

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
BACHARELADO EM LETRAS – PORTUGUÊS E LITERATURAS DE
LÍNGUA PORTUGUESA

Alcides Fernando Campos Gonçalves

**POESIA E MITO: POEMAS DE VINICIUS
EM FACE DO MITO DE NARCISO**

Santa Maria, RS
2019

Alcides Fernando Campos Gonçalves

**POESIA E MITO: POEMAS DE VINICIUS
EM FACE DO MITO DE NARCISO**

Artigo de Conclusão apresentado ao Curso de Bacharelado em Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como requisito parcial para a obtenção do título de **Bacharel em Letras**.

Orientadora: Prof.^a Dra. Andrea do Roccio Souto

Santa Maria, RS
2019

Alcides Fernando Campos Gonçalves

**POESIA E MITO: POEMAS DE VINICIUS
EM FACE DO MITO DE NARCISO**

Artigo de Conclusão apresentado ao Curso de Bacharelado em Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como requisito parcial para a obtenção do título de **Bacharel em Letras**.

Aprovado em 18 de dezembro de 2019:

Andrea do Roccio Souto, Dra. (UFSM)
(Presidente / Orientadora)

Marcus De Martini, Dr. (UFSM)

Santa Maria, RS
2019

RESUMO

POESIA E MITO: POEMAS DE VINICIUS EM FACE DO MITO DE NARCISO

Autor: Alcides Fernando Campos Gonçalves
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Andrea do Roccio Souto

Este trabalho busca estabelecer um intertexto entre alguns poemas de Vinicius de Moraes e o mito de Narciso, segundo a variante fixada por Ovídio em suas *Metamorfoses*. Para tanto, partimos do pressuposto de que está presente na estética viniciano um “mergulho em si”, com vistas à autodescoberta, empreendido pelo eu lírico. Tal mergulho corresponde a um esforço introspectivo, que figura implícita ou explicitamente no tratamento de temas caros ao poeta, como o amor e a morte. No que se refere ao mito de Narciso, tomamos como base uma linha interpretativa, apoiada em Gaston Bachelard (1989), segundo a qual tal mito comporta uma simbologia sobre a busca pelo autoconhecimento. Assim, a partir de estudos sobre a perenidade de mitos, símbolos e arquétipos no inconsciente coletivo da humanidade, acreditamos ser possível depreender o referido intertexto. O trabalho está organizado em cinco partes: após a introdução, apresentamos, na segunda seção, algumas considerações acerca dos conceitos de mito, símbolo, imagem e arquétipo, baseados no aporte teórico de Mircea Eliade (1991; 2006), Junito de Souza Brandão (1989; 2008), Carl Jung (2008), dentre outros. Na seção de número três, recapitulamos a narrativa mitológica de Narciso e, após, examinamo-la segundo a interpretação de Bachelard (1989). Na quarta seção, realizamos a análise e os comentários dos poemas que compõem o nosso *corpus*, a partir do que buscamos descrever o processo de recuperação do mito de Narciso e a sua relação com temas fundamentais na obra do poeta. Por fim, na última seção, manifestamos as nossas considerações finais.

Palavras-chave: Poesia. Mitologia. Narciso. Vinicius de Moraes.

ABSTRACT

POETRY AND MYTH: VINICIUS' POEMS IN LIGHT OF THE MYTH OF NARCISSUS

AUTHOR: Alcides Campos Gonçalves
ADVISOR: Prof.^a Dr.^a Andrea do Roccio Souto

This paper aims to establish an intertext between a few poems by Vinicius de Moraes and the myth of Narcissus, the latter according to the version presented by Ovid in his *Metamorphoses*. To this end, we are operating on the assumption that there is a “diving in oneself” in Vinicius’ aesthetic, for the purpose of a self-discovery process undertaken by the lyrical subject. Such diving corresponds to an introspective effort, which appears implicitly or explicitly in the treatment of themes dear to the poet, such as love and death. In regard to the myth of Narcissus, we take as a basis an interpretative line, supported by Gaston Bachelard (1989), which states that the myth includes the symbology of the search for self-knowledge. Therefore, we believe it is possible to establish the aforementioned intertext from studies on the perpetuity of myths, symbols and archetypes in humanity’s collective unconsciousness. This paper is structured in five parts: after the introduction, we present, in the second section, a few considerations about the concepts of myth, symbol, image and archetype, all based on the theoretical contribution of Mircea Eliade (1991; 2006), Junito de Souza Brandão (1989; 2008), Carl Jung (2008), among others. In the third section, we review the mythological narrative of Narcissus and then examine it according to Bachelard’s interpretation (1989). In the fourth section, we analyze and comment on the poems that make up our *corpus*, from which we seek to describe the process of recovering the myth of Narcissus and its relationship to the fundamental themes in the poet’s work. Finally, in the last section, we express our final remarks.

Keywords: Poetry. Mythology. Narcissus. Vinicius de Moraes.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	6
2	MITO, IMAGINAÇÃO E LINGUAGEM POÉTICA	9
2.1	A PRESENÇA DOS SÍMBOLOS	12
2.2	IMAGINAÇÃO E LINGUAGEM POÉTICA	13
3	O MITO DE NARCISO	15
3.1	NARCISO E O SIMBOLISMO DAS ÁGUAS	17
3.2	O NARCISISMO E A TOMADA DE CONSCIÊNCIA	19
4	A POESIA VINICIANA: EM BUSCA DE UM SÓ VINICIUS	21
4.1	PRINCÍPIO	22
4.2	SONETO DE MEDITAÇÃO N.º 2	27
4.3	O MERGULHADOR	30
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
	REFERÊNCIAS	36

1 INTRODUÇÃO

Marcus Vinicius da Cruz de Melo Moraes (Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1913 – 09 de julho de 1980), ou apenas Vinicius de Moraes, foi um poeta carioca, convencionalmente associado à segunda fase do Modernismo brasileiro, à chamada Geração de 30. Sua obra ganhou notoriedade em virtude de uma poesia comprometida com o cotidiano, na qual o poeta buscava não apenas retratar aspectos prosaicos, mas também grandes dilemas sociais de seu tempo. Nesse sentido, Vinicius contribuiu para a intensa produção literária que seguiu a primeira geração modernista, e, ao lado de escritores como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles e Murilo Mendes, foi responsável pelo amadurecimento de algumas conquistas do grupo de 1922, como o uso do verso livre e da linguagem coloquial. Mas, dono de uma extensa e multifacetada trajetória artística, além de dedicar aproximadamente cinquenta anos de carreira à poesia, Vinicius deixou também o seu quinhão no terreno da prosa, do cinema, da dramaturgia e, em especial, no da música popular, ganhando neste campo reconhecimento internacional como letrista e compositor.

A obra de Vinicius de Moraes tem como marco inicial a publicação de *O caminho para a distância*, em 1933. O livro reúne quarenta poemas de um jovem e inquieto escritor, ainda bastante influenciado pela educação católica que recebera no Colégio Santo Inácio, instituição carioca pertencente à Companhia de Jesus. À vista disso, apresenta versos longos e herméticos, de uma linguagem nebulosa, que exprimem sua tensão em face “das solicitações da alma e das do corpo”, como o próprio poeta declara¹. Em menos de cinco anos, contudo, Vinicius lança mais três livros: *Forma e exegese* (1935), *Ariana, a mulher* (1936) e *Novos poemas* (1938), despertando a atenção da crítica e de escritores do quilate de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, construindo genuína amizade com ambos os autores e de cujas obras recebe grande influência, sobretudo do último. No findar da década de 30, para utilizarmos as palavras de Mário de Andrade, o poeta carioca já havia “firmado definitivamente o seu lugar entre os grandes poetas do Brasil”².

Após vir em público os livros *Cinco elegias* (1943), *Poemas, sonetos e baladas* (1946), *Pátria minha* (1949) e *Antologia poética* (1954), estreia, em 1956, a peça teatral *Orfeu da Conceição*, adaptação do mito de Orfeu, que tem como cenário uma favela carioca. Confirmava-se, então, a versatilidade artística de Vinicius e a parceria com Antônio Carlos

¹ Cf. texto de apresentação de *Antologia poética* (Rio de Janeiro: A Noite, 1954).

² Cf. “Belo, forte, jovem”. In: ANDRADE, Mário de. *Empalhador de Passarinho*. São Paulo: Martins, 1946.

Jobim, os quais, alguns anos mais tarde, difundiriam Brasil afora a Bossa Nova, sendo immortalizados entre os maiores compositores da música popular brasileira.

Neste trabalho, abordaremos a produção lírico-poética de Vinicius, principalmente aquela desenvolvida pelo poeta já amadurecido³. Quando extingue as névoas que obnubilavam sua obra incipiente, Vinicius adquire liberdade para versar sobre o cotidiano, o amor e a mulher, elevando ao mais alto grau a sua poesia. A esse respeito, é importante destacar que a temática amorosa não esgota a lírica vinicianiana, como aponta às vezes o senso comum. Ao contrário, ela dá margem a um trabalho complexo e prolífero sobre temas fundamentais a uma geração marcada pelo pensamento existencialista, que assistia, com perplexidade, ao embrutecimento do mundo. É, pois, acerca desse trabalho poético que trataremos adiante, detendo-nos em um elemento que está profundamente presente na estética vinicianiana, qual seja: um “mergulho em si”, com vistas à autodescoberta, empreendido pelo eu lírico. Tal mergulho corresponde a um esforço introspectivo, uma busca incessante pela própria essência, que figura implícita ou explicitamente no tratamento de temas caros ao poeta, como o amor, a morte e o próprio fazer poético. Em relação a esse aspecto, acreditamos ser possível considerá-lo paralelamente ao mito de Narciso, narrativa que remonta à mitologia greco-romana, reproduzida por Ovídio em suas *Metamorfoses*. Desse modo, buscaremos estabelecer um intertexto entre alguns poemas de Vinicius de Moraes e a referida narrativa mitológica.

Assim sendo, o presente trabalho está organizado em cinco partes, a contar desta introdução. Em “Mito, imaginação e discurso poético”, apresentaremos algumas considerações acerca do conceito de mito, baseados no aporte teórico de importantes mitólogos e pesquisadores dessa temática, como Mircea Eliade (1991; 2006), Junito de Souza Brandão (1989; 2008) e Carl G. Jung (2008). Resgataremos, também, algumas noções importantes para a análise de nosso *corpus*, como as de símbolo, arquétipo e imagem. Naturalmente, trataremos dessas questões sob o ponto de vista literário, tomando como referência a produção lírico-poética vinicianiana.

Na terceira seção, intitulada “O mito de Narciso”, recapitularemos a narrativa mitológica de Narciso, de acordo com a versão fixada nas *Metamorfoses*, de Ovídio. Como explicaremos adiante, o referido mito apresenta algumas variantes, o que é comum em se

³ Introduz a *Antologia poética* de Vinicius de Moraes uma “Advertência”, redigida, ao que tudo indica, pelo próprio autor, apesar de não conter assinatura, apenas a indicação “Los Angeles, junho de 1949”. Nela, a obra vinicianiana é dividida em duas fases distintas: a primeira, “transcendental, frequentemente mística, resultante de sua fase cristã”, termina com a publicação de *Ariana, a mulher*, em 1936. Na segunda, inaugurada com o poema “O falso mendigo”, “estão nitidamente marcados os movimentos de aproximação do mundo material, com a difícil, mas consistente repulsa ao idealismo dos primeiros anos” (MORAES, 2008, p. 275).

tratando desses relatos de tradição oral. Ainda nessa seção, consideraremos o mito segundo a interpretação do filósofo e poeta francês Gaston Bachelard (1989), para quem a história de Narciso carrega uma simbologia acerca de temas enraizados no inconsciente coletivo dos homens, dos quais nos interessa o exercício do autoconhecimento.

Logo após, na seção “A poesia viniciana: em busca de um só Vinicius”, realizaremos a análise e os comentários dos poemas que compõem o nosso *corpus*, a partir do que buscaremos descrever o processo de recuperação do mito de Narciso. Serão analisados os poemas “Princípio”, “Soneto de meditação n.º 2” e “O Mergulhador”, tendo em vista a relação entre a interpretação aqui trazida do mito e temas fundamentais na obra do poeta, como o amor, a mulher, o mar e a morte. Além disso, são nossos objetivos: distinguir e caracterizar o “mergulho em si” com vistas à autodescoberta contido no referido mito; analisar a simbologia da água e de suas formas, tendo em vista a relação estabelecida com o “mergulho em si” e sua significação no texto lírico-poético; delinear na poesia viniciana uma “poética da água”, partindo dos aspectos acima expostos (o aproveitamento do mito de Narciso na metáfora do “mergulho em si” com vistas à autodescoberta). Por fim, na última seção, manifestaremos as nossas considerações finais.

2 MITO, IMAGINAÇÃO E LINGUAGEM POÉTICA

Para que nos debrucemos sobre os poemas de Vinicius de Moraes e realizemos as correspondências que pretendemos estabelecer com a narrativa mitológica de Narciso, é necessário comentar a respeito de algumas noções que serão abordadas adiante, como as de mito, símbolo, imagem e arquétipo, tarefa à qual nos dedicaremos nesta seção. Frisamos, contudo, que não temos a pretensão de investigar a fundo as questões acima; não obstante, buscaremos generalizá-las o menos possível, tendo em vista as dificuldades de tratá-las satisfatoriamente a partir de uma exposição que se propõe sintética.

De acordo com Mircea Eliade (2006, p. 11),

o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. [aspas do original]

As palavras acima, ainda segundo o autor, consistem em apenas uma tentativa de descrever o mito, cujo conceito é bastante complexo. Desde as primeiras décadas do século XX, há um esforço intelectual e científico em reconhecer e propalar a consciência mítica dos povos primitivos, para quem o mito significava “uma ‘história verdadeira’ e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo” (ELIADE, 2006, p. 7, aspas do autor). Por outro lado, em sociedades tradicionais, o senso comum revela uma perspectiva diferente, conseqüente da redução do mito ao seu aspecto fantástico e/ou ficcional. Assim, o termo é popularmente empregado para evocar uma história ou personagem extraordinária, mas considerada, no mais das vezes, mero produto da imaginação, o que colabora para a deslegitimação do conhecimento de fonte mítica. Mas, consoante Eliade (2006), a despeito dessas incongruências de nível conceitual, o mito subsiste como um sistema vivo de compreensão da realidade, atuando sobre o sujeito em seus costumes e na sua percepção de si e do mundo.

Sujeito ao devir histórico, às transformações sociais e culturais e às diversidades de tempo e espaço, o mito pode se modificar, desgastar-se, espalhar-se a regiões imprevisíveis e, até mesmo, dar origem a outros mitos. A mitologia grega, que é a que aqui nos interessa,

conhecemos apenas através da forma escrita e de composições de arte figurada. Segundo Junito de Souza Brandão (1989), esse fato por si só já desfigura o mito de uma de suas características básicas – a sua natureza variante –, pois, materializado textual ou plasticamente, ele adquire uma forma definitiva. Além disso, a escrita distancia o mito do momento de sua narrativa e das condições nas quais ele se converteu em uma ação sagrada:

um mito escrito está para um mito “em função”, como uma fotografia para uma pessoa viva. E se é verdade que a forma escrita é uma característica das mitologias antigas, a grega ainda está comprometida por outra particularidade. Mitos existem, fora do mundo grego, que, mesmo em sua rígida forma escrita, conservaram um nítido e indiscutível caráter religioso: são aqueles cujo contexto tem um cunho ritual. [...] Acontece, no entanto, que a Grécia antiga não nos legou um único mito em contexto ritual (BRANDÃO, 1989, p. 25-26, aspas do autor).

O autor explica que, além da literatura erudita e da arte figurativa, a poesia foi incumbida de transmitir a mitologia grega até nós. Ocorre que, como a poesia era deveras prestigiada na Grécia Antiga, havia grandes chances da variante de um mito apresentada por um poeta renomado se impor à consciência pública, tornando-se canônica e causando o esquecimento das demais variantes.

Mas os entraves pelos quais a mitologia grega teria de passar não se restringiriam à ação dos poetas e artistas. Estes recriavam o mito, de acordo com suas necessidades estéticas, mas, ainda assim, o aceitavam e o mantinham. Diferentemente aconteceu com o nascimento da Filosofia Ocidental, a partir “dos Pré-Socráticos, muitos dos quais tentaram desmitizar ou dessacralizar o mito em nome do *lógos*, da razão” (BRANDÃO, 1989, p. 27) [grifo do original]. Em verdade, a crítica racionalista não censurava o mito em si, mas o antropomorfismo que se difundia por meio dele: buscava-se elevar o estatuto dos deuses, cuja conduta não poderia ser semelhante à dos homens, como sustentava Homero e Hesíodo, por exemplo. A ideia de que os deuses eram seres ética e moralmente superiores ganhou força com alguns expoentes da literatura grega, a exemplo dos poetas trágicos clássicos, especialmente Ésquilo (ca. 525 a.C. – 456 a.C.), que, conforme Brandão (1989), depuravam o mito, a fim de extrair-lhes uma variante edificadora. A Escola Sofística e a politização da Hélade também participaram da mudança de valores que se operou na sociedade grega, em cujo projeto fazia frente a deposição do mito como explicação e justificativa para todo fenômeno e atividade humana.

O século IV a.C. colocaria diante do mito, ainda, o filósofo Epicuro de Samos (341 a.C. – 270 a.C.). O Epicurismo, em sua busca pela afirmação da moral e da felicidade, o que “compreendia subordinar a investigação filosófica à exigência de garantir a tranquilidade do espírito ao homem” (ABBAGNANO, 2007, p. 337), procurava libertá-lo do temor aos deuses

e à Moira⁴. Fundamentado no modelo atômico democritiano, Epicuro acreditava que todos os seres, inclusive os sobre-humanos, eram formados pelo encontro de átomos e, por conseguinte, compostos da mesma matéria. Nesse sentido, os deuses estavam destinados à morte tal como estavam os homens, não havendo razão para temê-los. Por conseguinte, os deuses “não estavam apenas desmitizados, mas também dessacralizados” (BRANDÃO, 1989, p. 30).

Eliade (2006) acrescenta, por fim, mais um fator fundamental na sobrevivência da mitologia grega: a mudança no modo de interpretá-la, operada através do Alegorismo (condição que foi determinante, aliás, a outras mitologias e ao Cristianismo). Esse método de interpretação contrapunha ao sentido literal dos mitos e das escrituras sagradas um sentido alegórico, a partir do qual era possível descobrir-lhes um novo significado, em princípio oculto. A alegoria permitiu, portanto, que mesmo o pensamento racionalista se servisse dos mitos divinos, ainda que transfigurados por uma hermenêutica pautada no *lógos*. Em síntese,

foi graças ao Alegorismo e ao Evemerismo⁵ e sobretudo porque a literatura grega e as artes plásticas se desenvolveram cimentadas no mito que os deuses e heróis da Hélade sobreviveram ao longo processo de desmitização e dessacralização, mesmo após o triunfo do Cristianismo, que acabou por absorvê-los, porque já então estavam esvaziados por completo de “valores religiosos viventes”. (BRANDÃO, 1989, p. 34, aspas do autor).

As circunstâncias apontadas acima ilustram como o mito é suscetível às influências de contexto cultural e histórico, ainda quando nos restringimos à realidade vivida na Grécia Antiga e à compreensão de seus homens acerca do mito. A mitologia de fonte greco-latina teria de superar ainda a cristianização da Europa e mais de vinte séculos de História, o que evidentemente podemos perceber ter ocorrido, visto que, ainda na atualidade, os elementos míticos perduram. O mito pode ganhar uma roupagem nova, conformar-se às peculiaridades de uma dada sociedade, mas a simbologia que lhe é intrínseca permanece universal.

⁴ Conforme o *Dicionário de mitologia grega e romana*, de Mário da Gama Kury (2008, p. 273), a palavra “Moira”, no singular, significa “quinhão”, “o destino de cada criatura humana”. Com o tempo, essa abstração ganhou representação divina: “as Moiras, inflexíveis como o destino, eram a encarnação de uma lei inexorável, à qual os próprios deuses estavam sujeitos”.

⁵ O Evemerismo, ao qual Brandão (1989) e Eliade (2006) tributam, também, a sobrevivência da mitologia grega, é uma teoria hermenêutica fundada por Evêmero (ac. 330 a.C. – ac. 250 a.C.), segundo a qual os deuses eram antigos reis divinizados. Nesse sentido, eles adquiriam uma realidade de ordem histórica, o que garantia mais uma possibilidade racional de conservar os mitos divinos.

2.1 A PRESENÇA DOS SÍMBOLOS

Para tratarmos da natureza simbólica de um mito, uma imagem ou um discurso, cremos necessário, primeiramente, apresentar algumas considerações a respeito de suas relações com a psique humana. Nessa área, destaca-se o trabalho do professor e psiquiatra suíço Carl Jung (2008, p. 18), segundo o qual “o símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós”.

O fundador da escola de psicologia analítica conclui que, porquanto existam diversos fenômenos alheios ao nosso entendimento, recorreremos a termos e imagens simbólicas, com a finalidade de representar conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Mas, a despeito do uso consciente que o homem faz dos símbolos, ele também os produz inconsciente e espontaneamente, processo que integra a experiência humana desde seu estágio primitivo. Nesse sentido, muitas imagens comuns ao homem moderno estão associadas a ideias, mitos e ritos ancestrais, que, não obstante as inúmeras representações históricas que assumem, conservam um sentido primário e universal. Basta lembrarmos, por exemplo, da simbologia ligada ao sol, multivalente, mas sempre portadora de uma manifestação divina (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998). O homem é um sujeito histórico, e a sua mente sofreu um processo evolutivo do mesmo modo que o seu corpo; se este apresenta, pois, traços de sua forma original, é natural que sejam conservadas “expressões da mente primitiva, as suas imagens coletivas e os seus motivos mitológicos” (JUNG, 2008, p. 82).

Na mesma perspectiva, Eliade (1991) assinala a participação da imaginação em nosso desenvolvimento intelectual. Via de acesso a um conhecimento cosmológico, através de uma infinidade de imagens, ela nos impulsiona para além da experiência objetiva. Ao evocar a raiz etimológica do conceito, o autor descreve que

“imaginação” está ligada a *imago*, “representação”, “imitação”, a *imitor*, “imitar, reproduzir”. Excepcionalmente, a etimologia responde tanto às realidades psicológicas como à verdade espiritual. A imaginação imita modelos exemplares – as Imagens –, reproduzindo-os, reatualizando-os, repetindo-os infinitamente. Ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade; pois as Imagens têm o poder e a missão de *mostrar* tudo o que permanece refratário ao conceito. (ELIADE, 1991, p. 16, grifos e aspas do autor).

Finalmente, valendo-nos novamente da teoria junguiana, há uma série de conteúdos simbólicos aos quais o ser humano recorre instintivamente, cuja natureza não está condicionada

à sua experiência individual, mas que fazem parte de um “inconsciente coletivo”⁶. A esses conteúdos Jung (2008, p. 83) denomina *arquétipos*, isto é, representações simbólicas diversamente caracterizadas, que, no entanto, retomam um motivo em comum. Ignora-se a origem desses motivos, mas eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo.

2.2 IMAGINAÇÃO E LINGUAGEM POÉTICA

A imaginação, como vimos, compartilha de um conjunto inestimável de representações arquetípicas e, junto à faculdade de se expressar simbolicamente, concorre para o desenvolvimento cognitivo do sujeito, ao estender o seu conhecimento do mundo para além da experiência material. Considerando o seu apelo figurativo e a sua capacidade sugestiva, tanto a imagem quanto o símbolo guarnecem o artista em sua atividade criativa. A partir disso, justificamos a necessidade de observar conceitos que, embora possam parecer exclusivos de áreas como a Psicologia e a Antropologia, são de crucial importância à análise literária, cujo objeto de estudo é o texto.

Entretanto, quando passamos ao domínio da Literatura, conceitos como imagem e símbolo adquirem uma complexidade específica, e não raro suas fronteiras se tornam imprecisas. À luz da teoria literária, René Wellek e Austin Warren (2003) tratam a imagem enquanto produto de uma operação intelectual que transfigura a propriedade semântica das palavras, haja vista a sua relação com os processos de analogia e comparação. Assim, uma imagem pode ser concebida pelo poeta quando ele opera uma transferência semântica entre dois elementos, a princípio diversos, aproximando-os metaforicamente. Ainda, a partir de uma sequência de imagens, metáforas ou mesmo de palavras em sentido próprio, esse poeta pode representar um conceito abstrato através de uma alegoria. Na mesma perspectiva, Antonio Candido (1996) explica que, especialmente no que se refere à poesia, constituem o poder expressivo da palavra suas propriedades sonoras, rítmicas e semânticas. Por conseguinte,

no trabalho criador, o poeta (1) usa palavras na acepção corrente; (2) usa palavras dotadas de acepção diversa da corrente, mas que é aceita por um grupo; (3) usa palavras dotadas de uma acepção que ele cria, e que pode ou não se tornar convencional. Em qualquer dos casos, está efetuando uma operação semântica peculiar – que é arranjar as palavras de maneira que o seu significado apresente ao auditor, ou leitor, um supersignificado, próprio ao conjunto do poema, e que constitui o seu significado geral (CANDIDO, 1996, p. 63-64).

⁶ Para Jung (2008, p. 138), o inconsciente coletivo é uma “parte da psique que retém e transmite a herança comum da humanidade”. Segundo sua tese, inúmeros símbolos provêm desse âmbito da psique, pertencem a tempos imemoriais e, por isso, o homem moderno não é capaz de compreendê-los e assimilá-los diretamente. Desse modo, eles se manifestam inconscientemente, principalmente através dos sonhos.

Ainda segundo o autor, esse artifício do poeta pode ser observado mesmo diante de versos produzidos em linguagem prosaica, que ganham sua força poética na transfiguração de sentido operada em nível geral do poema (ou de parte do poema que constitua uma unidade). Em suma, os diferentes processos figurativos de que o poeta pode lançar mão para obter o efeito poético (a metáfora, a alegoria, o símbolo, etc.), se os “quisermos descrever sob o aspecto mais geral e formal, diremos que o poeta se valeu de imagens” (CANDIDO, 1996, p. 77).

Neste trabalho, admitiremos essa definição algo generalizada de imagem, mas que, conforme Wellek e Warren (2003) e Candido (1996), dá conta da análise e da interpretação poética, desde que se mantenha uma “atenção vigilante a como os termos são usados nos seus contextos, especialmente nas suas oposições polares” (WELLEK; WARREN, 2003, p. 245). Até porque, como lembra Massaud Moisés (1992), mais do que codificar os mecanismos que dão forma às imagens, importa apreender o valor destas na representação da experiência sensível do sujeito poético. Compreensão que está sujeita não só à sensibilidade do poeta em captar e expressar sentimentos, sensações e impressões da realidade exterior, como também à sua capacidade de traduzi-los em um “sistema adequado de palavras, que deem a impressão de experiência vivida, sentida, palpável, e não de um raciocínio” (CANDIDO, 1996, p. 66).

Antes de adentrarmos, enfim, na poesia de Vinicius e no imaginário que a compõe, recapitulemos o mito de Narciso, o qual, enquanto narrativa simbólica, é parte integrante desse universo de imagens e motivos mitológicos que impulsionam o sujeito lírico viniciano em sua travessia poética.

3 O MITO DE NARCISO

Em se tratando da cultura greco-latina, um dos mitos mais apreciados e reproduzidos é, sem dúvidas, o de Narciso. Ele já inspirou o trabalho de diversos artistas, em diferentes épocas e meios de expressão⁷, fixando raízes profundas no imaginário popular ocidental. Sua influência estendeu-se, inclusive, a estudos sobre a psicologia humana, a exemplo da teoria psicanalítica de Sigmund Freud. Segundo Pierre Brunel (1997, p. 747), a “origem do personagem e a gênese do mito continuam para nós desconhecidas. Desde sua primeira aparição nas *Metamorfoses*, de Ovídio, a lenda de Narciso se apresentou perfeitamente constituída e possuindo já uma significação mítica”.

É no ano 8 d.C. que Ovídio (43 a.C. - 17 d.C.) fixa a narrativa mitológica de Narciso, no Livro III de suas *Metamorfoses*, uma das mais importantes cosmogonias legadas à literatura moderna. Há, no entanto, outras versões do mito, dentre as quais Aida Maria Veloso (1975-76) aponta duas anteriores à do poeta latino: uma encontrada no *Hino Homérico a Deméter* (século VII a.C.); e outra originária da Beócia e transmitida pelo mitógrafo grego Cónon (ca. 30 a.C.), fixada pelo filólogo alemão Felix Jacoby, em seus *Fragmente der griechischen Historiker* (1923). A variante divulgada nas *Metamorfoses*, entretanto, é a mais completa e pormenorizada de que se tem conhecimento, tornando-se a principal fonte de consulta sobre Narciso. Assim sendo, é na narrativa ovidiana que se baseia o presente trabalho.

Narciso é fruto da posse da ninfa Liríope por Cefiso, rio da Beócia. Após o nascimento do filho, assustada com a sua extraordinária beleza, Liríope pergunta a Tirésias, renomado profeta grego, se Narciso viveria por muitos anos, ao que escuta: “se ele não se conhecer” (OVÍDIO, 2017, p. 187). Consoante Brandão (2008), na cultura grega, os deuses puniam impiedosamente os mortais que com eles competissem de alguma forma. Desse modo, a beleza fora do comum era causa de grande preocupação, pois ela podia facilmente levar o homem a cometer a *hybris*, isto é, uma ação caracterizada pela desmedida⁸. A profecia de Tirésias, contudo, não causa aflição ou interesse em Liríope.

⁷ Para citar apenas alguns exemplos clássicos de releitura do mito de Narciso: nas Artes Cênicas, *Narcisse* (1752), de Jean-Jacques Rousseau; na Pintura, *Narcissus* (1597-1599), de Caravaggio, e *Metamorfosis de Narciso* (1937), de Salvador Dalí; na Literatura, a poesia de Paul Valéry e a de John Keats apresentam forte intertextualidade com a narrativa mitológica, conforme Bachelard (1989); na Música, o balé *Narcisse et Echo* (1911), de Nikolai Tcherepnin. Um panorama histórico sobre a reatualização do mito de Narciso nas Artes, da Antiguidade à Era Moderna, pode ser conferido em Brunel (1997).

⁸ Segundo Brandão (2008), *hybris* designa uma insolência, uma violência ou um excesso, a partir do que os heróis da tragédia grega se insurgem contra a ordem divina. Como consequência, cometem uma falta grave (desmedida), que acaba provocando a ira dos deuses.

Aos dezesseis anos, Narciso era um jovem desejado por moças, rapazes, ninfas e deusas, mas insensível aos sentimentos de todos. Certa vez, enquanto caçava, é visto por Eco, que subitamente se apaixona pelo belo rapaz. A propósito de Eco,

era uma bela ninfa, amante dos bosques e dos montes, onde se dedicava a distrações campestres. Era favorita de Diana e acompanhava-a em suas caçadas. Tinha um defeito, porém: falava demais e, em qualquer conversa ou discussão, queria sempre dizer a última palavra. Certo dia, Juno saiu à procura do marido, de quem desconfiava, com razão, que estivesse se divertindo entre as ninfas. Eco, com sua conversa, conseguiu entreter a deusa, até as ninfas fugirem. Percebendo isto, Juno a condenou com estas palavras: — Só conservarás o uso dessa língua com que me iludiste para uma coisa de que gostas tanto: responder. Continuarás a dizer a última palavra, mas não poderás falar em primeiro lugar. (BULFINCH, 2002, p. 123).

À época em que conhece Narciso, Eco já havia sofrido o castigo de Juno. Desse modo, embora desejasse interpelá-lo, apenas o observava e esperava o momento em que pudesse responder a alguma palavra do amado. Um dia, Narciso perde-se de seus companheiros de caça e escuta os ruídos da ninfa a espreitá-lo. Então, indaga:

“Ei, está aí alguém?!” E, “alguém”, respondera Eco.
Estupefato, faz rodar a vista para todos os lados e grita a plenos
Pulmões: “Vem!” e ela chama a quem a chama. Volta-se ele
E, de novo, porque ninguém vinha, grita: “Por que foges de mim?!”
E recebeu de volta as palavras que pronunciou.
Insiste e, iludido pela imagem da voz que responde, exclama:
“Vem cá! Encontremo-nos!” Eco, que jamais teria respondido,
Fosse a quem fosse, com maior agrado, repetiu:
“Encontremo-nos!” secundando ela as próprias palavras,
Sai da floresta e avança, disposta a abraçar o cobiçado colo.
Ele foge. E diz, ao fugir: “Retira as mãos deste aperto!
Antes morrer que seres senhora de mim.” (OVÍDIO, 2017, p. 189, aspas do original).

Humilhada pelo desprezo de Narciso, Eco foge e, desse momento em diante, passa a viver reclusa em recantos e cavernas. Sua desolação é tão grande que lhe consome carne e ossos, permanecendo apenas a voz a pairar pelos bosques na repetição da última palavra de quem a chama.

Mas, como já mencionado, a frieza de Narciso não se restringia a Eco. Tantas foram as vítimas de seu desinteresse que uma delas, para vingar-se do jovem, roga aos deuses que lhe inflijam a dor do amor não correspondido, súplica atendida por Nêmesis⁹. Assim, numa tarde em que Narciso passeava à procura de um lugar para descansar e saciar sua sede, ele é atraído pela sombra de um arvoredo, cujo interior revelava uma fonte de águas límpidas, nunca antes

⁹ De acordo com Kury (2008, p. 280), Nêmesis é, na mitologia grega, a “personificação da justiça divina, [que castiga] inexoravelmente a presunção humana, em suas demonstrações de demasia ou de arrogância”.

tocada por outro homem, animal ou folhagem sequer. Ao inclinar-se para beber, Narciso vê a sua face refletida na água e, no mesmo instante, apaixona-se pela imagem. Sem perceber que admirava a si próprio, o jovem é feito cativo de sua paixão:

Nem a preocupação de Ceres, nem a necessidade de repouso
O podem afastar dali. Estendido na erva, à sombra, contempla,
Com olhar insaciável, a enganosa imagem, e morre vítima
De seus próprios olhos. Soerguendo-se um pouco,
Estendendo os braços às florestas que o rodeiam, desabafa:
“Será, florestas, que alguém amou com tão cruel sofrimento?” (OVÍDIO, 2017, p. 193, aspas do original).

Incapaz de afastar-se da fonte, Narciso vê seu corpo definhando até a morte. No submundo, ao atravessar o rio Estige, procura pela última vez o seu reflexo nas águas. Náiades e Dríades, ninfas dos rios e das florestas, choraram o falecimento do desgraçado jovem e, quando preparavam o seu funeral, foram surpreendidas ao encontrar, no lugar do corpo de Narciso, apenas uma flor amarela com pétalas brancas.

3.1 NARCISO E O SIMBOLISMO DAS ÁGUAS

Como bem lembra Brandão (2008, p. 182), muitas têm sido as interpretações do mito de Narciso, desde os “mais antigos, passando depois pelos neoplatônicos, teólogos cristãos, críticos literários, até desembocar em Freud, Jung e seus discípulos”, a partir do que vieram à luz diferentes abordagens sobre a trágica história do personagem mitológico. Entretanto, a versão de Ovídio possui uma característica que lhe é imanente: a participação (fundamental), na narrativa, do elemento aquático. Explicamos: conforme já foi mencionado, Narciso é filho de um rio, Cefiso, e de uma divindade ligada à água: Liríope pertence à família das Náiades, “ninfas dos ribeiros e riachos”, nascidas da união dos “Rios e elementos vários” (BRANDÃO, 1989, p. 213). Ademais, como se sabe, a morte do jovem se dá diante de uma fonte, em cujo reflexo ele conhece a sua imagem. Dito de outro modo, Narciso pertence a um ciclo aquático, pois nas águas tem origem e a elas retorna. Lembremos que o rapaz “ainda depois de ser recebido na mansão infernal / se contemplava na água do Estige” (OVÍDIO, 2017, p. 197). Em vista disso, cremos necessário recorrer a algumas questões atinentes à simbologia das águas.

Em seu *Dicionário de símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1998) apresentam um extenso sistema de símbolos e mitos relacionados à água, ao rio, ao mar e a seus afins. De modo geral, podemos resumir suas significações em três temas dominantes: “fonte de vida, meio de purificação e centro de regeneração” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 15).

Elemento primordial, as águas precedem toda forma e sustentam toda criação; simbolizam a origem da vida, a fertilidade, a purificação e a força: daí sua simbologia estar vinculada ao elemento feminino e materno. Submergir nas águas é retornar às origens, ter ao seu dispor um depósito imenso de energia, revigorar-se. Nas tradições judaica e cristã, “a água simboliza, em primeiro lugar, a origem da criação. O *mem* (M) hebraico simboliza a água sensível: ela é mãe e matriz (útero). Fonte de todas as coisas, manifesta o transcendente e deve ser, em consequência, considerada como uma *hierofania*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 16, grifos dos autores).

Em contrapartida, está diretamente ligado à matéria aquática, e isso se verifica em qualquer tradição (cristianismo, budismo, taoísmo, cultura asteca, etc.), um estado de ambivalência, transitoriedade e, por vezes, oposição (o bem e o mal). O mar, por exemplo, ao representar a dinâmica da vida, remete a transformações e incertezas; do mesmo modo que é símbolo do nascimento, pode vir a ser, também, da morte. Na mesma direção, Eliade (1991) afirma que

a imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado da pré-existência. A emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das Águas implica tanto a Morte como o Renascimento. O contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado porque a dissolução é seguida de um “novo nascimento”, por outro lado porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida (ELIADE, 1991, p. 151, aspas do autor).

Continua o autor que, ao submergimos, tornamo-nos matéria; mas, quando nos desprendemos das águas, tomamos novamente forma, ficando sujeitos à lei do tempo e da vida. Nesse sentido, a imersão nas águas “equivale não à extinção definitiva, mas a uma reintegração no indistinto”, como explica Eliade (1991, p. 152).

Todas as propriedades, acima indicadas, a respeito dessa rica simbologia aquática fornecem um contributo importante para a interpretação do mito de Narciso (assim como fornecerá para a análise crítica dos poemas de Vinicius), pois, a partir de um relato mitológico pautado no simbolismo das águas, enquanto cosmos de gênese, morte e renascimento, Narciso apresenta a saga de um herói que vive a ruptura entre o “ignorar” e o “conhecer” a própria identidade: “Esse sou eu! [...] / Em mim está o que cobiço!” (OVÍDIO, 2017, p. 195). Esse doloroso processo de autoconhecimento compreende o lançar-se (ver-se) às águas da fonte, o sacrifício pela busca do objeto de desejo e a conseqüente transformação: o renascimento em flor.

Em sua fenomenologia da imaginação da matéria, o poeta e filósofo francês Gaston Bachelard dedicou todo um volume para o estudo da simbologia da água, em que apresenta o narcisismo na perspectiva da reflexão e revelação da identidade, muito pertinente à discussão proposta neste artigo. Vejamos, portanto, uma síntese da abordagem do autor.

3.2 O NARCISISMO E A TOMADA DE CONSCIÊNCIA

Ao buscar uma crítica literária que dialogasse com os estudos científicos e psicológicos que eram desenvolvidos no início do século XX, bem como revivesse o caráter dinâmico da imaginação, com os seus complexos originais e culturais, e medisse as “forças poetizantes” em ação nas obras estéticas, Bachelard (1989) desenvolveu uma série de ensaios sobre o que ele chamou de *imaginação da matéria*, um conjunto de imagens suscitadas diretamente pelos elementos primordiais: a água, a terra, o fogo e o ar. Com ênfase na criação poética, o filósofo opõe à imaginação formal, que encontra o seu impulso no pitoresco, na exterioridade, a *imaginação material*, cujas forças escavam a fundo o ser e buscam nele o primitivo e o eterno. Especificamente sobre a substância líquida, afirma Bachelard (1989, p. 6) que

a água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. [...] Para a imaginação materializante, a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito.

Na imaginação poética, a água pode simbolizar o inconsciente, e o ato de nela entrar ou de contemplá-la possui uma analogia com o mergulho no próprio universo psíquico. A paisagem em que habitam águas calmas, pois, é um convite à reflexão, ao devaneio. Nesse sentido, Bachelard (1989) ressalta que, antes de mais nada, é preciso compreender a utilidade psicológica do espelho das águas, que “serve para *naturalizar* a nossa imagem” (BACHELARD, 1989, p. 23, grifo do autor), reaproximando-nos de nossa essência. A respeito de Narciso, não é apenas à contemplação de si mesmo que ele se entrega nas águas espelhantes: sua imagem é o centro de um mundo; ao mirar-se, “é toda a floresta que se mira, todo o céu que vem tomar consciência de sua grandiosa imagem” (BACHELARD, 1989, p. 27). Assim, o herói integra um *narcisismo cósmico*, a partir do qual é possível incorporar-se às águas, enquanto matéria primordial. Esse processo requer uma atitude meditativa, pois, no cristal da fonte, um gesto perturba a imagem, um repouso a reconstitui; à conquista do mundo refletido é imprescindível, portanto, a concentração do espírito.

Por outro lado, Bachelard (1989) lembra a ambivalência suscitada pelo devaneio das águas, as quais podem se manifestar iluminadas, correntes e primaveris, ou, de outro modo, profundas, dormentes e mortas. Essa condição é importante, pois

uma matéria que não é uma ocasião de ambivalência psicológica não pode encontrar o seu *duplo poético* que permite transposições sem fim. Por conseguinte, é necessário haver *dupla participação* – participação do desejo e do medo, participação do bem e do mal, participação tranquila do branco e do preto – para que o *elemento material* envolva a alma inteira (BACHELARD, 1989, p. 13, grifos do autor).

Interessa-nos, em especial, as relações (de correspondência e reciprocidade) estabelecidas entre a superfície e o interior da fonte, do lago, do mar, etc. Buscamos demonstrar que o espelho das águas consiste na via de acesso à imaginação material, e esta visa ao íntimo do ser humano, à sua substância. Segundo a tese bachelardiana, a matéria é o inconsciente da forma, e, numa contemplação em profundidade,

o sujeito toma também consciência de sua intimidade. Essa contemplação não é, pois, uma *Einjuhlung* imediata, uma fusão desenfreada. É antes uma perspectiva de aprofundamento para o mundo e para nós mesmos. Permite-nos ficar distantes diante do mundo. Diante da água profunda, escolhes tua visão; podes ver à vontade o fundo imóvel ou a corrente, a margem ou o infinito (BACHELARD, 1989, p. 53, grifos do autor).

Nesse sentido, podemos dizer que a água possui um potencial metafórico não identificado em outros elementos primordiais, uma vez que permite a contemplação simultânea de sua profundidade e seus reflexos, proporcionando um genuíno cruzamento de imagens. Tomando como exemplo a poesia de Edgar Allan Poe, Bachelard (1989, p. 50) ilustra como são típicas da imaginação material aquática as metáforas associadas à morte, mais precisamente, “da vida atraída pela morte, da vida que quer morrer”.

Na poesia de Vinicius de Moraes, podemos verificar que a água fornece o símbolo de uma vida atraída pela morte, a qual se afigura ao eu lírico como meta solitária ao fim de uma travessia não concluída. Essa travessia é a busca de si próprio ou, ainda, de sua imagem, que será empreendida poeticamente através de temas como a relação amorosa e o fazer poético.

4 A POESIA VINICIANA: EM BUSCA DE UM SÓ VINICIUS

Como afirmado anteriormente, a lírica amorosa é o cerne da obra de Vinicius. O poeta versa sobre o amor às coisas simples da vida, aos amigos e, sobretudo, à mulher. Neste último aspecto, além da paixão, que conjuga a afeição sincera ao desejo carnal, aparece constantemente a melancolia, decorrente de uma sensação de impossibilidade de viver o sentimento amoroso, ainda que, muitas vezes, essa impossibilidade não se justifique, como no poema “Dialética”:

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

Mas acontece que eu sou triste... (MORAES, 2008a, p. 241).

A respeito dessa melancolia, cremos ser a de um eu lírico que se entrega a uma busca inútil de sua essência, de seu eu verdadeiro, que aparentemente se perdeu no passado. Tal sentimento é imperativo à lírica viniciana, permanecendo mesmo após a transição apontada pelo poeta, a partir da qual ele abandona o idealismo impregnado de valores cristãos, que marcou a sua formação intelectual, e aproxima sua poesia da realidade cotidiana. Segundo Guaraciaba Micheletti (2013, p. 19), “a poesia viniciana perscruta o infinito, de início, olhando para as alturas a fim de sondar o mistério e tentar fugir aos apelos terrenos que seduziam o poeta. Com o tempo, deixou de se fixar nas alturas e abandonou o canto de uma solidão contemplativa, mas ficou-lhe a necessidade visceral da busca”.

Em vista disso, a experiência amorosa torna-se frustrante, pois, incapaz de fugir à sua busca, o eu lírico transfere-a para a relação com a mulher, na ilusão de nela encontrar a si. Processo semelhante ocorre com o próprio fazer poético, constantemente convertido em uma metapoesia assinalada pelo desassossego. Tudo isso, enfim, leva o eu lírico a cismar com a morte, até mesmo a desejá-la: resta “essa lenta decomposição poética / Em busca de uma só vida, uma só morte, um só Vinicius” (MORAES, 2008b, p. 12). É nesse contexto que irrompe com profusão imagens e metáforas relacionadas à água, a exemplo de “Mar”:

Na melancolia de teus olhos
Eu sinto a noite se inclinar
E ouço as 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. (MORAES, 2008a, p. 36).

De acordo com Maria Pereira Minasi (2010), na obra poética de Vinicius refletem-se preocupações com o tempo, a efemeridade humana e a fugacidade, as quais adquirem contornos em imagens femininas e marinhas e em sua intersecção. A respeito disso, não podemos deixar de mencionar a forte presença, na produção literária viniciano, da infância e juventude vividas em Botafogo e na Ilha do Governador, regiões costeiras da cidade do Rio de Janeiro. É um ainda jovem Vinicius que conhece e toma gosto pela poesia, e o ambiente litorâneo em que nasce esse sentimento é reproduzido, em sua obra, com nostalgia e não raro como um lugar mítico.

Com base na teoria bachelardiana sobre o narcisismo como impulso para a contemplação em profundidade, o que propomos aqui é identificar, na poesia de Vinicius, um processo criativo no qual o sentimento amoroso, a mulher, a morte e o mar convergem para a construção de um “espelho natural”, em cujo reflexo o eu lírico busca, na dialética entre o ver e o mostrar-se, a sua essência. Com isso nos ocuparemos a partir de agora: a análise de três poemas que ilustram o processo acima. São eles: “Princípio”, “Soneto de meditação n.º 2” e “O mergulhador”.

4.1 PRINCÍPIO

PRINCÍPIO

Na praia sangrenta a gelatina verde das algas — horizontes!
 Os olhos do afogado à tona e o sexo no fundo (a contemplação na desagregação da
 [forma...)
 O mar... A música que sobe ao espírito, a poesia do mar, a cantata soturna dos três
 [movimentos
 O mar! (Não a superfície calma, mas o abismo povoado de peixes fantásticos e
 [sábios...)
 É o navio grego, é o navio grego desaparecido nas floras submarinas — Deus balança
 [por um fio invisível a ossada do timoneiro sob o grande mastro
 São as medusas, são as medusas dançando a dança erótica dos mucos vermelhos se
 [abrindo ao beijo das águas
 É a carne que o amor não mais ilumina, é o rito que o fervor não mais acende
 É o amor um molusco gigantesco vagando pela revelação das luzes árticas.

O que se encontrará no abismo mesmo de sabedoria e de compreensão infinita

Ó pobre narciso nu que te deixaste ficar sobre a certeza de tua plenitude?
 Nos peixes que da própria substância acendem o espesso líquido que vão atravessando
 Terás conhecido a verdadeira luz da miséria humana que quer se ultrapassar.

É preciso morrer, a face repousada contra a água como um grande nenúfar partido
 Na espera da decomposição que virá para os olhos cegos de tanta serenidade
 Na visão do amor que estenderá as suas antenas altas e fosforescentes
 Todo o teu corpo há de deliquescer e mergulhar como um destroço ao apelo do fundo.

Será a viagem e a destinação. Há correntes que te levarão insensivelmente e sem dor
 [para cavernas de coral
 Lá conhecerás os segredos da vida misteriosa dos peixes eternos
 Verás crescerem olhos ardentes do volume glauco que te incendiarão de pureza
 E assistirás a seres distantes que se fecundam à simples emoção do amor.

Encontrar, eis o destino. Aves brancas que desceis aos lagos e fugis! Oh, a covardia
 [das vossas asas!

É preciso ir e se perder no elemento de onde surge a vida.
 Mais vale a árvore da fonte que a árvore do rio plantada segundo a corrente e que dá
 [seus frutos a seu tempo...
 Deixai morrer o desespero nas sombras da ideia de que o amor pode não vir.

Na praia sangrenta a velha embarcação negra e desfeita — o mar a lançou talvez na
 [tempestade!

Eu — e casebres de pescadores eternamente ausentes...

O mar! o vento tangendo as águas e cantando, cantando, cantando

Na praia sangrenta entre brancas espumas e horizontes... (MORAES, 2012a, p. 42-44).

“Princípio” foi escrito em 1938 e publicado, no mesmo ano, em *Novos poemas*, livro que, segundo o escritor, inaugura a segunda fase de sua obra poética. Para Mário de Andrade, esse livro revelava um momento de transição de Vinicius, em que “um sopro novo de vida real e de maior objetividade veio colorir aquele hermetismo um bocado exangue que havia dantes” (ANDRADE, 1946, p. 16), mas no meio do qual o autor de “O falso mendigo” já compunha poemas altíssimos. Em seus *Novos poemas*, na verdade, Vinicius ainda procurava a forma e a sintaxe ideais para a sua linguagem poética. Com o tempo, ele passou a moldar “a grande maioria de suas composições em versos de metros regulares (ou quase) e a usar parcimoniosamente os longos e heterométricos. Voltou-se para formas da lírica tradicional, remodelando-as (por vezes) para adequá-las às suas necessidades expressivas” (MICHELETTI, 2013, p. 84).

Em “Princípio”, verificamos já uma tendência para às formas fixas, com sete estrofes de quatro versos, porém de métrica irregular. No que se refere ao plano temático, temos um exemplo do que se tornaria recorrente na lírica viniciano: um sujeito poético atraído pelo mar e seus mistérios, que divaga sobre a existência humana e o amor e busca a “compreensão infinita” (v. 9). Podemos dividir o poema em três partes: na primeira, que abrange as duas estrofes iniciais, os versos são basicamente descritivos, enunciados como que a pintar uma cena mirada: à praia, um homem deixa-se no fluido marinho, em uma espécie de simbiose com o mar. Este

recebe contornos sobrenaturais e lúbricos, ao abrigar seres fantásticos que “se fecundam à simples emoção do amor” (v. 20). Na segunda parte, que vai da terceira à sexta estrofe, a contemplação de antes é rompida, e o sujeito poético passa a se dirigir a um interlocutor. Há ainda, na sexta estrofe, uma invocação à natureza, em que o apelo se dirige às aves, exprimindo a perturbação desse sujeito. Segundo Nelly Novaes Coelho (1980, p. 88), independentemente da gradação que essas invocações assumem na mensagem poética, elas sempre revelam um impulso básico: “o do ser que procura romper o isolamento e buscar comunicação com o outro”. Por fim, na terceira parte (última estrofe), o poema readquire o caráter descritivo dos primeiros versos, encerrando um movimento cíclico que retorna ao início do poema.

Na primeira parte, deparamo-nos com a imagem do “afogado” (v. 2), não completamente submerso, pois tem os olhos à tona, fitos no horizonte que se lhe pinta em verde. Seu sexo, porém, encontra-se no fundo, onde, como diz Eliade (1991), a água simboliza o pré-formal. Consoante Chevalier e Gheerbrant (1998), o sexo, enquanto símbolo, mais que à sua realidade física, remete à dualidade do ser humano (o masculino e o feminino, o sol e a lua, o *yang* e o *yin*, etc.) e à sua tensão interna. Sob essa perspectiva, podemos dizer que o sujeito mergulha o que lhe é dual e incerto na “desagregação da forma” (v. 2), através da qual pode alcançar a condição primordial, regenerar-se. Nos versos de número três e quatro, é reiterada a (oni)presença do mar, evocado em sua infinita profundidade. Esse universo submarino, tal como uma composição lírica, seduz com sua “música que sobe ao espírito” e com sua “poesia” (v. 3), e nele habitam seres “fantásticos e sábios” (v. 4), atributos que os tornam longínquos do homem, assim como o são os deuses.

Com o recurso do paralelismo sintático, a segunda estrofe é construída a partir do encadeamento de uma série de assertivas, que descrevem um amor sombrio e ambíguo. As imagens apresentadas sugerem, inclusive, o ato sexual, aludido sobretudo pela “dança erótica dos mucos vermelhos se abrindo ao beijo das águas” (v. 6); mas essa dança é executada por “medusas”, criaturas mitológicas hostis e adversas. Ademais, o navio grego, que, em difíceis travessias, simboliza força e segurança, está “desaparecido nas floras submarinas” (v. 5). A carne, “o amor não mais ilumina”; o rito “o fervor não mais acende” (v. 7). Enfim, o amor transforma-se metaforicamente em um ser lânguido e submarino, atraído pela “revelação das luzes árticas” (v. 8), isto é, pelas misteriosas luzes da aurora boreal, esverdeadas como o horizonte de algas do primeiro verso. É importante destacar que, segundo Chevalier e Gheerbrant (1998), tanto a luz como a cor verde são símbolos de esperança e renovação, e provavelmente por isso qualificam o norte indicado no poema: universo transcendente onde o

amor “estenderá as suas antenas altas e fosforescentes” (v. 15), e “olhos ardentes do volume glauco incendiarão de pureza” (v. 19).

Adiante, na segunda parte do poema, o eu lírico interrompe a divagação das estrofes anteriores e dirige-se a um interlocutor, questionando-o: “O que se encontrará no abismo mesmo de sabedoria e de compreensão infinita / Ó pobre narciso nu que te deixaste ficar sobre a certeza de tua plenitude?” (v. 9-10). Narciso, o arquétipo daquele que mergulha em si, é inquirido sobre o conteúdo das profundezas inexploradas da sabedoria. Afinal, terá ele encontrado “a verdadeira luz”? Terá vencido a ignorância, “miséria humana”? Mas a pergunta é vã, e para a necessidade de resposta só há uma saída: “é preciso morrer” (v. 13); é preciso repousar sobre a água, “como um grande nenúfar partido” (v. 13), a face que outrora mirava-se perplexa. A esse respeito, Micheletti (2013) explica que constantemente o eu lírico viniciano lança interrogações a respeito do mistério da vida e da morte, mas, quando não paira o silêncio, a solidão (como veremos posteriormente, em “O mergulhador”), obtém como resposta a consciência de sua finitude, em meio à infinitude da natureza. Em “Princípio”, no que tange ao campo semântico do individual (*self*), podemos identificar esse sujeito reflexivo, que reconhece a incapacidade sua de conviver com a incompreensão, sobretudo a incompreensão acerca de si, e a premência de buscar o autoconhecimento. No entanto, o mergulho em si, necessário à autodescoberta, mostra-se fatal, pois transcende a experiência empírica.

A morte sugerida pelo sujeito, entretanto, é a morte da forma, para a qual se deve transpor o espelho das águas: “é preciso ir e se perder no elemento de onde surge a vida” (v. 22). Para se alcançar a transformação, não basta desejá-la, é preciso ser-lhe a matéria, como os “peixes que da própria substância acendem o espesso líquido que vão atravessando” (v. 11). O mar, por sua vez, atrai aqueles que o contemplam, mas não apenas pela beleza dos seus reflexos: “o mar canta para eles um canto de duas pautas, das quais a mais alta, a mais superficial, não é a mais encantatória. É o canto profundo... que, em todos os tempos, atraiu os homens para o mar” (BACHELARD, 1989, p. 120).

Esse canto profundo está ligado a nossas lembranças inconscientes, que nessas paisagens encontram uma maneira de ressuscitar. A lembrança materna é, dentre elas, a mais atuante, pois foi a mãe o nosso abrigo, nossa nutrição, antes mesmo de virmos à luz; daí a natureza feminina da água, matriz de todas as coisas. Nesse sentido, atender ao “apelo do fundo” (v. 16) é regressar à origem, ao útero da grande mãe, conhecer “os segredos da vida misteriosa” (v. 18) de seres superiores, que podem, enfim, atender às solicitações humanas.

Ao fim da segunda parte do poema, na sexta estrofe, é incorporada ao campo semântico do mar e da praia a figura das aves, através de uma invocação à natureza. Os pássaros, que

comumente representam a liberdade, a possibilidade de alçar voos, são metonimicamente qualificados como covardes: “Aves brancas que desceis aos lagos e fugis! Oh, a covardia das vossas asas!” (v. 21). Na verdade, essas aves simbolizam o caminho oposto à revelação, pois elas apenas se aproximam da superfície marinha, mas não a transpõem, nunca atingirão o abismo. Tais circunstâncias levam o sujeito poético a constatar que “a viagem e a destinação” (v. 17) são uma coisa só. Resta, enfim, se entregar à busca, vivê-la: “Encontrar, eis o destino” (v. 21).

Na estrofe final, como já mencionado, o poema retoma a feição descritiva dos primeiros versos. Em uma breve alusão, o sujeito poético passa a integrar a paisagem, revelando a sua imensa solidão: à superfície do mar nada há, pois a “velha embarcação negra” (v. 25) foi desintegrada pela ação da tempestade; nas ondas, o vento entoa uma melodia monótona e contínua, o que é acentuado pela reiteração do verbo no gerúndio: “cantando, cantando, cantando” (v. 27); na praia, há apenas casebres vazios, pois seus moradores estão ausentes. Ademais, no último verso, há a sugestão de que esse vazio se estende até onde a vista alcança, perdendo-se pelos remotos horizontes. Em meio aos elementos da natureza (o mar, o vento, a praia e o horizonte), afiguram-se apenas o sujeito e os casebres dos pescadores, de onde eles partiram e não mais regressaram. A respeito da simbologia que envolve o pescador, a sua atividade

é também proceder a uma espécie de anamnese, extrair elementos do inconsciente, não através de uma exploração dirigida e racional, mas deixando jogar as forças espontâneas e colhendo seus resultados fortuitos. O inconsciente é aqui comparado à extensão de água, rio, lago, mar, onde estão encerradas as riquezas que a anamnese trará à superfície, como o pescador de peixes, com sua rede. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 714).

Em outras palavras, o pescador simboliza o homem que descobre dentro de si a verdade, com a diferença de que, para alcançá-la, ele não se precipita às profundezas. No poema, entretanto, por algum motivo, os pescadores estão “eternamente ausentes” (v. 28), expressão que pode operar como um eufemismo para a morte. Nesse sentido, a ausência dos pescadores reforça a proposição de que a autodescoberta excede as possibilidades humanas. O sujeito poético, a seu turno, resigna-se diante dessa realidade, e resta-lhe apenas o devaneio.

4.2 SONETO DE MEDITAÇÃO N.º 2

SONETO DE MEDITAÇÃO N.º 2

Uma mulher me ama. Se eu me fosse
Talvez ela sentisse o desalento
Da árvore jovem que não ouve o vento
Inconstante e fiel, tardio e doce

Na sua tarde em flor. Uma mulher
Me ama como a chama ama o silêncio
E o seu amor vitorioso vence
O desejo da morte que me quer.

Uma mulher me ama. Quando o escuro
Do crepúsculo mórbido e maduro
Me leva a face ao gênio dos espelhos

E eu, moço, busco em vão meus olhos velhos
Vindos de ver a morte em mim divina:
Uma mulher me ama e me ilumina. (MORAES, 2008c, p. 29).

O “Soneto de meditação n.º 2” integra o conjunto de poemas intitulado “Quatro sonetos de meditação”, escritos em 1938, durante a breve estadia de Vinicius na Inglaterra, após ter ganhado uma bolsa para estudar literatura na Universidade de Oxford. Os quatro sonetos só seriam publicados, contudo, quase uma década mais tarde, no ano de 1946, em *Poemas, sonetos e baladas*. No título dos poemas, “soneto” é qualificado pela locução adjetiva “de meditação”. A esse respeito, Jupira Ribeiro de Paula (2015) argumenta que

derivado do latim *mederi*, tem como um de seus significados originais “saber o melhor caminho para”. Assim, a orientação para uma mudança de estado e para a transformação do ser são o sentido-guia do verbete. [...] Dentro dessa perspectiva, a prática da meditação, adotada por seguidores de filosofias comportamentais orientais, consiste resumidamente no desligamento de si mesmo para uma conexão com o todo transcendente, mediante a perda dos limites do “eu” e a regulação da qualidade dos estados emocionais e mentais. Por essa razão, possivelmente o título da obra guarde em si qualquer coisa de um prelúdio da experiência poético- transcendental que se inicia (DE PAULA, 2015, p. 8-9, grifos e aspas do original).

Ainda segundo a autora, os sonetos constituem quatro movimentos distintos, que acompanham gradativamente o desenvolvimento transcendental do sujeito-poeta. Nessa direção, são tratados pelo eu lírico, respectivamente, os temas da efemeridade, do amor, da transcendência e da dissolução do indivíduo. Acrescentamos, porém, que essa divisão não é estanque, e que os poemas e os seus motivos dialogam entre si. A fim de não exceder os objetivos deste trabalho, restringir-nos-emos à análise do segundo soneto do conjunto, o que de modo algum compromete a sua leitura.

Em “Soneto de meditação n.º 2” temos um exemplo da já indicada simpatia de Vinicius pelas formas da lírica tradicional, que nasceu com o amadurecimento de sua poesia. No entanto, o poeta demonstra desprendimento, ao forjar o poema com uma linguagem poética singular e em consonância com as tendências de seu tempo. O soneto acima, seguindo a tradição italiana, constitui-se de 14 versos decassílabos organizados em quatro estrofes – dois quartetos e dois tercetos. Seu esquema de rimas, porém, é inusitado: nos dois quartetos, temos rimas intercaladas, entre os versos de número 1 e 4 e 5 e 8, e rimas emparelhadas nos versos de número 2 e 3. O sexto e o sétimo versos apresentam apenas rimas toantes, e a homofonia das rimas consoantes obedece a padrões diferentes em cada estrofe. Assim, nos dois tercetos, as rimas são do tipo FFG // GHH. Tal organização rítmica auxilia na construção do andamento do poema, sóbrio e compassado, próprio de uma meditação. Andamento que é acentuado, também, pelas homofonias no interior dos versos, causadas por rimas toantes, assonâncias e aliterações, e pelo uso recorrente do *enjambement*¹⁰.

No poema em questão, a problemática da autodescoberta é tratada em face da relação amorosa, a qual, ao remeter à experiência mundana, estabelece com os anseios do eu lírico de cunho metafísico uma medição de forças. A partir dessa disputa, travada dentro de si, o eu lírico tenta compensar, no amor recebido da mulher, a necessidade insaciável de encontrar a sua essência. Na reiteração da asserção “uma mulher me ama”, repetida em todas as estrofes do poema, pode ser observado o esforço dispensado pelo eu lírico, como que a convencer a si da soberania desse sentimento. Tal frase, aliás, confere singularidade ao soneto viniciano, ao revelar uma figura feminina que, diferentemente da tradição sonetista, não é o objeto de desejo ou afeição. No relacionamento que se apresenta, ao contrário, a mulher desempenha a função de agente, e o sujeito se torna a coisa amada.

Inicia o texto poético justamente a asserção mencionada acima, que, ao ser encerrada por um ponto final, destaca-se como uma proposição, a tese do poema. Após, do primeiro ao quinto verso, o eu lírico cogita sobre que sentimento experimentaria a amante em circunstância de sua morte: “se eu me fosse” (v. 1). Talvez a mulher se abatesse, como uma “árvore jovem [...] na sua tarde em flor” (v. 3-5) que não sente o frescor da brisa a lhe soprar as folhas. Nessa analogia, o sujeito se torna o vento, cujas características antitéticas – “inconstante e fiel, tardio e doce” (v. 4) – demonstram o seu conflito interno: ele se diz fiel e doce à sua parceira, mas é

¹⁰ Também conhecido como cavalgamento e encadeamento, *enjambement* é “o transbordamento sintático de um verso em outro; a pausa final do verso atenua-se, a voz sustém-se, e a última palavra de uma linha se conecta com a primeira da seguinte, estabelecendo a ruptura da cadência determinada pela simetria dos seguimentos ou gerando a desuniformidade rítmica da estrofe” (MOISÉS, 1992, p. 173).

volúvel, está sujeito a mudanças. A mocidade da mulher, marcada pelas expressões “jovem” e “tarde em flor”, em oposição à aparente maturidade do sujeito poético, aqui designada pelo adjetivo “tardio”, é uma característica recorrente na lírica viniciana, a partir de cujas implicações podemos notar no sujeito o sentimento de iminência da morte. Verificaremos isso com mais nitidez em “O mergulhador”.

No segundo quarteto, a proposição inicial é reforçada pela comparação “uma mulher / Me ama como a chama ama o silêncio” (v. 5-6). Aqui, o eu lírico deixa de ser o vento para se tornar o silêncio, o que acentua a sua impassibilidade diante do sentimento que lhe chega. A assonância, principalmente de /a/ e /o/, e a tensão causada pela aliteração das consoantes surdas e sonoras, o jogo entre oclusivas, fricativas, nasais e sibilantes intensificam a sensação de vazio que preenche o silêncio. Já a mulher arde como a chama, e o silêncio basta para lhe manter acesa. Seu amor aparentemente unilateral, visto que o eu lírico não explicita reciprocidade, é, entretanto, vitorioso e “vence / O desejo da morte” (v. 7-8) que persegue o amado.

No entanto, nos dois tercetos, o eu lírico expõe a fragilidade da tese inicial, ao revelar o controle que tem sobre ele a sua busca, cujo impulso não é claro, mas que se depara com a sua própria imagem. É uma busca, portanto, que aponta para o lado de dentro, para o íntimo do indivíduo. De outro modo, como é ao “gênio dos espelhos” que o sujeito “leva a face”, o objeto a ser apreendido está no seu reflexo. A exemplo do que acontece em “Princípio”, a autodescoberta pressupõe a consumição, transcende a experiência física. Assim, para estar em face da própria imagem, é preciso a antecipação do fim, deve-se ir ao encontro da morte, pois é o “escuro / Do crepúsculo mórbido e maduro” (v. 9-10) que conduz o sujeito. Novamente, o extrato fônico do poema dá intensidade ao verso, desta vez acentuando com a assonância do /u/ a obscuridade em que se encontra o gênio visitado. A respeito desta figura,

um gênio acompanha cada homem, como seu duplo, seu *daimon*, seu anjo da guarda, seu conselheiro, sua *intuição*, a voz de uma consciência suprarracional. [...] Mas só através de uma longa evolução da consciência foi possível chegar a considerar o ou *os gênios* como *aspectos da personalidade* de cada ser humano, com seus conflitos interiores de tendências, de pulsões, de ideal etc... (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 468) [grifos do original].

Nesse sentido, podemos inferir que o “gênio dos espelhos” do qual o eu lírico vai ao encontro é o seu duplo, o seu *alter ego*, que, como outro, pode definir a si. Podemos presumir, ainda, que esse *alter ego* é um simulacro do eu lírico, ente superior, pois, diante dele, o sujeito, agora moço, vê seus “olhos velhos / Vindos de ver a morte em mim divina” (v. 12-13). Ou seja, são olhos transcendentais, que já transpuseram a linha entre a vida e a morte e têm as respostas

que procura o eu lírico. Mas este, mais uma vez, fracassa em sua tentativa, realizada “em vão” (v. 12), uma vez que os olhos vistos lhe são indiferentes, como aqueles a que vê Narciso na fonte.

A última estrofe recupera a presença do amor feminino, que, enfim, ilumina o eu lírico, retirando-o da escuridão que caracteriza a sua busca. O extrato fônico de novo apoia a construção de significado do poema, como podemos notar no verso final: “Uma mulher me ama e me ilumina” (v. 14), em que, através da repetição das vogais e das consoantes nasais, reestabelece-se o tom pensativo e resignado evidenciado nos primeiros versos. O verso último opõe-se, assim, a versos como “E eu, moço, busco em vão meus olhos velhos / Vindos de ver a morte em mim divina” (v. 12-13), em que a aliteração da fricativa /v/ e das oclusivas /c/, /d/ e /t/ realça a tensão e o dilaceramento do sujeito ao descrever o seu conflito interno. Esse embate atravessa a obra poética de Vinicius e, a exemplo do “Soneto de meditação n.º 2”, desvela a instabilidade de seu eu lírico, que ora se resigna à impossibilidade de completar a sua busca, ora ousa descobrir novos caminhos para a almejada autodescoberta.

4.3 O MERGULHADOR

O MERGULHADOR

E il naufragar m'è dolce in questo mare
Leopardi

Como, dentro do mar, libérrimos, os polvos
No líquido luar tateiam a coisa a vir
Assim, dentro do ar, meus lentos dedos loucos
Passeiam no teu corpo a te buscar-te a ti.

És a princípio doce plasma submarino
Flutuando ao sabor de súbitas correntes
Frias e quentes, substância estranha e íntima
De teor irreal e tato transparente.

Depois teu seio é a infância, duna mansa
Cheia de alísios, marco espectral do istmo
Onde, a nudez vestida só de lua branca
Eu ia mergulhar minha face já triste.

Nele soterro a mão como a cravei criança
Noutro seio de que me lembro, também pleno...
Mas não sei... o ímpeto deste é doído e espanta
O outro me dava vida, este me mete medo.

Toco uma a uma as doces glândulas em feixes
Com a sensação que tinha ao mergulhar os dedos
Na massa cintilante e convulsa de peixes
Retiradas ao mar nas grandes redes pensas.

E ponho-me a cismar... — mulher, como te expandes!
 Que imensa és tu! maior que o mar, maior que a infância!
 De coordenadas tais e horizontes tão grandes
 Que assim imersa em amor és uma Atlântida!

Vem-me a vontade de matar em ti toda a poesia
 Tenho-te em garra; olhas-me apenas; e ouço
 No tato acelerar-se-me o sangue, na arritmia
 Que faz meu corpo vil querer teu corpo moço.

E te amo, e te amo, e te amo, e te amo
 Como o bicho feroz ama, a morder, a fêmea
 Como o mar ao penhasco onde se atira insano
 E onde a bramir se aplaca e a que retorna sempre.

Tenho-te e dou-me a ti válido e indissolúvel
 Buscando a cada vez, entre tudo o que enerva
 O imo do teu ser, o vórtice absoluto
 Onde possa colher a grande flor da treva.

Amo-te os longos pés, ainda infantis e lentos
 Na tua criação; amo-te as hastes tenras
 Que sobem em suaves espirais adolescentes
 E infinitas, de toque exato e frêmito.

Amo-te os braços juvenis que abraçam
 Confiantes meu criminoso desvario
 E as desveladas mãos, as mãos multiplicantes
 Que em cardume acompanham o meu nadar sombrio.

Amo-te o colo pleno, onda de pluma e âmbar
 Onda lenta e sozinha onde se exaure o mar
 E onde é bom mergulhar até romper-me o sangue
 E me afogar de amor e chorar e chorar.

Amo-te os grandes olhos sobre-humanos
 Nos quais, mergulhador, sondo a escura voragem
 Na ânsia de descobrir, nos mais fundos arcanos
 Sob o oceano, oceanos; e além, a minha imagem.

Por isso – isso e ainda mais que a poesia não ousa
 Quando depois de muito mar, de muito amor
 Emergindo de ti, ah, que silêncio pausa
 Ah, que tristeza cai sobre o mergulhador! (MORAES, 2012b, p. 40-42)

Publicado no livro *Novos Poemas II* (1959), “O Mergulhador” foi composto em uma época na qual a lírica de Vinicius já havia alcançado maturidade¹¹. O poeta possuía, pois, uma linguagem despojada e uma sintaxe própria, mais objetiva e sem a afetação percebida em sua poesia incipiente, de raízes simbolistas. Quanto à sua estrutura, o poema dispõe de certa rigidez formal, sendo organizado em catorze quartetos, cujos versos têm, em sua maioria, doze sílabas poéticas. Como já mencionado, as transformações de ordem conceptual que Vinicius sofreu

¹¹ “Na capa, há a seguinte indicação abaixo do título: (1949-1956). A numeração em romanos aponta para o livro *Novos poemas*, de 1938; já as datas registram, sem dúvida, o período em que os poemas do livro foram escritos” (site oficial da obra do autor).

refletiram em sua escrita. Assim, as formas fixas consistiram em um meio de o escritor conferir equilíbrio e proporção à sua poesia.

Em “O mergulhador”, o eu lírico empreende literalmente o “mergulho em si”, com o detalhe de que as águas que o levam ao inconsciente estão situadas na figura feminina. É possível inferir, do texto poético, que esse eu lírico é do gênero masculino, de idade adulta e que se identifica como um mergulhador. Sua interlocutora é uma jovem mulher, cujas feições são em grande parte referidas pela sua sensualidade, juventude e ligação com o mar. Este, aliás, estabelece com a figura feminina uma relação simbólica, a partir da qual ambos se tornam um só elemento em que o sujeito submerge, trazendo à tona toda a sua subjetividade e expressão poética. Desse modo, ao contrário de “Soneto de meditação n.º 2”, aqui a relação amorosa é o meio de acesso à autodescoberta.

O poema centra-se, pois, na tarefa à qual o eu lírico se lança – a de mergulhar –, atividade essencialmente solitária, que demanda uma postura desbravadora e pujante. Podemos decompor o processo que envolve o mergulho em dois momentos: antes de o eu lírico precipitar-se nas águas, momento em que ele é tomado por um sentimento de angústia e medo, e após o fazer, quando é acentuado um estado de perturbação e tristeza, tornando o “nadar” do mergulhador “sombrio” (v. 44). Essa percepção vai ao encontro da leitura apresentada por Micheletti (2013), segundo a qual “O mergulhador” divide-se em duas seções de sete estrofes: na primeira, temos a perspectiva do sujeito que ainda está na superfície, a contemplar, externamente, a mulher-mar que flutua “ao sabor de súbitas correntes / Frias e quentes” (v. 6 e 7); na segunda, ele já empreendeu o mergulho e passa a meditar de um ângulo interior, submerso.

Há, no início do texto, a epígrafe “*E il naufragar m'è dolce in questo mare*”. O verso, extraído de “L’Infinito”, do poeta italiano Giacomo Leopardi, introduz o conflito do eu lírico: embora seja envolto por uma atmosfera de naufrágio, de infortúnio, é-lhe doce mergulhar, perscrutar o infinito que o mar esconde, pois lá ele pode encontrar a chave dos mistérios que o cercam. Aqui, é fundamental destacar que o esforço do eu lírico não visa a conhecer qualquer aspecto incógnito da figura feminina, embora o pareça à primeira vista; pois, como já mencionado, a mulher mantém com o mar uma relação de equivalência, consistindo em um espaço ideal para se entregar à contemplação. Nesse sentido, a ação do eu lírico revela um propósito eminentemente narcísico, qual seja, o de encontrar a sua unidade, o seu eu.

Nas primeiras estrofes, é estabelecido o contato inicial entre o sujeito poético e a sua interlocutora, relação que será apresentada através de um desdobramento de imagens marinhas. Por meio da comparação, o sujeito equipara o desembaraço de seus dedos, a percorrer o corpo da amante, à liberdade com que os polvos, no fundo do mar, agarram com seus tentáculos a sua

presa. A associação realizada pelo eu lírico culminará na convergência entre o mar e a mulher, os dois principais campos semânticos do poema, que já no quinto verso representam uma unidade: “És a princípio doce plasma submarino” (v. 5). Em “meus lentos dedos loucos / Passeiam no teu corpo, a te buscar-te a ti” (v. 3 e 4), o eu lírico revela a sua busca, intensificada no corpo feminino, o que evidencia sonoramente por meio da assonância da oclusiva /t/ e sintaticamente pela reiteração do pronome da 2ª pessoa do singular.

À medida que o eu lírico imerge, o seu conflito (já sugerido na epígrafe) vai sendo revelado, pois a presença feminina, agora líquida, suscita-lhe um sentimento ambíguo: ela é “substância estranha e íntima / De teor irreal e tato transparente” (v. 7 e 8). O recurso à antítese e ao paradoxo, como em “frias e quentes” e “estranha e íntima” (v. 7), reforça a sensação de perplexidade do sujeito e introduz as próximas estrofes, em que a mulher evocará no eu lírico a figura materna e a infância, em conformidade com a simbologia indicada por Bachelard (1989), da qual tratamos na análise de “Princípio”.

O colo da mulher lembra ao eu lírico o seu passado, quando era ainda menino, e transmite-lhe um instante de paz: “Depois teu seio é a infância, duna mansa / Cheia de alísios” (v. 9 e 10). Entretanto, essa paz é efêmera, pois ao mesmo tempo em que o seio feminino lembra a infância, remete também à puberdade, ganhando contornos sensuais e assinalando a queda da inocência, momento que, para o eu lírico, envolve outras perdas, dentre elas a de sua identidade. Assim, o seio é “marco espectral do istmo” (v. 10), isto é, uma sombra do passado que delimita duas extensões de tempo. A quarta estrofe ratifica a ambiguidade que esse componente feminino representa para o sujeito, ora remetendo ao seio materno, ora ao seio da amante: o primeiro lhe “dava vida”, o segundo lhe “mete medo”.

Voltando ao campo semântico da água, na quinta estrofe, o eu lírico revela a impressão que lhe dá o toque no corpo da mulher: recupera-lhe a sensação que tinha ao mergulhar os dedos nas pilhas de peixes, retiradas do mar em redes de pesca. Tudo isso o faz meditar: apesar de o fazer lembrar do mar e da infância, a mulher é maior, é algo fantástico e misterioso, como o continente submerso, símbolo do paraíso perdido: “assim imersa em amor és uma Atlântida” (v. 24). Na estrofe seguinte, com a posse carnal, o mergulho se torna iminente: “e ouço / No tato acelerar-se-me o sangue, na arritmia / Que faz meu corpo vil querer teu corpo moço” (v. 26-28) e, em uma efusão dos sentidos, o ato sexual se anuncia. O eu lírico enfim se joga ao mar, ao desconhecido, mergulho que pode ser identificado no verso seguinte: “E te amo, e te amo, e te amo, e te amo” (v. 29), em que a reiteração dá a ideia de entrega e aprofundamento.

Dentro do mar, o eu lírico se entrega à mulher com todas as suas forças e por completo, buscando nela, “entre tudo o que enerva” (v. 34), o seu íntimo, o “vórtice absoluto” (v. 35). Em

outras palavras, o sujeito sucumbe a uma busca autodestrutiva, pois pelo interior da mulher ele quer ser tragado até “colher a grande flor da treva” (v. 36), eufemismo para a morte. E esse desejo suicida é justificado a seguir: como um mergulhador, ele sonda “a escura voragem / Na ânsia de descobrir, nos mais fundos arcanos / Sob o oceano, oceanos; e além, a minha imagem” (v. 50-52). Ademais, a “escura voragem” ele procura nos “grandes olhos sobre-humanos” (v. 49) da mulher, olhos que têm a capacidade de refletir quem neles se mira. É importante destacar como, neste ponto do poema, os adjetivos que caracterizam a amante enfatizam a sua mocidade, pois seus pés são “infantis e lentos” (v. 37), suas pernas são “hastes tenras / Que sobem em suaves espirais adolescentes” (v. 38-39) e são seus “braços juvenis” (v. 41). A exemplo do que ocorre em “Soneto de meditação n.º 2”, tal caracterização contrasta com a aparente maturidade do eu lírico, a ponto de a relação entre os dois ser julgada como um “criminoso desvario” (v. 42).

Nesse contexto, é acentuada a solidão do mergulhador, e a mulher-mar torna-se um espaço imensurável e obscuro, onde “é bom mergulhar até romper-me o sangue / E me afogar de amor e chorar e chorar” (v. 47-48). Torna-se evidente, portanto, que a relação amorosa esconde uma busca do sujeito, que lhe é vital: ele quer encontrar a si, à sua imagem, quer narcisicamente descobrir quem ele realmente é. Contudo, como já indicado, a busca do sujeito poético viniciano redundava infrutífera, baldada, infecunda, o que também se reflete em “O mergulhador”, cujo final ilustra o seu insucesso: “Quando depois de muito mar, de muito amor / Emergindo de ti, ah, que silêncio poussa / Ah, que tristeza cai sobre o mergulhador” (v. 54-56).

Observamos que, para além da relação afetiva entre o eu lírico e sua interlocutora, inscreve-se, no poema, uma tensão entre os sentimentos do sujeito. Apesar de, aparentemente, o seu amor não ser correspondido com a mesma intensidade, visto que ele lhe demonstra um amor devoto e vigoroso, e ela, por sua vez, é fria e alheia – como ilustra o verso “tenho-te em garra; olhas-me apenas” (v. 26) –, a mulher se mostra receptiva ao amante. Nesse sentido, a causa da tristeza do eu lírico está ligada a ele próprio, pois, por trás do desejo, há uma busca por ele tentada, mas não alcançada, que o frustra. Essa busca corresponde à autodescoberta, revelando o teor narcísico que exploramos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, buscamos estabelecer relações intertextuais entre alguns poemas de Vinicius de Moraes e a narrativa mitológica de Narciso, tendo como base a linha interpretativa bachelardiana, segundo a qual o referido mito comporta uma simbologia sobre a busca pelo autoconhecimento. Nesse sentido, pudemos comprovar que, nos poemas aqui tratados, o “mergulho em si”, com vistas à autodescoberta, foi realizado a partir de motivos que remetem com fidelidade à história da figura mitológica grega que morreu contemplando a sua imagem, no espelho natural formado pelas águas da fonte.

Em “Princípio”, observamos um eu lírico cético e contemplativo, que reconhece o seu conflito e anseio pelo autoconhecimento, mas que não acredita na possibilidade de alcançar esse ideal, a não ser pelo renascimento/pela morte. Já em “Soneto de meditação n.º 2”, verificamos um sujeito que, perante o amor recebido da mulher, tenta abandonar as suas inquietações de natureza transcendental. No entanto, deixa revelar, na necessidade de autoafirmação do sentimento amoroso, a sua fragilidade e dependência da própria busca. “O Mergulhador”, por sua vez, apresenta um eu lírico que empreende literalmente o “mergulho em si”, concretizado justamente na relação amorosa. Ao se valer da mulher como espaço de busca, e ao transmutá-la nas profundezas do mar em que se lança e sonda o desconhecido, o sujeito almeja encontrar, ao fim, a sua essência, a própria imagem.

Ademais, após a análise dos poemas, podemos concluir que não por acaso algumas imagens e símbolos, como o espelho, o mar e a própria figura de Narciso habitam a poesia de Vinicius, como também não é por acaso que esses motivos se relacionam em sua obra com os temas da morte, do amor e da necessidade de conhecer a si. Conforme pudemos verificar com os estudos de Mircea Eliade, Carl Jung, Gaston Bachelard, dentre outros, o homem é um sujeito histórico, e o processo evolutivo pelo qual passou o seu corpo, sofreu também a sua mente. Assim, do mesmo modo que trazemos resquícios físicos de nossos ancestrais, nosso inconsciente está repleto de imagens coletivas, ritos, motivos mitológicos, arquétipos e resíduos de tempos imemoriais. Por mais que, em seu processo de criação, o artista busque constantemente dar novos significados às emoções, ideias e experiências humanas, esse material primitivo, que está arraigado à nossa imaginação, e vívido através dos séculos, manifesta-se sempre, nas mais diferentes gradações, em sua expressão artística.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ANDRADE, Mário de. Belo, forte, jovem. In: _____. **Empalhador de Passarinho**. 2. ed. São Paulo: Martins, 1955.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega, vol. I**. 5. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1989.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega, vol. II**. 17. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis**. Tradução de David Jardim Júnior. 6. ed. Rio de Janeiro: Ediouro: 1999.
- CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. 3 ed. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura & linguagem: a obra literária e a expressão linguística**. 3. ed. São Paulo: Quíron, 1980.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 12. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- DE PAULA, Jupira Ribeiro. **Erotismo e transcendência nos “Quatro sonetos de meditação”, de Vinicius de Moraes**. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6. ed. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente. In: _____. (Org.). **O homem e seus símbolos**. 2. ed. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 15-132.
- KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

MICHELETTI, Guaraciaba. **A poesia, o mar e a mulher: um só Vinicius**. 2. ed. rev. São Paulo: Terracota Editora, 2013.

MINASI, Maria Christina Pereira. **A reatualização do mito de Narciso na poesia de Vinicius de Moraes**. 2010. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Instituto de Letras e Artes (ILA), Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 6. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1992.

MORAES, Vinicius de. **Nova antologia poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

MORAES, Vinicius de. **Poemas esparsos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

MORAES, Vinicius de. **Poemas, sonetos e baladas, Pátria minha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008c.

MORAES, Vinicius de. **Novos poemas, Cinco elegias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

MORAES, Vinicius de. **Novos poemas (II)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

VELOSO, Aida Maria. O mito de Narciso na poesia portuguesa contemporânea, **Humanitas**, Coimbra, n. 27-28, p. 167-190, 1975-76. Disponível em: <<https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/humanitas27-28>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Tradução de Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.