonou: a poesia.

Vinicius surgiu como poeta na década de 1930, aos dezessete anos, quando ainda era acadêmico do curso de Direito da Faculdade do Catete, no Rio de Janeiro. Começa nesse tempo a primeira fase de sua escrita, considerada mística e religiosa, que mostra a influência recebida de escritores católicos, entre eles, o amigo Otávio de Faria, católico extremado, figura de grande carisma sobre o espírito confuso do poeta na escrita de seus primeiros poemas. Murilo Mendes e Jorge de Lima, entre outros intelectuais, participavam do grupo que Vinicius frequentava na época.

Esses poetas e escritores procuravam ideologicamente e de uma forma modernizante, *restaurar em Cristo*, além da poesia, a mentalidade brasileira em geral. Dessa vertente religiosa, metafísica e poética, já participavam outros poetas do Modernismo brasileiro, como Cecília Meirelles e Augusto Frederico Schmidt. O período corresponde também ao extravasamento de conflitos e resoluções

³ Nesta dissertação será usado como parâmetro para fatos da vida do poeta e algumas críticas, o livro biográfico escrito por José Castello, *Vinicius o poeta da paixão* editado em 1994, e a edição *Vinicius de Moraes Poesia e Prosa Completa* da Editora Nova Aguillar, 1985.

⁴ Arca da Fé. Era um caderno grosso de capa dura e preta, como os de anotações financeiras. Por sua imponência recebeu do poeta esse nome.

interiores, quando Vinicius deu vazão ao sufocamento religioso e idealismo cristão.

Em 1932, influenciado pelas ideias de Faria, o poeta publicou na revista *A Ordem*⁵, pela primeira vez, um poema. É “A transfiguração da montanha”; 152 versos ao estilo bíblico, reflexo do período místico vivido pelo jovem, no momento em que passou a viver a religião como uma tortura interior.

Agora não basta ter fé, é necessário ser digno da fé. Não basta aceitar a Deus, é preciso lutar por essa aceitação – e o inimigo a ser enfrentado não é mais um demônio impreciso e distante, mas uma instância nefasta que está dentro de cada um de nós. (CASTELLO; 1997:75)

A convivência de Vinicius ainda jovem com intelectuais de múltiplos estilos e opiniões gerou em seu espírito, uma profusão de ideias e inspirações contrárias, o que se refletiu na sua poesia, mesclada de desejo e medo.

Observa-se em Vinicius a linguagem também influenciada, segundo ele, pelas leituras, quando na universidade de Oxford. O texto “Por que amo a Inglaterra” aponta o misticismo e também a erudição, que formaram o lastro forte para sua poesia. O próprio autor, no texto, explicita isso:

E que não dizer da minha grande dívida com a poesia inglesa; (...) O que não dizer das noites do terrível inverno de 1938, passadas no meu estúdio de High Street, em companhia de Milton, Dreyden, Blake, Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley, Lear, Mc Nice, Auden e Elliot; das noites de releitura de clássicos da meninice (...)(MORAES; 1985:495)

Renata Pallotini coloca que, ao efetivar o *segredo poético*, os poetas tornam-se espiritualizados, revelando no poema o *esplendor do mistério divino*, que varia magicamente para cada pessoa que o interpreta. Para Vinicius, a fase mística foi consideravelmente curta, prevalecendo em sua poesia, o sensualismo narcisista que apareceria em toda extensão, mais adiante.

O narcisismo de Vinicius era mais do que concentrar-se nos sofrimentos e desejos que a vida lhe oferecia. Era um narcisismo altamente produtivo no sentido

⁵ A revista *A Ordem* foi uma publicação de cunho católico, fundado por Jackson de Figueiredo, morto em 1928, aos 37 anos, pensador sergipano que, compreendendo a sua maneira o catolicismo, escrevia a respeito do primado da vida sobre a ortodoxia cristã.

poético musical. Castello refere-se ao psicanalista Heinz Kolut, que interpreta o narcisismo como um artifício que deflagra os processos criativos no ser. *Só é capaz de viver um grande amor quem como ele satisfaz simultaneamente suas necessidades narcísicas.* (CASTELLO; 1997:63)

As alterações radicais sofridas na escrita e comportamento do poeta já davam sinais no ano de 1932. Foi o ano em que começou a compor letras de música, iniciando a carreira de compositor. Aconteceu em seu espírito uma divergência de valores literários, ainda sob a influência do hermetismo da fase anterior, mais erudita; Vinicius desejava a leveza e fluidez do comum, do circunstancial. E por vezes *desprovido de qualquer senso crítico*, escreve em grande quantidade.

No ano de 1933 inicia-se, oficialmente, a primeira fase da vida poética de Vinicius de Moraes com a publicação de *Caminho para a Distância*, livro bastante elogiado pelos então companheiros de ideologia. Destaca-se aqui Jonatas Serrano, crítico da revista *A Ordem*, que enfatizou a importância do *combate* que Vinicius travou contra uma *época de seminudez pseudo-estética*, vista pelo poeta como luxuriosa.

Otávio de Faria, o amigo e mentor desse período, embora tenha observado o livro como “desigual” e de difícil compreensão, vê em Vinicius um poeta de futuro, que seria revelado no livro seguinte, dois anos depois, *Forma e Exegese* (1935). Nessa época, mais maduro e livre na escrita, é possível observar um contador de vivências sem o ardor dos arroubos de fé mostrados antes, o que de certa forma, irrita críticos⁶ mais aferrados à religião.

Faz-se aqui, uma divisão de pensamento e inspiração com *Ariana, a mulher* (1936); em *Ariana* nota-se a busca do poeta pela mulher única, a qual Affonso Romano de Sant’ Anna em seu livro *Canibalismo Amoroso*, denomina de *Grande Mãe*, consoladora, amiga e irmã, eterna namorada. *Ariana* foi a representação de um ideal de mulher estilizado na figura de todas as outras buscadas pelo poeta.

⁶ Ainda refiro-me ao crítico Jonatas Serrano que apontou em Vinicius uma “má-erudição”, escrevendo que seus versos eram “cheios de euforia de vento”, apontando “erros” ortográficos e criticando a métrica usada pelo poeta. “O Vinicius de “Forma e Exegese” já não desperta o mesmo encanto nos teóricos da Igreja Oficial.” CASTELLO p.77

É o fim de sua fase cristã, denominada pelo próprio poeta de *transcendental*; Inaugura-se uma nova etapa, que traz a Vinicius novo fôlego, mais próximo do mundo real, com fluência de escrita, concretizada no livro editado em 1938, *Novos poemas*. Chega ao ápice da criatividade no período com *Cinco elegias*, (1943) que demonstra claramente o momento de transição entre as duas tendências conflitantes vividas pelo poeta, fechando um círculo de mudanças radicais na poesia de Vinicius que descobriu no ser feminino seu maior e melhor enigma. A mulher foi a esfinge para a qual deslocaram-se seus controversos sentimentos.

Para o escritor Mário de Andrade⁷, a fase inicial da carreira poética de Vinicius, apresentava falta de regularidade e equilíbrio na escrita, com linguagem empolada e artificial, peculiaridades admiradas por Octávio de Faria; a presença de preciosismos considerados *cheirosamente fáceis*, característicos do Parnasianismo, apresentavam-se no soneto “A mulher que passa”, ou ainda impressões do poeta gaúcho Alceu Wamosy e toques bilaqueanos em “Soneto de agosto”.

Ainda segundo Andrade, exemplificando com os três primeiros versos do “Poema para todas as mulheres”⁸, demonstra naquelas palavras fortes de Vinicius, uma pretensão juvenil de poeta em formação, que acreditava ser seu estandarte e olvidava a ação e o efeito da própria poesia. Ao crer-se um altíssimo poeta, tornou-se vítima de um estilo que não era o seu, de uma doutrina estética em moda na época, mas não a sua, a qual veio manifestar-se logo depois, nas próximas publicações, quando a crítica pôde entrever então, uma grande capacidade lírica escondida e pronta a desvendar-se.

Mário de Andrade já previa que a inspiração e talento de Vinicius fariam dele um poeta de elevada poesia. O crítico também coloca que a poesia antes de ser inspiração é trabalho árduo. O verso não é um derramamento poético, mas uma tradução de sentimentos e sensações através da palavra lavrada e lapidada,

⁷ A interpretação da fortuna crítica de Vinicius, com exceção de Affonso Romano de Sant’Anna, fazem parte do volume de sua obra completa: *Vinicius de Moraes Poesia e Prosa Completa* Editora Nova Aguillar, 1985.

que levaria algum tempo para Vinicius conseguir, sem a *tese de estandarte*, fazendo valer a poesia por suas próprias cores.

Após um longo amadurecimento, Vinicius chegou a um coloquial pleno de sentimentalismo e sensualidade. As obras da segunda fase: *Poemas, sonetos e baladas* (1946), *Pátria minha* (1949), *Antologia poética* (1954), *Livro de sonetos*, (1959), e *Novos poemas (II)* (1959), mostram maior espontaneidade, linguagem simples, voltada para uma grande parte de leitores e não apenas a um seletivo grupo de intelectuais; o autor voltou-se para o social e o sensual, e, conforme observa Andrade, uma sensualidade exuberante de *uma rudeza braba*; uma forma crua, porém sensível, na maneira de ver a vida e o sexo; lição dada pelo amigo Jayme Ovalle, que manteve Vinicius sempre em contato com o incorpóreo. Ovalle, segundo Castello, fez com que o aspirante a poeta, Vinicius de Moraes, compreendesse que a poesia não é um gênero literário, mas *uma forma de perceber o mundo*.

Uma das influências mais felizes para a pessoa e a escrita de Vinicius, foi a amizade de Manuel Bandeira. Conheceram-se em 1936 e, Bandeira, leva o jovem poeta para viver aventuras *rés do chão*, mostrando-lhe a noite e a vida. A poesia de Vinicius foi influenciada pelo estilo do *pai, amigo, áspero irmão*, a quem admirava muito. O “Soneto a Katherine Mansfield” mostra em seus primeiros versos, a sonoridade e as imagens poéticas características de Manuel Bandeira.

Otto Lara Resende, em seu texto “Caminho para o Soneto”, revela de Vinicius, os atributos de um poeta em formação, auto-vestido de uma *responsabilidade imaginária* e presunçosa, típicas de um comportamento artificial; quando conseguiu livrar-se de seus fantasiosos martírios, obteve na linguagem, o tom natural e coloquial que individualizaram sua poesia mais tarde.

A necessidade narcísica de Vinicius de Moraes ser compreendido e aceito, ajudou-o a descobrir a linguagem simples e popular, imersa em erotismo seu e da mulher amada, cotidiano e humano, fazendo disso a energia motriz dos instintos de sua vida e de seus versos, com todas as dores e alegrias que geraram, olvidando por um tempo, os desejos de eternidade de seus primeiros poemas.

Segundo Sant'Anna, prevalecem três mitos na poesia viniciano: Narciso, Orfeu e Dionísio; o primeiro prepondera nas águas, espelhos e olhares; o segundo, Orfeu, busca na música e no misticismo a unidade de todas as partes de sua poesia; Dionísio é a tragédia do amante dilacerado pela saudade, ciúme e dor. Todos ritualisticamente expressos revelam a libido do poeta. *Sua poesia expõe um rito, além desses mitos. O poeta é um peregrino que trans-passa as mulheres, esperando delas o perdão.* (SANT'ANNA; 1993:265).

Em seu estudo sobre o regime noturno da imagem, Durand pondera que a libido pode ser assimilada como um impulso fundamental onde podem confundir-se desejo de eternidade e processo temporal. *A libido tem, portanto, o sentido de desejar em geral, e de sofrer todas as conseqüências.* (DURAND; 2001:196)

Pelo fato de Vinicius ter vivido intensamente o cotidiano e suas mazelas, é, na opinião de Antonio Candido, um poeta modernista. O Modernismo, segundo Candido, consiste em trazer a magia guardada na palavra e na cena da vida comum, para o sublime.

O poeta agora escrevia de maneira aberta e com facilidade sobre a paixão amorosa, sem as obscuridades e hermetismos de sua poesia primeira. Extraordinariamente sincero em sua escrita, adaptou-se à palavra, para moldá-la por sua vez à imagem, configurando as duas, palavra e imagem em poesia, e, descendo à realidade, reconciliou-se com a vida e a alegria; filtra-se então do poeta angustiado, o renovado, ou quase; homenageando os amigos, procurando o amor e a amada, amadureceu e percebeu-se *bicho da terra*, preferiu o sentimento solar ao pressentimento lunar, obedeceu, enfim, a sua estrela: escrever sua emoção e muitas vezes, fazer dela canção.

Há na criação poética de Vinicius um vácuo entre 1938 até 1946. Nesse período, o poeta trabalhou no Brasil como censor em 1938 e estudou para a prova do Itamaraty, sendo aprovado e nomeado terceiro secretário em 1943.

Designado para Los Angeles como vice-cônsul do Brasil em 1946, Vinicius passou por uma fase literária menos fértil. Saudoso da pátria começou a delinear o projeto do *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro*, ideia só concretizada em sua primeira edição, 50 anos depois.

De volta ao Brasil, em 1953, escreveu crônicas para os diários *A Manhã*, *A Última Hora*, e *Diário Carioca*. Vinicius ressurgiu na busca da *fêmea* desejada; almeja o amor incontestado da mulher, que deverá *pertencer* a ele não apenas em corpo, mas também em pensamentos, além de presentear-lhe a alma, numa representação antropofágica do amor. Oculto no espírito do poeta, um Narciso possessivo e dramático evoluiu em poemas e músicas. A canção “Minha namorada” e o poema “Carta do ausente”⁹ mostram um exemplo clássico desse desejo de posse e auto-afirmação.

É a pulsão da vida sobre a pulsão da morte. Na poesia de Vinicius isso pode ser visto à medida que o narciso cego se esforça para ver melhor e sai de um regime lunar e matriarcal para um regime solar de afirmação do indivíduo. (SANT’ANNA; 1993:278)

No ano de 1954 Vinicius publica *Antologia Poética*, e coloca ali, grande parte de sua produção parisiense, que divide com *Novos Poemas II* em 1959. Ambos estarão sob o título: “Nossa Senhora de Paris”, quando a Nova Aguillar edita a *Poesia Completa e Prosa* em 1968.

O encontro do poeta com o cinema deu-se em 1955 quando Mary Menon, diretora na época da Cinemateca Francesa, pediu-lhe o resumo de *Orfeu da Conceição*¹⁰, adaptação brasileira do mito grego, ambientado no carnaval do Rio de Janeiro.

O mito de Orfeu¹¹ surge para Vinicius na possibilidade de conciliação entre música e poesia. A peça engavetada há mais de dez anos, recebeu de Vinicius novas cores. Ele começou a trabalhar no roteiro de *Orfeu Negro*, que seria produzido por Sacha Gordine. No ano seguinte, 1956, Gordine adapta através de Jacques Viot, o *Orfeu* de Vinicius, para torná-lo comercialmente mais viável.

⁹ O poema e a canção estão anexos no final da dissertação.

¹⁰ A peça *Orfeu da Conceição* estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 25 de setembro de 1956, com elenco predominantemente de negros. A estréia, um marco no meio teatral brasileiro: foi a primeira vez que um ator negro pisou no palco do Teatro Municipal.

¹¹ Conta Ovídio no décimo livro das *Metamorfoses*, que Orfeu, um músico maravilhoso, perdeu sua amada Eurídice para a morte, duas vezes. Entrando no Hades para buscá-la, recebeu da deusa Perséfone a ordem de seguir tocando sua lira e não olhar para trás, que Eurídice o seguiria. Assim fez Orfeu por grande parte do caminho até a superfície, quando já próximo da luz, voltou-se para assegurar-se de que sua amada estava ali. No instante em que virou-se e olhou nos olhos de Eurídice, esta caiu morta pela segunda e definitiva vez. (OVÍDIO, Livro Dez)

Nesse ano de 1956, Vinicius conheceu o pianista Tom Jobim e juntos compõem a trilha sonora para a peça *Orfeu da Conceição*, criando uma parceria musical de muitos anos. Tom, segundo José Castello, autor de uma das biografias do poeta, era dono de grande vivacidade, tira de Vinicius a intenção, o sossego e a atmosfera reservados, à poesia; o poeta torna-se um cantador de música popular, não conseguindo retomar o caminho de uma poesia que inaugurasse um novo ciclo, como desejava.

Com sua vida tomando o rumo dos palcos para shows musicais, Vinicius descansava quando podia no lugar onde mais gostava: dentro da banheira, onde passava muitas horas bebendo, escrevendo e fumando. Nesse “útero materno”, como a designava, foi encontrado ainda agonizante pelo amigo e também compositor, Toquinho, às sete da manhã de nove de julho de 1980, vindo a falecer minutos depois, antes de chegar ao hospital.

No corrente ano, Vinicius de Moraes foi agraciado postumamente com o título de Embaixador. Pelo temperamento do poeta, descrito em detalhes por seu biógrafo José Castello, pouco lhe importaria tal comenda. A vida para Vinicius sempre foi muito mais que o emprego e salário de terceiro secretário no Itamaraty; sua existência foi viajar na poesia, viver e morrer na poesia, mesmo a musical e popular, mesmo em parceria, fundindo inspirações. A paixão, sua palavra predileta, moveu-o pela vida e acalentou-o na morte. O único título sustentado carinhosamente era o de “poetinha” que, no diminutivo, abrangia uma imensa carga semântica. Como poetinha viveu, partiu e será sempre lembrado.

1.2 O Mito e suas vozes

Junito Brandão assinala que a palavra *mythos* origina-se do grego, refere-se a uma narrativa ou mesmo a um diálogo em que são expostos e compartilhados, conhecimentos com base religiosa, relativos aos deuses e aos heróis. O mito é uma concepção intuitiva da realidade, uma forma natural que o ser humano encontrou de centrar-se no mundo. Ao adentrarmos no mundo, somos, antes de “seres racionais”, seres reflexivos, criaturas lógicas, com desenvolvimento da intuição e da fantasia.

A procedência remota do mito assinala sua natureza coletiva e, de certa forma, *supre* a necessidade humana de explicações sobre os mistérios incompreensíveis ao homem ancestral, resgatando-lhe a coragem e o desejo de dominar e afastar suas angústias, principalmente o temor da morte. Dessa forma, a função primitiva do mito será adaptar o ser humano diante de uma realidade assustadora. O mito será então, a primeira leitura de mundo compreensível e também a questão inicial para a compreensão do ser; por ser essencial, o mito é uno com o universo. Presentemente sabemos que mito e razão estão reciprocamente integrados, da mesma forma, a intuição e a fantasia fazem parte do caráter do homem.

Para Durand, o mito surge através do discurso que traz à luz personagens, situações e cenários não naturais. O autor usa expressões como *perenidade*, *desgaste* e *derivações*, para mostrar o processo evolutivo e manipulatório que o mito sofre no decorrer do tempo. Ainda no discurso mitológico, a perenidade se manteria nos resíduos, ou seja, na parte fixa do mito, enquanto as metamorfoses estariam presentes nas derivações, desvios da história primeira, pois a semântica do mito nunca desaparece, mas desgasta-se entre períodos encobertos e períodos de maior amplitude.

Como criação coletiva, o mito introduz os *arquétipos temáticos* (MELETÍNSKI; 1998:20), os quais Jung, relacionou com representações coletivas, quando o herói mítico tem relação com o inconsciente coletivo. É ele quem rompe

com as situações e dentro do desenlace ritual, encontra seu destino, geralmente a própria morte ou a morte de quem ele ama.

Na teoria Platônica, o mito com sua linguagem imaginária, traz à luz um caminho de explicações para fatos não comprováveis sobre a vida, como o amor e a morte, onde a fala e a lógica não conseguem penetrar; mostra ideias e valores complexos por meio de exemplos perfeitamente compreensíveis, de maneira espontânea, vigorosa e mutável. E dessa forma, aplicando objetividade a valores íntimos e subjetivos, a imagem do mito se expressa mais livremente.

A palavra mitológica é revelada pelo ritual e pelo oculto; isso amplia sua pluralidade, desenvolvendo durante a narração, subsídios mágicos e extraordinários, enriquecedores dessa história única a cada relato. Os mitemas, fragmentos carregados de sentido, construtores de diversas situações, tornam-se mais expressivos na medida em que são reproduzidos, aumentando o valor simbólico dentro da narrativa, complementando-a. Por ser redundante, o mitema dá sentido à narrativa mitológica; ele não tem uma ordem propriamente dita para se manifestar, pode ser encontrado em vários mitologemas e interpretado sob diferentes pontos de vista, é passagem e mensagem através dos tempos, reforçando sua potência como gerador de sentido.

As narrativas míticas, longe de ser uma ilusão inverossímil ou mero relato didático, mostram através da sua multiplicação, todos os matizes da existência. Na acepção de Durand, o mito *é um sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa.* (DURAND; 2001: 45)

Em sua obra *O imaginário*, Durand apresenta:

O mito não raciocina nem descreve: ele tenta convencer pela repetição de uma relação ao longo de todas as nuances possíveis. A contrapartida desta particularidade é que cada mitema - ou cada ato ritual - é o portador de uma mesma verdade relativa à totalidade do mito ou do rito. O mitema comporta-se como um holograma (Edgar Morin) no qual cada fragmento e cada parte contém em si a totalidade do objeto. (DURAND; 2001: 66)

Por sua vez, Roland Barthes defende que mito é uma fala, uma linguagem exigente de condições especiais; é um sistema de comunicação que não poderá ser compreendido como um objeto ou conceito. Então, o que for sujeito ao

discurso poderá ser um mito. O mito, porém, será sempre um processo aberto e receptivo de novas imagens alcançadas com clareza.

Para a definição clássica de imagem, diz-se aquela que a coloca como representação mental de um objeto em sua ausência, retomando a sensação produzida por ele. Essa reprodução mental é desenvolvida por experiências, lembranças e percepções passadas, com a perspectiva de ser transformada novamente através de novas vivências.

Octávio Paz lembra que o vocábulo “imagem” com suas inúmeras significações, leva-nos ao fruto da fantasia e do imaginário; figuras ou representações que são evocadas pela nossa imaginação, e se ajustam ao processo que é vivenciado. As imagens, opostas ou não, serão aproximadas, fazendo parte de uma mesma natureza, sem perderem suas características próprias. Segundo o autor:

() Toda imagem aproxima e conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à realidade a pluralidade do real. Conceitos e leis científicas não pretendem outra coisa. graças a uma redução racional, indivíduos e objetos – plumas leves e pedras pesadas, convertem-se em unidades homogêneas. (PAZ;1982:120)

A palavra “imaginário” corresponde aos efeitos da imaginação, como seu papel e resultado. Composto de imagens mentais, o imaginário é definido de muitas maneiras semelhantes e até mesmo, antagônicas. Para Gastón Bachelard, graças ao imaginário, a imaginação é fundamentalmente aberta e fugaz, trazendo ao psiquismo do homem a experiência da abertura, da inovação.

Na introdução do livro *A água e os sonhos*, Bachelard coloca dois tipos perceptíveis de forças imaginantes que se desenvolvem em nossa mente: a da imaginação formal e a imaginação material; a primeira, desperta sempre uma primavera a ser descrita, a segunda “*escava o fundo do ser, quer encontrar no ser ao mesmo tempo o primitivo e o eterno*”. (BACHELARD; 2002:1)

Para Durand, em seu livro *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, os símbolos se transformam em palavras e os arquétipos em ideias, ou seja, o entendimento simbólico da imaginação observa o significado das imagens, que guardam de alguma forma, seu sentido. O filósofo marca o dinamismo do

imaginário, atribuindo-lhe realidade e características próprias. Inicialmente, o pensamento lógico não poderia ser separado da imagem, que, por ser portadora de muitas significações e de um sentido figurado, compõe um signo em essência determinado: o símbolo.

Uma das marcas profundas do mito é o símbolo, através do qual serão identificadas situações, verdades e deduções. A vertente teológica vê a função do símbolo expressa pela ação do verbo *symbolleîn*, que em grego significa reunir o que estava separado; o símbolo era um sinal que permitia o reconhecimento e ajuste de duas partes apartadas. Do latim *symbolum*, fórmula consagrada aos artigos de fé, mas também *imago*, sinal representativo de coisa abstrata; palavra revestida de múltiplos significados. Porém, para Durand, a ideia antropológica de *símbolo*, não se refere ao “*signo de reconhecimento*”, mas sim, a qualquer coisa que concorde com a expressão. Algo que transcenda o campo do entendimento.

Os símbolos, por sua natureza difusa, indefinida e complexa, transformam constantemente valores e expressões. É possível concluir então, que os diversos significados dos quais o símbolo é composto, são sua verdadeira riqueza; que o símbolo é ao mesmo tempo singular e plural e que perderá sua força ao ser dividido, pois somente uno, o símbolo cumpre seu papel.

Maria Zaira Turchi explica como o símbolo toma uma função metafísica. A autora expõe que Durand, utilizando a teoria de Jung sobre o simbolismo, analisa que o caráter mediador do símbolo completa, ou ainda mais, acrescenta unificação em elementos opostos, sendo elemento integrante, reconhecedor e formativo da imagem.

O símbolo torna-se, então, fator de equilíbrio, ao esclarecer a libido inconsciente pelo “sentido” consciente, constitutivo da personalidade, cujo processo simbólico da individuação vincula-se a uma função transcendente. (TURCHI; 2003:25)

A força das imagens na representação simbólica tem como exemplo, o voo mortal de Ícaro para o sol, paisagens como a fonte Téspia, onde Narciso encontrou a morte em sua própria imagem; personagens como Hércules, o semideus de força insuperável, ou o Minotauro que, nascido com corpo humano e cabeça de touro, estava condenado a vagar sua solidão na prisão labiríntica da

ilha de Creta; vegetais mágicos como o pomo de ouro do Jardim das Hespérides, que brindavam com juventude eterna, sonho de qualquer mortal, quem os provasse. Enfim, narrativas encadeadas que libertavam o imaginário.

Essa teia de narrativas engendrada pelo mito, povoada de imagens e símbolos, mostra ao ouvinte/leitor, que o imaginário combina-se à realidade exterior e confronta-se com ela várias vezes, servindo-lhe de apoio. O imaginário reconstrói e transforma o real; cria a cada instante uma nova imagem, um mundo a ser desvendado, onde não há verdadeiro ou falso, certo ou errado no que ela transmite ao seu observador, pois sendo múltipla e vasta em significados, a imagem reatualiza o mundo para o sonhador. A ideia principal das imagens simbólicas no mito é induzir a imaginação humana e transcender a consciência.

Em Sartre observamos que:

A imagem, pois, serve de signo... Ela tem uma significação, uma relação diferente dela mesma; é um substituto. Tem um conteúdo intelectual, é a indicação de uma realidade lógica. Nunca está completamente isolada. Faz parte de um sistema de imagens – signos. Faz parte desse sistema. (SARTRE; 2009:77)

Bachelard coloca que a imaginação, antes de ser a faculdade formadora de imagens é,

() sobretudo a faculdade de deformar imagens fornecidas pela percepção, é, sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada de imagens, não há imaginação, não há ação imaginante. (BACHELARD; 2003: introd.)

Passando por um período de obscuridade pelo surgimento dos *mitos da positividade da história e da supremacia moral* que norteiam o modelo social atual, os mitos foram admitidos como fábulas ou simples mistificações; houve ainda a separação entre o mito e poesia, ocorrendo a *simplificação* do mito e, ao mesmo tempo, um admirável desenvolvimento poético, que, por vezes, chegou a exceder-se em uma *liberação* que levou a poesia ao *jogo verbal da arte pela arte*. A poesia vinculou novamente um interesse semântico aos poemas, transformando os poetas em portadores de mensagem, mostrando que mito e

poesia têm um mesmo desempenho em sociedades distintas, conferindo um sentido legítimo ao humano e seus destinos.

A reatualização do mito ocorre quando a poesia o traz para a contemporaneidade. O mito fragmenta-se em um espaço-temporal e o poema traz à atualidade visões diferentes relacionadas a ele, que podem ser interpretadas à luz das primeiras evocações mitológicas. Nas entrelinhas dos versos de Vinicius de Moraes abriga-se o mito de Narciso com as derivações que a contemporaneidade criou e o poema volta a reintegrar.

1.3 Sobre o Mito de Narciso

Publio Ovídio Naso, poeta latino, apresentou possivelmente a primeira narrativa sobre o mito de Narciso, jovem belo e arrogante que não reconhecendo sua beleza, e desejado por todos, não amou a ninguém e ainda desdenhava o amor que outros lhe dirigiam. O castigo pela falta de amor e doçura em seu coração aconteceu quando, ao olhar-se refletido nas águas da fonte Téspia, apaixonou-se pela própria imagem morrendo as suas margens.

Em Brandão vemos que o mito de Narciso tem duas variações além da história de Ovídio, considerado o seu mais antigo narrador, no livro das *Metamorfoses*. A palavra *metamorfose* significa *transformação*. Ovídio narra em seus quinze livros as transformações sofridas pelos seres mitológicos, quando ninfas se transformam em pedra, em voz, homens se transformam em animais, em flor e objetos se transformam em ouro apenas pelo contato. Outros narradores do mito de Narciso são Cônio e Pausânias.

Em Cônio, a versão é que o belo Narciso desprezando o amor de Amíncias, presenteia-lhe uma espada com a qual o jovem se suicida. Antes de morrer roga ao deus Eros vingança, fato concretizado quando Narciso ao ver-se nas águas da fonte Téspia apaixona-se pela própria imagem e dá morte a si próprio. Do seu sangue na relva nasce a flor amarela e branca que terá seu nome. Cônio apresenta através do mito, a origem do culto a Eros e mostra que há uma relação inseparável entre um amor não correspondido e um castigo divino.

Já Pausânias reconta o mito com outra variação. Narciso teria uma irmã gêmea tão bela quanto ele; ao morrer, deixou o irmão só e muito triste. Ao mirar-se nas águas, Narciso sabia que via a si mesmo, porém lembrava a imagem da irmã amada. Essa variante observa a tentativa de interpretar o mito à luz da razão, pois nele, Narciso sabe que não vê a irmã, mas mantém o ritual para consolar-se da saudade e amenizar a dor da perda.

A narrativa norteadora das ideias acerca do processo de reatualização do mito em Vinicius de Moraes será a versão ovidiana, que une os destinos de Eco,

a ninfa sem voz própria e o soberbo Narciso, que afastaria a morte prematura se não chegasse a se conhecer, e que é, afinal, a versão mais reatualizada na literatura.

A morte referida a Narciso não é necessariamente física, mas a morte do inconsciente, a morte simbólica do ego, pressupondo assim o re-nascimento da consciência nas relações com a realidade, pois ao enxergar-se nas águas da fonte Téspia, Narciso não tinha ainda uma identidade formada e reconhecida. O jovem certamente saberia amar, porém não conseguia diferenciar entre imagem e realidade. Ovídio apresenta um Narciso que não percebeu o mundo além dele mesmo, destruindo a si e àqueles que o rodeavam.

Sob o aspecto psicanalítico, de acordo com Cavalcanti¹², o mito de Narciso, descreve a origem da consciência, anunciando seu surgimento a partir da proposta de mitificação de Narciso como o arquétipo do herói onde se encontra: *o despertar da consciência, o nascimento do ego, da identidade e a ampliação da consciência e do conhecimento na busca da individuação.* (CAVALCANTI; 2003:18)

Aristóteles considera que todo herói recebe sua parte de *phatos*, ou seja, de sofrimento do qual ele não escapará. O *phatos* de Narciso, imposto pela deusa Nêmesis, foi a paixão por sua própria imagem. Mas a referência à dor tem seu significado mais profundo no ensinamento, no ganho de conhecimento que leva o herói à purificação—*kathársis*. Nêmesis representa a justiça e a ordem restabelecidas no curso natural da existência. Narciso e Eco foram punidos por motivos diferentes, todavia, dividirão a mesma tragédia: amar e não ser correspondido.

Observa-se em Ovídio, que Eco representa um reflexo de Narciso, a maneira como ela repetia as últimas sílabas das palavras que ouvia, é semelhante à forma como chegava a imagem de Narciso para ele mesmo: incompleta, irreal, refletida através da superfície espelhada da água.

¹² Raíssa Cavalcanti é psiquiatra e vê no mito de Narciso encaminhamentos patológicos do comportamento, perspectiva que não será abordada nesta dissertação.

No mito é possível observar ainda a falta de comunicação que extinguirá a ambos. Eco e Narciso sofrem do mesmo mal, as palavras são incompletas e o reflexo intocável. Os dois percorrem incomunicáveis o mesmo caminho para o fim, porém, as metamorfoses sofridas por ambos - ele em flor, ela em pedra, remetem ao renascimento através do sacrifício da transformação. Metamorfoseados, Narciso e Eco vencerão a morte.

1.4 O Mito de Narciso

Do latim *Narcissus* é o nome de uma flor singela de suave perfume, florescida na primavera, com vida extremamente curta, cujas pétalas variam entre o amarelo e o branco. Encontrada geralmente em lugares úmidos como margens de lagos ou fontes, sua haste curva-se antes da flor, fazendo-a ficar voltada para baixo, como que olhando-se no espelho da água.

Jean Chevalier¹³, no *Dicionário de Símbolos*, afirma que essa flor na Ásia, é um símbolo de felicidade e que há lugares onde os narcisos são plantados sobre os túmulos para simbolizar o entorpecimento da morte, *mas uma morte que não é talvez senão um sono*. O narciso também liga-se aos símbolos das águas e dos ritmos sazonais e, em consequência, à fecundidade. (p.631)

Stein, citado por Junito Brandão, situa entre as associações possíveis de perpetrar com a flor de narciso, que ela é *bonita e inútil*, de curta vida, com um perfume soporífero e, é também *venenosa, tal qual o jovem Narciso*. (BRANDÃO; 1992:174)

Segundo Ovídio, Narciso foi gerado pela união do deus-rio Céfiso com uma náiade das águas, a cerúlea Liríope, que, enlaçada pelo rio e arrebatada para suas águas, deu à luz uma linda criança, que nomeou Narciso, desejável desde o nascimento, às ninfas.

Tirésias, o sábio, já famoso por cidades e vilarejos, profetizava futuros e distribuía conselhos, compensação de Zeus pelo vaticínio de sua esposa Hera que inconformada com a resposta do árbitro em um litígio amoroso, o cegou.

Buscando aconselhar-se com Tirésias, Liríope, pela inquietação que lhe suscitava a formosura do filho, perguntou ao sábio se Narciso viveria por longos anos, até a idade madura, obtendo a seguinte resposta:

- Ele viverá muito, se não descobrir a si mesmo. Disse o adivinho, intérprete do destino.

¹³ Neste trabalho, as referências sobre simbologia serão baseadas nesse autor.

O tempo mostrou o quanto as palavras de Tirésias eram verdadeiras, embora parecessem bastante estranhas por muito tempo.

Narciso cresceu belo, desejável e soberbo entre ninfas, moças e rapazes, caçando pelos bosques protegidos pela deusa Ártemis. Apesar da esplêndida beleza e da cobiça que provocava, nunca permitiu ser tocado por ninguém. Aos dezesseis anos e com aparência indecifrável, Narciso propunha ser moça e rapaz ao mesmo tempo.

Nessa época, encontra o jovem entretido a caçar cervos, Eco, a ressoante, ninfa melodiosa que acobertara suas companheiras nos encontros com Zeus graças a sua alegre tagarelice. Ao ser descoberta por Hera, esposa do deus, foi condenada por aquela a emitir apenas as últimas sílabas das palavras de outrem, sendo a partir desse momento, apenas a repercussão de outras vozes.

Pois Eco, desde que percebeu o jovem por entre as brenhas, seguia-lhe furtivamente os passos, abrasada pela paixão; e quanto mais o acompanhava, tanto mais intensa era a chama que a consumia. Desejou acercar-se dele, dirigir-lhe amorosas palavras, mas, além de não conseguir iniciar uma conversa, o temperamento da ninfa reprimiu-lhe a coragem para expressar-se.

Quando um dia Narciso afastou-se do grupo de amigos, percebendo movimentos na folhagem distante, gritou: - Quem está aí? - ao que obteve como resposta, sua última palavra mencionada. Repetiu o chamamento e do mesmo modo, ouviu o final do que dissera. Curioso, o jovem grita então: - Vem! Encontramo-nos! Ao que docilmente correu Eco em direção ao seu desejado para abraçá-lo, repetindo: “encontremo-nos!”, sendo duramente afastada por ele, que retraído proferiu a sentença fatal:

- Prefiro morrer a entregar-te meus tesouros!

- Meus tesouros! – repetiu a ninfa e não proferiu mais palavra alguma.

Envergonhada pela rejeição de seu afeto, Eco recolheu-se e não foi mais vista, escondendo-se na floresta e em cavernas solitárias. Dela soube-se apenas o resto daquela voz, pois o corpo perdeu o viço e se evaporou, sem nutrimento

nem descanso pela tristeza do anseio não realizado, restando apenas os ossos transformados em pedra.

O desprezo de Narciso deixou vagando pelos montes muitos enamorados desiludidos, até que um dos desdenhados olhou para o céu e pediu que Narciso amasse da mesma forma como era amado, e fosse recusado com a mesma intensidade com que recusou o amor oferecido.

Ouvindo a prece, Nêmesis, deusa da Justiça, julgou justo o pedido e atendeu àquele que pediu por todos. E numa fonte de águas claras e brilhantes, onde não passavam pastores ou cabras, quando extenuado e abatido pelo calor, curvando-se sobre a água para saciar a sede, Narciso sentiu-se atraído pela imagem que refletiu no espelho líquido e que *outra sede começa a despertar*¹⁴.

Espantou-se, demorou a entender a criatura que retribuía todos os seus gestos e suas lágrimas, que lhe sorriu e subiu à tona para tocar-lhe os lábios com igual desejo, cujos braços não conseguiam enlaçar os dele. Por fim entendeu: era ele mesmo. Porém, quando reconheceu sua imagem, as sensações tornaram-se muito mais dolorosas porque encontrando sua alma, não foi capaz de tocá-la, acariciá-la; a adorável imagem estava aprisionada no espelho da água, numa fina camada de água, poderosa muralha, que o separou de seu amado.

Ferido mortalmente em seu desejo, sem conseguir deixar a beira da nascente onde se reconheceu, o belo rapaz maltratou o corpo que, consumido e sem alimento, abateu a razão; foram-se esvaindo sua graça juvenil e seu encanto. Narciso tragado pela sua sedutora imagem refletida na água, poderoso narcótico de olhar fascinante e caricioso, extinguiu-se à beira da fonte. Deitou a cabeça cansada sobre a relva e a morte veio apagar-lhe a luz dos olhos.

As ninfas choraram e lamentaram a morte do belo rapaz, acenderam a pira funerária dando início à preparação do funeral e seus ritos; porém, quando buscaram seu corpo, encontraram apenas uma flor dourada de bordas brancas, curvada sobre as águas.

¹⁴ OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Madras editora. Trad. Vera Lúcia Maggyar. s/d.

E durante a travessia pelo rio Estiges, a sombra de Narciso ainda buscou sua imagem, debruçando-se no barco, procurando-se nas águas.

1.5 O espelho, a água e o reflexo no Mito de Narciso

A água detém em sua simbologia, vida, morte e renascimento, purificação e castigo; a água será o reflexo da alma, serena ou tempestuosa. *Massa indiferenciada, representando a infinidade dos possíveis.* (CHEVALIER; 2006:15)

Bachelard coloca que o humano tem o destino da água, um elemento transitório, um ser em vertigem que morre a cada minuto, algo de sua substância desmorona constantemente. (BACHELARD; 2008:15) É o espelho da água – sintonia perfeita, que refletirá a imagem do belo Narciso duplicando seu arrebatamento, sua dor, seu universo.

A etimologia da palavra *imagem* tem o sentido de reproduzir ou tentar reproduzir fielmente algo, inspirar, copiar. Mas ao mesmo tempo, tem o sentido de falsificar, parodiar plagiar. Ou seja, tem um duplo sentido, dupla significação.

O espelho não tem como única função refletir uma imagem. Tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem, através dessa participação passa por uma transformação. Existe, portanto uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre. (CHEVALIER; 2006:396)

A imagem refletida ontem não será a mesma hoje ou amanhã, pois transforma-se a cada instante, multiplica-se em uma diversidade de reflexos entre a realidade e o devaneio. O espelho concebe o sonho e evoca, não apenas um conceito na perspectiva visual, mas uma imagem poético-existencial.

Nos espelhos de vidro ou metal existe a barreira natural da concretude que aponta uma imagem distante, atrás da qual, não é possível encontrar nada. Se Narciso abraçasse um espelho de vidro, não teria a sensação de reconhecer-se da mesma forma como o fez nas águas hipnotizadoras da fonte Téspia que se converteram em uma passagem aberta, clara e natural de espelho original; foi o símbolo para um despertar, um descortinamento do véu de ilusão para com a vida e os outros. Dá-se nesse momento, o reconhecimento descrito por Aristóteles, na *Poética*, como a passagem dolorosa do ignorar ao conhecer. A fina

lâmina de água refletindo de forma instável a imagem do belo Narciso, acendeu por fluida e viva sua consciência eclipsada por instantes, crendo-se outro.

O desvelo mostra-se fatal, como para todo herói mítico, porém, toda dor gerada pelo autoconhecimento não terá a morte como castigo, mas o renascimento em flor.

() O espelho da fonte é, pois ocasião para uma imaginação aberta. O reflexo um tanto vago, pálido, sugere uma idealização. Diante da água que lhe reflete a imagem, Narciso sente que sua beleza não está concluída, que é preciso concluí-la. (BACHELARD; 2002:24)

O espelho nos mostra que há outros em nós, e através da imagem vista, podemos nos investigar. Imaginar é conceder-se a possibilidade de modificar a compreensão de si mesmo; é abertura para a revelação da consciência do devaneio. A imagem permite vislumbrar a outra percepção que o ser tem de si, alojando aspectos da percepção e imaginação.

Pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas. Perceber e imaginar são tão antitéticos quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma nova vida. (BACHELARD; 2001:3)

No mito de Narciso as ações de *olhar* e *refletir* geram o reconhecimento e com ele, sentimentos divergentes: o olhar dá o alumbramento do encontro e o reflexo, tristeza de não possuir. A única forma de Narciso possuir seu objeto de desejo é com o olhar. Os olhos permitem que as imagens transformem-se em conceitos e invadam o ser. É nesse enigma que acontece a sedução; a possibilidade de um universo exterior ao do próprio indivíduo; revela-se então sua incompletude, a impossibilidade da união revelada nos olhos do outro que é ele mesmo, de concretizar o anseio gerador da *desmedida* que leva à morte. Ao estender¹⁵ os braços para alcançar-se, Narciso torna-se escravo de seu desejo; o olhar como objeto de manifestação e discernimento mostra-se como uma condenação, pois dá ao ser, concomitantemente, o sair de si e o trazer-se o

¹⁵ É por isso que vemos na figurativização de Narciso o ato de estender os braços para algo inalcançável. Mais do que o espelho, é esse ato que traduz Narciso, conforme capítulo sobre a figurativização em F.R. Marquetti, *Perseguindo Narciso – Um estudo da protofiguratividade do mito de Narciso*, Araraquara, (Dissertação de Mestrado), FCLAR-UNESP, 1995, p. 174 e seguintes.

mundo. *Levar o homem que contempla a ser absorvido por aquilo que contempla.* (NOVAES; 1990:12).

Quando Narciso vê na água a sombra de sua imagem, vê também sua morte, única forma de alcançar a imagem *gloriosa* dentro da água. O corpo torna-se um obstáculo e morrer será a redenção para obter o encontro desejado.

2.1 Eco: a ternura escondida

Eco não é uma ninfa distante. Ela vive na cavidade da fonte. Eco está incessantemente com Narciso. Tem a voz dele. Tem seu rosto. Ele não a ouve num grande grito, ouve-a num murmúrio, como o murmúrio de sua voz sedutora, de sua voz de sedutor. (BACHELAR; 2002:25)

Nos poemas voltados a Eco serão observadas as características que envolvem a história da ninfa. Ecoar é refletir, reverberar, Eco é o reflexo da voz de Narciso. Ela não fala, não pode. Mas figura nas imagens simbólicas dentro do poema e manifesta-se no amor rejeitado. A narrativa sobre a ninfa menciona a inabilidade de Narciso e Eco relacionarem-se afetivamente, em Narciso conseguir estender seu olhar.

No amor não correspondido é possível, dentro do poema, observar a passividade do eu-lírico em relação ao outro. O desejo surge na expressão poética de Vinicius de Moraes, desdobrando-se em passagens nas quais o sujeito poético declara seu mundo de sentimentos e devaneios para um leitor que identifica-se muitas vezes, com o seu dizer movido pelos afetos. Nesses versos é representada Eco, a ninfa das fontes, aquela que está sempre próxima a Narciso, murmurando seu amor.

Ternura

Eu te peço perdão por te amar de repente

Embora o meu amor seja uma velha canção nos teus ouvidos

Das horas que passei à sombra de teus gestos

Bebendo em tua boca o perfume dos sorrisos

Das noites que vivi acalentado

Pela graça indizível de teus passos eternamente fugindo

Trago a doçura dos que aceitam melancolicamente

E posso dizer que o grande afeto que te deixo

Não traz o exaspero das lágrimas nem a fascinação das promessas

Nem as misteriosas palavras dos véus da alma...

É um sossego, uma unção, um transbordamento de carícias

E só te pede que te repouses quieta, muito quieta

E deixes que as mãos cálidas da noite encontrem sem fatalidade

[o olhar extático da aurora.

Ternura significa afeto, afeição, um carinho contido, sem grandes transportes. Ao iniciar a leitura do poema *Ternura*, observa-se que a temática do discurso poético vincula-se ao mitema de Eco através da recuperação dos fragmentos mitológicos primordiais que incidem sobre o conteúdo semântico dos versos. *A poesia é incessante descoberta semântica sob apaziguantes repetições linguísticas, o mito é a repetição absolutamente conservadora de evidências puramente semânticas.* (DURAND; p 46) O quadro descrito no poema é o de um amante não correspondido, curvado pelas duras penas de uma espera estéril.

Com características nitidamente modernistas, constituído de 14 versos livres, bem próximo da prosa, o poema chega ao leitor sussurrado como numa prece afetuosa e intensamente melancólica, numa alternância de som e silêncio.

Na unidade sonora dos versos é possível captar o andamento em que se apoia o poema, lamentoso e sibilante, numa harmonia vinda através de versos longos, com metro variável e aliteração frequente nas consoantes /s/ e /p/, ritmando um sussurro em /s/ e um pulsar de coração em /p/. *Ternura* está elaborado em primeira pessoa, com um eu-lírico subjetivo e íntimo, à descrição dos sentimentos.

Outra possibilidade percebida é que esse eu-lírico visivelmente enlevado, possa exprimir pela quantidade de consoantes labiais e labiodentais, /p/, /b/, e /m/, encontradas nos versos, uma ideia destoante da doçura das palavras proferidas, revelando através do movimento facial pela pronúncia de tais consoantes, certa amargura; isso porque o /m/ tende a sair apertado dos lábios.

Percebe-se com clareza uma divisão do poema em duas partes: a primeira, do verso um até o verso seis, exhibe a confissão da amargura do eu-lírico na espera da aceitação da amada. A segunda parte começa no verso sete, quando acontece a oferta e prolonga-se até o final, na tentativa de superar o desencontro, na declaração de carinhos que será a herança desse amor, escrito com a delicadeza característica do poeta ao referir-se ao seu afeto.

No nível lexical, a primeira parte do poema apresenta uma combinação dinâmica de verbos de ação, como *peço, seja, bebendo*, com os verbos de processo, *vivi*, e *passei*; os primeiros denotam que o eu-lírico tem algum controle sobre seus atos, mas está afetado pela tristeza da não correspondência do amor desejado; os verbos de processo evocam a situação que afetou profundamente o eu-lírico: a expectativa da experiência amorosa. Já os verbos de estado apontam uma experimentação dessa nostalgia de amor, sem dor nem pesar. Os verbos que referem-se ao eu-lírico, estão na primeira pessoa do modo indicativo, o que indica confiança quanto à expressão de seu sentimento.

As palavras criam entre si uma cumplicidade perfeita. Os substantivos abstratos que permeiam o poema fazem prevalecer no discurso o devaneio através de palavras como *perdão, gestos, sorrisos, amor, canção, sombra, alma, palavras, promessas, olhar, noites, afeto e quieta*, demonstrando um vocabulário ligado às sensações e ao desejo; os adjetivos que acompanham alguns desses substantivos, referem-se a eles como *velha, graça, doçura, afeto exaspero, fascinação, misteriosos, cálidas e extático*, sugerindo intensidade de sentimentos e pensamentos.

O vocabulário singelo, sem pretensões eruditas, encerra cada verso predominantemente feminino à exceção do décimo primeiro, com palavra paroxítona, como num suspiro. As imagens compostas são suaves, sem tintas fortes, de um eu-lírico eclipsado pela graça e encanto da amada, exposto na forma de uma terna confiança.

Eu te peço perdão por te amar de repente

Embora o meu amor seja uma velha canção nos teus ouvidos

Os dois primeiros versos estabelecem entre si, a ideia de um vínculo antigo, pois mesmo o amor sendo declarado num ímpeto, é comparado a uma canção que ecoa há muito tempo, continuamente, e transmite dessa forma, o conceito de música já sabida e aprendida. Essa *melodia* assinala também uma sonoridade cíclica, beirando o tédio. Isso é recorrente no verso três, que mostra o longo período de espera e cujo peso é todo colocado no vocábulo “sombra”, que carrega o drama do eu-lírico sobrevivendo a essa espera na obscuridade. A sombra, porém, traz à tona a simbologia das coisas fugidias, irreais e mutantes. É na possibilidade da transformação que o sujeito poético tem esperança. *A sombra do corpo é parte integrante do mesmo e suscetível de todas as suas virtudes, poderes e perigos.* (BRANDÃO; 1992:187)

O discurso poético transpassa a aparência da imagem da mulher e essa ideia é completada no quarto verso, quando a metáfora transforma a boca da amada em um cálice imaginário, aonde o eu-lírico não chegou nunca a satisfazer sua sede amorosa.

A boca, interstício do sopro, da palavra e do alimento, traz a significação do portal da alma; através da linguagem o poeta confia seu amor; a palavra também revela um grau elevado de consciência e eloquência. A sinestesia da expressão: “perfume dos sorrisos”, revela que a proximidade entre os corpos prevalece, pois o hálito perfumado da boca da mulher está próximo do rosto do eu-lírico, porém, não há comunicação entre ambos, apenas espera por parte do apaixonado; o beijo, adesão mútua de espíritos, transmissão do sopro da alma, não acontece. Shüller destaca o beijo no mito de Narciso como o *signo da comunicação íntima, a materialização da palavra apaixonada que se esvai na incomunicação.* (SHÜLLER; 1994:44).

Das horas que passei à sombra de teus gestos.

Bebendo em tua boca o perfume dos sorrisos

No quinto verso, a menção da cantiga de ninar – *acalanto* é o aconchego quase maternal e caricioso que serena o coração e o espírito do eu-lírico, marca, entretanto a esquiva da amada, cujos passos graciosos e leves, afastam-se rapidamente, intenção exposta no verbo *fugindo*. Essa relação entre o gracioso e o

fugidio, assinala a característica principal de Narciso que, belo e desejado, não queria ser tocado por ninguém. Essa amada, seguida furtivamente pelo eu-lírico, é inacessível como o herói mitológico.

Das noites que vivi acalentado

Pela graça indizível de teus passos eternamente fugindo

A partir do verso sete, na segunda parte do poema, observa-se a *oferta*, momento assinalado em que o eu-lírico manifesta toda a afetividade que traz consigo. No verso em questão, o poeta coloca-se junto à legião daqueles que amam e não são correspondidos. Dessa forma, não se sente só, mas assim como tantos outros, é refém de um querer e aceita as imposições do desejo. Desejar o outro é querer ser o objeto do desejo do outro.

Trago a doçura dos que aceitam melancolicamente

A doçura, característica que percorre todo discurso, entrelaçada com o afeto, será deixada como herança no verso seguinte. A imagem poética assinala um descompasso entre o desejo dos amantes, assim como a desarmonia de aspirações entre Eco e Narciso, o seduzido e o sedutor. A declaração do sujeito poético tem o tom de despedida e está caracterizada no verbo *deixo*, no sentido de abandono e renúncia.

E posso dizer que o grande afeto que te deixo

Não traz o exaspero das lágrimas nem a fascinação das promessas

Nem as misteriosas palavras dos véus da alma...

Os véus, por sua natureza misteriosa são as cortinas interpostas entre o que busca e o que é buscado, entre a amada e o amante; o véu não abre o campo da visão, ao contrário, o reduz, criando um enigma. Esse momento é revestido pela linguagem poética, e o verso se manterá suspenso pelas reticências ao seu final, permitindo uma divagação. Como no poema de

Drummond,¹⁶ a alma permanece com o véu da nudez e prossegue oculta, misteriosa e fugidia ao entendimento humano.

É um sossego, uma unção, um transbordamento de carícias

Ao derramar-se em carícias, numa manifestação impetuosa do desejo contido, o sujeito poético mostra o cansaço que a espera do reconhecimento lhe causa. Emocionalmente desestabilizado, sente-se impossibilitado de expressar seu sentimento à amiga, pelo carisma com que é envolvido. Fundamentando a ideia, observa-se em Shüller o comentário acerca de Narciso e Eco:

Trava-se o conflito entre a intensidade da paixão e a insuficiência do meio de expressão. Sem a mediação protetora da palavra, Eco avança com o próprio corpo. (SHÜLLER; 1994:42)

A unção simboliza o espírito de Deus, que através dela, difunde sua luz viva; a unção infunde em um rito a presença divina, consagra, separa, distingue: (CHEVALIER; 2006:919) a mulher ungida será a escolhida, consagrada pelo desejo e afeição do eu-lírico. Mostra também a relação do poeta com seu catolicismo enraizado. As carícias enlevadas pela paixão mostram que o amante não poupará desvelos para com essa amiga tão desejada e ao mesmo tempo, arredia. Ser desejado é o anseio do sujeito poético; aqui ele mostra seu narcisismo em relação ao poder de sedução do qual se crê conferido.

E só te pede que te repouses quieta, muito quieta

E deixes que as mãos cálidas da noite encontrem sem fatalidade

[o olhar extático da aurora.

Os dois últimos versos impregnados de erotismo, anunciam o momento em que o eu-lírico pede à mulher que permita-se experimentar o desejo que ele vive há tanto tempo. Em Bataille¹⁷, o erotismo se diferencia da atividade sexual simples; no erotismo há uma procura psicológica independente do fim natural

¹⁶ Há um claro diálogo entre o poema *Ternura* de Vinícius e o poema *O minuto depois* de Drummond, em que a alma permanece com o véu da nudez e prossegue oculta, misteriosa e fugidia ao entendimento humano.

¹⁷ Apud Ester Vieira de Oliveira. Referência completa nas referências bibliográficas

encontrado na reprodução. Dentro desse entendimento, a atividade erótica mostra-se como uma exuberância da vida e o desejo como uma potência da consciência.

O advérbio de intensidade *muito* revela a passividade cobiçada, pois somente assim poderá despertar na amiga o desejo que há tanto tempo conhece e não consegue partilhar. Essa ideia mostra-se no verso:

E só te pede que te repouses quieta, muito quieta

Partilhar é repartir, distribuir o que já era dividido; dar de si a outrem. A partilha desse bem será à noite, no período da hora escura; início e fim do dia, momento em que atuam todas as riquezas virtuais da natureza, tempo indeterminado, metaforizado em *mãos cálidas*, quando a mulher tranquilizada de seus receios se tornará cativa até a aurora, *símbolo alegre do despertar na luz reencontrada*(CHEVALIER; 2006:101) insígnia de todas as possibilidades, de todas as promessas, luz e plenitude, geradoras de esperança.

2.2 A paixão interdita

O poema a seguir denomina-se *O mais-que-perfeito*; entrelaçando o primeiro, faz com ele um coro de vozes apaixonadas. Continua sendo Eco, ressoante e solitária, desaparecida na floresta, transformado o seu corpo em pedra e sua voz em sussurro da natureza.

O mais- que- perfeito

Ah, quem dera ir-me

Contigo agora

Para um horizonte firme

(Comum, embora)

Ah, quem me dera ir-me!

Ah, quem me dera amar-te

Sem mais ciúmes

De alguém em algum lugar

Que não presumes...

Ah, quem me dera amar-te!

Ah, quem me dera ver-te

Sempre a meu lado

Sem precisar dizer-te

Jamais: cuidado...

Ah, quem me dera ver-te

Ah, quem me dera ver-te

Como um lugar

Plantado num chão verde

Para eu morar-te
Morar-te até morrer-te...

O poema *O mais-que-perfeito* tem implícito em seu título parte de sua significação; refere-se ao tempo verbal pretérito mais-que-perfeito do modo indicativo, em que está o verbo *dar – dera*, mais a interjeição *Ah*. Essa colocação institui uma linguagem afetiva que soa como um suspiro; é um estado da alma decorrente de uma situação particular, de um momento de nostalgia vivido pelo eu-lírico, que transmite o reflexo de um querer nunca realizado. É a aspiração de Eco encontrar-se com Narciso e *falar* de seu amor.

Observa-se no poema as características do mitema em questão, transmutado no eu-lírico; imagem simbólica da solidão e desejo não atendido, o ressoar da voz no mesmo mote, pela reiteração em cada estrofe, da expressão *Ah, quem me dera*, e também a tentativa do eu-lírico justapor seu destino ao da amada, da mesma forma que Eco quis sobrepor seu destino ao de Narciso e este, o seu, ao reflexo na fonte.

Embora Narciso trouxesse esse olhar hipnotizante, era extremamente sedutor; expunha todo um conjunto de corpo e gestos e encanto natural que acariciava os olhos e os sentidos dos outros. Pelos olhos entra o mundo e suas consequências.

O sujeito lírico do poema lamenta-se pelo desencontro amoroso, estando tão próximo e ao mesmo tempo tão distante de seu amor. Narciso foi seduzido pelo próprio olhar e dirigiu a si próprio as *doces súplicas* reverberadas por Eco.

O poema é dividido em quatro estrofes com cinco versos cada uma, de sete e cinco sílabas, respectivamente redondilhas maior e menor, que resgatam o ritmo e o estilo das cantigas medievais.

Atribuindo dinamismo aos versos estão os verbos, em sua maioria, no infinitivo: *ir, amar, presumir, ver, morar, morrer* com exceção do verbo *presumes* no presente do indicativo, subentendendo o *tu*. Acompanhados dos pronomes oblíquos *me* e *te*, constituem a expressão de uma proposta: permanecer junto à amada.

Na primeira estrofe surge o desejo do eu-lírico de ir-se com a amada para um *horizonte firme*, numa expressão paradoxal em relação a horizonte, já que estes são móveis e inalcançáveis. Quem deseja, carece; o desejo é provavelmente a mais racional das necessidades. Chauí coloca que *o desejo nasce da razão: é aquele que nasce em nós mesmos, e que, portanto é a própria essência do homem. Agir através das paixões é agir pela virtude do outro.* (NOVAES; 2002:17). Dentro do contexto lírico dos versos, essa imagem traz o pedido de um amor que inspire segurança.

O intangível horizonte de Eco foi o amor por Narciso que mesmo sem *reconhecer-se* a beleza, já repudiava o amor que lhe ofertavam. Seduzido, porém pela sombra reflexa, impalpável e fugaz na fonte, perdeu-se de amor: *Ardo de amor por mim; as chamas, eu as provoco e sofro* (SHÜLLER; 1994:16)

A segunda estrofe denota em todos os versos a suspeita do eu-lírico em relação à amada: *amar-te sem mais ciúme*, sobre qualquer pessoa em qualquer lugar, expressos pelos pronomes indefinidos *alguém* e *algum*.

Maior do que os ciúmes seria a liberdade de amar sem receios. As sensações expostas mostram ao leitor que o sentimento amoroso é unilateral, não tem correspondência. O sentimento doloroso que o amor instiga e o excesso de zelos em relação à mulher desejada, exige atenções do sujeito poético.

Ainda ressoando o lamento *Ah, quem me dera*, a terceira estrofe abre uma perspectiva diferente das anteriores. O sujeito poético gostaria de ter sua amada a seu lado – não atrás, posição de inferioridade, ou mesmo superioridade, indo à frente, abrindo caminho. Ao lado significa ir junto, em companhia. Retorna o sentimento de insegurança em relação ao outro. A necessidade em precaver qualquer perigo surge no verso: *sem precisar dizer jamais: cuidado...*

O imperativo alertar gera uma tensão entre amante e amada; expõe a superioridade do sujeito poético como ser dominante sobre a mulher desejada. A ambigüidade do aviso está oculta e gera duas interrogações: Qual o caminho mais íngreme, aquele a ser percorrido ou a aceitação do outro? A persistência no desejar é reiterada pelo verso *Ah, quem me dera*.

A persistência do desejo-aspiração, expressa no contínuo anseio humano pelo melhor, pelo mais claro e compreensível, pelo mais justo, pelo mais belo - constante arfar - advém da profundidade de sua fonte - a incompletude intrínseca da alma decaída - e da lonjura de sua meta: o sempre adiado encontro com seu objeto de direito (NOVAES; 2002: 94)

Na última estrofe explicita-se a vontade advinda do eu-lírico em ter sua amada para sempre, metamorfoseando-a em um lugar, para nela morar, para ocupá-la. Que seja ela um chão verde, o princípio passivo, o aspecto feminino, a *função maternal, um renascimento*, solo fértil até o fim de ambos: *morar-te até morrer-te*. Através da descrição de Durand, que coloca a inversão do sentido natural da morte no isoformismo de sepulcro para berço, observa-se aqui a metamorfose *sepulcro-casa*. A terra sendo berço e túmulo hospedará a ambos, que serão apenas um.

O poema *O mais-que-perfeito*, aborda em seu discurso poético, a interdição de um desejo há muito sonhado. Demonstra carência, solidão e imobilidade, características do desejar do eu-lírico. Eco, que aspirou fazer parte da existência de Narciso, ao vê-lo renascido flor, percebeu seu desejo interdito para sempre; os versos do poema levam o leitor a pensar na improbabilidade de concretização da aspiração antiga do eu-lírico, o que fica demonstrado nas reticências do último verso que, ao contrário dos anteriores, não é lamentoso.

3.1 À sombra do olhar

Narciso travou uma luta interior quando viu sua imagem refletida na água da fonte, e descobrindo os próprios desejos, perdeu-se neles ao conhecer-se. Ao *desvendar* os olhos, Narciso sentiu-se apto ao outro que via. E assim como Eco não conseguiu articular seu pensamento por meio de palavra, Narciso não pôde sobreviver à imagem de seu duplo, pelo torpor que aquele lhe causava. Em Novaes lê-se que *todas as associações do duplo, - sombra, reflexo, espelho, - evocam a morte*. Ao ver-se, Narciso condenou-se à morte.

O mito de Narciso centra-se no olhar em sua função ilusória e ambígua. Os olhos refletem o outro. No olhar convivem pacificamente a verdade e a mentira. A projeção que Narciso faz de si, é, ao mesmo tempo, prisioneira do lago e sombra sedutora e convidativa. Aliás, Narciso não vê somente sua bela figura; no espelho da água vê também o reflexo das árvores, do céu, da natureza que está acima e abaixo de sua cabeça. E como toda paixão começa pelo olhar, os olhos de Narciso amaram sua gentil figura coroada pela Natureza.

No *Poema dos olhos da amada*, Narciso encanta-se com o mundo misterioso que encontra projetado nos olhos do outro. Com o seu mundo.

Poema dos olhos da amada

Ó minha amada
 Que os olhos teus
 São cais noturnos
 Cheios de adeus
 São docas mansas
 Trilhando luzes
 Que brilham longe
 Longe nos breus.

Ó minha amada
Que olhos os teus
Quanto mistério
Nos olhos teus
Quantos saveiros
Quantos navios
Quantos naufrágios
Nos olhos teus...

Ó minha amada
Que olhos os teus
Se Deus houvera
Fizera-os Deus
Pois não os fizera
Quem não soubera
Que há muitas eras
Nos olhos teus.

Ah minha amada
De olhos ateus
Cria a esperança
Nos olhos meus
De verem um dia
O olhar mendigo
Da poesia
Nos olhos teus.

No “O poema dos olhos da amada” é analisado o mitema do reflexo, presente no momento em que o poeta manifesta a admiração pelos olhos da amada que refletem um mundo obscuro e fascinante. A ideia do autor não é mostrar somente os olhos como espelhos da alma, *oculis motum animorum indicamus*¹⁸, mas também como reflexos dele próprio, do mundo que o encanta e faz parte do princípio de sua vida.

O universo noturno e misterioso, com vagos pontos de luminosidade que atrai num devaneio incessante, prova que dentro de seus versos, o eu-lírico continua um apaixonado por si, apagando a chama, a *anima* da parceira e deixando o rastro de Narciso assinalar sua característica nas composições de Vinicius de Moraes.

A atuação do mitema do olhar/reflexo no mito de Narciso discorre sobre o domínio que o reflexo da imagem projetada no espelho, exerce sobre o ser. No caso do poema, o espelho será os olhos do outro, da mulher amada que entorpece o eu-lírico incitando-o a uma reflexão, uma volta da consciência e do espírito sobre si mesmo.

À primeira leitura observa-se que o eu-lírico descreve uma paisagem marítima, melancólica e noturna, utilizando metáforas que enfocam o campo semântico do mar, seu reflexo espelhado e suas incertezas reveladas pelas imagens de *cais*, vocábulo reforçado pelo adjetivo *noturnos*; também *docas*, *saveiros*, *navios* e *navrágios*, numa relação de espanto, viagem e mistério com os olhos da amada que se mostram escuros, nostálgicos e cismadores.

O poema apresenta-se com quatro oitavas onde predominam versos femininos e curtos, no caso, o tetrassílabo que comporá um pé troqueado unindo ritmo à sonoridade, cuja construção acentua-se nas vogais /a/, /o/, na consoante sibilante /s/ e na consoantes nasais /m/ e /n/, formando dessa forma, uma cadência lenta e melodiosa como o marulhar eterno das ondas no cais.

Com pontuação bastante escassa, sem pontos exclamativos ou vírgulas, o poema soa como um lamento contido. Apenas uma divagação na segunda estrofe é exposta pelas reticências, suspendendo na frase, o pensamento e a intenção do

¹⁸ Os olhos são o espelho da alma.

poeta. Essa ausência de pontuação que é quase total decorre do contexto modernista no qual o poema está inserido; na construção do poema e a expressão do sentimento que flui sem obstáculos. Essa estratégia estilística confere ao texto ritmo, fluência e indiscutível sentimento de liberdade na sua composição.

São apresentadas no decorrer dos versos, rimas ricas, *teus/adeus, fizera/eras, adeus/breus*; rimas pobres e consoantes; *soubera / fizera / houvera, meus/teus*; rimas toantes, *amada/mansas, mistério/naufrágio, noturnos/longe/luzes*, junto com vocábulos que expressam separação e tristeza, como o pronome possessivo *teus* e a despedida, *adeus*. Cabe lembrar ainda que o pronome possessivo posposto ao substantivo, intensifica a ideia de posse e de afetividade.

Nas três primeiras estrofes, a apóstrofe caracteriza o refrão da exaltação inicial e final - *Ó minha amada, Ah minha amada*, num sentido de franca intensidade, apoiado na reiteração enfática dos versos *Que olhos os teus / nos olhos teus*, dando ao poema um matiz de toada onde o eu-lírico está imerso, ou seja, demonstra o sentimento de admiração e espanto - *mirari* – pelos olhos e *não pelo olhar* – da amada. O eu-lírico é quem lança o olhar, a *mirada*, sobre o rosto da mulher; parte dele o encanto a respeito dos olhos dela. A expressão metonímica referente aos olhos da amada é a representação do autoconhecimento que os olhos personificam no contexto.

O olho humano é símbolo do conhecimento e da percepção; o olho nos exterioriza, é instrumento de recíproca revelação; um espelho que reflete a sinceridade, o coração e a consciência. Novaes coloca *que todo conhecimento começa nos sentidos. Ver, lança-nos para fora. Ouvir, lança-nos para dentro.* (NOVAES; 1988:47).

Quem olha, deseja. Dirigir o olhar para algo ou alguém revela a intencionalidade de conhecimento e posse, primitivas características humanas. Embora o olhar não esteja isolado dos outros sentidos, é ele que nos impele ao mundo.

Bosi analisa uma diferença profunda entre o *olhar receptivo*, que percebe com encantamento e *olhar ativo*, que busca e analisa o que é visto. O primeiro é um olhar sem intencionalidade, o segundo, Bosi denomina de *ver - depois- de-olhar*. Entre as duas há uma diferença profunda, segundo o autor:

A diferença profunda que corre entre uma e outra se evidencia quando vista através da história da epistemologia antiga: há uma vertente materialista ou, mais rigorosamente sensualista do ver como “receber”, ao lado de uma vertente idealista ou mentalista do ver como “captar”, “buscar”. Nenhuma delas está morta. (Bosi. In: Novaes; 1988: 66).

O espelho (do latim *speculum*) exerceu desde sempre um grande fascínio sobre o espírito humano por gerar ambiguidade; a imagem refletida é, ainda que invertida, aparentemente *idêntica* e ao mesmo tempo, *ilusória*. Até mesmo nas histórias infantis o espelho mostra sua imprecisão. Em Branca de Neve vê-se a madrasta perguntar ao espelho quem é mais bela do que ela; sua aparência não a satisfaz embora sabendo-se é bonita, mantém seu olhar prisioneiro do cristal encantado. Em Machado de Assis, Jacobina precisa olhar-se no espelho quando fardado, pois não se “vê” de outra forma, com outras vestimentas que não as de alferes, depois de aceito no exército; desaparece diante do espelho quando em roupas civis. O espelho assume, assim, sentidos radicalmente antagônicos: *verdade e aparência*. No caso do poema, o espelho dos olhos será o portal para a observação desse mundo oceânico e noturnal.

Outro espelho inserido subjetivamente nos versos é o da água do cais; nas docas, o mar que é geralmente escuro e turvo, não expressa por certo, os sentimentos, mas a profundidade da alma abrigada nos olhos dessa mulher. Através dessa contemplação, o eu-lírico percebe-se, toma consciência de si. Começa no outro, e não nele o reconhecimento. É dentro dos olhos da mulher que o eu-lírico se encontra e se fortalece; dentro dos olhos dela ele vê o mundo e a si mesmo, fazendo-a desaparecer.

Assim como Eco é condenada a repetir as últimas sílabas alheias, os olhos da amada estão sentenciados a mostrar o Narciso do eu-lírico, preso ao encanto de seu reflexo, procurando-se na escuridão, nos *breus* dos olhos da mulher, descobrindo a si mesmo no reflexo daqueles olhos, inclinando-se sobre si

mesmo, procurando sua essência, num monólogo metafórico em que investe e busca decifrar na mulher que deseja, o que crê enigmático e admirável, - o mundo que surge nos olhos dela; ele percebe-se fazendo parte daquele ambiente místico e silencioso, - as docas e os cais noturnos, as tragédias marítimas, e deixa-se levar pelas emoções, as chegadas e despedidas, provando nos vocábulos *saveiros* e *navios*, a vivência dessa mulher amada e misteriosa.

Por natureza todos os homens desejam conhecer. Prova disso é o prazer causado pelas sensações, pois mesmo fora de toda utilidade, nos agradam por si mesmas e, acima de todas, as sensações visuais. Com efeito, não só para agir, mas quando não nos propomos a nenhuma ação, preferimos a vista a todo resto. A causa disto é que a vista é, de todos os nossos sentidos, aquele que nos faz adquirir mais conhecimentos e o que nos faz descobrir mais diferenças (NOVAES; 1988:38).

Resgatando os traços religiosos do autor, observa-se na Bíblia,¹⁹ que é junto a poços ou fontes que acontecem os encontros essenciais, a água é cúmplice desses encontros; também é perto deles que os casamentos principiam ou nasce o amor, assim como o encontro do eu-lírico com a mulher de olhos sombrios, que buscam luzes distantes.

O significado do *espelho* enlaça significativamente a acepção de *olho*, que numa associação de palavras mostra que ambas tem a mesma essência, ou seja, observar, analisar, refletir. Através do espelho nos é dada a possibilidade de libertar a imaginação; essa libertação acontece com a construção da imagem desejada.

Para Durand, o espelho é parte do processo de desdobramento das imagens do eu e assim, será o símbolo do duplicado tenebroso da consciência que também liga-se à vaidade. A água constitui um espelho original, aguça a imaginação e converte o visto, no imaginado. Conforme Bachelard,

A imaginação não é como sugere a etimologia, a faculdade de formar as imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade. (NOVAES; 1988:153)

¹⁹ Na Bíblia é possível observar que o encontro de Jesus com a samaritana foi junto a um poço, para que o Verbo continuasse a ser difundido. (João 4;4).

A penúltima oitava caracteriza-se pela imprecisão quanto à existência de Deus²⁰. O eu-lírico apresenta a ideia de uma entidade longínqua e suposta, observada pela análise dos verbos *houvera*, *soubera* e *fizera*, no pretérito mais-que-perfeito do indicativo, que, junto ao substantivo *eras*, na mesma estrofe, remete à concepção de um amor antigo, porém esperançoso quanto ao futuro, imprimindo no poema um sentido de perpetuação de sentimento, numa relação de eternidade associada à provável criação divina.

Se Deus houvera

Fizera-os Deus

Pois não fizera

Quem não soubera

Que há muitas eras

Nos olhos teus.

Na última estrofe surgirão os *olhos ateus* da amada, numa relação antitética com a estrofe anterior em que a eternidade e a concepção sublime em relação ao sentimento, se fazem presente a partir do vocábulo *Deus*.

Esses olhos ímpios e descrentes da mulher geram no eu-lírico a expectativa de um encontro futuro, *um dia*, entre a poesia e os olhos dela, criando um alento para sua alma agitada. Um conflito que perpassa o poema e se traduz na busca de si mesmo através do outro; quando o mistério do olhar é sinônimo de reencontro e reconhecimento, despertando do sono do *não-ver*.

Ah minha amada

De olhos ateus

Cria a esperança

Nos olhos meus

De verem um dia

²⁰ Na interpretação desse poema sob forma musical, essa estrofe não é cantada por Vinícius ou qualquer outro intérprete. Na música ela será sempre omitida.

O olhar mendigo
Da poesia
Nos olhos teus.

Observa-se no “Poema dos olhos da amada”, que o mitema do reflexo percorre nos versos, o caminho do (re)conhecimento. Narciso *navegou seus olhos nos olhos da fonte*, criando o que Bachelard chama de *narcisismo idealizante*.

Água e noite uniram-se para clarificar o espírito surpreso do eu-lírico, que nos olhos do outro se encontra e destitui o outro de si mesmo, fazendo permanecer apenas os olhos com a beleza de todos os reflexos exteriores, espelho de outro mundo, num poderoso tomar consciência de si.

3.2 A solidão no reconhecimento - Vigília

O poema a seguir chama-se “Vigília” e nele observa-se o mitema do reconhecimento de Narciso a sua própria imagem no reflexo na água límpida da fonte. É o momento do clímax, quando a punição de Nêmesis acontece, dando-se a tomada de consciência do herói.

Vigília

Eu às vezes acordo e olho a noite estrelada

E sofro doidamente.

A lágrima que brilha nos meus olhos

Possui por um segundo a estrela que brilha no céu.

Eu sofro em silêncio

Olhando a noite que dorme iluminada

Pavorosamente acordado à dor e ao silêncio

Pavorosamente acordado!

Tudo em mim sofre.

Ao peito opresso não basta o ar embalsamado da noite

Ao coração esmagado não basta a lágrima triste que desce

E ao espírito aturdido não basta a consolação do sofrimento.

Há qualquer coisa fora de mim, não sei, no vago

Como que uma presença indefinida

Que eu sinto mas não tenho.

Meu sofrimento é o maior de todos os sofrimentos

Porque ele não precisou a visão que flutua

E não precisará jamais.

A dor estará em mim e eu estarei na dor

Em todas as minhas vigílias...

Eu sofrerei até o último dia

Porque será meu último dia o último dia da minha mocidade.

A começar pelo título, *Vigília*²¹ significa *velar*, um verbo com forma ambígua: a primeira, *cobrir com véu, esconder, ocultar*; a segunda, *cuidar, manter-se acordado e vigilante*. No poema, o eu-lírico desperto e vigilante está encoberto pelo véu da dúvida e nesse estado angustiante e insone, se perde em busca de sentido para sua condição, procurando na noite estrelada, uma resposta para seu espírito inquieto. Dentro desse contexto noturno, dá-se o ponto culminante da situação vivida por ele.

O poema, formado por versos livres, tem o estilo das cantigas medievais em mote e glosa. Divide-se em uma estrofe de quatro versos como uma introdução – o *mote*, separado do resto do poema – a *glosa*, que ao todo, possui vinte e dois versos paroxítonos em sua maioria e com métrica variada.

Na parcimoniosa pontuação, o poeta liberta sua oralidade; a diversidade de assonâncias e aliterações, possibilitam a compreensão abrangente das expressões e palavras nos versos. A propósito da Teoria de Grammont,²² que afirma ser possível *pintar* uma ideia por meio de sons, observa-se na palavra *Vigília*, o som agudo da vogal /i/ em três de suas quatro sílabas. Essa repetição torna o vocábulo gerador de uma imagem mental carregada de desalento que permeará todo poema.

Há nos versos de *Vigília*, uma boa quantidade de pronomes pessoais, elípticos ou não, pronomes possessivos e oblíquos, em referência ao próprio eu-lírico. Respectivamente, *eu, meu, meus, mim e minha*, denotando um exacerbado sentimento de posse em relação a sua dor.

²¹ Segundo José Castello, Vinicius mantinha-se em constante estado de vigília, sofrendo de insônia desde a juventude. Isso fazia com que ele não acordasse pela manhã as pessoas com quem convivia, pois tinha “pena de acordar quem conseguia dormir”.

²² Antonio Candido no *Estudo analítico do poema* refere-se à teoria de Maurice Grammont que observa correspondência entre a sonoridade e o sentimento expresso no léxico. Isso porque nosso cérebro classifica e dispõe as ideias gerando conceitos por impressões que lhe são transmitidas pelos sentidos. Assonâncias e aliterações são bastante usadas pelos poetas como meio de passar ao leitor através da linguagem, *ideias leves, graves, doces claras, resplandecentes, elevadas, estreitas, etc.*

Já no primeiro verso é a locução adverbial *às vezes*, que mostra ao leitor os momentos em que o eu-lírico dá-se conta de sua realidade: quando tem a visão celeste, sob o véu da noite e da solidão. Uma das peculiaridades deste poema é não haver um cenário, exceto estar sob um céu noturno e estrelado, sugerindo profundidade, sem a ocorrência de imagens absolutas; a mesma penetração acontece quando o céu é refletido na água, dando a dimensão de infinito a ambos, como vemos em Pessoa.²³ O céu transfigura-se em mar, não está mais em cima, porém embaixo, nas profundezas da água; *duplo dom das águas espelhantes* (BACHELARD; 2002:52) O céu de *Vigília* reflete-se no olhar do eu-lírico. O céu, mesmo iluminado com o fulgor das estrelas conduziria naturalmente a uma sensação de tranqüilidade e paz, favoráveis ao descanso. Ao contrário disso, a abóbada celeste dorme alheia à dor do eu-lírico, que olha o céu e sofre *doidamente*.

Em Bachelard, vê-se que

A luz branda e brilhante das estrelas enseja também um dos devaneios mais constantes, mais regulares: o devaneio do olhar. Pode-se resumir todos os seus aspectos numa única lei: no reino da imaginação tudo que brilha é um olhar. Nossa necessidade de tutear é tão grande, a contemplação é tão naturalmente uma confiança, que tudo o que olhamos com olhar apaixonado, na aflição ou no desejo, nos devolve um olhar íntimo, um olhar de compaixão ou de amor. (BACHELARD; 2001:187)

A palavra *noite* nesse contexto tem uma visão diferenciada e mais abrangente do que apenas um céu estrelado; *noite* aqui, é o ambiente, a atmosfera, o clima e seus perfumes, o silêncio e as cores noturnais. No espaço de tempo da noite gestam-se as ideias.

Como todo o símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o de trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida. (CHEVALIER; 2006:640)

Prevalece aqui o posicionamento narcísico desse eu-lírico, mostrado quando sua lágrima possui o brilho capturado da estrela, reflexo de um astro que talvez já não exista. A lágrima fugaz retém por um instante igualmente prófugo, a

²³ O poema *Mar Português* de Fernando Pessoa mostra a infinitude do céu espelhado no mar.

cintilação do astro. Nota-se também, que apenas os astros são propícios a refletir sua dor. *As estrelas traspassam a obscuridade; são faróis projetados na noite do inconsciente.* (CHEVALIER; 2006:404)

Eu às vezes acordo e olho a noite estrelada

E sofro doidamente

A lágrima que brilha nos meus olhos

Possui por um segundo a estrela que brilha no céu.

É oferecido ao leitor um Narciso perplexo pela angústia do (re)conhecimento. O silêncio, prelúdio da revelação, tem por testemunha a noite, não de trevas, mas iluminada, germinando, gestando as descobertas. Ao contemplá-la, o eu-lírico tem a tomada de consciência, revelada nos versos: *Pavorosamente acordado à dor e ao silêncio / pavorosamente acordado!* O advérbio *pavorosamente* será aqui, o marcador de uma atmosfera de intenso alarme; é a confissão do susto no sujeito poético, do seu temor perante o que lhe é desconhecido até então. Há também uma veemente relação da noite, iluminada pelas estrelas e aparentemente tranqüila com a obscura angústia do eu-lírico.

Eu sofro em silêncio

Olhando a noite que dorme iluminada

Pavorosamente acordado à dor e ao silêncio

Pavorosamente acordado!

Tudo em mim sofre.

No verso: *Tudo em mim sofre* o pronome indefinido *tudo* por sua característica indeterminante, abrange um sentimento que transcende a matéria e o espírito, perpetrando um dualismo corpóreo e espiritual no eu-lírico que busca alívio e razão para seu sofrimento.

Nos três versos seguintes percebe-se a distribuição dos aspectos dicotômicos que o eu-lírico coloca: primeiro o corpo, parte concreta e visível do ser; o corpo que respira um ar fragrante, e cujo peito está sobrecarregado de angústia. Em seguida, o coração, no sentido de emoção e desejo - *quaerere*.

Essa emoção e esse desejo não poderão ser aliviados pela lágrima fugitiva, pois são duradouros.

No próximo verso, o eu-lírico refere-se ao espírito, parte imaterial do indivíduo que, confundido, atordoado, não encontra alívio no que seria sua paz: o sofrer. Vê-se aqui um resquício simbolista do poeta, nunca desvinculado totalmente; outra característica é o resgate da doutrina católica em que o espírito só encontra purificação no padecimento. Ainda a repetição icônica da expressão *não basta*, mostra a obsessividade de alguém inconsolável. Ainda sobre os três versos, há um resgate camoniano, pela inversão sintática.

*Ao peito opresso não basta o ar embalsamado da noite
Ao coração esmagado não basta a lágrima triste que desce
E ao espírito aturdido não basta a consolação do sofrimento.*

A indefinição que permeia o poema encontra seu ápice no próximo verso que, com exceção dos verbos *há* e *sei*, as preposições *de* e *no*, cada vocábulo tem uma significação exterior. Tudo marca indeterminação e devaneio. A incerteza faz deste verso o coração do poema. Nele o eu-lírico se revela perdido. Observa-se também a relação de dor e transformação pelas quais passa o sujeito poético.

Há qualquer coisa fora de mim, não sei, no vago,

A partir do próximo verso, o eu-lírico começa a definir o que lhe causa tamanha ansiedade: a consciência. () *Quem quer que sejas, sai. Por que só tu me enganas?*() (SHÜLLER; 1994: 21)

*Como que uma presença indefinida
Que eu sinto mas não tenho.
O meu sofrimento é o maior de todos os sofrimentos
Porque ele não precisou a imagem que flutua*

O verso: *O meu sofrimento é o maior de todos os sofrimentos*, nos leva à imagem de Narciso na beira da fonte, cuja água, a cada lágrima do rapaz, tornava

seu reflexo impreciso. *Até lágrimas tuas eu vi quando lágrimas verti*(SHÜLLER; 1994:17)

A carícia visual, por confusa, vacilante e inalcançável, causa no eu-lírico um transtorno, pois ele acredita e confia em si, assim como Narciso confia em sua beleza; o lago aqui, pintado subjetivamente na expressão *visão que flutua* nos representa a lágrima transbordando nos olhos, na dúvida de um Narciso que, compreendendo-se solitário e abandonado a sua própria sedução, subitamente dá-se conta disso e aflige-se.

A autodescoberta do eu-lírico que olha para o céu, para os astros e devaneia, mostra sua semelhança com Narciso, que ao debruçar-se na fonte Téspia para saciar a sede, devaneia igualmente, encontrando-se no espelho enfeitado da água. Assim como Narciso não tinha uma identidade formada e fortalecida, o eu-lírico procura seus próprios aspectos ao olhar para a noite estrelada, tomando consciência diante do cosmos, de um mistério absoluto e inatingível que, no entanto, é preciso revelar.

Esse proceder – o auto-reconhecimento, a procura do *Self*, cria a expectativa e a dúvida. O sofrimento de ambos, do herói mitológico, do homem e poeta, transformado em sujeito lírico, é igualmente imenso.

A dor estará em mim e eu estarei na dor

Em todas as minhas vigílias...

Eu sofrerei até o último dia

Porque será meu último dia o último dia da minha mocidade.

A pausa suspensiva do verso: *em todas as minhas vigílias...* coloca o leitor frente ao desígnio do eu-lírico. Para Bosi, *discurso* também significa restringir.

A pausa é terrivelmente dialética. Pode ser uma ponte para um sim ou para um não, ou para um mas, ou para uma suspensão agônica de toda operação comunicativa. Em cada um dos casos, ela traz a marca da espera, o aguilhão da fala, o confronto entre sujeitos.(BOSI;1983:101)

Cada um aguarda a redenção a sua maneira: o herói do mito, Narciso, ficará até o último dia de sua juventude a olhar-se no espelho da água, esperando a morte

fechar-lhe os olhos, transmutá-lo em flor; o sujeito lírico do poema, preso às suas angústias, procurará desvendar-se olhando o céu e não o lago. Permanecerá até o último dia de sua juventude – e não sua vida – no prenúncio de uma aurora.

O poema “Vigília” pertence à primeira fase da escrita de Vinicius de Moraes. É possível identificar os traços primordiais de sua poesia pela ansiedade que percorre os versos. A necessidade do autoconhecimento, de desvendar sua própria alma se faz presente de maneira incessante.

O mitema do reconhecimento desvia-se do original através do próprio espelho, sua marca característica. O eu-lírico na dor de encontrar-se, vê no céu seu possível reconhecimento. O herói do mito tem sua expiação na água da fonte, que tão límpida, também reflete o céu.

4.0 O renascimento de Narciso

Desde as suas primeiras poesias, Vinicius de Moraes expõe o tema da morte, mostrando um perfil transcendente aos mistérios da existência. A morte cortejou a poesia do autor sempre com fisionomias diversas, ora angustiantes ora tranqüilas ou mesmo escolhida, como no poema que segue. Através desse tema poético, Vinicius expõe a seu modo as várias *faces* do momento inevitável dos seres.

Em “A Morte”²⁴ ela é uma sentença sempre esperada, nunca desejada; No “Soneto da hora final”²⁵ os amantes estarão eternamente juntos e entrarão serenamente nos *jardins da morte*. Em “A Partida” começa a longa viagem do eu-lírico rumo a sua estrela.

A Partida

Quero ir-me embora pra estrela

Que vi luzindo no céu

Na várzea do setestrela.

Sairei de casa à tarde

Na hora crepuscular

Em minha rua deserta

Nem uma janela aberta

Ninguém pra me espiar

De vivo verei apenas

Duas mulheres serenas

Me acenando devagar.

Será meu corpo sozinho

Que há de me acompanhar

Que a alma estará vagando

Entre os amigos, num bar.

²⁴ Vinicius de Moraes *Poesia e Prosa Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1985, 183.

²⁵ Op. cit. 323

Ninguém ficará chorando
Que mãe já não terei mais
E a mulher que outrora tinha
Mais que ser minha mulher
É mãe de uma filha minha.

Irei embora sozinho
Sem angústia nem pesar
Antes contente da vida
Que não pedi, tão sofrida
Mas não perdi por ganhar.

Verei a cidade morta
Ir ficando para trás
E em frente se abrirem campos
Em flores e pirlampos
Como a miragem de tantos
Que tremeluzem no alto.

Num ponto qualquer da treva
Um vento me envolverá
Sentirei a voz molhada
Da noite que vem do mar
Chegar-me-ão falas tristes
Como a querer me entristar

Mas não serei mais lembrança
Nada me surpreenderá:
Passarei lúcido e frio
Compreensivo e singular
Como o cadáver num rio

E quando, de algum lugar
 Chegar-me o apelo vazio
 De uma mulher a chorar
 Só então me voltarei
 Mas nem adeus lhe darei
 No oco raio estelar
 Libertado subirei.

A *partida* mostra no título, uma perífrase que propõe o tema referente ao momento da morte; a saída do eu-lírico da vida para um lugar imaginado, que transmite ao leitor uma impressão de viagem – não derradeira, mas um voltar para casa, que no caso é longe, a estrela que fulge no firmamento. A morte será o repouso dessa existência, a saída para um lugar melhor, uma transformação. É a reatualização do mitema da morte dentro do mito, que inclui a força da afirmação individual do eu-lírico. *O Regime Noturno da imagem estará constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo* (DURAND; 2000: 197).

No poema em questão cristaliza-se o conceito da morte-repouso, num mínimo desvio do mito, cuja morte é regeneração e renascimento. A consideração a respeito de repouso fundamenta-se na fragmentação do mito ocorrida no espaço temporal, permanecendo então a perenidade, que em ambas as situações terá por desfecho, a morte.

Enfim o mito, sendo sempiterno e mantendo-se numa semântica fixada de uma vez por todas, nunca desaparece. Mas ele desgasta-se, o que significa que existem, no movimento temporal do mito, períodos de inflação e deflação. Existem períodos de intensidade e períodos de apagamento e ocultação. (DURAND; 97)

Ainda em referência ao conceito de morte repouso e morte regeneração Morin coloca que são dois conceitos que explicam a lógica da individualidade:

() salvar-se da destruição, mas penetrar mais intimamente no mundo. Opor-se ao mundo, mas participar totalmente nele. Portanto, estes conceitos de morte são conceitos de vida; estão até como vimos no início da consciência humana. (MORIN; 1970: 96)

O poema *A partida* tem 39 versos intercalados, com sete e oito sílabas respectivamente. As rimas alternam-se entre toantes e consoantes, ricas e pobres. Utilizando preceitos de Grammont, observa-se que foneticamente, os versos do poema não têm a sonoridade noturna e triste de despedida. Há uma ausência da vogal /u/, velar e fechada, atuando no campo simbólico do soturno e do mórbido. Além dessa observação, as palavras utilizadas no poema são de uso cotidiano, sem traços de aflição.

Desde o primeiro verso ressalva-se a presença da morte no ato ascensional de ir embora para a estrela, uma decisão já pronta para ser executada. Em Ovídio, encontramos a decisão de Narciso pela morte no meio do poema, quando o efebo livra-se do abraço intencionado e não concluído de Eco: *Ele foge e ao fugir: “Baixa os braços! Nada de amplexos! Antes morrer- exclama - do que entregar-te meus tesouros!”* (SHÜLLER; 1994:18)

O poema inicia com a formulação do desejo que o eu-lírico tem:

Quero ir-me embora pra estrela

Que vi luzindo no céu

Na várzea do setestrela.

Todo desejo traz em si uma densa carga emocional e tem por princípio a satisfação de uma ambição imediata. No poema em questão, a vontade do eu-lírico é a partida para esse ambiente longínquo e por ele idealizado. A partir da pronúncia desse anseio, abre-se a paisagem através da qual o eu-lírico permeará sua jornada solitária: começará em uma rua deserta num entardecer – *na hora crepuscular*²⁶, no lusco-fusco do anoitecer, quando os contornos e as fisionomias tornam-se indefinidas e as sombras companheiras dos corpos, desaparecem.

É possível observar que no poema o sujeito poético vai devagar, como que acompanhando o anoitecer, usufruindo dos últimos momentos, despedindo-se da vida e do que lhe é caro. Assim será a extinção do jovem Narciso, lenta, o anoitecer de si próprio, a passagem para o desejado encontro, com sua sombra

²⁶ O *crepúsculo* é a iluminação da atmosfera pelos raios do sol aos extremos da noite. Isso motiva a luz que vemos no momento do sol se pôr e momentos após ter-se posto no horizonte. Esta luminosidade difusa alonga o dia, tanto pela manhã antes da alba, como pela tarde, depois do ocaso. O sol mesmo, não é de fato visível porque não aconteceu ainda (alba), ou já passou pelo horizonte (crepúsculo).

na água. Vencendo o invólucro do corpo, libertando a alma para uma existência plena. *A morte é sempre uma ultrapassagem, veículo de uma afirmação superior (MORIN; 1970:246).*

A referência mitológica à constelação denominada Plêiades²⁷, o *setestrela*, mostra que, como no poema “Vigília”, a lágrima do eu-lírico captura o fulgor estelar; em *A partida*, ele deseja seguir em direção a esse brilho reconhecendo o ambiente que é ideal para sua nova existência. A planície verde e fértil, uma *várzea*, destaca-se aqui como:

() o gozo de um espaço sem os limites terrestres, com todas as significações do horizontal em oposição ao vertical. Será uma transposição para as planícies do céu. (CHEVALIER; 2006:722)

No poema, o desejo de ultrapassar limites, dá ao sujeito poético a segurança para escolher sua trajetória na hora da morte. Senhor de sua vontade, o eu-lírico volta-se para sua realidade. Esse desejo aparece nos versos:

Sairei de casa à tarde

Na hora crepuscular

Em minha rua deserta

Nenhuma janela aberta

Ninguém pra me espiar

O crepúsculo, a morte solitária, são ainda as características do gênero simbolista presentes no poema O poeta nunca dissociou totalmente esse traço de sua poesia. A saída dessa existência é pacífica e acolhedora, numa relação tranqüila com a morte; a noite surge, há outro lugar esperando – *a várzea do setestrela*.

²⁷ Plêiades. As Plêiades são um grupo de estrelas na constelação do Touro. O aglomerado estelar aberto das Plêiades é o grupo de estrelas mais brilhante em todo o céu. São denominadas as sete pombas de Afrodite, também conhecidas por vários outros nomes tais como "Sete Irmãs" e "Sete-estrela" em algumas passagens bíblicas e como M 45, pela classificação do catálogo Messier. O nome Plêiades deriva do grego plein, que significava a abertura e o fechamento da estação da navegação entre os gregos. Na mitologia em questão, as Plêiades são as sete irmãs, filhas de Pleione e Atlas, perseguidas por Órion, encantado com a beleza das moças. Para livrarem-se dele, recorreram aos deuses, que as transformaram em sete estrelas. Seus nomes eram: Maia, Electra, Taígeta, Astéroe, Mérope, Alcione e Celeno.

() *A noite entra majestosamente nas analogias da morte. No seio das suas trevas onde tudo adormece, se apaga, repousa e se indiferencia, na unidade mágica que envolve a vida multipresente e invisível, onde as essências falam na confusão das aparências, tudo se prepara para o renascimento.* (MORIN; 1970:118)

Em uma breve interpretação sobre o sentido vertical de “partida”, vê-se que o sujeito poético não “morrerá”, mas “subirá”. Os povos da antiguidade já tinham na morte o conceito de viagem, de passagem nas águas ou sob a terra, numa visão de morte-renascimento. Ou seja, enterrar-se, deitar-se, horizontalizar-se na terra ou na água, remete ao descanso, retorno ao berço ou colo materno. O eu-lírico subindo verticalmente, *no oco raio estelar*, deseja renascer, transformar-se em astro. Por derivação, *astro* significou *desejar*.²⁸ (NOVAES; 2002:133)

Como um caminho habitual, a alma do sujeito poético sai de casa. A rua, ao entardecer estará erma, e aqui a conotação de *entardecer* fará referência ao final da existência. Ressalta-se então, um contraste entre a sensação de isolamento por parte do eu-lírico e a escolha do momento, quando a maioria das pessoas está aconchegada no seu lar, em companhia da família. No poema, as janelas fechadas remetem à concepção de fechamento à luz difusa do entardecer. Apenas o eu-lírico seria o ungido por essa claridade. Essa alusão surge no verso *ninguém para me espiar*, que pode também remeter a sua invisibilidade por não ter mais corpo.

A representação das duas mulheres – e não apenas uma à janela, mostra-se como símbolo da mulher mãe e esposa. Essas duas figuras representariam na vida do poeta o eco e o reflexo; algo que sempre permeou sua busca e que ele jamais pôde alcançar. Dentro do poema são as duas que o observam, reconhecem e acenam. O gesto afetuoso será a indicação de um caminho suave, sereno, de volta a casa, para o encontro consigo mesmo.

De vivo verei apenas

Duas mulheres serenas

²⁸ Cf. NOVAES, Adauto. (org) *O Desejo*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002. Em latim, a palavra *desejo* vem do verbo *desiderare*, que em português permaneceu *desejar*. *Desiderare* deriva da palavra *sidus, sideris*, que quer dizer *astro, estrela*. O termo surgiu entre os adivinhos e profetas da antiguidade que contemplavam os astros para responder as questões perguntadas. Contemplar os astros, *considerare*.

Me acenando devagar.

A relação com o mitema da morte neste poema mostra que ambos, sujeito poético e mito escolheram seu fim. O eu-lírico busca uma morte pacífica, quase anônima e sem pompas: caminhará rumo à escuridão da noite; o herói do mito olha-se perdido de paixão, assim definha e morre serenamente à beira da fonte. Ambos os corpos retornarão à terra; o do poeta, no encontro do berço, colo materno da terra, da mesma forma que o corpo de Narciso que desaparecido na silhueta humana, ressurgiu regenerado, sob forma de flor.

A alma do sujeito poético, porém estará entre seus afetos no ambiente que lhe trazia satisfação. O vocábulo *vagando* que tem como um dos sinônimos, *vagabundear* e assinala o intento do poeta.

*Será meu corpo sozinho
Que há de me acompanhar
Que a alma estará vagando
Entre os amigos num bar.*

Partem então, o poeta e seu duplo, cada qual em uma direção. Esse duplo aparecerá mais adiante, próximo a hora fatal. O primeiro continua a caminhada rumo aos astros, o segundo, largando o corpo do qual foi decalque, continua autônomo a realizar tudo o que fazia e gostava o vivo²⁹.

Mas esse duplo não é tanto a reprodução, a cópia, conforme “post mortem” do indivíduo falecido: acompanha o vivo durante toda sua existência, duplica-o, e este último sente-o, conhece-o, ouve-o, vê-o por meio de uma experiência cotidiana e quotinoturna, nos seus sonhos, na sua sombra, no seu reflexo, no seu eco. (MORIN; 1970: 126)

*Ninguém ficará chorando
Que mãe já não terei mais
E a mulher que outrora tinha
Mais que ser minha mulher
É mãe de uma filha minha.*

²⁹ Morin acentua que em algumas culturas, a crença da sobrevivência pessoal era sob a forma de espectro e visava salvar a integridade do seu “morto” para além da decomposição.

O eu-lírico não partirá jovem, detalhe implícito no verso *Que mãe já não terei mais*. A mãe, cujo amor choraria a passagem do filho, terá *partido* antes dele. Cabe aqui uma breve apreciação sobre a figura da mãe em Vinicius. Na obra poética³⁰ do autor, ela será o vulto presente desde os primeiros poemas, o centro da ternura, a que acaricia e canta³¹; aquela que compra o *papel almaço*³² para o filho escrever seus poemas. A mãe teria um papel essencial na vida do autor. O poeta enfatiza a maternidade nos versos seguintes, quando a mulher que teria – e já não a tem, é mais do que esposa, *é mãe de uma filha minha*. Exalta a importância da mulher–mãe em detrimento da mulher– esposa. Os filhos são eternos, os amores, não.

*Irei embora sozinho
Sem angústia nem pesar
Antes contente da vida
Que não pedi, tão sofrida
Mas não perdi por ganhar.*

Castello escreveu que para Vinicius “o amor foi mais do que alegria, foi um fardo”, Para o sujeito poético viniciano, a existência mostra-se da mesma forma, um peso carregado, que aqui será abandonado na última caminhada.

O trocadilho formado pelas expressões *não pedi* e *não perdi por ganhar*, assinala o aprendizado pela vivência, mesmo que indesejado ou apenas tolerado; todos os sofrimentos e tristezas sempre lhe trouxeram algum ensinamento.

*Verei a cidade morta
Ir ficando para trás
E em frente se abrirem campos
Em flores e pirilampos
Como a miragem de tantos*

³⁰ MORAES, Vinicius de. *Poesia e Prosa Completa*. Rio de Janeiro, 1985.

³¹ Minha mãe. Op. cit. p83

³² Falso mendigo. Op. cit. p159

Que tremeluzem no alto.

O que antes era vida, movimento e desejo, as casas, a rua, o bar onde estavam os amigos, ganharão uma nova dimensão: a de tomar distância da nova existência do eu-lírico, dando à cidade a conotação: *morta*. A reatualização do mito revela-se nesse ponto entre o eu-lírico e o jovem Narciso. Ambos individualistas encontrarão cada um, sua redenção na morte de suas individualidades.

A morte é o amor obrigatório, o dom de sua particularidade ao universal (). A dor e a ilusão são as grandes categorias da vida individualizada; deve-se, portanto, procurar no nada devorador a morte da individualidade. (MORIN; 1970:216)

O verso seguinte, *Ir ficando para trás*, mostra que o eu-lírico em sua caminhada segue sempre em frente, em direção ao seu *éden*; não há desvios nesse caminho que é reto e vertical como a forma gráfica do próprio poema. A miragem, típica de narrativas *ad mortem*, concretiza o campo de flores, prenúncio de paraíso e descanso; com a chegada da escuridão noturna haverá pirilampus para iluminar e enfeitar seu caminho.

Num ponto qualquer da treva

Um vento me envolverá

Sentirei a voz molhada

Da noite que vem do mar

Os momentos mais dramáticos do poema ocorrem a partir dos versos *Num ponto qualquer da treva/Um vento me envolverá*.

Agitando e despindo de toda a vaidade e inconstância terrena, um vento enlaçará o sujeito poético, soprando-lhe todo resquício de materialidade; a voz noturna banhada de maresia será a lembrança de que seu tempo terreno terminou. A tristeza característica de toda partida, mostra que, a frustração narcísica de não ser mais lembrado, tem como lenitivo a dignidade assumida

perante o momento inefável, a travessia³³ para o outro extremo da vida. *Passarei lúcido e frio/Compreensivo e singular.*

*Chegar-me-ão falas tristes
Como a querer me entristar
Mas não serei mais lembrança
Nada me surpreenderá:
Passarei lúcido e frio
Compreensivo e singular
Como um cadáver num rio*

Bachelard reforça essa leitura e observa que

A Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. "partir é morrer um pouco". Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos mortos, apenas essa morte é fabulosa. Apenas essa partida é uma aventura. (BACHELARD; 2002: 77)

*E quando, de algum lugar
Chegar-me o apelo vazio
De uma mulher a chorar
Só então me voltarei
Mas nem adeus lhe darei
No oco raio estelar
Libertado subirei.*

Muito próximo de seu destino, o sujeito poético escuta um chamamento inútil e choroso: o *apelo vazio* de uma mulher. O vocábulo *mulher* aparecerá configurado como o “duplo”, aquele que segue, imita e tem vida própria; o “duplo”

³³ Em algumas mitologias como a grega, o *além* está associado com a imagem da travessia. As almas dos mortos eram transportadas pelo barqueiro – Caronte através de um dos rios que cortavam o Hades: Estiges, Aqueronte, Lete, Cocito.

que ficou vagando nos bares com os amigos e, a partir desse momento, desaparecerá com o eu-lírico. Essa sombra será em algum tempo, extinta; encontram-se ambos no umbral, homem e sombra, entre dois universos, no ritual da partida.

Mas nem adeus lhe darei,

O aceno de despedida tem por significado o sentimento de pena ou saudade de pessoa ou coisa perdida, desaparecida; de um bem que se gozou. O eu-lírico nega-se a esse gesto; a partir do instante final, nada terá qualquer estima. A morte surge sem êxtase ou angústia, como uma árdua vitória do espírito sobre o corpo. Numa atitude passiva e já integrado ao Cosmo, identifica-se com o universo, libertando-se da vida terrena. Em Morin, o morto deve partir sozinho, deixando este mundo *sem se voltar para trás*. (MORIN; 1994:137)

O brilho do astro desce à terra para buscar o poeta que solta o fardo do seu viver e ascende, livre de sua carga humana, para fulgurar na abóbada celeste.

4.2 O reencontro

Mar é imagem de vida e de morte. O mar é uma presença constante na poesia de Vinicius, sempre figurando como um lugar desejado e prazeroso; o poeta leva sua morte para o mar, a fim de amenizar esta parte do percurso.

Ocorre aqui a reatualização do mitema da morte/renascimento no mito de Narciso. Como observado inicialmente, as derivações, desgastes e perenidade do mito e dos respectivos mitemas atuam durante sua evolução. A permanência - perenidade mostra-se no elemento água, uma característica em Narciso. O que pode-se apontar como desgaste, é o afastamento no tipo de morte ocorrida entre o sujeito poético e o efebo da narrativa. Ambos entregam-se à água. O primeiro, envolvido pelas ondas do mar, afoga-se; o segundo deita-se à beira da fonte e mira-se até morrer sem, contudo banhar-se nessa fonte. Repare-se o efeito encantador da água em relação ao herói mítico e ao poeta.

Mar

Na melancolia de teus olhos

Eu sinto a noite se inclinar

E ouço cantigas antigas

Do mar.

Nos frios espaços de teus braços

Eu me perco em carícias de água

E durmo escutando em vão

O silêncio.

E anseio em teu misterioso seio

Na atonia das ondas redondas

Náufrago entregue ao fluxo forte

Da morte.

Localizado no campo semântico do mar, o poema mostra um cenário no qual o sujeito poético envolvido pela corrente marinha, submerge e é puxado para o fundo. Não é possível, no entanto, observar mais características do ambiente referido, como conchas ou mesmo areia. Não há terra firme, apenas o mergulho para uma doce entrega de si mesmo à morte³⁴.

O poema é composto por três estrofes de versos com rimas internas, toantes e femininas; aliterações e assonâncias distribuídas de forma esparsa: na primeira estrofe, as consoantes líquidas // e /lh/ e na última estrofe, a vogal /o/ e a consoante nasal /n/, tonalizam a formação da vaga marítima.

O discurso poético inicia-se com a declaração do eu-lírico ao ambiente em que se encontra.

Na melancolia de teus olhos

Eu sinto a noite se inclinar

O poema configura nos dois primeiros versos o início do afogamento no ritual de um banho de mar; a noite inclina-se sobre os olhos de quem os fecha e fechá-los nesse contexto, instaura o processo de eufemização da morte também encontrado no poema anterior, "A partida".

O mar é visto muitas vezes como um tipo de morte tranqüila. Segundo Bachelard,

A água fechada acolhe a morte em seu seio. A água torna a morte elementar. A água morre com o morto em sua substância. A água é então um "nada substancial". (BACHELARD; 2002:95).

E ouço cantigas antigas

Do mar.

A sonoridade marinha, desvelada em *cantigas antigas*, remete ao acalanto de mãe para adormecer o filho. Projeta-se no som - *cantigas*, a figura materna, branda e consoladora. Jung apud Morin mostra que, dentro do conceito de morte há o conceito de renascimento, de imortalidade. O mar é o útero materno, que traz em si a experiência da vida e da morte.

³⁴ O compositor Dorival Caymmi, em parceria com o escritor Jorge Amado compôs "É doce morrer no mar", numa alusão à morte tranqüila e maternal, embalada por sereias.

Tudo o que vive sai das águas, à semelhança do Sol, e nelas tornam a mergulhar à tardinha. Saído das nascentes dos rios e dos mares, o homem, depois de sua morte, chega às margens do Estiges para iniciar a travessia noturna. O seu desejo é que as sombrias águas da morte se transformem em águas da vida, que a morte e o seu frio abraço sejam o seio materno, tal como o mar que, embora engolindo o Sol, reconforta nas suas profundezas. (MORIN; 1970:121)

Os versos a seguir sugerem a intimidade do sujeito poético com o elemento água, e esta, toma a forma humana e feminina; morte e mulher se reconfiguram poeticamente em carícias frias e soltas.

*Nos frios espaços de teus braços
Eu me perco em carícias de água
E durmo escutando em vão
O silêncio.*

No momento da perda dos sentidos - *e durmo*, surge o silêncio como elemento transportador entre o mundo real e o imaginado. O silêncio é a marca da revelação. Sono e morte unem-se através da água. *O silêncio é o prelúdio da abertura à revelação. () Segundo as tradições houve silêncio antes da criação; haverá silêncio no final dos tempos. (CHEVALIER; 2006:834)*

*E anseio no teu misterioso seio
Na atonia das ondas redondas
Náufrago entregue ao fluxo forte
Da morte.*

A imagem líquida das *ondas redondas* remete à representação feminina; na poesia viniciiana, a mulher aparece simbolizada em elementos líquidos em geral mar, rio, praia, ondas, leite e sangue. O erotismo presente no vocábulo *seio* apresenta-se de forma ambígua, representando o seio feminino, *corpo da mãe, reduzido a esse odre cheio de líquido vital e de igual maneira todo prazer, todo desejo* (SANT'ANNA; 1993:298) e o ponto central do ambiente líquido em que o eu-lírico se encontra.

As *ondas redondas* ratificam a ideia primeira, submergem o sujeito poético, que opresso pelo volume da água, afunda - *náufrago*- para sua morte. A água que no percurso poético sugeriu finitude atua não como elemento de morte, mas de renascimento; é possível observá-la como a poesia, em que o poeta mergulha e se afoga. Logo, as águas do mar lhe devolvem uma morte, por certo, simbólica. No entanto, na reatualização que o poeta faz do mito de Narciso, esta morte(o mergulho nas águas salgadas do mar) significa uma iniciação; o mergulho é o movimento para a regeneração espiritual; a água purifica e prepara o sujeito poético, para receber a unção da Poesia, metaforizada em água e ondas. Para Vinicius, sucumbir à poesia, entregar-se à ela, era amar a mais bela das mulheres. De todas as amadas, a poesia sempre ocupou em seu espírito, o único e derradeiro lugar. Morrer é render-se a ela. Poesia é palavra feminina. Nela, expira o homem, nasce o poeta.

5.0 Conclusão

Esse trabalho teve por objetivo, mostrar que a reatualização do mito de Narciso está presente na poesia de Vinicius de Moraes. Para atingir essa meta, primeiramente pesquisei sobre a poesia escolhida, seu poeta e o impulso primordial que lhe é constitutivo, procurando o vínculo do autor com o referido mito e três, dos mitemas que o compõem: Eco; olhar/reflexo e morte/renascimento.

Através do percurso traçado e com os poemas escolhidos ao longo da obra de Vinicius, aponto que o desenvolvimento desse trabalho fez-se através de comparação entre poema e narrativa mítica, destacando em cada poema analisado, o conjunto de símbolos alusivos ao mito e seu mitema. As análises foram realizadas com o respaldo dos teóricos citados nas referências bibliográficas desse trabalho.

Para reatualizar o mitema de Eco, escolhi a imobilidade e reverberação que lhe são características e estão presentes nos poemas “Ternura” e “O mais-que-perfeito”; Em ambos existe em primeira instância, a voz poética suplicante e desejosa.

O poema Ternura, presente no primeiro livro de Vinicius *Caminho para a Distância*, mostra-se leve, de uma suavidade distinta do estilo primeiro do autor. “O mais-que-perfeito” é um poema curto, está em *Novos Poemas*, onde o eu-lírico entoa de forma mais dolorosa - *Ah, quem me dera*, mostrando o desejo interdito. Não há uma conformidade com a nostalgia expressa nos versos, mas um lamento pela impossibilidade do encontro. A última estrofe encerrará a toada com o expressivo verso: *Morar-te até morrer-te*.

Em Narciso o olhar emerge pela fatalidade, impossibilidade de voltar a ser o que era; o olhar narcísico leva a insígnia do (re)conhecimento. O olhar no mito implica ainda em reflexo. Refletir-se no outro ou buscar o próprio reflexo, numa atitude de auto-afirmação. O “Poema dos Olhos da Amada”, na obra completa sob a epígrafe “Poesia Vária”, reatualiza o mito na forma de como o poeta se busca e se encontra: olhando nos olhos da mulher, anulando-a e vendo, narcisicamente, o

próprio mundo, no caso, noturno e iluminado. Quando o eu-lírico repete *Ah minha amada/ que olhos os teus*, mostra no discurso poético, a ambigüidade do elogio e do encantar-se com o seu mundo, que vislumbra na escuridão da retina do outro.

O poema “Vigília” sob a epígrafe “Sentimento do Sublime” é o ponto culminante da introversão geradora do (re)conhecimento. No olhar angustiado para a noite há o reflexo do espírito do eu-lírico. Manifesta-se nesse poema, o castigo de Nêmesis.

Em “Vigília”, a angústia é trabalhada no plano poético trazendo ao leitor a *passagem do ignorar ao conhecer*³⁵ de forma dolorosa, levando o eu-lírico perceber em si uma transformação e surpreender-se com isso. Saber-se incompleto gera o grande tormento no eu-lírico, que experimenta o prazer da descoberta e a angústia da impossibilidade. Sua dor manifesta-se à noite, no silêncio, sob o céu estrelado. Um dos aspectos a salientar-se é o simbolismo da altura - céu estrelado, que ratifica uma ligação com o Divino.

“A Partida” e “A Morte” estão ambos enlaçados no primeiro momento, à ideia de finitude, impressão que vai se desatando no decorrer das respectivas análises. Nesses poemas Narciso ensimesmado e consciente de sua condição, sabe de sua fatalidade.

No primeiro poema, “a Partida”, o poeta eufemiza a morte, tratando o inevitável como uma decisão própria e irrevogável, denotando o narcisismo que lhe é peculiar. O mitema da morte/renascimento dá-se através do outro lugar escolhido pelo eu-lírico para morar: A várzea do setestrela. Não há morte, apenas uma partida; o poeta não pronuncia o vocábulo “morrer”, mas a expressão “Quero ir-me embora”.

No poema “Mar”, o mitema da morte/renascimento acontece no mergulho sob as ondas de um mar pesado que submerge o eu-lírico e supostamente o afoga. Já em Narciso, o renascimento provém do re-conhecimento, adquirido pela dor, gerada ao mirar-se nas águas da fonte. O tormento de ambos gera a

³⁵ Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. Portugal: Imprensa Nacional, s/d. p.119.

purificação que, faz renascer o herói mítico sob a égide da admirável flor, e ao homem o retorno como poeta lapidário do poema.

Trazendo na tradução de Donaldo Shüller os últimos momentos de Narciso, vê-se a metamorfose ocorrida após a morte do herói mítico:

*() A tez já não mostra alvuras tintas de rubro.
Nem formas nem forças que outrora encantavam, nem corpo
já resta, delícias de Eco. Contudo,
ao vê-lo, ainda que irada, magoada,
teve dó, a todos os “Ai” que o rapaz proferia,
a voz retumbante dela respondia - Ai.
E dos golpes desferidos nos braços
ela reproduzia o seco som.
Do contemplador, o último som
ouvido pela água foi este:*

*Ah! meu rapaz amado em vão.
Estas mesmas palavras o rincão
repetiu. Dizendo: Adeus;
“Adeus” Eco repetiu.
Reclinou Narciso a cabeça
cansada na relva.
A noite, atenta à beleza do amo,
extinguiu o lume dos olhos.*

*Recebido, então na sede
infernai, contemplou-se ainda
nas águas estíguas. Choraram, as
náiades, irmãs. Depositaram os
cabelos cortados na tumba.
Choraram as dríades. Eco
redobra o choro delas.
Já preparavam a pira, as tochas*

*fúnebres, o féretro, mas corpo
não havia.*

*Em lugar do corpo encontram uma flor, cor de ouro, cingida de
folhas alvas. (SHÜLLER;1994:23-24)*

Em Vinicius de Moraes, o mitema do renascimento é bastante manifesto; através de rica simbologia, vê-se a perpetuação pela transformação, numa trajetória de eterno retorno dentro dos poemas.

Através do referido mitema é possível também focalizar a fala metapoética do autor, que expressa sua consciência crítica e evidencia, assim, as alusões instituidoras de sua atividade criativa, pois ela é o produto de seu discurso poético. Dessa forma é possível encontrar a ideia de progresso dentro do tema, para reatualizar na poesia de Vinicius, através da metapoesia, o renascimento e a transformação que este gera. A nova vida surge como fruto da leitura desse dizer, criando a possibilidade de continuação para esse trabalho.

Referências Bibliográficas

Corpus

Vinicius de Moraes Poesia e Prosa Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1985.

Bibliografia Geral

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2002.

ANDRADE, Mário. Belo, Jovem, Forte. In: *Vinicius de Moraes Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1985.

ARISTÓTELES. *Poética*. Portugal: Imprensa Nacional. Tradução de Eudoro de Souza. s/d.

BACHELARD, Gastón. *A água e os sonhos - um ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____ *A intuição do instante*. Campinas: Verus editora, 2007.

_____ *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____ *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Editora brasiliense, 1990.

_____ *O ar e os sonhos-ensaio sobre a imaginação do movimento*. Martins Fontes, 2009.

BÍBLIA SAGRADA. Padre Antonio Pereira de Figueiredo (versão). São Paulo: Editora das Américas, 1950.

BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*. Volume II. Petrópolis: Vozes, 1992.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____ Fenomenologia do olhar. In: Novaes Aduino(org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: Novaes Aduino (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____ Laços do desejo. In: Novaes Aduino (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH/USP, 1967.

_____ [Vinicius de Moraes]. In: *Vinicius de Moraes Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1985.

CAVALCANTI, Raissa. *O mito de Narciso*. São Paulo: Rosari, 2003.

CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes o poeta da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____ *O imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

FERREIRA, Agripina, E. A. *Dicionários de imagens símbolos mitos e termos bachelardianos*. Londrina: Eduel, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Paraná: Editora Positivo, 2004.

HOLLIS, James. *Mitologemas*. São Paulo: Paulus, 2005.

JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1982.

_____ *A psicologia do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 2008.

LEVIN, Samuel. *Estruturas linguísticas em poesia*. São Paulo: Cultrix, 1985.

MARQUETTI, F.R. *Perseguindo Narciso – Um estudo da protofiguratividade do mito de Narciso*, Araraquara, (Dissertação de Mestrado), FCLAR-UNESP, 1995.

MELETINSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Ateliê Editorial, 1998.

MELLO, Ana Maria Lisboa. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, s/d.

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____ *O homem e a morte*. Portugal: Edições Europa-América Ltda., 1970.

NOVAES, Adauto. *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____ *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

OLIVEIRA, Ester Pereira de. *O mito de Don Juan: sua relação com Eros e Thanatos*. Espírito Santo: Edufes, 1996.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Vera L. Maggyar. São Paulo: Madras, 2003.

PALLOTINI, Renata. Vinicius de Moraes: Aproximação. In: *Vinicius de Moraes Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1985.

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

_____ *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

PESSANHA, José A.M. A água e o mel. In: *O desejo*. Adauto Novaes (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

RICHTER, Marcela Wanglon. *Toda gente lê no azul mais alto seu destino Poesia e Imaginário em Giraluz* de Augusto Meyer. Rio Grande: Furg, 2007. (Dissertação de mestrado)

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Canibalismo Amoroso*. Rio de Janeiro: 1993.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SHÜLLER, Donaldo. *Narciso errante*. Petrópolis: Vozes, 1994.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário Português- Latino*. Porto: Domingos Barreira Editor, 1939.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

ZAMBOLLI, José Carlos. *A Poeta ao Espelho (Cecília Meirelles e o Mito de Narciso)*. São Paulo: USP, 2002. (Dissertação de Mestrado)

ANEXOS

Minha Namorada

Letra: Vinicius de Moraes

Música: Carlos Lyra

Se você quer ser minha namorada
Ah, que linda namorada
Você poderia ser, se quiser ser
Somente minha, exatamente essa coisinha
Essa coisa toda minha
Que ninguém mais pode ser...
Você tem que me fazer um juramento
De só ter um pensamento:
ser só minha até morrer...
E também de não perder esse jeitinho
De falar devagarinho
Essas histórias de você
E de repente me fazer muito carinho
E chorar bem de mansinho
Sem ninguém saber por quê...
E se mais do que minha namorada
Você quer ser minha amada
Minha amada, mais amada pra valer
Aquela amada pelo amor predestinada
Sem a qual é vida é nada
Sem a qual se quer morrer
Você tem que vir comigo em meu caminho
e talvez o meu caminho

seja triste pra você...
 Os seus olhos têm que ser só dos meus olhos
 E os seus braços o meu ninho
 No silêncio de depois
 E você tem que ser a estrela derradeira
 Minha amiga e companheira
 No infinito de nós dois.

Carta do Ausente

Meus amigos, se durante o meu recesso virem por acaso passar a
 [minha amada
 Peçam silêncio geral. Depois
 Apontem para o infinito. Ela deve ir
 Como uma sonâmbula, envolta numa aura
 De tristeza, pois seus olhos
 Só verão a minha ausência. Ela deve
 Estar cega a tudo o que não seja o meu amor (esse indizível
 Amor que vive trancado em mim como num cárcere
 Mirando empós seu rastro).
 Se for à tarde, comprem e desfolhem rosas
 À sua melancólica passagem, e se puderem
 Entoem *cantus-primus*. Que cesse totalmente o tráfego
 E silenciem as buzinas de modo que se ouça longamente
 O ruído de seus passos. Ah, meus amigos
 Ponham as mãos em prece e roguem, não importa a que ser ou
 [divindade
 Por que bem-haja a minha grande amada
 Durante o meu recesso, pois sua vida
 É minha vida, sua morte, minha morte. Sendo possível
 Soltem pombas brancas em quantidade suficiente para que se faça
 [em torno
 A suave penumbra que lhe apraz. Se houver por perto
 Uma hi-fi, coloquem o “Noturno em si bemol” de Chopin; e se
 [porventura
 Ela se puser a chorar, oh recolham-lhe as lágrimas em pequenos
 [frascos de opalina
 A me serem mandados regularmente pela mala diplomática.

Meus amigos, meus irmãos (e todos
 Os que amam minha poesia)
 Se por acaso virem passar a minha amada
 Salmodiem versos meus. ela estará sobre uma nuvem
 Envolta numa aura de tristeza
 O coração em luz transverberado. Ela é aquela
 Por quem caminham as minhas pernas e por quem foram feitos os
 [meus braços

Ela é aquela que amo no meu tempo

E que amarei na minha eternidade - a amada
 Uma e pretérita. Por isso
 Procedam com descrição, mas eficiência: que ela
 Não sinta o seu caminho, e que este, ademais
 Ofereça maior segurança. Seria sem dúvida de grande acerto
 Não se locomovesse ela de todo, de maneira
 A evitar perigos inerentes às leis da gravidade
 E do *momentum* dos corpos, e principalmente aqueles devidos
 A falibilidade dos reflexos humanos. Sim seria extremamente
 [preferível

Se mantivesse ela recusa em andar térreo e intramuros
 Num ambiente azul de paz e música. Ó que ela evite
 Sobretudo dirigir à noite e estar sujeita aos imprevistos
 Da loucura dos tempos. Que ela se proteja, a minha amada
 Contra os males terríveis dessa ausência
 Com música e equanil. Que ela pense, agora e sempre
 Em mim que longe dela ando vagando
 Pelos jardins noturnos da paixão
 E da melancolia. Que ela se defenda, a minha amiga
 Contra tudo o que anda, voa, corre e nada; e que sempre se lembre
 Que devemos nos encontrar, e para tanto
 É preciso que estejamos íntegros, acontece
 Que os perigos são máximos e o amor de repente, de tão grande
 Tornou tudo frágil, extremamente, extremamente frágil.

Montevideu, julho 1958

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](#)