

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

RAFAEL MARTINS DA COSTA

IMAGEM DE POETA: VINICIUS DE MORAES E A ORGANIZAÇÃO DA *ANTOLOGIA*
POÉTICA

BELO HORIZONTE

2019

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Rafael Martins da Costa

Imagem de poeta: Vinicius de Moraes e a organização da *Antologia poética*

Versão final da tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira
Linha de pesquisa: Poéticas da modernidade
Orientador: Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral

Belo Horizonte

2019

M827a.Yc-i Costa, Rafael Martins.
Imagem de poeta: Vinícius de Moraes e a organização da Antologia poética
[manuscrito] / Rafael Martins Costa. – 2019.
260 f., enc.

Orientador: Sérgio Alcides Pereira do Amaral.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 227-241.

Anexos: f. 242-260.

1. Moraes, Vinícius de, – 1913-1980. – Antologia poética – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 3. Antologias – Teses. I. Alcides, Sérgio, 1967- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

ATA DA DEFESA DE TESE DE RAFAEL MARTINS DA COSTA. Número de registro: 2015652900. Às 14 horas do dia 27 (vinte e sete) do mês de setembro de 2019, reuniu-se na Faculdade de Letras da UFMG a Banca Examinadora de Tese, indicada *ad referendum* em 02/09/2019 e referendada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG em 20/09/2019, para julgar, em exame final, o trabalho final intitulado *Imagem de Poeta: Vinicius de Moraes e a organização da "Antologia poética"*, requisito final para obtenção do Grau de DOUTOR em Letras: Estudos Literários, área de concentração Literatura Brasileira/Doutorado. Abrindo a sessão, o Orientador e Presidente da Banca Examinadora, Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Banca Examinadora se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral - FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato.

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão - FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato.

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato.

Profa. Dra. Maria Eugenia da Gama A. Boaventura Dias - UNICAMP - indicou a aprovação do candidato.

Prof. Dr. Eucanaã de Nazareno Ferraz - UFRJ - indicou a aprovação do candidato.

Pelas indicações, o candidato foi considerado APROVADO.

O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pelo Presidente da Banca. Nada mais havendo a tratar, o Presidente lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 27 de setembro de 2019.

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral

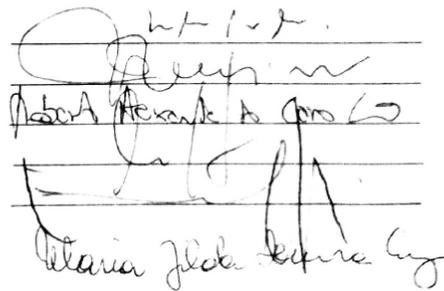
Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said

Profa. Dra. Maria Eugenia da Gama A. Boaventura Dias

Prof. Dr. Eucanaã de Nazareno Ferraz

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
FALE/UFMG



Obs.: Este documento não terá validade sem a assinatura e carimbo da Coordenação.

Para Aline Vininha, minha amiga

AGRADECIMENTOS

É antes uma vontade indizível de te falar docemente
De te lembrar tanta aventura vivida, tanto meandro de ternura
(Vinicius de Moraes, “Elegia ao primeiro amigo”)

Neste trabalho sobre uma antologia e um poeta, muitos professores deveriam ser lembrados, sobretudo porque foi na escola que conheci a poesia sob esse formato. A todos os mestres que fizeram de mim um leitor, sou grato. Represento o afeto que tenho por eles por meio da enorme gratidão ao prof. Sérgio Alcides Pereira do Amaral, meu orientador, pela generosidade expressa em comentários, sugestões e caminhos abertos. Agradeço, ainda, aos professores Eucanaã Ferraz e Jacyntho Brandão por terem me ajudado a definir o foco da minha pesquisa. À Profa. Maria Eugenia Boaventura, pela amizade e pelas valiosas lições de sempre. Aos professores Roberto Said, Gustavo Silveira e Rogério Barbosa, por aceitarem contribuir como leitores e avaliadores desta tese.

Também foram determinantes para conclusão do trabalho diversos amigos que têm renovado em mim a esperança e a crença no amor. Agradeço especialmente a Fernanda Drummond, Bruna Guerra, Juliana Athayde, Rodrigo de Agrela, Marcelle Saint Martin pelo companheirismo e pelas assistências diretas para a realização deste estudo. Sou grato ainda ao Caio, meu companheiro, que tantas vezes participou com paciência e lucidez do difícil processo de depuração das ideias.

Aos meus pais, agradeço por estarem sempre na linha de frente da minha vida.

Esta pesquisa contou ainda com o auxílio de instituições sem as quais os objetivos aqui propostos não teriam sido alcançados. Agradeço aos servidores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG pelo apoio técnico e pela formação; à Fundação Casa de Rui Barbosa, ao Cláudio Vitena, ao Eduardo Ribeiro e à Rosângela Florido Rangel, pelo suporte fornecido à minha pesquisa e pela preservação do nosso patrimônio literário; à Biblioteca Nacional, pela grande presteza de seus bibliotecários. Em especial, agradeço ao Instituto Federal do Rio de Janeiro, onde exerço meu ofício, por ter incentivado e permitido a minha capacitação.

Tinha paixão por mulheres casadas
E fazia sonetos sentimentais e realistas
Que catalogava num grande livro preto
A que tinha posto o nome de Fœderis Arca.
(Vinicius de Moraes, “Vinte anos”)

RESUMO

A partir da análise da *Antologia poética*, de Vinicius de Moraes, o presente trabalho tem por finalidade demonstrar como a organização dessa coletânea permitiu ao poeta elaborar uma imagem de si e uma leitura da própria obra. A tese parte do pressuposto de que um livro de poesia não é uma mera compilação de textos, e sim um construto orgânico determinado pela poética do autor, por suas apostas pessoais, pelos debates coevos. Por isso, analisam-se aqui elementos paratextuais e materiais de arquivo, tais como rascunhos e cartas, com o objetivo de identificar os propósitos que levaram Vinicius a organizar parte de sua obra em um único volume, no final da década de 1940. Além disso, esta pesquisa também evidencia como a narrativa proposta por ele na “Advertência” da *Antologia* foi reproduzida por diversos autores, em diferentes contextos, tornando-se uma espécie de chave de leitura muitas vezes empregada para interpretar a carreira e a poesia desse poeta. Em especial, consolidou-se a ideia de uma poética dividida em duas fases antagônicas, separadas por aquilo que teria sido uma “luta” do poeta “contra si mesmo no sentido de uma libertação”(MORAES, 1954, p.6). Em contrapartida, a tese procura ressaltar elementos de continuidade, como determinadas constantes mito-poéticas sobre o poeta e a poesia, que permanecem em momentos supostamente distintos dessa poesia. Este estudo busca, assim, reavaliar alguns termos frequentemente empregados para se descrever a poética de Vinicius, a partir da observação de que essa dicotomia elaborada pelo próprio poeta participa, antes de mais nada, de uma série de imaginários que articulam pontos diversos de sua obra e que podem ser identificados no conjunto de poemas reunidos na *Antologia*. Ressalta-se, desse modo, a importância da materialidade do livro, os sentidos produzidos pelo arranjo dos poemas, a fim de que se percebam algumas características que definem a complexidade e a beleza da poesia de Vinicius.

Palavras-chave: Vinicius de Moraes; antologia; poeta.

ABSTRACT

This dissertation analyzes how Vinicius de Moraes was able to fashion a particular public image of himself as a poet through the process of organizing his own *Antologia poética (Selected Poems)* – in which he would also suggest a persuasive way of understanding the development of his poetry. The starting point is the assumption that a book of poems is not a mere collection of texts but rather an organic construct much determined by the author's poetics, contemporary debates, personal commitments and some forsaking as well. Paratextual elements and archive materials such as rough drafts and letters are thus examined in order to discuss the reasons that may lie behind the decisions taken by Vinicius while selecting from his previous books for a first anthology, in the late 1940s. In the preface he wrote especially for this selection, the poet outlines a broad narrative about his own poetical progress – which has proved very effective, as it was later reinforced by many critics and writers, in different contexts, and has since become the most acknowledged interpretation of both his career and poetry. In this text the author advances his idea of an oeuvre divided in two contrasting phases, changing from mystical and “bourgeois” origins into a more socially-concerned verse, so that the *Selected Poems* as a whole would testify to the poet's “struggle against himself towards his own liberation” (MORAES, 1954, p.6. Despite this narrative of change, it is possible to establish strong elements of continuity in Vinicius' work, especially the pervasiveness of myths about the poet and his inspiration. In view of these elements, it should be interesting to reevaluate the terms that are often used for describing Vinicius' poetics, which are so indebted to the dichotomy that was introduced by the author himself. The opposing phases he suggests, in fact, participate in a series of images articulated in different spots of his poetry that may be identified in the very body of poems collected in the *Antologia*. This approach may thus emphasize the importance of the book's materiality, exploring poetical meanings that come forth from just the particular arrangement of the poems included – in such a way to underscore the characteristics that define the complexity and the beauty of Vinicius' poetry.

Keywords: Vinicius de Moraes; anthology; poet.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1 ANTOLOGIAS: PROJETOS LITERÁRIOS	25
1.1 De “ediçãozinha” a antologia	25
<i>O organismo livro</i>	34
1.2 Outras antologias: outros projetos	42
<i>Cabral, a psicologia da compilação</i>	52
<i>Drummond, uma poética da “arrumação”</i>	59
1.3 Bandeira, um “sórdido” antologista	66
<i>O pensamento sobre antologias</i>	70
<i>A teoria do “poeta sórdido”</i>	74
2 OS DEBATES A PARTIR DE UMA ANTOLOGIA	82
2.1 Uma visita ao museu	82
2.2 A luta contra os “enjoamentos”	94
<i>A “Advertência”, de Vinicius de Moraes</i>	96
2.3 A recepção da <i>Antologia poética</i>	111
<i>Uma reação privada</i>	112
<i>Recepções públicas</i>	121
<i>Um desdobramento editorial da Antologia Poética</i>	127
2.4 A <i>persona</i> Vinicius	130
3 A MATRIZ POÉTICA	152
3.1 “O mesmo eterno poeta”	155
<i>Um poeta fatalista</i>	155
<i>O surgimento do poeta</i>	158
<i>O poeta escravizado</i>	168
3.2 “A terrível participação”	179
3.3 A contextura da <i>Antologia poética</i>	200
<i>O fecho do livro</i>	206
<i>Dois poemas sobre o exílio</i>	210
<i>De um mito a outro</i>	214

EPÍLOGO - A IMAGEM PERDIDA	221
REFERÊNCIAS.....	228
ANEXOS.....	242

INTRODUÇÃO

Não é infrequente a afirmação de que a modernidade instituiu um divórcio entre o poeta e o mundo. Com efeito, em uma sociedade governada por valores tecnicistas que apregoam o progresso, o trabalho e o utilitarismo, qualquer atividade que não esteja orientada para uma função pragmática é vista com desconfiança. A cultura literária moderna não apenas se deu conta disso, como tratou ela mesma de transformar essa suspeição contra o poeta em um argumento a partir do qual se desenvolveu um sem-número de ficções, poemas e ensaios que fizeram dessa inadequação fundamental um lugar-comum a partir do qual o mito da modernidade se produziu e se reafirmou. O emblema da derrocada do vate foi, muitas vezes, lembrado a partir de uma anedota composta por Charles Baudelaire: vai o poeta apressado por uma avenida quando, ao desviar-se dos transeuntes e das viaturas, deixa cair nas poças de lama a sua auréola. Ele decide, contudo, abandoná-la, pois prefere perder a sua dignidade e a suas insígnias a arriscar-se a quebrar alguns ossos em um iminente atropelamento¹.

Quase um século depois que esse *petit poème en prose* foi escrito, Vinicius de Moraes publicou, sob a forma de um soneto, um “Bilhete a Baudelaire”, cujo trecho final parece querer restituir ao poeta francês a auréola perdida: “Como passou depressa o tempo/ como mudou a poesia/ como teu rosto não mudou!”². Esses versos, escritos a partir de uma célebre fotografia de Baudelaire feita por Étienne Carjat, apareceram pela primeira vez em livro em 1954, na *Antologia poética*. Logo após esse soneto, Vinicius inseriu no livro outro poema também dedicado à memória de um poeta. Em “A morte de madrugada”, narra-se poeticamente os instantes que antecederam ao assassinato de Federico García Lorca. Mais uma vez, a imagem do poeta é figurada como aquilo que, permanecendo, pode revelar importantes mistérios: “a expressão se conservava/ como a segredar-me: A morte/ é simples, de madrugada”³.

A sequência formada por esses dois poemas integra um projeto iniciado por Vinicius no final dos 1940 cujo objetivo era reunir a maior parte da sua obra poética publicada até então, acrescida de outros poemas que estavam inéditos. Até aquele momento, Vinicius já publicara cinco livros de poesia, além de uma plaquete com o poema “Ariana a mulher”. O plano era fazer da *Antologia poética* não uma simples compilação de textos, mas uma

¹ “A perda da auréola”, BAUDELAIRE, 2006, p. 252-254. Ver o desdobramento da clássica anedota no conceito de arte aurática em BENJAMIN, 2012 e na ideia de “transcendência vazia”, proposta por FRIEDRICH, 1978, p. 104.

² MORAES, 1954, p. 226.

³ MORAES, 1956, p. 229.

coletânea que demonstrasse aos leitores aquilo que para Vinicius havia sido a sua trajetória como poeta. Em síntese, o autor acreditava que a sua obra era composta por “dois períodos distintos”, um marcado por misticismo e transcendência, outro caracterizado pela negação do primeiro por meio de uma aproximação ao mundo material⁴. Além de delinear essa divisão, Vinicius pretendia fazer do livro o testemunho de uma emancipação; tratava-se, segundo ele, de apresentar as duas fases da obra poética e, além disso, de declarar que o poeta, no momento da enunciação, em tudo diferia daquele jovem prenhe de espiritualidade e de consciência mística.

Para realizar esse projeto, Vinicius contou com o auxílio de alguns amigos, em especial de Manuel Bandeira, cuja sugestão terminou por definir o título do volume, *Antologia poética*. Bandeira foi também um leitor atento do datiloscrito do livro, intervindo inclusive na forma final de alguns poemas que entraram naquela antologia e no prefácio escrito por Vinicius. Esse paratexto autoral seria publicado como uma “Advertência”, na qual o poeta expunha a autoavaliação sobre sua obra e apresentava aquele florilégio como a materialização da “luta mantida pelo A[utor] contra si mesmo no sentido de uma libertação, hoje alcançada, dos preconceitos e enjoamentos de sua classe e do seu meio, os quais tanto, e tão inutilmente, lhe angustiaram a formação”⁵.

Por essas declarações se pode perceber que a *Antologia poética* não é apenas uma reunião despreziosa de poemas. Ao contrário, tem-se no livro uma intervenção crítica de Vinicius no sentido de estabelecer um sentido e uma narrativa para a sua obra poética, a fim de que o leitor perceba fases e características que, de acordo com o poeta, definiriam o percurso desenvolvido por ele. Além disso, ao estabelecer uma chave de leitura capaz de criar relações de semelhança e de oposição entre os seus poemas, Vinicius também compunha um autorretrato, destacando aspectos fundamentais para a composição da sua máscara autoral.

Pode-se afirmar, portanto, que a *Antologia poética* é uma espécie de metalivro, uma vez que essa coletânea está animada por uma proposição crítica cujo objetivo é fornecer uma interpretação para o desenvolvimento da obra de Vinicius de Moraes. Dessa forma, mesmo os poemas já éditos aparecem na *Antologia* organizados segundo um modelo interpretativo – o poeta preocupou-se em agrupá-los como elementos de conjuntos maiores, os quais corresponderiam às fases de sua poesia. Um primeiro desdobramento dessa proposição é que todos os outros livros de Vinicius publicados anteriormente são significados a partir da leitura explicitada na “Advertência”. Ao alinhar a sua produção em um novo volume e, mais do

⁴ MORAES, 1954, p. 5.

⁵ MORAES, 1954, p. 6.

que isso, ao propor uma interpretação ampliada da sua trajetória, o poeta-antologista desejava intervir na apreensão dos livros que já publicara: essas outras coletâneas de poesia são representadas como se fossem menos peças isoladas do que elementos de um sistema maior cujas características são definidas pela terminologia contrastiva adotada por Vinicius.

Outro efeito dessa sistematização sublinha a relevância do arranjo para a produção de sentido. Como na *Antologia* o poeta se preocupa em estabelecer os pontos de início e de término das fases, o lugar de cada poema é bastante significativo. A se considerar correta a divisão proposta por Vinicius, as características de cada poema – isto é, a sua proximidade com o misticismo ou com o mundo concreto – são estabelecidas *a priori* pela sua posição dentro do livro. Assim, o próprio índice se constitui como um paratexto produtor de sentido, porquanto o lugar de entrada dos poemas ali enumerados permite que se façam especulações sobre alguns de seus aspectos.

Destacar a importância do arranjo para a construção do sentido é igualmente observar que o livro não é, como se costuma representá-lo, um veículo neutro e indiferente ao seu conteúdo. Mais especificamente, em um volume de poesias, o sentido dos poemas é elaborado também a partir das diversas interações que esses textos estabelecem entre si. Sendo assim, a estrutura de uma antologia pode ser vista como um elemento significante, uma vez que as seções, as sequências dos poemas, os subconjuntos, tudo isso que compõe a materialidade do livro importa para a construção do sentido de cada poema. Isso não significa que os textos antologizados não guardem suas especificidades ou que deles não se possa fazer uma leitura que privilegie a sua autonomia. Todavia, o reconhecimento dessas particularidades não deve levar ao esquecimento das relações intertextuais que inevitavelmente se constroem entre os poemas reunidos em uma mesma coletânea. Por isso, um dos objetivos desse trabalho é evidenciar o arranjo como uma construção que importa para a análise literária.

No caso específico da *Antologia poética*, é possível perceber que Vinicius não apenas tinha consciência dessas interações contextuais como também tentou manipulá-las. Significativas nesse sentido são as intervenções que ele fez em alguns poemas, como em “O poeta”. Esse texto, publicado pela primeira vez no livro *Forma e exegese*, foi reformulado na *Antologia*: Vinicius o compôs a partir da união de outros dois poemas que apareciam separados na obra de origem; com isso, o poeta frisava, na nova composição, interações que estavam apenas sugeridas na publicação inicial. Por outro lado, é possível perceber que as intertextualidades ocorrem à revelia da consciência que o poeta manifesta sobre seus próprios textos. Ou seja, por vezes, o contato entre poemas pode produzir efeitos não previstos para além daquilo que conscientemente o poeta propôs. De todo modo, na *Antologia poética* essas

interações também contribuem para a definição de uma imagem da obra como um todo, uma vez que a coletânea é animada por esse propósito crítico explicitado logo no prefácio escrito pelo autor.

Cabe notar ainda que, ao constituírem uma narrativa cujo objetivo é explicar os diferentes momentos de uma mesma obra, os aspectos contextuais relativos ao arranjo elaboram, ainda, uma autoimagem do poeta. Portanto, as análises que aqui se seguem miram esse processo de construção do autorretrato a partir da organização do livro. Importa, sobretudo, observar como o trabalho de seleção e de composição é determinante para a concepção do mito pessoal do poeta. Sendo assim, parto da premissa de que toda antologia autoral corresponde a uma prática discursiva, por meio da qual se elabora uma máscara; em última instância, essas coletâneas são também formas específicas e estilizadas de uma autoapresentação de si, empregadas não só por Vinicius mas também por muitos outros poetas, de todas as épocas.

É possível que o leitor deste trabalho estranhe o longo desvio que faço, no primeiro capítulo, por outras antologias organizadas por poetas brasileiros no início do século XX. Contudo, essa investigação mais ampliada é motivada pela convicção de que a análise deve também abrigar a historicidade das obras literárias, destacando a relevância do contexto para apreensão da densidade dos objetos culturais. Por isso, uma boa parte desse capítulo é dedicada ao estudo de alguns aspectos da história cultural do Brasil em meados do século passado. Esse recorte cronológico justifica-se pela percepção de que entre os anos de 1930 e 1960 ocorreram importantes processos na dinâmica sociocultural que ajudam a entender o surgimento de diversas antologias no período. Em especial, podem-se destacar melhorias no nível de escolarização da população, bem como o aumento expressivo da circulação do livro no território brasileiro, fenômenos que se associam à criação de várias casas editoriais até o início da década de 1960.

Em paralelo a essas questões, evidencia-se também uma modificação interna ao próprio campo literário, por meio do estabelecimento de novos usos e funções para as antologias. Convém explicar que a organização dessas obras é tão antiga quanto a própria história do códice: o hábito de confeccionar antologias está relacionado à intenção de preservar uma memória cultural e à necessidade de conservar peças tomadas como representativas de um povo e/ou de uma cultura literária. Não sem motivos, as antologias foram historicamente empregadas com fins pedagógicos, pois esse gênero de livros serviu, durante muito tempo, como instrumento para o ensino de língua e das belas letras. A cultura literária moderna, embora não tenha suprimido essas práticas, fez novos usos da antologia,

ampliando suas finalidades para além das circunstâncias didáticas. O caráter beletrista foi, em grande medida, substituído pela ênfase na figura do antologista cujas idiossincrasias passaram a primeiro plano, em detrimento da pretensão objetiva dos florilégios escolares.

No Brasil, essa mudança nos usos e nas formas da antologia se processou sobretudo a partir do Modernismo. Impossível não sublinhar, nessa história, a eminência dos nomes de Mário de Andrade e de Manuel Bandeira, pois foram estes os poetas que, de forma mais sistemática, reivindicaram outros tipos de antologia, sem compromissos com a escola ou com as belas letras. Bandeira, por exemplo, não apenas dizia serem as antologias “excelentes instrumentos de propaganda” dos poetas⁶, como tratou ele mesmo de organizar diversas seletas que foram decisivas para o processo de ampliação das finalidades desse tipo de obra. Seguindo o caminho aberto por ele, poetas como Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto entre tantos outros organizaram antologias autorais fundamentais para a confirmação da popularidade do gênero no Brasil.

O surgimento de um número significativo de antologias, em meados do século passado, associa-se à própria dinâmica de sedimentação do Modernismo como tradição literária brasileira. Muitos dos poetas que começaram a publicar nas décadas de 1920 e 1930 já tinham nos anos 1950 uma produção relativamente extensa. As condições mais favoráveis à circulação do livro, bem como a própria necessidade de estabelecer uma avaliação desse primeiro momento de produção modernista foram fatores que contribuíram para que aparecessem essas compilações no pós-Guerra. Vale a pena reforçar esse caráter autoavaliativo das antologias autorais. Ao revistar algumas coletâneas, meu objetivo foi demonstrar como a organização dessas obras está relacionada com um processo de elaboração de uma autoimagem – a exclusão ou a inclusão de um texto, a montagem de um livro, a escrita de paratextos editoriais constituem procedimentos do controle autoral e, especificamente, colocam em circulação determinados mitos do poeta que constituem elementos de interesse dessa pesquisa.

Portanto, o desvio por outros poetas e por outras antologias tem uma motivação neste trabalho cuja ênfase é a obra de Vinicius de Moraes: trata-se de mostrar como o projeto da *Antologia poética* participa de um contexto cultural mais amplo, em grande medida, responsável pela construção de máscaras autorais a partir das quais as obras de alguns dos nossos poetas modernos – incluindo, claro, a de Vinicius – foram lidas. Ao estabelecer um diálogo entre diferentes poéticas, pretendi sinalizar fundamentalmente a importância desses

⁶ BANDEIRA, 2008, p. 377.

livros para a consagração de determinadas personalidades, processo que ainda está por ser suficientemente investigado.

O segundo capítulo volta às especificidades da *Antologia poética* organizada por Vinicius e concentra-se, a princípio, nos arquivos relativos a esse livro. Esses documentos guardados na Fundação Casa de Rui Barbosa sugerem que o poeta foi bastante meticuloso na composição do livro, cuidando de diversos detalhes tipográficos, revisando poemas já publicados, alterando versos que lhe desagradavam. Esses aspectos ajudam a redimensionar uma máscara que com frequência se atribuiu a Vinicius: a figura de um “poetinha” relapso e pouco rigoroso não faz justiça à imagem desse poeta atento à composição do seu livro, preocupado com a sua estrutura final e com a forma de cada um dos poemas que ele reuniu ali.

Vinicius sabia que aquele não era um livro qualquer. O seu cuidado com as questões formais da antologia aparece na correspondência trocada com Manuel Bandeira durante o período em que ele estava organizando o volume. Por meio do diálogo com esse leitor de primeira hora, Vinicius foi definindo alguns elementos fundamentais no livro, como a “Advertência” usada à guisa de um prefácio autoral. Nesse paratexto, o poeta não apenas propõe uma divisão binária e contrastiva da própria obra, como também elabora uma manifestação pública de ruptura. Vinicius desejava, naquele final da década de 1940, manifestar o seu afastamento das ideias que cultivava nos tempos de secundarista do Colégio Santo Inácio e de estudos na faculdade de direito. Por isso, no texto introdutório da *Antologia*, o autor emprega palavras poucos condescendentes para se referir à sua juventude e à sua obra inicial. Para ele, aquele era um período em que suas crenças políticas, religiosas e literárias resultavam de “preconceitos” e “enjoamentos”, “herdados de uma tradição governada pelos mitos, superstições e burguesismos da classe e do meio onde viveu”⁷. Essa autocrítica sugere que Vinicius pretendia fazer, por meio daquele livro, um registro público e comprobatório daquilo que ele designava como uma “libertação” dos valores que guiavam a sua consciência na juventude.

A *Antologia poética* era apresentada, portanto, por meio de um discurso em que se entrecruzavam elementos estéticos, políticos e religiosos. No plano político, Vinicius queria explicitar o seu distanciamento ideológico em relação à intelectualidade católica, a qual havia sido bastante influente sobre o seu pensamento na década de 1930. Vale notar que uma parte

⁷ Nota do Autor. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Produção intelectual do titular. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Reproduzido no Anexo C, na página 250 deste trabalho.

desses intelectuais havia aderido ao Integralismo e flertado com o fascismo. Organizada no pós-Guerra, a *Antologia* expressava, em contrapartida, a forte disposição antifascista de Vinicius naquele momento. Em certo sentido, aquela “Advertência” também objetivava declarar a divergência do poeta em relação a antigos amigos, demonstrando que ele não mais se alinhava entre os grupos conservadores que não tinham sido suficientemente antifascistas.

Nesse sentido, a “Advertência” tem um papel fundamental para o cumprimento dos propósitos que animam a antologia. Mais do que informar, o objetivo desse texto é assegurar que o leitor tenha “uma impressão verídica”⁸ do esforço empreendido pelo poeta para se emancipar de determinados ideários. Esse paratexto é, portanto, bastante propositivo no que diz respeito à construção de uma imagem autoral – “vejam como eu mudei, como sou um novo homem e, especialmente, como sou um novo poeta”, parece dizer Vinicius na “Advertência”.

A análise desse texto parte do pressuposto de que um prefácio autoral não é apenas um gênero informativo. Efetivamente, a sua discursividade se orienta a partir de outros propósitos comunicativos, especialmente porque, por meio desses textos, os poetas – mesmo aqueles que se apresentam como comentadores desinteressados – buscam orientar a leitura. Isso significa dizer que os prefácios desse tipo são, via de regra, instrumentos do controle autoral, na medida em que aquilo que neles se expressa interfere no modo como o leitor se relaciona com a obra. No caso da “Advertência” de Vinicius, a narrativa que procura afirmar uma evolução do poeta reivindica também uma interpretação da própria obra poética. Tudo se passa como se as transformações pessoais e ideológicas por que Vinicius passou ao longo de sua vida tivessem produzido na obra alterações drásticas, a ponto de se elaborarem nela duas fases completamente opostas.

Importa observar que essa associação entre vida e obra está a serviço da edificação de um mito pessoal do poeta, que faz dele um ser excepcional, capaz de renunciar a todas as falsas experiências para produzir uma poesia coerente com a verdade da sua missão. É significativo que o próprio Vinicius empregue termos como “luta” e “libertação” para se referir ao seu desenvolvimento como artista: essa terminologia materializa a idealização e um certo misticismo que constituem o fulcro do mito a partir do qual o autorretrato é composto. A apresentação da mudança como resultado de uma árdua batalha pessoal constrói uma figuração heroica da figura do poeta, representando-o como aquele que superou uma realidade hostil para alcançar a verdade de sua poesia.

⁸ MORAES, 1954, p. 6.

Por outro lado, essa narrativa constitui também um dos elementos de interesse da *Antologia poética*. O leitor é convidado a ler o livro para acompanhar o desenvolvimento de uma poética e, ao mesmo tempo, a ver os processos que determinaram a *conversão de Vinicius em Vinicius*. O êxito da narrativa pode ser medido pela frequência com que se validaram as proposições críticas presentes na “Advertência”. Na segunda metade do segundo capítulo, concentro-me nas leituras que foram feitas sobre a obra de Vinicius a partir do surgimento da *Antologia poética*. Via de regra, a maior parte dos leitores tomaram como fato aquilo que era construção – sem se preocupar em demonstrar que a chave de leitura fornecida por Vinicius era apenas uma das muitas entradas possíveis para essa obra, a crítica tratou de endossá-la, por meio da sistematização de um esquema interpretativo que se tornou a verdade última sobre a poesia viniciano. Produziu-se, então, aquilo que chamo de *crítica entre aspas*: muitas das diversas leituras que se fizeram da *Antologia* e da obra de Vinicius como um todo empregaram, com uma incômoda frequência, os mesmos termos descritivos usados pelo poeta na “Advertência” e por Rubem Braga no texto da orelha do livro. Nesse processo em que a divergência foi quase sempre a exceção, consolidou-se a proposta crítica de Vinicius, o que nem sempre fez justiça à complexidade e às ambivalências de sua obra poética.

Cabe notar que os desdobramentos dessa convergência crítica extrapolam os limites da *Antologia poética*. Como se pode ver nas análises que faço de declarações diversas sobre Vinicius, a narrativa proposta na *Antologia* – isto é, a ideia de uma obra dividida em duas fases antagônicas cujas características resultariam das transformações pessoais de Vinicius – foi usada para explicar a trajetória do poeta no sentido da aquisição de uma identidade própria. Ou seja, mesmo que nem sempre se reportassem à *Antologia*, a fortuna crítica de Vinicius terminava por enunciar mais uma vez o já enunciado, de modo que se assegurava uma interpretação unívoca dessa poética, ao mesmo tempo em que se repercutia uma mesma imagem do poeta.

É possível supor que tal univocidade seja menos uma falha de interpretação do que o indício da sobrevivência de determinados mitos do poeta na cultura literária moderna. Conquanto a modernidade tenha sido descrita amiúde como o regime estético avesso ao mito, sobrevivem nela imaginários mitológicos que animam algumas figurações arquetípicas do poeta, como se pode notar pela recorrência do emprego de classificações como “poeta puro”, “poeta revolucionário”, “poeta maldito”, “poeta inspirado”, “poeta construtivo”, etc. No caso específico das leituras sobre a obra de Vinicius de Moraes, essa mitologia reaparece por meio do contraste entre dois “Vinicius”, um movido pelo “sentimento do sublime”; outro, pelo

“encontro com o cotidiano”⁹. Esses sintagmas além de destacarem supostas características da obra são também o ponto de partida para que se produzam imagens de Vinicius, por meio de máscaras que fazem dele ora o “poeta místico”, ora o “poeta do cotidiano”, ora o “poeta participante”. Mais do que uma descrição específica do poeta brasileiro, manifestam-se nesses epítetos tensões fundamentais para a modernidade como a relação entre vida e poesia, entre estética e política, ou entre linguagem literária e realidade.

Vinicius de Moraes foi indiscutivelmente um personagem ímpar da história cultural brasileira. A atuação pública como intelectual, como compositor de música popular e como *showman*, os vários casamentos (foram nove ao todo!), o culto da boêmia e da abnegação, entre tantos outros fatores de uma biografia em torno da qual surgiu uma profusão de outras narrativas explicam em grande medida a popularidade desse poeta. A seu respeito, Carlos Drummond de Andrade teria dito: “Vinicius foi o único de nós que teve vida de poeta”¹⁰. Essa frase, replicada em uma incontável quantidade de textos e de sites da internet, evidencia como o nome de Vinicius mobiliza todo um imaginário que define a vida do poeta como singular e, por que não dizer, mágica. Crê-se que o bardo tem uma existência excepcional, instigante, como se essa máscara de sedução fosse uma espécie de ficção necessária para tornar cognoscível aquilo que, na verdade, é informe e, por vezes, contraditório.

No caso de Vinicius, porém, esse deslumbramento pela vida do poeta produziu uma inconveniente contrapartida: o interesse pela sua biografia nem sempre esteve em benefício da leitura da sua obra. Ou seja, as máscaras e as ficções que se construíram em torno de seu nome, em certa medida, prejudicaram a justa avaliação das ambivalências e das complexidades de seu legado literário. Isso faz ver o contrapeso do mito pessoal – ao mesmo tempo em que ajuda a criar uma representação lógica e coerente a partir do qual a imagem do poeta é apreendida, o mito atua no sentido de naturalizar aquilo que na verdade é construção cultural. Tem-se, portanto, uma ficção de unidade, que termina por vincular a imagem do *verdadeiro Vinicius*; esta máscara se torna o vestíbulo da obra, uma vez que a produção literária é enquadrada nos limites dessa representação.

Mais uma vez é necessário destacar a atuação do próprio Vinicius no sentido de reforçar esse mito. O projeto desenvolvido na *Antologia poética* foi extremamente bem-sucedido, visto que propôs uma narrativa capaz de definir a trajetória do poeta e de, fundamentalmente, extrair daí um autorretrato. No entanto, a tentativa de fazer da coletânea

⁹ Faço referência aos termos usados por Afrânio Coutinho para subdividir a produção de Vinicius em seções na *Obra poética*. MORAES, 1968. As intervenções de Coutinho serão discutidas no capítulo 2 deste trabalho.

¹⁰ CASTELLO, 1994, p.15.

um instrumento para que o leitor tivesse “uma impressão verídica” do suposto processo evolutivo nem sempre deixou claro aquilo que, por sua impropriedade, não pode ser circunscrito a essa narrativa. Apesar de eficiente, a leitura formulada pelo poeta deixou de fora aspectos que são importantes para a compreensão da riqueza e da complexidade de sua produção literária. A divisão da obra em duas fases antagônicas, por exemplo, dificulta a percepção daqueles elementos que permanecem de ponta a ponta, a despeito do desejo do poeta de manipulá-los e de suprimi-los.

No terceiro capítulo deste trabalho, proponho uma leitura do material poético da *Antologia*, sem me preocupar em confirmar aquilo que o próprio Vinicius já havia proposto. Tampouco é objetivo dessa análise apontar equívocos interpretativos cometidos pelo poeta. Mais importante é ver como essa (auto)leitura torna-se ela mesma uma construção literária, representando em certa medida a disposição compartilhada com muitos poetas modernos de fazer uma conciliação entre literatura e crítica literária. Portanto, na análise dos poemas do livro, concentro-me no desdobramento dessa proposição crítica, enunciada na “Advertência”, nos textos literários propriamente ditos. Em especial, pretendo destacar permanências, isto é, determinadas consciências mito-poéticas que percorrem a obra a despeito das especificidades de cada momento.

De fato, a poesia de Vinicius sofreu significativas alterações temático-formais à medida que o poeta foi renunciado a determinados valores e se apropriando de outros; esse processo de despojamento e de aquisição é característico do desenvolvimento de todo poeta que deseja qualificar a sua produção. Entretanto, também é preciso ponderar que bons poetas nem sempre são capazes de escapar de determinadas obsessões que se materializam na obra sob a forma de tensões nunca totalmente desfeitas. Toda a poesia de Vinicius manifesta uma grande fixação pelo problema da finitude, com um olhar permanente “para a grande partida que há no fim”¹¹. Essa preocupação se desdobra em uma permanente reflexão sobre a fatalidade, sobre o destino do homem diante desse fim inexorável. Mas o contraponto dessa profunda consciência da efemeridade de tudo é, na poesia de Vinicius, a representação do poeta como um aquele cuja existência escapa à circunstancialidade da vida humana. Por isso, o mito do poeta reaparece em diversos poemas da *Antologia poética*, constituindo um elemento de articulação entre os textos, como uma espécie de imaginário comum que anima as diferentes apostas formais que Vinicius fez ao longo de sua carreira literária. Sob essa

¹¹ “Soneto de Carnaval”. MORAES, 1954, p. 170.

perspectiva, os antagonismos entre as chamadas fases do poeta não são tão acentuados como muitas vezes se observou.

Se voltarmos uma vez mais à historietta do poeta com a sua auréola, talvez seja possível afirmar que Vinicius manifestou uma grande dificuldade de seguir o gesto do poeta parisiense e abandonar a auréola sem nostalgia ou remorsos. Isso não significa, porém, que Vinicius tenha produzido uma poesia passadista ou que seus poemas entronizem a figura de um poeta indiferente ao mundo, alheio às questões circunstanciais. Mais correto é afirmar que, mesmo nos momentos em que se aproximou dos dramas históricos de seu tempo, mesmo dialogando com formas e questões centrais da modernidade literária, mesmo se mantendo anônimo entre os homens, o poeta figurado nos poemas da *Antologia poética* preservou a convicção de que “para isso fomos feitos:/ para a esperança no milagre/ para a participação da poesia/ para ver a face da morte”¹². É nesse sentido que falo de uma certa incapacidade de renunciar totalmente ao mito, àquela visão heroica que faz do poeta o responsável pelo trânsito entre o concreto e o abstrato. Embora tenha feito o “encontro com o cotidiano” e em que pese os seus momentos de intensa participação social, a poesia de Vinicius nunca se afastou por completo daquele inicial “sentimento do sublime”.

Hoje, o interesse crítico da *Antologia poética* não é tanto a avaliação das diferenças entre esta ou aquela fase da poesia de Vinicius; talvez já tenha passado o tempo em que era necessário confirmar ou refutar as afirmações que o próprio poeta fez sobre a sua produção. Mais relevante é perceber como esse livro foi decisivo para a montagem de um mito pessoal, a partir do qual Vinicius foi e segue sendo descrito. A materialidade da *Antologia* se torna cada vez mais importante para uma avaliação mais justa e menos condescendente da sua obra. Quis com este trabalho assinalar algumas entradas que me surgiram a partir da sensação de que a produção bibliográfica sobre Vinicius ainda permanece aquém da espessura de sua poética. De resto, espero não sobrepor à verdade dos objetos literários teorias ou procedimentos interpretativos que eliminem o contradito. Antes pretendo que este estudo forneça novas perguntas para o leitor de Vinicius, especializado ou não. Durante esses últimos anos em que me dediquei à pesquisa desse poeta, uma cena se repetiu algumas vezes, quando dizia às pessoas o nome do poeta que eu estava estudando. A reação mais comum dos meus interlocutores era um sorriso de aprovação que, para mim, demonstrava a potência do mito, o quanto a imagem do “poetinha” é cara para o coração de muitos. Estarei satisfeito se, ao cabo,

¹² “Poema de Natal”. MORAES, 1954, p. 173.

minhas análises estimulem novos e antigos leitores de Vinicius a terem um contato não só com a sua biografia, mas especialmente com a sua obra.

1 ANTOLOGIAS: PROJETOS LITERÁRIOS

1.1 De “ediçãozinha” a antologia

No início de 1922, um garoto carioca mirava o passado. Na Ilha do Governador, para onde se mudara com a sua família, Vinicius costumava fazer caminhadas em companhia de pesados livros escolares, compostos por textos dos “principaes escriptores da Língua Portuguesa”. Ali, às margens da Baía de Guanabara, o menino, cujo nome lhe fora dado pelo avô latinista, lia avidamente sonetos graves, descritos em um dos seus florilégios estudantis como “formosas e aromáticas flores” oferecidas “à mocidade”¹³. De um desses poemas, “Anoitecer”, de Raimundo Correa, reunido na *Antologia Nacional*, Vinicius nunca mais se esqueceria. Enquanto em São Paulo, naquele mesmo ano, artistas e intelectuais organizavam a Semana de Arte Moderna, com o propósito de ultrapassar a sensibilidade parnasiana, o garoto suspirava à leitura dos poemas de Olavo Bilac e Alberto Oliveira. Entre banhos de mar com outras crianças da ilha, o pequeno brincava de fazer ele mesmo os seus poemas, quase sempre imitando aqueles poetas que tanto admirava. Nessas ocasiões, ele apanhava as coletâneas e copiava diversos sonetos, invejando os solenes bardos que nesses livros se imprimiam. Foi também por meio daquelas antologias, adotadas pelos mestres da escola, que Vinicius aprendeu a variante escrita da língua portuguesa. Sobre a influência que tais volumes tiveram sobre a sua formação como leitor, um jornal escreveria, três décadas depois: “Através da antologia, [Vinicius] travou conhecimento com todos os grandes poetas nacionais e portugueses”¹⁴.

Quando essas palavras foram publicadas, ele não era mais o menino que reproduzia versos alheios; com uma vasta e pessoal obra poética, Vinicius de Moraes era já um conhecido poeta, que havia organizado a sua própria *Antologia poética*. Neste livro, composto nos anos de 1948 e 1949, Vinicius reuniu boa parte dos poemas que havia publicado em outras coletâneas. O poeta vivia, então, nos EUA, onde exercia o cargo de vice-cônsul em Los Angeles. Na manhã de junho de 1949, enquanto escrevia uma carta ao amigo Manuel Bandeira, para comunicar-lhe que já havia sido feito o datiloscrito daquilo que seria a *Antologia*, Vinicius foi surpreendido por um pedido de socorro. Por isso, suspendeu a escrita da carta para evitar o pior. Não houve tempo; chegou apenas a tempo assistir ao assassinato, cometido a sangue frio no quintal de sua casa. Um pequeno passarinho acabara de ser decapitado por um gato, a

¹³ BARRETO; LAET, 1952, p. 11.

¹⁴ PEREZ, 1958, p. 10.

despeito do protesto estridente dos pais da vítima que, de uma árvore, tudo testemunharam sem poder salvar o filho. “A manhã, radiosa que estava, ficou turva com esse assassinato. O delinquente infantil passeia, como se não fosse nada, debaixo da árvore”¹⁵.

O relato desse “crime” ocupa um longo parêntese narrativo e lúdico dentro da carta que Vinicius escreveu naquela manhã. Trechos como esse, em que o texto se desvia para o relato do cotidiano mais trivial e para a exposição do sentimento do autor no momento da escrita, são frequentes na epistolografia entre Bandeira e Vinicius, mantida com regular frequência durante quase três décadas de amizade. Mas aquela missiva, apesar do desvio pelo episódio do quintal, tinha um propósito bem definido. Junto dela, Vinicius remetia um pacote, com mais de 300 folhas numeradas, nas quais estavam datilografados perto de uma centena de poemas. Aquele material, que o poeta designava como um “catatau”, era a primeira versão da *Antologia poética*. A carta tinha, portanto, a finalidade de apresentar a Bandeira o datiloscrito no qual Vinicius estava trabalhando há pouco mais de um ano. Sobretudo, a correspondência era um pedido para que o amigo fizesse “uma boa leitura crítica” daqueles poemas: “Peço muito a você que, leitura feita, ponha o bubu na cadeira e me dê a impressão geral”¹⁶.

Vinicius remeteu aquela prévia a Bandeira não só em virtude do apreço que tinha pela opinião crítica do amigo. Naquele diálogo, ele também se comunicava com o poeta que, um ano antes, aceitara revisar e cuidar da publicação daquela *Antologia*. A preparação dessa coletânea, que se tornaria o livro mais editado e difundido de Vinicius, começara bem antes, e pode ser acompanhada pela correspondência trocada entre os dois poetas no final dos anos 1940. Em carta enviada a Bandeira, em janeiro de 1948, Vinicius pergunta se o amigo poderia “tomar conta de uma ediçãozinha de [suas] poesias escolhidas”¹⁷ a ser publicada no Brasil. O próprio autor cuidaria da seleção e da datilografia dos poemas e Bandeira lhe arranjaría um editor interessado em lançar a coletânea no Brasil. A resposta positiva veio duas semanas depois: “com muito prazer me encarregarei da edição – não ediçãozinha – de suas poesias escolhidas. Chame-a como fazem os poetas de língua espanhola de *Antologia*”¹⁸. A sugestão de Bandeira como que eleva o estatuto do livro, substituindo o diminutivo de Vinicius, que

¹⁵ Carta a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

¹⁶ Carta a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

¹⁷ Carta a Manuel Bandeira, 11 jan. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Disponível também em CASTRO, 2003, p. 135.

¹⁸ Carta a Vinicius de Moraes, 26 jan. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

lhe pedira “uma ediçãozinha”, por um termo que reforçava o caráter “antológico” dos textos ali reunidos.

Por isso talvez a recomendação do título tenha sido prontamente acolhida por Vinicius: “Fiquei muito contente de você poder tomar conta do meu livro. Chamarei, claro!, de *Antologia*”, escreveu ele, em fevereiro de 1948¹⁹. Nessa mesma correspondência, Vinicius relatou, ainda, o interesse da poetisa e diplomata chilena Gabriela Mistral de escrever um prefácio para o livro. Apesar de se sentir envaidecido com a proposta da amiga, Vinicius desejava “jeitosamente” dissuadi-la da ideia: “não gosto de prefácios. Mandarei apenas uma notinha à guisa de introdução, para explicar certas coisas de cronologia”²⁰. Como será visto mais à frente, essa “notinha” seria publicada na forma de uma “Advertência” escrita pelo próprio poeta, bastante relevante para a compreensão das particularidades do livro.

Seriam necessários, no entanto, mais alguns meses para que o datiloscrito fosse finalizado, pois só no ano seguinte, em maio de 1949, Vinicius anunciou a Bandeira a conclusão do trabalho de montagem da *Antologia*: “Ficou um big livro, apesar da ceifagem violenta e do polimento brabo”²¹. Vinicius tinha consciência de que a extensão daquele material demandaria tempo para que Bandeira pudesse revisá-lo. Por isso, ainda nesta carta, afirma ao amigo: “Mané: se você estiver muito ocupado agora, ou qualquer coisa, mande dizer, porque para mim é a mesma coisa publicar agora ou não. Não quero te sobrecarregar, pois sei como é chato esse negócio de revisão. A razão mais forte porque quero publicar agora é que estou há tanto tempo fora de circulação, e com vontade de brilhar um pouco”²².

Vinicius desejava, portanto, recolocar sua obra em circulação. Em razão disso, aquela *Antologia poética* continha uma seleção dos poemas que ele considerava os mais relevantes de sua produção até então. No final dos anos 1940, o poeta já havia lançado cinco livros de poesia – *O caminho para a distância* (1933), *Forma e exegese* (1936), *Novos poemas* (1938), *Cinco elegias* (1943) e *Poemas, sonetos e baladas* (1946) – além de uma plaquete, editada em 1936, com o poema “Ariana, a mulher”. Naquele momento, porém, esses livros estavam esgotados, já que haviam sido publicados em edições com tiragens limitadíssimas. Para que se

¹⁹ Carta a Manuel Bandeira, 17 fev. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Fragmento disponível em CASTRO, 2003, p. 136.

²⁰ Carta a Manuel Bandeira, 17 fev. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

²¹ Carta a Manuel Bandeira, 13 mai. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

²² Carta a Manuel Bandeira, 13 mai. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

tenha uma noção, seu último livro, *Poemas, sonetos e baladas*, fora publicado com uma tiragem de apenas 372 exemplares.

Por outro lado, é preciso destacar uma característica incomum da antologia de Vinicius: além de republicar alguns dos poemas que já haviam aparecido nos seus volumes de poesia precedentes, o autor decidiu inserir nela outros inéditos em livro. Ou seja, mais do que uma seleção de poemas representativos da obra publicada até então, a antologia apresentava também um “novo” livro de poesia, na medida em que boa parte dela era constituída por poemas inéditos. Assim, a seleção feita por Vinicius reunia tanto uma parte de seus poemas editados, quanto aqueles que, embora já tivessem sido publicados, separadamente, em jornais e revistas, só apareceriam em livro pela primeira vez na *Antologia poética*.

O resultado desse trabalho de seleção e montagem agradou a Vinicius. “Fiquei, de um modo geral, satisfeito com o livro, apesar dos inúmeros defeitos”, escreveu ele na conclusão da carta remetida junto com os originais²³. Com efeito, Bandeira também foi fundamental para a preparação daquele material, atuando não só como um revisor, mas sobretudo como um leitor atento e como um comentador dos textos. Mesmo depois de terminado o processo de composição do datiloscrito, os dois poetas trocaram uma série de correspondências a respeito do livro. A partir dessas cartas pode-se ver como esse diálogo foi decisivo para o estabelecimento da versão final de vários poemas que aparecem no livro. Cabe destacar que as intervenções de Bandeira muitas vezes determinaram aquilo que depois seria efetivamente publicado. É o caso, por exemplo, do texto introdutório que aparece no início do livro, sob a forma de uma “Advertência”. O arquivo de Vinicius, depositado na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), contém três versões desse prólogo, todas elas escritas pelo próprio autor da *Antologia poética*. Mas a sua forma final foi estabelecida por Bandeira, que selecionou os trechos do texto que, a seu ver, eram mais relevantes.

A revisão do datiloscrito levou alguns meses, de modo que, no início de 1950, o material estava pronto para ser publicado. Faltava, contudo, um editor disposto a imprimi-lo. No início daquele ano, Bandeira escreveu a Vinicius, informando-lhe o insucesso: “Até hoje nada feito com o seu livro(...). O momento está duro para os editores, que, naturalmente, a primeira dieta que impõem é a dos livros de versos”²⁴. Vinicius ainda teria que esperar mais alguns anos para ver seu livro editado, pois a *Antologia poética* foi publicada somente em 1954 pela editora A Noite. O livro abre-se com a “Advertência” à qual se segue um total de

²³ Carta a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

²⁴ Carta a Vinicius de Moraes, 9 jan. 1950. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

130 poemas. Considerando a publicação de origem, a coletânea trazia uma seleção desigual dos primeiros títulos do poeta: *O caminho para a distância* (1 poema), *Forma e exegese* (14 poemas), o poema “Ariana, a mulher”, todas as *Cinco Elegias*, *Novos poemas* (22 poemas), *Poemas, sonetos e baladas* (45 poemas). Além desses poemas éditos, completavam a *Antologia* 42 poemas inéditos em livro²⁵. Como se pode ver, embora tenha feito um apanhado de todos os livros que publicara até então, Vinicius não se preocupou em montar a *Antologia* seguindo uma proporcionalidade no aproveitamento dos volumes anteriores. Ao contrário, a maior parte da coletânea foi formada a partir de poemas inéditos e de outros recolhidos de *Poemas, sonetos e baladas*.²⁶

Outro ponto que merece destaque, nessa edição inicial, é a divisão dos poemas em três seções: na primeira, sem título, estão os poemas de *O caminho para a distância*, *Forma e exegese*, *Ariana, a mulher*, e alguns de *Novos poemas*; na segunda, “Cinco elegias”, publica-se integralmente o livro de mesmo título; na última seção, designada por “segunda parte”, encontram-se os demais textos de *Novos poemas*, de *Poemas, sonetos e baladas* e os inéditos. Essa composição não só propõe uma divisão da *Antologia poética*, como também sugere uma tripartição da obra como um todo, segundo um agrupamento mais ou menos cronológico. Os livros publicados nos anos 1930 formam a base da “primeira parte”, ao passo que a produção da metade final da década de 1940 estava reunida na “segunda parte”. Entre esses dois blocos, o poeta inseriu, integralmente, as *Cinco elegias*.

Contudo, a cronologia não foi o único critério adotado por Vinicius na disposição dos textos e na inserção deles dentro das seções. Isso porque o poema “A uma mulher” – conquanto pertença ao primeiro livro, *O caminho para a distância* – aparece, na *Antologia*, depois de “O olhar para trás”, publicado em *Forma e exegese*. Além disso, chama atenção o que ocorre aos textos aproveitados de *Novos poemas*. Uma parte deles, foi colocada na primeira seção, enquanto outra parcela foi agrupada na segunda. Com isso, pode-se afirmar que, de certa forma, os três primeiros livros de Vinicius perdem o seu ordenamento original, tanto pelo fato de serem apenas parcialmente reproduzidos, quanto por sofrerem uma fragmentação dentro da *Antologia poética*. Tudo isso revela que, não obstante a cronologia tenha orientado Vinicius na organização da *Antologia poética*, a composição desse livro

²⁵ Nesta contagem, contabilizei individualmente os “Quatro sonetos de meditação”. Ademais, cabe lembrar que o poema “Ariana, a mulher”, citado aqui como um livro, foi publicado, em 1936, por meio de uma plaquete formada apenas por esse texto.

²⁶ A relação dos poemas da *Antologia poética* segundo a sua origem pode ser verificada no Anexo B, disponível na página 246 deste trabalho.

também sofreu influência de outros critérios, mais subjetivos, que sugerem um processo de leitura e interpretação da própria obra no momento de montagem dessas subdivisões.

Por outro lado, chama atenção o próprio intertítulo da última seção. Embora o livro tenha, como foi dito, uma tripartição, a terceira fração é chamada, curiosamente, de “segunda parte”. Pode-se supor, por contraste, que tudo que veio antes deste terço final corresponda à “primeira parte”. Esta, por sua vez, compreenderia tanto o primeiro conjunto de poemas (sem título) quanto o segundo (designado por “Cinco elegias”). As elegias, portanto, embora façam parte dessa “primeira parte”, constituem um bloco separado e indivisível dentro dela. De todo modo, vale notar mais uma vez a desigualdade na extensão desses agrupamentos. A “segunda parte” é substancialmente maior do que os conjuntos que a precedem: ela reúne 99 dos 130 poemas da *Antologia*.²⁷

É bastante provável que aquela “ceifagem violenta” mencionada por Vinicius, na carta a Bandeira, referia-se a esse trabalho de seleção desigual que terminou por reduzir a dimensão dos primeiros livros dentro da *Antologia*. “O trabalho de triagem foi grande, sobretudo na 1ª parte”, escreveu ele a Bandeira²⁸. Portanto, se é verdade que Vinicius se preocupou em fazer comparecer na coletânea poemas de todos os seus livros, isso não significa, em absoluto, que todos os volumes tivessem, no momento de composição da *Antologia*, o mesmo peso para ele. Isso fica implícito quando decide “ceifar” os primeiros livros, dispensando quase todos os poemas de *O caminho para a distância* e a maior parte de *Forma e exegese*. Pela maneira como a *Antologia poética* é composta, pode-se ver que, a despeito de o livro mostrar o percurso poético de Vinicius desde os seus primeiros livros, a própria materialidade do livro faz com que a ênfase recaia na “segunda parte”, como se esta fosse, por assim dizer, a seção mais “antológica” da obra do poeta.

Essa compreensão é corroborada pelas declarações do próprio autor. Por exemplo, naquela carta de janeiro de 1948, em que pede a Bandeira para cuidar da edição do livro, Vinicius declara: “Positivamente, não consigo nem olhar mais para *Forma e exegese*”²⁹. Esse título, que Vinicius mais tarde diria ser “pedante pacas”³⁰, é usado, por vezes, na correspondência com Bandeira, como uma palavra composta, de sentido depreciativo. Quando

²⁷ Um quadro resumitivo com a divisão dos poemas segundo essas seções criadas na primeira edição pode ser verificado no Anexo A, na página 242 deste trabalho.

²⁸ Carta a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

²⁹ Carta a Manuel Bandeira, 11 jan. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Disponível em CASTRO, 2003, p. 134.

³⁰ Depoimento reproduzido no documentário VINICIUS. Direção: Miguel Faria Jr. Rio de Janeiro: PARAMOUNT PICTURES, 2005. DVD (124 min.).

queria demonstrar desagrado por algum poema ou texto seu, Vinicius escrevia: “cheira muito a forma e exegese (sic)”³¹.

As reservas e objeções de Vinicius em relação a seus primeiros livros não formam, porém, um caso único. Ao contrário, não são poucas as obras que, com a mudança do tempo e do gosto pessoal dos autores, passaram a ser preteridas por quem as escreveu. “Não há tentação mais pungente, mais íntima ou mais frutífera, talvez, do que a de negar a si mesmo”, observou Paul Valéry, em nota à segunda edição de um livro que publicara na juventude. Como o poeta francês, muitos outros que cederam a esse impulso de reler os próprios textos, “sem sombra de ternura e sem paternidade”, com frequência, chegaram à conclusão de que não deveriam tê-los escrito, pelo menos não de uma certa maneira³². Se essa rejeição a uma determinada obra é comum a muitos escritores, cada um deles encontra um modo específico de lidar com esse sentimento. A organização de antologias e de coletâneas que cobrem boa parte de uma obra é um momento chave nesse sentido. Mais do que em outros lugares, é no trabalho de composição dessas coletâneas que o autor melhor evidencia aquilo que gostaria de preservar ou não em sua produção. Embora muitos nomes da moderna poesia brasileira não tenham sido condescendentes com os seus primeiros livros, nem todos eles reagiram da mesma maneira a essa autocrítica.

Cecília Meireles, por exemplo, ao organizar a sua *Obra poética* (1958) e a sua *Antologia poética* (1963) excluiu todos os livros que lançara antes de *Viagem* (1939). Sobre essa exclusão, Leila V. B. Gouvêa afirma que isso “se deu pelo fato [de Cecília] não considerar a primeira [produção] como parte da identidade poética e estilística alcançada na maturidade”³³. Segundo essa leitura, Cecília entendia a uniformidade como um valor a ser cultivado e desenvolvido ao longo da obra, de modo que a realização de uma poética coerente consigo mesma, sem guinadas ou conversões, importaria para o aprofundamento em torno de questões fundamentais e, por que não dizer, para a definição da sua autoimagem.

Mário de Andrade também foi outro poeta moderno que, na maturidade, não poupou críticas ao seu primeiro livro, *Há uma gota de sangue em cada poema*, que ele publicou em 1917 com o pseudônimo de Mário Sobral. Contudo, diferentemente de Cecília, Mário teve interesse em registrar os momentos distintos – e às vezes contraditórios – da própria obra. Mesmo concordando com Manuel Bandeira, que considerava o livro “ruim esquisito”, Mário decidiu preservá-lo com a publicação da *Obra imatura*, a qual integrava o extenso projeto

³¹ Carta a Manuel Bandeira, 15 fev. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

³² VALÉRY, 1919, p.9-10.

³³ GOUVÊA, 2008, p. 26.

editorial das *Obras completas de Mário de Andrade*, que a Livraria Martins começou a publicar a partir de 1944. Apesar de fazer parte da coleção, prevista para ser lançada em dezenove volumes, esses escritos iniciais só foram publicados postumamente, devido à morte prematura do poeta em 1945. Contudo, Mário, mesmo fazendo objeções ao livro, nunca quis livrar-se dele:

Não renego nem devo renegar esse livro, apesar do seu ‘ruim esquisito’. Porque é extraordinariamente representativo justamente do que eu acho que deve ser o artista: “o homem que, por intermédio da obra-de-arte e da beleza, participa da realidade da vida e busca dar definição de tudo”, como diz o cantador nordestino. Ora, esse ideal do artista não-conformista, que propõe uma vida melhor, surgia inesperadamente, e confesso que inconscientemente ainda, no fato de eu resolver de supetão publicar esse livrinho de versos pacíficos, tendo uma porção de outros, mais belos, mais “estéticos” e muito mais gratuitos³⁴.

Para Mário, portanto, esse livro testemunhava a seu favor, porque mostrava seu compromisso “pacifista” quando o mundo experimentava o horror pela Primeira Guerra: aquele “livrinho”, segundo ele, evidenciava a sua imagem de “artista não-conformista”, ligado à realidade da vida. Pode-se, ainda, supor um outro motivo que o tenha levado a preservar e a publicar não só *Há uma gota de sangue...*, como também outros poemas escritos na adolescência. Por ser um exímio pesquisador dos objetos culturais, Mário sabia do interesse que a “obra imatura” poderia suscitar. Ele apostava, assim, na importância documental que esses textos assumiriam no futuro. Por isso, quando em 1943, a *Revista Acadêmica*, do Rio Janeiro, se interessou em publicar os seus poemas inéditos, escritos na adolescência, bem antes da experiência modernista, Mário solicitou ao diretor do periódico que lançasse tudo de uma só vez, “pra ficar como documentação definitiva, aumentando provavelmente o valor bibliográfico do volume”³⁵.

No caso de Vinicius, a insatisfação em relação aos primeiros livros não acarretou a exclusão dessa “obra imatura” da *Antologia poética*. Tampouco o poeta antologista quis, nesse livro, preservar todo o conjunto dos seus primeiros poemas. O fato de se ter inserido, na coletânea, um único poema de *O caminho para a distância* mostra que, para Vinicius, a compreensão da sua poética passava obrigatoriamente pela leitura dos seus momentos iniciais. Mas, se ele afirmava que não conseguia “nem mais olhar” para os primeiros livros, cabe, então, perguntar por que ele publicou poemas desses primeiros livros na *Antologia poética*. E

³⁴ ANDRADE, 1983, p. 112.

³⁵ ANTELO, 1981, p. 155.

por que só *alguns poucos* poemas? É, certamente, arriscado especular acerca dos motivos que guiam as decisões de um autor, até mesmo porque muitas delas podem ter sido imotivadas ou mesmo porque nem sempre os próprios criadores são senhores de suas escolhas. Mas considerando-se o caso concreto da *Antologia poética*, de Vinicius de Moraes, é possível supor que o arranjo feito pelo autor nesse volume guarde um interesse crítico: mais do que uma coletânea de poemas, o que se tem no livro é um desenho da obra feito pelo próprio poeta. O trabalho de seleção, a disposição dos poemas no livro, as declarações de Vinicius sobre o seu livro e sobre a sua poética como um todo, feitas no próprio prefácio que publica na coletânea e em correspondências com amigos, são indícios de que essa *Antologia poética* resulta de um projeto autoral: a coletânea faz ver a imagem de um poeta refletindo sobre a sua própria produção, oferecendo, de uma só vez, uma seleção de seus poemas e uma leitura sobre eles.

A estrutura da *Antologia* foi montada de modo que o leitor se desse conta daquilo que para Vinicius corresponderia ao seu *percurso como poeta*. Sob esse ponto de vista, os poemas que ali “cheiram a formaexegese” parecem fundamentais para que se tenha consciência dessa trajetória em direção à poesia que ele produzia no momento de organização da *Antologia*. Não parece estranho, nesse sentido, que a coletânea seja formada, em grande parte, por poemas daquele período, que estavam inéditos em livro até então. Tem-se o desenho de um arco temporal que se inicia com os primeiros poemas de Vinicius, publicados no início dos anos 1930, e cuja extensão vai até o começo dos anos 1950, quando vem à luz a *Antologia*.

Retornando às divisões estabelecidas nessa primeira edição, pode-se supor que a “primeira parte”, ainda que reduzida a alguns poucos poemas, comparecia no livro a fim de fazer ver a “obra imatura”. Esta, por sua vez, era apresentada pelo poeta como uma “fase” superada que, supostamente, teria dado a uma poética radicalmente diferente, evidenciada na última e maior seção do livro. Sendo assim, o emprego do intertítulo “segunda parte” estabelece, de uma só vez, um corte e uma relação de complementaridade entre as seções do livro. Isto é, mesmo que a seção inicial não tenha sido nomeada, por dedução, ela só pode ser a “primeira parte”. Por sua vez, a referência a uma “segunda parte” só faz sentido se não excluirmos a “primeira”. A opção por fracionar o livro em “partes” cria grupos de poemas, permitindo, portanto, que se construa a ideia de “dois períodos distintos na poesia do Autor”³⁶. Pelo próprio índice, tem-se o desenho de uma *Antologia poética* que faz um apanhado de todos os livros do poeta, mas que os agrupa em duas famílias, uma

³⁶ MORAES, 1954, p. 5.

correspondente à obra inicial e outra cronologicamente mais próxima do momento de organização da coletânea. Vale lembrar, no entanto, que o critério cronológico não foi o único adotado para empreender essa divisão, pois o livro *Novos poemas* aparece desmembrado, com poemas inseridos tanto na primeira quanto na segunda parte. Esse último aspecto também sugere um movimento crítico empreendido pelo poeta organizador da obra: o lugar dos textos de *Novos poemas* na *Antologia* é estabelecido não pelo seu ano de publicação, mas sim pela leitura que o poeta fez deles. Que efeitos essa divisão projeta sobre a compreensão da obra de Vinicius?

Espécie de “metalibro”, a *Antologia poética* como que fornece uma reflexão sobre os outros livros. Por essa secção do livro em duas partes, temos uma relação de “afinidade” entre os poemas dos primeiros livros, mas também temos, entre eles, dois subconjuntos “insólitos”, *Novos poemas* e *Cinco elegias*. Este último livro é o único, dentre os inseridos na “primeira parte”, formado por um conjunto de poemas cuja unidade foi preservada integralmente, como se eles não pudessem ser desarticulados um do outro – ideia reforçada pelo fato de o seu título, *Cinco elegias*, constituir uma seção específica. Em contrapartida, todos os outros livros passaram pela “ceifagem” feita por Vinicius, em intensidades diferentes conforme a situação. Também chama atenção o caso de *Novos poemas*. Pode-se supor, ainda pela divisão proposta pelo antologista, que este era um livro desigual: enquanto alguns poemas extraídos deste livro eram associados à família dos primeiros livros, outros, mesmo tendo sido escritos e publicados nos anos 1930, estariam mais próximos da produção feita por Vinicius na segunda metade da década seguinte. Se a cronologia ou o livro de origem nem sempre bastam para definir o lugar de entrada do poema na *Antologia*, que critérios foram utilizados pelo organizador para empreender essa divisão? Ou ainda: esses rearranjos, ao criarem novas séries/ conjuntos de poemas, não estabelecem também outras relações contextuais e, portanto, de leitura?

O organismo livro

O livro de poesia, resultado das decisões, conscientes ou não, de seu organizador, é mais que um simples objeto tipográfico indiferente ao conteúdo: ele atua como um produtor de sentidos, propondo novas possibilidades de leitura mesmo para poemas já éditos. No caso de uma *Antologia* como a de Vinicius, que abarca períodos diferentes de uma mesma poética, esses novos efeitos de sentido também se projetam sobre a obra como um todo. Diante de um livro como esse, somos instigados a buscar fases, pontos de chegadas e de rupturas,

semelhanças e diferenças, e a elaborar narrativas que expliquem as mudanças e/ou as permanências na obra do poeta.

A despeito dessas possibilidades de leitura, não raro, as análises literárias que têm como objeto um livro não se preocupam em definir o que entendem por “livro”. Também não é incomum que a interpretação parta do livro finalizado, efetivamente publicado, chancelado por escritores e editores. A compreensão corriqueira de livro toma-o como um suporte de comunicação indiferente ao que veicula, como se ele não fosse aquilo que é: um produto resultante de escolhas, omissões, descuidos, que interferem no sentido dos textos que nele se publicam. Além disso, como assinala Abel Barros Baptista, tal acepção vulgar é construída a partir de uma dimensão metafórica: a ideia de que todo livro é um veículo, cuja função é transmitir ao leitor um conjunto de ideias propostas pelo(s) autor(es). Nesse sentido, ainda que essa metaforicidade permaneça quase sempre oculta, o significado ordinário de livro

persiste determinado pela metáfora da boa escrita, ou na condição resistente de veículo neutro e indiferente à natureza do veiculado, ou pela presença, implícita ou explícita, mas sempre eficaz do conjunto de pressupostos que implicam a redução do livro a substituto do diálogo, a qual de um modo ou de outro, enquadra a escrita como meio de transcrição e conversação de um discurso oral e a leitura como conversa entre autor e leitor³⁷.

Em relação a isso, não se poderia ver nesse “conjunto de pressupostos” a expressão de um desejo arcaico do ser humano, que faz do objeto tipográfico a materialização do sonho de uma comunicação redentora, marcada pela transparência da linguagem e pela possibilidade dos interlocutores conversarem sem a interferência de ruídos ou mediações? A ação de escrever um livro é, pois, apreendida como um modo de transmitir adequadamente uma determinada mensagem. Crê-se que, escrevendo um livro, um autor pode explicar a alguém o que de fato quis dizer.

No entanto, a dimensão metafórica que forma o sentido mais comum de livro e o vincula à transmissibilidade e ao diálogo, embora quase nunca evidencie isto, abriga também a possibilidade de haver, a despeito do desejo do autor e da boa vontade do leitor, problemas na transmissão do conteúdo veiculado. O livro, sob esse ponto de vista, pode aparecer como um empecilho à comunicação: ele pode atrapalhar ou embaralhar a transmissão da mensagem. Perceber esse “risco” pode ser uma boa entrada para notar que o livro não é um veículo neutro, alheio à construção do sentido da mensagem que veicula.

³⁷ BAPTISTA, 2003, p.43.

Malgrado tenha produzido livros em profusão como nenhuma outra, a cultura literária moderna, há muito, vê com desconfiança a ideia de acabamento e de organicidade que compõe a representação metafórica do livro. É possível notar, pois, que o momento em que se dá a multiplicação das tiragens do livro coincide com a crítica da noção de livro. Isso porque se coloca aí a necessidade de que sejam levados em consideração aspectos da escrita literária tais como o inacabamento, a fragmentação e o problema da autoria. Mesmo reconhecendo que nem todos os escritores aderiram à tendência fragmentária da escrita moderna, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy defendem que desde o surgimento da modernidade literária – o qual se processa, segundo os autores, com o primeiro Romantismo alemão – o fragmento “é considerado como a encarnação mais distintiva de sua originalidade e o signo de sua modernidade radical”³⁸. Sendo assim, muito antes que as transformações tecnológicas colocassem em questão a sobrevivência do livro tipográfico, a “radicalidade” desta opção pelo fragmento já trazia para o livro ameaças muito mais fundamentais.

À organicidade e à fixidez que o livro oferece, a modernidade contrapôs a incompletude e a transitoriedade como valores caros à experiência literária. Por isso, conquanto a metáfora do livro como veículo ainda sobreviva no seio da modernidade, é preciso lembrar que a indagação ou mesmo descrença em relação à capacidade comunicativa do poema tem ocupado, há muito, poetas e críticos, de tal modo que, um dos pontos mais comentados da poesia moderna é precisamente o problema da transmissibilidade de uma mensagem. Seja na leitura de Hugo Friedrich, que descreveu a lírica moderna a partir de Baudelaire como um caminho em direção à obscuridade e ao silêncio – “nesta poesia, a linguagem não é mais comunicação”, afirma Friedrich³⁹ –, seja na consideração de Adorno que viu nessa incomunicabilidade a expressão de uma resistência à reificação⁴⁰, seja no aforismo irônico de Alfonso Berardinelli, segundo o qual “tudo era possível em poesia, *exceto dizer alguma coisa*”⁴¹, o problema da comunicação permanece como um dos pontos de tensão da experiência moderna de poesia. Ainda que possa parecer contraditório, não é sem motivo que um poeta como Baudelaire possa ser visto tanto como o precursor dessa tendência anticomunicativa descrita por Friedrich, quanto como aquele que revela que “a comunicação é uma função intrínseca à poesia, mesmo quando o poeta está consciente de não querer comunicar nada”, tal como considera Michael Hamburger⁴².

38 LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2012, p. 80.

39 FRIEDRICH, 1978, p. 121.

40 ADORNO, 2008, p. 11.

41 BERARDINELLI, 2007, p. 16.

42 HAMBURGER, 2007, p. 31.

Nem mesmo a noção de autoria, reafirmada pela assinatura que todo livro traz na capa, deixou de se tornar, em algum momento, um problema incômodo. Em relação a esse aspecto, como já analisou Blanchot, o emblema do questionamento do livro aparece paradoxalmente no momento em que Mallarmé se propõe a escrever o Livro Necessário. Ou seja, a intenção de Mallarmé de fazer um livro sem acaso, marcado pela necessidade de sua configuração, no qual cada elemento aparece em obediência às mais imperativas exigências composicionais, culmina na destruição da própria ideia de autoria. Para o poeta francês, o Livro dos livros seria aquele cuja estrutura estivesse abrigada do acaso, na medida em que as leis que a determinassem responderiam aos desígnios não de uma subjetividade, mas da própria linguagem poética, a qual, por sua vez, se subordinaria a dinâmicas impessoais. Uma aporia se coloca, portanto: o livro, de veículo de comunicação, de expressão do diálogo entre autor e leitor, só se mostra como “necessário” se dispensar a exigência de comunicação entre eles. O Livro dos livros é, assim, menos um instrumento de comunicação do que um fim em si mesmo, ele existe *apesar* do autor e do leitor: “escapando ao acaso por sua estrutura e sua delimitação, realiza a essência da linguagem, que desgasta as coisas transformando-as em sua ausência e abrindo essa ausência ao devir rítmico, que é o movimento puro das relações. O livro sem acaso é um livro sem autor: impessoal”⁴³.

Mas o livro impessoal sonhado por Mallarmé não afirmaria aquilo que pretende negar, isto é, a ideia do livro indiferente ao conteúdo, que não atrapalha nem interfere no sentido daquilo que veicula? Sendo assim, o desejo de escrever este Livro Necessário, que mobilizou e mobiliza muitos poetas, não seria uma reedição do livro neutro, alheio ao texto que carrega?

Nesse ponto, talvez seja oportuno reencontrar essas questões a partir do caso específico da *Antologia poética*, organizada por Vinicius de Moraes. Se a coletânea, ao reunir uma parte expressiva da produção viniciiana, cria condições para que sejam formuladas leituras sobre toda a obra do poeta, vale observar que o próprio autor não se isenta, antes expõe a sua própria chave de leitura. Nesse sentido, Vinicius não deixa de recuperar a noção de livro enquanto veículo de transmissão de um ponto de vista do poeta sobre a sua própria obra. A respeito disso, é impossível deixar de notar a consciência reflexiva de Vinicius selecionando os textos que ali figuram ou, mais especificamente, compondo, a partir desse trabalho de seleção e de organização do volume, uma imagem de si e da própria obra.

Isso aparece implicitamente, como já foi dito, na divisão dos poemas, mas também de modo explícito no prefácio escrito pelo próprio poeta, e chamado por ele de “Advertência”.

⁴³ BLANCHOT, 2005, p. 331.

Devido à sua importância para a compreensão do projeto de Vinicius para esta *Antologia*, esse texto será analisado com mais atenção no próximo capítulo. Mas cabe, desde já, destacar um trecho desse prólogo, no qual o poeta afirma que o critério adotado na organização da obra teve como objetivo oferecer ao leitor “uma impressão verídica”⁴⁴ daquilo que, segundo ele, teria ocorrido em sua poesia. A imagem do livro enquanto diálogo está posta desde as primeiras páginas. Nesse texto de abertura, desenvolve-se, em certa medida, uma representação próxima da ideia ordinária de livro, por meio da concepção da *Antologia* como uma obra que veicula uma mensagem do autor. O livro é, então, acolhido como instrumento de transmissão, porque, como “adverte” o poeta, a obra foi organizada com um determinado objetivo: servir, em primeiro plano, para esclarecer pontos importantes, transformações, fases, temas e movimentos presentes nessa poética.

Isso não significa, claro, que o conteúdo dessa mensagem, isto é, que a proposta de interpretação da própria obra formulada pelo poeta, seja absoluto ou que não se possam encontrar novos sentidos para além daqueles que ele nos sugere. Se por um lado é necessário ressaltar o papel da mediação do livro na construção de um sentido para a esta poesia, por outro lado, pode-se recusar a absolutização dessa mensagem proposta no prefácio e na estrutura da *Antologia*. Para isso, basta reconhecer que a obra de um grande poeta, como foi Vinicius, sempre comportará outras “impressões”, não previstas pelo próprio autor.

Em 1960, a Editora do Autor lançou mais uma edição da *Antologia poética*, de Vinicius de Moraes. Como informava a capa do livro, tratava-se da “segunda edição revista e aumentada”. É bastante provável que o próprio poeta tenha financiado esse novo volume, pois somente em 1964 a Editora passaria a custear as publicações, como se pode observar pela carta em que o editor Rubem Braga anuncia a Vinicius: “Resolvemos acabar com o sistema do autor financiar toda ou parte da edição; todas as edições, mesmo as nossas (minha e do Fernando), serão da Editora, pois isso simplificará a escrita enormemente.”⁴⁵. Nessa nova publicação, Vinicius incorporou mais 14 poemas, que ele havia publicado em *Novos poemas (II)*. Na primeira edição desse livro, impresso um ano antes, em 1959, pela Livraria São José, há uma marcação cronológica, 1949-1956, que identifica o período em que os textos foram

⁴⁴ MORAES, 1954, p. 6.

⁴⁵ Carta a Vinicius de Moraes, 18 mai. 1964. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

escritos. Portanto, esses poemas referem-se a um momento posterior à finalização do datiloscrito que serviu de base para a 1ª edição. Entre esses poemas, que foram posteriormente acrescentados à *Antologia*, estão alguns que se tornariam bastante conhecidos, como “A hora íntima”, “Poema dos olhos da amada”, “Receita de mulher”, “Soneto do amor total” e “O operário em construção”.

Nesta segunda edição, foi acrescentado também um parágrafo à “Advertência”, no qual se informava que a maioria dos novos poemas fora feita em Paris, onde Vinicius trabalhara como diplomata no começo da década de 1950. Ele afirmava, ainda nesse parágrafo, não ter incluído naquela edição, “por inacabado, o seu último livro *Jardim Noturno*, correspondente à sua estada em Montevidéu (1958-1960)”, no qual estava “trabalhando sem pressa”.

Outra diferença entre a primeira e a segunda edição da *Antologia* é que, nesta, não consta o poema “Crepúsculo em New York”. Conquanto ele não tenha indicado essa supressão na “Advertência”, é possível conjecturar sobre os motivos que o levaram a cortar esse texto que, a partir de então, não foi mais incluído nas sucessivas edições da coletânea que Vinicius publicou durante a sua vida. Na carta de apresentação aos originais da 1ª edição, já comentada aqui, Vinicius diz a Bandeira que esse poema, “de mau gosto, (...) é uma sátira, não só do capitalismo americano, como do capitalismo eclesiástico americano: o trust católico no país, que é tremendo”. Ainda nesta carta, ele pede que Bandeira lhe ajude com um verso

de 11 sílabas que eu daria tudo para transformar num decassílabo: “Mas Deus, que mudou muito, desde que enriqueceu”. Tentei tudo: “Porém Deus, que mudou, desde que enriqueceu”, etc, e nada serve. A coisa está em conservar aquele “que mudou muito”, onde se coloca toda a malícia da história. Te darei a Estátua da Liberdade se v. conseguir dar um jeito nisso pra mim, sem tirar aquele “que mudou muito”. Não deve ser impossível, porque não há impossíveis em poesia, mas eu não encontrei, não sei se por ter ficado tempo demais em cima. De repente é capaz de vir. Tomara que te venha de saída.⁴⁶

Nesses comentários, é possível perceber a indefinição em relação ao poema. Apesar de o ter enviado para a publicação, Vinicius não o considerava completamente finalizado e, por isso, pedia o auxílio de Bandeira. A sua insatisfação em relação ao verso em mencionado referia-se a uma questão formal para a qual não encontrara solução. Curiosamente, esse trabalho com o verso não eliminava suposição de que a solução pudesse “vir” imediatamente

⁴⁶ Carta a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

ao amigo poeta, que mais tarde observaria no seu *Itinerário de Pasárgada*: “o esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias”⁴⁷.

Em síntese, esses trechos citados revelam como Vinicius e Bandeira compartilhavam uma concepção do fazer poético, na esteira da tradição romântica da inspiração, a qual toma o poema como a expressão de um estado de espírito do poeta, feito a partir de uma subjetividade modificada pelo sentimento. Segundo essa noção, a simples manipulação da técnica não produz poesia, pois esta é, antes de tudo, a expressão de um *alumbramento*.⁴⁸

Entretanto, isso não significa que para esses poetas a poesia fosse *apenas* intuição. Na própria carta de Vinicius, fica claro como, por vezes, a execução de um poema não prescindia do “esforço consciente”. Ademais, a resposta dada por Bandeira às questões levantadas por Vinicius também evidencia como a consciência da técnica e da tradição era fundamental para o seu trabalho:

o verso [de “Crepúsculo em New York”] não tem 11 sílabas como v. disse, mas 13. O poema está escrito em alexandrinos do tipo espanhol à maneira de Rubem Dario, i.e., ora obedecendo à cesura e tendo portanto 12 sílabas (“Abre de par em par o pórtico do poente”), ora não obedecendo e formado de dois versos de 6 sílabas (computo final 13 sílabas) (“Os átomos aquietam-se e cria-se o vazio”). No mesmo caso deste último está o verso que v. quer mudar: é um alexandrino à espanhola, quer dizer, formando de dois versos de seis sílabas sem cesura. O que não tem defesa é este: “Fluem lânguidos da Grande Porta diamantina”, que não é nem do tipo espanhol nem do francês. Proponho mudar para “Fluem langues da Grande Porta diamantina”. “Langues” é o mesmo que “lânguidos” e no verso cai mais expressivamente.⁴⁹

Pode-se notar, a partir desse trecho em que a carta se confunde com a descrição analítica, como o conhecimento dos sistemas de versificação e a erudição do *professor* Manuel Bandeira dissolvem o problema formal que havia perturbado Vinicius. É provável que, pelo menos a princípio, os comentários de Bandeira tenham deixado o autor do poema satisfeito, pois como se pode ver, na primeira edição da *Antologia poética*, o verso “Mas Deus, que mudou muito, desde que enriqueceu” será preservado, ao passo que o outro,

⁴⁷ BANDEIRA, 1997, p. 302.

⁴⁸ O entendimento de Bandeira acerca da poesia como alumbramento foi exemplarmente estudada no ensaio de ARRIGUCCI JR., 2009.

⁴⁹ Carta a Vinicius de Moraes, 4 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

“Fluem lânguidos da Grande Porta diamantina”, será alterado conforme a sugestão dada por Bandeira.

Todavia, é provável que a publicação não tenha esgotado todas as insatisfações de Vinicius em relação a esse poema. Mesmo que ele, salvo engano, não haja se manifestado mais acerca disso, pode-se especular se o poeta não terá “ficado em cima” desse poema em outras circunstâncias. Sobretudo porque, de todo o conjunto de poemas da *Antologia*, “Crepúsculo em New York” foi o único removido na segunda edição. Por outro lado, não parece razoável supor que essa supressão tenha sido provocada por um erro de impressão, porquanto Vinicius não mais incorporará o poema nas edições subsequentes da *Antologia poética*, as quais mantiveram o conjunto de poemas do volume lançado em 1960.

Em vida, Vinicius imprimiu mais de uma dezena de edições da *Antologia*, que seguiu sendo publicada com os mesmos poemas pela editora Sabiá e, posteriormente, pela José Olympio. O êxito editorial desse que foi o primeiro livro de Vinicius a conhecer mais de uma edição não constitui, porém, um caso isolado. Sem deixar de notar as particularidades da coletânea de Vinicius, vale a pena registrar que, no Brasil, muitos outros poetas modernos também organizaram antologias com os seus próprios poemas. Sobretudo a partir dos anos 1940, tanto pelas prensas oficiais do Estado brasileiro, quanto por editoras privadas, surgiram livros nos quais poetas como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto, para citar apenas alguns nomes, apresentavam um apanhado dos poemas que eles consideravam como os mais representativos de suas obras.

Passado o primeiro momento do Modernismo, tinha chegado o tempo de revisitar o que se havia produzido até então. O surgimento, no Brasil, de diversas antologias em meados do século passado mostra o interesse de escritores e intelectuais brasileiros em compilar e avaliar essa já extensa bibliografia modernista. Por meio de tais coletâneas, expressavam-se preferências, opiniões, insatisfações, mas também se preservavam o saber e a literatura moderna brasileira. Para muitos poetas, a hora era de autoavaliação. Guardadas as diferenças entre cada uma das seleções, todos esses poetas antologistas, direta ou indiretamente, apresentavam-se como leitores de si mesmos. Leitores diferentes de todos os outros, no entanto: suas leituras quando não apareciam explicitamente em prefácios, advertências, prólogos, notas explicativas, nunca deixavam de se manifestar na própria estrutura dos livros.

Assim como Vinicius de Moraes, vários poetas modernos brasileiros evidenciaram a visão que tinham das suas poéticas por meio de antologias. Ou ainda: cada compilação autoral revelava também o desejo (confesso ou velado) de guiar a interpretação dos textos

selecionados. Por mais que seja sempre desejável ultrapassar a leitura que um poeta antologista propõe a respeito da própria poesia, não se pode ignorar o projeto subjacente em uma coletânea, pois, em cada caso, elabora-se uma autoimagem que em grande medida influencia o modo como os leitores se relacionam com a obra. Por isso, recuperar algumas das antologias dessa época permite remontar elementos dos programas literários que animavam a tarefa de selecionar, organizar e (re)publicar os próprios textos em um mesmo volume.

1.2 Outras antologias, outros projetos

Para compreender o aparecimento de diversas antologias brasileiras entre as décadas de 1930 e 1960, convém recuperar, ainda que de modo breve, um conjunto de transformações por que passou o Brasil nesses anos, as quais impactaram o comércio e a circulação do livro no país. Em primeiro lugar, cabe destacar a melhoria considerável de alguns indicadores relativos à educação. Houve, por exemplo, um aumento significativo nas taxas de alfabetização: enquanto no início dos anos 1930, 70% dos brasileiros com mais de 15 anos eram analfabetos, três décadas depois, esse número havia sido reduzido para aproximadamente 40%⁵⁰. Além desses dados que indicam uma expansão da educação básica, nota-se também um aumento da oferta de vagas no ensino superior com a criação de universidades em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Bahia, Pernambuco, Paraná⁵¹.

Por outro lado, o processo de industrialização alterou a forma de povoamento do território. Em pouco mais de 30 anos, o Brasil passou por um processo de transição demográfica, observado pela nova distribuição da população que, em sua maioria, deixou as zonas rurais para se concentrar em cidades. Essa nova configuração produziu, claro, mudanças sociais, visto que uma parcela dessa população oriunda do campo foi incorporada às classes trabalhadoras urbanas, que, a partir de 1943, passaram a ser asseguradas pela promulgação das Leis Trabalhistas. Apesar de não terem reformulado o paradigma de desigualdade que ainda hoje fundamenta e, portanto, caracteriza a partilha da riqueza e do trabalho no Brasil, essas modificações produziram uma ampliação das classes médias urbanas, o que alterou os processos de distribuição e de consumo de produtos manufaturados como o livro.

⁵⁰ BRASIL. Governo Federal. *Mapa do analfabetismo no Brasil*. Brasília, INEP, 2004. Disponível em: <<http://portal.inep.gov.br/documents/186968/485745/Mapa+do+analfabetismo+no+Brasil/a53ac9ee-c0c0-4727-b216-035c65c45e1b?version=1.3>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

⁵¹ Para uma história da criação de universidades no Brasil ver FAVERO, 2006.

Mais especificamente em relação a esse objeto, ao fazer uma análise dos aspectos relativos à cultura, Eliana de Freitas Dutra comenta o estabelecimento de uma nova política em torno do livro, no Brasil, no período que vai de 1930 a 1960: “lugar de expressão das culturas literárias e das tradições do saber, peça chave da fortuna cultural da língua brasileira, o livro foi considerado o grande repositório da cultura nacional e indicador do grau de civilização do Brasil”⁵². Essa percepção, segundo a autora, foi intensificada por um ideário nacionalista e desenvolvimentista que reforçava a necessidade de ampliar os estudos sobre o Brasil e de melhorar os nossos indicadores sociais relativos à cultura e à educação.

Em razão disso, surgiram nesse período diversas políticas públicas relacionadas ao livro e à leitura. Pode-se mencionar, por exemplo, a instalação em 1936 da Comissão Nacional da Literatura Infantil, cuja finalidade era elaborar programas de incentivo à criação e à difusão do livro infantil, a fim de fomentar o hábito da leitura desde os primeiros anos escolares. Participaram dessa Comissão nomes como Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles, Manuel Bandeira⁵³. No final de 1937, sob a direção de Augusto Meyer, foi criado o Instituto Nacional do Livro, com o propósito de promover uma cultura impressa no Brasil, a partir de variadas ações, tais como a instalação de bibliotecas, a elaboração de orientações pedagógicas para o uso do livro nas escolas e a adoção de subsídios à produção e à venda de livros.

Essas informações contextuais ajudam a entender o aparecimento, sobretudo a partir do final da década de 1930, de importantes casas editoriais que renovaram e ampliaram a produção de livros no Brasil, entre elas a Schmidt Editora, a José Olympio, a Livraria Martins, a Civilização Brasileira, a Editora Globo e a Editora do Autor. O desenvolvimento do campo editorial também foi fomentado por um outro aspecto relacionado com essa política do livro: a tarefa de organizar uma bibliografia brasileira. Por isso, foram publicadas, até os anos 1960, diversas coleções e séries, financiadas por editores públicos e privados. São desse período a Coleção Azul, da Schmidt Editora, a Coleção Documentos Brasileiros, da José Olympio, a Brasiliana, da Companhia Editora Nacional, Os Cadernos de Cultura, editados pelo Serviço de Documentação Nacional. A expansão das vagas no ensino superior estimulou a criação de séries destinadas ao público universitário, como a Biblioteca do Espírito Moderno, da Nacional, que editou traduções de várias obras de filosofia, ciências e literatura. Foi ainda nesse momento que surgiram ensaios interpretativos da realidade brasileira que formam, até hoje, a bibliografia básica do nosso pensamento social, como *Casa-grande &*

⁵² DUTRA, 2013, p. 230.

⁵³ A respeito da instituição da Comissão Nacional da Literatura Infantil, consultar o estudo de COSTA, 2009.

senzala, de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Júnior.

Isso não significa, contudo, que as dificuldades e os entraves que limitavam a circulação do livro tivessem sido definitivamente superados. Conforme observou Antonio Candido, em um célebre panorama sobre a cultura no Brasil na primeira metade do século XX, mesmo o grande contingente populacional que se alfabetizou no período não teve acesso a uma “cultura literária”. Segundo Candido, justamente no momento em que as populações urbanas se escolarizavam, “as formas escritas de expressão entravam em relativa crise, ante a concorrência de meios expressivos novos, como o rádio, o cinema, as histórias em quadrinho”⁵⁴. Por isso, as campanhas de alfabetização nem sempre produziam, por aqui, um novo público para a literatura, porque à medida que se alfabetizava, essa população consumia não as formas escritas, mas a cultura audiovisual da indústria cultural que começa a se instalar no Brasil. De um modo geral, essas contradições permanecem até hoje, formando um persistente processo de exclusão que ainda coloca a maior parte da população brasileira à margem dos mecanismos de acesso aos bens culturais – à margem daquilo que Jacques Rancière definiu como “partilha do sensível”, a qual “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce”⁵⁵.

Ademais, é impossível deixar de mencionar que as décadas de 1930 e 1940 ficaram marcadas pelas contradições do regime ditatorial imposto por Getúlio Vargas. Sob seu comando, muitas políticas de fomento à cultura se revelaram importantes instrumentos de controle. Por meio de órgãos e instituições federais, o Estado Novo empreendeu uma rígida supervisão dos meios impressos, a qual incluía desde a queima de livros e a censura da imprensa até o fechamento de centros culturais. Nem mesmo as bibliotecas infantis escapavam do cerco varguista: em 1937, a Biblioteca Espaço Mourisco, cujo acervo fora organizado por Cecília Meireles, foi fechada sob o pretexto de conter em suas estantes obras “subversivas”, como *As aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain, banido por suas alegadas “conotações comunistas”⁵⁶. Em outra frente de ação, o Estado Novo desenvolveu uma política de controle e participação do campo cultural, a qual resultou, como se sabe, no encarceramento de intelectuais e escritores como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Gilberto Freyre. Em contrapartida, durante a ditadura varguista, muitos outros intelectuais assumiram importantes cargos na administração pública, o que sugere a

⁵⁴ CANDIDO, 2000, p. 125.

⁵⁵ RANCIÈRE, 2009, p. 16.

⁵⁶ Sobre o Espaço Mourisco ver PIMENTA, 2011.

complexidade e a ambivalência das relações que, desde então, se estabeleceram entre a *intelligentsia* brasileira e o Estado⁵⁷.

A despeito dos cerceamentos e das dificuldades impostos à livre circulação do livro, não se pode deixar de notar o crescimento do campo editorial brasileiro entre os anos de 1930 e 1960. É por isso que Antonio Candido também destaca, como um dos marcos do período, a existência de “uma produção intensa, favorecida por um grande surto editorial, em que brilha[vam] veteranos e novos”⁵⁸. Os dados disponíveis sobre a edição de livros no sudeste brasileiro confirmam a percepção de Candido. Em 1929, no estado de São Paulo e no Distrito Federal (Rio de Janeiro), imprimiram-se pouco mais de 3,6 milhões de livros; em 1962, porém, o total de exemplares impressos nos dois estados ultrapassava os 63 milhões⁵⁹.

Se é verdade que esses números indicam uma mudança de patamar do mercado editorial brasileiro, isso não quer dizer que as prensas estivessem sempre à disposição dos escritores. Mesmo nesse período de expressivo crescimento, a edição dos livros, por vezes, tinha de ser financiada pelos próprios autores; no caso de obras custeadas por editores privados, o mais comum era a impressão de pequenas tiragens. Apesar de esgotados, muitos livros que se tornariam “clássicos” do nosso Modernismo, demoraram a receber uma segunda edição. Como lembra Randal Johnson, “uma obra da importância de *Macunaíma* (1928) teve uma tiragem inicial de 800 exemplares; uma segunda edição em 1937 teve 1.000; e uma terceira, em 1944, alcançou 3.000. Em outras palavras, em dezesseis anos saíram apenas 4.800 exemplares de *Macunaíma*”⁶⁰. Como se vê, até mesmo aqueles “veteranos” mencionados por Candido podiam enfrentar dificuldades para que seus livros pudessem circular.

Quanto aos volumes de poesia, a considerar correta a percepção de Manuel Bandeira já mencionada aqui, os obstáculos para a publicação podiam ser ainda maiores, em virtude da “dieta” que muitos editores impunham ao gênero⁶¹. Mesmo diante desse cenário, especialmente a partir da década de 1940, era cada vez mais frequente a publicação de coletâneas de obras poéticas reunidas e de seletas de poesia. É provável que o surgimento desses livros esteja relacionado tanto com o desenvolvimento do mercado editorial, quanto com as dificuldades e restrições comentadas acima. Como esses “veteranos” já possuíam, em

⁵⁷Conhecem-se diversas interpretações sobre a relação entre a intelectualidade e o Estado Novo. Ver, a esse respeito, JOHNSON, 1995, MICELI, 2000 e PAIVA, 2011.

⁵⁸ CANDIDO, 2000, p.116.

⁵⁹ Dados absolutos extraídos da tabela sobre a edição de livros no estado de São Paulo e na cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1920 e 1978, disponível em HALLEWEL, 2017, 846-847.

⁶⁰ JOHNSON, 1995, p. 172.

⁶¹ Carta a Vinicius de Moraes, 9 jan. 1950. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

meados do século passado, uma produção relativamente extensa, era preciso enfeixá-la e, em muitos casos, republicar aquilo que, porventura, estivesse fora de circulação. Devido às restrições ainda existentes no campo editorial, quase nunca era possível tirar uma nova edição de um livro já esgotado. A saída encontrada por muitos foi a publicação de obras reunidas e de antologias poéticas.

Não era incomum, portanto, que um poeta aproveitasse essas coletâneas para publicar, de uma só vez, textos éditos e inéditos. Assim, muitos livros de poesia apareciam pela primeira vez justamente em coletâneas que também reuniam a obra pregressa. Augusto Frederico Schmidt, por exemplo, ao lançar as suas *Poesias completas* (José Olympio, 1956) incluiu no volume dois livros até então inéditos, *Novos poemas* e *Meditação sobre o Mistério da Ressurreição*. Outro poeta que também utilizou-se desse recurso foi Carlos Drummond de Andrade. Salvo engano, Drummond foi o poeta moderno que mais fez reuniões de seus livros de poesia. *José* apareceu, pela primeira vez, no volume *Poesias* (José Olympio, 1942), que continha ainda os três primeiros livros drummondianos – *Alguma poesia*, *Brejo das almas* e *Sentimento do mundo*. Pouco tempo depois, Drummond publicava mais uma reunião de seus poemas, desta vez com o título de *Poesia até agora* (José Olympio, 1948), o qual incluía todos os livros lançados pelo poeta até aquele momento mais o inédito *Novos poemas*. Seis anos depois, o itabirano publicou uma terceira compilação, *Fazendeiro do ar & poesia até agora* (José Olympio, 1954); além do livro inédito mencionado no título, o volume era formado por outros sete livros, publicados anteriormente. Em todos esses casos, a publicação de uma obra inédita permitia a reimpressão de livros pregressos, os quais, talvez, não conheceriam uma segunda edição não fosse o surgimento dessas coletâneas.

Até aqui, tenho tratado de modo indistinto as obras reunidas e as antologias poéticas. De fato, tanto umas como outras permitem que o leitor acompanhe diacronicamente uma determinada carreira literária. No entanto, a despeito de suas semelhanças, é preciso reconhecer as diferenças entre esses dois tipos de compilação.

No que se refere às obras reunidas, percebe-se que elas tendem a apresentar os textos integrais, ou seja, o que se tem é uma reimpressão de livros que, excetuadas alterações e correções pontuais, preservam o título, a estrutura, as eventuais seções. Via de regra, a cronologia da obra também é preservada, de modo que se forma o volume a partir da disposição dos livros na sequência em que eles foram publicados. Sem dúvida, a obra reunida estabelece relações de vizinhança entre os livros de um poeta, uma vez que se tem um projeto de leitura orientado no sentido do estabelecimento de relações entre momentos distintos de uma mesma obra poética. Assim, um dos ganhos desse tipo de publicação é a possibilidade de

ver, livro a livro, o processo de construção da obra, os pontos de evolução e de involução, as possíveis fases, as contradições e obsessões de um poeta.

Por sua vez, as antologias não têm a pretensão da integralidade, pois o que define o projeto desses livros é o trabalho de recorte e de seleção. “Antologia” deriva do termo grego “*anthologion*”, cujo equivalente latino seria “*florilegium*”, ou “florilégio”, em língua portuguesa. Esses termos, em sua origem, remetem a um conjunto de flores ou, de modo mais amplo, a uma seleção daquilo que é belo e que, portanto, deve ser guardado como memória coletiva⁶². Sendo assim, o sentido histórico do termo contempla a ideia de distinção: um texto selecionado se distingue de todos os outros, na medida em que a sua inclusão em uma obra dessa natureza é também uma forma de predicá-lo como digno de ser preservado. Não sem motivos, durante muito tempo as antologias tiveram um caráter beletrista, já que o objetivo era, quase sempre, o mesmo: edificar um cânone, recolher exemplares ilustrativos das mais belas letras.

Em função disso, as antologias têm sido historicamente utilizadas com fins pedagógicos, com o propósito explícito ou implícito de consolidar tradições literárias. Alfredo Bosi, em texto no qual relembra as suas próprias experiências como estudante secundarista, afirma que “até pelo menos o meio deste século [XX] não se concebia o ensino de Língua Portuguesa e de Literatura Brasileira nas escolas secundárias sem o recurso a antologias de textos considerados exemplares”⁶³. De fato, são muitos os exemplos de antologias que foram elaboradas para servirem de material didático, como a *Antologia brasileira*, organizada pelo professor Eugenio Werneck, cujo frontispício estampava a informação de que aquela era uma obra “aprovada e mandada adotar nas escolas do Distrito Federal e dos Estados”⁶⁴. No entanto, salvo engano, o florilégio que obteve a maior difusão no início do século passado foi a *Antologia Nacional*, organizada por Carlos de Laet e Fausto Barreto – desde o seu surgimento, na última década oitocentista, até meados do século XX, foram quase cinquenta edições. Segundo Bosi, quase todo estudante brasileiro que foi alfabetizado até 1950 usou essa antologia em sua formação. Por isso, ele constata que a obra foi importante para a cultura brasileira não só pela sua ampla difusão, mas também por ter formado boa parte dos escritores e intelectuais modernistas: “em quase todos podem-se rastrear recordações não raro nostálgicas de textos abrigados por Laet e Barreto na *Antologia Nacional*: poemas e narrativas

⁶² PREMINGER; BROGAN, 1993, p. 52.

⁶³ BOSI, 1995, p. 23.

⁶⁴ WERNECK, 1943.

que se fixaram na sua memória e acenderam sua imaginação de adolescentes desde cedo movidos pela paixão da palavra artística”⁶⁵.

Vinicius de Moraes, em uma crônica publicada no volume *Para uma menina com uma flor*, ao relembrar seus primeiros aprendizados de poesia, celebra a importância da *Antologia Nacional* para a sua formação. Ainda criança, na Ilha do Governador, Vinicius se sentia “vibrar em presença da folha branca que pedia versos, viva como uma epiderme que pede carinho”. Sentimento que no menino se confundia com a ambição de escrever poemas como aqueles que lia nas antologias: “Mas de alguma coisa carecia, que me arrastava logo a antologia (muito obrigado, Fausto Barreto; muito obrigado Carlos de Laet!) ante as quais morria de inveja. Ah, escrever um soneto como o “Anoitecer”, de Raimundo Correia!”⁶⁶.

Mesmo hoje, várias antologias seguem sendo distribuídas e adotadas em escolas de educação básica. Exemplo disso é o “Programa Apoio ao Saber”, do Governo do Estado de São Paulo, que distribui, anualmente, um pequeno conjunto de livros para alunos da rede pública estadual. Entre as obras distribuídas, estão as antologias de poetas como Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Cora Coralina, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, além de compilações como *Os cem melhores contos brasileiros do século* e *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, organizadas por Italo Moriconi⁶⁷.

Contudo, cabe observar que, conquanto ainda sejam empregadas no ensino de língua e literatura, muitas das antologias mencionadas acima não foram organizadas com fins pedagógicos. Esse talvez seja um importante legado do movimento modernista no Brasil: a produção de coletâneas que não estavam (pelo menos não diretamente) voltadas para os interesses didáticos. Sem dúvida, essa desvinculação ampliou os usos e o público da antologia, que deixou, assim, de ser essencialmente pedagógica e beletrista.

Já em 1930, Manuel Bandeira reivindicava em uma crônica novos tipos de florilégios, diferentes daquelas “pavorosas antologias escolares”, nas quais, segundo ele, só entravam poetas já falecidos. Nesse texto, escrito para o *Diário Nacional*, Bandeira saudava a publicação do volume *9 poetas nuevos del Brasil*, organizado pelo peruano Enrique Bustamante y Ballivián. A coletânea, formada por poemas de Mário de Andrade, Cecília Meireles, Ronald de Carvalho, Tasso da Silveira, Gilka Machado, Murilo Araújo, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto, além do próprio Bandeira, tinha por finalidade divulgar na

⁶⁵ BOSI, 1995, p. 24.

⁶⁶ MORAES, 2004, p. 784.

⁶⁷ A lista dos livros distribuídos pode ser consultada em: <<http://www.educacao.sp.gov.br/noticias/governo-do-estado-entrega-livros-dos-projetos-sala-de-leitura-apoio-ao-saber-e-leituras-do-professor/>>. Acesso em 30 ago. 2018.

América Latina a produção desses poetas. Bandeira se mostrava bastante satisfeito com aquela edição, sobretudo pelo cuidado nas traduções que, em alguns casos, lhe pareciam mais bem realizadas do que os poemas originais. No entanto, a crônica também registrava uma queixa: inexistiam, no Brasil daquele início dos anos 1930, antologias como a que fora preparada pelo poeta peruano: “Aqui no Brasil, quando um poeta faz o seu sonetinho menos mau e o lê numa roda de amigos, acontece de ouvir de um deles à guisa de elogio: ‘–Sim, senhor! é uma página de antologia’”. Contudo, a referência a esse tipo de livro era apenas um floreio retórico: “não existem antologias para os poetas de antologia...”, ironizava Bandeira. Para ele, essa carência mostrava que nenhum movimento literário brasileiro, até aquele momento, havia percebido “o excelente instrumento de propaganda que representa uma antologia bem-feita”. Na sua opinião, nem mesmo a geração modernista, “bem mais sensível que as demais aos valores práticos de sua atividade”, havia se atentado para o equívoco⁶⁸.

Apesar dessa queixa de Bandeira, a verdade é que outro modernista, antes dele, já havia ressaltado a importância das antologias. Em texto publicado no *Diário Nacional*, no final de 1927, Mário de Andrade também se dedicara ao assunto dos florilégios, apontando dois erros normalmente cometidos por antologistas: a falsa isenção e a defesa desmedida de uma determinada estética:

Em geral as antologias são impessoais (...). Algumas vezes são tendenciosas, o que de nenhum modo quer dizer personalidade. As antologias tendenciosas podem revelar a paixão dos compiladores e podem revelar as idéias dominantes duma igreja literária, duma feição estética universal ou nacional. Porém não possuem essa complexidade movida, essa expressão irregular bem trágica que é a psicologia dum criador. Quanto às antologias impessoais, que ajuntaram orientações díspares, que procuram ser imparciais, além do erro grave de serem sempre fatalizadamente incompletas, caem sempre no mesmo defeito de não revelarem a psicologia do compilador. Por isso ainda estão por aparecer as antologias cuja leitura apaixone, antologias que a gente possa chamar de vivas.⁶⁹

Esses comentários mostram que Mário também dialogava com o sentido histórico do termo “antologia”, mas em vez de enfatizar o caráter pedagógico ou beletrista, o modernista sublinhava outro aspecto implícito na ideia de coleção, a imagem do colecionador. Isso pode ser observado na sua preferência pelas antologias com “personalidade”, isto é, aquelas em que o antologista não assumia uma postura de neutralidade. O essencial, segundo Mário, era observar a natureza do arranjo, visto que por meio dele o organizador expressava a sua

⁶⁸ BANDEIRA, 2008, p. 377.

⁶⁹ ANDRADE, 1927, p. 9.

concepção particular do que deveria ou não ser preservado. Sendo assim, o mérito das boas antologias estaria na expressão da “personalidade psicológica dos compiladores”. Por isso, para Mário, não bastava ao organizador assumir uma postura imparcial, nem tampouco defender uma determinada corrente literária. O fundamental seria que o antologista tivesse o “dom precioso de imparcialidade personalíssima”⁷⁰. Apesar do aparente paradoxo dessa formulação de Mário, seu posicionamento expressava uma consciência da importância da figura do compilador na própria tradição da antologia no Ocidente. Como mostra o verbete de enciclopédia citado mais acima, desde a Antiguidade se tinha a compreensão dos efeitos produzidos a partir do trabalho de seleção e recombinação dos textos em uma antologia: “cada arranjo produz uma leitura contextual diferente e potencialmente uma compreensão diferente. Nas mãos certas, o processo de selecionar e organizar pode ser uma forma de composição literária”⁷¹. Ao defender a expressão da “psicologia do compilador”, Mário reconhecia o papel do antologista para a produção desse efeito literário no arranjo; sobretudo, reivindicava que os organizadores não desprezassem, em nome de uma suposta isenção ou da defesa de uma “igreja literária”, essa potencialidade literária que poderia ser desenvolvida a partir do trabalho de compilação de textos.

No Brasil, portanto, coube ao Modernismo a produção de antologias sem o vínculo direto com o ensino e sem o interesse beletrista. A partir da segunda metade dos anos 1930, a consciência acerca da relevância das antologias parece ter crescido entre os intelectuais modernistas, particularmente se considerarmos a publicação, em livro e em periódicos, de diversas seletas de poesia que reduziram aquela escassez de antologias apontada por Manuel Bandeira em texto do início da década. São desse momento, entre várias outras, a *Antologia de poetas modernos* (Ariel, 1935), organizada por Dante Milano, a *Antologia da moderna poesia brasileira* (Revista Acadêmica, 1939), a *Antologia da literatura brasileira contemporânea* (Autores e Livros, 1943), a *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial* (Ministério da Educação e Cultura, 1939), organizada por Sérgio Buarque de Holanda, a *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica* e a *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana* (Ministério da Educação e Cultura, 1937 e 1938, respectivamente), ambas preparadas por Manuel Bandeira.

Embora o surgimento dessas obras indique que aumentava, nesse momento, o interesse por antologias nos meios literários brasileiros, seria preciso esperar até a década de 1960 para que fosse formada uma editora privada capaz de publicá-las de forma sistemática.

⁷⁰ ANDRADE, 1927, p. 9.

⁷¹ PREMINGER; BROGAN, 1993, p. 53.

Sob a coordenação de Rubem Braga e Fernando Sabino, a Editora do Autor se estabeleceu exatamente por meio do lançamento de uma coleção de antologias que alcançaria um significativo êxito comercial ao longo da década, e mesmo depois, quando a saída de um dos sócios, Walter Acosta, implicou a mudança de nome para editora Sabiá⁷². Inaugurada por meio da publicação da segunda edição da *Antologia poética*, de Vinicius de Moraes, a série, que contava com um projeto gráfico característico, elaborado pela designer Bea Feitler, se tornaria o carro-chefe dessa casa editorial. Sempre com o título de *Antologia poética*, foram publicadas seleções da obra de poetas como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, João Cabral de Melo Neto, Cecília Meireles, Mário Quintana, Cassiano Ricardo.

O interesse crítico por tais antologias fundamenta-se na percepção de que esses livros não são apenas o lugar onde se arquivaram e se preservaram textos. Mais do que isso, essas coletâneas ajudaram a consagrar um determinado conjunto de autores e textos que hoje poderiam ser ditos “fundamentais” para o conhecimento do nosso Modernismo. Ademais, demonstram o interesse compartilhado por muitos intelectuais e poetas modernistas em organizar a tradição literária brasileira, por meio da confecção de coletâneas com textos dos estilos de época anteriores ao Modernismo.

Interessa-me, aqui, observar um tipo específico de antologias, as autorais. Mais especificamente, volto-me, agora, para coletâneas de versos organizadas por poetas modernos a partir das suas próprias obras poéticas. Acredito que, nesses casos, é possível ver como os projetos dos livros desdobravam-se em uma leitura da obra feita pelo próprio autor: no trabalho de seleção e de organização dessas antologias e coletâneas, revela-se também uma proposição crítica, orientada no sentido de uma apresentação de si e da obra mesma. Na exclusão ou na inclusão de um texto, o poeta revela não só preferências e gostos, mas sobretudo intervém na recepção da sua obra, na medida em que decide aquilo que deve ou não ser preservado; em outros termos, estabelece qual parte de sua obra deve ser (re)lida e, muitas vezes, como isso deve ser feito.

A seguir, analiso alguns casos específicos, uma compilação de livros de poesia organizada por João Cabral de Melo Neto e antologias autorais, preparadas por Carlos Drummond de Andrade. Embora esses casos particulares não formem um paradigma capaz de contemplar as diferenças entre os mais distintos projetos literários que constituem o Modernismo brasileiro, creio que os exemplos fazem ver o pressuposto que anima a análise:

⁷² Para mais informações sobre a criação da Editora do Autor, ver a ótima narrativa em WERNECK, Humberto. “Furacão em Copacabana”. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 5 fev. 2019.

na organização de uma coletânea ou na seleção de textos “antológicos”, todo o poeta oferece uma nova composição literária, a qual projeta, de uma só vez, uma imagem da obra e do próprio organizador. Têm-se, portanto, trabalhos de criação literária que correspondem, ao mesmo tempo, a um projeto de intervenção crítica.

Em cada caso, pretendo mostrar como a antologia/ coletânea constitui um modo específico e estilizado de apresentação de si. Dizendo de outro modo, todo poeta, ao organizar uma seleção de seus próprios textos também assume uma determinada máscara, por meio da qual representa a si mesmo. As análises que aqui se seguem não têm por finalidade reafirmar o modelo romântico que, amparado pela dicotomia entre esse essência e aparência, objetivava desnudar o verdadeiro “eu” autoral escondido atrás das formas literárias. Não reivindico um esforço crítico cujo objetivo é arrancar a máscara ou denunciá-la como elemento postiço que encobre o rosto do poeta. Como bem observou Svetlana Boym, “máscara não implica um disfarce superficial que esconde o ‘verdadeiro eu’. De fato, em performances teatrais tradicionais, a interação entre ator e máscara é bastante complexa”⁷³. Tampouco se pretende aqui confundir a máscara com a própria subjetividade daquele que a veste. Desde já, o que se quer com a análise de algumas antologias é destacar um desdobramento desse tipo de composição: a projeção de imagens autorais, as quais comunicam um projeto que se torna um meio específico de acesso à obra. Possivelmente, o leitor encontrará, em cada caso, outros detalhes não comentados aqui, aspectos ambíguos que talvez relevem contradições não suficientemente exploradas. Assim como os objetos literários, que se revelam sempre capazes de ultrapassar todo modelo interpretativo, as máscaras nunca são suficientemente rígidas; ao contrário, elas podem assumir feições várias conforme o tempo e a perspectiva a partir da qual são observadas.

Cabral, a psicologia da compilação

Quando João Cabral de Melo Neto reuniu seus poemas na coletânea *Duas águas*, em 1956, Mário de Andrade já estava morto. Defensor das antologias “vivas”, montadas para fazer ver a “irregular psicologia do compilador”, Mário provavelmente se apaixonaria por essa compilação organizada por Cabral. Como explicita o subtítulo do volume, “poemas reunidos”, *Duas águas* reunia todos os livros que o poeta publicara até então, além de três outros títulos inéditos – *Morte e vida severina*, *Paisagens com figuras* e *Uma faca só lâmina*.

⁷³ BOYM, 1991, p. 30.

Dessa maneira, aquele volume tinha a feição de uma obra completa, congregando em uma mesma coletânea a produção poética de Cabral. Estavam de fora, porém, os poemas escritos antes do seu primeiro livro, *Pedra do sono*. Como se sabe hoje, apesar de ter publicado ao longo da vida outras antologias e volumes de sua obra “completa”, o poeta decidiu manter inéditos esses poemas iniciais, pelo menos até a década de 1990, quando os reuniu no livro *Primeiros poemas*.

Conquanto seja uma compilação de livros éditos e inéditos, *Duas águas* não tem o arranjo que normalmente encontramos em volumes de poesias reunidas. Isso porque Cabral não se limitou a agrupar os livros com base em uma sequência cronológica. Mário de Andrade talvez se interessasse por esse livro em virtude daquilo que o singulariza: o critério adotado pelo organizador. Os livros foram agrupados por Cabral segundo uma norma bem mais subjetiva, o modo de leitura dos textos. É isso que se explica na introdução não assinada em que o autor pretende justificar o título e a estrutura do livro:

Duas águas querem corresponder a duas intenções do autor e – decorrentemente – a duas maneiras de apreensão por parte do leitor ou do ouvinte: de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aprofundamento temático quase sempre concentrado exige mais do que leitura, releitura; de outro lado, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos. Noutros termos, o poeta alterna o esforço de melhor expressão com o de melhor comunicação.⁷⁴

Desde o título, essa coletânea indicava, portanto, a intervenção de uma figura autoral, capaz de estabelecer novos arranjos e, principalmente, de propor uma leitura dos textos pela própria disposição deles dentro do volume. Segundo a divisão proposta pelo poeta, os livros eram assim agrupados: o primeiro conjunto (ou “primeira água”) era formado por poemas feitos para serem (*re*)lidos e constituía-se de *Uma faca só lâmina*, *Paisagens com figuras*, *O cão sem plumas*, *Psicologia da composição*, *O engenheiro* e *Pedra do sono*; por sua vez, a “segunda água”, cujos textos deveriam ser ouvidos, era composta por *Morte e vida Severina*, *O rio* e *Os três mal-amados*

Assim, mais do que uma obra reunida, aquela compilação propunha uma bipartição da obra, estabelecida a partir da tensão entre a expressão e a comunicação. Essa dualidade marcaria, segundo o poeta, não apenas uma diferença temática, mas especialmente uma distinção no método de leitura, isto é, uma desigualdade nas “maneiras de apreensão” de cada uma dessas “águas”. Por isso, essas considerações projetavam também dois receptores

⁷⁴ MELO NETO, 1956, orelha de livro.

arquetípicos: o leitor solitário, a quem se destinariam os poemas marcados pelo esforço da expressão, e os ouvintes de um auditório, aos quais seria destinada a segunda água, formada por textos vocalizáveis.

Em função dessas e de outras opções, o arranjo proposto em *Duas águas*, longe de ser uma composição neutra, constituía uma apresentação da obra a partir de um determinado projeto literário, o qual se revelava pela proposição do modelo interpretativo. O poeta não havia se limitado a compilar os seus livros; na verdade, ele apresentava toda a sua produção e, ao mesmo tempo, uma proposta de interpretação sobre ela. No caso dos três livros até então inéditos, que apareciam pela primeira vez naquela coletânea, pode-se dizer que eles já surgiam interpretados. Infere-se disso uma característica específica dessa coletânea publicada por Cabral: em virtude do arranjo proposto pelo poeta, mesmos os livros inéditos apareciam dentro de um sistema intertextual, ou seja, a singularidade de cada volume passava a pertencer, e portanto a se subordinar, a um conjunto mais amplo, a obra poética. Por sua vez, esta aparecia significada também a partir das relações de semelhança e de oposição que se estabeleceriam entre um livro e outro.

O poeta que assim compõe a sua “obra completa” encena uma visão do todo, como se lhe fosse possível perceber, a despeito das particularidades de cada livro, os movimentos que percorrem a obra de ponta a ponta. No caso do livro de Cabral, a dualidade entre expressão e comunicação, reafirmada pelo próprio poeta, era apresentada como uma tensão que permanecia mesmo diante da oscilação entre esses dois regimes de composição e de leitura. Tem-se a partir da metáfora das águas uma eficiente chave interpretativa, que tenta explicar ambiguidades, diferenças e contradições, as quais passam, segundo essa leitura, a integrar e a justificar os fluxos de um aquífero maior, a poética de Cabral.

A divisão da coletânea de Cabral indica mais uma característica dessas águas: apesar de correrem sempre em paralelo, elas jamais se misturam. Do modo como eram apresentados os livros, pode-se perceber que a cronologia não era um fator determinante da clivagem das águas. Ou seja, não se tratava de uma mudança ou de uma transformação ocorrida em um determinado momento, mas sim de uma oscilação. As duas águas não haviam deixado nunca de correr, embora o fluxo da obra alternasse entre uma e outra. Isso pode ser observado a partir das datas de publicação original dos livros: em 1942, com *Pedra do sono*, o poeta fazia circular a “água da expressão”; em 1943, com *Os três mal-amados*, ele lançava a “água da comunicação”; dois anos depois, com *O engenheiro*, mais uma vez retornava aos poemas feitos para o leitor solitário...

Não obstante esse contínuo movimento de alternância entre as águas, elas manteriam, segundo a divisão proposta, as suas características próprias, sem nunca se confundirem ou sem nunca confundirem o poeta que as criou. O organizador se nos apresenta, inclusive, como um conhecedor dos regimes e das propriedades desses líquidos, como se pudesse também controlar com segurança o fluxo de cada um deles. Essa perspectiva do controle das águas seria retomada por Cabral anos depois, pelas imagens da última estrofe do poema “Catecismo de Berceo”:

Nem deixar que a palavra flua
como rio que cresce sempre:
canalizar a água sem fim
noutras palavras, latente.⁷⁵

Nesse poema, em que se expressa o desejo de conduzir o fluxo da palavra, revela-se também o interesse do poeta pelas potencialidades da engenharia, tal como é possível observar na montagem de *Dois águas*. A vontade de criar “canais” por onde a água possa correr “sem fim” aparece nestes “poemas reunidos” cristalizada nos agrupamentos feitos por Cabral, como se estes fossem diques cuja estrutura tivesse sido supervisionada pela perícia do engenheiro. Os momentos de turbidez, a possibilidade de contaminação dessas duas águas por outros fluidos, a imprevisibilidade das correntezas, nada disso está em questão. Para Cabral, essas águas, por mais que venham de um mesmo lugar, são imiscíveis.

Assim, cada livro aparece representado como parte de um projeto literário bem definido, conduzido conscientemente pelo seu criador. Dessa sorte, os livros, sem impurezas, resultariam do “domínio dessas duas concepções poéticas normalmente tão dissociadas”⁷⁶. Nada aqui parece ficar à espera do acaso, porque nada parece escapar ao controle dessa inteligência criadora – o poeta se apresenta como senhor da sua poesia. É ele quem governa a composição de cada livro, determinando o tipo de água que corre em cada obra, ainda que, por vezes, oscile entre esses dois regimes hídricos.

Contudo, às vezes, a violência das águas provoca fissuras mesmo nas mais bem executadas obras da engenharia... A aferição das propriedades das águas que correm por esses canais pode indicar, a despeito das garantias do engenheiro, a existência de alguns sulcos omitidos ou ignorados no projeto da obra. Veja-se, mais de perto, o primeiro desses dois leitos canalizados, por onde supostamente correria a “água da expressão”. Esse conjunto inicial não

⁷⁵ MELO NETO, João Cabral. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 33.

⁷⁶ MELO NETO, 1956, orelha de livro. O texto dessa orelha não é assinado, pode-se, contudo, supor que ele tenha sido escrito pelo próprio poeta, ou sob sua supervisão.

parece tão homogêneo quanto a divisão binária da coletânea sugere. Uma inspeção inicial revela, assim, um primeiro problema: a significativa diferença entre o livro que abre a seção, *Uma faca só lâmina*, e aquele que a encerra, *Pedra do sono*. Como o próprio título deste livro sugere, a materialidade está subordinada à (in)consciência onírica, de modo que se tem, com frequência, imagens formadas por símiles que aproximam elementos díspares, como em “Poema”:

Automóveis como peixes cegos
compõem minhas visões mecânicas⁷⁷

Ou, ainda, a exploração do cenário do ambiente noturno e o uso de livres associações, como em “Dentro da perda da memória”:

Desses pássaros friíssimos
que a lua sopra alta noite⁷⁸

Ou em “Noturno”:

O mar soprava sinos
os sinos secavam as flores
as flores eram cabeças de santos⁷⁹

Bem diferente, porém, é o caso de *Uma faca só lâmina*, livro formado por um único poema, cujo final expressa um retorno à concretude do dia:

por fim à realidade,
prima, e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem arrebenta.⁸⁰

Aqui, a agressividade e a dureza do real se impõem como uma verdade final, como se a via do sonho já não representasse mais uma saída para o poeta. Embora tenha sido colocado na mesma água que *Pedra do sono*, este último poema citado mostra que a poesia cabralina já havia passado por aquilo que Antonio Carlos Secchin descreveu como um movimento de “desativação onírica”:

⁷⁷ MELO NETO, 1956, p.143.

⁷⁸ MELO NETO, 1956, p.147.

⁷⁹ MELO NETO, 1956, p. 148.

⁸⁰ MELO NETO, 1956, p. 24.

À primeira vista, o texto surge como radicalização da “primeira água”: discurso voltado para o fazer(-se), em que o exercício da metalinguagem, autocentrando o poema, o desviaria da espessura do real. Pensamos, todavia, que, não obstante a hipertrofia da “composição”, a nova obra [*Uma faca só lâmina*] situa-se na encruzilhada dialética das “duas águas”: ao questionar os mecanismos da linguagem, o poeta não os dissocia de sua eficácia no nível do uso: de sua serventia. (...) Ultrapassando o âmbito da reflexão poética, instala-se num universo mais amplo da experiência humana.⁸¹

As fendas que se abrem nos canais por onde correm as “duas águas” não comprometem, porém, a estrutura da compilação. Ao contrário, elas parecem aumentar o interesse pelo livro, na medida em que indicam a existência daquela “imparcialidade personalíssima”, que para Mário era o elemento definidor de um bom florilégio. Quanto mais as águas transbordam para além dos limites descritos pelo poeta organizador, quanto mais se revela a violência dessa poética cabralina, mais se confirma a perícia composicional do poeta. A tentativa do poeta de apresentar *objetivamente os critérios subjetivos* que o fizeram montar o esquema das “duas águas” revela uma “psicologia da composição”, em permanente campanha contra o ingovernável.

Esse desejo de interferir na recepção da obra se desdobraria, de modo mais explícito, na disposição crítica que caracteriza a publicação, na década de 1980, de uma coletânea sugestivamente intitulada *Poesia crítica*, na qual Cabral reuniu poemas de natureza metalinguística. No prefácio dessa obra, o autor reivindica como que uma permissão para que o poeta também se pronuncie criticamente acerca dos seus próprios textos: “se ninguém estranha que um poeta expresse poeticamente suas reações diante de tais objetos da natureza, por que não lhe caberia o mesmo direito diante de objetos que não se poderia catalogar como diretamente da natureza?”⁸².

De volta a *Duas águas*, cabe, por fim, mencionar mais uma intervenção do compilador que ficou apenas sugerida na referência à posição de alguns livros dentro da coletânea. Como se viu, apesar de *Pedra do sono* ser o primeiro volume de poesias publicado por Cabral, ele foi inserido por último dentro do conjunto que forma “primeira água”. O motivo dessa inversão é a rasura da ordem cronológica na apresentação dos livros. De modo diverso do que normalmente se faz nos volumes de obras completas, Cabral optou por uma inversão da sequência cronológica, de forma que os primeiros livros, em cada seção-água, são aqueles que

⁸¹ SECCHIN, 2014, p. 125.

⁸² CABRAL, 1982, p. vi. A respeito da coletânea *Poesia crítica*, ver a o trabalho de RIBEIRO, Edneia Rodrigues. *Um Museu de duas faces: poesia de circunstância em João Cabral de Melo Neto*. 2019. 225 p. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Pós-Lit, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

foram publicados por último, formando um arranjo que vai do presente para o passado. Vale observar, ainda, que essa cronologia às avessas também foi usada por Cabral na organização da sua *Antologia poética*, publicada em 1965 pela Editora do Autor. Nos dois casos, a justificativa para inversão da sequência cronológica parece ser a mesma. Conforme explica o autor, na abertura de *Duas águas*, “esta será, provavelmente, a ordem lógica e psicológica, pois o mais atual é mais presente e mais vivido – o que, sem dúvida, facilita o acesso à obra”⁸³.

Importante sublinhar que também esse critério reporta à figura autoral, que se torna o ponto de referência a partir do qual a obra é evocada. Mais do que uma escolha aleatória, a cronologia decrescente estabelece um marco temporal correspondente ao momento de composição da coletânea/ antologia. Ao estabelecer a compilação como o ponto de partida para a ordenação da obra, o poeta evidenciava, ainda, a sua atenção em relação organismo livro. Mais do que uma reunião de poemas esparsos, para Cabral, o livro era em si mesmo um campo de trabalho. Antes mesmo que o concretismo definisse a materialidade da página e do livro como elemento produtor de sentido, Cabral já havia defendido o “enriquecimento técnico” produzido pela consciência da “disposição tipográfica (caligramas, uso de espaços brancos, variações de corpos, famílias de caracteres, disposição sistemática dos apoios fonéticos ou semânticos)”⁸⁴. Tudo isso sugere o interesse de Cabral em se apresentar como um construtor, como se ele fosse um continuador daquela utopia literária que se expressa no desejo de Mallarmé de construir O Livro, “um livro arquitetônico e premeditado, e não uma coleção de inspirações do acaso”⁸⁵. Não surpreende, pois, que Cabral tenha caminhado em direção ao aprofundamento dessa consciência, tal como se verifica na importância que a “arquitetura do livro” assumiria em obras posteriores, como *Serial* e *A educação pela pedra*.

Especificamente no caso da compilação que tenho comentado neste tópico, a ideia de uma edificação está posta desde o título: “duas águas” é uma expressão popular usada para designar um tipo de telhado em formato de triângulo, cujo grande benefício é exatamente a separação das águas pluviais que são canalizadas para duas calhas diferentes. O emprego dessa expressão, que serve de título para a antologia, revela de uma só vez o projeto do livro, bem como o interesse do poeta em associar-se ao imaginário da construção. Tal como o formato objetivo e matemático do telhado define a função e os significados de seu uso, *Duas*

⁸³ MELO NETO, 1956, orelha de livro.

⁸⁴ MELO NETO, 1994, p. 768.

⁸⁵ MALLARMÉ *apud* BOYM, 1991, p. 52.

águas quer abrigar a obra em dois planos que se cruzam. Vértice desse triângulo, o poeta não se omite; antes, constrói as calhas por onde quer que sua poesia flua.

Drummond, uma poética da “arrumação”

No mesmo ano em que João Cabral de Melo Neto publicou *Duas águas*, o Ministério da Educação e Cultura imprimiu o centésimo número da coleção *Os Cadernos de Cultura*. Constituída de pequenos livretos que eram vendidos a preços módicos, essa série publicava, com admirável regularidade, ensaios das mais variadas áreas do conhecimento – crítica literária, sociologia, filosofia, história, direito, arquitetura, pintura. Apesar da vocação ensaística, alguns volumes dos *Cadernos* traziam, ainda, obras literárias, como a coletânea *Alguns contos* (n.19, 1952), de Clarice Lispector, o volume *Uma estação no inferno* (n.40, 1952), de Arthur Rimbaud, numa tradução de Xavier Placer, a tradução de *Três cantos do inferno*, preparada e comentada por Dante Milano (n. 55, 1953) . Além desses títulos, também saíram por este selo antologias autorais, organizadas por Manuel Bandeira (n.77, 1955), Augusto Frederico Schmidt (n. 98, 1956), Emílio Moura (n. 126, 1961) e Ledo Ivo (n. 140, 1965), todas elas publicadas com o título de *50 poemas escolhidos pelo autor*. Para comemorar a primeira centena de edições, José Simeão Leal, editor da coleção, pediu que o poeta Carlos Drummond de Andrade organizasse uma seleta com os seus *50 poemas escolhidos*, a qual foi publicada em meados de 1956.

Na abertura do livro, Drummond inseriu uma nota, que convém citar integralmente:

Poemas escolhidos não são, necessariamente, poemas preferidos, pelo menos quando a escolha é feita pelo autor. Aqui se reúnem documentos ilustrativos de preocupações e processos, através [de] diferentes fases da vida. O selecionador não teve em mira o que mais lhe agrada, se é que alguma coisa lhe agrada; preferiu informar.

C.D.A.⁸⁶

Um leitor que não seja tão “incurioso” quanto aquele caminhante do poema “A máquina do mundo” talvez possa colocar diversas perguntas antes mesmo de terminar a leitura do parágrafo. Por que os poemas escolhidos não corresponderiam necessariamente àqueles a que o poeta prefere? Há, nesta seleção, alguma intersecção entre o objeto da escolha e o objeto da preferência? Que poemas, embora preferidos, não foram incluídos na antologia? Em

⁸⁶ ANDRADE, 1956, p. 1.

contrapartida, quais os poemas efetivamente selecionados estariam de fora se o critério fosse o gosto do poeta?⁸⁷

Sabemos apenas vagamente que os textos selecionados ilustram “preocupações e processos”, mas desconhecemos quais os seus termos. Claro, ainda podemos nos socorrer com os poemas, cuja leitura pode ser um exercício de especulação, na tentativa de, quem sabe, responder algumas dessas questões. Mas, insistindo um pouco mais nessa nota, cabe perguntar, pelos termos do poeta, que “preocupações e processos” se documentam no conciso prólogo.

Esse pequeno parágrafo parece cumprir exemplarmente a função primeira de um prefácio: estimular a leitura, criar um campo de interesse pelos textos principais, em outros termos, garantir que o restante do livro seja lido. Isso é *processado* por meio de uma proposição crítica, formulada logo no primeiro período do texto, cujo fundamento não é suficientemente desenvolvido. Tem-se, pois, o estabelecimento de uma premissa, mas não a sua investigação. Este papel caberá ao leitor, pois o “selecionador”, que se apresenta como um informante desinteressado, se retira sem explicar os termos da diferença que propõe.

Ao mesmo tempo, essa formulação crítica revela uma preocupação com a discrição, impossível de ser escondida pelo modo acanhado como poeta fala dos seus próprios gostos. Que tipo de compromisso (com as Musas? com os editores? com o leitor? ou seria antes uma falta de compromisso?) levou o poeta a abdicar das suas preferências pessoais na hora de selecionar os textos? Pouco é dito sobre a sua predileção, mas, pelo menos, algo de importante é “informado” sobre ela: nem sempre o seu objeto coincide com o objeto da escolha. Têm-se aí os termos de uma oposição, já designada por Alcides Villaça como o “impasse fundamental” da obra drummondiana: “os valores do indivíduo e os do mundo são injustáveis de saída”⁸⁸. O poeta-selecionador suspende a coincidência entre esses valores, indicando que eles se materializaram no formato final do livreto. Na tensão entre as sugestões da preferência e os condicionantes da escolha, o último polo é enfatizado. Tudo se passa como

⁸⁷ Em uma crítica escrita por ocasião do surgimento desses *50 poemas escolhidos*, Mário Faustino contestou duramente a seleção feita por Drummond, porquanto teriam sido deixados de fora vários textos célebres. A lista dos poemas que deveriam, segundo Faustino, ter sido incluídos era extensa: “O leitor que pega uma antologia dele [de Drummond] e não encontra ‘No meio do caminho’, ‘O mito’, ‘Caso do vestido’, ‘Morte do leiteiro’, ‘Morte no avião’, ‘Idade madura’, ‘Versos à boca da noite’, ‘Carta a Stalingrado’, ‘Desaparecimento de Luísa Porto’, ‘Remissão’, ‘Confissão’, ‘Tarde de maio’, ‘Os bens e o sangue’, ‘A mesa’ e ‘Relógio do Rosário’, para só falar daqueles cuja ausência é mais gritante, vai com certeza perguntar: ‘Que diabo de seleção é essa?’”. Faustino sugeria, ainda, uma nova compilação de *50 poemas*, “desta vez escolhidos não pelo autor, porém por um grupo de conhecedores e admiradores de sua obra”. (FAUSTINO, 2003, p. 204-205). Sem entrar no mérito da avaliação de Faustino, vale a pena observar como ela evidencia, por outro lado, a parcialidade intrínseca à tarefa de escolher poemas para compor uma antologia.

⁸⁸ VILLAÇA, 2006, p. 18.

se a predileção do poeta não tivesse tanta importância, ou como se ela não viesse ao caso em uma antologia de poemas escolhidos...

Outra preocupação presente nesse parágrafo introdutório é a moderação, que faz o poeta declinar das suas preferências, mas que também lança uma sombra de incerteza sobre a aprovação dos poemas. O antologista parece se precaver de futuras reclamações. É o leitor quem deve arcar com as suas próprias frustrações, caso não goste dos “poemas escolhidos”: não foi por falta de aviso ou por falsa propaganda do prefaciador.

Esse tipo de expediente, em que o poeta intervém supostamente com a intenção de evitar falsos elogios, já havia sido experimentado por Drummond em outra compilação. É o que se observa na autobiografia que ele escreveu para *Antologia da moderna poesia brasileira*, publicada ainda em 1939 pela Revista Acadêmica. O texto é aberto por uma referência à relutância do poeta diante da escrita da nota autobiográfica, porque aquele trabalho lhe parecera “antes de tudo manifestação de impudor”. Apesar disso, ele decidira assumir a tarefa como forma de “castigar o seu orgulho”, “contando sem ênfase os pobres e miúdos acontecimentos” de sua vida. Além disso, julgava que, escrevendo ele o texto, evitava a inclusão de “qualquer adjetivo ou palavra generosa” sobre sua obra. Depois de descrever alguns pontos de sua biografia, Drummond encerra com uma reflexão sobre sua atuação como poeta, que não deixa de ser também uma defesa prévia contra possíveis insatisfações:

meu progresso é lentíssimo, componho muito pouco, não me julgo substancialmente e permanentemente poeta. Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor de cotovelo, falta de pobreza, ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos.⁸⁹

Como se vê, o trecho concentra-se no modo comedido como Drummond apresenta a si mesmo. Ele não crê que sua vida tenha algo de singular ou de excepcional, nem tampouco se diz convicto da sua condição de poeta. Não se trata de um rebaixamento da poesia, é bom que se diga. Esta, ao contrário, é figurada como “negócio de grande responsabilidade”. O que se tem, na verdade, é uma hesitação, uma insegurança diante da potência das “armas” com que o *gauche* itabirano parece contar. Esse ser “dócil” desconfia, sobretudo. Seus versos podem talvez resultar de “inspirações fáceis” ou mesmo do contato ocasional com as Musas. De um

⁸⁹ ANDRADE, 1939, p. 51-52.

jeito ou de outro, Drummond se apresenta como alguém que suspeita dos próprios recursos, mas que, no entanto, não tem dúvidas acerca da necessidade de possuí-los para que possa ser chamado de poeta. Note-se como o trecho acima faz lembrar a sentença plasmada no conhecido verso do poema “A procura da poesia”: “O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia”⁹⁰. Impossível não observar aí o índice de um desajuste tipicamente moderno: o pouquíssimo interesse pela figura do poeta, que já não tem muito a comunicar, a não ser essa indiferença mesma.

Sob esse ponto de vista, é coerente que nem sempre haja uma necessária coincidência entre os “poemas preferidos” e os “poemas escolhidos”, já que o interesse por aquilo que sente e pensa o poeta está em baixa. Convém, no entanto, perguntar sobre as consequências desse desajuste. Valendo-me mais uma vez da leitura de Alcides Villaça, é possível assinalar, na proposição drummondiana, “o efeito paradoxal de proximidade afetiva e distância crítica”: “a tarefa das imagens e dos conceitos poéticos estará em ao menos aclarar, no ritmo interno dos poemas ou na relação entre estes, os polos que constituem uma precisa discordância”⁹¹. No caso desse livreto com os *50 poemas escolhidos pelo autor*, a contradição se revela, logo de saída, no discurso do “selecionador”, isto é, no texto em prosa com que se introduz a antologia. Observe-se, por exemplo, a relação da nota com o célebre “Poema das sete faces”, que abre o volume. O selecionador, que se absteve de nos dizer quais seriam os seus poemas preferidos, reaparece no poema sob a figura de um *gauche* Carlos, que não exclui de sua poesia o patético, sobretudo se considerarmos o vínculo desse termo com o *pathos*. A lua, o conhaque, mas também a foto de Itabira na parede ou o sentimento do mundo botam Carlos comovido como o diabo... Por outro lado, esse pequeno conjunto de poemas sugere que sua poética nunca renuncia totalmente àquela força contrária, que o faz desconfiar do tamanho do seu coração, mantendo em relação a ele uma prudente distância crítica. Do modo como tudo é dito, tem-se a impressão de que esse distanciamento é uma postura à qual o poeta não quer renunciar, como se fosse uma condição *sine qua non* para que Carlos não fique totalmente “à mercê de inspirações fáceis”. É por isso que o poeta não parece desconfortável diante de uma alegada divergência entre a preferência e a escolha; ao contrário, assumindo a máscara de um selecionador desinteressado, ele diz querer apenas “informar”.

Não sem motivos, “Informação” foi justamente o substantivo escolhido por Carlos Drummond de Andrade para dar título ao prefácio da sua *Antologia poética*, publicada em 1962, pela Editora do Autor. De acordo com a acepção recolhida por Aurélio Buarque de

⁹⁰ ANDRADE, 1956, p. 28.

⁹¹ VILLAÇA, 2006, p. 18.

Holanda, “informação” pode significar “parecer dado em processo, nas repartições públicas”⁹². Creio que é possível estabelecer um paralelo entre tal acepção e aquilo que ocorre nesse prólogo, já que o objetivo deste parece ser exatamente a formulação de um juízo crítico sobre a obra poética, o qual nos é apresentado pelo poeta mesmo. Segundo Drummond, ao organizar esta *Antologia poética*, seu propósito foi compor uma coletânea “mais vertebrada”, cuja estrutura representasse um “espelho mais fiel” das “características, preocupações e tendências” presentes em sua poesia. Para tanto, o poeta, ao contrário do que normalmente se faz, não dispôs os poemas tendo em vista os livros de origem ou a sua cronologia. Na verdade, o que se tem é um reagrupamento dos textos em nove seções, as quais corresponderiam aos aspectos temáticos cobertos por sua obra: “1) o indivíduo; 2) a terra natal; 3) a família; 4) amigos; 5) o choque social; 6) o conhecimento amoroso; 7) a própria poesia; 8) exercícios lúdicos; 9) uma visão, ou tentativa de, da existência”. Apesar de sugerir que “algumas poesias caberiam talvez em outra seção que não a escolhida”, o poeta afirma que esse arranjo “de qualquer modo, é uma arrumação, ou pretende ser.”⁹³.

Chama atenção a disposição crítica de Drummond nessa antologia, como se vê pela própria composição do livro. Assim disposta, a obra poética – ou pelo menos uma parte considerável dela – passa a ser enfeixada segundo um sistema interpretativo que, a despeito de não ser absoluto, é extremamente propositivo, na medida em que revela uma pretensão de elencar os temas de interesse para o poeta. Por meio do estabelecimento de nove conjuntos de poemas, Drummond testa uma formulação crítica de amplo alcance, como se fosse capaz de estabelecer com relativa segurança todos os motivos mobilizados por sua poesia. Por outro lado, ao não obedecer a ordem cronológica, o antologista sugere que esses temas percorrem momentos distintos da sua poética, (re)aparecendo em diferentes livros.

Um primeiro efeito dessa “arrumação” está no estabelecimento de novas relações entre os elementos constitutivos dos conjuntos. Ou seja, por meio desse arranjo, sugere-se a existência de pontos de convergência entre poemas que se distanciam cronologicamente; de igual modo, por essa lógica, também é possível afirmar que vários livros de Drummond seriam formados por poemas com “preocupações” diferentes. Não sem razão, Antonio Cicero, em posfácio escrito para uma edição recente desta *Antologia poética*, afirma que o resultado dessa organização é “um livro que pode ser lido não apenas como uma excelente amostra de poemas de Drummond, mas como uma obra *per se*”⁹⁴.

⁹² FERREIRA, 1986, p. 944.

⁹³ ANDRADE, 1962, p. 5.

⁹⁴ CICERO, 2012, p. 279.

A tarefa de organizar uma antologia como esta pode, portanto, resultar em uma nova composição literária, ainda que o poeta se limite a reunir poemas já éditos. Ao se ocupar com a seleção dos seus próprios textos, o autor revela aquilo que, para ele, deve permanecer, quais pontos de sua obra devem ser revisitados pelo leitor. De igual modo, em cada prefácio ou nota autoral revela-se um desejo de participar do juízo crítico, por meio do estabelecimento de chaves interpretativas que reivindicam um determinado tipo de leitura. Particularmente, a ordenação de poemas em uma antologia não é desprovida de sentido; direta ou indiretamente, o (re)arranjo propõe (outras) relações de vizinhança, possibilitando que novas apreensões se estabeleçam a partir da interferência do antologista.

Isso não significa que os poemas se esgotem nessas relações internas ou que os sentidos estabelecidos por meio das “arrumações” constituam tudo que se possa dizer a respeito daquilo que foi antologizado. Numa paráfrase de Drummond, é possível supor que os poemas, assim como as palavras, talvez não nasçam amarrados, eles saltam, se beijam, se dissolvem... Sem deixar de reconhecer a autonomia que determina o valor de um poema, é preciso observar, em contrapartida, os efeitos de sentido sugeridos por determinados ordenamentos, especialmente como o que foi proposto por Drummond na sua *Antologia poética*.

O poeta “informa”, no prólogo, que “algumas poesias caberiam talvez em outra seção que não a escolhida” e que “a razão da escolha está na tônica da composição, ou no engano do autor”. A que “composição” ele se refere, àquela interna ao poema ou à estrutura da antologia? Em quais casos a posição de um poema é evidentemente um “engano do autor”? Como entenderíamos a metáfora inicial do poema “Ser” (“O filho que não fiz/ hoje seria homem”⁹⁵), se, em vez de colocá-lo na seção relativa à família, o poeta o tivesse posto no conjunto dos poemas sobre “a própria poesia”? Nessa hipótese, o “filho” poderia corresponder a um poema nunca escrito? Ou por outra: o que faz “A máquina do mundo”, texto tantas vezes descrito como metalinguístico, no conjunto de “uma visão, ou tentativa de, da existência” e não na parte da “poesia contemplada”?

Não se trata, claro, de denunciar “enganos” ou de sugerir que a ordenação proposta inicialmente pelo seja a única entrada possível. Mais do que especulações essas perguntas têm por finalidade ressaltar a importância material da antologia na produção de sentido para os poemas. Por mais que se apresente como um mero “informante”, cuja função é apenas trazer à luz “documentos ilustrativos” de uma trajetória poética, o trabalho do poeta antologista, queira ele ou não, interfere no modo como apreendemos um poema. Em cada escolha

⁹⁵ “Ser”. ANDRADE, 1962, p. 82.

apresentada ou em cada preferência omitida, estabelecem-se relações intertextuais que passam a fazer parte dos níveis de sentido de um poema.

Às vezes, o poeta parece se esquivar da sua própria ingerência:

O poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista⁹⁶

No poema seguinte, pode duvidar do seu próprio engenho: “Fabrico um elefante/ de meus poucos recursos”⁹⁷. No entanto, essa alegada escassez pode produzir o novo, mesmo em uma antologia feita apenas de “livros velhos”. Em cada coisa revelada e no “mais que segue oculto”, a promessa de um novo que não se confunde com “a flamejante novidade” das vitrines comerciais. Ao contrário, o novo alcançável pela mediação necessária da composição literária é, sobretudo, uma provocação:

São oito livros velhos
e mais um livro novo
de um poeta inda mais velho
que a vida que viveu
e contudo o provoca
a viver sempre e nunca.⁹⁸

Como foi dito anteriormente, a análise desses dois casos particulares, a partir de obras organizadas por Drummond e Cabral, não tem a pretensão de constituir um paradigma que sirva para explicar os diferentes projetos que animam as mais variadas antologias autorais. De todo modo, o estudo desses dois poetas teve por finalidade ressaltar a importância dessas compilações para a compreensão da personalidade literária de um determinado poeta, bem como afirmar que as antologias não são apenas uma reunião desinteressada de textos, sejam eles éditos ou inéditos. A materialidade do livro, os efeitos de sentido produzidos a partir do arranjo, a elaboração de paratextos editoriais de caráter interpretativo indicam que a tarefa de organizar coletâneas e antologias guarda semelhanças com o projeto literário desenvolvido na modernidade, o qual pretende conciliar crítica e literatura.

⁹⁶ “Nosso tempo”. ANDRADE, 1962, p. 124.

⁹⁷ “O elefante”. ANDRADE, 1962, p. 124.

⁹⁸ “Poema-orelha”. ANDRADE, 1956, p. 189.

Emprego, aqui, “modernidade” como referência a um projeto ainda mais antigo que o próprio Modernismo, porquanto, como sugerem Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, desde que tomou as feições daquilo que ainda hoje se chama de “literatura”, o literário procura instituir uma coincidência entre a intenção estética e a especulação teórica. É verdade, porém, que nem todos os poetas demonstram a mesma disposição crítica. Mesmo assim, se na modernidade o literário é também um forma de enfrentamento dos problemas colocados pelo próprio fazer artístico, o caráter reflexivo está presente mesmo nos projetos que se apresentam como “desinteressados” ou “espontâneos”.

Na moderna poesia brasileira, Manuel Bandeira foi, possivelmente, o poeta que mais sustentou a ideia que faz da poesia um “alumbramento”, isto é, que entende o poema como resultado de um “estado de graça” alcançado (muito raramente) pelo vate. No entanto, nenhum outro poeta parece ter se interessado tanto pelos florilégios como Bandeira. Se toda antologia comporta uma dimensão reflexiva, como pensar o interesse do poeta pernambucano por esse gênero de livros?

1.3 Bandeira, um “sórdido” antologista

Seria impossível compreender a evolução das antologias no Brasil sem destacar a importância de Manuel Bandeira para a renovação do gênero em meados do século passado. Bandeira não apenas defendeu a importância cultural das antologias, como também organizou textos fundamentais da tradição literária brasileira, preparou seleções de seus próprios textos, oferecendo, por meio desses arranjos, importantes entradas para a sua obra, auxiliou amigos, como Vinicius de Moraes e Mário de Andrade, no trabalho de seleção e de composição das suas respectivas coletâneas; atento a outras tradições e vanguardas, divulgou, no Brasil, diversas antologias estrangeiras. Tudo isso faz de Manuel Bandeira, com efeito, o principal antologista do Modernismo Brasileiro.

Em seu *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira afirma que suas “atividades antológicas” iniciaram-se nos anos 1930, por ocasião do convite do então ministro Gustavo Capanema para que ele organizasse florilégios representativos dos estilos de época no Brasil. Dessa coleção, Bandeira organizou *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica* (1937) e a *fase parnasiana* (1938), deixando o período colonial sob o encargo de Sérgio Buarque de Holanda e o Simbolismo nas mãos de Andrade Muricy. Quanto ao volume relativo ao Modernismo, embora tenha inicialmente relutado em fazê-lo para evitar desafetos (“era cumbuca onde eu, macaco velho, não me atrevia a meter, já não digo a mão, mas sequer a

primeira falange do dedo mindinho”), terminou por publicá-lo, por uma editora privada, já na década de 1960, em parceria com Walmir Ayala. Além dessas antologias, Bandeira preparou ainda a coletânea dos *Sonetos completos e poemas escolhidos de Antero Quental* (Livros de Portugal, 1942), as *Obras poéticas de Gonçalves Dias* (Companhia Editora Nacional, 1944), as *Obras primas da lírica brasileira* (Martins, 1943), as *Obras primas do conto brasileiro* (Martins, 1943). Por sua vez, a *Apresentação da poesia brasileira* (Estudos Brasileiros, 1946) continha, ao final, um “florilégio ilustrativo da evolução da poesia no Brasil”, cuja seleção não deixou de causar polêmicas: “Não faltou quem visse no meu livro, em contrário do que foi minha intenção, uma antologia precedida de prefácio. Se era poeta e não vinha contemplado na antologia (às vezes porque figurava com algum poema no texto crítico), fazia beicinho”. Por conta das querelas suscitadas em virtude dessa e de outras seletas, Bandeira afirmava ser “difícil organizar qualquer espécie de antologia. Já organizei seis: todas seis me deixaram insatisfeito, por todas seis recebi críticas nem sempre justas”⁹⁹.

Nessa contagem, o poeta considera as seletas que ele fez a partir da sua própria obra. A primeira dessas antologias, financiada pelo próprio Bandeira, surgiu em 1937 com o título de *Poesias escolhidas*. Na seleção dos textos que entraram no livro, o poeta havia contado com o auxílio de amigos, principalmente de Mário de Andrade. “Minha ideia primeira era escolher o que me parecesse mais meu. Ponderou Mário no entanto que, procedendo eu assim, ficariam excluídas da coletânea muitas das minhas melhores coisas”¹⁰⁰. Essa opção corresponde, sem dúvidas, a um modo específico de autorrepresentação. Ao acolher a sugestão de Mário, Bandeira se apresentava como um poeta cuja obra seria marcada por momentos heterogêneos, quiçá contraditórios. Por meio dessa figuração, tem-se a sugestão de que o criador de Pasárgada está entre os poetas cuja imagem é melhor conhecida a partir das suas diferentes fases, isto é, a partir do reconhecimento daqueles pontos em que a obra entra em discordância consigo mesma. A decisão de não banir esses pontos discordantes, acolhendo-os na antologia, é também uma declaração do poeta sobre eles. Apesar de não expressarem aquilo que, para Manuel Bandeira, seria a sua personalidade poética, alguns desses poemas fariam parte das “melhores coisas” do autor, sendo, portanto, “antológicos”.

Uma década depois, ao organizar uma nova edição das *Poesias escolhidas* (Irmãos Pongetti, 1948), Bandeira manteve este conjunto, acrescentando porém uma seleção dos poemas que foram escritos no período que separa as duas publicações. Além dessas duas antologias, Bandeira organizou também os *50 poemas escolhidos pelo autor* (Ministério da

⁹⁹ BANDEIRA, 1997, p. 345-346.

¹⁰⁰ BANDEIRA, 1997, p. 345.

Educação e Cultura, 1955), a *Antologia poética* (Editora do Autor, 1961) e os *Meus poemas preferidos* (Edições de Ouro, 1966).

O interesse de Bandeira pelas compilações autorais revela-se não só nesses livros que organizou mas também em um poema publicado por ele no livro *Estrela da tarde*, cujo título é, sugestivamente, “Antologia”. Valendo-se da técnica vanguardista de *bricolage* e do seu conhecimento da tradição clássica¹⁰¹, Bandeira compõe o poema a partir de várias autocitações, de modo que cada verso é, na verdade, um recorte de outro texto pregresso. Por meio do trabalho de compilação e de justaposição de vários versos célebres, o poeta chega a uma nova composição que, a despeito das suas múltiplas referências, parece almejar uma síntese, “com cada coisa em seu lugar”, como afirma ironicamente o último verso, copiado do poema “Consoada”. A sobreposição de fragmentos que se ajustam para definir a estrutura de uma nova composição sugere que o “lugar das coisas” pode ser determinante para a sua apreensão.

Escrito no ano de 1965, por um Bandeira quase octogenário, “Antologia” é, ainda, uma combinação de diversos versos que têm como tema, direta ou indiretamente, a morte. Em seu conjunto, o texto expressa uma resignada aceitação do fim:

Quero descansar.
Morrer.
Morrer de corpo e alma.
Completamente.
(Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir.)¹⁰²

O eu lírico não parece ter muito mais a esperar. Fatigado, ele não apenas anuncia a chegada da “Indesejada das gentes”, como parece desejá-la. Considerando que esse poema é uma citação de outros mais antigos, a princípio, ele não seria um acréscimo e sim uma repetição daquilo que já foi anteriormente enunciado. O poeta não parece ter mais nada a acrescentar, como se tudo já tivesse sido dito. Esse é não é, grosso modo, um poema inédito, mas um retorno a palavras precedentes. Há um flerte com o silêncio: a morte desejada, para a qual se preparou o poeta, é também o anúncio do esgotamento das forças, da impossibilidade de se dizer mais coisas. Sendo assim, um primeiro movimento de leitura pode reconhecer no poema o já

¹⁰¹ Conforme o próprio Manuel Bandeira afirma em carta a Odylo Costa Filho, “este poema é um *centão*. A palavra *centão* nada tem a ver com cento e vem do latim *cento*, *centonis*, que significa colcha de retalhos. [...]Tive a ideia de construir um poema só com versos ou pedaços de versos meus mais conhecidos ou mais marcados da minha sensibilidade, e que ao mesmo tempo pudesse funcionar como poema para uma pessoa que nada conhecesse de minha poesia.”.Trecho citado por TELLES, 1976, p.8.

¹⁰² “Antologia”. BANDEIRA, 1993, p. 253.

enunciado; nessa perspectiva, os versos apontam para trás, para o passado que se arquiva em cada linha do poema.

Em outra perspectiva, entretanto, cabe observar o efeito de novidade produzido a partir do arranjo e da justaposição. Por mais que se tenha aqui uma “colcha de retalhos”, para usar a expressão do próprio Bandeira, a habilidade do poeta em “costurar” os fragmentos produz um texto cuja coerência sintática também permite que ele seja lido de forma autônoma. O poema é coerente consigo mesmo, existe como objeto autossuficiente, e pode ser lido por esses termos. Assim como é possível compreendê-lo pelas diversas citações, também pode-se vê-lo como algo novo, uma vez que o arranjo que ele propõe é único.

O desafio crítico que se coloca, por meio desse texto, não é a afirmação da autonomia; tampouco a sua negação. Antes, importa notar como o já conhecido se torna, pela mediação da forma, algo inédito. Em primeiro lugar, cabe sublinhar que essa “Antologia” se estrutura por meio da *convivência* entre a reiteração e a diferença ou, em outros termos, por meio da tensão entre dependência e autonomia. Em termos sintáticos, é possível notar que a maioria das orações do poema são coordenadas, a exemplo daquelas que compõem a estrofe citada mais acima. Isso quer dizer que as orações podem ser destacadas, isoladas, uma vez que elas contêm os elementos sintáticos necessários à produção de relações lógico-semânticas. Por outro lado, pragmaticamente, a sua ordenação no texto revela, que o sentido de uma oração é ampliado pelas correlações que ela desenvolve com outras que lhe são próximas, ou mesmo com o poema como um todo.

Veja-se, por exemplo, o último verso da estrofe citada anteriormente. Embora ele possa ser lido separadamente, sua inclusão como fecho estrófico parece justificar tudo o que foi enunciado anteriormente. Há, implicitamente, uma relação de causalidade entre a última oração e as anteriores: o poeta quer descansar *porque* recebe, diariamente, “lições de partir”. Note-se, ainda, a habilidade de Bandeira no corte e no manuseio do verso livre. A última oração dessa estrofe corresponde também ao seu verso mais longo, quase prosaico, e se contrapõe, pela extensão, aos períodos precedentes. Aqui, a diferença no tamanho dos versos enfatiza a dessemelhança apresentada no plano tema, por meio da oposição entre o morrer e o viver. O primeiro, figurado por meio de versos breves, pausados, sintaticamente impessoais, é marcado por silêncios e pelo vazio da página não preenchida pelas palavras. O segundo, alonga-se no tempo presente da sentença entre parênteses, a qual se inicia por uma locução adverbial que reforça a cotidianidade, a permanência da vida mesmo diante da expectativa pela partida que há no fim.

O uso da coordenação como principal mecanismo de coesão entre as partes do texto ajuda a compreender as relações que se estabelecem no gênero mencionado no título do poema: em uma antologia, cada fragmento é autônomo e, ao mesmo tempo, estabelece com demais elementos relações de sentido que são decisivas para a sua apreensão. Essa simultaneidade revela uma tensão entre independência e interdependência, entre o todo e as partes antologizadas. Tensão que não pode ser desconsiderada, mesmo porque ela não se anula, seja quando se fala das relações vigentes no conjunto, seja quando se esclarecem as especificidades de cada um dos elementos que o compõem.

Se cada elemento selecionado apresenta uma história e uma memória semântica própria, por sua vez, o arranjo abriga e reúne todos esses sentidos; ou ainda: o arranjo, por ser o produto de uma construção, é ele mesmo portador de sentido. Isso quer dizer que os limites finitos de uma seleta produzem uma infinidade de relações semânticas, tanto pelos elementos singulares que ela congrega, quanto pelas inúmeras possibilidades combinatórias entre as partes do conjunto. A estrutura do poema bandeiriano ensina que, em uma antologia, a seleção e a ordenação produzem interesse pela estrutura resultante do deslocamento contextual.

Além disso, o poema sinaliza que Bandeira está entre os poetas para quem o humor e a morte não formam o par de uma contradição. “A única coisa a fazer é tocar um tango argentino”, nos diz ele diante da constatação de que a vida não vale a pena. Impossível não reconhecer aí a ironia que é também decisiva para o processo de (res)significação dos versos, a partir do seu deslocamento contextual. Na própria ordenação do poema “Antologia”, há um certo ludismo que vem da simplicidade do processo de seleção e de montagem. No entanto, essa despreensão e singeleza na manipulação da técnica não impede que se observe a complexidade do pensamento que a fundamenta.

O pensamento sobre antologias

Por mais de uma vez, o interesse de Manuel Bandeira pelas antologias se desdobrou em reflexões críticas sobre o gênero. Em crônica publicada em 1957, Bandeira afirma:

leio tudo o que se refere ao assunto [das antologias] na esperança de que alguém tenha descoberto, enfim, a receita para a antologia ideal. Porque a verdade é que toda antologia terá que ser forçosamente defeituosa, omissa, unilateral, e dir-se-ia mesmo que implica em seu autor uma espécie de...desonestidade intelectual. Perdão, antologistas!¹⁰³.

¹⁰³ BANDEIRA, 2009, p. 908.

O texto de Bandeira é, na verdade, uma resposta ao ensaio “Desconcertos da cronologia”, publicado um pouco antes por Adolfo Casais Monteiro, no qual este autor faz objeções às antologias que, movidas por um ideal de isenção, adotavam o critério cronológico. Segundo Casais Monteiro, o antologista que assim procedia cometia com frequência o equívoco de “anular arbitrariamente as diferenças” entre os autores antologizados¹⁰⁴. Bandeira, no entanto, embora reconhecesse a importância dessa crítica de Casais Monteiro, replicava defendendo não exatamente a cronologia, mas a variedade de parâmetros: “Em matéria de antologias, creio que o bom será a coexistência de vários critérios: antologias baseadas na cronologia, ou na afinidade dos espíritos, ou na identidade dos temas...”¹⁰⁵. É possível perceber, pelos trechos citados, que Bandeira extraía duas lições das suas “atividades antológicas”: a necessidade de ampliar os critérios e a suspeição da imparcialidade, por meio do reconhecimento da unilateralidade (“forçosamente defeituosa”) do antologista.

Quanto ao primeiro ponto, vale observar que o amplo conhecimento de Bandeira em relação ao gênero, permitiu que ele organizasse antologias baseadas em diferentes critérios. Não sem motivos, no prefácio à primeira edição da sua *Antologia poética* (Editora do Autor, 1961), o poeta recupera todas as outras seletas autorais que havia organizado ao longo de sua vida, mostrando como cada uma delas atendia a um propósito diferente. Como já foi dito, Bandeira compôs tanto coletâneas com afinidades pedagógicas – é esse o caso da série relativa aos estilos de época –, quanto obras que ajudaram a ampliar o alcance das antologias no Brasil.

Veja-se, por exemplo, a admirável *Antologia dos poetas bissextos contemporâneos* (Zélio Valverde, 1946). Para compor essa coletânea, Bandeira se baseara em uma categorização proposta por Vinicius de Moraes, na revista argentina *Sur*. Segundo Vinicius, bissextos eram aqueles “poetas sem livros de versos – bissextos pela escassez de sua produção”¹⁰⁶. Além de acolher a categorização como o critério definidor do volume, Bandeira desenvolveu o conceito, esclarecendo que para um poeta ser considerado “bissextos” não bastava publicar pouco; era-lhe necessário algo ainda mais radical do que a escassa

¹⁰⁴ CASAIS MONTEIRO, 1957, p. 3.

¹⁰⁵ BANDEIRA, 2009, p. 908.

¹⁰⁶ Cito a tradução de Bandeira a partir do texto de Vinicius, escrito em espanhol. O original pode ser encontrado em MORAES, Vinicius de. “La moderna poesia brasileña”. *Sur*. Buenos Aires, set. 1942, p. 19-29; a tradução encontra-se em BANDEIRA, 1964, p. 13.

publicação, pois “o essencial [era] a produção rara”¹⁰⁷. Em razão disso, haviam sido incluídos na antologia poetas cuja obra se resumia a pouquíssimos poemas, ou mesmo a um único, como Rodrigo de Melo Franco de Andrade, que publicara apenas a “Ode pessimista”.

Tudo isso é dito no prefácio mencionado anteriormente, no qual quero me deter um pouco mais. Além de recuperar e ampliar o conceito de Vinicius, Bandeira se valeu do prólogo para fazer um levantamento das características fundamentais da obra dos poetas bissextos, investigando os temas e os procedimentos mais frequente nesses autores. Vale a pena observar que, nesse estudo, o antologista incorpora até mesmo as reações e polêmicas relativas ao assunto do livro, como a objeção feita por Pedro Dantas à inclusão do nome de Afonso Arinos de Melo Franco entre os bissextos. Segundo Dantas, a obra de Arinos era “fruto de uma elaboração mental bastante complexa; é uma construção, coisa de que um verdadeiro bissexto não será capaz”¹⁰⁸. Apesar dessa divergência citada no prefácio, Bandeira decidira incluir o poeta, motivado por uma avaliação pessoal: “colocar Arinos na categoria dos poetas contumazes é tirar-lhe um pouco do vago encanto que encontro nos bissextos”¹⁰⁹.

Como se vê, as escolhas desse antologista não resultavam apenas de um critério objetivo; ao contrário, o próprio Bandeira explicitava as motivações unilaterais que haviam determinado a organização daquela coletânea. De igual modo, na análise das características dos bissextos, Bandeira também lançava mão de expedientes críticos pouco objetivos, como a distinção entre dois grupos de poetas a partir de um critério moral:

Um problema de difícil solução é saber se o poeta bissexto tem pescoço forte ou fraco. (...) Moralmente o pescoço fraco corresponde aos [poetas] que fraqueiam em face do menor obstáculo. O pescoço fraco, por exemplo, entra num ônibus em que há lugar e permanece em pé, porque na sua timidez não vê o único assento vago. É preciso que um pescoço forte lho mostre. Se o pescoço fraco se apaixona por alguma mulher, fica no que se chama no Norte de “namoro de cabloco”, em vez de pedir logo “o que fez para dar-se a natureza”, como ensinou aquele pescoço taurino que foi Camões.¹¹⁰

A elaboração dessa curiosa categoria crítica revela que o pensamento de Bandeira podia comportar elementos de natureza vária. Aqui, combinam-se o ensaio e a crônica, a proposição crítica e a criação literária, a formulação argumentativa e a sequência narrativa, o

¹⁰⁷ BANDEIRA, 1964, p. 14.

¹⁰⁸ BANDEIRA, 1964, p. 16.

¹⁰⁹ BANDEIRA, 1964, p. 17.

¹¹⁰ BANDEIRA, 1964, p. 14-15.

sério e o cômico. Nesse prefácio, o antologista não parece evitar uma certa "desonestidade intelectual", para usar uma expressão do próprio Bandeira. Evidentemente, "desonestidade" não significa, na acepção bandeiriana, má-fé. O que se tem é uma recusa das proposições incontestáveis, por meio de uma argumentação que não tenta ocultar os seus próprios limites e equívocos. Mais irônico do que cínico, esse desonesto prefaciador lança proposições críticas que não se pretendem absolutas, mas que assumem deliberadamente a omissão e a unilateralidade como estratégia argumentativa.

Isso não significa dizer, porém, que o projeto dessa antologia fosse um "vale tudo". Não por acaso, mesmo depois da primeira edição, Bandeira continuou trabalhando no livro. Na segunda edição (Edições de Ouro, 1964), por exemplo, foram excluídos alguns nomes, como Joaquim Cardoso e Paulo Mendes Campos, pois, conforme explicava Bandeira, eles "havam passado da categoria de bissextos para a de contumazes"¹¹¹. As alterações propostas entre as duas edições revela a deferência que o antologista tinha pelo critério. Este parece ser algo mais do que um método de composição do livro, porquanto no adjetivo "bissextos" se reconhecem índices de uma reflexão de Bandeira sobre o próprio fazer poético. Ao transformar esse qualificativo em um princípio de categorização dos poetas, ao tomá-lo como parâmetro para a composição da antologia, Bandeira também sinalizava a admiração que ele – assim como Vinicius, autor da definição – tinha pelo poeta "que só entra em estado de graça de raro em raro"¹¹².

Por conseguinte, talvez seja o caso de se perguntar sobre a relação entre o "vago encanto" que os bissextos exerciam sobre Bandeira e o pensamento deste acerca da criação poética. Mais especificamente, como a organização da antologia coloca em relevo as ideias do poeta a respeito do fazer literário? Como a categoria dos poetas bissextos, formulada por Vinicius de Moraes e desenvolvida no florilégio de Bandeira, ajuda a entender a convergência entre o pensamento dos dois quanto à poesia? Para tentar responder a essas perguntas, pode ser proveitoso recuperar alguns pontos da correspondência entre Vinicius e Bandeira. Particularmente, me reportarei, a seguir, ao período em que Vinicius estava organizando a sua *Antologia poética*. Como se verá, essa interlocução, registrada nas cartas que os dois trocaram no final da década de 1940, contém reflexões metalinguísticas que ajudam a entender as concepções de cada um deles acerca da poesia e da criação literária. Minha hipótese é a de que essas ideias aparecem materializadas nas antologias organizadas por Vinicius e por

¹¹¹ BANDEIRA, 1964, p. 19.

¹¹² BANDEIRA, 1964, p. 13.

Bandeira, assim como tais compilações expressam, por sua vez, os projetos literários desses poetas antologistas.

A teoria do poeta sórdido

Em meados de 1949, Manuel Bandeira enviou uma carta para Vinicius de Moraes na qual expressava o seu desejo de deixar a cidade do Rio de Janeiro por algum tempo, para descansar de “repórteres, poetinhas que vêm pedir opinião, professores e literatos itinerantes, gente que quer colaboração, conferências, etc.”¹¹³. Em contrapartida, Bandeira se dizia ansioso para começar os trabalhos de revisão da *Antologia poética*, que Vinicius estava organizando: “Fico à espera da antologia, isso sim é trabalho que farei com gosto”¹¹⁴.

Ainda nesta carta, o poeta aborda a sua dificuldade de escrever poesia naqueles dias. A propósito disso, Bandeira formula uma distinção entre duas espécies de escritores:

Há mais de um ano que não escrevo uma linha de poesia. Para eu escrever versos tenho de ficar só muito tempo (...). Há momentos em que me parece que nunca mais escreverei um poema. Fabricar, não fabrico. É defeito que acho na poesia dos novíssimos. Quase tudo me parece fabricado. Não é difícil fabricar bonito, basta ter talento, isto é, habilidade. Mas fazer uma coisa que pode não ser bonita, mas que tenha a marca suja da vida, da puta vida, ah isso não vem quando a gente quer. Isso é o que diferencia você dos novíssimos. Diferencia não: distancia, meu “sórdido poeta”. Vamos lançar a teoria do poeta sórdido. Vai um sujeito de casa com a roupa de brim muito bem engomada e na primeira esquina passa um caminhão e lhe salpica o paletó ou a calça de uma nódoa de lama. O poema deve ser como a nódoa do brim: fazer o sujeito satisfeito dar o desespero. Sei que a poesia também é orvalho, mas este fica para as menininhas¹¹⁵.

A oposição entre o “poeta sórdido” e o “poeta fabricante” retoma tanto a ironia a partir da qual se reivindicava a “desonestidade intelectual” por parte do antologista, quanto a admiração de Bandeira pelos poetas bissexto. A distinção proposta na carta apoia-se em alguns critérios, como a capacidade do poeta de ser espontâneo e de fazer do imperfeito um material poético. Sobre este último critério, a imperfeição, Bandeira atribui valor à poesia que se abre para o imprevisto, como se houvesse uma espécie de “poesia natural” que “vem” para

¹¹³ Carta a Vinicius de Moraes. 18 mai. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

¹¹⁴ Carta a Vinicius de Moraes. 18 mai. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

¹¹⁵ Carta a Vinicius de Moraes, 18 de mai. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

o poeta, a despeito de sua vontade ou de seu desejo de criar. É nesse sentido que se fala de uma “nódoa”, espécie de deslize residual que atesta ser o poema fruto de uma experiência subjetiva verdadeira. A essa poesia contrapunha-se aquela produzida a partir do estímulo do poeta, cuja beleza, apesar de ser reconhecível, seria postiça em virtude da ausência de marcas da vida, da “nódoa de lama”. O pressuposto que anima os comentários de Bandeira é a sinceridade, a qual, na sua visão, seria alcançada a partir da espontaneidade, com a matéria poética sendo decantada no espírito do poeta segundo um ritmo e um tempo próprio da vida e da poesia.

Como se vê, a cisão entre sordidez e fabricação passa por uma trilha na qual andaram muitos românticos, sobretudo se considerarmos que vários deles recusavam a poesia que não fosse modificada pelo sentimento. Tem-se, pois, uma representação da poesia como resultado de uma experiência genuína do poeta com a vida. Para se ter uma ideia da intersecção da reflexão bandeiriana com os românticos, veja-se, por exemplo, a afinidade da “teoria do poeta sórdido” com as palavras de John Klebe, resgatadas por M. H. Abrams: “Se a poesia não é obviamente o espontâneo irrompimento do sentimento mais profundo do poeta, então ela não é poesia de forma alguma”¹¹⁶. Em seu estudo sobre o período romântico, Abrams lembra ainda que foi também em meados do século XIX que o critério moral da sinceridade transitou da esfera religiosa para a literária. Analisando textos da época, o crítico britânico nota que a religiosidade vitoriana atribuiu valor ao coração sincero que se desnuda na presença de Deus. Por analogia ao juízo religioso, a sinceridade passou a ser o critério fulcral para se identificar uma boa poesia, de sorte que uma virtude moral era assumida também como um valor estético. Assim,

a sinceridade retém suas conotações morais, mesmo em seu uso como norma estética: poesia de valor é um teste de personalidade. Porém, o termo “sincero” também poderia ser empregado – com suas implicações morais reprimidas – como o equivalente próximo de “espontâneo” e “natural”, em oposição ao que é enganoso ou artificial.¹¹⁷

Não parece ser muito difícil notar a contiguidade entre esse modo de compor e de julgar poesia e o que Bandeira sugere quando procura distinguir o poeta sórdido do fabricante. A metáfora da indústria, usada pelo criador de Pasárgada, aparece com uma figuração negativa: a produção em série da fábrica contrapõe-se ao ritmo lento do artesanato, na medida em que instaura um novo regime temporal de produção. Ademais, o próprio produto é modificado

¹¹⁶KLEBE *apud* ABRAMS, 2010, p.395-96.

¹¹⁷ ABRAMS, 2010, p. 423.

pelo modo de produção – o artesão dá ao mundo um objeto único, talvez imperfeito mas nunca exatamente igual aos outros que já produziu e que produzirá; o seu processo produtivo é vagaroso, dilatado; o operário, ao contrário, só pode oferecer um produto padronizado, resultado do seu labor, mas também da sua alienação. A sua interação com a máquina, encolhe o tempo de produção, todavia, em contrapartida, elimina a imperfeição e, por extensão, a diferença entre um objeto e outro. Por fim, o artesão deixa na materialidade de sua obra qualquer coisa que o identifica, que reflete o seu próprio trabalho sobre o objeto, ao passo que nada há no produto industrializado que diga sobre o operário que o produziu. Reencontramos, aqui, novamente a problemática das marcas do produtor no produto, ou em termos da teoria literária, do autor na obra, daquilo que é modificado ou não pela subjetividade criadora. Como já dito, Bandeira atribuía valor àquilo que revelava a subjetividade residual do trabalho criador, em prejuízo das obras que, ao tentarem ocultar o artesão, terminavam por denunciá-lo como fabricante, ou se se quisesse, como repetidor. No caso da poesia, estes últimos seriam, sob esse ponto de vista, menos poetas do que fazedores de versos.

No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira diz-se incapaz de fazer um poema “à maneira de Valéry”, que entendia a criação poética como uma atividade feita por “*le plus de conscience possible*”. Ao contrário de Bandeira, o poeta francês rejeitava a ideia de que a poesia surgisse a partir de um estado emocional ou sentimental do poeta. Para Valéry, era melhor fazer poemas medíocres do que obras-primas “*dans un état de transe*”. Embora reconhecesse que seus primeiros livros estavam “cheios de poemas que foram fabricados *en toute lucidité*”, Bandeira sustentava que a evolução de sua poesia se dera a partir do momento em que ele reconheceu a insuficiência da lucidez. Não que esta lhe fosse dispensável; sobre isso, ele já aprendera “a lição de Mallarmé”, que reforçava a premissa de que a poesia “se faz com palavras e não com ideias e sentimentos, muito embora, bem entendido, *seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem aos poetas as combinações de palavras onde há carga de poesia*” (grifos meus). Portanto, de acordo o autor do *Itinerário*, o trabalho com e sobre as palavras era não apenas essencial para desentranhar a poesia, mas também difícilimo, sobretudo para os que acreditavam que a criação só era possível a “duras penas, ou melhor, a duras esperas”¹¹⁸.

Apesar de se descrever como um “poeta menor” e de sublinhar a sua falta de competência para criar segundo os moldes estabelecidos por Valéry, Bandeira não escondia a

¹¹⁸ BANDEIRA, 1997, p. 302.

sua vaidade, sobretudo quando se comparava com os poetas brasileiros das gerações mais novas. Isso fica claro na parte final do *Itinerário*: o balanço que faz de sua própria poesia não é negativo, ao contrário. Ele afirma que, ao longo da vida, foi recebendo o testemunho, “às vezes de gente quase de todo alheia à literatura”, acerca da importância de sua obra. Os relatos terminaram por produzir uma pacificação, de modo que ele passou a “aceitar sem amargura o [seu] destino”. Como disse, essa aceitação também vinha, em parte, da comparação – sem modéstia – que fazia entre si e os mais novos¹¹⁹. Por isso, como uma espécie de fechamento da sua autobiografia crítica, Bandeira comenta satisfeito a objeção que os novos poetas faziam a ele: “Agora está aí roncando bravura a chamada geração de 45: há nela uma meia dúzia de talentos que não me toleram nem como poeta nem como homem.(...) Mas eles acabarão gostando: sei, por experiência, que no Brasil todo sujeito inteligente acaba gostando de mim”¹²⁰.

Resta, ainda, observar que o trecho da carta de Bandeira em que se descreve a “teoria do poeta sórdido” foi transcrito no poema “Nova poética”¹²¹. Em uma autocitação, Bandeira adapta o fragmento para extrair dele um “novo” poema. Esse aproveitamento faz ver como a carta se posiciona na fronteira do literário e do não literário, isto é, o caráter híbrido do gênero¹²², mas também como a poética de Bandeira concretizava o ideal da aproximação radical entre poesia e vida, por meio de uma contundente desierarquização dos gêneros. Mais do que uma rasura de regras composicionais, é possível ver aí o sentido profundo e revolucionário da ação vanguardista, descrita por Jacques Rancière nos termos de uma “democracia literária”: “o modernismo historicamente significou a construção de uma sensibilidade de igualdade radical, fazendo da arte e da vida a mesma coisa, uma vez que ele tornou todas as experiências equivalentes e conectou qualquer uma delas a todas elas”¹²³.

Retomo os textos de Bandeira principalmente porque eles contêm considerações sobre o fazer poético e sobre a própria poesia que serão, em grande medida, compartilhadas por Vinicius de Moraes. Durante os anos de 1948 e 1949, período em que Vinicius estava organizando a sua *Antologia poética*, o debate em torno da criação poética retorna por

¹¹⁹ Esses comentários permitem, por outro lado, que seja relativizada a tese do estudo de Davi Arrigucci Jr., para quem a obra de Bandeira expressava a humildade nos “temas, nas atitudes, na linguagem”. ARRIGUCCI JR, 2009, p. 13. Mesmo se retratando, em vários textos, como um “poeta menor”, é possível notar que, aqui e ali, o apreço que Bandeira tem pela sua poesia e pelo modo como ela é desentranhada nem sempre esconde a vaidade – ainda que ele assuma a máscara e o estilo de um poeta humilde.

¹²⁰ BANDEIRA, 1997, p. 359.

¹²¹ BANDEIRA, 1993, p. 205.

¹²² HAROCHE-BOUZINAC, 1995, p. 11

¹²³ RANCIÈRE, 2010, p. 90.

diversas vezes na correspondência entre os dois poetas. Tal como Bandeira, Vinicius fazia objeções semelhantes à obra dos “novos poetas”:

Desses rapazes novos, gosto muito de João Cabral, de alguma coisa do Lêdo Ivo, de alguma coisa do Bueno de Rivera, e acho que é só. É verdade que não conheço bem os outros, pois apesar de ter recebido os livros deles, não consegui ler tudo porque achei muito palavroso, muito falso-Rilke, falso-Eliot, essa coisa. E muito Cecília Meireles, que é uma poesia que, hoje em dia, apesar do valor formal, eu acho intolerável.

Aliás, pelo que tenho lido dos suplementos aí, acho que o pessoal anda escrevendo muito e sem necessidade, ou melhor, por “necessidade”, o que compreendo, porque eu mesmo o fiz, mas não aprovo.¹²⁴

Essas considerações, como o próprio Vinicius deixava claro, resultavam de uma avaliação apressada, feita por alto, sem levar em conta a heterogeneidade da poesia brasileira naquele fim da década de 1940. Algumas dessas objeções seriam incorporadas, posteriormente, à descrição daquilo que a veio a ser chamado de “geração de 45”. Sem problematizar a ideia de “geração” e quase sempre sem ressaltar as diferenças entre esses poetas “novos”, a historiografia literária, por vezes, incorporou em seu discurso o mesmo procedimento comparativo que se nota nas falas de Bandeira e Vinicius: os poetas desta “geração” passaram a ser vistos e julgados de forma homogênea e em contraste com os nomes surgidos nos anos 1920 e 1930 – nem mesmo a distinção de João Cabral de Melo Neto minimizava essa crítica homogeneizante, antes, pela exceção, a confirmava.

As críticas que Vinicius direcionava aos novos poetas elas refletiam, ainda, as objeções que ele fazia à sua própria obra de juventude. Mais especificamente, conforme se verá adiante, essa autocrítica feita por Vinicius reaparecerá na própria estrutura da sua *Antologia poética*. Por enquanto, compete dizer que Vinicius notava na “geração de 45” os mesmos equívocos que ele cometera uma década antes:

Batendo no peito, devido a Caminhos para distância e Formas e exegeses, não pude deixar de me queimar. Achei tudo muito medíocre – falo dos novos – e os testemunhos, declarações etc me lembram uma entrevista que dei logo depois do prêmio Felipe d’Oliveira, que tanto enfureceu, e legitimamente, o nosso Octávio Tarquínio. Enfim, pode ser coisa da idade. O que me assusta mais é o tom fascista da coisa, e acho que vou

¹²⁴ Carta a Manuel Bandeira, 15 fev. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Disponível em CASTRO, 2003, p. 147-148.

escrever a respeito. Me parece que depois de uma guerra como essa criar um neo-fascismo passa um pouco os limites da inconsciência¹²⁵.

O que incomodava Vinicius era o ensimesmamento dos poetas, a recusa da participação social, a busca por uma linguagem poética que nada compartilhava da experiência concreta da vida, ou ainda, o estabelecimento de temas poéticos “puros”, contrapostos aos temas circunstanciais. Vendo nos novos uma postura aristocraticamente indiferente ao mundo, Vinicius também fazia uma autocrítica e revia suas próprias palavras. Envaidecido pelo prêmio que recebera, o jovem Vinicius havia declarado: “é para responder a si mesmo que se escreve e só isso importa”¹²⁶. Em pouco mais de uma década, a sua percepção sobre o papel do poeta havia se alterado a tal ponto que ele via com incômodo aquilo que praticara nos “Caminhos para distância”.

Não é objetivo, aqui, discutir a correção das avaliações que Bandeira e Vinicius fazem acerca novos poetas. Quero, contudo, sublinhar alguns pressupostos que as fundamentam de modo que se possam ver, com mais clareza, os pontos de convergência entre o pensamento de ambos naquele momento no que tange à compreensão da poesia.

Na cartas escritas por Vinicius, dois aspectos merecem destaque: a ideia de repetição e a produção *sem* necessidade ou *por* necessidade. Em relação ao primeiro ponto, Vinicius identificava uma ausência de novidade na produção dos novos e os representava como “falsos”, visto que repetiriam posturas já adotadas por outros poetas. Novamente se propunha a questão da repetição associada à insinceridade, como se esse fosse um critério estético decisivo para distinguir um bom poeta de um mero criador de versos. A ausência de verdade, ainda segundo Vinicius, era provocada por uma questão de ordem prática: esses poetas novos escreveriam em virtude de uma demanda laboral. Assim, a poesia transformava-se em um meio de vida, em um ofício tal como qualquer outro. Quando se tornava mais um expediente profissional do que o impulso de uma fatalidade, a poesia se converteria, segundo Vinicius, em um discurso inautêntico, “palavroso”, pelo qual não tinha interesse: “só consigo ler coisa mesmo muito perto da verdade, que eu não sei ainda o que é, mas pressinto”¹²⁷.

Tanto a reprovação de Bandeira em relação ao poeta “fabricador”, quanto as ressalvas que Vinicius faz sobre a escrita *por/ sem* necessidade podem sugerir uma compreensão da

¹²⁵ Carta a Manuel Bandeira, 17 fev. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

¹²⁶ UMA ENTREVISTA com o autor de *Forma e exegese*. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1936.

¹²⁷ Carta a Manuel Bandeira, 15 fev. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Disponível em CASTRO, 2003, p. 148.

poesia como algo que transcende a dimensão do talento. Tudo se passa como se não bastasse ao poeta saber fazer versos apenas “bonitos”. Portanto, a poesia era representada por ambos como uma espécie de impulso criativo cuja chegada não dependia apenas do empenho do escritor. Por isso, Bandeira dizia ter ficado um ano sem escrever uma linha de poesia, sem, contudo, ocultar a vaidade de ser capaz de escrever versos “sórdidos”. De modo semelhante, também Vinicius não aprovava a escrita “sem necessidade”. O que se colocava em questão não era a aplicação da técnica ou mesmo o retorno às formas fixas, até mesmo porque, naquele momento, vale lembrar, Vinicius era já um poeta do soneto, da balada e de outras formas metrificadas. O incômodo em relação aos novos surgia a partir da leitura que Bandeira e Vinicius faziam desse retorno ao rigorismo: para eles, tal atitude significava, sobretudo, um equívoco de compreensão acerca da linguagem poética, na medida em que ela estaria sendo identificada à adoção de uma determinada forma. Segundo essa perspectiva, a reação às conquistas modernistas por parte da “geração de 45” significaria também uma absolutização da forma enquanto definidora das fronteiras do poetizável. Assim, ao se posicionarem contra os novos, Bandeira e Vinicius assinalavam o que, para eles, havia de mais superficial na reação ao Modernismo: o retorno à identificação da poesia à forma, e não à expressão.

Por outro lado, o que estava em jogo não era a defesa do verso livre ou mesmo do Modernismo. Para Bandeira, tratava-se de defender a poesia enquanto linguagem, mas sem se esquecer do vínculo com a vida, com a “nódoa” da experiência humana do poeta. Para Vinicius, o esquecimento do mundo, a valorização da forma como um fim em si mesmo, levava o poeta a pensar – equivocadamente – que ele dominava a poesia, e não o contrário.

A comparação que Vinicius fazia entre si e os jovens poetas não era gratuita; ela lhe permitia realizar uma rever seu próprio percurso como poeta e como intelectual. Essa autocrítica, porém, não ficou registrada apenas nos textos privados, como as cartas que ele trocou com Bandeira: como se verá a seguir, a *Antologia poética*, organizada por Vinicius no final da década de 1940, evidencia em sua estrutura a leitura que o poeta faz da sua própria trajetória poética. Ou ainda: nessa coletânea, o poeta propõe uma interpretação da sua poesia elaborada por meio da contraposição entre dois momentos antagônicos. O fundamento desse contraste está na autocrítica que Vinicius faz em relação à sua própria produção inicial, como se viu pelos trechos de correspondência citados mais acima.

Com a sua *Antologia poética*, Vinicius se apresentava como um poeta que tinha adquirido uma nova consciência política e estética. Possivelmente, ele já havia internalizado a proposição de Bandeira a respeito das antologias, fazendo do livro uma representação do seu percurso como poeta. Em vista disso, o volume foi organizado com um determinado

propósito: fazer o leitor se dar conta dessa mudança que teria se processado tanto na poesia quanto no pensamento do autor. Assim, o livro era apresentado como se fosse não somente uma reunião de textos mas, principalmente, uma comprovação dessa transformação.

Nesse sentido, vale a pena observar um pouco mais de perto a construção desse livro, sobretudo porque o trabalho ficou registrado no arquivo de Vinicius que se encontra na FCRB. Visitar esse acervo é reconstituir parte dessa história e reavaliar algumas imagens que, com frequência, foram atribuídas a Vinicius. De modo impreciso, por vezes, se descreveu o poeta como alguém desprendido, como se o seu comportamento pessoal, como se a sua vida amorosa agitada, marcada por inúmeros casamentos e divórcios, fosse também o índice de um poeta relapso diante de sua obra. Ao contrário, talvez se possa ver, por meio dos arquivos, uma imagem distinta de Vinicius. A organização da *Antologia poética* evidencia um poeta dedicado à sua obra, à elaboração do seu livro, atento à revisão dos poemas, cuidando inclusive da natureza tipográfica da antologia.

Não por acaso, o poeta convidou Manuel Bandeira para ajudar-lhe na preparação dessa coletânea. Certamente, Vinicius reconhecia a importância que Bandeira dava ao livro de poesias e, especialmente, às antologias. Sobretudo, era Bandeira a sua principal influência intelectual nesse momento, o “poeta, pai, áspero irmão”, como o definira em um poema recolhido na *Antologia poética*¹²⁸. Felizmente, boa parte desse diálogo segue preservada, de modo que se pode agora reconstituir um pouco do processo de elaboração do livro, a fim de que se perceba o intenso debate que fundamenta a composição daquilo que um dia foi chamado de “ediçãozinha”.

¹²⁸ “Saudade de Manuel Bandeira”. MORAES, 1954, p. 162.

2 OS DEBATES A PARTIR DE UMA ANTOLOGIA

2.1. Uma visita ao museu

Com mais frequência, a análise daquilo que se disse sobre um livro tem como objeto as críticas e reações ao seu surgimento, isto é, à sua publicação. No entanto, se o livro é a materialização de um projeto literário, também se pode afirmar que sua forma impressa resulta de diversos debates que antecederam ao seu aparecimento público. Conforme tenho mostrado até aqui, a *Antologia poética* que Vinicius de Moraes preparou no final da década de 1940 foi organizada por meio de um importante diálogo realizado com amigos, entre os quais se destaca a figura de Manuel Bandeira. O Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da FCRB contém diversos documentos que possibilitam o resgate de momentos chave dessa interlocução e que ajudam a compreender o projeto que subjaz à realização dessa *Antologia*.

Na análise dessa obra de Vinicius, creio que é preciso considerar, portanto, o livro não apenas nos formatos que vieram a público por meio das edições efetivamente publicadas. É o momento, portanto, de colocar em destaque alguns documentos presentes no espólio do poeta. Nos arquivos referentes à *Antologia poética* encontram-se o datiloscrito que serviu de base para a primeira edição, as provas tipográficas da segunda edição, além de versões e rascunhos de vários poemas, principalmente daqueles que Vinicius escreveu depois da publicação de *Poemas, sonetos e baladas*, em 1946.

A partir dessas versões, pode-se perceber um processo criativo realizado, geralmente, por meio de diferentes etapas: quase sempre, em primeiro lugar, Vinicius fazia rascunhos a mão, nos quais se observam várias rasuras e reformulações; em seguida, ele os datilografava. As cópias datiloscritas, por sua vez, também poderiam sofrer inúmeras intervenções, como cortes, reescrita de trechos, emendas, acréscimos, supressões. De um mesmo poema, é possível encontrar mais de um rascunho e/ou mais de um datiloscrito, o que faz ver o trabalho do poeta com a forma, em um processo repetitivo de escrita e reescrita até o estabelecimento da “versão final”. Emprego as aspas porque mesmo poemas já “finalizados”, por motivos vários, poderiam ser modificados posteriormente. Um exemplo disso é o que ocorreu com o poema “Pátria minha”, escrito por Vinicius em Los Angeles. O arquivo do poeta contém uma versão à máquina desse poema que nunca chegou a ser publicada. Além das inúmeras alterações no texto, evidenciadas pela profusão de emendas e rasuras, essa versão arquivada

contém uma estrofe que permaneceu inédita¹²⁹. A decisão de não publicá-la se deve menos a uma questão formal do que política, pois, em carta a Bandeira, Vinicius pergunta:

O poema “Pátria minha”, de que te falei, tem um verso assim:
 “A minha pátria não é filha de negociante nem mulher de militar”
 Diga se você acha que vão me despedir ou prender por causa disso.
 Porque estou para mandar o poema para o Diário carioca. Não quero
 trapalhadas agora. Estou pagando lentamente minhas dívidas. Depois
 podem me prender, se quiserem (grifo do autor).¹³⁰

Não obstante exagerasse quanto à possibilidade de ser preso por causa da estrofe, Vinicius estava realmente preocupado com possíveis retaliações administrativas no Ministério das Relações Exteriores. Sobretudo porque aguardava deferimento de questões bem específicas – um aumento e uma transferência para a Itália – e tentava calcular os preços de uma possível “trapalhada”. Sobre a estrofe em questão, Bandeira alertará o amigo dos custos de preservá-la no poema:

Ontem fui ver o Rodrigo [Melo Franco de Andrade] no ministério [dos Negócios da Educação e Saúde Pública] e consultei-o sobre o verso de “Pátria minha”. Ele acha perigoso para você deixá-lo no poema. O momento aqui é de reação e não faltará um f. da p. que o remeta diretamente ao [presidente da República, General Eurico Gaspar] Dutra.¹³¹

O verso e a estrofe em questão, de fato, não aparecem nem no datiloscrito da *Antologia*, nem na plaquete em que João Cabral de Melo Neto imprimiu o poema. Mais à frente, em outra carta, Vinicius confirmará a Bandeira que, após o aviso de Rodrigo, decidiu eliminar a estrofe que seria aberta com o arriscado verso, “para evitar complicações políticas”¹³². Esse caso é ilustrativo porquanto faz ver como questões de ordem prática interferem na produção de um determinado poeta. Tem-se uma espécie de autocensura prévia: Vinicius estava em apuros financeiros e queria evitar adversidades políticas e profissionais.

¹²⁹ O trecho não publicado seria a décima estrofe do poema e era assim formado: “A minha pátria não é filha de negociante nem mulher de militar/ A minha pátria é pobreza e é luar e é avenida beira-mar/ É tímida e feia e cheia de mazela/ A inocente pátria minha, bela/ tão sozinha”. “Pátria minha”. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Produção intelectual do titular. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

¹³⁰ Carta para Manuel Bandeira, 17 fev. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Disponível em CASTRO, 2003, p. 137.

¹³¹ Carta a Vinicius de Moraes, 12 mar. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

¹³² Carta a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Quanto ao datiloscrito da primeira edição, nas quase trezentas páginas que constituem esse documento, é possível observar em detalhes o trabalho de Vinicius para determinar a forma final da *Antologia*. Trata-se de um material extenso, numerado manualmente por Vinicius e corrigido por ele, antes de ser remetido dos EUA para o Brasil, aos cuidados de Manuel Bandeira, que ficou encarregado da revisão e da preparação do material para a publicação. Mas, antes de falar das intervenções de Bandeira, gostaria de me deter mais um pouco no trabalho do próprio Vinicius a fim de estabelecer o texto do livro. A materialidade do arquivo demonstra que o poeta agiu sobre os textos de diferentes modos, ora anotando a caneta orientações acerca de aspectos tipográficos, ora alterando palavras, ora acrescentando-lhes o local e a data em que foram produzidos.

Não era incomum que Vinicius continuasse trabalhando em poemas que já havia publicado. Isso pode ser notado quando se comparam as versões que saíram em periódicos com as variantes do arquivo e dos livros. Por meio desse confronto, também se pode supor que, às vezes, a publicação continha elementos que possivelmente contrariavam o desejo do poeta. Vale lembrar que Vinicius publicou muitos poemas em jornais e revistas durante a ditadura do Estado Novo e que o governo varguista, por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) exercia forte censura sobre os periódicos. Vinicius já tivera problemas com a censura. Como lembra Antonio Candido, o poema “‘Rosário’, publicado na *Revista do Brasil* (3ª fase), motivou a apreensão do número pela polícia”, porque os censores haviam considerado o texto “imoral”¹³³. Provavelmente por esse mesmo motivo, em outros poemas que Vinicius publicara na imprensa durante a ditadura varguista, algumas palavras de cunho mais erótico tiveram de ser trocadas por outras em que essa sugestão era menos evidente. Isso pode ser visto, por exemplo, nas versões dos poemas de Vinicius que apareceram no suplemento *Autores e livros*, em meados de 1943. Versos como “Eu tremia no braço dela, os seios dela tremiam”¹³⁴ e “Orvalho, orvalho! desce sobre os meus olhos, sobre o meu sexo”¹³⁵ foram substituídos, respectivamente, por “Eu tremia no braço dela, o corpo dela tremia” e “Orvalho, orvalho! desce sobre os meus olhos, sobre o meu corpo”¹³⁶.

No entanto, na grande maioria dos casos, quando havia algum tipo de modificação no texto, isso expressava a vontade do próprio Vinicius, que retornava aos poemas a fim de lhe

¹³³ CANDIDO, 2008, p. 162.

¹³⁴ Grifo meu. O verso pertence ao poema “Ilha do Governador”, publicado dessa maneira em *Forma e exegese* e na *Antologia poética*.

¹³⁵ Grifo meu. O verso citado aparece dessa maneira nos livros *Novos poemas* e *Antologia poética*.

¹³⁶ Grifos meus. Esses dois últimos versos, em que a palavra “corpo” é usada como substituta de “seios” e “sexo”, correspondem às versões publicadas na edição de 9 de maio de 1943 do suplemento *Autores e Livros*, do jornal *A Manhã*.

ajustar uma palavra ou um verso que lhe desagradara. Especialmente, pode-se notar, a partir do original datilografado, que o poeta, ao selecionar os poemas que fariam parte da sua *Antologia*, não se limitou a reproduzi-los do mesmo modo como eles haviam sido publicados inicialmente.

Uma primeira alteração a ser destacada é a supressão, na *Antologia poética*, da maioria das epígrafes e das dedicatórias, muito usadas por Vinicius em seus primeiros livros. Conquanto isso possa parecer algo de pouca relevância, esses elementos paratextuais podem estabelecer relações de sentido capazes de interferir na leitura do poema. Quanto às dedicatórias, é preciso sublinhar que Vinicius homenageava nos poemas, quase sempre, outros poetas e escritores, como Mário de Andrade (“A máscara da noite”), Murilo Mendes (“A brusca poesia da mulher amada”), Octávio de Faria (“Solilóquio”), Rodrigo Melo Franco de Andrade (“A vida vivida”). Além de aludirem a um aspecto circunstancial, essas dedicatórias também estimulam a indagação acerca de relações entre o poema e a obra do escritor homenageado. Por outro lado, vale apenas recuperar os nomes que Vinicius evocava nas citações usadas nos primeiros livros. Muitos poemas recolhidos de *Forma e exegese*, por exemplo, abriam-se, nesse livro, com fragmentos de Baudelaire, Rilke, Claudel, Gide, Mallarmé, Goethe e Rimbaud. A primeira edição dessa obra trazia em geral, as citações em francês, à exceção de Goethe e Rilke que aparecem traduzidos para o português. A frequência com que esses nomes aparecem – às vezes, há mais de uma epígrafe em um poema – sinaliza a importância deles para a formação do imaginário poético de Vinicius, sobretudo durante a sua poesia de juventude. A retirada dos intertextos explícitos na *Antologia poética* não significa, porém, que o diálogo tenha deixado de existir no corpo dos poemas. Mas, sem dúvida, essa omissão estabelece outros caminhos de leitura e talvez indique que, no momento de organização da *Antologia*, Vinicius não mais sentia necessidade de afirmar a sua ligação com aqueles escritores.

Para perceber essas diferenças, pode-se comparar, a título de exemplificação, as versões de “Três respostas em face de Deus”, na edição original de *Forma e exegese* e na *Antologia poética*. No primeiro caso, são usadas, na abertura do poema, uma epígrafe de Gide e outras duas de Rimbaud. É razoável ver nessas citações entradas para a compreensão do sentido de cada uma das três estrofes, todas elas iniciadas pelo pronome “vós”. Como as epígrafes evocam, respectivamente, a família, o amigo e a mulher, pode-se supor que as invocações das estrofes referem-se respectivamente a esses interlocutores mencionados em

cada um dos intertextos.¹³⁷ Assim, cada estrofe pode ser lida como uma “resposta” dada a esses grupos pelo poeta, que parece dramaticamente dirigir-se ora a um interlocutor, ora a outro. Ou ainda: a interlocução pode também estar sendo estabelecida com os autores das epígrafes, em um processo de intertextualidade que visa emular, diante de Deus, outros poetas. Na *Antologia poética*, porém, o referente do pronome “vós” não se manifesta logo de saída. Nesse caso, a ênfase parece recair exatamente para a dificuldade do poeta de nomear os seus interlocutores, tal como sugere o primeiro verso de cada uma das estrofes, em que as reticências parecem indicar a gravidade da invocação e, conseqüentemente, a impossibilidade de se dizer esses nomes: “Sim, vós sois... (eu deveria ajoelhar dizendo os vossos nomes!)”, “E vós!... (Oh, o fervor de dizer os vossos nomes angustiados!)”, “E vós, serenos anjos... (eu deveria morrer dizendo os vossos nomes!)”¹³⁸.

A propósito desse poema, no datiloscrito, o seu título inicial é escrito a mão e revela a intenção de Vinicius de uni-lo com o poema seguinte, dando para ambos a mesma designação, “Dois poemas em busca da essência”, separando-os apenas pelos números “I” e “II”. Porém, Vinicius desistiu de enfeixá-los, como se observa pela rasura nas prévias da *Antologia*. Assim, ele optou por preservar no primeiro o título original de *Forma e exegese* – “Três respostas em face de Deus” – e designar o seguinte como “Poema nº três em busca da essência”¹³⁹.

Outro poema que tem o seu título alterado é “Os malditos” (em *Forma e exegese*), que é renomeado para “O poeta” (na *Antologia poética*). Além disso, este poema foi unido com “O nascimento do homem”, de tal modo que sua estrutura passou a ser formada, na *Antologia*, por três seções, numeradas pelos algarismos “I”, “II” e “III”. Essa junção é significativa sobretudo porque sugere uma contigüidade entre o surgimento do poeta e do homem, embora isso não signifique um abandono do registro mítico que forma o tom narrativo do poema. O surgimento do poeta (seção I) é uma espécie de prelúdio, que pertence a tempos imemoriais, acontecimento que se dá muito antes da criação do homem – Quem sabe tenhamos germinado misteriosamente do solo cauterizado das batalhas/ Ou do ventre das baleias quem sabe tenhamos surgido?”. Mas esse acontecimento ímpar na história do mundo, isto é, o aparecimento do poeta, associa-se a um outro fenômeno genesíaco, não menos importante e não menos encantador: o nascimento do homem. Assim enfeixados, os dois eventos participam de uma mesma cosmogonia, não divisível.

¹³⁷ São estes os textos das epígrafes: “Familles, je vous hais! foyers clos; portes refermées; possessions jalouses du bonheur.” (A. Gide); “C’est l’ami ni ardent ni faible. L’ami.” (Rimbaud); e “... Femme, monceau d’entrailles, pitié douce. Tu n’est jamais la soeur de charité, jamais!” (Rimbaud). MORAES, 1935, p. 130.

¹³⁸ MORAES, 1954, p. 31.

¹³⁹ Apesar de conservar essa numeração no título, Vinicius não reproduziu na *Antologia poética* os dois primeiros poemas da série “Variações sobre o tema da essência”, da qual este texto era o terceiro poema.

A leitura comparativa das versões desses poemas, confrontando os livros originais com o datiloscrito da *Antologia*, permite que se note, ainda, que Vinicius intervinha mesmo nos poemas que já haviam sido publicados em livros. Os exemplos são muitos, como se observa nesse mesmo poema, em “O Incrriado”, com a mudança do verso “Sofro a pureza perdida”¹⁴⁰, para “Sofro a pureza impossível”¹⁴¹.

As modificações ocorriam mesmo em poemas de forma fixa. Em *Poemas, sonetos e baladas*, o “Soneto de Carnaval” foi assim publicado:

Distante o meu amor, se me afigura
O amor como um patético tormento
Pensar nele é morrer de desventura
Não pensar é matar meu pensamento.

Seu mais doce desejo se amargura
Todo o instante perdido é um sofrimento
Cada beijo lembrado uma tortura
Um ciúme do próprio ciumento.

E vivemos partindo, ela de mim
E eu dela, enquanto breves vão-se os anos
Para a grande partida que há no fim

De toda a vida e todo o amor humanos:
Mas tranquila ela sabe, e eu sei tranquilo
Que se um fica o outro parte a redimi-lo.¹⁴²

No entanto, no datiloscrito e nas duas primeiras edições da *Antologia*, o último verso foi alterado para

Que se um fica o outro parte a reuni-lo.¹⁴³

Na carta enviada a Manuel Bandeira junto do datiloscrito, Vinicius explica o motivo de ter mudado o último verbo do poema: “resolvi conservar a regência errada no fecho, que exprime melhor o que quero dizer. Não há outro verbo possível no caso. Procurei muito. A correção feita para *Poemas, sonetos e baladas* não me satisfaz. De modo que deixa assim mesmo. Dane-se a regência”¹⁴⁴.

A reprodução integral do soneto permite perceber como a substituição do último verbo qualifica substancialmente o verso e, de fato, “exprime melhor” aquilo que vinha sendo

¹⁴⁰ Versão de *Forma e exegese*. MORAES, 1935, p. 52.

¹⁴¹ Versão da *Antologia poética*. MORAES, 1954, p. 16.

¹⁴² “Soneto de Carnaval”. MORAES, 1946, p. 8.

¹⁴³ “Soneto de Carnaval”. MORAES, 1954, p. 170.

¹⁴⁴ Carta a Manuel Bandeira, 14 jun. 1946. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

desenvolvido. Isso porque todo o soneto se constrói pela tensão entre *distância* e *proximidade* e é através desse par de opostos que o poeta promove a indagação sobre o sentido da vida e do amor humanos, ambos submetidos ao tempo, à expectativa da “grande partida que há no fim”. É essa oposição que determina a radical (e incontornável) distância nas acepções do substantivo “amor” nos dois primeiros versos: no primeiro caso, o pronome “meu” indica a personificação e “amor” é usado para designar o seu objeto, a coisa amada, o que torna este afeto algo pessoal, material; no segundo verso, porém, o artigo “o” transforma o amor em algo impessoal, já não se fala de alguém específico, mas de um sentimento abstrato que, visto distanciadamente, só pode ser mesmo um “patético tormento”. Esses dois primeiros versos estabelecem o tema, aquilo que vai ser desenvolvido adiante, ora no jogo de ação e inação dos dois últimos versos do primeiro quarteto, ora na profusão de antíteses e paradoxos da segunda estrofe, ora na reflexão sobre a brevidade da vida humana, que de certo modo experimentamos na efêmera concessão que é o carnaval. Assim, no último terceto, o espelhamento do penúltimo verso, com o “eu” e o “ela” novamente reunidos, como que prepara a síntese do verso final: na cosmogonia dual de Vinicius, os opostos não buscam outra coisa senão o seu contraditório, numa associação que é também divisão. Por isso, “reuni-lo”, mais próximo sonoramente do adjetivo “tranquilo” com que rima, é muito mais sugestivo do que “redimi-lo”. Além disso, o uso de um verbo que denota “reunião” ajusta-se muito melhor com o fecho do soneto que se abre com o advérbio “distante”, de modo que, o erro de regência termina por agregar mais sentido ao verbo e ao poema: não se trata mais de uma pessoa que vai se reunir *com a outra*, mas reunir *a outra*, isto é, juntar aquilo que se encontra disperso. Não há, nesse sonho de carnaval, “uma vontade/ tão doída” de que “em vez de triste/ fosse alegre/ de partir”¹⁴⁵?

A comparação dessa e de outras variantes mostra que “a poesia é feita de pequeninos nadas”, como já afirmara Bandeira no seu *Itinerário de Pasárgada*, e que a substituição, a emenda, o acréscimo, o corte, enfim, o trabalho do poeta com a palavra é o que determina a felicidade ou mediocridade de um verso. Por isso, Bandeira tem razão quando diz que, às vezes, maus poetas podem nos dar grandes ensinamentos: “Neles, mais do que nos bons, se acusa o que devemos evitar”¹⁴⁶. Analogamente, versos apenas razoáveis podem ser mais úteis do que bons versos para ensinar o que é a poesia. No caso de um poeta complexo e desigual, como foi Vinicius de Moraes, o cotejo entre as versões permite perceber como uma

¹⁴⁵ Trechos da canção “Estrada branca”, com letra de Vinicius e música de Tom Jobim (MORAES, 2004, p. 1247), que integra o célebre disco gravado por Elizete Cardoso em 1958 (CARDOSO, Elizete. *Canção do amor demais*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2008. 1 CD, faixa 4).

¹⁴⁶ BANDEIRA, 1997, p. 304.

determinada intervenção pode elevar o estatuto de um texto. Especialmente, ler em paralelo as variantes de um mesmo poema faz ver que a trajetória de Vinicius como poeta não seguiu uma linha unívoca, tal como ele faz parecer ao proclamar a sua completa transformação a partir de *Poemas, sonetos e baladas*. Mais adequado seria perceber que esse percurso é, acima de tudo, o resultado de um contínuo esforço de elaboração formal no sentido de buscar aquilo que melhor representava a sua expressividade poética.

No entanto, Vinicius nunca se fez conhecer como um poeta apegado a uma disciplina formal. Sobretudo, o fato de ele ter se aproximado da canção popular – embora nunca tenha deixado de fazer poesia escrita – foi visto por muitos como uma displicência, imagem que Vinicius não quis desconstruir. No documentário feito por Miguel Faria Jr., Caetano Veloso conta uma conversa que teve com Vinicius a respeito das críticas que o poeta recebia por causa da sua alegada falta de rigor na forma:

O Vinicius me disse uma vez na casa dele ali no Jardim Botânico: “O [João] Cabral [de Melo Neto] gosta muito de mim e ele me disse uma vez que se o Brasil tivesse um poeta com o meu talento e com a disciplina dele, o Brasil teria realmente um grande poeta, finalmente um grande poeta. Mas ele fica lá com aquela dor de cabeça e eu não queria viver com essa dor de cabeça por nada, eu prefiro a musiquinha, as mulheres bonitas, aí a poesia se dá, entendeu?! Eu não quero aquilo.”¹⁴⁷

Essa fala ilustra bem como o próprio Vinicius, muitas vezes, alimentou a ideia de descompromisso formal, frequentemente associada ao seu nome e também presente, de certo modo, no seu epíteto mais famoso, “o poetinha”. O termo empregado amiúde para desqualificar a sua poesia, como se ela não fosse aquilo que é, não era recusado por Vinicius. Ao contrário, ele parecia displicente até mesmo no modo como lidava com essas críticas, como se fizesse pouco caso da possibilidade de ser um grande poeta. A conversa narrada por Caetano alude à opinião do amigo João Cabral de Melo Neto, que por mais de uma vez fez objeções públicas ao fato de Vinicius ter se tornado um compositor de “musiquinha popular”, mas “o poetinha” muda o sinal da discordância, resignificando esses diminutivos, sem deixar de reafirmar, contudo, as suas próprias decisões¹⁴⁸.

O arquivo de Vinicius permite perceber, contudo, que essa imagem de um poeta sem disciplina não se sustenta na realidade. Eucanaã Ferraz, que tem feito um importante trabalho

¹⁴⁷ VINICIUS. Direção: Miguel Faria Jr. Rio de Janeiro: PARAMOUNT PICTURES, 2005. DVD (124 min.).

¹⁴⁸ Em entrevista ao programa de Hebe Camargo, João Cabral de Melo Neto declarou: “Meu ouvido é surdo para música popular. O poeta Vinicius de Moraes seria um grande poeta ou maior se não escrevesse musiquinha popular”. Essa e outras partes da entrevista foram reproduzidas por Carlos Alberto, no jornal *Tribuna da imprensa*, em 15 abr. 1968, p. 9.

de publicação de parte dos arquivos de Vinicius, também já assinalou que a figura de um escritor displicente não condiz com o que se percebe pela leitura das fontes primárias:

Diante dos juízos que lhe cobravam cautela e gravidade, [Vinicius] desferia movimentos bruscos de recusa, chegando a inventar para si mesmo um personagem afeito à insensatez e ao desleixo: *máscara* que quase nada correspondia à verdade do homem e do poeta mas que garantia a ambos a distância necessária do confinamento institucional, exercido pela família, o Itamaraty, as vanguardas, os partidos políticos, a universidade.¹⁴⁹

De certa forma, essa máscara, ao mesmo tempo que lhe dava liberdade para fazer a obra que queria fazer, também ajuda a entender a avaliação de Antonio Candido no início dos anos 1990: “No momento, Vinicius não está muito bem junto à crítica. Digamos que ele não está na moda”¹⁵⁰. Essa frase, dita em uma conversa com outros três Antônio – Callado, Houaiss e Jobim –, explicita um desconforto em relação ao “esquecimento” da obra Vinicius por parte da crítica. Dizendo de outro modo, por vezes, se fala mais da sua “vida de poeta”, das suas muitas relações matrimoniais e do seu desaparego, do que sobre aquilo que, de fato, ele escreveu. Nesse sentido, a sua biografia tem servido para eclipsar a leitura da obra. Equivocadamente, essa máscara do desleixo e da falta de disciplina projetou-se sobre a obra do poeta, dificultando a compreensão do seu trabalho com a forma, no sentido de encontrar a expressividade de sua poesia.

É por isso que revisitar os arquivos de Vinicius, hoje, pode oferecer novas entradas para a compreensão da sua obra, do seu trabalho como poeta. Mesmo que seja preciso reconhecer que “os dramas do poeta Vinicius de Moraes não foram nunca os da forma poética”, conforme já assinalou Eucanaã Ferraz¹⁵¹, não se pode concluir que o trabalho com a estrutura fosse algo que ele fazia displicentemente. De fato, em muitos casos, o próprio Vinicius reconhecia que alguns de seus poemas enviados para a publicação ainda apresentavam problemas. Seria incorreto, portanto, afirmar que Vinicius era um poeta pouco tolerante com as imperfeições ou que só se decidia a publicar um poema quando supunha que o texto estivesse completamente finalizado. Quanto a isso, vale ressaltar que Vinicius não teve a mesma disciplina de Cabral. Porém, até porque sabia da necessidade da forma para uma poesia expressiva como foi a sua, Vinicius não pode ser descrito como um poeta negligente com as questões formais. No caso específico da *Antologia poética*, os arquivos revelam a sua

¹⁴⁹ FERRAZ, 2008b, p. 165.

¹⁵⁰ MARTINS, 1993, p. 37.

¹⁵¹ FERRAZ, 2008b, p. 163.

atenção em relação esses problemas de forma, o que não é uma novidade na carreira de um poeta que na juventude publicara um livro com o título *Forma e exegese*. Para além daqueles pontos já ressaltados nos parágrafos anteriores, vale a pena observar como o preparo do livro faz ver a imagem de um poeta bem mais cuidadoso do que aquela sua máscara de displicência frequentemente exibida.

Já fiz menção, por algumas vezes, à carta enviada a Manuel Bandeira junto do datiloscrito da *Antologia*. Nessa missiva, além de fazer observações sobre alguns poemas, Vinicius também deixa diversas indicações a respeito da tipografia do livro. Transcrevo um trecho da carta para que se possa perceber a sua atenção em relação a esses aspectos:

Fala com a tipografia, em primeiro lugar, para obedecer estritamente às indicações de grifo, espaço, e sobretudo para não mudar as palavras escritas, sob a impressão de que podem estar erradas, como certamente vai acontecer com “Federico” [referência ao poema “A morte de madrugada”], e certas palavras inventadas ou reajustadas. Pede a eles também para não exagerarem no tamanho dos traços, ou traços de união, como é tão comum – enfeia tipograficamente o livro. As divisões de linha, fazer sem travessões ou parênteses, com a linha dividida arrumada de modo mais harmonioso possível.¹⁵²

A essas observações seguem-se muitas outras, como as que determinavam o tamanho dos títulos e dos subtítulos, as que indicavam o modo de apresentação das estrofes que por ventura ficassem divididas pela quebra de página, as que apontavam o tipo de algarismo a ser usado para dividir os “Quatro sonetos de meditação”. Em razão da sua extensão, limito-me a mencionar apenas mais dois casos desses apontamentos que já são suficientes para que se tenha uma ideia da importância que o poeta dava à dimensão tipográfica do seu livro.

Vinicius sabia que alguns poemas do livro dependiam diretamente do êxito da composição tipográfica. É o caso, por exemplo, da “Última elegia”, cujo sentido é determinado pelo modo como as letras e as palavras são impressas na página, algo que seria desenvolvido e aprofundado alguns anos depois pelos poetas concretistas. De igual modo, Vinicius pedia a Bandeira cuidado em relação ao poema “Azul e Branco”, feito em homenagem ao atual edifício Gustavo Capanema – “reconta por favor o número de andares do Ministério [dos Negócios da Educação e Saúde Pública], correspondentes aos versos “azul e branco”. As linhas iniciais da 3ª parte correspondem aos reservatórios no topo. Em seguida

¹⁵² Carta a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949 Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

vêm os andares, se não me engano 14”¹⁵³. A profusão das observações, feitas nessa extensa carta enviada a Bandeira, sugere que só com muitos prejuízos à correção se pode predicar Vinicius como um poeta displicente. Ao contrário, as alterações que fez em diversos poemas, a preocupação em relação aos aspectos tipográficos, a pesquisa por soluções para versos que ainda lhe pareciam imperfeitos revelam a figura de um poeta metucioso, atento aos detalhes necessários à composição da *Antologia*.

Por outro lado, o diálogo com Bandeira, um mestre antologista, certamente lhe permitiu definir saídas para alguns poemas. Por meio dessa carta enviada a Vinicius em agosto de 1949, pode-se perceber que Bandeira fizera uma leitura acurada dos originais enviados, porque a missiva é, basicamente, uma sequência de comentários acerca dos poemas que, na opinião do remetente, deveriam ser reformulados. Nem todos, contudo, são especificados, uma vez que, em alguns casos, o poeta e professor pernambucano fez ele mesmo as modificações que julgava necessárias – “Muita coisa fui corrigindo sem ligar para você, por exemplo: inúteis pronomes pessoais sujeitos (eu, eu, eu...), “esse” por “este”¹⁵⁴.

À parte disso, Bandeira menciona na carta diversos outros poemas, os quais haviam lhe gerado dúvida, seja porque considerava haver neles algum erro de datilografia, seja porque notava algum verso ruim. Exemplo deste último tipo de comentário é o que se faz a respeito de um verso da “Elegia lírica”: “você diz ‘o maior medo é aquele de que não me ouças de que estejas deitada sonhando comigo’. Você faz questão dessa sintaxe tão pesada? Eu preferia dizer simplesmente “O maior medo é que não me ouças que estejas deitada etc.”¹⁵⁵. Ou ainda, a observação sobre a “Elegia para o primeiro amigo”: “você diz: ‘sei que te amo de uma poderosa ternura que nada pede e nada dá’. Esse nadada está feio. Quer emendar para ‘que nada pede nem dá?’”¹⁵⁶. Ou o comentário feito sobre um verso do “Soneto de aniversário”: “há este verso: ‘Diminuem os bens, aumentem os danos’. Está frouxo e duro ao mesmo tempo, porque você fez elisão em ‘aumentem os danos’ e não fez em ‘diminuem os bens’. Proponho: diminuem os bens, cresçam os danos”¹⁵⁷.

¹⁵³ Carta a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

¹⁵⁴ Carta a Vinicius de Moraes, 4 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

¹⁵⁵ Carta a Vinicius de Moraes, 4 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

¹⁵⁶ Carta a Vinicius de Moraes, 4 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

¹⁵⁷ Carta a Vinicius de Moraes, 4 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Como se pode ver na primeira edição da *Antologia poética*, essas sugestões foram integralmente acatadas por Vinicius. No caso das elegias, os versos reprovados por Bandeira já haviam aparecido no livro *Cinco elegias*¹⁵⁸. Mesmo assim, Vinicius modificou-os, aceitando as sugestões propostas pelo correspondente. Por sua vez, antes de ser publicado na *Antologia*, o “Soneto de aniversário” aparecera nas páginas do suplemento *Letras e Artes*, em 1950, já com o verso corrigido conforme a orientação de Bandeira¹⁵⁹.

Os arquivos relativos à *Antologia poética* indicam, no entanto, que não apenas alguns poemas dessa coletânea foram revisados. Além dessas modificações, encontram-se também na FCRB distintas versões do prólogo escrito por Vinicius para a *Antologia*. Mais uma vez, a intervenção de Bandeira foi decisiva para o estabelecimento da forma final desse paratexto. Articulada pelo autor com o propósito fornecer uma interpretação da sua obra, a *Antologia poética* trazia, já no texto que lhe servia de abertura, a narrativa de uma transformação. Segundo o antologista, aquela obra testemunharia a sua “luta” contra os ideais em que ele se formara. Sobretudo, o prefácio propõe, de forma contundente, uma leitura que foi reproduzida e desenvolvida por vários leitores de Vinicius. É o momento, pois, de revisitar a “Advertência” escrita pelo próprio poeta, a fim recuperar os principais elementos que formam essa narrativa. Não se trata, porém, de reafirmar o que já foi enunciado por Vinicius, nem tampouco de negar a validade da sua interpretação. Mais produtivo é evidenciar os mecanismos de montagem dessa leitura, notando seus automatismos e, especialmente, dando visibilidade aos aspectos negligenciados por ela, os quais continuam a evidenciar a complexidade e a beleza desse poeta.

¹⁵⁸ Conferir em MORAES, 1943, p. 22 e p. 32, respectivamente.

¹⁵⁹ Soneto de aniversário. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1950, p. 16.

2.2 A luta contra os “enjoamentos”

“Este prefácio, apesar de interessante, inútil.”
(Mário de Andrade, no “Prefácio interessantíssimo”)

“Um livro impresso, encadernado, sem prefácio, é um livro? Não, com certeza ainda não merece esse nome.”
(Pierre de Marivaux, no prefácio a *La Voiture embourbée*)

Com frequência, quando tenho nas mãos um livro, a depender do meu envolvimento com aquele objeto, sou movido por dois sentimentos que determinam o modo como vou utilizá-lo: a ansiedade e a submissão. Por vezes, a primeira provoca em mim a vontade de desprezar todo e qualquer paratexto editorial para ler logo aquilo que é, por assim dizer, o texto propriamente dito. Nesses casos, a ansiedade é compensada por uma sensação maior de liberdade, como se minha leitura não fosse guiada por nenhuma outra palavra acerca daquele livro. Em contrapartida, não é raro que a afeição pelo objeto que trago nas mãos se combine com uma submissão aos textos secundários que integram o volume. Quando isso ocorre, tudo se torna relevante, de modo que minha leitura pode se reter na ilustração da capa, no índice, na fotografia do autor inserida em uma das orelhas ou mesmo nas declarações mais despropositadas que os editores costumam reproduzir a fim de alavancar as vendas. Nenhum desses textos suplementares, porém, me satisfaz tanto quanto os prefácios autorais que porventura encontro em algumas edições. Nestes textos, mais do que informações sobre o livro, encontram-se frases que soam como um último apelo para que o leitor faça uma boa leitura, isto é, que para que *leia segundo os preceitos do próprio autor*.

O incontável número de escritores que fez uso desse direito de dizer mais algumas palavras antes do texto principal sugere que essas declarações nem sempre são tão secundárias quanto a sua posição marginal dentro do livro faz parecer. Mesmo aqueles que afirmam a sua inutilidade, às vezes, o fazem dentro de um... prefácio. Um caso emblemático é o de Mallarmé, que antes do seu poema “Un coup de dés”, introduz uma página em prosa na qual declara: “Gostaria que esta Nota não fosse lida ou caso fosse percorrida que logo a esquecessem”¹⁶⁰. A despeito dessa afirmação, o poeta francês não deixou de escrever esse texto a fim de esclarecer seu “leitor ingênuo” a respeito da estrutura do poema, ou mais especificamente, de dizer a ele o que deveria ser levado em conta na hora da leitura.

¹⁶⁰ MALLARMÉ, 2013, p. 81

É verdade, no entanto, que nem sempre os leitores se ocupam com a leitura de prefácios como esse. Muitos parecem compartilhar a crença de que os textos principais valem por si mesmos, dispensando a interferência de prólogos ou de quaisquer outros paratextos. Por outro lado, não se pode garantir que a leitura de prefácios assegure uma certa compreensão do livro, nem tampouco que os leitores que se dedicam a essas páginas estejam impedidos de ter uma percepção diversa daquela “sugerida” pelo prefaciador. Todavia, a decisão acarreta consequências: o modo como lemos um livro é, em grande medida, atravessado pela resolução tomada diante de um paratexto.

Assim, posso ignorar a “Advertência” de Machado de Assis em *Papéis avulsos* e, se quiser, ler separadamente cada um dos contos reunidos nesse livro. Mas, se leio o prólogo, descubro que, não obstante o título, Machado representou aqueles textos avulsos como “pessoas de uma só família, que a obrigação dos pais fez sentar à mesa”¹⁶¹. E, se no índice contabilizo uma dúzia de contos, ponho-me a pensar, pela via lúdica da metáfora machadiana, na imagem de um Cristo na ceia com seus doze apóstolos...

Especialmente quando se trata de declarações autorais, reproduzidas em advertências como essa escrita por Machado, o texto, uma vez lido, não pode ser ignorado ou esquecido como sugere Mallarmé. De uma forma ou de outra, ele passa a interferir na leitura do livro e já não faz muita diferença se se concorda ou não com o que é afirmado ali.

Ainda que não contenha explicitamente instruções de leitura, a função primordial de um prefácio autoral é, como já observou Gérard Genette, garantir que o livro seja lido de um determinado modo:

‘O prefácio’, dizia Novalis, ‘fornece o modo de usar o livro’. A fórmula é correta, mas bruta. Orientar a leitura, tentar conseguir uma boa leitura, não passa apenas por instruções diretas. Consiste igualmente, e talvez em primeiro lugar, em colocar o leitor – definitivamente suposto – de posse de informações que o autor julga necessárias a essa boa leitura. E os próprios conselhos têm todo o interesse de apresentar-se sob o aspecto de informações: informações, por exemplo – no caso em que isso lhe possa interessar – sobre a maneira pela qual o autor quer ser lido.¹⁶²

Essas “informações”, longe de serem dados neutros, constituem uma importante estratégia discursiva que ajuda a elaborar um sentido para o livro e, por mais que negue isso, o autor prefaciador é quem tem o maior interesse de conduzir a construção dessa leitura. Desse modo, mesmo prefácios que se limitam a apresentar algumas referências contextuais sobre o livro –

¹⁶¹ ASSIS, 2005, p. 3

¹⁶² GENETTE, 2009, p. 186.

quando e como foi escrito, em que lugar, de que é formado, etc. –, apesar de sua aparente objetividade, também fornecem implicitamente um receituário de uso, o que indica a natureza injuntiva desse gênero.

Embora essas considerações se apliquem de forma geral a todo prefácio autoral, nem por isso certas especificidades deixam de ser notadas. Quando José de Alencar afirma, no prólogo a *Iracema*, que “o livro é cearense[,] foi imaginado aí, na limpidez desse céu azul de cristalino azul, e depois no coração cheio das recordações vivaces de uma imaginação virgem”¹⁶³, a própria dimensão poética da linguagem parece inviabilizar qualquer interpretação estritamente objetiva dessas informações acerca do local de produção do livro. Por sua vez, o prefácio de Joaquim Nabuco a *Minha formação* contém dados mais verificáveis, e o próprio autor se preocupa em garantir a verossimilhança, como no trecho em que Nabuco afirma ter escrito parte do livro “antes das Guerra de Cuba e do Transvaal”. A prova de que falava a verdade estaria, segundo o autor, no fato de parte do livro já ter aparecido em jornais da época. No entanto, essas informações, apesar de factuais, não são despretensiosas ou imparciais: elas justificam a existência, no livro, de opiniões políticas caducas, “o que não corresponde inteiramente às modificações que sofri desde que elas foram escritas”¹⁶⁴...

A “Advertência”, de Vinicius de Moraes

“Não gosto de prefácios”¹⁶⁵. Apesar de assim ter se manifestado em correspondência com Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes fez uso desse direito a palavras prévias em diversas oportunidades. Vinicius escreveu prefácios tanto para livros de poesia, quanto para coletâneas de prosa, mas nenhum desses prólogos conheceu tantos desdobramentos quanto a “Advertência” publicada na *Antologia poética*. Nesse texto, Vinicius não fez apenas observações acerca do livro, mas principalmente propôs uma leitura da sua obra poética, por meio de uma narrativa que combinava elementos autobiográficos com descrições críticas daquilo que, para ele, teria sido o percurso de sua poesia até aquele momento. Vale a pena observar também que boa parte das reflexões propostas ali foram reproduzidas posteriormente pela crítica, como se elas expressassem alguns pontos incontornáveis para a compreensão da obra de Vinicius. Em particular, consolidou-se a ideia de “duas fases distintas”, ligadas por

¹⁶³ ALENCAR, 2006, p. 92.

¹⁶⁴ NABUCO, 2015, p. 25.

¹⁶⁵ Carta a Manuel Bandeira, 17 fev. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

um movimento contínuo de evolução, de modo que nem sempre se notaram as involuções ou aqueles momentos em que essa leitura se revelava pouco produtiva.

Antes de seguir com a análise desse prólogo, é preciso destacar que a versão efetivamente publicada na primeira edição do livro não foi a única escrita por Vinicius. Além dela, há ainda outras duas variantes que permaneceram inéditas mas podem ser consultadas no Acervo Vinicius de Moraes na FCRB¹⁶⁶. Essas versões inéditas trazem como título “Nota do autor” e são significativamente mais extensas do que aquela que apareceu publicada no livro. Uma delas tem no fim a inscrição “Los Angeles, junho de 1949”; a outra, porém, não recebeu nenhuma marcação de data, o que torna difícil estabelecer, com exatidão, qual das duas foi escrita primeiro. De todo modo, apesar das suas diferenças, a comparação entre as duas versões não evidencia nenhuma contradição nas informações que cada uma delas apresenta a respeito do livro.

Nessas variantes preservadas no arquivo, Vinicius comenta a primeira ideia que tivera acerca da estrutura da *Antologia*. Inicialmente, a sua intenção era suprimir a sequência cronológica dos poemas, “desarticulá-los no tempo”, a fim de oferecer ao leitor um “panorama livre de seus 16 anos de poesia”¹⁶⁷. Porém, essa desarticulação não foi levada a adiante pelo poeta organizador, porque

em segunda instância, resolveu ele conservar o critério cronológico, certo de que seria melhor para uma impressão verídica do que foi a luta mantida contra si mesmo no sentido de uma libertação total dos preconceitos e enjoamentos herdados de uma tradição governada pela superstição e pelo burguesismo da sua classe e do seu meio.¹⁶⁸

Com isso, além de evidenciar o critério adotado na disposição dos poemas no livro, Vinicius vinculava a coletânea a uma transformação pessoal, que teria marcado a sua própria poesia. Como se vê, a ênfase recaía nas modificações ideológicas sofridas pelo poeta, as quais explicariam a divisão do livro em duas partes. Segundo esse ponto de vista, tendo o autor alcançado “uma libertação total dos preconceitos”, sua poesia também teria passado por uma

¹⁶⁶ As diferentes versões estão reproduzidas nos anexos inseridos no fim deste trabalho, nos ANEXOS C, D, E e F.

¹⁶⁷ Nota do Autor. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Produção intelectual do titular. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Reproduzido no Anexo C, na página 250 deste trabalho.

¹⁶⁸ Nota do Autor. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Produção intelectual do titular. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Reproduzido no Anexo D, na página 254 deste trabalho.

brusca transformação; por isso, se dividia o livro a fim de que o leitor se desse conta dessa confluência entre vida e obra.

O livro era apresentado, portanto, como uma testemunha dessas metamorfoses que simultaneamente atingiam o poeta e sua poesia. Nesse sentido, essas “Notas” estabelecem, de uma só vez, uma articulação triangular entre vida, livro e obra:

qualquer importância que este livro possa ter está primordialmente na articulação da luta mantida pelo poeta contra a sua formação burguesa-católica, que o deveria por um tempo situar em perigosa proximidade da reação e do fascismo, até uma completa libertação. Isso o torna um livro pelo menos vivo e, para o autor, emocionante, por isso que lutou e venceu com as forças mais íntimas de sua natureza.¹⁶⁹

Mais do que um volume que reúne poemas, a *Antologia poética* era descrita como elemento de articulação capaz de conferir sentido aos movimentos da obra e também da própria vida. Publicar, segundo essa figuração, é menos uma ação editorial do que o produto de uma transcendência. Atribui-se ao livro uma dimensão metafísica, como se, por meio dele, se expiassem “erros” e se exorcizassem os próprios equívocos da juventude:

Livrando-se, com a publicação deste volume, do pesado lastro de uma mocidade eivada de erros, mas corajosamente à prova de todas as experiências, sente-se o A. satisfeito de ver sua poesia senão (sic) pura e escoreita, pelo menos viva e exposta em sua multiplicidade de caminhos, e sobretudo a coberto do formalismo crítico que vem envenenando a arte em nossos dias.¹⁷⁰

Esses trechos que permaneceram inéditos contêm algumas entradas importantes para a compreensão do imaginário que orientava Vinicius no momento de organização da *Antologia*. É possível observar como seu pensamento entrecruzava política, estética, misticismo em uma narrativa que propunha, de uma só vez, uma autoavaliação da vida e da obra.

No plano político, Vinicius definia a “luta” como uma recusa da herança “burguesa-católica” em que se formara, em uma provável referência às concepções aprendidas nos tempos do Colégio Santo Inácio e da faculdade de Direito. Olhando para o passado, Vinicius se via em “perigosa proximidade” com o fascismo, que, naquele início dos 1930, ganhava espaço em vários países, inclusive no Brasil. Por aqui, uma parte da *intelligentsia* católica,

¹⁶⁹ Nota do Autor. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Produção intelectual do titular. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Reproduzido no Anexo D, na página 254 deste trabalho.

¹⁷⁰ Nota do Autor. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Produção intelectual do titular. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Reproduzido no Anexo D, na página 254 deste trabalho.

sob o pretexto de evitar a ameaça do comunismo, assumia uma postura reacionária e, às vezes, flertava com o fascismo. Para que se tenha uma ideia da proximidade de Vinicius com esses grupos, pode-se lembrar que seu primeiro poema publicado, “A transfiguração da montanha”, apareceu nas páginas da revista católica *A ordem*, em outubro de 1932. Nessa mesma edição, o editorial trazia para os leitores duas lições aprendidas naquele ano: “1- A insegurança das soluções revolucionárias; 2 – A necessidade de cristianizar a política”¹⁷¹.

A respeito dessa intelectualidade católica, pode-se conferir, entre outros, o estudo de Cândido M. Rodrigues, que, na última parte de seu ensaio, analisa especificamente a atuação política da revista *A ordem*, destacando como intelectuais católicos se valeram do periódico para exporem seus posicionamentos a respeito de temas como educação, política externa, liberalismo, comunismo, fascismo, democracia. De um modo geral, a revista possuía uma linha editorial antiliberal e anticomunista, assumindo, portanto, uma postura conservadora e antirrevolucionária, o que, por vezes, fez com que seus articulistas silenciassem a respeito das graves violações à democracia no Estado Novo. No início dos anos 40, apesar de a revista ter adotado uma postura mais crítica ao governo de Vargas, Rodrigues avalia que tal alteração não foi capaz de isentar essa intelectualidade “de ter permanecido em silêncio quanto à censura, às perseguições, às prisões, às torturas”¹⁷² praticados no Brasil e no exterior durante a década de 1930.

O texto do prólogo de Vinicius faz uma autocrítica em relação a esse período. É preciso assinalar que as primeiras versões do prefácio são escritas no fim da década de 1940, quando o mundo já havia conhecido as consequências do fascismo e da Guerra. Provavelmente, essa consciência histórica também trazia um incômodo, sobretudo para muitos que não haviam sido suficientemente antifascistas. No caso de Vinicius, ainda que ele nunca tivesse se alinhado ao fascismo, seu posicionamento político na juventude era sensivelmente mais conservador se comparado ao que ele expressava no pós-Guerra.

Logo depois do término do conflito, Vinicius se tornou vice-cônsul do Brasil em Los Angeles. Atuando na diplomacia, ele acompanhava de perto o estabelecimento de um novo confronto, a Guerra Fria. Em razão disso, nos EUA, surgiu, por exemplo, o Comitê de Atividades Antiamericanas (House Un-American Activities Committee), destinado a investigar pessoas “suspeitas” de ligação com os soviéticos. Vinicius relatou, em várias cartas escritas durante esse período, a perseguição que artistas sofriam nos estúdios de Hollywood por supostamente difundirem “ideias comunistas”. A paranoia, segundo ele, era coletiva e

¹⁷¹ A LIÇÃO do momento. *A Ordem*, Rio de Janeiro, out. 1932, p. 241.

¹⁷² RODRIGUES, 2005, p. 220

espalhava-se por quase toda a população: “eles te olham como se você tivesse em casa um poderoso transmissor, com ligação direta com Moscou.”¹⁷³.

O seu alinhamento à esquerda, a sua descrença em relação à “democracia” liberal americana e, especialmente, a sua postura antifascista neste momento ajudam a entender os comentários políticos de Vinicius nessas “Notas do autor”, que também expressavam o seu *mea culpa* por ter, de certa forma, integrado aquele grupo de intelectuais conservadores. Sob esse ponto de vista, a organização da *Antologia poética* era uma espécie de acerto de contas do poeta com a sua própria biografia.

Por outro lado, é possível observar que essa aquisição de uma consciência política se realizava de uma maneira muito singular, porquanto combinava crítica social, misticismo e idealização da transformação narrada. Ou seja, se por um lado Vinicius era pouco tolerante com aquilo que considerava como sendo os seus “erros de mocidade”, por outro, havia uma grande condescendência em relação ao desfecho da luta. Ou por outra: o poeta não tinha dúvidas do seu êxito na “batalha” que travara contra os seus próprios ideais. Por isso, ele afirmava que, no momento da enunciação, a libertação já havia sido alcançada, como se não houvesse no poeta maduro resquícios dos seus “preconceitos e enjoamentos” de jovem.

A ênfase na “libertação” sinaliza que naquele momento o alinhamento ideológico de Vinicius havia sido reformulado. Principalmente, ele revelava aí o seu desejo de se dissociar das ideias daquele grupo com o qual convivera alguns anos antes. Assim, suas duras palavras contra as concepções “de sua classe e de seu meio” revelam que para ele não bastava mais apenas assumir uma nova orientação política e expressá-la; era-lhe necessário opor-se francamente ao conservadorismo, criticá-lo, apresentando-o negativamente como preconceituoso e nocivo.

De outro modo, a ideia de uma libertação revela uma imagem redentora dessa luta e do próprio lutador que, a despeito de ter andado por caminhos equivocados, conseguiu encontrar o seu verdadeiro caminho após um difícil processo de amadurecimento. A julgar pelo que está registrado nesses textos, o saldo é bastante positivo. Sobretudo se considerarmos aquilo com que pôde contar o poeta nessa campanha pela sua própria emancipação:

Essa satisfação não esconde a vaidade de haver o A. contado, em sua luta, mais com as armas que lhe legou a sua condição de poeta que com o auxílio eventual encontrado na amizade de certos e amigos e no amor de certas mulheres. No caminho para a aquisição de uma consciência

¹⁷³ Carta a Manuel Bandeira, 11 jan. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Disponível em CASTRO, 2003, p. 133.

política e poética, esse auxílio foi inestimável; mas ele de pouco valeria se, dentro do jovem que o A. foi, formado no temor do sobrenatural e no respeito cego aos mitos sociais e superstições religiosas, o poeta não desconfiasse que algo havia de mais genuíno que a imaginação sem freios, a galopar entre símbolos nas estradas do sublime e do abstrato: a vida de que lhe cabia revelar as realidades transcendentais; e que para revelá-las, não havia temer. Havia misturar-se a ela, ser sórdido como ela, digno como ela, alegre como ela, triste como ela, e, como ela, vário.¹⁷⁴

Impossível não notar aí o misticismo que envolve toda essa narrativa, seja pelo imaginário relacionado à “libertação”, conotada como uma espécie de conversão, seja pela crença de que o êxito fora alcançado devido àquilo que fazia do lutador alguém singular, isto é, o seu destino de poeta. As “forças íntimas” corresponderiam ao que Vinicius chamava de “condição de poeta”. Feito um dom, essa “condição” era representada como uma fatalidade, como uma atribuição constitutiva da própria subjetividade do poeta, a qual lhe teria permitido intuir, em um dado momento, qual caminho realmente corresponderia à verdade de sua poesia.

Curiosamente, no trecho acima, o misticismo em torno da figura do poeta aparece textualmente no mesmo período em que se afirma a superação de “superstições religiosas”. Isso porque o desenvolvimento da argumentação não parece fazer caso da contradição, especialmente quando manipula um imaginário acerca do poeta baseado em algumas “superstições” que revelam como o pensamento do autor, naquele momento, ainda caminhava nas “estradas do sublime e do abstrato”. Não é difícil notar que no organizador da *Antologia poética* ainda sobreviviam alguns idealismos que ele não quis ou não pode ver. Mormente quando se referia ao poeta – essa figura importantíssima para a compreensão de toda a sua obra –, Vinicius evidenciava que o transcendentalismo se enraizara sobremaneira em seu pensamento para que pudesse ser abandonado.

A satisfação do “vaidoso” poeta tem a ver exatamente com o reconhecimento dessa natureza excepcional, que já estava “dentro” do jovem Vinicius, embora, segundo ele, seus preconceitos não lhe permitissem ver a sua verdadeira função: “revelar as realidades transcendentais”. Mais correto, portanto, seria dizer que o caminho percorrido por Vinicius não foi no sentido de um afastamento do sublime, como ele sugere, mas sim no aprofundamento de uma visão transcendental da vida: encontrar no real e no cotidiano conteúdos abstratos, eis a missão do poeta. Sendo assim, a novidade que aparecia no poeta

¹⁷⁴ Nota do Autor. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Produção intelectual do titular. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Reproduzido no Anexo D, na página 254 deste trabalho.

maduro era menos uma libertação do que um alargamento das fronteiras do sublime, como se este também habitasse o plano da realidade. Segundo essa representação, o poeta teria uma função pública muito mais premente do que a luta contra os “burguesismos”: a ele caberia a revelação aos homens comuns desses conteúdos transcendentais inacessíveis senão pela sua poesia.

Para Vinicius, a verdade da poesia consiste em encontrar a autenticidade que seria alcançada por meio do reconhecimento desse “algo mais genuíno”. Por isso, ele desejava, naquele momento, rejeitar os artificialismos, os símbolos vistos como postiços, recolhidos de uma tradição que se recusava a ver que a transcendência também poderia ocorrer nas vivências mais cotidianas, com suas alegrias e tristezas (“ser sórdido” como a vida). Segundo Vinicius, o poeta vive e escreve para atingir o êxtase e este vem a partir da superação dos artificialismos, das ideologias que defendem a sublimação das paixões. De acordo com esse imaginário, mais do que uma “imaginação sem freios” o que converte um bom fazedor de versos em um poeta é a tomada de consciência da sua condição, a qual requer que ele não se afaste da vida, mas antes que se “misture” com ela. Mais uma vez, é possível notar como o seu pensamento se caracterizava pela junção de elementos contraditórios: quanto mais se aproximava da vida, quanto mais frequentava o mundo dos homens comuns, mais se evidenciava a excepcionalidade do poeta, porquanto mais ele se tornava capaz de revelar aquilo que as outras pessoas não podiam conhecer senão pela sua voz.

No entanto, o que seria uma propriedade atemporal da poesia, isto é, a sua capacidade de revelar “realidades transcendentais”, estaria, segundo Vinicius, ameaçada, naquela metade de século. Para ele, a arte e em especial a poesia corriam riscos, porque estariam sendo “envenenadas” por um “formalismo”. Em carta escrita nesse período, Vinicius tentou explicar para Lauro Escorel, que também recebera uma cópia do datiloscrito da *Antologia*, o sentido de suas palavras:

Por formalismo crítico, entendo eu a tendência obscurantista, inteligente, mística que vem de altos poetas e pensadores como Rimbaud, Mallarmé, Rilke, Claudel um pouco, Kierkegaard, Kafka, para se emaranhar no confusãoismo presente, no puzzle verbal puro sem qualquer base em qualquer realidade, nem mesmo essa coisa vaga que se convencionou chamar de realidade poética¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Carta a Lauro Escorel, 25 jul. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Disponível em CASTRO, 2003, p. 155.

Nesses textos, Vinicius enfatizava a sua objeção àquilo que chamava de uma “tendência obscurantista” na poesia moderna. Segundo ele, essa inclinação para os problemas formais havia feito com que os poetas se esquecessem de tudo aquilo que fosse considerado extraliterário, reduzindo a linguagem poética a uma questão de técnica, a um “puzzle verbal” sem interesse pela realidade concreta da vida. Vale notar que essa avaliação recuperava muitos dos aspectos debatidos na correspondência com Bandeira, conforme se viu no capítulo anterior. Mais uma vez, Vinicius criticava diretamente aquilo que, para ele, correspondia a um fascínio desmedido de muitos poetas daquele tempo pelas questões estritamente estéticas, em obras que promoviam uma separação radical entre os problemas artísticos e aqueles relativos à experiência cotidiana da vida.

Em compensação, a descrição (talvez um tanto esquemática) dessa “tendência” permitia a Vinicius dignificar a sua própria poesia, ou mais especificamente a sua trajetória enquanto poeta. Ou seja, na *Antologia poética* estaria materializado o desenvolvimento de um poeta que, embora tivesse percorrido caminhos perigosos na sua juventude, teria conseguido manter a sua poesia “a coberto” dessa clausura formal. Por isso, mesmo os problemas oriundos de uma “mocidade eivadas de erros” não haviam ferido de morte a sua poesia, ou para usar o seu termo, não a haviam “envenenado”. A mudança que se processara tanto na vida do poeta quanto em sua poesia mostrava-se naquele livro, com o qual Vinicius oferecia ao leitor uma poesia “viva e exposta em sua multiplicidade de caminhos”.

Desse modo, se a unidade não aparecia aqui como um atributo a ser ressaltado, o mesmo não pode ser dito a respeito de outro valor, a sinceridade. Pelo modo como tudo era enunciado, a veracidade apresentava-se como uma virtude a ser cultivada por esse poeta: sua poesia, espiritualista ou mundana, atenta ao sublime ou ao cotidiano, era representada, acima de tudo, como a expressão sincera de um homem que não se mostrava indiferente à vida, mas que, ao contrário, movimentava-se dentro dela, reagindo de variados modos a seus estímulos. Cabe sublinhar que, correta ou não, essa retórica que faz da sinceridade uma qualidade tem, antes de mais nada, a finalidade de dignificar a própria poesia, pois como observou Gérard Genette, “o único mérito que um autor pode atribuir-se por meio do prefácio, provavelmente porque depende mais da consciência do que do talento, é o de veracidade ou, pelo menos, de sinceridade, isto é, de esforço no sentido da veracidade”¹⁷⁶.

Por enquanto, não se trata de julgar se essas avaliações de Vinicius sobre a sua própria obra procedem ou não. Antes, é necessário observar que elas servem para legitimar a sua

¹⁷⁶ GENETTE, 2009, p.184.

poesia e também para definir, pelo topos da sinceridade, a sua imagem de poeta. Em outros termos, constrói-se, nesses paratextos da *Antologia*, uma persona autoral que se dirigia ao leitor dizendo “vejam como me tornei o poeta que sou hoje” ou “aqui está minha poesia, a expressão mais sincera do que foi a minha vida”.

O motivo do *como me tornei o que sou*, que anima toda a argumentação contida nessas versões do prólogo, desperta, de uma só vez, um interesse tanto pela poesia quanto pela figura do poeta. Mesmo que essa “primeira fase” da poesia fosse atrelada a um momento de perigosa aproximação com a reação e o fascismo, mesmo que ela fosse associada a “preconceitos” e “enjoamentos”, ela se tornava extremamente relevante, já que sem ela seria impossível compreender a dimensão da “luta”. De acordo com essa perspectiva, a inserção de parte da “obra imatura” na *Antologia* estava totalmente identificada com aquela intenção de Vinicius, isto é, com a mensagem que ele desejava transmitir a respeito de si mesmo e da sua obra.

A despeito das nuances de cada uma das versões do prólogo da *Antologia*, em resumo, todas elas expressam essa mensagem. Como disse anteriormente, há pelo menos quatro variantes desse texto: duas que tenho analisado até aqui e que permaneceram inéditas; uma terceira, que foi publicada na primeira edição do livro; e uma última, publicada a partir da segunda edição, em que se preserva praticamente o mesmo texto da edição anterior, inserindo-se nela, porém, um parágrafo que indica o acréscimo de alguns poemas na *Antologia*. Vinicius seguiu, portanto, trabalhando nesse texto, mesmo depois de ter remetido a Bandeira o datiloscrito do livro. É o que se observa a partir da carta que ele escreveu ao amigo, em meados de 1949: “não entregue o prefácio para a publicação, pelo menos já. Se já entregou, peça ao impressor que suspenda, até chegar outro que estou escrevendo. Reli e achei mal escrito pra burro, além de confuso. Vou tentar dizer as mesmas coisas em forma mais simples”¹⁷⁷. Em outra carta, enviada a Lauro Escorel, Vinicius também demonstrava a sua vontade de reescrever o prefácio: “Vou refazer, simplificar. Está mal escrito pra burro. Eu queria dizer muitas coisas em poucas linhas e o resultado foi aquilo”¹⁷⁸.

Foi Manuel Bandeira, todavia, quem estabeleceu a versão desse texto que terminou por ser publicada. Em setembro de 1949, ele enviou para Vinicius uma carta em cujo início apresentava o texto reformulado seguido da observação:

¹⁷⁷ Carta a Manuel Bandeira, 3 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

¹⁷⁸ Carta a Lauro Escorel, 25 jul. de 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Disponível em CASTRO, 2003, p. 155.

Vinicius, assim é que gostaria que fosse o seu prefácio num livro de poemas. Aqueles agradecimentos a mim e ao copista ficam muito cafajestes: essas coisas o público não tem nada que ver com elas e a gente agradece em carta ou na dedicatória do exemplar oferecido. Acho também cafajeste a modéstia na explicação do título antologia. O meu comprimido me parece 100% digno, nítido, enxuto.¹⁷⁹

A síntese proposta por Bandeira corresponde à versão que foi efetivamente publicada na primeira edição da *Antologia*¹⁸⁰. Essa reformulação suprimia aquelas objeções explícitas ao “formalismo crítico” que, na visão de Vinicius, estaria prejudicando as artes daquele momento. De igual modo, reduziam-se as descrições a respeito do período de instrução do poeta, inclusive eram retirados do texto os qualificativos que designavam essa formação como “burguesa-católica”. No entanto, como uma espécie de fechamento, preservava-se a narrativa da luta do poeta consigo mesmo, a qual teria resultado na libertação dos preconceitos originais.

Fundamentalmente, a versão de Bandeira concentrava-se na estrutura do livro, apresentando-o por meio do dualismo entre as fases distintas. Isso pode ser observado logo no início do texto, pois já no primeiro parágrafo se apresenta a tese da bipartição do livro e da poesia de Vinicius. Os demais parágrafos são apenas desenvolvimentos dessa premissa, nos quais se estipulam os pontos em que se encerram ou se iniciam cada uma das respectivas fases. Cabe destacar, ainda, outra diferença dessa nova redação. Ela não mencionava isoladamente, tal como fazia uma versão anterior, os poemas que apareciam pela primeira em livro na *Antologia poética*. Todo esse conjunto de textos inéditos, bem como aqueles recolhidos do livro *Poemas, sonetos e baladas* eram referidos apenas indiretamente no parágrafo em que se aludia à “segunda parte”. Assim, privilegiava-se a ideia das duas fases, ligadas apenas por um período de transição, como a melhor maneira de apresentar da obra de Vinicius.

Essa reformulação agradou a Vinicius, pois alguns dias depois ele escreveu ao amigo aprovando a versão, “A advertência está perfeita. Nada a mudar.”¹⁸¹. Como se pode observar, apesar de mais “enxuta”, essa nova “Advertência” preservava o sentido principal daquela mensagem mencionada anteriormente.

¹⁷⁹ Carta a Vinicius de Moraes, 7 set. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Carta a Manuel Bandeira, 3 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

¹⁸⁰ Conferir a íntegra do texto no ANEXO E, na página 259 deste trabalho.

¹⁸¹ Carta a Manuel Bandeira, 18 set. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Com isso, o poeta propunha uma narrativa da vida e da obra e, principalmente, ajudava a estabelecer um interesse pelo conteúdo do livro. Isso porque o motivo da mudança não é apenas uma informação despreziosa. Como argumenta Jean Starobinski, a narração de uma transformação radical constitui uma importante justificativa para um relato autobiográfico. Segundo Starobinski, o interesse pela narrativa de uma vida é estabelecido quando se nota a existência de um ponto de virada, ou daquilo que ele chama de “conversão, entrada em uma nova vida, operação da graça”¹⁸². Nesse sentido, a metamorfose estabelece um intervalo [*écart*] não apenas temporal, mas também na identidade daquele que está narrando a própria vida. Essa distância é o elemento que justifica a própria enunciação: “Como o eu passado é diferente do eu atual, o último pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas. Ele não só dirá o que aconteceu com ele em outro momento, mas sobretudo, como se tornou ele mesmo a partir do outro que ele era”¹⁸³. É por isso que Starobinski chega mesmo a afirmar que todo discurso autobiográfico é uma forma de autointerpretação: o eu que revisita o próprio passado também propõe uma explicação, “uma maneira específica de se revelar aos outros”¹⁸⁴, que justifique a lacuna entre si mesmo e aquele que um dia ele foi.

Dessa forma, quando o prefaciador apresenta, na abertura da *Antologia poética*, uma oposição entre o jovem poeta, angustiado pelos “preconceitos e enjoamentos de sua classe”, e aquele que assina a “Advertência” em junho de 1949, ele também cria um intervalo entre esses dois Vinicius. É esse hiato que torna possível a autointerpretação, organizada por meio das imagens da luta e da libertação. Assim apresentada, essa narrativa enfatiza as diferenças entre os dois momentos distintos, produzindo também um interesse por esse processo conflituoso de mudança, de modo que é possível ler o prefácio como uma sintética autobiografia literária.

A efetividade dessa autointerpretação e, especialmente, o imaginário associado à ideia da “libertação total” como que colocam a vida e a poesia em um mesmo movimento que segue em marcha direta para o presente, para o momento da enunciação. Somos, portanto, instigados a ler a *Antologia poética* para descobrir o que já nos foi revelado: a disposição dos poemas em uma ordem mais ou menos cronológica deve produzir em nós a “impressão verídica” de que Vinicius já não era mais o poeta que fora. Sendo assim, teríamos, em cada poema da “primeira fase”, uma evidência da luta ou pelo menos daquilo contra o qual foi

¹⁸² STAROBINSKI, 1970, p. 261.

¹⁸³ STAROBINSKI, 1970, p. 261.

¹⁸⁴ STAROBINSKI, 1970, p. 258.

necessário lutar; por sua vez, na “segunda fase”, encontraríamos a confirmação de que a libertação já ocorrera.

Registre-se, ainda, que essa interpretação proposta pelo poeta fornece tanto o sentido da mudança quanto os lugares em que ela supostamente se processa. A evolução inicia-se em uma primeira fase, “transcendental, frequentemente mística”, a qual se encerra em lugar específico, isto é, no poema “Ariana, a mulher”. Em seguida, passamos por uma fase intermediária, “por um período de transição”; estamos, neste momento, no livro *Cinco elegias*. A partir daí, ou melhor, a partir do poema “O falso mendigo”, a libertação já foi assimilada pelo poeta, de modo que podemos contemplar a sua “segunda fase”, marcada pelos “movimentos de aproximação do mundo material” e pela recusa dos ideais da primeira poesia.

Toda essa assertividade resulta da capacidade do poeta de descrever a sua trajetória e também de inserir nela alguns momentos chave, os quais discursivamente constituem uma importante estratégia argumentativa. O poeta que nos “adverte” acerca desse percurso se coloca, pois, como um leitor privilegiado de tudo aquilo que teria ocorrido em seu pensamento e em sua obra. E aqui é possível perceber mais uma consequência desse topos da mudança: distanciado do que ele fora, Vinicius pode encenar uma visão mais abrangente, como se a maturidade também lhe tivesse permitido avaliar adequada e sensatamente a sua própria carreira. Sugere-se, aí, a imagem de um autor capaz não só de perceber criticamente as suas próprias contradições, mas também de descrevê-las e explicá-las.

A “Advertência” parece apontar tanto para a *Antologia poética* quanto para os outros livros publicados anteriormente. Ou seja: esse prefácio é também uma espécie de pós-fácio autoral, em que o antologista apresenta-se como um comentador dos livros que antecederam a *Antologia*. Os livros pregressos passam, segundo esse ponto de vista, a fazer parte das respectivas fases e já não são mais coletâneas avulsas. Ao contrário, elas integram uma trajetória literária bem delimitada, ou antes, estão agrupadas e fundidas nas características correspondentes às fases. Assim, por exemplo, quase não restam diferenças entre *O caminho para distância* e *Forma e exegese*, porque ambos os livros são inseridos dentro de uma mesma fase. De igual modo, não há espaço para que se vejam as semelhanças entre esses livros e *Poemas, sonetos e baladas*, já que este é colocado dentro de outra fase, distinta da primeira.

Tudo isso que tenho comentado aqui não serve para ratificar as proposições de Vinicius, apenas quero assinalar que, nessa “Advertência”, revela-se um projeto subjacente à organização da *Antologia poética*. O poeta tem algo a comunicar sobre a sua obra e, valendo-se do imaginário do livro como um veículo de transmissão, apresenta explicitamente já no

prefácio o conteúdo da mensagem. Nesse aspecto, Vinicius pertence ao grupo de poetas modernos que não renunciaram à proposição de um sentido para a poesia. Esse prefácio sugere que sua postura era significativamente diferente daquilo que G. Genette descreveu como “certa vulgata moderna, formulada em particular por Valéry, e que recusa ao autor qualquer controle sobre o ‘verdadeiro sentido’, ou mesmo que nega absolutamente a existência de semelhante sentido”¹⁸⁵. Ao invés disso, o posicionamento de Vinicius, que estabelece nessa “Advertência” o seu propósito, mostra que ele recorria a outra prática autoral, a qual consiste em formular “uma teoria particular definida pela intenção do autor, apresentada como chave interpretativa mais segura, e, desse ponto de vista, o prefácio constitui realmente um dos instrumentos do controle autoral”¹⁸⁶. Convém observar que Genette fala de uma aposta do escritor, de um controle que nem sempre se concretiza; no caso de Vinicius, porém, as suas intervenções parecem ter construído uma interpretação suficientemente “segura” para se consolidar.

É claro que nem sempre é possível contar com a sinceridade dos autores. Tampouco se pode confiar a um poeta o monopólio da interpretação de sua própria obra. Isso não basta, contudo, para que se deixe de ver que a fala de um autor exerce grande influência sobre as leituras que sua obra recebe. Sobretudo quando essa fala se estabelece por meio de determinadas circunstâncias discursivas, como é o caso daquelas que estão sendo apresentadas aqui na análise da “Advertência” da *Antologia poética*, corre-se o risco de que essa proposição autoral se converta em uma verdade última sobre a obra.

Entretanto, suponho que também seja factível uma leitura menos reverente, a partir daquilo que se diz na “Advertência”. Isso não significa negar a pertinência da análise proposta por Vinicius, mas sim ressaltar alguns aspectos que foram por ela negligenciados. Portanto, cabe, desde já, perguntar sobre aquilo que porventura teria permanecido nessa poética e que foi ocultado por essa narrativa que estabelece uma transformação radical do poeta e da sua obra. Ou mais especificamente: é possível notar, nesse prólogo, a sobrevivência de algum aspecto da “primeira fase”, o qual, graças à sua resiliência, poderia ser capaz de resistir até mesmo ao desejo do poeta de escrever poemas em “oposição ao transcendentalismo anterior”?

O próprio texto da “Advertência” sugere alguns indícios que permitem responder positivamente a essas perguntas. Ou seja, apesar de Vinicius explicitamente estabelecer o momento em que teria chegado ao fim a sua “fase cristã”, talvez se possa reconhecer na “Advertência”, a persistência de alguns símbolos dessa sua formação cristã-católica em seu

¹⁸⁵ GENETTE, 2009, p. 196.

¹⁸⁶ GENETTE, 2009, p. 197.

pensamento. Gostaria de destacar especialmente a metáfora da “libertação”, empregada por Vinicius. Um primeiro elemento a ser observado a respeito disso é a dívida dessa conotação com o imaginário cristão. A começar pela ideia da emancipação. O motivo da conversão é o que anima, por exemplo, as hagiografias, em que se narram os descaminhos dos homens santos até o momento em que eles alcançam a graça divina e convertem-se a Cristo. O convertido é aquele que não apenas professa a fé cristã, mas que, acima de tudo, faz da sua vida um testemunho da sentença de Jesus “conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará”¹⁸⁷. Renúncia aos equívocos pregressos, encontro com a verdade, aceitação da nova vida, eis os caminhos por que deve passar todo cristão. O conhecimento da verdade não é, porém, um acontecimento pacífico. Cristo também adverte sobre as dificuldades oriundas desse processo de negação de si mesmo: “Se alguém quiser vir após mim, renuncie a si mesmo, tome a sua cruz e me siga”¹⁸⁸, disse Ele. O renascimento requer que o fiel abandone antigas práticas, o que implica esforço. Nenhuma outra imagem é tão adequada para descrever esse processo do que a “luta”. Todo aquele que quer alcançar a emancipação oferecida por Cristo tem de lutar contra si mesmo, no sentido de uma destruição dos antigos valores.

Se é importante reconhecer na “Advertência” ecos desses preceitos cristãos em que Vinicius se formara, isso, contudo, não esgota a questão. Ao contrário, a referência do poeta à sua “fase cristã”, bem como as convergências que seu pensamento manteve com essa fé não bastam para designá-lo como um devoto do cristianismo. Tudo isso pode levar à suspeita de que algo mais ainda esteja por ser dito. Talvez se possa notar um poeta cujas palavras estejam animadas por uma crença ainda mais remota do que o próprio mundo cristão. Sobretudo, a assertividade de Vinicius em relação à possibilidade de o eu passar por uma brusca transformação sinaliza a sua confiança na promessa da transcendência. Nesse sentido, sua “consistente repulsa ao idealismo dos primeiros anos” não parece ter sido capaz de eliminar a sua convicção de que o homem pode transcender os cerceamentos impostos pelo “mundo material”.

Tão antiga quanto a consciência do homem em relação à sua própria finitude é a crença na possibilidade de superação dos estorvos produzidos por essa consciência. Thomas Greene, ao analisar as metamorfoses literárias do eu, propõe que, embora esteja sempre presente na história humana, a convicção em relação à transcendência varia substancialmente de uma época para outra. No caso específico analisado pelo ensaísta, o Renascimento, a ideia de que a natureza do homem é indeterminada se confunde com a própria necessidade de

¹⁸⁷ Evangelho de João 8:32. A BÍBLIA. Trad. Ludovico Garmus. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2010, p. 725.

¹⁸⁸ Evangelho de Mateus 16:24. A BÍBLIA. Trad. Ludovico Garmus. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2010, p. 672.

formação do sujeito. Para Greene, o legado típico do Renascimento é a ideia de que a *formação* do homem resultaria na sua *transformação*. Ou mais especificamente, “transformação aqui significa a superação das limitações humanas naturais, desfazendo os constrangimentos do incompleto, do contingente e do mortal”¹⁸⁹. Diferentemente, a modernidade, na leitura de Greene, inicia-se no momento em que essa crença entra em declínio, cabendo ao romance manifestar a consciência do homem moderno em relação às “inibições impostas pela sociedade, pelo caráter e pela condição humana”¹⁹⁰.

A esperança que Vinicius deposita na transcendência humana talvez sugira que ele não tenha compartilhado totalmente daquela “lucidez humilhante” [*humbling lucidity*] típica dos modernos. Não é sem motivo que a sua poesia permanece atenta à possibilidade de compreender a subjetividade humana prioritariamente por meio daqueles estágios em que ela já foi ultrapassada. Por isso, como nenhum outro poeta moderno brasileiro, Vinicius empreende, em toda a sua obra, uma investigação do amor e da morte: para ele, são esses os dois fenômenos por meio dos quais se realiza a transcendência, quando se pode acessar uma realidade superior à própria subjetividade. A sua poesia parece apostar nesses momentos, buscando atingir, pela via do êxtase e do transe, a superação do próprio eu, como se somente aí fosse possível especular a respeito daquilo que constitui a subjetividade.

Vinicius foi, portanto, um poeta completamente interessado por essa possibilidade de o eu se libertar de todo constrangimento. Para sua poesia, inclusive, é impossível falar sobre a subjetividade sem que sejam consideradas essas dimensões em que o próprio eu se apresenta desfeito em gozo, em dor, em paixão.

Não causa surpresa, nesse sentido, que também na “Advertência” da sua *Antologia poética*, Vinicius nos fale de uma campanha travada contra si mesmo. Essa imagem do poeta lutando contra os seus próprios preconceitos tem mais a dizer sobre a sua esperança inabalável na transcendência, do que sobre o antagonismo entre momentos distintos de sua obra. Assim como a vontade de transcender é também uma busca por uma síntese capaz de explicar a própria subjetividade, a leitura dualista proposta no prefácio à *Antologia* tenta chegar a uma definição para própria poética.

A eficiência dessa leitura proposta por Vinicius pode ser medida pelas várias vezes em que se deu razão ao poeta. De um modo geral, a estrutura dessa *Antologia poética*, dividida em duas partes supostamente antagônicas, tornou-se o emblema da obra de Vinicius como um todo. Muitos dos seus leitores se preocuparam em levantar questões que, apesar de

¹⁸⁹ GREENE, 1968, p. 250.

¹⁹⁰ GREENE, 1968, p. 243.

fundamentais para a compreensão do imaginário poético de Vinicius, raramente questionavam essa bipartição da obra. Convém agora resgatar algumas dessas leituras para que se veja como as proposições do poeta passaram a constituir um ponto de convergência entre ele e seus leitores. Dar-se conta de tais intersecções é um passo importante para que essa chave de leitura possa ser repensada, a fim de que se encontrem outras entradas que essa poesia certamente comporta.

2.3 A recepção da *Antologia poética*

Assim como a organização de um livro pode se relacionar em muitos aspectos com os debates que o antecederam, à sua publicação podem seguir-se debates que ajudam a determinar – nem sempre de forma justa – a sua dimensão dentro da obra poética. A recepção de um livro faz parte da sua história e, por vezes, altera o modo como os leitores se relacionam com a obra de um poeta. Essa consideração parece ser especialmente verdadeira no caso da *Antologia poética*, de Vinicius de Moraes. Isso porque a publicação dessa coletânea, em meados da década de 1950, foi decisiva para que se consolidasse uma certa leitura acerca da obra vinicianiana. Contribuiu para isso, com efeito, o fato de ter sido esse o primeiro livro de Vinicius a ser editado com uma tiragem comercial, o que sem dúvida permitiu uma maior difusão da sua poesia. Além disso, por ser um volume que reúne a maior parte da produção do poeta, essa coletânea foi recebida como um livro que sintetizava a sua trajetória. Não sem razão, o aparecimento da *Antologia poética* ajudou a tornar a obra mais conhecida e, ao mesmo tempo, propôs uma leitura a partir da qual esta poesia foi muitas vezes descrita. Para que se tenha uma maior compreensão da relevância da *Antologia* dentro da obra de Vinicius, vale a pena retomar a recepção do livro, bem como algumas outras reações que, embora de forma indireta, podem ser vistas como desdobramentos dessa publicação.

Antes, contudo, uma observação. Quando se aborda a recepção de uma obra, com mais frequência, costumam-se considerar especialmente as manifestações públicas, feitas em periódicos, em outros livros, ou mesmo nos meios universitários. Inegavelmente, as menções e as análises que se fazem nesses espaços ajudam a contar a história de um livro a partir das diversas situações e contextos em que ele foi discutido. Todavia, essas respostas públicas, apesar de significativas, nem sempre contam toda a história; em muitos casos, o debate literário é travado em textos privados que, em razão de sua natureza particular, permanecem inacessíveis ou pouco explorados.

Quanto à *Antologia poética*, o seu surgimento ensejou debates para além das resenhas que sobre ela se publicaram em jornais e revistas. Antes e depois da sua impressão, despontaram reações e desdobramentos que cabe retrair aqui, a fim de que se veja a sua relevância no conjunto dos livros de Vinicius. Nesse sentido, esta seção tem por objetivo analisar a recepção do *Antologia*, levando em conta, sobretudo, os debates acerca da obra de Vinicius que estão, explícita ou implicitamente, relacionados com o aparecimento desse livro.

Uma reação privada

Em meados de 1949, Vinicius de Moraes enviou para alguns amigos cópias do datiloscrito da *Antologia poética*, pedindo-lhes que se manifestassem a respeito daquele conjunto de poemas ali reunidos. Dentre eles, Manuel Bandeira, Rubem Braga e Rodrigo Melo Franco de Andrade se manifestaram positivamente em relação àquela compilação, aprovando o arranjo feito por Vinicius. Mais do que um leitor, Bandeira, como se viu, ajudou a definir a forma final da “Advertência”. Por sua vez, Braga escreveu a orelha em que afirmava serem aqueles poemas o que poeta havia feito de “mais alto e melhor”¹⁹¹.

A prévia da antologia também foi enviada para Lauro Escorel, que, assim como Vinicius, trabalhava nos Estados Unidos a serviço da diplomacia brasileira. Ambos haviam estudado juntos para o concurso do Ministério das Relações Exteriores e, tendo sido aprovados, foram designados em 1946 para atuarem em postos do Itamaraty no país. Com a mudança, as relações entre as famílias dos dois se estreitaram, apesar de estarem distantes uma da outra: Escorel fora enviado para o consulado de Boston e depois para a embaixada em Washington; Vinicius, para o consulado de Los Angeles. As correspondências que os dois trocaram nesse período constituem-se, em grande medida, das impressões de cada um acerca das experiências da vida em território norte-americano. Na costa oeste, Vinicius frequentava cursos de extensão universitária sobre marxismo, circulava por estúdios de cinema e assistia a apresentações de jazz. Sua impressão da sociedade americana, no entanto, era negativa: para ele, a principal característica daquele povo era a discriminação racial e a arrogância. No outro extremo do país, Escorel se matriculara em um curso de filosofia da linguagem. Lia, sobretudo os teóricos do *New Criticism*, como Cleanth Brooks e I. A. Richards: “esta me parece ser a mais fecunda direção da crítica moderna”, observa em uma carta desse

¹⁹¹ BRAGA, 1954, orelha de livro.

período¹⁹². Em relação à sociedade americana, Escorel discordava da impressão de Vinicius. A seu ver, as contribuições dos EUA para a paz mundial eram extremamente valiosas e o racismo que Vinicius identificava na Califórnia não tinha a mesma proporção na parte leste do país.

O diálogo entre esses dois diplomatas registra, ainda, um dos mais significativos debates surgidos a partir da *Antologia poética*, especialmente porque os interlocutores tinham compreensões bastante diferentes da arte e da poesia. Em julho de 1949, Escorel enviou para Vinicius uma breve carta que já assinalava alguns pontos centrais dessa discordância. O assunto dessa missiva era os originais da antologia, recebidos no mês anterior. Mesmo se declarando inapto para escrever uma avaliação objetiva acerca daquela coletânea, em suma, Escorel desaprovava o livro. Em relação aos poemas da “primeira fase”, dizia-se “distante” e “indiferente”, preferindo antes “os da fase de transição”. Mormente, rejeitava a “última fase”: “a não ser um ou outro [poema] que retoma a nota lírica antiga, despreocupado de convicções políticas... Coisas como ‘Bomba atômica’ me parecem da pior qualidade”¹⁹³, escreveu Escorel. De modo lacônico, opunha-se à parte final do prefácio, na qual Vinicius se dizia “satisfeito de ver a sua (...) a coberto do formalismo crítico que vem envenenando a arte”¹⁹⁴. Segundo Escorel, essa descrição a respeito da arte de seu tempo era “infelicíssima”¹⁹⁵.

A réplica de Vinicius veio alguns dias depois, em uma longa carta na qual questionava a postura reservada do amigo e instava-o a escrever com franqueza: “Te achei reticente, aloof, com ar assim de quem queria me esculhambar mais, e para não fazê-lo resolvia dizer que estava ‘dominado por um sentimento de absoluta incompetência’”¹⁹⁶. Por sua vez, Vinicius respondia com uma explanação sobre as suas convicções políticas e estéticas, as quais pareciam, então, fortemente influenciadas pela leitura que ele fazia a respeito da dinâmica social e das questões geopolíticas daquele período. Para o poeta, os problemas enfrentados pela arte no mundo capitalista derivavam do modo como o artista era aí tratado: “foi a

¹⁹² Carta a Vinicius de Moraes, 27 out. 1947. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

¹⁹³ Carta a Vinicius de Moraes, 19 jul. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

¹⁹⁴ Nota do Autor. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Produção intelectual do titular. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

¹⁹⁵ Carta a Vinicius de Moraes, 27 out. 1947. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

¹⁹⁶ Carta a Lauro Escorel, 25 jul. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Disponível em CASTRO, 2003, p. 154-155.

sociedade burguesa que o quis assim, exótico, raro, pondo sempre bolas de ouro pela boca”¹⁹⁷. Por isso, ele não poupava críticas àquilo que chamava de “tendência obscurantista” da poesia, “puzzle verbal puro”¹⁹⁸.

Em razão disso, Vinicius desaprovava a objeção de Escorel aos seus últimos poemas, sobretudo quando este lhe dissera não ser aquele “o caminho da sua poesia”. A respeito dessa expressão, Vinicius replicava que “o caminho do poeta” não deveria ser diferente de qualquer outro “com um nome qualquer: Hollywood Boulevard, rua Senador Dantas, avenida Ipiranga. Ou um caminho de lama e sangue, com cadáver de Lorca e Miguel Hernandez, os corpos trucidados em Lidice, Guernica, Stalingrado, os negrinhos linchados no Sul desta democracia [norte-americana]”¹⁹⁹.

Por esses comentários, pode-se ver como Vinicius havia se politizado naqueles anos de EUA. Os seus estudos sobre o marxismo, a tomada de consciência em relação à segregação racial, o horror diante dos traumas humanitários da Guerra haviam marcado o seu modo de compreender a poesia e o papel do poeta. Quanto a isto, Vinicius questionava diretamente aqueles que, no seu entender, se mantinham indiferentes à barbárie, com uma escrita sem lastro social:

Poesia é Rimbaud, é Mallarmé, é Rilke, mas é também Neruda e Éluard, e Fuchick. Os tempos mudaram – que é que se vai fazer? Fazer poesia como fazem Eliot, Auden, Pound – dentro dos “caminhos da poesia”? Ahn, Ahn... Me parece fugir, voltar a cara, não querer se amolar. É possível que a poesia que eu esteja fazendo seja ruim – o que é diferente. Mas acho absurdo quando dizes que não acreditas ser este o caminho da poesia.

Sem deixar de notar a combinação dos discursos epistolar e ensaístico, quero pensar no que essa explanação de Vinicius enseja. Tem-se nela uma reação àquilo que amiúde foi descrito como o traço distintivo da arte moderna, isto é, a sua autonomia diante do mundo, ou nas palavras de Hugo Friedrich, a ideia de que esta arte “prescinde da humanidade no sentido tradicional, da ‘experiência vivida’, do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal

¹⁹⁷ Carta a Lauro Escorel, 25 jul. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Disponível em CASTRO, 2003, p. 156.

¹⁹⁸ Carta a Lauro Escorel, 25 jul. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Disponível em CASTRO, 2003, p. 155.

¹⁹⁹ Carta a Lauro Escorel, 25 jul. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Disponível em CASTRO, 2003, p. 156.

do artista”²⁰⁰. Esse último trecho da carta de Vinicius citado mais acima, se não totalmente correto, deixa ver a sua insatisfação em relação ao estabelecimento de um suposto regime normativo que definiria os limites do poetizável. Em outra correspondência desse período, enviada para Bandeira, Vinicius é ainda mais explícito em relação a isso:

Estou chateado com Lauro Escorel. Ele disse que não gostava da minha última fase. Achava “Bomba atômica” de “péssimo gosto” e os poemas “políticos”, “falsos” e “artificiais”. Que esse não era meu caminho nem “o caminho da poesia”. (...) Fiquei desapontado, sobretudo porque senti que, no fundo, o que o torna assim reservado é a ideia de que é de mau gosto escrever poema com sentido político. Sem falar que esse sentido político é sempre tão atenuado em tudo que eu faço, porque, confesso, não é minha inclinação especial. Meus poemas podem refletir meu ser político aqui e ali, o que acho natural – mas acho firmemente que minha poesia está voltada antes de mais nada para a vida, da qual a política poderá eventualmente participar²⁰¹.

Pode-se notar por essas correspondências como o pensamento de Vinicius, naquele momento, recebia influências de uma certa teoria materialista da arte, especialmente aquela que vê nos processos produtivos a determinação da superestrutura dos fenômenos artísticos. Como se viu, o poeta vinculava a perda da capacidade comunicativa da poesia a dinâmicas próprias do sistema de produção capitalista, o qual teria alterado significativamente o modo de recepção da arte. Em um mundo orientado para a produção, para o trabalho e para o consumo, desconhecia-se, cada vez mais, o valor daquilo que não tivesse uma função utilitária bem definida. Vinicius, no entanto, recusava-se a crer que o modo de sobrevivência do artista estaria na negação desse mundo que o negara; recusava-se a assumir aquela “teologia negativa da arte”, para usar um termo de Walter Benjamin, “sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva”²⁰².

Isso não significa, porém, que Vinicius propusesse um tipo de *l’art engagé* ou que, a despeito de sua admiração pela Revolução Russa – celebrada por ele em diversas cartas que escreveu nesse período –, deixasse de notar no realismo soviético o equívoco da “redução da arte à capacidade de compreensão do povo”²⁰³. Talvez se possa reconhecer, na sua rejeição à “arte pura”, uma tentativa de restituir a função social da poesia, não nos termos de sua ação revolucionária, mas no sentido do reestabelecimento do seu valor de culto (algo que não está

²⁰⁰ FRIEDRICH, 1978, 1978, p. 17.

²⁰¹ Carta a Manuel Bandeira. 3 ago 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

²⁰² BENJAMIN, 2012, p. 185.

²⁰³ Carta a Lauro Escorel, 25 jul. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Disponível em CASTRO, 2003, p. 155.

suficientemente distante do saudosismo que Benjamin demonstra ao comentar a perda da “aura” da arte no mundo moderno).

Não por acaso, Vinicius, na carta a Lauro Escorel, explicita qual caminho gostaria de seguir:

O ideal, nesse caso, seria chegar, hélas, à pureza, ao anonimato dos trovadores, dos madrigalistas, dos bardos elisabetanos. Essa a tendência íntima. A tendência externa, procurar sempre, e mais, a porta estreita (...), e que se situa, por mais que se esperneie, no caminho que vem de Cristo a Marx, de Marx a Lenin, de Lenin a Stalin, Mao Tsé-Tung, Tito, Luiz Carlos Pretes.²⁰⁴

Esse último comentário ajuda a entender melhor a observação que Vinicius faz a respeito da natureza política de seus poemas. Por um lado, o poeta deseja recuperar uma “tendência íntima” da poesia, resgatando uma espécie de quintessência da linguagem poética que, na sua opinião, estaria depositada nas diferentes tradições pré-modernas mencionadas por ele. Em todo caso, o que une essas líricas é o fato de elas possuírem uma utilidade social nas comunidades em que se desenvolveram: os bardos exerciam uma função pública, na medida em que os versos por eles entoados respondiam pela transmissão de valores sociais ligados à beleza, ao sagrado, àquilo que era indispensável à coesão da comunidade. Por outro lado, Vinicius se reporta a uma “tendência externa”, animada pelas ideias de “pensadores” tão distintos como Cristo e Marx. Suponho que a equiparação desses nomes, que certamente incomodaria muitos marxistas, talvez se deva menos à proposição política de cada um deles, do que àquilo Vinicius provavelmente identificava em suas “obras” a respeito de valores como igualdade, justiça social e solidariedade pelos desfavorecidos. Também cabe notar como esses comentários denunciam a sobrevivência de conceitos transcendentais originários, agora secularizados num plano político: a associação de Cristo e Marx, nesse sentido, não parece tão contraditória, na medida em que os ideais católicos são remanejados para um novo alinhamento político adotado por Vinicius.

Sob outra perspectiva, pode-se ver como o poeta relativiza o aspecto político dos seus poemas. Ao escrever para Escorel “eu sinto a política tão velada em meus poemas, mesmo nos mais políticos...”, ao confessar a Bandeira não ser essa a sua “inclinação especial”, Vinicius procura demarcar um distanciamento entre a sua posição política – naquele momento em franco alinhamento com as ideias comunistas – e a expressividade de seus poemas. É preciso não perder de vista que, também nesses textos privados, o poeta atua no sentido de

²⁰⁴ Carta a Lauro Escorel, 25 jul. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Disponível em CASTRO, 2003, p. 155.

propor uma leitura acerca de sua obra. Ou por outra: ele também procura estabelecer os parâmetros que devem guiar a avaliação do seu trabalho. Tudo se passa como se o que estivesse em jogo não fosse a qualidade dos seus poemas e sim um determinado modo de se avaliar essa qualidade. Por isso, Vinicius até concedia que seus poemas pudessem ser ruins; contudo, se recusava a aceitar que essa avaliação fosse feita com base na “ideia de que é de mau gosto escrever poema com sentido político”, conforme escreveu a Bandeira. O seu desapontamento com Escorel resultava, em grande parte, da suposição de que as reticências deste estariam motivadas mais por questões de ordem ética do que estética. Portanto, é possível que Vinicius tenha interpretado a brevidade da carta e o retraimento do amigo como uma hostilidade em relação à poesia de “inclinação” política.

O debate entre os dois diplomatas, contudo, não se encerrou com a réplica de Vinicius. A despeito das poucas palavras de sua carta anterior, alguns dias depois, Lauro Escorel enviou uma outra correspondência, desta vez significativamente extensa, na qual procurava precisar a sua impressão sobre a *Antologia poética*. Depois de uma longa introdução, em que se desculpa pelo laconismo da carta precedente, Escorel repõe os termos da sua insatisfação em relação aos últimos poemas da *Antologia*:

Não faço objeções a temas políticos; aliás, considero o tema num poema de importância secundária(...).O que me parece é que você ainda não está dominando perfeitamente as suas novas intenções; quero dizer: a transformação, digamos ideológica, que se operou em você no últimos anos não encontrou ainda sua forma perfeita; você surge hesitante, querendo dar um novo sentido à sua poesia; os temas frequentemente são novos e expressivos de sua nova posição, mas a obra propriamente me soa irrealizada.²⁰⁵

E um pouco mais adiante:

Não quero dizer que você deveria voltar às esferas metafísicas de outrora. Acho perfeitamente conciliável uma atitude materialista diante da vida com uma linguagem intensamente poética: vide entre outros o Jorge Guillén e o nosso João Cabral [de Melo Neto]. Por aí você verá que discordo de sua “Mensagem à poesia”, embora ache o poema formalmente muito bem feito. O que eu acho absurdo é que você ache que não deve ir ao encontro da poesia pelo fato de sentir-se atraído pelo drama do mundo, pois este drama só poderá ser possuído na sua profundidade maior e adequadamente expresso através da poesia²⁰⁶.

²⁰⁵ Carta a Vinicius de Moraes, 3 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

²⁰⁶ Carta a Vinicius de Moraes, 3 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Como se vê por esses trechos, Escorel refutava a ideia de que seu juízo da *Antologia* estivesse motivado por questões de ordem política. Não por acaso, ele era explícito ao asseverar a superioridade da forma em relação ao tema. Sendo assim, no seu entendimento, a sua objeção aos últimos poemas de Vinicius se devia a um problema de expressividade: tendo o poeta passado por uma “transformação ideológica”, não teria, ainda, conseguido fazer uma poesia formalmente adequada ao seu novo alinhamento. Segundo essa leitura, a *Antologia poética* evidenciaria mais o desconcerto entre o poeta e a sua obra do que uma conformidade entre ambos. Em razão disso, Escorel fazia referência a diversos poemas – além de “Mensagem à poesia”, são mencionados outros títulos como “O crocodilo”, “Mensagem a Rubem Braga”, “História passional, Hollywood, Califórnia” – constantes da segunda parte do livro que evidenciariam a incapacidade de Vinicius de transformar adequadamente as suas novas preocupações em forma poética.

Por isso, dentre os poemas reunidos na *Antologia*, Escorel preferia os integrantes da dita “primeira fase”, embora também fizesse ressalvas a esse conjunto. Segundo ele, nesta seção inicial, o poeta “se encontrava mais integrado, mais seguro de si, revelando uma certa coesão anterior, apesar de todo o fundo dramático que se refletia na sua linguagem”. Em contrapartida, nos poemas da “segunda fase”, Escorel notava um Vinicius que “ainda se procura, que busca um novo caminho, mais em harmonia com suas atuais convicções. E disto resulta no momento um certo desequilíbrio”²⁰⁷.

Um primeiro ponto a ser destacado nesses comentários de Escorel é que ele foi, dos amigos a quem Vinicius mostrou o datiloscrito da *Antologia poética*, o único a reprovar explicitamente os seus últimos poemas. Assim, as cartas que se comentam aqui evidenciam uma divergência em relação àquilo que era entendido como sendo o percurso de Vinicius como poeta. No entanto, um outro aspecto precisa ser sublinhado. Conquanto manifestasse uma rejeição bastante incisiva em relação ao livro e especialmente aos poemas da segunda parte, o juízo de Escorel era, ao mesmo tempo, muito solidário à divisão proposta pelo poeta antologista. Dizendo de outro modo: a divergência aberta em relação à qualidade dos poemas da parte final em nada questionava a divisão da obra poética em dois momentos distintos. Ao contrário, toda a sua argumentação se desenvolvia no sentido de diferenciar, em termos qualitativos, os dois momentos em uma total observância à divisão proposta por Vinicius no prefácio do livro. É sintomático, nesse sentido, que Escorel dizendo-se distante dos poemas da

²⁰⁷ Carta a Vinicius de Moraes, 3 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

“primeira fase” e rejeitando fortemente os da segunda, terminasse por afirmar: “os poemas que hoje me agradam mais são os da fase de transição”²⁰⁸. Essa preferência, mais do que atestar definitivamente a qualidade de uma ou outra “fase”, coloca em relevo a eficiência do antologista no sentido de estabelecer duas seções bem definidas, correspondentes a dois momentos da sua obra poética, os quais seriam interligados por uma fase de trânsito: as *Cinco Elegias*.

Além disso, pode-se assinalar que o motivo da *conversão* reaparecia nas considerações de Escorel. Assim como Vinicius, ele considerava que a divisão da obra estaria relacionada com uma transformação ideológica pela qual teria passado o poeta; o resultado desse processo seria, portanto, poemas de natureza oposta à obra inicial. A correspondência trocada entre Escorel e Vinicius revela que, durante esse período, os dois mantinham uma divergência no plano político, o que sem dúvida ajuda a entender o modo como cada um deles definia a suas preferências literárias naquele momento. O primeiro, leitor ávido dos teóricos do *New Criticism* e entusiasta da democracia dos EUA, tinha suas ressalvas em relação ao poeta que abria mão da poesia para se posicionar politicamente. O segundo, comunista autodeclarado e bastante crítico do liberalismo norte-americano, questionava a postura do poeta que evitava se envolver com assuntos políticos em favor de uma “poesia pura”. Apesar das diferenças de juízo em relação aos poemas da *Antologia poética*, ambos, no entanto, estavam de acordo em alguns pontos: 1 – aquela coletânea manifestava o antagonismo entre as “duas fases” de Vinicius; 2 – a causa dessa divisão e dessa oposição era a mudança ideológica por que teria passado o poeta.

Dessa maneira, algo de interessante havia se processado em relação ao livro de Vinicius. Antes mesmo de ser publicada, a *Antologia* já encontrara um leitor capaz de fazer reprimendas em relação aos poemas ali reunidos, porquanto, a seu ver, boa parte daquele conjunto manifestava um “desequilíbrio” entre as convicções do poeta e a obra realizada. Porém, ao mesmo tempo, esse leitor de primeira hora terminava por aceitar a divisão proposta pelo poeta-antologista, bem como com os momentos e com os termos que definiriam tal segmentação. Essa concordância poderia ser algo de menor importância não fosse o que ela implicava. Ao aceitar a ideia de que a obra poética de Vinicius – assim como a *Antologia* – seria marcada por dois momentos distintos, Escorel deixava em segundo plano as nuances a respeito na natureza política desses poemas. De certo modo, a reafirmação da dualidade das fases deixava de lado questões, no mínimo, intrigantes: como pensar a natureza política desses

²⁰⁸ Carta a Vinicius de Moraes, 19 jul. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

poemas? Por que o poeta afirmava não ser essa a “inclinação” de sua poesia? Que preocupações se colocariam à frente das questões sociais mesmo nos poemas “mais políticos”? Ou ainda, se Escorel via a poesia de Vinicius “ainda hesitante” diante das transformações ideológicas do poeta, não seria possível especular, para além do gosto e do juízo pessoal, sobre as sugestões dessa “forma hesitante”? O que ela poderia dizer a respeito da permanência de valores a que o poeta não soube renunciar?

Essas questões não foram, contudo, colocadas nesse debate privado em torno da *Antologia poética*. Tampouco quis Vinicius prolongar a querela inaugurada com a carta de Escorel. Em setembro de 1949, o poeta enviou uma nova carta ao amigo na qual se desculpava por qualquer mal-entendido, dando razão ao amigo:

Forget it. Você tem razão em tudo que você diz, do seu ponto de vista, e mais uma vez acho a sua honestidade admirável. (...)

Mas te amo, e isso é que é importante. Jogaria de bom grado todos os meus poemas na latrina, e não estou brincando – para não perder nem a [sua] amizade, nem o [seu] apreço intelectual – sempre misturado com um pouco de zanga fraterna e muito muxoxo (...). Falar a verdade, foda-se o poeta Vinicius de Moraes, com a sua já invencível vontade de publicar, de manter seu nome, de tocar a sua poesia para frente, de não perder os fãs que tem. O artesanato da vida me ensinou diferente. Minha poesia não é fundamental nem a de ninguém.²⁰⁹

Vinicius encerrava a polêmica com uma superlativa afirmação da dileção que mantinha pelo interlocutor, colocando inclusive esse sentimento acima do prestígio de sua obra e de seu nome. Nesse caso, de certa maneira, a dimensão privada do diálogo, bem como os condicionantes afetivos que o constituíam terminaram por influir no tipo de desfecho do debate que se estava realizando em torno da *Antologia poética*. De qualquer modo, essas conversas a partir do datiloscrito do livro haviam materializado as diferentes concepções críticas e ideológicas de cada um dos interlocutores. Por meio dessas cartas, pode-se ver como as convicções políticas de Vinicius naquele pós-Guerra seriam importantes para a composição da primeira versão do prefácio da *Antologia*, sobretudo se considerarmos as reflexões que o texto propunha acerca da arte e da poesia modernas.

Por outro lado, não se pode deixar de notar que também nesse prefácio estavam os fundamentos de uma leitura sobre a poética viniciano – leitura esta que se mostraria bem-sucedida especialmente se se considerar que os termos por ela descrita eram ratificados

²⁰⁹ Carta a Lauro Escorel, 7 set. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Disponível em CASTRO, 2003, p. 159-160.

mesmo por um leitor que fazia graves objeções à coletânea. É significativo que este leitor tenha se referido à “nova posição” de Vinicius, relacionando-a com a superação das “esferas metafísicas de outrora”. Não estamos, assim, muito longe daquilo que o poeta enuncia no prólogo da antologia, quando considerara superada a sua primeira poesia “transcendental, frequentemente mística”²¹⁰. Em contrapartida, a importância dessa “metafísica” do jovem Vinicius para o entendimento da sua “segunda fase” permanecia subestimada. É possível que o poeta reconhecesse essa relevância. Talvez por isso, ele afirmasse não serem os aspectos políticos a preocupação principal de sua poesia. Apesar dessa última observação feita em textos privados, no livro Vinicius propunha uma leitura da obra muito mais pela via da ruptura do que da permanência. Assim composta, a *Antologia poética* parecia evidenciar mais as diferenças entre as duas fases do que as semelhanças entre elas. Estava, pois, armado o princípio de uma leitura sobre a poética de Vinicius de Moraes que se consagraria algum tempo depois, quando a publicação do livro motivou um debate público sobre a trajetória do poeta.

Recepções públicas

As primeiras reações públicas à *Antologia poética* de Vinicius datam do início de 1955. A julgar pelas resenhas e pelas críticas de primeira hora, o livro não provocou grandes polêmicas. Isso porque, guardadas algumas especificidades, os textos publicados em periódicos brasileiros pouco tempo depois do surgimento da coletânea de Vinicius manifestavam pontos de vista convergentes em relação a ela: por um lado, destacavam a importância da *Antologia* para a ampliação do público leitor do poeta; por outro, tomavam o livro como a confirmação de uma evolução poética, quase sempre descrita a partir dos mesmos termos.

Salvo engano, o primeiro a se manifestar na imprensa sobre o livro foi Paulo Mendes Campos. Em sua coluna “Primeiro Plano”, no *Diário Carioca*, Campos publicou um “Bilhete a Vinicius”; como o título sugere, tratava-se de uma “carta aberta” destinada ao poeta, que estava servindo em Paris. Em tom de íntima conversa, o colunista agradecia uma carta enviada anteriormente por Vinicius, junto a qual vieram “belos poemas novos”, como “Balada das duas mocinhas de Botafogo”²¹¹, descrito como uma “revoltada denúncia contra todos que

²¹⁰ MORAES, 1954, p. 5.

²¹¹ Este poema, que só seria publicado pela primeira vez em livro alguns anos depois na coletânea *Novos poemas (II)*, foi incluído por Vinicius na 2ª edição da *Antologia poética*.

venderam a vida”. Em seguida, sem renunciar ao humor, Campos remetia ao amigo notícias do cenário político no Brasil: “o governo e as altas esferas políticas e militares resolveram brincar de ‘tutu’”. Apesar da linguagem infantil, Campos se referia à grave e constante ameaça de um golpe militar que, a seu ver, desestabilizava a democracia brasileira (lamentavelmente, no momento em que escrevo este trabalho, o contexto não é suficientemente distinto para que se possa considerar ultrapassada essa ameaça).

Por fim, P. Mendes Campos relatava a Vinicius a boa acolhida da *Antologia poética* pelo público: “Como há muito os teus livros não se encontravam mais nas livrarias, para muita gente é como se foras um poeta novo, uma revelação nova”. Por sua vez, o colunista não poupava elogios à obra do amigo: “continuo a descobrir nos teus poemas constantes razões para amá-los entre os melhores versos que já foram escritos no Brasil”. Dentre os poemas recolhidos na *Antologia*, Campos manifestava seu apreço sobretudo pelos “poemas mais recentes”, porque, segundo ele, nesses textos Vinicius teria encontrado “um caminho para as [suas] perplexidades”, cumprindo, assim, “o destino de toda grande poesia”²¹².

Essa primeira avaliação pública sobre o livro de Vinicius sublinhava, então, sobretudo a qualidade dos poemas incluídos na “segunda parte” da *Antologia*, como se nesta seção estivesse testemunhado o “encontro” do poeta com aquilo que corresponderia à verdade e ao destino de sua produção. Ou ainda: para Paulo Mendes Campos, essa “segunda fase” confirmava que o percurso poético de Vinicius se processara no sentido de uma síntese, por meio da qual o poeta teria resolvido satisfatoriamente os conflitos do período inicial. Como se vê, o “bilhete” de Campos estabelecia uma relação de contiguidade com aquilo que o próprio Vinicius já defendera na “Advertência” da coletânea: a existência de duas fases distintas, sendo a última a mais relevante na medida em que evidenciaria a transformação do poeta e a síntese de sua obra.

As demais avaliações que apareceram na imprensa brasileira sobre a *Antologia poética* não propuseram leituras substancialmente diferentes. No mês seguinte à divulgação do texto de Paulo Mendes Campos, foi publicada, nas páginas do *Correio da manhã*, mais uma resenha sobre a coletânea de Vinicius, desta vez assinada por João Condé. Assim como Paulo Mendes Campos, Condé destacava a importância do livro para a divulgação da poesia de Vinicius, “conhecida e admirada quase que somente nos meios intelectuais”. De acordo com o resenhista, o volume permitiria que o leitor tivesse “uma impressão de conjunto da obra de Vinicius”, podendo, assim, “avaliar o sentido de sua evolução poética que se caracterizou,

²¹² CAMPOS, 1955, p. 6.

nitidamente, por três fases bastante definidas; o místico de inspiração religiosa, o sensual, o poeta marcado ‘por um fundo sentimento social’ – conforme acentuou Rubem Braga na apresentação do livro”²¹³.

Essa referência às palavras de Braga não era gratuita. O texto de Condé, tal qual o de Campos, retomava aspectos já desenvolvidos por aquele autor na orelha do livro de Vinicius. Em síntese, a convergência se dava na avaliação de que a *Antologia poética* ampliaria o público do poeta, porque seus livros anteriores estavam “há longo tempo esgotados, o que faz com que grandes admiradores de Vinicius de Moraes conheçam apenas uma pequena parte de sua obra”²¹⁴. Assim, a coletânea permitiria o conhecimento da “maior e da melhor parte da obra” do poeta, a qual seria marcada, ainda segundo Braga, pelo seguinte esquema: “vindo de um misticismo de fundo religioso, para uma poesia nitidamente sensual que depois se muda em versos marcados por um fundo sentimento social”²¹⁵. Cabe observar que, além de ter sido publicado na orelha do livro, o texto de Rubem Braga foi reproduzido integralmente por mais de uma vez nas páginas do jornal *A Noite*, por cuja editora a *Antologia* havia sido impressa²¹⁶. Usado pela editora como um instrumento de divulgação do livro, esse texto se converteu também em um modelo para outros colunistas que escreveram sobre a coletânea de Vinicius. Curiosamente, no entanto, a orelha não foi reproduzida na 2ª edição, publicada em 1960 pela Editora do Autor, da qual Braga era um dos sócios fundadores.

Via de regra, as análises que se publicaram na imprensa brasileira sobre a *Antologia* apresentavam o mesmo roteiro argumentativo. Em primeiro lugar, como se viu, os colunistas destacavam a ampliação do público do poeta, graças à tiragem comercial do livro, sem o qual “entraria para o rol dos esquecidos”²¹⁷. Em seguida, passava-se à descrição do livro como um “documento da maior importância para seguir-se a trajetória artística de um artista na busca do essencial”²¹⁸. Apesar de pequenas variações meramente lexicais, o sentido dessa obra era descrito de maneira mais ou menos unívoca: depois de uma primeira fase, caracterizada por “um sentimento metafísico”, o poeta teria passado para um segundo momento, “nitidamente sensual – mais que isso, sexual”²¹⁹; ou ainda: “pode o leitor, [por meio da coletânea], acompanhar nitidamente a aventura espiritual do autor, de um idealismo

²¹³ CONDÉ, 1955, p. 12.

²¹⁴ BRAGA, 1954, orelha de livro..

²¹⁵ BRAGA, 1954, orelha de livro.

²¹⁶ O texto de Braga aparece, pelo menos, em três edições do periódico, em 11 de março, 18 de março e 25 de março de 1955. Todas essas ocorrências traziam, abaixo da assinatura do autor, o valor de venda da *Antologia poética*, sessenta cruzeiros.

²¹⁷ ANTOLOGIA de Vinicius de Moraes. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1955, p. 9.

²¹⁸ DANTAS, 1955, p. 6

²¹⁹ Estas duas últimas citações foram retiradas do artigo de JOBIM, 1955, p. 3.

transcendente, para uma libertação total de ‘preconceitos e enjoamentos’ que, no ver do poeta, angustiaram a sua formação”²²⁰.

É certo que um ou outro autor fazia acréscimos. Renato Jobim, por exemplo, lamentava que “no preparo dessa *Antologia* [tivesse] faltado um maior senso de seleção”, porquanto ali estariam incluídos poemas que eram, na sua opinião, “excrescências num livro que, pela natureza, destina-se a enfeixar as melhores produções de um poeta”²²¹. Por sua vez, Paulo Mendes Campos reprovava o aspecto tipográfico da coletânea – “não vimos a qualidade da poesia casar-se à qualidade material do livro”²²². No entanto, apesar das diferenças circunstanciais entre um autor e outro, o que predomina nessas primeiras manifestações públicas acerca da *Antologia poética* é uma espécie de *crítica entre aspás*. Sem divergirem substancialmente, esses comentadores terminavam por reproduzir, às vezes literalmente, tanto as considerações feitas por Rubem Braga quanto aquilo que Vinicius havia formulado na “Advertência” do livro.

Quando se leem essas críticas de primeira hora a respeito da *Antologia* com facilidade se percebe a influência que os paratextos editoriais reproduzidos na primeira edição do livro exerceram sobre elas. Quanto a isso, vale observar que a coletânea de Vinicius foi extremamente bem-sucedida não apenas no sentido de promover um enfeixamento singular da obra, mas especialmente também no estabelecimento de um sistema interpretativo da obra, que, logo de saída, passou a ser ratificado pela fortuna crítica do livro. Como se tem visto, o fulcro dessa interpretação está na descrição elaborada por Rubem Braga, a qual, por sua vez, corrobora com aquilo que Vinicius expõe no prólogo da *Antologia poética*. Assim, tem-se o desenho unívoco de um percurso literário, com uma trajetória que vai do misticismo à participação social, da poesia do sublime à poética do cotidiano, do sofrimento metafísico à aceitação dos prazeres circunstanciais do mundo.

Malgrado essa univocidade entre os leitores brasileiros, o poeta e ensaísta português David Mourão-Ferreira publicou, na revista *Graal* do início de 1956, um primoroso ensaio sobre “O amor na poesia de Vinicius de Moraes”, no qual propunha uma leitura divergente a respeito da trajetória vinicianiana. O texto de Mourão-Ferreira, também escrito por ocasião do surgimento da *Antologia poética*, destacava o interesse crítico de uma coletânea como a de Vinicius: por meio de livros como aquele, era possível perceber, segundo o ensaísta, a “*consciência* que, num dado momento, o poeta manifesta da dinâmica da própria obra.

²²⁰ ANTOLOGIA de Vinicius de Moraes. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1955, p. 9.

²²¹ JOBIM, 1955, p. 3

²²² CAMPOS, 1955, p. 6.

Consciência que, no entanto, pode permanecer muito aquém da real *complexidade* dessa mesma obra”²²³. Sendo assim, Mourão-Ferreira não se limitava a recuperar aquilo que Vinicius já enunciara sobre a sua própria poesia; antes, se perguntava “pela permanência ou pela intromissão daqueles mesmos elementos que, de modo *consciente*, [o poeta] julgou banir”²²⁴.

Partindo dessas premissas, o autor reformulava o sentido da trajetória de Vinicius; para ele, era necessário renunciar à ideia de que a transição entre um momento e outro da poética vinicianiana teria se processado a partir de uma ruptura. Na sua opinião, a dita “segunda fase” não teria “a complexidade que a caracteriza, se não fora a permanência – velada, escamoteada, subjacente – daquele espírito religioso da primeira fase”²²⁵. Segundo Mourão-Ferreira, a persistência dessa religiosidade se devia à irresolução do dilema entre *corpo* e *alma*, típico da primeira fase, o qual, contudo, se prolongava nos poemas posteriores, marcando a compreensão de Vinicius acerca do amor. Portanto, o surgimento de uma nova equação, caracterizada pelo par *homem* e *mulher*, não teria eliminado os conflitos relativos à primeira, uma vez que um dos termos dessa nova dialética, o *homem*, ainda estaria “*carregado* das perplexidades da outra equação irresolúvel”²²⁶.

Em relação ao sentimento amoroso nessa poesia, Mourão-Ferreira foi um dos primeiros a assinalar a sua intimidade com o “amor cortês”, cuja tradição lírica se assenta na vassalagem em relação à mulher, na devoção marial tão importante para o pensamento católico em que se formara o jovem Vinicius:

A mulher era exalçada nos seus direitos e na sua dignidade. Deste exalçamento, realizado há séculos, em parte inspirado pela Igreja e transmitido por ela, nunca Vinicius de Moraes se conseguiu abstrair. Por isso, a *mulher* jamais representa, na sua obra, o simples corpo que proporciona o prazer – mesmo quando ele julga apenas procurar-lhe o corpo, mesmo quando supõe que só a busca do prazer o move²²⁷.

Além de aprofundar a compreensão da relação homem/ mulher na poesia de Vinicius, o comentário de Mourão-Ferreira permite que se redimensione o percurso do poeta brasileiro, fundamentalmente porquanto consegue rastrear a sobrevivência de uma determinada concepção que modela a visão de Vinicius em momentos distintos de sua obra. Tendo surgido na esteira do surgimento da *Antologia poética*, esse ensaio em tudo difere daquilo que se

²²³ MOURÃO-FERREIRA, 2004, p. 101. Grifos do autor.

²²⁴ MOURÃO-FERREIRA, 2004, p. 104. Grifo do autor.

²²⁵ MOURÃO-FERREIRA, 2004, p. 102.

²²⁶ MOURÃO-FERREIRA, 2004, p. 103. Grifo do autor.

²²⁷ MOURÃO-FERREIRA, 2004, p. 107. Grifo do autor.

publicou na imprensa brasileira acerca da coletânea de Vinicius. Enquanto entre nós predominou a *crítica entre aspas*, que pouco divergia das ideias expostas nos paratextos da *Antologia*, a leitura de Mourão-Ferreira contradizia essas mesmas teses, ressaltando, assim, menos um equívoco interpretativo do que a complexidade da poesia de Vinicius. Cabe registrar que esse ensaio abre caminho para que se perceba a natureza crítica de um livro como a *Antologia poética*, visto que assinala por meio da discordância o empreendimento interpretativo a partir do qual se estrutura o volume organizado por Vinicius de Moraes. A divergência inaugurada por Mourão-Ferreira coloca em primeiro plano esse empreendimento crítico, na medida em que lhe retira os automatismos, apresentando o poeta-antologista também como um leitor da própria obra. Ao se referir à “consciência” que o poeta manifesta sobre sua poesia, Mourão-Ferreira também faz ver a importância material da *Antologia poética* para a compreensão do projeto literário de Vinicius, uma vez que “os poemas que a constituem (...) não *comparecem* ali como pedras isoladas, escolhidas apenas por qualquer valor intrínseco”²²⁸.

Importa perceber que a leitura de Mourão-Ferreira, um observador estrangeiro, distanciado dos debates produzidos na imprensa brasileira, mais do que fornecer uma divergência em relação ao que afirmava o próprio Vinicius, possibilita que se observe a dimensão crítica existente no arranjo montado pelo antologista. Ou seja, além de oferecer uma leitura que reforça a complexidade da poesia de Vinicius, destacando aquilo que *permanece* na passagem de uma fase a outra, o ensaísta português também desnaturaliza a estrutura do livro, porquanto sublinha o processo de seleção e montagem como tarefas que estão a serviço da construção de um sentido para os poemas ali reunidos e para a obra viniciano como um todo. O conjunto dos poemas antologizados é tão significativo quanto cada uma das “pedras isoladas” e passa a ser mencionado como um elemento responsável pelo modo como compreendemos os poemas.

Apesar da sua argumentação acurada, que aponta importantes caminhos para a compreensão da obra poética de Vinicius, o ensaio de David Mourão-Ferreira não repercutiu na imprensa brasileira²²⁹. Algumas hipóteses talvez expliquem essa ausência de interlocução: em primeiro lugar, a dificuldade de acesso ao texto de Mourão-Ferreira, que foi publicado em uma revista estrangeira; além disso, vale observar que, enquanto as resenhas e críticas

²²⁸ MOURÃO-FERREIRA, 2004, p. 101. Grifo do autor.

²²⁹ A única referência que encontrei ao texto de Mourão Ferreira foi feita por Carlos de Macedo, no *Diário de Pernambuco*, em 1958. No entanto, o texto apenas menciona o surgimento, em Portugal, da revista *Graal*, onde se publicou o ensaio do poeta português, sem abordar diretamente o conteúdo do texto. MACEDO, Carlos de. “Poesia no Portugal contemporâneo”. *Diário de Pernambuco*, 2ª seção, Recife, 20 abr. 1958, p. 1.

brasileiras foram publicadas em 1955, o texto do poeta português só viria à luz em meados do ano seguinte, quando já se encerrara, nos jornais brasileiros, o debate público sobre o livro de Vinicius; por fim, é preciso considerar os prejuízos de um meio intelectual pouco afeito a polêmicas literárias. Em relação a isso, talvez se possa dizer que os resenhistas brasileiros estivessem por demais convencidos pela leitura proposta por Vinicius e Rubem Braga para que pudessem perceber a dimensão crítica apontada por Mourão-Ferreira.

Quando combinadas, essas hipóteses ajudam a entender aquilo que ocorreu com a obra de Vinicius de Moraes a partir do surgimento da *Antologia poética*: sem que os efeitos de sentido produzidos pelo arranjo da coletânea fossem suficientemente debatidos, procedeu-se a uma equiparação da trajetória poética de Vinicius à estrutura dessa coletânea. Dessa sorte, a divisão proposta na *Antologia poética*, a sua divisão em duas seções, passou a ser reconhecida como um dado, como uma verdade acerca daquilo que seria o desenvolvimento da obra como um todo. Mais que isso: as razões dessa segmentação, bem como as características de cada uma das “fases” passaram a ser explicadas amiúde por meio dos mesmos termos empregados por Vinicius e por Rubem Braga nos paratextos que compunham a primeira edição do livro.

Curiosamente, ao mesmo tempo em que repercutia a leitura proposta na *Antologia*, a crítica fazia dessa leitura algo independente do livro. Ou seja, feita a identificação da estrutura da coletânea com o desenvolvimento mais geral da obra, esta passou a ser vista, principalmente a partir do esquema interpretativo que fora proposto naquele volume, mesmo que nem sempre se reconhecesse a origem de tal de interpretação. Tratava-se, por vezes, de assinalar teleologicamente a transformação, considerando não tanto aquilo que havia permanecido e sim o ponto a que chegara o poeta após percorrer esse caminho unidirecional.

Um desdobramento editorial da Antologia poética

Um importante desdobramento da leitura proposta na *Antologia poética* pode ser observado no trabalho editorial realizado por Afrânio Coutinho, que, em 1968, publicou, com a supervisão do próprio poeta, a *Obra poética* de Vinicius de Moraes. Tratava-se de um volume luxuoso, editado pela Aguilar, em papel bíblia, que também representava uma distinção, na medida em que a sua materialidade concretizava uma consagração do poeta. Nessa compilação, Coutinho reuniu a obra em verso de Vinicius, mas em vez de reproduzir os livros conforme a sequência e a estrutura originais, optou por agrupá-los, em alguns casos, por

desmembrá-los²³⁰. Assim, foram criadas pelo organizador algumas seções, nas quais substituíram-se os títulos dos livros por aquilo que se chamou de “epígrafes”, isto é, novas nomenclaturas que designavam não exatamente os livros originais, e sim um conjunto de poemas. A partir dessa segmentação, distribuiu-se a obra respectivamente nas seguintes seções: “O sentimento do sublime”, “A saudade do cotidiano”, “Intermédio elegíaco”, “O encontro do cotidiano”, “Nossa Senhora de Los Angeles e Nossa Senhora de Paris”, “A lua de Montevideú” e “Poesia vária”. Conforme já destacou Eucanaã Ferraz, esse arranjo “agrega à questão organizacional uma perspectiva de natureza propriamente crítica”, visto que “a estrutura da obra reunida de Afrânio Coutinho obedeceu a este norte crítico estabelecido por Vinicius de Moraes na conformação de sua *Antologia poética*”²³¹.

De fato, a opção de suprimir os títulos dos livros, substituindo-os por “epígrafes”, confere à obra uma teleologia na qual as primeiras seções se tornam algo ao mesmo tempo diferente e preparatório daquilo que vem em seguida. Assim alinhavada, sem a estrutura original dos livros, a obra passa a ser vista a partir da (suposta) trajetória percorrida pelo poeta. Títulos como “Saudade do cotidiano” e “Intermédio elegíaco” apontam não apenas para as características dos poemas que compõem tais conjuntos, mas de certo modo sinalizam para um movimento que, na visão do organizador, teria se realizado de modo mais pleno na obra posterior, como se a poesia criada a partir do “Encontro com o cotidiano” consumasse um desenvolvimento natural a que inevitavelmente chegaria Vinicius. Cabe observar, nesse sentido, como as palavras empregadas por Afrânio Coutinho para descrever esse processo se aproximam daquilo que já enunciara Vinicius na sua *Antologia poética*:

Foi constante a sua busca de uma expressão própria,(...) atualmente alcançada, por meio de um processo poético inconfundível, em que se misturam o sensualismo, o apelo do mundo material, a recusa a preconceitos e aos modelos, toda uma posição oposta às inquietações místicas e ao idealismo da primeira fase anterior a 1936, com *Ariana, a mulher*, e mesmo até *Cinco elegias*.²³²

Seja pelos termos aqui usados – que reiteram expressões recolhidas do prólogo viniciano –, seja pelos pontos de clivagem entre uma fase e outra, seja pela direção dada a esse “processo

²³⁰ Entre os livros desmembrados estão a *Antologia poética*, *Novos poemas (II)* e *Para viver um grande amor*. Parte dos poemas publicados pela primeira vez na *Antologia poética* foi reunida na seção intitulada “O encontro do cotidiano”; outros, nos segmentos “Poesia vária” e “Nossa Senhora de Los Angeles e Nossa Senhora de Paris”. Neste último conjunto, também se colocou uma parcela dos textos de *Novos poemas II*; o restante deste livro apareceu na seção “Poesia vária”, onde também foram publicados poemas retirados de *Para viver um grande amor*, coletânea que originalmente intercalava textos em prosa e em versos.

²³¹ FERRAZ, 2004, p. 14 e p.15.

²³² COUTINHO, 1968, p. 11.

poético”, a síntese de Coutinho está diretamente relacionada à leitura proposta pelo poeta, ainda que o organizador da obra em análise não apresente suas fontes.

Além disso, cabe notar que o trabalho realizado por Afrânio Coutinho contou com a chancela do próprio Vinicius, que supervisionou e aprovou a disposição proposta. Como todas as edições e reimpressões da *Obra poética* feitas enquanto o poeta estava vivo mantiveram o desenho original feito pelo organizador, pode-se supor que tal organização tenha agradado o autor. Mais do que isso: a sua voz se faz sentir em algumas observações e notas inseridas no livro. Na primeira seção, por exemplo, que recebe o título de “O sentimento do sublime”, uma nota de rodapé faz a seguinte observação: “com relação ao primeiro [livro, *O caminho para a distância*], e sem em absoluto renegá-lo, julga-se o Autor no direito de advertir que, devido à sua imaturidade, apenas um poema: ‘A uma mulher’, foi incluído em sua *Antologia poética*”²³³. Como se vê, o organizador franqueava ao poeta o “direito” de inserir no livro observações que julgasse necessárias à apreensão dos poemas. Depreende-se disso que Vinicius foi também responsável pela composição final deste volume, não só porque aprovou o trabalho de Coutinho, mas também porque interveio no livro, acrescentando-lhe informações paratextuais cuja função crítica já se enunciou aqui. A substituição dos títulos dos livros originais, a formação de novos conjuntos de poemas e a inserção de notas nos moldes da citada anteriormente podem ser apreendidas como proposições críticas que têm o objetivo de garantir que o leitor faça uma determinada leitura, isto é, de reforçar conexões que, no entender do organizador e do poeta, devem ser observadas para a compreensão “adequada” da obra poética. Tem-se, portanto, mais uma forma do controle autoral, desta vez colocada em prática com o auxílio de um pesquisador, cujas credenciais de acadêmico não deixam de legitimar a leitura que Vinicius faz sobre sua trajetória de poeta.

Podem-se questionar, todavia, os critérios organizacionais adotados por Afrânio Coutinho (e abonados pelo poeta) nesta primeira edição da obra reunida de Vinicius de Moraes. Há alguns anos, ao organizar a *Poesia completa e prosa* de Vinicius de Moraes, Eucanaã Ferraz identificou alguns “problemas” no arranjo de Coutinho – entre eles, o apagamento de títulos importantes como *Poemas, sonetos e baladas*, o desmembramento de livros, a ruptura com a cronologia da obra, a suposição de um ponto de vista crítico à obra²³⁴. Por isso, na edição que preparou, Ferraz optou por devolver os poemas aos livros originais e por dispor cada um segundo a sua ordem cronológica. Contudo, a primeira edição dessa nova “obra completa” foi publicada pela editora Nova Aguilar somente em 2004. Até então, todas

²³³ MORAES, 1968, p. 17.

²³⁴ FERRAZ, 2004, p. 15.

as edições anteriores haviam seguido a divisão de Coutinho. Durante mais de trinta anos, portanto, foi este o ordenamento a partir do qual se publicou a obra poética de Vinicius.

Por outro lado, vale registrar que, durante um bom tempo, os livros de Vinicius deixaram de ser publicados separadamente. Isso significa que, até muito pouco tempo, apenas leitores aficionados por primeiras edições podiam conhecer a disposição original das coletâneas de poesia de Vinicius. Para que se tenha uma ideia, a segunda edição de *Forma e exegese* foi publicada somente em 2011 (76 anos depois da primeira); a de *Poemas, sonetos e baladas*, em 2008 (62 anos depois do surgimento primeira edição). Assim, por muitos anos, a poesia de Vinicius foi publicada, em livro, basicamente por meio da *Antologia poética* e da *Obra poética*. Uma vez que o arranjo desta estava, como se viu, relacionado com a estrutura daquela coletânea, a leitura que ambas veiculam se firmou como a forma preferencial de descrever os momentos distintos da produção do poeta.

O êxito dessa leitura, no entanto, prescindiu, por vezes, da referência aos livros que a repercutiam. Dessa maneira, a ideia de uma obra dividida em duas fases antagônicas, intercaladas por um momento de transição, bem como as respectivas características dessas fases foram ratificadas como uma verdade objetiva sobre essa poesia, e não como uma elaboração interpretativa, que a despeito de sua validade, não esgota as ambiguidades inerentes à obra de todo grande poeta, como foi Vinicius de Moraes.

2.4 A *persona* Vinicius

Alguns dias depois da morte de Vinicius de Moraes, Ferreira Gullar publicou no *Jornal da Tarde* um artigo no qual buscava descrever o que, na sua visão, teria sido o caminho percorrido por aquele poeta. A sentença inicial sintetiza a proposição de Gullar nesse texto: “As pessoas que sabem de cor ‘Garota de Ipanema’ ou qualquer outra canção escrita por Vinicius de Moraes dificilmente o reconheceriam nos poemas de seu primeiro livro, *O caminho para a distância*, editado quando o poeta tinha 20 anos”²³⁵. A partir dessa premissa, Gullar se propõe a apresentar ao público do jornal um Vinicius desconhecido, em tudo diferente daquele poeta e compositor que havia se tornado célebre graças a poemas como “Soneto do amor total” e a canções como “Garota de Ipanema” e “Chega de Saudade”. Os

²³⁵GULLAR, 2008, p. 200.

argumentos desse artigo estão, portanto, alinhados ao seu objetivo, isto é, mostrar como se processara o desenvolvimento daquele poeta então recém falecido, marcando as diferenças entre os seus livros de juventude e a sua obra madura.

Dessa maneira, Gullar revisita a obra de Vinicius livro a livro, apontando as características de cada uma dessas coletâneas. A respeito dos primeiros títulos, afirma-se, por exemplo, que eles revelavam “um poeta de enorme força expressiva e voltado para a dimensão espiritual que a moderna poesia brasileira desconhecia”²³⁶. Apesar de desprezar nomes importantes como Cecília Meireles, Murilo Mendes, Augusto Frederico Schmidt, poetas modernos que antes mesmo de Vinicius já desenvolviam uma obra espiritualista, a fórmula de Gullar pretende assinalar um momento chave da produção viniciano, os seus primeiros escritos, cuja tentativa de “alcançar os altos céus espirituais” fazia da poesia “uma experiência única, como uma rimbaldiana temporada no inferno”²³⁷.

Porém, segundo Gullar, uma “mudança patente” teria se processado na poesia de Vinicius em virtude do surgimento de dois elementos em seu terceiro livro, *Novos poemas*: a mulher e o humor. A partir daí, e graças à influência de Manuel Bandeira, “a atitude profética e ‘maldita’ vai sendo substituída por um lirismo às vezes terno, às vezes debochado, ou pela paixão sensual exposta sem reservas”²³⁸. Um pouco mais adiante, o sentido desse trajeto se completaria com o sentimento social: “ele toma consciência de que é necessário mudar a sociedade, clamar contra a injustiça, a fome, a prostituição”²³⁹.

Creio que se pode perceber, por essa breve recuperação dos pontos principais do texto, as semelhanças entre as ideias de Gullar e aquilo que, em outros lugares, se enunciara sobre a poesia de Vinicius. Não sem motivos, o próprio Gullar, por mais de uma vez, faz referência ao volume organizado por Afrânio Coutinho e editado pela Aguilar. Sem questionar os efeitos produzidos pela disposição proposta neste livro, o autor do *Poema sujo* recupera as divisões existentes na *Obra poética*, como se a ordenação ali proposta correspondesse fielmente ao caminho percorrido por Vinicius. A respeito da compilação de Coutinho, Gullar afirma:

Não é por acaso que, na edição da Aguilar, a fase que sucede às *Cinco elegias* e que começa com o livro *Poemas, sonetos e baladas*, o poeta a intitula de “O encontro com o cotidiano”. Se nem sempre o cotidiano aparece aí na sua crueza ou como referência imediata, o que importa é a

²³⁶ GULLAR, 2008, p. 200.

²³⁷ GULLAR, 2008, p. 201.

²³⁸ GULLAR, 2008, p. 202.

²³⁹ GULLAR, 2008, p. 203.

postura do poeta: é para o cotidiano que ele está voltado e é dele que retira a matéria dos poemas.²⁴⁰

Note-se o movimento crítico que estabelecido nesse trecho. Em certa medida, Gullar parece reconhecer que em *Poemas, sonetos e baladas* há algo mais do que aquilo que enuncia o sintagma que dá título à seção em que ele foi reproduzido no volume organizado por Afrânio Coutinho. Por isso, ele relativiza a aproximação com o cotidiano, sublinhando que o encontro com a realidade concreta da vida se processa, na obra de Vinicius, por meio de uma mediação cuja natureza não é desenvolvida aqui. De todo modo, a intuição crítica de Gullar o leva, em um primeiro momento, a ponderar um pouco mais, a desconfiar de que a tematização de elementos cotidianos não se confunde em Vinicius com o abandono radical dos valores místicos típicos da primeira fase. Quiçá, em vista disso, o poeta maranhense se recuse a aceitar que tal “encontro com o cotidiano” tenha se processado sem conflitos ou que ele tenha se dado sem a mediação daquele anseio de atingir o absoluto que caracterizava a poesia imatura de Vinicius. Apesar disso, o autor do ensaio não desenvolve aquilo mesmo que sugere: por que na poética viniciano o cotidiano “nem sempre aparece em sua crueza”?

Em vez de enveredar por essa sua sugestão, Gullar termina por retornar ao esquema narrativo proposto na *Obra poética*, o qual, por sua vez, se baseia no plano proposto desde a *Antologia poética*. Como se vê na parte final do trecho citado, “o que importa”, segundo o autor, é assinalar o movimento feito por Vinicius no sentido de se acercar da realidade cotidiana. Por ser esta a nova “matéria dos poemas”, Gullar opta por reafirmar a fórmula consagrada: o “encontro com o cotidiano” é reiterado, portanto, como uma superação dos valores místicos da fase anterior, pois, no seu entender, a partir desse momento, “Vinicius se despede de seu passado poético”. A *Obra poética*, organizada por Afrânio Coutinho, torna-se uma confirmação daquilo que ainda restava por ser confirmado. Se por alguns instantes Gullar sinaliza a necessidade de se relativizar a dimensão do cotidiano nessa nova fase de Vinicius, ao cabo sua argumentação válida aquela já conhecida.

Dentro desse quadro, a aproximação com cotidiano é vista também como uma forma de recusar a grandiloquência e a retórica erudita que definiriam os primeiros poemas de Vinicius. Sendo assim, o fato deste ter se voltado para a canção popular não causa surpresa a Gullar; ao contrário, isso é visto como um movimento esperado e coerente com o percurso que o poeta teria traçado: “trata-se de um desdobramento natural de sua experiência, que vem do metafísico ao cotidiano, do erudito ao popular. (...) E é também um processo de

²⁴⁰ GULLAR, 2008, p. 203.

desmistificação da poesia como temática e como forma”²⁴¹. É curioso o movimento argumentativo que se processa nesse texto: apesar de apontar, desde o início, as diferenças entre a obra de juventude e aquilo que Vinicius fez depois, Gullar termina por inserir essas dessemelhanças dentro de um processo “natural”. Como se estivesse falando de um desenvolvimento dialético, a razão de ser da “primeira fase” estaria na oposição necessária para que surgisse a “segunda fase”. Tudo se passa como se Vinicius de Moraes só pudesse ser aquilo que foi (na visão do ensaísta), um poeta próximo do cotidiano que, algum tempo depois, se tornaria também um compositor de música popular brasileira.

Mas por que não poderia o poeta continuar a fazer versos metafísicos como aqueles dos poemas de *O caminho para a distância*? Por que não poderia ele permanecer na trilha dessa grandiloquência inicial? A explicação dada por Gullar para justificar uma mudança de rota retoma as ideias de outros leitores de Vinicius, como Afrânio Coutinho: o poeta teria passado por um “processo de redescoberta de si mesmo”²⁴². Ou seja: a “primeira fase” corresponderia a um desconcerto característico de um momento inicial em que o poeta não teria ainda encontrado a expressividade condizente com a sua personalidade. Segundo essa leitura, à medida que Vinicius renunciava aos ideais cristãos, ele se aproximava daquilo que seria o caminho de sua obra. Nesse sentido, o processo de desconversão do catolicismo seria acompanhado por um fenômeno reverso e inevitável, a *conversão de Vinicius em Vinicius*. Mais uma vez, portanto, descreve-se a trajetória do poeta nos termos de uma libertação, como se ele tivesse superado convicções postíças para ser realizar a sua poesia. Cabe notar como, duas décadas depois, Gullar formularia uma síntese desse processo:

Vinicius começa fazendo poesia francesa, inspirado naquele catolicismo francês, influenciado pelo grupo católico aqui no Brasil. *Mas aquilo não é ele, aquilo não é ele*. Então, pouco a pouco, ele vai se convertendo em Vinicius de Moraes, quer dizer vai virando brasileiro. E aí vai além dos outros, porque muitos outros tiveram esse percurso, viraram brasileiros, mas não tanto. Virar compositor popular e cair no esculacho completo – aí realmente é o Vinicius²⁴³.

Esse depoimento, gravado em um documentário sobre Vinicius, evidencia, de modo ainda mais direto, a ideia que Gullar defendera no texto do *Jornal da Tarde*. Os fãs de “Garota de Ipanema” não seriam capazes de reconhecer o compositor da canção nos poemas de seu

²⁴¹ GULLAR, 2008, p. 204.

²⁴² GULLAR, 2008, p. 204.

²⁴³ Grifos meus. VINICIUS. Direção: Miguel Faria Jr. Rio de Janeiro: PARAMOUNT PICTURES, 2005. DVD (124 min.).

primeiro livro porquanto, nesta obra inicial, não teria surgido ainda aquilo que, para Gullar, “é o Vinicius”. Este, por sua vez, só apareceria muitos anos depois, quando o poeta renunciasse aos ideais católicos que lhe impediam de ser ele mesmo. Nessa linha interpretativa, o processo se completaria por meio da aproximação com a canção popular.

Registre-se, ainda, mais uma observação a respeito da publicação feita no *Jornal da Tarde*: é possível que Gullar tenha escrito esse texto com o propósito de apresentar pontos da obra de Vinicius ignorados por muitos leitores daquele periódico. Dessa sorte, o texto tem por finalidade descrever uma imagem mais ampla do poeta, retomando o percurso que vai dos primeiros livros ao “encontro com o cotidiano” e, depois, à música popular. Por certo, esse desenvolvimento textual pretende mostrar as diferenças entre aquela parte da obra que ficou menos conhecida e os poemas e as canções mais célebres de Vinicius. No entanto, a recuperação das características da “primeira fase” não pretende, em última instância, desfazer a imagem mais conhecida do poeta – esta não perde, em momento algum, a sua validade. O Vinicius de *Forma e exegese* é apresentado apenas para que o leitor se dê conta de que este poeta precisou, em um dado momento, renunciar a determinados valores para se tornar ele mesmo. Em suma, Gullar confirma aquilo que o leitor já sabia: Vinicius seria antes o poeta do cotidiano, o poeta que abandonou a poesia grandiloquente e erudita para se tornar um compositor de canção popular.

Embora Gullar não mencione em nenhum momento a *Antologia poética*, não é difícil perceber como a leitura proposta por ele retoma o esquema traçado por Vinicius na “Advertência”. Não apenas porque reafirma a divisão da obra poética em duas fases distintas, mas também porque o faz repercutindo a ideia de que o poeta teria passado por uma transformação, ou por uma libertação de antigos ideais religiosos e estéticos.

Cabe, aqui, lembrar as palavras empregadas por Vinicius para descrever a “segunda parte” da *Antologia poética*: “Nela estão nitidamente marcados os movimentos de aproximação do mundo material, com a difícil mas consistente repulsa ao idealismo anterior”,²⁴⁴. Com efeito, a ideia de uma obra dividida em dois momentos distintos e antagônicos permitiu ao poeta criar os pares *primeira fase/ idealismo, segunda fase/ mundo material*, ao mesmo tempo em que assinalava uma “repulsa” pelo primeiro par e uma predileção pelo último. Assim, o “mundo material” passou a ser representado como o ponto de chegada, como a direção desse movimento aproximativo.

²⁴⁴ MORAES, 1954, p. 5.

É possível observar que a referência a esse deslocamento repercute no modo como Gullar descreve a “postura do poeta: é para o cotidiano que ele está voltado”²⁴⁵; e, mais recentemente, reaparece na maneira como se atualiza a referência a este movimento constante e unidirecional: “pouco a pouco, ele [Vinicius] vai se convertendo em Vinicius de Moraes”²⁴⁶. Mais uma vez, retoma-se o imaginário da “conversão” tão importante, como se viu, na narrativa proposta na “Advertência” da *Antologia*. Essas afinidades parecem evidenciar o desdobramento da interpretação proposta nesse texto autoral; elas mostram que, progressivamente, o nome do poeta passou a ser associado ao cotidiano, como se o a *persona* do poeta, de que fala Gullar, fosse o Vinicius da “segunda fase”, isto é, o poeta do “mundo material”. Dentro desse quadro, é compreensível que se entenda o fato de Vinicius ter se tornado compositor de música popular como um processo “natural”: esse salto para fora da literatura é razoável para um poeta cuja obra expressaria um movimento constante de aproximação com a materialidade da vida.

Em que pesem as aparências, a razoabilidade desse processo, no entanto, não é algo natural, e sim uma construção que se relaciona com determinados imaginários cultivados pela modernidade a respeito da figura do poeta em geral. Se por um lado as descrições feitas por Gullar a respeito de Vinicius são influenciadas por esses imaginários, por outro nada disso se restringe à compreensão desse poeta. Isso porque o grau de razoabilidade é determinado por aquilo que Svetlana Boym chama de “mito cultural”, isto é, “uma lei não escrita compartilhada pela sociedade, uma lei que é difícil de repudiar porque parece ser natural, não autorizada, dada. Transforma cultura em natureza e pretende mascarar as suas implicações ideológicas, apagando sua historicidade”²⁴⁷. Por isso, Boym chama atenção para as implicações culturais manifestas em expressões como “poeta puro”, “poeta revolucionário”, “poeta maldito”: todas elas mobilizam determinados mitos que participam do modo como a modernidade estabelece a interpretação das obras literárias.

De igual modo, creio que sintagmas como “sentimento do sublime”, “saudade do cotidiano”, “encontro com o cotidiano”, “mundo material” também reportam a essas “leis não escritas”, porquanto o seu uso se relaciona com questões fulcrais para a cultura literária moderna, tais como as relações entre poesia e vida, entre estética e política, entre linguagem literária e realidade. Isso tudo se torna especialmente complexo e interessante no caso de um poeta como Vinicius de Moraes, em torno do qual foram sendo elaboradas diversas lendas

²⁴⁵ GULLAR, 2008, p. 203.

²⁴⁶ VINICIUS. Direção: Miguel Faria Jr. Rio de Janeiro: PARAMOUNT PICTURES, 2005. DVD (124 min.).

²⁴⁷ BOYM, 1991, p. 27.

biográficas que passaram a determinar, em grande medida, a maneira como nos relacionamos com a sua obra. De certo modo, essa alegada aproximação com o cotidiano parece ser algo mais do que uma chave de leitura da poesia de Vinicius, como se o desempenho do poeta no “mundo material” fosse, antes de tudo, uma inevitável mediação entre os leitores e sua obra.

Sob muitos aspectos, a interpretação da obra de Vinicius, por vezes, veio acompanhada de comentários sobre a sua vida (ou sobre aquilo que se narrou como sendo a sua vida). Feito um sistema de reversibilidade, à medida que a poesia de Vinicius era lida pela via da aproximação com o cotidiano, mais sua biografia importava, mais esta passava a ser elaborada a partir do repertório simbólico relativo ao poeta, aos mitos culturais que tornam cognoscíveis as imagens do poeta. Ao depoimento de Gullar, muitos outros se somaram no sentido de criar uma intimidade entre a figura de Vinicius e a figura do poeta que vive em concordância com a sua obra. Limito-me a três breves declarações feitas a seu respeito:

(1) Depoimento de Susana de Moraes, filha de Vinicius:

A vida dele tem a aparência da visão popular do que é um poeta: um sujeito não apegado a nada. Esse lado dele era maravilhoso, porque nada segurava o rabo dessa criatura. Se não estava bom para ele, ele ia adiante. Isso é genial, admirável, muito corajoso existencialmente... Tantas mudanças, ele fez na vida dele, pelas quais pagou um preço. Ele pagou alguns preços bastante altos. Desde ser patrulhadíssimo pela antiga turma quando ele mudou e virou socialista, quanto certas atitudes dele eram pouco convencionais para seus colegas comunistas. Quando ele começou a fazer música popular, ele foi patrulhadíssimo pela ala literária, pelos críticos, por alguns amigos próximos dele, que achavam que era uma fuleragem, uma coisa menor. (...) Não viram a importância, o quanto foi revolucionário um intelectual e um poeta da qualidade e da cultura dele se voltar para isso, o quanto isso influenciou gerações subsequentes. Além da obra, uma atitude existencial de ter feito isso. Nesse sentido é que ele é o poeta.²⁴⁸

(2) Depoimento do poeta Carlos Drummond de Andrade, gravado na década de 1980:

Parece que tudo já foi dito sobre Vinicius. Agora, só vale a pena dizer da saudade que ele deixou. Então, vamos aguardar o futuro: daqui a 20 ou 30 anos, uma nova geração julgará estética e não emocionalmente o poeta com uma isenção que nós não somos capazes de ter. Eu acredito que a poesia dele sobreviverá, independente de modas ou teorias, porque responde a apelos e a necessidades de todo ser humano. (...) Sua vida foi a ilustração do seu ideal poético: ele queria um mundo preparado para o

²⁴⁸ Série “Vinicius – poesia, música e paixão”. Episódio 2. São Paulo: Rádio Cultura AM. Programa de Rádio. Disponível em: <<https://radiobatuta.com.br/documentario/vinicius-poesia-musica-e-paixao/>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

amor, livre de limitações, pressões e humilhações sociais e econômicas.²⁴⁹

(3) *Depoimento de Caetano Veloso:*

Ele é o verdadeiro inventor do Brasil como um país alegre, ele é a grande resposta ao livro do Paulo Prado [*Retrato do Brasil*] – que é um belo livro –, uma resposta violenta. O Vinicius foi uma grande obra-prima literária viva.²⁵⁰

Embora desenvolvam aspectos distintos, esses três depoimentos são animados por imaginários arquetípicos a respeito do poeta. É o caso de observar como comparecem, nessas falas, determinadas imagens que são, obviamente, muito mais antigas do que o poeta descrito por Susana, Drummond e Caetano: ali se vê o poeta abnegado, que sacrifica a sua obra em favor da sua vida, o que não se dobra a um meio hostil, o que faz da própria vida a “ilustração” de um ideal estético, o vate capaz de determinar os rumos da nação, o bardo cuja vida é, em si mesma, uma obra literária. Como se vê, essas figuras são mobilizadas a partir do nome do poeta, como se para compor o seu retrato fosse necessário recorrer a algum desses mitos.

Pode-se, então, lembrar a declaração feita por outro poeta, Ferreira Gullar, quando faz referência à conversão de Vinicius em Vinicius. Tal declaração é menos uma tautologia do que a confirmação de que o nome do poeta continua a ter uma função bem definida – mesmo hoje, quando se creem destronados os deuses, varridas as lendas e demitidos os poetas –: ele serve menos para definir uma pessoa do que para recolocar mitos acerca daquele que cria poemas. A esse respeito, Lawrence Lipking observa que

é impressionante como nos referimos com confiança a "Keats", "Homero", "Dante" ou "Goethe", como se o autor e todas as suas obras fossem um só. Claramente, nenhum nome único pode acomodar uma variedade tão grande de poemas ou tantos estágios da vida. "Keats" representa uma ficção, uma cifra que serve para toda a carreira do poeta. Mas o próprio poeta, devemos lembrar, foi o primeiro a inventar essa ficção.²⁵¹

²⁴⁹ ANDRADE, Carlos Drummond de. “Depoimento de Drummond”. Em: MORAES, Vinicius de. *Vinicius 90 anos*. São Paulo: Som Livre, 2003. 2 CDs. Disco 1, faixa 12. Disponível em: <http://youtu.be/M_Lol7FAzBI>. Acesso em 19 ago. 2018.

²⁵⁰ VELOSO, 2008, p. 217.

²⁵¹ LIPKING, 1981, p. 4.

De igual modo, o nome “Vinicius de Moraes”, usado para se referir a um poeta que teria passado por essa ou por aquela fase, designa menos uma pessoa em particular do que um personagem sobre o qual podem-se desenvolver incontáveis “ficções”.

É dentro desse contexto que tenho empregado há algum tempo o termo “narrativas” para me reportar às leituras que foram feitas sobre Vinicius e sobre a sua obra. Mais do que uma verdade última sobre o desenvolvimento do poeta, essas proposições terminam por elaborar “ficções” que tentam alinhar, a partir de um mesmo nome, elementos poéticos às vezes díspares. Isso não significa, porém, que as palavras “narrativa” ou “ficção” sejam empregadas aqui como um discurso falso ou incorreto. Por isso, ao revisitar diferentes declarações sobre Vinicius e aquilo que se falou sobre a *Antologia poética*, não tive em mira apenas identificar equívocos nessas leituras. Antes, importa assinalar como, em momentos e contextos distintos, o nome “Vinicius de Moraes” esteve atrelado aos mitos sobre o poeta e, particularmente, como a narrativa elaborada na “Advertência” escrita por Vinicius é animada por esses imaginários. Portanto, a permanência de algumas concepções cristalizadas sobre a obra desse poeta, a concordância entre os seus diferentes leitores a respeito do seu itinerário evidencia mais a potência e a importância desses mitos do que necessariamente a inconsistência de uma outra proposta interpretativa.

Cabe sublinhar, mais uma vez, que essa ficção foi “inventada” pelo próprio Vinicius, a partir, é claro, de diversos subsídios simbólicos de uma tradição mitológica que canta e celebra o poeta. A participação do poeta na elaboração da narrativa, o fato de ele tê-la construído em uma antologia, torna a questão ainda mais complexa e interessante do ponto de vista crítico. Até aqui, foi possível acompanhar como as considerações de Vinicius na “Advertência”, como o seu trabalho de seleção e montagem do arranjo constituíram expedientes decisivos para elaboração dessa narrativa que, conforme já foi dito, repercutiu em outros lugares. Isso não torna as suas palavras menos suspeitas – aprendemos com a cultura literária moderna a desconfiar daquilo que os poetas dizem sobre suas próprias obras. No caso de Vinicius, essa desconfiança não impede, porém, que se perceba a coerência e a importância da leitura que ele formula na abertura da sua antologia. De resto, o autorretrato que há nessa *Antologia poética* é mais um elemento que mostra a singularidade e a beleza do livro.

Como se viu por meio da sequência de textos éditos e inéditos mencionados anteriormente, Vinicius, por diversas vezes, apresentou as suas concepções acerca da poesia, do fazer literário e da sua própria trajetória como poeta. Nesses textos privados e públicos, o poeta faz uso da palavra não por meio de versos, mas sim através de declarações e afirmações que têm o mesmo objetivo, isto é, apresentar a sua compreensão a respeito de questões

estéticas, políticas, religiosas que atravessam a sua obra. Isso não quer dizer, porém, que não haja diferenças próprias dos contextos discursivos em que essas declarações foram formuladas. Talvez o Vinicius que assinou ofícios e memorandos do Itamaraty não seja necessariamente o mesmo que subscreveu cartas pessoais com considerações sobre a poesia moderna; talvez este, por sua vez, também seja apenas um homônimo do “autor” que redigiu a “Advertência” da *Antologia poética*. Essas especulações acerca das diferenças contextuais têm uma razão de ser: o nome “Vinicius de Moraes” é muito mais ambíguo do que se supõe.

No verbete “poeta” em *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*, T. V. F. Brogan afirma ser necessário, antes de definir o que vem a ser um poeta, distinguir o *criador* [*maker*] e a *pessoa* [*person*]. Enquanto esta tem uma identidade civil e desempenha um papel social, aquele pode ter uma existência ocasional, ou seja, existe *no ato de compor*, desse modo

Se alguém for perguntar a um poeta sobre a natureza de seus métodos de composição, a questão é se a resposta viria do criador ou da pessoa, como se os métodos de um fossem inteiramente conhecidos do outro. Eliot é um excelente exemplo disso: apesar de seus muitos pronunciamentos teóricos sobre a impessoalidade, sempre saímos de sua poesia com a convicção de que ele é um dos mais autobiográficos dos poetas. Em geral, poetas (por exemplo, Horácio, Sidney, Pope, Coleridge, Eliot, Valéry) teorizando sobre poesia são suspeitos, se não comprometidos, particularmente se eles construírem uma teoria a partir de seu próprio trabalho. Além disso, poetas são notoriamente não confiáveis como críticos de si mesmos.²⁵²

Sem dúvida, Brogan repercute nesse fragmento a desconfiança nas palavras do poeta, especialmente nos casos em que este fala sobre si mesmo. Mas para além disso, importa sublinhar a questão que se coloca aqui: quem fala quando o poeta teoriza sobre a (sua) poesia, o criador ou a pessoa? É possível que essa pergunta não possa ser respondida sem que se considere o contexto e o lugar de enunciação, porquanto o que se diz em um poema nem sempre tem o mesmo estatuto daquilo que é dito em uma carta pessoal ou em um prefácio. Essa diferença nos leva, claro, à diferença entre os gêneros, mas também evidencia os diferentes graus de estilização que o discurso de um poeta pode assumir. Brogan escolhe um bom exemplo, nesse sentido, ao observar aspectos autobiográficos na poesia de Eliot, para quem “a evolução de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade”²⁵³. Essa última citação, recolhida de um texto em que Eliot exorta os poetas a se manterem conscientes do papel da tradição, não deixa de evidenciar como a sua teoria

²⁵². PREMINGER; BROGAN, 1993, p. 921.

²⁵³ ELIOT, 1989, p. 42

também reafirma uma certa tradição – aquela que nos leva ao mito do poeta anônimo ou do poeta que abre mão da própria subjetividade e que se sacrifica em função da poesia. Não importa muito se Eliot tinha consciência dessa herança em sua teoria ou se ele sabia que os elementos autobiográficos de seus poemas seriam perceptíveis para alguns de seus leitores. Mais relevante é observar que, de um jeito ou de outro, no discurso teórico ou no poema, o poeta se vale dos mitos, entre eles o do poeta-crítico.

Se essa estilização é observável mesmo em um poeta teórico da despersonalização, o que se pode dizer a respeito de um poeta como Vinicius de Moraes, que se dizia contrário à perspectiva de Eliot? Em oposição a este, aquele parecia não acreditar muito na possibilidade de o poeta fugir da experiência biográfica. Ao considerar mais uma vez o texto da “Advertência”, suas palavras reivindicam não a impessoalidade, mas sim buscam estabelecer uma relação de contiguidade entre os movimentos da vida e os da poesia. De certa maneira, a composição da *Antologia poética* revela um projeto literário que, pelo menos a princípio, parece ser o oposto da despersonalização sugerida por Eliot, na medida em que Vinicius tenta obscurecer a diferença entre o criador e a pessoa. Não causa surpresa, portanto, que a vida deste poeta tenha sido descrita como uma “obra-prima literária” (Caetano Veloso) ou que a sua imagem tenha sido identificada com “a aparência da visão popular do que é um poeta” (Susana de Moraes) – essas afirmações constituem desdobramentos de sugestões fornecidas pelo próprio Vinicius.

Por outro lado, a recorrência de descrições como essas sugere que os mitos pessoais do poeta cumpriram aqui a sua função de tornar natural o que é um produto da cultura. Do modo como tudo é enunciado pelo poeta na “Advertência”, a narrativa se apresenta como um fato, em outros termos, essa ficção é apresentada como uma descrição objetiva da trajetória percorrida por Vinicius. Quer dizer, o obscurecimento das diferenças entre criador e pessoa atua no sentido de ocultar o artifício, os aspectos construtivos desse autorretrato; vale lembrar que tudo foi organizado de que modo que o leitor pudesse ter uma certa “impressão verídica”. Nesse sentido, o livro não parece ser aquilo que é: uma construção, uma obra organizada para produzir um determinado efeito. De igual modo, o autorretrato feito pelo poeta termina por ocultar esses aspectos construtivos, de sorte que o leitor tenha a impressão de contemplar uma fotografia realista, que corresponderia à *persona* do poeta, isto é, à ficção de seu nome.

Sob esse ponto de vista, a oposição que se verificara entre um poeta que defende a despersonalização (Eliot) e um outro que tenta vincular a sua obra aos movimentos de sua vida (Vinicius) não é tão significativa quanto se pode supor num primeiro momento. Apesar de expressarem compreensões distintas acerca da poesia, ambos desenvolvem uma

autoimagem a partir de mitos cuja enunciação oculta os seus aspectos ideológicos e construtivos. Esses dois “extremos” sugerem a importância de se observar os mitos quando tentamos comentar a imagem do poeta, pois, como já afirmou Svetlana Boym,

concentrar-se no mito cultural do poeta pode ser particularmente esclarecedor, porque o poeta é alguém criativo e criado, que está diretamente em contato com a linguagem e, portanto, possui a máxima flexibilidade na interpretação de papéis. Ao mesmo tempo, os poetas podem se estilizar excessivamente, tornando seus atributos e composição teatral mais visíveis.²⁵⁴

Essa observação de Boym é importante para que se perceba algo que, a despeito da sua obviedade (ou seria por causa dela?), nem sempre é suficientemente sublinhado: o poeta alguém que está diretamente envolvido com o uso conotativo da linguagem e, por isso, a sua fala é responsável pela ampliação dos limites da língua, pela diluição do seu valor referencial. Essa sentença vale tanto para os poetas que se declaram criadores de um heterocosmo linguístico, supostamente sem vínculo com a realidade, quanto para aqueles que afirmam cantar o “mundo material”; ambos – de forma consciente ou não – elaboram uma autoimagem e, por meio da linguagem, desempenham um papel. Como se vê, as metáforas da teatralidade são importantes para que se perceba a encenação, o desempenho do papel nos é reportado por meio de uma *máscara* construída e cultivada pelo próprio poeta. Mais uma vez é preciso afirmar que essa máscara não é necessariamente um falseamento; é crucial abandonar a dicotomia entre essência e aparência para perceber que talvez a *persona* seja apenas uma forma de tornar cognoscível aquilo que é disforme e ambíguo.

A fala de um poeta conhece, nesse sentido, diferentes graus de estilização, sendo que a escala aumenta quando ele tem a si mesmo como objeto ou quando faz declarações sobre a própria obra. A forma, sem dúvida, também condiciona o estilo, mas, de todo modo – em poemas, em paratextos editoriais, em textos teóricos –, o seu discurso sobre a poesia constitui uma maneira de desempenhar um papel, o qual pode definir o jeito como os leitores se relacionam com a sua obra.

Convém dizer, contudo, que o discurso, sendo articulado por meio da linguagem, não se manifesta apenas a partir de declarações frásicas, em razão das infindáveis possibilidades de práticas discursivas. Neste trabalho, tenho chamado atenção para uma práxis específica, a tarefa, empreendida por muitos poetas, de organizar uma antologia de versos. Mesmo nos casos em que o poeta se limita a reunir os poemas, abrindo mão de paratextos e de outras

²⁵⁴ BOYM, 1991, p. 29-30.

formas declarativas, mesmo aí é possível observar o seu discurso. A seleção de poemas éditos ou inéditos, a ação de banir outros tantos textos, a revisão ou mesmo a reescritura de versos, a montagem do conjunto com a proposição de um ordenamento interno constituem um trabalho que, ao se materializar na estrutura do florilégio, não pode senão significar. Uma vez que propõem um recorte e uma reordenação da obra poética, as antologias são extremamente propositivas: elas ajudam a definir uma determinada imagem da obra poética e, portanto, instituem uma representação do poeta antologizado. É certo que muitos poetas, ao organizarem as suas próprias antologias, não inserem qualquer outro texto que não os poemas, possivelmente porque supõem que estes falam por si mesmos. Ninguém deve pensar, porém, que aquele que assim o faz deixa de interpretar um papel; essa recusa nada mais é do que uma forma singular de interpretação.

Vinicius de Moraes não está entre esses poetas que quiseram falar apenas por meio de poemas. Sua *Antologia poética* é uma seleção desigual de sua obra, recolhida depois de quase duas décadas de produção. O antologista, porém, não se limita ao trabalho de seleção e de composição; antes de tudo, ele insere um prólogo sugestivamente chamado de “Advertência” no qual ratifica que o livro contém “certas disparidades, facilmente verificáveis no índice”²⁵⁵. De fato, essa coletânea é formada, em sua maior parte, por poemas escritos nos anos 1940, de modo que muito pouco se aproveita dos primeiros livros, publicados na década anterior. Essa seleção já é, por si só, significativa, porquanto sugere a predileção do poeta por alguns de seus poemas, em detrimento da poesia escrita na juventude. Vinicius fornece, ainda, uma explicação para tal disparidade, definindo-a como resultado de um processo de “libertação” dos “preconceitos e enjoamentos” que teriam moldado a sua fase inicial. Uma das funções desse prólogo é estabelecer a relevância do motivo da vida do poeta para a composição do livro; de saída, este assunto é apresentado como se fosse o critério principal para definir o lugar de entrada de cada poema na antologia. Em vista disso, os subconjuntos que formam as seções do livro corresponderiam a “fases” cuja origem estaria na aceitação ou na renúncia de valores e de ideais por parte do poeta.

É possível seguir essa sugestão dada na “Advertência”, uma vez que o poeta aparece como motivo de diversos poemas da coletânea, que desdobram o tema em diversas perspectivas. Na primeira seção, por exemplo, o poeta é ora uma espécie de força cósmica ou de entidade celestial que, encarnada no homem, sofre a saudade da essência (“O poeta”), ora o cantor cuja missão é purificar, com seu canto grotesco, o horror e a impureza do mundo

²⁵⁵ MORAES, 1954, p. 6.

(“Balada feroz”), ora “o Deus em sofrimento” que deseja atingir o “Supremo Impossível” e “(...) fazer do céu poderoso a Língua/ da nuvem a Palavra cheia de segredo” (“A vida vivida”). Segundo Vinicius, o início da sua segunda fase dá-se a partir do poema “O falso mendigo”, o qual abre a segunda parte da antologia. O sintagma do título designa o poeta puro que, abrigado no seio da família burguesa e cercado de todas as comodidades de sua classe, quer fazer uma grande poesia. Este poema, como já indica o seu título, é, em certo sentido, um rebaixamento do poeta que agora goza de distinções não tanto pelo dom da demiurgia ou pela excepcionalidade de condição, e sim porquanto se vale de cínicos privilégios de classe. Vale lembrar que “O falso mendigo” é descrito, no prefácio, como “o primeiro (...) escrito em oposição ao transcendentalismo anterior”²⁵⁶. É significativo, pois, que o antologista o tenha colocado como abertura da segunda seção: esse texto parece confirmar, por meio da sua forte autoironia, aquilo que já havia sido afirmado na “Advertência”, isto é, a ideia de que a “segunda fase” corresponderia a uma “libertação” dos “preconceitos e enjoamentos” classistas. Mais à frente, no poema “Mensagem à poesia”, esse poeta burguês sofrerá o choque da realidade social e das tragédias humanitárias de seu século, de modo que a poesia lhe parecerá impossível em mundo assolado pela barbárie.

Também estão incluídos na coletânea de Vinicius vários poemas que prestam homenagem a outros poetas, como Manuel Bandeira, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Federico García Lorca, Hart Crane, Rainer M. Rilke, Clodoaldo Pereira da Silva Moraes, João Cabral de Melo Neto; além de mais alguns escritos para prosadores como Pedro Nava, Octavio de Faria, Katherine Mansfield, Rubem Braga, Graciliano Ramos (cuja imagem é descrita por meio de sua máscara mortuária). Esse conjunto forma uma plêiade da qual fará parte o poeta que teria transitado do “idealismo” para o “mundo material”, ou do “sentimento do sublime” para “o encontro com o cotidiano”.

Esses breves comentários sobre alguns poemas da *Antologia poética*, apesar de deixarem de fora outros aspectos – sobretudo formais – que certamente interessam para a reflexão que aqui está sendo proposta, servem para demonstrar como a figura do poeta é de extrema relevância para a composição do imaginário poético desse livro de Vinicius. Boa parte dessa coletânea é formada por diferentes retratos do poeta, os quais repercutem diferentes mitos cuja tradição é tão antiga quanto extensa: o poeta como ser singular, o poeta revolucionário, o poeta maldito, o poeta burguês, etc. A importância da tradição evidencia que todas essas imagens são elaboradas a partir de um certo grau de estilização – conquanto elas

²⁵⁶ MORAES, 1954, p. 5.

sejam apresentadas como se fossem algo dado ou como um “destino”, para usar uma palavra frequente nos poemas de Vinicius. Ao contrário de muitos de seus pares que também organizaram antologias mas que se abstiveram de qualquer juízo crítico a respeito do conjunto de poemas, Vinicius fez da sua antologia uma espécie de livro sobre os diferentes caminhos que percorre o poeta em seu desenvolvimento. Ou ainda: desde o início, há na coletânea uma leitura que tenta alinhar em um sentido unívoco essa trajetória. Tudo se passa como se um percurso estivesse sendo percorrido pelo poeta e como se, desde o início, o antologista explicasse para o leitor qual caminho teria sido trilhado.

A *Antologia poética*, ao mobilizar mitos, promove a figuração do poeta que aparece interpretando diferentes papéis, para lembrar a metáfora empregada por Svetlana Boym. Em momentos diferentes do livro, o poeta reaparece portando distintas máscaras, as quais podem ser mais ou menos reconhecíveis, conforme a situação. Dessa maneira, pode-se ler a coletânea com um interesse específico: acompanhar o desenrolar dessa representação, ver como o poeta dramatiza este ou aquele papel. O antologista, por certo, elabora um roteiro, destacando pontos que, a seu ver, seriam centrais para a compreensão daquilo que está sendo encenado. Para ele, essas diferentes figurações constituiriam uma sequência coerente, o drama arquetípico do poeta cuja expressividade poética teria sido alcançada depois de um processo de conquista da própria identidade pessoal. Sob esse ponto de vista, a identidade e a expressividade, só teriam sido alcançadas a duras penas, ou melhor teriam sido conquistadas depois de um difícil embate do poeta com o seu meio, ou dos ideais com a realidade. O resultado desse confronto seria uma emancipação, a qual teria assegurado ao poeta a posse da sua identidade e da sua expressividade.

Todo o processo que se descreveu no parágrafo anterior confirma a imagem veiculada por Gullar, a qual também se dá a partir da negação de uma imagem anterior e da reprodução daquilo que seria a face do poeta. Essa coincidência não é casual, contudo. Ela é possível exatamente porque, a despeito de todas as transformações sociais que ocorreram desde a modernidade, os mitos ainda condicionam as representações sobre os poetas – e, por isso mesmo, a maneira como nos relacionamos com as suas obras. Sendo assim, o fato de os diferentes leitores de Vinicius concordarem amiúde com o esquema interpretativo desenvolvido na “Advertência” da *Antologia poética* sugere a resiliência e a importância dessas narrativas, sobretudo no caso desse poeta.

Com efeito, Vinicius foi um grande divulgador e renovador das tradições poéticas que historicamente desenvolveram esses mitos. Mais especificamente, ele foi talvez o grande responsável por fazer com que a sua máscara de poeta transitasse para a sua imagem pública e

vice-versa. A imagem do poeta que teve de travar uma “luta contra si mesmo” a fim de libertar-se de seus próprios “preconceitos e enjoamentos”, aos poucos, foi sendo associada àquilo que parecia ser a trajetória de sua obra, como se Vinicius fosse um “sujeito não apegado a nada”, como afirmou Susana de Moraes. Nesse movimento, os fatos e as decisões que caracterizaram a sua vida passaram a fazer parte do repertório de considerações sobre a sua obra, como se esta fosse marcada por um sentimento de abnegação extrema, em uma total recusa de tudo que não expressasse liberdade. É provável que isso explique, em grande parte, a percepção de Drummond, formulada há quase quatro décadas: a dificuldade de se aproximar da obra de Vinicius com uma isenção crítica. Há muito, acostumamo-nos a admirá-lo ou a rejeitá-lo pelas atitudes que tomou ao longo da vida, como se, diante de sua figura, não fosse mais possível distinguir o criador da pessoa.

Nada disso diminui, evidentemente, a relevância de algumas opções de Vinicius. Sem dúvida, suas escolhas pessoais foram decisivas para que ele concretizasse o ideal modernista do intercâmbio entre as culturas populares e eruditas, sobretudo porque, como sintetiza, José Miguel Wisnik:

Vinicius pareceu galgar cada vez um patamar *abaixo* do esperado pelos cultores das alturas, decepcionando os defensores da poesia transcendental contrários à poesia modernista (nos anos 40), os defensores da poesia escrita contrários à canção popular (do final dos anos 50 para os 60), os defensores da bossa nova contrários à canção mais elementar e hedonista (nos anos 70).²⁵⁷

Essas questões que dizem respeito mais à pessoa do que ao criador, a despeito de sua imensurável relevância cultural, não servem para mitigar um incômodo em relação à apreciação da obra poética de Vinicius, a qual tem merecido infelizmente menos atenção do que as lendas biográficas que se formaram em torno de sua figura. É possível que isso guarde relação com o fato de Vinicius ter se aproximado do universo da música popular não só como compositor, mas também como um *showman* que se apresentou em diversas casas noturnas do Brasil e do exterior. Posto que ele não tenha deixado de escrever poesia, o ritmo da sua produção foi consideravelmente reduzido a partir do final dos anos 50, quando se voltou para a música popular. A partir de então, aos poucos, a sua imagem pública foi sendo retida mais pelas suas performances musicais, pelos vários casamentos, pela postura boêmia do que pelos poemas que escreveu. É certo que muitos de seus poemas e versos entraram para o repertório coletivo dos brasileiros e que outros, musicados, ganharam interpretações célebres, como a

²⁵⁷ WISNIK, 2008, p. 146.

versão de “A rosa de Hiroxima”, magistralmente interpretada pelo grupo Secos e Molhados. Mesmo assim, a figura pública de Vinicius, as diversas figurações que o representam como um sujeito desprendido continuam a ser uma entrada para a sua obra e, ao mesmo tempo, um obstáculo para que ela seja conhecida para além dessas representações estandardizadas, que passaram a constituir a sua máscara.

“Parece que tudo já foi dito sobre Vinicius”. Essa frase, dita por Drummond há quase quatro décadas, não deixa de ser hoje um tanto quanto embaraçosa. A verdade que ela expressa não vem da percepção de que a obra de Vinicius já tenha sido estudada e discutida de modo exaustivo. A inquietação que essa declaração provoca tem a ver com a suposição de que pouco restaria a acrescentar a seu respeito, para além daquilo que já comunica a máscara que se lhe apegou ao rosto. A frase drummondiana expressa implicitamente um desafio crítico: avaliar a correção dessa constatação sobre Vinicius por meio de uma leitura de sua obra que não se restrinja ao já enunciado, de modo que se identifiquem nela outros questionamentos que ainda não foram suficientemente explicitados.

No começo dos anos 2000, portanto 20 anos depois de Drummond fazer essa declaração, o diagnóstico de Antonio Candido não era muito animador: “Vinicius de Moraes anda em baixa acentuada, e seria uma perda grave se não voltasse qualquer dia a ser reconhecido como um dos grandes do século literário em que viveu”²⁵⁸. Pouco tempo depois, Antonio Cícero e Eucanaã Ferraz fizeram uma avaliação semelhante: “a fortuna crítica [de Vinicius] sofreu algumas das mais severas vicissitudes da moderna literatura brasileira. Tendo gozado durante mais de três décadas do raro reconhecimento em vida, hoje não é sequer fácil encontrar, no mundo acadêmico, alguém que se tenha dedicado a estudar a sua obra”²⁵⁹. Essa descrição, escrita em 2003, merece, hoje, algumas ponderações. Em primeiro lugar, é preciso reconhecer que o cenário descrito pelos organizadores não é mais exatamente o mesmo, uma vez que há, agora, uma maior facilidade de encontrar estudos sobre essa poética. Isso se deve, em grande medida, ao trabalho desenvolvido justamente por Eucanaã Ferraz, que, entre outras ações, foi o responsável pela republicação de boa parte da obra de Vinicius, inclusive de textos que se encontravam dispersos ou mesmo inéditos²⁶⁰. Destaca-se nessas recentes publicações também o esforço de atualização da fortuna crítica de Vinicius, por meio da

²⁵⁸ Publicado originalmente na revista *Teoria e Debate*, nº 49, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, out.-dez., 2001, p. 70-71 e republicado em CANDIDO, 2008, p. 159.

²⁵⁹ CÍCERO; FERRAZ, 2005, p. 12.

²⁶⁰ Além dos livros de poesia de Vinicius, que voltaram a ser editados individualmente, Eucanaã Ferraz organizou, por exemplo, a coletânea *Poemas esparsos* (Cia. das Letras, 2008), que reúne alguns textos que se encontravam, até então, inéditos em livro.

inclusão de posfácios e outros ensaios que têm contribuído para reduzir o déficit descrito mais acima.

Por outro lado, cabe observar que a citação corresponde a um trecho da “Introdução” que Antonio Cicero e Eucanaã Ferraz escreveram para a *Nova antologia poética*, organizada pelos dois a partir dos poemas de Vinicius. Como explicita o adjetivo que abre o título dessa coletânea, trata-se de uma reformulação da *Antologia poética* que, em muitos aspectos, difere do conjunto proposto inicialmente pelo poeta e preservado por ele ao longo de sua vida. Entre outras decisões não menos relevantes, os organizadores optaram por reduzir o número de poemas dos primeiros livros de Vinicius, justamente porque, ao contrário deste, não quiseram elaborar uma antologia baseada na divisão binária da obra: “esse gesto resulta do fato de que trabalhamos sem que nos guiasse uma visão de ‘fases’ – caso contrário, elas teriam, obrigatoriamente, que estar aqui registradas”²⁶¹. O resultado, obviamente, é um volume que em quase tudo difere do projeto inicial do poeta, na medida em que se perde no novo conjunto o interesse crítico que vem exatamente da elaboração metalinguística implícita no modo como a *Antologia poética* foi confeccionada. Em contrapartida, é inegável que o livro preparado por Eucanaã Ferraz e Antonio Cicero – sendo também uma forma de leitura da obra de Vinicius – propõe novos caminhos para a apreciação desse poeta, sobretudo porque abre mão da leitura mediada pela separação dessa poética em “duas fases distintas”.

Para além dos interesses editoriais que justificam o arranjo dessa *Nova antologia poética*, não se pode deixar de reconhecer que este livro também expressa uma disposição crítica, e são os antologistas bastante explícitos a respeito de suas intenções e de seus pressupostos:

Sem ignorar as transformações essenciais ocorridas no desenrolar da obra do poeta, acreditamos que estamos dando uma visão mais clara de tal processo pela adoção do pressuposto de que não há uma saída de um extremo a outro, ou ainda, pelo entendimento de que nas mudanças, cortes, saltos, desvios, certos elementos foram aproveitados, amadurecidos, e outros de fato abandonados, numa marcha mais ou menos consciente.²⁶²

Além de demonstrar como a tarefa de selecionar textos para uma antologia implica um gesto interpretativo, esse trecho revela a disposição dos organizadores do volume no sentido de ultrapassar o esquema proposto inicialmente por Vinicius em sua *Antologia poética*. O ponto de partida de Ferraz e Cicero vai de encontro à estrutura montada pelo poeta, a qual por sua vez adotava o pressuposto inverso, isto é, a ideia de que o poeta pode se “libertar” dos

²⁶¹ CÍCERO; FERRAZ, 2005, p. 11.

²⁶² CÍCERO; FERRAZ, 2005, p. 10-11.

valores estéticos e morais em que se formou. Certamente, interessava aos novos antologistas outras imagens de Vinicius, outras compreensões de sua poética que não estivessem *a priori* comprometidas com o antagonismo entre extremos.

Esse prefácio formula ainda uma hipótese para explicar a “baixa acentuada” de Vinicius naquele momento: as contingências próprias do meio literário brasileiro no século passado e o modo como o desenvolvimento do poeta fora interpretado. Segundo essa conjectura, a obra de Vinicius teria “traído” diversas expectativas – dos católicos que não aceitaram sua “segunda fase” mais material, dos vanguardistas que desconfiavam das formas fixas, dos puristas que não aceitavam o rebaixamento dessas mesmas formas com temas vulgares, etc. Como se vê, entram no conjunto dessas contingências não apenas os aspectos estéticos, mas também outros de natureza moral, religiosa, social... Dessa forma, a divisão da obra de Vinicius em extremos – do metafísico ao mundano, do erudito ao popular, do verso livre às formas fixas, do poeta elitista ao poeta socialmente engajado – teria comprometido a avaliação da sua poética, na medida em que a sua qualidade estaria condicionada à flutuação das cotações desses polos.

Dentro desse quadro traçado, a *Nova antologia poética* mirava o contexto de sua publicação. Naquele início dos anos 2000, os organizadores propunham um distanciamento dessas questões: “aprendemos pelo menos que uma obra de arte deve ser julgada pelas suas qualidades individuais e não pelos méritos putativos da espécie a que pertença”²⁶³. Por isso, apresentavam uma coletânea muito menos preocupada com a marcação das fases, ou com a representação das possíveis movimentações de Vinicius diante dessas circunstâncias próprias de seu tempo. De certo modo, essa opção expressava uma posição crítica cuja franqueza é indispensável para um trabalho de envergadura, como esta *Nova antologia poética*. Especialmente, os antologistas manifestavam o seu apreço por uma avaliação estritamente literária, tomada como mais adequada ao contexto de publicação do novo livro. É provável que as decisões que guiaram esse trabalho de Antonio Cicero e Eucanaã Ferraz se relacionem com a identificação de uma certa monotonia na fortuna crítica de Vinicius e com o desejo de buscar novas leituras dessa obra. Isso talvez explique a valorização dos poemas propriamente ditos, independente de aspectos externos que os identificassem a esta ou àquela fase.

Certamente, um projeto com tais propósitos permite que se abram novas entradas para a obra de Vinicius, considerando que seus poemas falam por si mesmos, dispensando roteiros biográficos, polêmicas datadas, representações heroicas que são mobilizadas amiúde nas

²⁶³ CÍCERO; FERRAZ, 2005, p. 13.

declarações sobre esse poeta. Contudo, o novo livro, ao desfigurar o projeto da *Antologia poética*, desfaz também a narrativa a partir da qual este volume fora composto, o que, seguramente, implica perdas e ganhos.

À parte das justificativas que animam esse novo arranjo, cabe perguntar pelos aspectos *estritamente literários* produzidos pela narrativa formulada inicialmente por Vinicius. Dizendo de um outro modo, para além dos desdobramentos que a leitura formulada por ele teve sobre a sua fortuna crítica, convém investigar como essa autointerpretação constitui não apenas uma das formas de controle autoral, mas também uma construção literária, isto é, uma ficção que, exposto na “Advertência”, é reelaborado internamente nos poemas e, mais ainda, no conjunto do livro a partir do trabalho de ordenação e composição da *Antologia poética*.

Como já foi dito anteriormente, um dos eixos dessa coletânea é a figuração de um percurso desenvolvido pelo poeta ou, em outros termos, a composição de uma narrativa sobre como o “poeta místico” se tornou o “poeta do mundo material”. Essa transição é significada a partir, claro, de algumas metáforas que implicam a ideia de libertação, conversão e renúncia; o que significa dizer que há no livro também uma imagem do amadurecimento do poeta, na medida em que se figura como ele se tornou ele mesmo. Mais uma vez, é preciso reconhecer a importância dos mitos pessoais do poeta, uma vez que nesse processo de conversão estão sendo postas diversas representações do bardo, as quais seguramente foram importantes para a composição da narrativa. Se o livro foi produzido com o propósito de produzir no leitor uma “impressão verídica” desse processo, que imaginários a *Antologia* formula sobre o poeta?

Para um poeta como Vinicius, que elabora a sua obra a partir de um amplo conhecimento da tradição poética, é quase impossível que os mitos herdados na juventude tenham sido totalmente descartados. Antonio Candido afirma que “na história da literatura brasileira ele é um poeta de continuidades de não de rupturas”²⁶⁴. Nesse sentido, é provável que, na elaboração da sua própria imagem, Vinicius tenha recorrido a diversos mitos que constituem um elemento essencial para a compreensão do seu autorretrato. Não é sem motivos que o poeta reaparece com frequência no livro, seja nos diversos poemas que usam a primeira pessoa, seja quando, por meio da terceira pessoa, os versos invocam a imagem de outros poetas.

Hoje, o interesse crítico da *Antologia poética* está menos no que ela afirma sobre as alegadas “fases” do poeta do que no modo como a construção desse autorretrato é figurada pelos poemas. O que está em jogo aqui não é tanto a identificação da imagem correspondente

²⁶⁴ CANDIDO, 2008, p. 159.

ao *verdadeiro Vinicius*. É preciso revisitar os mitos sem esquecer que uma das suas funções é exatamente reduzir as ambiguidades, isto é, encobrir as contradições intrínsecas ao desenvolvimento da obra de um poeta. As representações que tomam uma obra a partir de “fases antagônicas”, bem como as imagens que qualificam o poeta como “místico”, “maldito”, “revolucionário”, “burguês”, “elitista”, “popular” etc. são extremamente importantes para a elaboração dos mitos. Contudo, o contrapeso é exatamente tudo aquilo que é deixado de fora dessas máscaras e que, nem sempre, é suficientemente visto.

À parte disso, cabe perguntar pela importância que têm nessa poética as construções antagônicas. Mário de Andrade, em uma crítica ao terceiro livro de Vinicius, *Novos poemas*, reprova a insistência do poeta nas “antíteses cheirosamente fáceis”, em pares como vida/morte, bem/ mal, união/ separação – “sei que uma vez por outra semelhantes antíteses vivem, mas sua sistematização me parece abusiva”, sentencia Mário²⁶⁵. É certo que, mesmo depois deste livro, o sistema permaneceu, sendo desdobrado em outros livros e em outros poemas posteriores. É possível rastreá-lo, por exemplo, na estrutura da *Antologia poética* desde a “Advertência”, quando o poeta elabora a oposição entre a “fase mística” e a “fase material” e, depois, na própria divisão do livro em duas partes. Por isso, pode-se indagar a respeito da relevância desses pares de contrários na estrutura dos poemas que compõem a antologia. Uma vez que constituem uma sistematização, como bem notou Mário, que implicações têm o “abuso” desses contrastes? No imaginário poético de Vinicius de Moraes, os antagonismos se desdobram em diversas tensões, reaparecendo sob metáforas várias, conforme o poema. Assim, oposições diversas – homem/ mulher, nascer/ morrer, sublime/ cotidiano, mulher branca/ mulher morena, dia/ noite, etc. – percorrem a fantasia de muitos poemas dessa *Antologia*, marcando também a sua unidade para além das divisões propostas pelo poeta. Se as palavras de Vinicius ajudaram a definir a sua imagem, se a leitura que ele formulou na “Advertência” repercutiu em outros lugares, é necessário reconhecer que nada disso seria eficiente não fosse a estrutura dos poemas propriamente ditos. Conforme nos lembra Lawrence Lipking, “o poeta que alega ter entrado em uma nova etapa da vida traz uma testemunha que não pode mentir: a evidência dos poemas”²⁶⁶. Quem intima as testemunhas é sempre o poeta que, instruindo os depoimentos, espera que elas ajudem a definir uma determinada imagem sobre ele mesmo – tudo o que ele afirma a seu favor ficará em suspenso até que o poema seja convidado a falar. Essa testemunha é imprevisível, contudo; ninguém sabe de antemão se ela comparecerá ao lado da defesa ou da promotoria.

²⁶⁵ ANDRADE, 2004, p. 83-84.

²⁶⁶ LIPKING, 1981, p. ix.

3 A MATRIZ POÉTICA

Pois mitologia e poesia são unas e inseparáveis. Os poemas da Antiguidade unem-se todos, um com o outro, até se constituírem em partes e membros sempre maiores do todo; um se engrena no outro e, por todas as partes, é sempre um e o mesmo espírito diversamente expresso. Assim, não construímos uma imagem vazia ao dizer que a poesia antiga é um único, completo e indivisível poema. Por que não deveria acontecer de novo o que já aconteceu antes? De uma outra maneira, bem entendido.
E por que não maior, e mais bela?
("Discurso sobre a mitologia", Friedrich Schlegel)

Em 2013, a escola de samba União da Ilha do Governador apresentou no carnaval carioca o enredo "Vinicius no plural: paixão, poesia e carnaval", em homenagem ao poeta que passara boa parte de sua infância naquela ínsula cercada pelas águas da Bahia de Guanabara. Os mais de 3 mil componentes da agremiação entraram na avenida embalados pelo samba-enredo que anunciava um acontecimento singular:

Surgiu, ao som do mar, um poeta
Que brincava na areia
Na Ilha um menino, sempre a sonhar
Fez da sua vida um poema
E viveu a declamar
"Como é bom se apaixonar!"²⁶⁷

Esses versos iniciais do samba faziam coincidir dois eventos, o nascimento de Vinicius, cujo centenário se comemorava naquele ano, e um fenômeno extraordinário e mágico, o surgimento de um poeta. Envolto em sonho e fantasia, o menino da Ilha, celebrado por esse enredo, não era um garoto qualquer; como se os rumores do mar assim o prenunciassem, aquela criança estava marcada, desde o seu nascimento, pelo signo da poesia. A sua vida, portanto, se realizaria em consonância com essa fatalidade; sua condição de poeta determinaria antes de tudo o seu destino, que não poderia ser outro senão o de fazer a conversão da própria existência em obra poética.

O imaginário que movimenta a quimera desse samba-enredo está em plena conformidade com aquilo que o próprio Vinicius de Moraes desenvolveu em sua poesia. De ponta a ponta, a obra de Vinicius demonstra um grande interesse pela vida do poeta, como se este fosse muito mais do que o sujeito que compõe versos. Na moderna poesia brasileira, Vinicius é possivelmente aquele que mais se preocupou em (re)elaborar e investigar os mitos

²⁶⁷ Samba-enredo de autoria de Ginho, Vinicius do Cavaco, Eduardo Conti, Professor Hugo e Jair Turra. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VAQtoJDrZDw>>. Acesso em: 11 ago 2018.

relativos ao poeta, os quais remontam a uma tradição mais antiga e mais extensa do que o próprio conceito moderno de literatura e poesia. Se é verdade que a figuração do bardo constitui um importante eixo temático que percorre momentos distintos da produção de Vinicius, também não será difícil perceber que o fascínio pelos mitos do poeta (ou seria algo ainda mais grave do que uma sedução?) aparece em diversos poemas do livro que reuniu grande parte de sua obra em verso, a sua *Antologia poética*.

Até aqui, ao voltar-me para essa coletânea, concentrei-me no esforço de Vinicius para fazer do livro uma obra reflexiva sobre a sua própria poesia, indicando para o leitor aquilo que, para ele, corresponderia às características dessa poética. Os capítulos anteriores enfatizaram, especialmente, os diálogos que se travaram em torno do livro, a partir das considerações que o próprio poeta deixou registradas em correspondências e nos diferentes prefácios que escreveu para a antologia. Por mais de uma vez, explicitarei o empenho de Vinicius no sentido de dividir sua obra poética em duas fases distintas, a partir de um arranjo mais ou menos cronológico que determina a ordenação dos poemas dentro da coletânea. Mesmo que essa proposição já tenha sido suficientemente descrita aqui, cabe lembrar que ela se baseia na ideia de uma cisão – ou de uma “libertação”, para voltar mais uma vez ao termo empregado por Vinicius – entre a obra de juventude e aqueles poemas publicados sobretudo depois de 1940.

Contudo, se o capítulo precedente acumulou uma série de reflexões a partir da “Advertência” publicada na *Antologia poética*, ainda está por ser lida a maior e mais extensa seção do livro de Vinicius: aquela formada pelo conjunto de poemas que constituem a coletânea propriamente dita. Resta, portanto, alcançar esses poemas sem perder de vista o que foi elaborado anteriormente. Como se viu, os textos poéticos que formam a *Antologia* já foram assinalados por uma fortuna crítica que, com frequência, endossou as considerações do próprio Vinicius. O desafio que se coloca aqui é menos uma desconstrução desses significados estabelecidos e cristalizados do que uma tentativa de encontrar nos poemas entradas ainda não suficientemente percorridas. O pressuposto que anima as leituras a seguir é a convicção de que, embora a divisão da obra de Vinicius em duas fases opostas seja possível, tal segmentação não é a única forma de abordar essa poesia. Mais especificamente, é preciso acercar-se da *Antologia poética* sem a expectativa de confirmar o já enunciado; para tanto, talvez seja mais adequado executar tal tarefa com uma disposição crítica que não tem o compromisso de ratificar o esquema proposto por Vinicius, nem tampouco a vontade pernóstica desmantelá-lo.

Desde já, colocam-se algumas questões. Sem deixar de reconhecer que a obra de um poeta múltiplo como Vinicius se modifica conforme ocorram aquisições e renúncias, sem deixar de observar também que tais transformações podem evidenciar momentos e procedimentos antagônicos, cabe perguntar por aquilo que, a despeito de todas as vicissitudes, evidencia constantes dessa poética. Por outro lado, convém investigar como esses valores estáveis reagem às mudanças não só temáticas, mas também formais que se processaram na obra de Vinicius. Quanto a este último ponto, vale dizer que falo aqui de um poeta atento aos aspectos relativos à configuração do poema e que, exatamente por isso, cultivou uma expressividade vária, incorporando em sua poesia tanto técnicas das vanguardas, quanto estruturas pré-modernas, que formam a tradição do soneto, da balada, da elegia, por exemplo.

Vinicius construiu um discurso literário para o qual a linguagem poética esteve, desde o início, preocupada com a investigação do absoluto, com a meditação sobre os sentidos do tempo, com a indagação sobre os limites do humano, mesmo nos momentos em que sua obra parecia fazer aquele movimento de aproximação com o mundo material. Se a *Antologia poética* evidencia as mudanças por que passou a obra poética de Vinicius, ela também permite ver aquilo que ficou de fora ao se descrever tais mudanças apenas por uma segmentação por fases. Especialmente, cabe sublinhar que a leitura desse livro permite ver uma poesia que retorna, amiúde, ao mito, como se tais narrativas guardassem segredos e mistérios cuja revelação constitui a função e o destino do poeta. Em tal esquema, não surpreende que a figura do vate apareça em diversos poemas da *Antologia* (e em muitos outros que não foram incluídos neste livro). Nesse sentido é que se pode entender melhor o interesse de Vinicius pelo poeta – se a este compete a decifração de antigos enigmas, nada mais urgente do que investigar o seu sistema de vida e de morte, o seu modo de amar, a relação entre ele e a poesia, a sua existência num mundo cada vez mais avesso a esses mesmos enigmas.

Vinicius manteve em sua obra um constante diálogo com os mitos do poeta, os quais, não sendo um produto específico da modernidade, continuaram a ser reelaborados por ela. A sua poesia contém uma série de autorretratos que dramatizam e estilizam a vida do poeta a partir de figurações várias. A insistência nesses mitos e a profusão de autoimagens produzidas – o poeta fatalista, o poeta participante, o poeta burguês, o poeta amante, etc. – sugere que Vinicius esteve bastante empenhado em representar papéis poéticos. Lançar um olhar mais demorado sobre as representações do poeta que aparecem na poesia de Vinicius permite observar como essa consciência mítica produz diferentes desdobramentos em sua obra. Ao mesmo tempo, a persistência dessas figurações sugere uma articulação entre momentos diferentes da obra. Notar como esses vínculos se processam dentro da *Antologia poética* é um

importante ponto de partida para que novos caminhos interpretativos sejam estabelecidos para além das sugestões fornecidas pelo próprio Vinicius.

3.1 “O mesmo eterno poeta”

Na *Antologia poética*, de Vinicius de Moraes, a alusão à experiência mística aparece desde as primeiras páginas, quando, ainda na “Advertência”, o autor menciona a sua “fase cristã” e a “libertação” pela qual teria passado algum tempo depois. A questão não se encerra neste prefácio, no entanto. Uma primeira pergunta que pode ser feita a esse respeito indaga sobre os legados dessa formação católica para a definição da imagem do poeta. Não é incomum que uma vivência religiosa deixe no espírito humano a impressão de que a vida está sob a ingerência de forças cujo sentido e controle lhe escapam completamente. Apesar do desejo de Vinicius de marcar fronteiras entre dois momentos supostamente antagônicos de sua poesia, é possível perceber que diversos poemas reunidos nessa coletânea revelam um sujeito poético bastante preocupado com a questão da fatalidade. Não sem motivos, essa palavra e outras do mesmo campo semântico reaparecem em diversos poemas da *Antologia*. Apenas para que se tenha uma noção da insistência de Vinicius no tema, os termos “fatalidade”, “fatal” “destino” aparecem, na *Antologia poética*, em poemas como “O olhar para trás”, “A Legião dos Úrias”, “A uma mulher”, “Alba”, “O escravo”, “Viagem à sombra”, “O poeta”, “Balada feroz”, “A vida vivida”, “Elegia quase uma ode”, “Elegia desesperada”, “O falso mendigo”, III e IV dos “Quatro sonetos de meditação”, “Soneto de Londres”, “Cântico”, “A bomba atômica”, “Balada negra”, “Balada das duas mocinhas de Botafogo”. A reiteração desses vocábulos – que não raro aparecem mais de uma vez em um mesmo poema – levanta a suspeita de que o “sentimento do sublime” não esteja circunscrito a um único período da poesia de Vinicius, tal como advertira o poeta.

Um poeta fatalista

No caso dessa obra, tal sentimento se revela na insistência no tema do destino do poeta, desdobrado na sequência de poemas que compõem a *Antologia poética*. É sintomático que o assunto apareça logo na estrofe inicial do primeiro poema da coletânea:

Nem surgisse um olhar de piedade ou de amor
Nem houvesse uma branca mão que apaziguasse minha fronte

[palpitante...
[fatalidade

Eu estaria sempre com um círio queimando para o céu a minha
Sobre o cadáver ainda morno desse passado adolescente.²⁶⁸

A despeito de os primeiros versos sublinharem a expectativa pelo surgimento de um afeto pacificador – aquilo que muito tempo depois seria sintetizado por Vinicius, na letra de “Se todos fossem iguais a você”, como “a esperança divina de amar em paz”²⁶⁹ –, essa estrofe elabora uma irretorquível afirmação de um destino a ser cumprido. Por enquanto, nem mesmo o toque da Amada, o amor ou a compaixão dos homens são capazes de distrair o jovem que, “partido de dor, chorando”, parece preso à consciência de uma sina. Tal compreensão é elaborada a partir de um olhar que se volta para as altas esferas do céu, onde parece se desenrolar a trama daquilo que ele apreende como sendo a sua sorte, sugestivamente designada pelo sintagma “a minha fatalidade”.

Esse primeiro poema da antologia procura elaborar, como sugere o último verso da estrofe acima, uma reflexão acerca daquilo que, apesar de perdido, insiste em permanecer. A referência ao “cadáver ainda morno” sobre o qual chora o jovem poeta materializa essa ambiguidade entre aquilo que pertence ao passado, mas que ainda não foi completamente esquecido ou sepultado. O título do poema também reforça essa ideia, na medida em que nos coloca diante de um sujeito que contempla o mundo pretérito, com bastante dificuldade de elaborar um sentido para essa passagem. À primeira vista, portanto, a fatalidade do poeta parece guardar uma importante relação com um certo sentimento de nostalgia. Além disso, de um modo sutil, o fato de esse poema ter sido colocado logo após o texto da “Advertência” acrescenta mais significados à sua leitura: o poeta amadurecido, ao “olhar para trás”, recolhe a sua poesia de juventude, mas parece de certo modo incapaz de se desfazer daquilo que ele mesmo dissera como sendo a sua poesia imatura, um “cadáver morno” que reaparece nesse primeiro poema do livro. De todo modo, a escolha desse poema como abertura da *Antologia* recupera o que já fora feito em *Forma e exegese*, pois também ali “O olhar para trás” cumpria a função de iniciar a coletânea.

²⁶⁸ “O olhar para trás”. MORAES, 1954, p. 7. Publicado pela primeira vez em *Forma e exegese*, esse poema apresenta, nas edições da *Antologia poética* que Vinicius publicou em vida, uma pequena alteração no penúltimo verso citado. Em vez de “com um círio”, o livro original trazia “como um círio” (Cf. MORAES, 1935, p. 11). Apesar de suspeitar que essa modificação seja antes uma gralha do que uma intervenção do poeta, optei por citar o verso tal como transcrito nas sucessivas edições da *Antologia* publicadas por Vinicius.

²⁶⁹ Verso de “Se todos fossem iguais a você”, composição de Vinicius de Moraes para a música de Antônio Carlos Jobim. MORAES, 2004, p. 1355.

Na *Antologia poética*, a questão da perda retorna nos três poemas subsequentes, que podem ser lidos como meditações sobre essa experiência que, na visão desse poeta, caracteriza tanto a relação amorosa, tema de “A uma mulher” e de “Ausência”, quanto a impressão humana da passagem do tempo, sobre a qual se volta o poema “Ilha do Governador”. Nesses três textos, o sujeito poético parece investigar aquilo que, a despeito de ausente, sobrevive como uma espécie de memória ou de desejo involuntários. “Como não lembrar essas noites cheias de mar batendo?/ Como não lembrar Susana e Eli?/ Como esquecer os amigos pobres?”, pergunta o poeta na bela estrofe que fecha “Ilha do Governador”²⁷⁰. Essa profusão de questões levantadas como que circunscrevem no campo do inevitável a lembrança desses eventos evocados pelo poema, a qual é figurada, mais uma vez, pela perspectiva de um fatalista.

Que sente, então, o poeta diante dessa “sua fatalidade”? Mesmo assumindo-a como um destino inexorável, pode ele encontrar alguma saída, ainda que provisória? Será preciso seguir a leitura da *Antologia* para perceber que essas questões preocupam sobremaneira o jovem poeta, como se fizessem parte de um problema fundamental, nunca totalmente desfeito, ao qual ele retorna diversas vezes.

No poema que aparece na sequência de “Ilha do Governador”, a metáfora do aprisionamento é empregada de modo mais explícito para definir a ligação do poeta com a sua sorte, apreendida por ele como uma espécie de revés inexoravelmente ambíguo:

Terrível é a dor que lança o poeta prisioneiro à suprema miséria
 Terrível é o sono atormentado do homem que suou sacrilegamente
[a carne
 Mas boa é a companheira errante que traz o esquecimento de um minuto
 Boa é a esquecida que dá o lábio morto ao beijo desesperado.²⁷¹

Aqui, a natureza da tensão está mais bem definida, ajudando a esclarecer os termos que formam a complexidade da condição do poeta. As duas metades que constituem esse quarteto compõem um jogo de antagonismos, explicitamente demarcado, tanto pela conjunção “mas”, que abre o terceiro verso, quanto pela oposição sugerida a partir da repetição dos adjetivos “terrível” e “boa”. No vértice dessa polarização, encontra-se o vate, figurado como um elemento passivo, ora aprisionado ao absoluto, lançado à “suprema miséria”, ora submetido ao efêmero êxtase do “beijo desesperado” trazido pela Amada. Some-se a isso, o emprego do

²⁷⁰ MORAES, 1954, p. 12

²⁷¹ “O Incriado”. MORAES, 1954, p. 16

léxico ainda revestido do imaginário cristão-católico que acentua o tormento do homem cujo fado de um pecado original parece ter-lhe roubado a constância da comunhão com o divino.

Em relação a este último ponto, vale dizer que o poema poderia servir para ilustrar a “fase cristã”, tal como descreve o próprio Vinicius na “Advertência” da *Antologia poética*. Contudo, a segunda parte da estrofe citada também sugere uma oscilação irônica que faz duvidosa a predicação desses versos como “cristãos”. Melhor seria reconhecer que Vinicius, sendo um poeta da modernidade, pode manipular uma linguagem lírica híbrida, que faz, sem grandes dificuldades, uma conciliação entre discursos de natureza vária, combinando no poema tanto a dimensão religiosa quanto as investigações místicas e filosóficas. Essa associação, conforme se verá pela leitura de outros poemas, não é algo que parece restrito à primeira poesia de Vinicius; tampouco se trata de um procedimento exclusivo deste poeta, pois como nos lembra Benedito Nunes, tal transação entre poesia, filosofia e religião já se tornara um expediente frequente desde o Simbolismo, “caracterizando a linguagem mista da lírica moderna, com acentuados traços de religiosidade, misticismo e especulação filosófica”²⁷².

Ainda sobre a estrofe acima, note-se que seu derradeiro verso parece criar uma espécie de sistema de compensações entre elementos positivos e negativos, como se pode observar pela primeira e pela última palavra da linha. A adversidade entre o *terrível* e o *bom*, elaborada ao longo da estrofe, se refaz de certo modo nesse final, como uma espécie de tensão que determina a composição de um todo dialético, indispensável para figurar a ambivalência da condição do poeta, cingido entre a dor horrível e o efêmero bem-estar encontrado nesse minuto de esquecimento.

O surgimento do poeta

A especulação filosófica, que também participa do discurso desse poema, parece colocar, ainda, uma questão fulcral: quem ou o que é o poeta? A intenção especulativa aparece já no título, na medida em que a designação “O Incriado”, aberta pelo artigo definido, não esconde a pretensão propositiva do poema. De saída, o poeta é definido como uma espécie de entidade informe, que não foi criada, mas que existe fora do tempo e do espaço, como uma força atemporal e extracorpórea. Ocasionalmente, esta substância amorfa pode acercar-se da presença humana:

²⁷² NUNES, 1999, p. 18.

Às vezes por um segundo a alma acorda para um grande êxtase sereno
 Num sopro de suspensão a beleza passa e beija a fronte do homem parado
 E então o poeta surge e do seu peito se ouve uma voz maravilhosa,
 Que palpita no ar fremente e envolve todos os gritos num só grito.²⁷³

O homem e o poeta coincidem, portanto, apenas no breve espaço de tempo em que a beleza encontra-se com a alma humana. Tal encontro, no entanto, é descrito por dois verbos – “passar” e “beijar” – que conotam a sutileza desse contato, como se o liame entre a beleza e a alma fosse, por princípio, bastante delicado. Assim, o surgimento do poeta, isto é, a sua conformidade com o espírito humano é um fenômeno significativamente transitório, condicionado à ocorrência de um “grande êxtase sereno”. Seria possível dizer que tal estrofe, ao descrever por esses termos o fenômeno do surgimento do poeta, recupera o imaginário romântico acerca da inspiração. Mas também se pode ver, aqui, a aproximação com um pensamento ainda mais antigo que o próprio Romantismo. No *Fedro*, por exemplo, Platão coloca na boca de Sócrates um grande discurso acerca do êxtase e do delírio, cujos benefícios já seriam conhecidos pelos primeiros homens, que teriam dado nome a tudo. O ponto central desse discurso reside na ideia de que o delírio corresponderia a um “dom divino”, ao contrário da ponderação, um talento tipicamente humano. Depois de mencionar os efeitos positivos desse dom, inclusive para a prevenção de doenças e epidemias, Sócrates chega a um tipo específico de arrebatamento, o delírio proveniente das Musas, cuja caracterização ajuda a distinguir duas classes de poeta:

Quando se apodera de uma alma delicada e sem mácula, desperta-a, deixa-a delirante e lhe inspira odes e outras modalidades de poesia que, celebrando os numerosos feitos dos antepassados, servem de educar seus descendentes. Mas, quem se apresenta às portas da poesia sem estar atacado do delírio das Musas, convencido de que apenas com o auxílio da técnica chegará a ser poeta de valor, revela-se, só por isso, de natureza espúria, vindo a eclipsar-se sua poesia, a do indivíduo equilibrado, pela do poeta tomado do delírio.²⁷⁴

Considerando esses dois arquétipos descritos no diálogo platônico, o poeta que surge na estrofe de Vinicius está muito mais próximo do primeiro tipo, ou seja, daquele que aparece quando a alma é despertada pelo enlevo das Musas; a poesia por ele trazida vem desse transe que o contato divino lhe propicia. É sintomático que a estrofe não faça referência ao processo

²⁷³ “O Incrriado”. MORAES, 1954, p. 17.

²⁷⁴ Fedro, 245a.

de composição do poema; este, na verdade, parece ser antes um desdobramento daquele contato, como se fora resultado não do esforço ou da manipulação da técnica, mas sim um acontecimento mágico, que se dá pela via do divino e do mistério. Assim como o poeta não foi criado, a “voz maravilhosa” que se ouve no peito do homem tocado pela graça das Musas parece ter um movimento próprio, como se estivéssemos diante de um processo de irrupção espontânea. Dentro desse quadro, não estranha que a técnica não seja mencionada, porque ela pouco tem a oferecer se tudo já foi elaborado magicamente pelas divindades da poesia, cabendo ao homem agraciado apenas ser tecnicamente cuidadoso para não corromper a dádiva que lhe foi oferecida.

Dessa maneira, se o poeta *não foi criado*, tampouco se pode dizer que ele seja o criador da poesia. Vale observar que, no início do processo, o homem está “parado” e parece permanecer assim durante o transe. Por isso, do modo como tudo é figurado, temos uma representação da poesia como um resultado não da inteligência técnica ou do espírito criador humano; ela é, acima de tudo, um produto da ação das Musas que, beijando a alma do homem, levam-lhe por um segundo ao conhecimento do belo.

Pode-se ainda lembrar que, na sequência dessa fala de Sócrates no *Fedro*, Platão, ao defender a perenidade da alma, define a imortalidade como uma característica daquilo que, por definição, tem movimento próprio. O imortal não depende de alguém ou de alguma outra força para movê-lo, simplesmente porque ele não pode ser criado. “Só o princípio não é gerado; muito ao revés disso: dele, necessariamente, é que se origina tudo o que nasce; ao passo que ele mesmo não provém de nada”²⁷⁵. Observe-se como esse comentário guarda semelhança com aquilo que o poema de Vinicius nos diz sobre o poeta: ele não pode resultar do aperfeiçoamento de um talento humano, porque, se assim o fosse, ele seria *produzido* à medida que um sujeito aprendesse uma determinada técnica de composição. Na figuração proposta pelo poema, o poeta é, por definição, o que não pode ser gerado a partir de nenhuma ação externa, já que é o “Incriado”.

Portanto, de acordo com essa proposição, ninguém que não receba das Musas esse destino poderá se tornar um poeta; sendo aquele que não foi criado, o poeta é também imortal. Dizer isso não é qualquer coisa, especialmente quando se tem em mente que toda a poética de Vinicius é também uma grande meditação sobre a morte. De ponta a ponta, a sua obra se mostra bastante preocupada com a investigação da finitude, mesmo nos momentos em que ela se constitui como uma celebração da vida. A representação do poeta como alguém que escapa

²⁷⁵ *Fedro*, 245d.

às contingências da morte é talvez o índice de uma esperança nunca totalmente perdida, como se estivesse aí também a quimera e o desejo de transcender os limites de tudo aquilo que vive e que, portanto, está fadado ao desaparecimento. Reaparecendo em momentos distintos da obra de Vinicius, essa esperança determina, por exemplo, os versos finais da peça *Orfeu da Conceição*, coloridos por um idealismo que o poeta deseja preservar: “Para matar Orfeu não basta a Morte./ Tudo morre que nasce e que viveu/ só não morre no mundo a voz de Orfeu”²⁷⁶.

A especulação que faz do poeta algo para além da morte dota-lhe de uma autonomia, como se ele se movimentasse por meio de uma força própria, cujo controle não é facultado aos homens, seres incoercivelmente presos à expectativa do fim e à inescapável morte. É por isso que, da mesma maneira que veio, isto é, por meio de um “sopro de suspensão”, o poeta parte:

Mas depois, quando o poeta foge e o homem volta como de um sonho
E sente sobre a sua boca um riso que ele desconhece
A cólera penetra em seu coração e ele renega a poesia
Que veio trazer de volta o princípio de todo o caminho percorrido.²⁷⁷

A sequência do poema revela, então, o reverso dessa experiência de frenesi, porquanto o homem que alcançou o êxtase pelo contato com a poesia paga em seguida um preço pela transcendência. Se o contato com as forças divinas era descrito em versos que mal ocultavam um certo orgulho por essa condição privilegiada, aqui, de modo mais contundente, se coloca a ambiguidade desse *status*, uma vez que a efemeridade do beijo indica que tudo pode não ter passado de uma experiência onírica. É curioso que a referência ao despertar da alma encontre, na estrofe seguinte, a contrapartida de uma símile que reduz tudo a um sonho... De certo modo, aquele que celebrava envaidecido o surgimento da poesia como uma força mágica em seu peito sente, depois, o gosto acre da frustração e da incerteza sobre a realidade de tudo o que diz ter vivido. Por outro lado, a sequência narrativa que marca essas duas estrofes citadas anteriormente sugere uma importante distinção entre o poeta e o homem que faz versos. O primeiro é uma espécie de acontecimento que se abate sobre o segundo, pela via de uma experiência extática. Nesses termos, a poesia é entendida menos como uma criação do que como estágio de arrebatamento que atinge a alma do homem, quando este é visitado pela beleza e acessa, “por um segundo”, a dimensão do sonho. Assim descrita, a poesia parece

²⁷⁶ MORAES, 2004, p. 1471.

²⁷⁷ O Incriado”. MORAES, 1954, p. 17.

dissociar-se do mundo concreto, como se fora uma revelação cuja dinâmica se processa a partir do mistério e do incontrolável. Tudo isso, no entanto, é fugaz, conforme demonstra a estrofe transcrita por último, que descreve os instantes seguintes ao transe. O retorno à consciência coincide com a retirada do poeta que, afastando-se do homem, deixa-lhe no coração a cólera e a sensação de que a poesia é um fenômeno inconstante e efêmero.

Contudo, uma vez experimentado o “beijo da beleza”, o homem sentirá uma profunda nostalgia dessa experiência, desejando ardentemente reconstituí-la – em que pese a forte ambiguidade entre o despertar da alma e a desconfiança de que tudo não passou de um sonho... Por isso, cabe-lhe retornar ao ponto de partida para tentar talvez seguir mais uma vez “todo o caminho percorrido”. A consciência desse desejo e a constante necessidade de satisfazê-lo são significadas como uma fatalidade para o homem que, por um segundo, coincidiu (ou acredita ter coincido) com o poeta. Talvez seja este o principal aprendizado da primeira poesia de Vinicius, o qual terá diversos desdobramentos em toda a sua poética, mesmo nos poemas em que se tenta uma aproximação maior com o elemento cotidiano: sujeito poético será, em grande medida, animado por tal anseio, pela expectativa de sentir outra vez esse beijo, de fazer do poema uma superfície de contato entre o homem e o poeta.

A insistência de Vinicius em abordar a figura do poeta se associa, portanto, a essa compreensão a respeito da sua condição. No seu imaginário, o homem que traz a memória de ter coincido alguma vez com o poeta é alguém diretamente implicado com a experiência da perda, com a sensação de que um importante laço de harmonia foi desfeito. Nesse sentido, falar sobre o poeta é mais do que investigar o homem que escreve poemas. O poeta que aparece nessa coletânea não é apenas um sujeito caracterizado por um ofício, ou alguém ligado à circunstância de uma só vida. Ele é uma espécie de consciência que reúne em si os caminhos e descaminhos não só dos homens, mas de toda a natureza. Por causa disso, em sua voz se podem ouvir muitas outras vozes, como sugere o verso baudelairiano, usado como epígrafe no poema “O escravo”, situado um pouco mais à frente na *Antologia poética*: “j’ ai plus de souvenirs que si j’ avais mille ans”.

É significativo que, na organização da sua *Obra poética*, feita Afrânio Coutinho, Vinicius tenha chancelado a divisão dos seus poemas em seções como “O sentimento do sublime” e “O encontro com o cotidiano”. Esses dois sintagmas, mais do que definirem as características dos poemas incluídos em cada desses grupos, mostram que a atuação crítica de Vinicius, isto é, a sua vontade de elaborar categorias interpretativas para a própria obra, também retoma a tensão que percorre sua obra. O homem que se defronta com o cotidiano, com a dureza da sua condição finita, é aquele que nunca deixará de guardar em seu coração

pelo amor dos poetas, para logo em seguida perder-se “mais alto e mais além, morta dentro do espaço”. Os poetas, por terem conhecido o sexo da deusa, tornam-se vassallos dela, guardando também a memória desse enlace divino e celestial. Enquanto isso, no céu fertilizado pelo conúbio entre os poetas e a deusa, vaga errante o misterioso material fecundado à espera do momento adequado à germinação.

É isso que ocorre na última parte desse longo poema narrativo. Procede-se, agora, à narração de um novo ritual, que será responsável pela descida do poeta ao chão. Assim, “E quando as noites estelares fremiam nos campos sem lua”, mulheres virgens se postavam nuas, o ventre aberto aos céus, para receberem o desconhecido fruto do consórcio entre o poeta e a deusa:

Nesse instante, ao delíquio de amor das destinadas
Num milagre de unção, delas se projetava à altura
Como um cogumelo gigantesco um grande útero fremente
Que ao céu colhia a estrela e ao ventre retornava.²⁸¹

A plasticidade empregada na composição dessa imagem do grande útero reafirma a dicção mítica que caracteriza a enunciação do poema, cuja natureza especulativa se traduz na montagem linear da narrativa, que percorre um longo arco temporal sem nunca se distanciar do seu objetivo elucidativo. Não é por acaso que, ao organizar a primeira edição da *Antologia poética*, Vinicius decidiu unir os dois poemas que apareciam lado a lado em *Forma e exegese*. A nova composição explícita, de modo mais orgânico e lógico, o propósito dos dois textos antes separados, sobretudo quando se considera que, com facilidade, é possível notar a relação de interdependência das narrativas de cada um deles.

O poema se encerra, então, com o nascimento do poeta. Findo o processo de gestação, as virgens “deitavam à terra o fruto maldito”:

Tinha nascido o poeta. Sua face é bela, seu coração é trágico
Seu destino é atroz; ao triste materno beijo mudo e ausente
Ele parte! Busca ainda as viagens eternas da origem
Sonha ainda a música um dia ouvida em sua essência.²⁸²

Como se estivéssemos mesmo diante de mito genesíaco, toda a narrativa culmina nessa que é a última estrofe do poema e que traça uma imagem do poeta a partir do seu destino e das suas ambiguidades. Se na primeira parte do poema, o poeta era, sobretudo, uma

²⁸¹ “O poeta”. MORAES, 1954, p. 37.

²⁸² “O poeta”. MORAES, 1954, p. 38.

entidade abstrata e celestial, por fim, ele aparece descrito como uma figura híbrida, entre o humano e o divino, fruto de um conúbio astrológico, mas também gerado no ventre de mulheres das “tribos da Terra”. Nada disso, no entanto, retira-lhe a dimensão extraordinária e até mesmo ideal, porquanto sua origem não é terrena, como evidencia a referência ao “beijo materno”. A virgem que o gerou não é, em essência, a sua mãe, visto que apenas cedeu seu útero para que ele ali se formasse. A verdadeira maternidade o liga à deusa que foi fecundada pelas entidades celestiais e, por isso, a sua fatalidade é buscar um meio de retornar a esse absoluto primevo, ao contato com a divindade feminina da qual ele descende. Nessa estrofe, aparece sintetizada a duplicidade da condição do poeta, bicho da terra cujo destino não é outro senão a saudade do absoluto, o permanente desejo de reconstituir o elo desfeito.

Percorrer esses poemas iniciais da *Antologia poética* permite observar como eles são significativamente influenciados por mitos do poeta, os quais terão uma grande repercussão em toda obra de Vinicius e, particularmente, ajudarão a definir o modo como ele compõe a sua autoimagem de poeta. Como foi visto no capítulo anterior, tanto nos textos que escreveu para a “Advertência” do livro, quanto em correspondências, Vinicius manifestou pouco apreço por essa sua obra imatura. No entanto, essas considerações devem ser relativizadas diante do fato de ele ter incluído na *Antologia* muitos poemas pertencentes ao conjunto que descrevia como sua primeira fase. Talvez a decisão de antologizar e, portanto, de preservar tais poemas possa, num primeiro momento, estar relacionada ao projeto crítico que subjaz à coletânea: produzir, no leitor, a impressão de que a sua obra poética estaria dividida em dois momentos opostos. Contudo, é possível abrir mão dos antagonismos de modo que se percebam outros tipos de relação entre os poemas recolhidos no livro. Se se considerar o tratamento dado à representação do poeta, os contrastes entre os poemas destacados até aqui e aqueles que foram incluídos na “segunda parte” do livro são menos significativas do que parecem. Nesse sentido, os primeiros poemas da *Antologia* podem ser vistos como uma espécie de prólogo poético da obra como um todo, uma vez que neles se desenvolvem os mitos dos quais Vinicius se manterá bastante próximo, mesmo nos momentos em que sua poesia se aproxima da realidade mais circunstancial.

Como se viu, o diálogo que Vinicius estabelece com esses mitos representa o destino sob a perspectiva de um fatalismo, o que, sem dúvida, confere dignidade à condição do poeta, porquanto ela é figurada não tanto como uma opção ou como um meio de vida, mas fundamentalmente como uma missão, ou ainda mais grave, como uma prescrição das Musas, a quem não se deve jamais desobedecer. Esse tratamento, evidentemente, atribui seriedade a tudo que faz e diz o poeta, criando ao mesmo tempo um campo de interesse por sua vida e,

claro, por sua poesia. O apelo à fatalidade é o primeiro traço de estilização da imagem do poeta presente no livro de Vinicius, constituindo o fulcro a partir do qual se desenvolvem outras figurações, como a que faz do bardo uma entidade não circunstancial cuja ligação com o divino se estabelece a priori, por causa de sua origem ao mesmo tempo celestial e imemorial.

Por outro lado, esse traço, digamos, positivo do poeta não exclui outros essencialmente negativos, que constituem um sistema dialético a partir do qual a imagem do poeta vai sendo elaborada. Em relação a isso, Victor Erlich afirma que tal dubiedade caracteriza há muito a imagem do poeta no Ocidente. Para Erlich, esse jogo de contrapartidas, a partir do qual se formou tantas vezes a “dupla imagem do poeta”, é tão antigo e tão frequente que constitui um “‘mito do artista’, endêmico na cultura ocidental, movendo-se entre o assombro e a desconfiança, entre a adulação e a difamação”²⁸³.

No caso dos poemas de Vinicius, como se mostrou, o ultraje vem do próprio homem que teve contato com a força encantatória do poeta, mas que, pouco tempo depois, foi lançado novamente no mundo ordinário da razão. É verdade que, pelo menos nesses primeiros poemas, a difamação não chega às últimas consequências. Isso ocorre porque, apesar de ser designado como “maldito”, “demônio”, “escravo”, “prisioneiro”, o poeta tem, por enquanto, resguardada uma ambiguidade, que provoca uma hesitação entre classificá-lo como homem ou como deus. Essa característica faz dele um guardião ancestral dos mistérios da poesia, um ser cuja essência não é terrena, mas que é, ao mesmo tempo, uma espécie de joguete nas mãos dos deuses.

A sua condição “demoníaca” coloca o poeta como o “intermediário” entre o mundo material e o imaterial. Não por acaso, Charles Segal, ao analisar o mito de Orfeu como o arquétipo do poeta no Ocidente, recupera a representação do bardo como aquele que vive nas “franjas” da civilização²⁸⁴. Essa metáfora ajuda a entender a ambiguidade de que se fala aqui, uma vez que traz o poeta como um ser da fronteira, num ponto de incerteza entre o humano e o sobre-humano. Nada mais órfico do que esse poeta que “sonha ainda a música um dia ouvida em sua essência”; reconhece-se, aqui, a nostalgia daquele que deseja, no seio de um mundo moderno e desmistificado, recuperar o sentido profundo e mágico da poesia e da música. Nostalgia que é, como também observa Segal, um estado de autoindulgência²⁸⁵, que se combina, no poema de Vinicius, a um sentimento de privilégio: o homem a quem foi dada

²⁸³ ERLICH, 1964, p. 6.

²⁸⁴ Voltarei mais à frente a esse importante estudo. SEGAL, 1989, p. xiii.

²⁸⁵ SEGAL, 1989, p. 6.

a participação da poesia é, ao mesmo tempo, um privilegiado, por poder experimentar a graça das Musas, e um pobre diabo que paga um alto preço por essa experiência – o capricho e a inconstância das divindades fazem dele um eterno peregrino, alguém que está sempre à procura do êxtase primevo, sem poder nunca descansar. Por isso, nesses humanos, se manifestam de modo mais dolorido as ambiguidades que caracterizam o mito do poeta. Tudo se passa como se fosse necessário realizar uma distinção entre o Poeta, com “P” maiúsculo, figurado como força cósmica e divina responsável pelo êxtase da poesia, e o poeta, com “p” minúsculo, pobre homem que foi ocasionalmente “beijado” pela beleza, em cujo peito “por um segundo” o Poeta surgiu, mas que, depois, foi abandonado à sua própria contingência. O poeta-homem, portanto, sofre agudamente a tristeza que vem da consciência acerca da fugacidade da beleza e vive da esperança de reconstituir esse contato.

Além disso, é importante destacar que a materialidade do livro coloca em relevo essa tensão entre “Poeta” e “poeta”, ambos sujeitos poéticos que oscilam no imaginário lírico de Vinicius. A união dos poemas “Os malditos” e “O nascimento do homem” sinaliza para esta metamorfose do Poeta, enquanto entidade abstrata, em poeta, ser terrestre. Este último, assumindo a forma humana, não perdeu, todavia, a sede do absoluto, exatamente porque sua fatalidade o liga ao primeiro, ao ser que possuiu a divindade celestial e dela descende. Nesse sentido, “O poeta” deve ser visto, dentro do arranjo proposto na *Antologia poética*, como um poema que marca uma transformação, a partir de um movimento vertical descendente: o poeta se fez homem, mas “sonha ainda a música um dia ouvida em sua essência”.

Na primeira poesia de Vinicius, essa consciência é reelaborada por meio de uma simbologia que cria uma tensão entre a pureza e a impureza. A impossibilidade de tornar constante o êxtase provocado pelo belo faz o poeta supor que ele é impuro, em razão da sua condição irremediavelmente terrena e humana, apreendida como um contraste em relação às forças divinas da poesia, significadas pelo emblema da pureza. Essa dicotomia, por vezes, estabelece o poema como a expressão do sofrimento daquele que se pensa como um sujeito a de quem o sublime se afastou, mas que deseja, a todo custo e desesperadamente, restituir esse contato. Além disso, a linguagem extração mais altissonante como que procura propositalmente um derramamento maior, na suposição de que o excesso pode provocar ou forçar a ocorrência do êxtase poético. Sendo assim, o discurso, dramatizado ao extremo, parece ser também uma reação à perda do vínculo com o sublime e materializa, no nível da linguagem, aquela cólera do homem que foi abandonado pelas divindades da poesia. A dramatização desmedida estabelece uma associação entre linguagem poética e dor, como se a

primeira estivesse comprometida em figurar a angústia do jovem poeta que se vê privado do absoluto, embora ainda mantenha seus olhos fixos no sublime.

O poeta escravizado

Em contrapartida, é preciso se perguntar por aquela possibilidade de “esquecida”, anunciada pelo poeta no início da *Antologia poética*, porque não é impossível que ela tenha sido suficientemente “boa” para abrir fissuras no fatalismo desse poeta que se diz envolto em inexoráveis dores e sofrimentos. Se assim o for, resta saber se a permanente consciência dessa fatalidade não cede espaço (ainda que de modo provisório) a uma percepção mais hedonista, menos inflamada dessas forças que ligam o poeta ao seu destino. Para tentar me aproximar dessa questão, proponho um salto para a segunda parte do livro, aquela cujos poemas, nas palavras de Vinicius, resultariam dos seus “movimentos de aproximação do mundo material”²⁸⁶. Nesta outra seção, encontra-se a “Balada das meninas de bicicleta”, reproduzida a seguir:

1	Meninas de bicicleta Que fagueiras pedalais Quero ser vosso poeta! Oh transitórias estátuas Esfuziantes de azul Louras com peles mulatas Princesas da zona sul: As vossas jovens figuras Retesadas nos selins
10	Me prendem, com serem puras Em redondilhas afins. Que lindas são vossas quilhas Quando as praias abordais! E as nervosas panturrilhas Na rotação dos pedais: Que douradas maravilhas! Bicicletai, menina
20	Aos ventos do Arpoador Solta a flâmula agitada Das cabeleiras em flor Uma correndo à gandaia Outra com jeito de séria Mostrando as pernas sem saia Feitas da mesma matéria. Permanecei! vós que sois O que o mundo não tem mais Juventudes de maiôs

²⁸⁶ MORAES, 1954, p. 5

30 Sobre máquinas da paz
 Enxames de namoradas
 Ao sol de Copacabana
 Centauresas transpiradas
 Que o leque do mar abana!
 A vós o canto que inflama
 Os meus trint'anos, meninas
 Velozes massas em chama
 Explodindo em vitaminas.
 Bem haja a vossa saúde
 À humanidade inquieta
 40 Vós cuja ardente virtude
 Preservais muito amiúde
 Com um selim de bicicleta:
 Vós que levais tantas raças
 Nos corpos firmes e crus:
 Meninas, soltai as alças
 Bicicletai seios nus!
 No vosso rastro persiste
 O mesmo eterno poeta
 Um poeta — essa coisa triste
 Escravizada à beleza
 50 Que em vosso rastro persiste
 Levando a sua tristeza
 No quadro da bicicleta.²⁸⁷

A brusca passagem entre os primeiros poemas da *Antologia poética* e essa balada, localizada mais ou menos na metade da seção designada como “segunda parte”, talvez possa acusar importantes mudanças que se processaram na poesia de Vinicius de Moraes entre os anos de 1930 e 1940. Creio que, dentre as diversas transformações que poderiam ser elencadas, as alterações formais são as mais perceptíveis, uma vez observada a patente diferença entre a forma fixa dessa balada e o tipo de versificação dos poemas que subsidiaram as análises anteriores. De fato, o texto acima revela propósitos composicionais bastante distintos daqueles que mobilizavam o poeta de *Forma e exegese*; se antes o verso se alongava, nota-se agora uma maior contenção, que evidencia um controle mais rígido do impulso poético. O paradigma na “libertação” enunciado na “Advertência” não representa, portanto, uma perda da consciência formal, nem tampouco uma aposta imediata no verso livre modernista.

Somam-se a essas modificações na estrutura, outras no plano temático, como uma certa afinidade com a representação de um mundo mais circunstancial e concreto, no qual passeiam de bicicleta as meninas que, digamos, protagonizam esse poema. Nada disso, porém, parece ser novidade, especialmente quando se leva em conta que o próprio Vinicius, na

²⁸⁷ “Balada das meninas de bicicleta”. MORAES, 1954, p. 171-172

“Advertência” do livro, anunciara tais vicissitudes, as quais já foram, por mais de uma vez, ratificadas pela sua fortuna crítica. No entanto, considerando o problema que move este trabalho – isto é, as autofigurações do poeta e o modo como isso aparece na estrutura da *Antologia poética* – importa perguntar como essas novas apostas temático-formais, materializadas nessa balada, se relacionam com os mitos do poeta, desenvolvidos nos poemas que estão no vestíbulo da coletânea.

De início, vale dizer que, apesar do protagonismo das meninas, há uma outra figura não menos importante neste poema: o poeta. Ele enuncia a sua presença logo de saída, ao fim do primeiro período sintático que se encerra na terceira linha do poema. É significativo notar como a sua “chegada” insere uma importante dimensão na cena que vinha sendo composta até então. Ao passo que os dois primeiros versos descrevem um evento cotidiano, colorido pela suavidade e pela alegria das meninas que “fagueiras” passeiam descomprometidamente com suas bicicletas, o terceiro verso enuncia um compromisso: “quero ser vosso poeta”. Essa sentença performativa²⁸⁸ é ao mesmo tempo um comprometimento e uma afirmação sobre o que estava sendo dito antes; ela parte do princípio de que a imagem das meninas de bicicleta guarda algum mistério poético, o qual, por sua vez, já foi percebido pelo poeta *voyeur*. Isso também nos informa algo sobre ele mesmo, já que o poeta se coloca como alguém capaz de identificar prontamente o conteúdo poético ou poetizável daquela cena aparentemente trivial. O uso da primeira pessoa deixa claro que a partir daí todo o poema será filtrado pela experiência desse poeta que se colocou no discurso – ele é, assim como as meninas, um personagem a quem passamos a seguir atentamente.

O quarto verso como que constata uma alquimia. As despreziosas meninas de bicicleta convertem-se em monumentos; elas despontam, agora, sob a forma de “transitórias estátuas”. Não é demais afirmar que o aparecimento do poeta, no período anterior, abre caminho para essa conversão. A sua chegada corresponde também a uma modificação no plano da linguagem. Depois que ele se enuncia, surge no poema a metáfora. Como se o extraordinário tivesse sido desencavado do cotidiano, o estatuto das garotas agora se altera por meio dessa conotação. Mas não se pode deixar de notar, ainda, o estranhamento produzido pela combinação do adjetivo “transitórias” com o substantivo “estátuas”. A tensão entre o móvel e o estático, presente no arranjo desse sintagma, pode ser lida também como um desafio a ser enfrentado pelo poeta: as meninas, embora se afigurem como monumentos, têm ao mesmo tempo um movimento próprio, escapando, portanto, a qualquer ação imobilizadora.

²⁸⁸ AUSTIN, 1990, p. 24-25.

O poeta parece não esconder seu desejo de monumentalizá-las, mas elas estão sempre um pouco além de qualquer gesto de cristalização. De certo modo, elas ultrapassam até mesmo a intenção poética de representá-las na fixidez de uma metáfora.

Não sem motivos, as meninas são seres híbridos e multicolores, “esfuziantes de azul/louras com peles mulatas/ princesas da zona sul:”. Note-se o efeito de sentido produzido pela primeira palavra que abre essa sequência descritiva. “Esfuziante”, qualificativo que designa um ser “radiante”, “muito alegre”, é também um atributo de quem “esfuzia”, verbo de conotação bélica, que exprime a ação de “zunir como projéteis de fuzilaria”, de “soprar rijo e forte”²⁸⁹. É significativo como esses sentidos deslizam para dentro do poema de modo a acentuar a potência e a vivacidade das meninas que passam diante do poeta. Este, por sua vez, torna-se o alvo dessa fuzilaria, porquanto, logo em seguida, já o encontramos definitivamente rendido à beleza das garotas: “as vossas jovens figuras/ retesadas nos selins/ me prendem, com seres puras/ em redondilhas afins.”. Curiosamente, é o poeta que aparece capturado, cristalizado no poema; dele vemos a imagem entorpecida, cativa das meninas. Em outra dimensão, a representação da afinidade entre as “redondilhas” e a visão das meninas como que produz uma “pedalada metapoética”: o objeto do desejo assume uma correlação com o próprio poema, ambos se tornam elementos de sedução que “prendem” o poeta.

Tudo isso constrói um contraste entre o poeta – ser imóvel, enfeitiçado e passivo – e as meninas que seguem ligeiras, rijas e indiferentes àquele que as contempla absolutamente absorvido por elas. Cabe registrar a semelhança dessa figuração do poeta com aquele “homem parado” no poema “O Incriado”. Também na “Balada das meninas de bicicleta” a “beleza passa” e deixa o *voyeur* completamente extasiado, sem que ele possa, contudo, apreendê-la ou apresá-la. Nesse ponto, a representação do poeta como o ser que foi capturado pelas forças ativas e fugazes do belo revela a sua intersecção com diversas narrativas míticas. Junito de Souza Brandão lembra que o motivo da “fuga mágica” do eterno feminino aparece amiúde na mitologia grega, como por exemplo no conluio entre Zeus e Nêmesis. “Esta, para fugir-lhe à tenaz perseguição, percorreu terras mares e céus, assumindo todas as formas possíveis, até mesmo a de peixe.”²⁹⁰. Na *Antologia poética*, não são poucos os poemas em que a Amada se evade, condenando o poeta a uma perseguição, na qual parece fundar-se todo o jogo erótico. Por isso, o poeta celebra a mulher que, a despeito das diversas investidas, escapa-lhe sempre, como acontece no bem-acabado “Marina”:

²⁸⁹ Conforme acepções encontradas em FERREIRA, 1986, p. 695.

²⁹⁰ BRANDÃO, 1989b, p. 70.

E quantas vezes, precoce
Em vão pela tua posse
Não me saí mal...

Deixavas-me dessa luta
Uma adstringência de fruta
De suor, de alga

Mas sempre te libertavas
Com doidas dentadas bravas
Menina fidalga!²⁹¹

Em outros casos, porém, a caçada pode, por fim, ser bem-sucedida, como no libidinoso poema “Rosário”:

Deixava... mesmo no mar
Onde se fazia em água
Onde de um peixe que era
Em mil se multiplicava²⁹²

Nessas circunstâncias em que a mulher acede, o fundamental é que haja uma certa resistência, ainda que dissimulada. A sedução que Rosário exerce sobre o jovem do poema vem exatamente da sua capacidade de iludi-lo: “Como deixava, fingindo/ Fingindo que não deixava!”. Em todo caso, importa que o êxito ou o fracasso da investida não seja determinado pela vontade do homem, mas que resulte, antes, do arbítrio da figura feminina. Dentro desse entendimento, nada mais frívolo do que a mulher que se entrega sem reservas; a esta, o poeta dedica um impiedoso soneto:

Mulher inútil, quando nas noturnas
Celebrações, naufrago em teus delírios
Tenho-te toda, branca, envolta em brumas.

São teus seios tão tristes como urnas
São teus braços tão finos como lírios
É teu corpo tão leve como plumas.²⁹³

Sobre esse quadro mito-poético, que talvez cause indignação neste momento histórico em que as mulheres se laçam numa justa luta política contra o assédio, deve-se fazer uma importante observação. O que se condena no mito não é, em absoluto, a expressão do desejo feminino, nem tampouco se estabelecem, no poema, normas morais ao desejo. O que se tem aqui é uma profunda meditação sobre o desejo humano. Nesse sentido, é possível ampliar o alcance da

²⁹¹ “Marina”. MORAES, 1954, p. 155-156

²⁹² “Rosário”. MORAES, 1954, p. 150.

²⁹³ “Soneto da mulher inútil”. MORAES, 1954, 234.

metáfora para ver a mulher como signo do desejo e do absoluto que constituem uma espécie de ideal que se deseja alcançar. Sendo assim, o mito tem uma amplitude ainda maior do que a expressão de um desejo particular, masculino; trata-se, antes, de uma representação da vontade humana (não necessariamente masculina), que deseja conquistar um bem que continuamente lhe escapa, mas que permanece como um objeto a ser alcançado, apreendido. O interdito à “mulher inútil” está, assim, na ruptura com o sentido profundo do desejo erótico: a manutenção de um equilíbrio frágil entre o distante e o próximo.

Jeanne-Marie Gagnebin, ao estudar a questão do Eros na obra de Walter Benjamin, observa que o erótico se produz pela tensão entre polos como “proximidade” e “longínquo”. Por isso, na poesia do Ocidente, por vezes, a dimensão do Eros foi reelaborada em um imaginário que fez da mulher o signo dessa dialética:

a mulher amada não pode, portanto, pertencer a uma proximidade excessiva, ela deveria escapar do domínio daquilo que está sempre disponível, sempre à mão, no espaço familiar e doméstico.(...) Se Eros se nutre do longínquo e da distância, não existe nem sexo nem sexualidade sem uma extrema proximidade. Assim dois perigos ameaçam o delicado equilíbrio de Eros e do sexo: uma distância ou uma proximidade demasiado grandes, seja sob a forma da idealização platônica, seja sob a promiscuidade, conjugal ou não.²⁹⁴

A objeção à “mulher inútil” guarda relação com a ruptura do “delicado equilíbrio” erótico da dimensão erótica um dentro do ritual. O que se manifesta, nos poemas de Vinicius, pode ser visto como um grave respeito pelas constantes do mito e, especialmente, como uma necessidade de distinguir, com clareza, o frívolo do sagrado.

Isso não quer dizer, contudo, que a crença na existência do sério rejeite qualquer tipo de ludismo. Prova disso é o que se passa na “Balada das meninas de bicicleta”. Por mais que as moças sejam figuradas como manifestações do eterno feminino, há neste poema uma grande abertura para o humor – algo que não ocorria nos poemas do início da *Antologia poética*. O tom recreativo parece deslizar das bicicletas para a linguagem do poema; por isso, o poeta demonstra pouca cerimônia para empregar neologismos e invocar as figuras as “princesas da zona sul”: “bicicletai, meninada”, exclama extasiado e prazenteiro.

O trânsito entre o sério e o lúdico, inexistente no poemas analisados no início deste capítulo, aparece na balada de forma sistemática, determinando, por exemplo, a diferença entre as duas meninas que passeiam de bicicleta: “uma correndo à gandaia/ outra com jeito de sério”. A apresentação dessa desigualdade, no entanto, é logo apaziguada pelo verso seguinte,

²⁹⁴ GAGNEBIN, 2015, p. 138-139.

que atesta serem ambas as moças “feitas da mesma matéria”. Por outro lado, no plano estrutural, a fixidez da forma, a constante rítmica, a manutenção de um mesmo esquema de rimas oferecem a contrapartida à linguagem simples e gracejadora e à expansividade lírica do poeta.

Enquanto isso, alheias a tudo, seguem as meninas, abordando com suas bicicletas as praias da zona sul carioca. Elas pedalam ininterruptamente, mostrando as “nervosas panturrilhas”, insensíveis àquele que continua a segui-las, sempre na expectativa de capturá-las. O poeta, completamente absorto pelo movimento dessas meninas, depois de instigá-las a “bicicletar”, novamente se dirige a elas, pedindo que *permaneçam*. Esse rogo vem acompanhado de uma figuração da conjuntura histórica: segundo o poeta, as jovens com suas bicicletas, sendo a expressão do belo, constituem o contraponto a um mundo que destronou os mitos e que se tornou, essencialmente, antipoético. Aqui, a representação da realidade é acentuadamente crítica: tudo que abunda nas meninas – alegria, vivacidade, saúde, ócio, harmonia –, por oposição, falta ao mundo.

Dentro desse quadro contrastivo, é essencial a perífrase usada no poema para se referir às bicicletas. Ao designá-las como “máquinas”, o poeta nos lembra do óbvio, elas são veículos e resultam, portanto, das conquistas tecnológicas do homem. Mas, ao mesmo tempo em que é um elemento da modernidade, a máquina bicicleta tem uma função absolutamente central para o contraste que está sendo estabelecido nesse trecho do poema. Ao passo que, na modernidade, a máquina *no* mundo e a máquina *do* mundo operam no sentido da reificação, afastando o homem da experiência do seu trabalho e ferindo de morte a sua relação com a natureza, a máquina que comparece no verso de Vinicius tem uma função diametralmente distinta. As meninas estão integradas ao veículo, como se pode perceber pela bela metáfora “centauresas transpiradas”. A referência à máquina não rechaça o mito, antes ajuda a compor uma nova entidade mítica, metade mulher, metade bicicleta. Incorporando-se à máquina, as meninas não se reificam, mas sim formam com ela um ser mitológico, no qual a força de uma soma-se à beleza das outras. Essas “centauresas” estão completamente harmonizadas com as forças da natureza, que lhes oferecem tanto o calor do sol de Copacabana quanto o frescor que vem do “leque do mar”.

A esta altura, portanto, as meninas passaram há muito do Arpoador e estão já em Copacabana. Aqui, a cartografia praieira, totalmente localizável no plano da realidade, também reforça a continuidade do movimento das meninas. A despeito desses elementos concretos, que posicionam as moças na geografia da cidade, elas parecem seguir seu passeio sem se confundirem com a turba que se locomove às cegas. Isso porque o movimento

“fagueiro” e constante delas em tudo difere do alvoroço que congestionava “a humanidade inquieta” que se arrasta e se excita no movimento desordenado dos centros urbanos.

José Miguel Wisnik, comentando os versos em que o poeta conchama as jovens a liberarem seus corpos – “meninas, soltai as alças/ bicicletai, seios nus!” –, identifica neles um prenúncio “[d]a bossa-nova, [d]a revolução sexual, [d]o *topless* em seu momento de primeira anunciação”, de modo que “Vinicius não poderia resistir, é claro, a ser o cantor desse mundo nascente, cheio das promessas férteis e frustradas do Brasil moderno, que ele percebeu tão precocemente a ponto de parecer tê-lo adivinhado”²⁹⁵. A essa acertada percepção de Wisnik, poderia se somar a observação de que esse mesmo cantor de um país futuro é também aquele poeta que mantém “O olhar para trás”, para lembrar o título do primeiro poema da *Antologia poética*. Isso implica sublinhar, mais uma vez, que todas as reflexões acerca da modernidade feitas nessa balada estão atreladas a um imaginário pré-moderno que liga o discurso reflexivo do poema às narrativas míticas, especialmente àquelas que elaboram o mito do poeta.

Isso aparece de modo explícito no final, quando o foco do poema volta-se para a figura do poeta. Essa mudança de focalização altera significativamente o aspecto exultante que predominava até então na balada; o que se tem agora é uma descrição bastante melancólica, por meio da qual se processa um autorretrato do poeta. A sua tristeza parece ser o contraponto daquelas meninas “fagueiras” que seguem com suas bicicletas, desprendidas dessa figura descontente que as persegue. Sobretudo, os versos finais chamam a atenção pela insistência em torno do poeta, como se fosse indispensável à economia do poema a contrapartida de melancolia que esse autorretrato produz.

Importa perceber como essa sequência descritiva, com a qual a balada se encerra, se relaciona com aquele propósito especulativo que caracterizava os poemas analisados anteriormente. Também na “Balada das meninas de bicicleta”, revela-se a intenção de construir uma autoimagem do poeta, de definir o seu *status* diante da atmosfera jovial que caracterizava até aquele momento o discurso do poema. A primeira representação faz do poeta um ser cuja ligação com a beleza se dá por um vínculo baseado no “rastros”. Esse substantivo tem a função de posicioná-lo em relação ao belo. Algo que já percorria subterraneamente todo o poema, é explicitado de vez agora: apesar de “escravizado à beleza”, o poeta não coincide espacialmente com ela, visto que a posição dele está sempre aquém, sempre na ordem do *vestigio*, nunca na ordem da *posse*. Mesmo assim, o poeta se apresenta como alguém que não pode escapar a essa sua fatalidade. Como se vê pela repetição quase

²⁹⁵ WISNIK, 2008, p. 149.

que literal do verso “no vosso rastro persiste”, ainda vigora essa escravidão que faz com que ele se movimente permanentemente em busca do belo, sem nunca poder, contudo, capturá-lo. A persistência desse movimento persecutório, o qual já havia aparecido na balada, é recolocada aqui de forma dramática e deixa de se vincular a um elemento circunstancial – o ligeiro passeio das meninas pela orla carioca – para assumir um tom reflexivo de pretensão mais abrangente: a constante insatisfação do poeta. Isso, claro, está a serviço da elaboração da sua autoimagem. O poeta mais uma vez se enuncia e agora o faz de modo mais direto e incisivo, definindo-se com atributos que contrastam com a leveza e a suavidade que predominavam no poema até então.

A mudança de foco, das meninas para o poeta, ajuda a entender as razões que motivaram o salto que fez dos primeiros poemas da *Antologia poética* para essa balada. Justifica esse movimento a percepção de que, a despeito das modificações que se notam entre a primeira e a segunda parte do livro, Vinicius *persistiu* na sua disposição de se manter próximo do mito do poeta fatalista. Ou seja, mesmo nessa balada em que a linguagem se mostra mais contida e humanizada, mesmo nessa inegável “aproximação do mundo material”, sobrevive ainda a representação do poeta como alguém cujo destino não lhe pertence. Feito um escravo que não pode fazer mais do que obedecer ao senhorio, o poeta se autodescreve como alguém completamente submisso às entidades da poesia, de modo que essa subjugação é a marca inexorável da sua fatalidade. Essa submissão, porém, não exclui uma certa ambiguidade, uma vez que o poeta também demonstra em suas “redondilhas afins” uma grande capacidade de dominar os recursos poéticos, a partir do qual configura e reconfigura a imagem das meninas que passeiam diante dos seus olhos.

Com isso, Vinicius retorna àquele seu problema fundamental, a intuição de que a vida do poeta não lhe pertence, uma vez que o seu destino é estar permanentemente no enalço da poesia, tentando reaver um contato com o sublime. Muitas vezes, essa busca incessante pelo belo resulta, como no final da balada, num discurso reflexivo que tenta estabelecer um vínculo entre “beleza” e “tristeza”. Isso pode ser notado textualmente pela rima produzida a partir do emparelhamento dessas palavras nos versos finais do poema. Ora, é preciso ampliar a compreensão dessa associação para além dos aspectos sonoros, pois, como afirma Luiz Costa Lima a partir de uma proposição de Iuri Lotman, “quando usada, a rima define-se menos como uma consonância fônica que como uma articulação fônico-semântica, pela qual

dois lexemas, mantendo sua dissemelhança semântica, se aproximam pela equivalência sonora, estabelecendo um espectro semântico inédito”²⁹⁶.

Na obra de Vinicius, a “articulação fônico-semântica” entre essas duas palavras é empregada amiúde conforme se pode notar em diversas de suas canções, como “Chega de saudade” (“A realidade é que sem ela/ não há paz, não há beleza/ é só tristeza e a melancolia”²⁹⁷), “Canta, canta mais” (“Canta, canta/ sente a beleza/ canta, canta/ esquece a tristeza”²⁹⁸) e “Samba da bênção” (“pra fazer um samba com beleza/ é preciso um bocado de tristeza”²⁹⁹). Neste último exemplo, os versos sintetizam uma máxima sobre a criação poética que ajuda a entender o que ocorre na “Balada das meninas de bicicleta”. A tristeza do poeta, focalizada na parte final do poema, não é somente um contraponto às figuras esfuziantes das jovens. Ela se constitui, por assim dizer, como um elemento indispensável para que o poema seja apreensível como objeto estético, portador e transmissor da beleza. Dessa forma, esse “bocado de tristeza” que aparece no final tem uma função declarativa – ele nos informa o aspecto reversível da relação entre tristeza e beleza. Além de predicar a primeira como imprescindível para a apreensão da segunda, o poeta demonstra uma compreensão do belo como algo extremamente triste.

Por isso, segundo essa concepção, somente com muitos prejuízos à beleza a balada poderia prescindir desse final melancólico. Considerando toda a atmosfera solar e alegre dos versos que cantam a marcha das meninas em suas bicicletas, era necessário inserir assertivamente a tristeza na ordem do poema. Isso não deixa de chamar a atenção para a importância da figura do poeta. Vale lembrar que o seu aparecimento nos primeiros versos corresponde, como se viu, à introdução da linguagem metafórica. De certo modo, se considerarmos a metáfora como o fulcro da linguagem poética, o poema propriamente dito se inicia *a partir do poeta*. Por outro lado, a sua autoimagem que aparece no final, na medida em que convoca a tristeza para dentro do poema, traz as colorações necessárias à instauração do belo. Assim, do poeta que queria ser o cantor das meninas de bicicleta a “essa coisa triste” tem-se um arco poético que ajuda a destacar a importância do poeta, mesmo que sua imagem apareça, por fim, tingida com os tons soturnos da melancolia.

O poeta, um poeta. O jogo de (in)definição proposto pela alternância entre esses dois artigos que acompanham o substantivo retoma, de modo mais econômico porém talvez mais contundente, aquela tensão entre “Poeta” e “poeta”, vista no início do capítulo. Aqui, os dois

²⁹⁶ COSTA LIMA, 2012, p. 207-208.

²⁹⁷ “Chega de saudade”. MORAES, 2004, p. 1231.

²⁹⁸ “Canta, canta mais”. MORAES, 2004, p. 1218.

²⁹⁹ “Samba de bênção”. MORAES, 2004, p. 1339.

aparecem emparelhados quase que em sequência. *O mesmo eterno poeta* reaparece nessa balada, preservando ainda qualquer coisa de uma idealidade, que o retira de qualquer circunstancialidade histórica; é possivelmente aquela figura mítica, da qual só se tem uma imagem etérea – o ser que presenciou tudo e que guardou consigo os mistérios ancestrais da criação do mundo. *Um poeta – essa coisa triste*. Há, nessa segunda referência, uma diminuição do estatuto do poeta; ele é mais um, sem glória e sem comunhão com o eterno. Talvez se trate aqui do poeta circunscrito à realidade finita de uma vida, embora o sintagma seguinte o defina como uma “coisa”. De todo modo, é um ser passivo, sem autonomia para gerir o seu próprio destino, por causa da sua condição de escravo. No texto colocado imediatamente após a balada, há uma sequência de versos que podem descrever a que se destina esse poeta: “para a esperança no milagre/ para a participação da poesia/ para ver a face da morte”³⁰⁰. Resta-lhe, pois, a quimera do milagre, a expectativa de que sua tristeza possa ser-lhe mitigada, de que as meninas possam levá-la embora “no quadro da bicicleta”.

O final da “Balada das meninas de bicicleta” nos lembra também de outra questão que há muito preocupava Vinicius: a inconstância da beleza. O êxtase provocado pela visão das jovens garotas, apesar de perdurar durante quase todo o poema, termina, ao cabo de tudo, com uma reafirmação da tristeza. “A hora do sim/ é um descuido do não”, dizem os versos de uma canção³⁰¹ composta em parceria com Toquinho. Essa sentença bruta, escrita por Vinicius no final de sua vida, sintetiza aquilo que muito tempo antes o poeta já intuía como uma espécie de lei fundamental: a tristeza é o paradigma, conquanto se possa sempre esperar pelo momento do descuido, quando essa regra simplesmente falha. Ao poeta resta essa incoercível expectativa de obter e de manter a experiência extática produzida pela poesia.

Mas é preciso notar a sutil diferença entre os versos analisados no começo deste capítulo e a balada. Não restam dúvidas, neste último poema, de que se trata de um acontecimento extraído do mundo objetivo. As meninas não são seres etéreos, como fica claro pelas sucessivas referências à materialidade corporal das jovens; tampouco suas bicicletas são elementos abstratos, porquanto o poeta parece interessado em mencionar a concretude das diversas peças que compõem essas “máquinas”. À parte disso, as referências à geografia humana e física, os comentários sobre a realidade do mundo compõem um quadro bastante diferente daquela nebulosidade onírica que ainda caracterizava os primeiros poemas da *Antologia poética*. Portanto, não se trata mais de supor que o contato com o belo, isto é, que o êxtase produzido pela poesia seja um fenômeno provocado pela confusão do sonho. A alma

³⁰⁰ “Poema de Natal”. MORAES, 1954, p. 173.

³⁰¹ “Sei lá... a vida tem sempre razão”. MORAES, 2004, p. 1356.

não precisa mais “acordar”, ela já está desperta e tudo se passa na claridade do sol que banha a orla carioca. A grande novidade, portanto, está no reconhecimento de que o arrebatamento provocado pelas Musas pode se dar na experiência concreta do cotidiano citadino. De fato, como já advertira Vinicius, o poeta se aproximou decisivamente do mundo concreto.

No entanto, talvez seja precipitado afirmar que esse “encontro com o cotidiano” tenha erradicado o “sentimento do sublime”. Na verdade, tudo parece indicar que ainda há um trânsito entre o ordinário e o extraordinário e quem o atesta é exatamente a figura desse poeta que se mantém extasiado pela visão das meninas. O desejo de manter o contato com o sublime pela via da poesia é uma importante característica desse *mesmo eterno poeta*. Nesse sentido, apesar dos dualismos que podem ser traçados entre a primeira poesia de Vinicius e os poemas que formam a segunda parte da *Antologia poética*, a imagem do poeta como aquele que abre o trânsito entre o concreto e o abstrato, entre o humano e o divino, permite que se percebam continuidades que nem sempre foram suficientemente destacadas na análise desse livro. A ideia de que o bardo tem um destino irrevogável mostra que, mesmo se aproximando da experiência concreta da vida, a poesia de Vinicius manteve-se solidária ao mito que estabelece o poeta como alguém cuja vida é determinada por um fatalismo. Essa compreensão permite ver pontos de contato entre momentos supostamente antagônicos da obra de Vinicius e, especialmente, elabora uma importante articulação entre os poemas que compõem a *Antologia poética*.

3.2 “A terrível participação”

Mencione-se, uma vez mais, a sequência interpretativa proposta por Rubem Braga, para quem a obra de Vinicius de Moraes teria “vindo de um misticismo de fundo religioso para uma poesia nitidamente sensual que depois se muda em versos marcados por um fundo sentimento social”³⁰². A descrição, embora não seja incorreta, reclama algumas modulações necessárias para a compreensão da complexidade da poética de Vinicius, bem como para que melhor se percebam alguns contornos da face moderna desse poeta.

É provável que Braga tenha tentado contemplar, nessa formulação, as inovações trazidas pelos poemas que apareceram pela primeira vez em livro exatamente naquela primeira edição da *Antologia poética*. De fato, quando se olha esse conjunto de poemas, é possível perceber que por meio deles Vinicius ampliou o alcance da sua poesia, apostando

³⁰² BRAGA, 1954, orelha do livro.

com mais frequência no tema social. O assunto já havia aparecido em *Poemas, sonetos e baladas*, na “Balada do Mangue” e em “O dia da criação”, mas é na *Antologia poética* que ele vai ser incorporado mais decisivamente à dicção do poeta, como se vê pelo primeiro poema da série dos “inéditos”, a “Balada dos mortos dos campos de concentração”.

A respeito de *Poemas, sonetos e baladas*, mais algumas considerações são necessárias. O livro é aberto por “Soneto de fidelidade” e fechado por “Soneto de separação”. Mais do que uma ordenação aleatória, esse esquema mostra que Vinicius tinha consciência dos efeitos de sentido produzidos pelo organismo livro. A posição dos dois sonetos no livro reforça a concepção do poeta sobre o amor: numa ponta inicial, marca-se a atenção máxima, o zelo e a fidelidade, como atributos fundamentais do amante; na outra ponta, como a confirmar a sentença que faz da “solidão, fim de quem ama”³⁰³, o fecho do livro nos fala de um inexorável afastamento, “de repente, não mais que de repente”³⁰⁴. Fidelidade e separação formam, assim, um par dialético, sugerindo importantes correlações para a compreensão do sentido profundo do amor cantado nos outros poemas do livro. Em outro sentido, esse fecho do livro pode ser também lido por uma chave metapoética: nessa hipótese, aquilo que se enuncia pelo derradeiro soneto poderia ser interpretado como a própria separação entre o leitor e a poesia. Sob esse ponto de vista, o poema é mesmo uma despedida, o momento que antecede o silêncio do poeta.

Na *Antologia poética*, a posição do “Soneto de separação” foi alterada, de modo que esse poema aparece um pouco antes, logo após “Azul Branco”. Assim, se se considera o conjunto dos textos recolhidos de *Poemas, sonetos e baladas*, não se tem mais o esquema descrito anteriormente. É possível que essa mudança tenha a ver com a própria incorporação dos textos na *Antologia*: como não se tratava reproduzir na nova coletânea todo o livro original, mas apenas uma parte dele, as sugestões criadas pela abertura e pelo fechamento perderiam a razão de ser, uma vez que os poemas estariam, por assim dizer, no meio da *Antologia*. Na nova disposição, o grupo dos textos recolhidos de *Poemas, sonetos e baladas* é encerrado com “O dia da criação” e é possível que a questão social, que aparece figurada nesse poema, tenha sido levada em conta como um ponto de coesão entre ele e o seguinte, inédito em livro, a “Balada dos mortos do campo de concentração”.

Dizer que esses dois poemas se articulam pela temática social também reclama algumas ponderações. Em primeiro lugar, é preciso ver como o tema aparece em cada poema, porque é necessário afirmar, desde já, que há significativas diferenças no tratamento da

³⁰³ “Soneto de fidelidade”. MORAES, 1946, p. 7.

³⁰⁴ “Soneto de separação”. MORAES, 1946, p. 139.

questão. Para tanto, veja-se, de início, como se organiza “O dia da criação”. A epígrafe desse poema, pinçada do livro Gênesis 1:27, fornece uma chave de leitura que esclarece algo oculto no título: trata-se do Sexto Dia, quando o homem foi criado à imagem e à semelhança de Deus. Mas o poeta aproveita do versículo apenas o trecho final, talvez a sua parte mais dramática: “macho e fêmea os criou”. Essa primeira manipulação do elemento sagrado, a partir de uma seleção deliberada e licenciosa do texto bíblico, sublinha o *pathos* presente na criação, algo que será fundamental, como se verá, para a compreensão do modo como o aspecto social é configurado nesse poema.

O poema se constitui de três seções, numeradas pelo poeta; a primeira delas é assim aberta:

Hoje é sábado, amanhã é domingo
A vida vem em ondas, como o mar
Os bondes andam em cima dos trilhos
E Nosso Senhor Jesus Cristo morreu na cruz para nos salvar.³⁰⁵

O esquema dessa estrofe consiste na justaposição de enunciados cuja interligação não forma uma sequência lógica, pelo menos num primeiro momento. Cada verso guarda uma autonomia em relação aos outros, de modo que o sentido vai sendo elaborado pelo acúmulo de imagens e não exatamente por uma relação de causalidade entre elas. O procedimento parece atingir seu ponto máximo no último verso, iniciado pela conjunção “e” que, no entanto, introduz uma sentença sem correlação direta com os três versos anteriores. Que faz a figura de Jesus Cristo nessa estrofe que medita sobre o tempo, sobre a vida e sobre os bondes? Estes, aliás, estão competentemente em cima dos trilhos, numa coerência que parece faltar ao conjunto dos versos. A última linha, ao quebrar a sequência de decassílabos, muda também o tempo verbal, fazendo uma digressão pretérita que se contrapõe aos verbos no presente das orações precedentes. Mas “contraposição” talvez não seja a palavra mais adequada para essa estância em que os versos se justapõem, num processo de emparelhamento das imagens.

A figura de Cristo – convocada junto do signo da cruz, alegoria de Sua paixão por nós – introduz o poema no campo da memória ancestral e reorienta a compreensão dos três primeiros versos. Todos os movimentos do presente – do tempo, da vida, dos bondes – alinham-se com essa memória. Jesus, o Segundo Adão, Aquele que, por sua paixão, torna

³⁰⁵ “O dia da criação”. MORAES, 1954, p. 174.

novamente possível a comunhão com o Criador, pois “assim como em Adão todos morrem, assim em Cristo todos reviverão”³⁰⁶. Mas à paixão divina soma-se a ironia do poeta:

Foi muita bondade de Nosso Senhor Jesus Cristo
Mas por via das dúvidas livrai-nos meu Deus de todo mal.³⁰⁷

Aquilo que já havia se anunciado por meio da epígrafe (e aqui é preciso registrar a importância desse tipo de paratexto na poesia de Vinicius), toma forma e consistência nesses versos: o poeta se arma de ironia para apresentar os desdobramentos do impulso criativo inicial, o gesto prenhe de paixão que deu origem a tudo. A verve fatalista de Vinicius permanece, porém: “Impossível fugir dessa dura realidade!”, exclama.

A segunda parte do poema, talvez o seu trecho mais conhecido, constitui-se de uma extensa enumeração de *fait divers*, que nas suas infinitas variações estão condenadas a repetir o mesmo:

Há criancinhas que não comem
Porque hoje é sábado
Há um pique-nique de políticos
Porque hoje é sábado
Há um grande acréscimo de sífilis
Porque hoje é sábado³⁰⁸

O princípio criativo sagrado desdobra-me na profusão de acontecimentos seculares, que expressam diferentes *pathos*, mas que têm sua semelhança assegurada pela origem em comum. Aqui a repetição se alinha às múltiplas variantes que, em seus distintos movimentos, constroem a força centrípeta do mito. O elemento social, introduzido no poema, também é arrastado por essa força que implica uma certa consciência da inevitabilidade das coisas. A reiteração do verbo “haver” seguido do refrão “porque hoje é sábado” parece nos dizer de um mundo em que as leis são impessoais e atemporais. Dentro desse contexto, os rituais seculares do amor, da violência, da lascívia, da luxúria mostram que a vida humana parece condenada a repetir os antigos *pathos* mitológicos, estes sim, invariáveis.

O fato de Vinicius ter recitado “O dia da criação” em diversos shows, entre cigarros e uísques, é um delicioso complemento que ajuda perceber alguns de seus aspectos centrais: as forças do poema operam tanto pela sacralização do mundano quanto pela secularização do

³⁰⁶ Primeira Epístola aos Coríntios 15:21. A BÍBLIA.Trad. Ludovico Garmus. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2010, p. 773.

³⁰⁷ “O dia da criação”. MORAES, 1954, p. 174.

³⁰⁸ “O dia da criação”. MORAES, 1954, p. 175.

divino. Isso aparece mais explicitamente na terceira e última parte do poema, em que o poeta toma tal licenciosidade que chega a questionar o ímpeto criativo do “Senhor das Esferas”:

Mal procedeu o Senhor em não descansar durante os dois últimos dias³⁰⁹

Se Deus, ao contrário, tivesse seguido a sugestão do poeta,

Não sofreríamos males de amor nem desejaríamos a mulher do próximo
 Não teríamos escola, serviço militar, casamento civil, imposto
 [sobre a renda e missa de sétimo dia³¹⁰

Por aí se pode medir como é figurado, nesse poema, o tema social. Tudo aqui se produz a partir de uma dicção fortemente irônica que percorre o poema, mas que não resulta, insisto, em descrença ou em desmitificação. Vejam-se os versos finais do poema:

Tudo isso porque o Senhor cismou em não descansar no Sexto Dia e sim
 [no Sétimo
 E para não ficar com as vastas mãos abanando
 Resolveu fazer o homem à sua imagem e semelhança
 Possivelmente, isto é, muito provavelmente
 Porque era sábado.³¹¹

A forte ironia de Vinicius não deixa de sugerir que as forças mitológicas da paixão são ainda mais antigas que os próprios deuses, ou nos termos de Northrop Frye: “É por razões de ordem prática que falo de mitos formando uma mitologia, mas esta pode não ser a ordem certa: talvez uma mitologia preceda os mitos individuais, que articulam episódios dela”³¹². A ironia não recorre ao ceticismo e à desmitologização; talvez se possa falar, antes, em uma forte secularização, que termina por aproximar Criador e criatura, mas que é ao mesmo tempo uma nova aposta no mito, na medida em que ambos estão submetidos a imperativos cujo controle lhes escapa.

Ainda sobre a paixão: “ela é o sinal de que eu vivo na dependência permanente do Outro”³¹³, como Gérard Lebrun sintetiza primorosamente. Assim, o Criador – condenado a criar, a desejar o Outro, portanto – também não pode “fugir a essa dura realidade”, porque Ele também teve de enfrentar o sábado e cometeu o equívoco de não descansar...

³⁰⁹ “O dia da criação”. MORAES, 1954, p. 176.

³¹⁰ “O dia da criação”. MORAES, 1954, p. 177.

³¹¹ “O dia da criação”. Moraes, 1954, p. 177.

³¹² FRYE, 2004, p. 60.

³¹³ LEBRUN, 2009, p. 13.

Vinicius de Moraes não foi um mero atualizador de histórias mitológicas, porém. Quanto a isso, é preciso esclarecer os termos de sua aposta no mito para que não se pense que a poética de Vinicius promove uma “atualização” vazia, sucumbindo a um presente narcísico que vê os seus próprios valores como atemporais. A esse respeito, Jeanne Marie Gagnebin, em sua análise sobre o conceito benjaminiano de história, adverte que “aquilo que julgamos comum entre o passado e o presente é quase sempre apenas uma projeção de nós mesmos, ilusão sedutora para um egocentrismo interpretativo que nos convida a reencontrarmos-nos até mesmo no Outro, em vez de reconhecê-lo em sua irredutível diferença”³¹⁴. O fascínio de Vinicius pelas narrativas mitológicas e o diálogo que a sua poesia estabelece com elas atuam não no sentido de apagar as diferenças entre passado e presente (ou de “presentificar” o passado) mas de mostrar exatamente a *tensão* surgida a partir da sobrevivência de algumas paixões.

A modernidade desse poeta pode ser notada na sua postura prudente, daquele que se aproxima do mito armado de ironia, mostrando a sua consciência a respeito dos perigos que o cercam. Por isso, “O dia da criação” pode ser também lido como uma recusa à simples atualização do problema colocado pelo mito. O humor presente no poema é exemplar nesse sentido: por um esquema de sucessivas repetições tem-se o estabelecimento de uma relação permanentemente tensa entre o que se repete e o que varia. Denis de Rougemont define o mito a partir da “permanência de um tipo de relações que ele provoca”; “Que tenha perdido sua forma primitiva, eis justamente o que o faz tão perigoso. Os mitos destronados tornam-se venenosos, tal como as verdades mortas de que falava Nietzsche”³¹⁵. Afeito aos riscos, o poeta também se revela profundamente interessado por *pathos* ancestrais que reverberam nas paixões mundanas de seu tempo. Talvez porque intua serem os venenos também um *pharmakon* que tanto pode salvar quanto matar.

Mas um grande lutador sabe que as armas que funcionam em um combate podem ser inúteis em outro. A questão social reaparece no poema que sucede a “O dia da criação”, dessa vez por meio de um tema que não permite mais ironia:

1 Cadáveres de Nordhausen

³¹⁴ GAGNEBIN, 2018, p. 48.

³¹⁵ ROUGEMONT, 1988, p.21

Erla, Belsen e Buchenwald!
 Ocos, flácidos cadáveres
 Como espantalhos, largados
 Na sementeira espectral
 Dos ermos campos estéreis
 De Buchenwald e Dachau.
 Cadáveres necrosados
 Amontoados no chão
 10 Esquálidos enlaçados
 Em beijos estupefatos
 Como ascetas siderados
 Em presença da visão.
 Cadáveres putrefatos
 Os magros braços em cruz
 Em vossas faces hediondas
 Há sorrisos de giocondas
 E em vossos corpos, a luz
 Que da treva cria a aurora.
 20 Cadáveres fluorescentes
 Desenraizados do pó
 Que emoção não dá-me o ver-vos
 Em vosso êxtase sem nervos
 Em vossa prece tão-só
 Grandes, góticos cadáveres!
 Ah, doces mortos atônitos
 Quebrados a torniquete
 Vossas louras manicuras
 Arrancaram-vos as unhas
 30 No requinte de tortura
 Da última toaleta...
 A vós vos tiraram a casa
 A vós vos tiraram o nome
 Fostes marcados a brasa
 Depois vos mataram de fome!
 Vossas peles afrouxadas
 Sobre os esqueletos dão-me
 A impressão que éreis tambores —
 Os instrumentos do Monstro —
 40 Desfibrados a pancada:
 Ó mortos de percussão!
 Cadáveres de Nordhausen
 Erla, Belsen e Buchenwald!
 Vós sois o húmus da terra
 De onde a árvore do castigo
 Dará madeira ao patíbulo
 E de onde os frutos da paz
 Tombarão no chão da guerra!³¹⁶

Se em “O dia da criação”, o tema social era apenas pontuado pelo olhar de um irônico poeta, nessa balada assunto aparece na linha de frente, por meio de uma circunstância

³¹⁶ “Balada dos mortos dos campos de concentração”. MORAES, 1954, p. 178-179.

histórica, que, no limite, coloca à prova a própria cultura. Diante da catástrofe, que pode a poesia?

Czeslaw Milosz, que resistiu à ocupação nazista em Varsóvia, fala da guerra como o encontro do poeta com as camadas mais profundas do inferno, “o que confere à situação características como que laboratoriais, ou seja, permite examinar o que acontece com a poesia moderna em determinadas condições”³¹⁷. Essa consideração mostra que, do modo mais horrendo possível, um tema poético bastante antigo se tornou realidade. A lírica ocidental conhece uma vasta quantidade de poetas que desceram aos mais profundos abismos infernais e ali, nesses tenebrosos laboratórios, também puderam testar o poder da poesia.

Provavelmente, o mais conhecido desses poetas foi Orfeu. Por causa do mais intenso amor, Orfeu desce às profundezas do reino dos mortos para resgatar sua amada Eurídice, que morrera picada por uma serpente. O único poder de que dispõe para tal empreitada é a sua música: Orfeu é o maior de todos os músicos e até mesmo as pedras se movem para ouvi-lo entoar seu canto triste. Ao chegar nas sombrias regiões, ele se depara com a face da morte, com os espíritos que morreram sem se enternecer com as súplicas humanas, mas que, no entanto, ao ouvir sua melodiosa canção, entorpecem-se pela beleza da música produzida por Orfeu e escutam-no, quietos, como pássaros na noite. A canção de Orfeu, sendo mais do que uma retórica, tem o poder de convencer. O Rei das Sombras concede em devolver-lhe Eurídice, mas com a exigência de que o músico não olhe para trás, enquanto deixa o mundo dos mortos. Sem poder mais suportar a paixão que tem por Eurídice, Orfeu vira-se para ver se ela o segue e, em razão disso, a perde para sempre. O seu canto de lamento é tristíssimo e as Bancantes – feridas de ciúmes por não cativarem o coração de Orfeu, que só canta em louvor de Eurídice – desferem-lhe um golpe fatal e esquartejam seu corpo.³¹⁸

A história de Orfeu é tão bela, quanto triste e antiga. A sua trajetória simboliza uma intrincada relação entre o amor, a morte e a arte. É por meio desta, realizada pela conjunção do mais alto grau de habilidade técnica e com o mais verdadeiro amor, que ele consegue recuperar Eurídice. Mas também por causa do seu amor, Orfeu perde Eurídice, reinstalando o reino da morte.

Charles Segal, em sua análise dos desdobramentos dessa história na cultura ocidental, desenvolve o tema de Orfeu como o poeta arquetípico, como aquele que encarna os poderes da arte sobre nós: “para compreender a magia e os mistérios da linguagem, o mito grego

³¹⁷ MILOSZ *apud* MOURA, 2016, p. 100.

³¹⁸ Conhecem-se diversas variações do mito. A paráfrase aqui transcrita baseia-se na versão recolhida por Vinicius de Moraes e reproduzida no início do texto da peça *Orfeu da Conceição*. Cf. MORAES, 2004, p. 1418.

moldou a figura de Orfeu, um cantor mágico, meio homem, meio deus, capaz de mover toda a natureza por sua música”³¹⁹. É preciso observar, no entanto, que o mito preserva ambiguidades importantes, sobretudo se considerarmos o alcance dos poderes órficos: “por um lado, Orfeu simboliza a capacidade da arte, da poesia, da linguagem de triunfar sobre a morte. Por outro lado, o mito pode simbolizar o fracasso da arte diante da necessidade última, a morte”³²⁰. Essa luta entre os poderes criativos da arte e os poderes destrutivos da morte define os limites da cultura diante da natureza, e vice-versa. O triunfo de Orfeu pode significar o poder da forma artística, a sua autonomia, a sua não submissão aos imperativos da natureza, os quais se impõem inevitavelmente à vida humana. Contudo, o êxito da morte também pode sugerir que a realidade destrói qualquer pretensão humana de superação das leis da natureza. Nesse caso, para citar mais uma vez Segal, “a morte circunscreve a arte e a cultura de volta à perspectiva da natureza”³²¹.

A importância dessa história para a formação do imaginário poético de Vinicius de Moraes é imensa, a ponto de ele se envolver na composição de uma nova versão para o mito, na peça *Orfeu da Conceição* (1956). Em certo sentido, toda a poesia de Vinicius é uma investigação sobre o alcance das forças da poesia na luta contra a morte. Mas em nenhum outro poema seu essa tensão fica tão forte quanto na “Balada dos mortos dos campos de concentração”. Nela, o poeta defronta-se não exatamente com a morte – porque, de resto, isso é algo frequente na poesia de Vinicius – mas com algo ainda mais horrendo – ou para usar os termos da própria balada, o poeta encara as “faces hediondas” da morte. A repugnante circunstância histórica que dá origem ao poema parece dizer que a catástrofe dos campos de concentração não pode ser figurada, como se a realidade se impusesse feito algo muito mais terrível do que qualquer aposta literária.

Sendo assim, é possível perceber a tensão que marca o poema desde o seu título, no qual se associam forma literária e realidade histórica. A opção do poeta por enfrentar o assunto por meio de uma balada reclama algumas considerações sobre essa que é uma das formas mais antigas e mais populares de poesia. De caráter fortemente oral, esse gênero percorreu diferentes tradições e, em razão da sua adaptabilidade, preservou ao longo dos séculos, em diferentes contextos, o vínculo entre a poesia e a música. Renata Pallotini observa que “é lícito supor que, quando fala em “balada”, Vinicius de Moraes se refira à sua própria, e não a nenhum dos exemplos clássicos. Sua balada, a balada que preconiza, é um poema em

³¹⁹ SEGAL, 1989, p. 1.

³²⁰ SEGAL, 1989, p. 2.

³²¹ SEGAL, 1989, p. 3.

versos de sete sílabas, geralmente em rimas soantes, com apoio nas alternadas, usando dos recursos sonoros em geral”³²². É verdade que o poeta inventou a sua própria espécie de balada, corretamente identificada pelos recursos que Pallotini aponta, mas também não é menos verdadeiro reconhecer que algumas constantes do modelo tradicional permanecem nessa sua reformulação da forma. Em especial, pode-se apontar a forte dramaticidade, identificada por Brogan como uma das constantes do gênero: “baladas não nos dizem que as coisas estão acontecendo; nos mostram que elas estão acontecendo. Cada recurso artístico é apontado para dar uma intensidade e um imediatismo à ação e para aumentar o impacto emocional do clímax”³²³. Esse tipo de recurso, segundo o autor, se explica pela preservação de modos arcaicos e pré-literários de comunicação, com vistas a envolver o ouvinte. Não por acaso, a linguagem é geralmente simples, recorrendo a poucos termos, com ênfase nas repetições que criam uma cadência rítmica propícia aos processos mnemônicos típicos da poesia oral.

Mesmo que não se prenda a esquemas fixos, para além da métrica do verso, Vinicius de Moraes emprega diversos recursos sonoros que também contribuem para a acentuação da dramaticidade. A repetição, que às vezes é feita pela reiteração de versos inteiros, também pode se realizar por meio de assonâncias e aliterações (como na sequência que vai do v. 22 ao 24), ou por anáforas que abrem uma série de iterações internas em cada um dos versos (“a vós vos tiraram a casa”/ “a vós vos tiraram o nome”). Mas o efeito sonoro nunca é apenas uma mera manipulação técnica, senão um elemento construtor da dramaticidade. Veja-se, por exemplo, a sequência inaugurada por esses últimos versos; à medida em que as repetições se acumulam, mais um nível de degradação é acrescentado, como se lhes fossem sendo subtraídos os índices de uma vida digna, até que eles são animalizados – “fostes marcados a brasa – e, por fim, suprimem-lhes a própria vida – “depois vos mataram de fome!”. Também as rimas podem funcionar como elementos expressivos que acentuam o grotesco daquilo que se enuncia nesse poema. É o que acontece, por exemplo, nos versos 26 e 27, em que a coincidência fônica se dá pela “quebra” da palavra “atônitos”, cujos fonemas finais reaparecem nas primeiras sílabas de “torniquete”, como a reforçar a bizarraria da tortura a que foram submetidas essas pessoas. Tais procedimentos mostram que, em alguma medida, a forma poética também pode ser uma espécie de *pharmakon*: por meio da sua materialidade faz-se um tipo de beleza que tanto mitiga quanto intensifica a dor produzida por essa catástrofe.

³²² PALLOTINI, 2004, p. 134.

³²³ PREMINGER; BROGAN, 1993, p. 116.

Apesar de ser formada por uma única estrofe, a “Balada dos mortos do campo de concentração” pode ser dividida em duas partes. A primeira delas, que vai até o verso 25, se constitui de cinco períodos, dos quais quatro são iniciados por uma invocação aos “cadáveres” das vítimas que morreram nesses campos de extermínio. Vale a pena notar que não se trata de um apelo à morte em si, ou à qualquer outra entidade etérea. Ao revés, o poeta se dirige à figura concreta dos cadáveres, evocados, inicialmente, pelos topônimos que designam os campos. O poeta tenta localizar geográfica e historicamente os seus mortos, de modo que a menção a esses lugares, cujos nomes enceram os dois primeiros períodos, também reitera a tangibilidade histórica desse inferno que começamos a visitar. À medida que se acumulam na enumeração os nomes desses lugares, mais aumenta a extensão dessa catástrofe, porque mais cadáveres são convocados nesse vestíbulo fúnebre da balada. A concretude do horror se confirma, ainda, por meio de adjetivos semanticamente associados ao toque – “Ocos, flácidos cadáveres”.

Num primeiro símile, os cadáveres são comparados a “espantalhos”, anunciando a introdução do elemento vegetal que, como se verá, é fundamental para os princípios formais e éticos que animam essa balada. A comparação acentua também a indignidade a que foram submetidas essas vítimas, que depois de toda degradação, perderam a fisionomia exclusivamente humana. “Espantalhos” designa também “indivíduo inútil, sem préstimo; paspalho”³²⁴, uma acepção que se amplia pelo modo como esses cadáveres-semente foram “largados” aos montes “na sementeira espectral/ dos ermos campos estéreis/ de Buchenwald e Dachau”.

Especula-se que o primeiro desses lugares (numa tradução literal, “floresta de faias”) teria sido construído sobre um antigo bosque onde, conta a lenda, Goethe se sentou para escrever um trecho do *Fausto*. Todas as árvores daquele lugar haviam sido cortadas para dar lugar ao centro de extermínio de Buchenwald, à exceção de uma, que ali fora deixada em louvor à memória de Goethe³²⁵. Essas informações extratextuais não são aqui apresentadas para que se estabeleçam relações de causa e efeito entre o poema e a história; servem, porém, para iluminar, mais um pouco, a tensão entre poesia e história, aludida mais acima: a preocupação em preservar o legado de Goethe (ou seria antes a instrumentalização desse legado pelo “Monstro”?) é, sem dúvida, mais uma desfaçatez entre tantas outras que produziram esses sinistros ambientes.

³²⁴ FERREIRA, 1986, p. 700.

³²⁵ A história aparece em muitos lugares. Cf., por exemplo, RAPSON, 2015, p. 50 e NIVEN, 2007, p. 88.

Em tais “campos” às avessas, feitos para suprimir a vida e não para produzi-la, são lançados esses cadáveres, nos quais o sujeito poético nota o índice de uma vã sensualidade, esvaziada de qualquer conteúdo erótico, algo extremamente terrível para esse poeta. Também nesses “beijos estupefatos” se refaz a imagem da coisa oca e flácida que havia inaugurado o poema. Não há aqui qualquer tipo de sedução, nem mesmo o possível encontro extático desses “ascetas siderados/ em presença da visão”. Ora, a expectativa desse encontro com “a visão” que entorpece – isto é, o desejo de receber o “beijo da beleza”, conforme se viu no tópico anterior – é um dos princípios que mobilizam a poesia de Vinicius. Mas na balada, a realidade impõe um esvaziamento das coisas e, em razão disso, o poeta se comove, emociona-se ao ver esse paradoxal “êxtase sem nervos”.

Ainda nessa primeira parte do poema, se anuncia, como um importante contraponto, a possibilidade de renascimento. Em meio ao caos e ao horror, distingue-se um princípio luminoso: “E em vossos corpos, a luz/ Que da treva cria a aurora”. Aqui se anuncia algo que será desenvolvido na segunda parte da balada e que constitui uma das convicções mais resilientes de Vinicius: a ideia da morte como um renascimento, pois “da morte, apenas/ nascemos, imensamente”, sentencia o poeta em um verso célebre de outro poema³²⁶. Essa crença reaparece amiúde na *Antologia* e o signo da aurora é, por vezes, o elemento escolhido para figurá-la. Talvez o caso mais emblemático desse uso seja a “Balada Negra”, em que se narra, pelo ponto de vista de uma criança, uma cavalgada noturna, figurada pelo menino como um mórbido “túnel sem termo”, onde tudo é morte. Essas trevas, território do medo e das funestas imagens sonhadas pela criança, são, contudo, rasgadas pela madrugada e pela aurora que surge. O surgimento da aurora é o elemento novo na estância final, em que o deslocamento no tempo corresponde a uma pacificação dos afetos:

Hoje que conheço a aurora
 E sei onde caminhar
 Hoje sem medo da treva
 Sem medo de não me achar
 Hoje que morto meu pai
 Não tenho em quem me apoiar
 Ah, quantas vezes com ele
 Vou ao túmulo deitar
 E ficamos cara a cara
 Na mais doce intimidade
 Certos que a morte não leva:
 Certos de que toda treva
 Tem a sua madrugada.³²⁷

³²⁶ “Poema de Natal”, 1954, p. 173.

³²⁷ “Balada Negra”, 1960, p. 292.

O paradoxo do defunto convicto de que “a morte não leva” é bem o marcador do quanto essa expectativa é importante para o poeta. Talvez esteja aí também a razão da sua “intimidade” com os mortos e do seu olhar capaz de identificar a “luz” em meio à tenebrosa catástrofe dos campos de concentração. Ao contrário da “Balada Negra”, cujo desfecho coincide com a chegada do dia, no poema que se estava analisando, o ambiente permanecerá imerso nas trevas, ainda que o poeta anuncie uma futura aurora. Isso melhor se percebe pela sinistra e bela imagem dos “cadáveres fluorescentes”, que nos diz tanto da luminosidade que a despeito de toda degradação persiste nesses mortos, quanto do ambiente trevoso em que eles estão inseridos.

É preciso sublinhar, por outro lado, que essa convicção subjacente à esperança do poeta na aurora é uma intuição bem mais antiga do que parece. A representação da morte como renascimento nos informa sobre uma consciência reflexiva ancestral, cuja origem está possivelmente na observação dos ciclos sazonais da natureza. Mesmo para um poeta tão devoto das forças da poesia, essa memória antiquíssima da sucessão de fases de morte e renascimento pode produzir questionamentos. Na *Antologia poética*, isso ocorre no conjunto dos poemas inaugurados pela “Balada dos mortos do campo de concentração”. Ainda que nesse texto o poeta se recuse a questionar a própria poesia, mais à frente, a sua consciência a respeito das injustiças de seu tempo, fará com que ele hesite:

Não posso
 Não é possível
 Digam-lhe que é totalmente impossível
 Agora não pode ser
 É impossível
 Não posso.³²⁸

Nesse que é um dos textos mais célebres da *Antologia*, a própria existência da poesia parece ameaçada, como se até mesmo as forças poéticas fossem afetadas pela dinâmica apontada mais acima. O poeta se mostra desassossegado diante do horror provocado pela guerra, pela miséria, pela fome. Por causa dessa realidade adversa – essencialmente antipoética –, o poeta (sempre um fatalista) vê como inevitável aquilo que chama “terrível participação”. Por isso, recusa o solipsismo e direciona seu olhar para esse mundo que renegou a beleza.

³²⁸ “Mensagem à poesia”. MORAES, 1954, p. 189.

Não devo usá-la em seu mistério: a hora é de esclarecimento
 Nem debruçar-me sobre mim quando a meu lado
 Há fome e mentira; e um pranto de criança sozinha numa estrada³²⁹

Este poema é, em grande medida, uma veemente renúncia à poesia como forma de alheamento e também uma espécie de *mea culpa* do poeta que tantas vezes se “debruçou” sobre si mesmo. Mas aqui também pode-se ver a poesia de Vinicius atravessada por mitos poéticos. Segal nos lembra que o canto órfico também pode se subordinar às forças da naturais, de modo que “a própria poesia, por meio de sua identificação com um cantor-herói que sofre, morre e renasce, participa da alternância diurna (e por metonímia sazonal) da vida e da morte. O padrão é muito antigo”³³⁰.

Na poesia de Vinicius, o intervalo entre um ciclo e outro pode ser curto, de modo que diferentes “estações” são figuradas, às vezes, em um mesmo poema. Por isso, mesmo se mostrando preocupado com as chagas do mundo, ele rejeita o destronamento das Musas. Ao mandar-lhes essa “mensagem”, o poeta também refaz os seus votos:

Mas não a traí. Em meu coração
 Vive a sua imagem pertencida, e nada direi que possa
 Envergonhá-la. A minha ausência
 É também um sortilégio
 Do seu amor por mim. Vivo do desejo de revê-la
 Num mundo em paz. Minha paixão de homem
 Resta comigo; minha solidão resta comigo; minha³³¹

Aqui tenta-se operar uma conciliação. O poeta nos sugere que, para além das aparências, a sua aproximação com o mundo histórico não é uma recusa total do misticismo, afinal a sua “ausência”, ou seja, a sua participação social não é senão um efeito do “sortilégio” produzido pela poesia. Nesse poema repleto de “cadáveres”, “tiranos”, “cárceres”, “desgraça”, apesar de tudo, mantém-se a fidelidade às Musas. A antipoesia de um mundo tomado pelo horror faz o poeta contemplar a impossibilidade da poesia; mas diante desse abismo, ou melhor, mesmo cantando esse abismo, ele renova seus votos, prestando mais uma vez homenagens à poesia. A tensão entre violência e beleza se manifesta na própria estrutura do poema: os versos não seguem qualquer medida e o corte é quase sempre bruto. A recorrência do *enjambement* mostra essa violência na cesura do verso, que muitas vezes rasura a estrutura sintática do enunciado, com bruscas segmentações dos sintagmas. Por outro

³²⁹ “Mensagem à poesia”. MORAES, 1954, p. 190.

³³⁰ SEGAL, 1989, p. 4.

³³¹ “Mensagem à poesia”. MORAES, 1954, p. 190.

lado, essa versificação irregular e agressiva vai agregando efeitos poéticos de sutil beleza ao poema, como o sugestivo espaço em branco depois da palavra “ausência” ou o insulamento do substantivo “solidão”, espremido exatamente no meio do verso pela repetição dos outros termos.

Por mais de uma vez, se descreveu “Mensagem à poesia” como uma evidência do engajamento político de Vinicius no final dos anos 1940. No entanto, apesar de correta, essa descrição é incompleta. Talvez seja melhor observar que nesse poema aparecem reconciliados dois mitos do poeta frequentemente descritos como antagônicos. A cultura literária moderna insistiu reiteradamente na oposição entre o poeta participante, atento às questões de seu tempo e às injustiças dos homens, e o poeta socialmente descomprometido, dedicado somente às internas demandas de sua poesia. O que Vinicius propõe no seu poema é uma sobreposição dessas máscaras: o poeta que envia essa “mensagem” é tanto o sujeito de seu tempo, que denuncia as catástrofes sociais, quanto o eleito cuja poesia não tem outro compromisso senão a exaltação das Musas. Tudo se passa como se a tensão entre poesia e realidade histórica fosse tal que a participação social aparece também como uma atribuição divina, ou nos termos do poema como um “feitiço” lançado pelas divindades do belo.

Além disso, a posição desse poema dentro da *Antologia* se torna significativa quando se observa o poema subsequente, cujo verso inicial declara: “O tempo nos parques é íntimo, inadiável, imparticipante, imarcescível”³³². A profusão de adjetivos nesse verso estabelece, de saída, um diálogo com o tom participante do poema precedente. A abertura desse outro poema propõe uma espécie de contraste com o aspecto social do texto anterior, como se o poeta buscasse uma espécie de refúgio contra a realidade acachapante descrita anteriormente. Não por acaso, ele escolhe os parques urbanos como o espaço de abrigo. Inscritos na geografia das cidades, os parques são lugares em que o caos citadino arrefece, oferecendo ao visitante um tempo de ócio e reflexão que lhe é negado nos demais ambientes urbanos. Cabe notar nesse poema de Vinicius a abundância de termos que remetem à ideia do retiro e da ociosidade: “medita”, “cisma”, “dorme”, “isola-se”, “silencio”, “redomas invisíveis”, “homens dormentes”. Por aí se vê que o “tempo nos parques” é uma significativa retração daquela urgência que determinava a participação do poeta em “Mensagem à poesia”. Nas “altas frondes, na última palma das palmeiras” ele parece buscar agora a pacificação desse recanto, onde o tempo “anestesia os sonhos”. Não mais as ilusões revolucionárias, não mais a ânsia de reparar as injustiças, não mais a resistência à tirania, não mais a expectativa pela

³³² “O tempo nos parques”. MORAES, 1954, p. 192.

transformação da vida sobre a terra. Agora, o poeta canta apenas “a imobilidade anterior desse tempo no mundo/ porque imóvel, elementar, autêntico, profundo/ É o tempo nos parques”³³³.

Embora esses dois poemas possam ser lidos separadamente, o encadeamento proposto na *Antologia poética* revela que os sentidos de um texto se ampliam a partir das interações que ele desenvolve com outros elementos do conjunto. No caso analisado, a tensão entre o poeta participante e o poeta socialmente descomprometido se torna ainda mais relevante quando se considera que os dois poemas se associam elaborando representações dialógicas do tempo. O fato de os poemas terem sido emparelhados na *Antologia poética* permite que se revejam alguns termos da narrativa proposta pelo poeta na “Advertência” e confirmada, por exemplo, no texto da orelha assinado por Rubem Braga. Apesar de sedutora, narrativa que postula uma transformação completa e uma aproximação com a temática social pode também deixar de fora alguns recuos, isto é, momentos em que a obra parece mais complexa do que a síntese interpretativa. A associação dos dois poemas vistos mais acima revela que o caminho percorrido pelo poeta nem sempre foi linear. Ao contrário, as transformações que se processaram na poesia de Vinicius também conheceram momentos de inflexão e modulações que, por vezes, foram omitidas no autorretrato traçado pelo poeta e ratificado por sua fortuna crítica.

Volto à “Balada dos mortos dos campos de concentração”, especificamente à sua parte final, cuja abertura é o verso 26. Recuperam-se ali alguma das torpes práticas de tortura que antecediam às execuções. Não sem motivos se descrevem os torturadores como “louras manicuras”: sabe-se que os nazistas submetiam seus prisioneiros a rituais de higiene, em que lhes arrancavam os cabelos, as unhas e os pelos do corpo, para diminuir os riscos de contaminação do ambiente. Num “requite de tortura”, preparava-se “a última toailete” – essa expressão, empregada no poema, remete ao fato de os assassinos disfarçarem as câmaras de gás em salas de banho, a fim de evitar possíveis agitações entre os condenados. Aqui, o poeta adere ao sentimento do seu tempo, marcado por uma suspeita de que as práticas mais civilizadas sejam também características da barbárie. A civilização da assepsia, que elabora protocolos de profilaxia e higiene, coincide com aquela que se vale desses mesmos rituais para o genocídio. De uma só vez, o poema elabora uma representação da cultura moderna e a sua crítica.

O signo da coisa oca e flácida que havia aberto a balada reaparece nesse final, agora produzindo uma sinistra música a partir das “peles afrouxadas” desses “mortos de percussão”,

³³³ O tempo nos parques. MORAES, 1954, p. 192.

que se tornaram “os instrumentos do Monstro”. É, de todo modo, uma marcação fúnebre e tenebrosa que esses “tambores” fazem. Mas a música que soa expressa ainda a tentativa do poeta de se opor à morte, de identificá-la como uma força que contém uma espécie de poder criativo, renovador. A ambiguidade se acentua quando se considera essa força criativa da morte, de tal forma que já se entrevê no ressoar desses tambores algo que está sendo “germinado” no poema: quanto mais o Monstro toca seus instrumentos, isto é, quanto mais aniquila mais também prepara o momento do seu aniquilamento.

Tal reivindicação se alinha à consciência mito-poética comentada mais acima e que se recusa a ver a morte como uma finidade total. O som desses “tambores” ressoa e refaz a aposta de Vinicius no poder renovador da poesia. Mas o triunfo do canto de Orfeu nessa balada não é exatamente uma superação da morte pura e simplesmente, e sim a expectativa de que até mesmo a própria morte possa se harmonizar com essa renovação trazida pela arte – o que de resto determina a importância ética desse poema.

Não por acaso, permanece até o fim a tensão entre a forma, elemento cultural que materializa os misteriosos e belos poderes da linguagem sobre nós, e uma realidade essencialmente antipoética. O poeta permanece como um guardião desses poderes, como aquele que pode olhar para o futuro e anunciar a renovação. Com que autoridade? Será preciso avançar na leitura da *Antologia*, até que novamente o poeta nos coloca diante de outro cadáver, ou melhor de um pai que chora diante do filho morto³³⁴. A esse “pobre pai, pobre, pobre, pobre, pobre/ sem memória, sem músculo/ sem nada” o poeta, convicto, afirma:

Teu filho é morto; talvez fosse um dia
 A pomba predileta, a glória, a messe
 O teu porvir de pai; mas novo e tenro
 Anjo, levou-o a morte com cuidado
 De vê-lo tão pequeno e já exausto
 De penar – e eis que agora tudo é morte
 Em ti, não tens mais lágrimas, e amargo
 É o cuspo do cigarro em tua boca.
 Mas deixa que eu te diga, homem temente
 Sentado na cadeira de balanço
 Eu que moro no abismo, eu que conheço
 O interior da entranha das mulheres
 Eu que me deito à noite com os cadáveres
 E liberto auroras do meu peito!
 Teu filho não morreu! A fé te salva
 Para a contemplação da sua face
 Hoje tornada a pequenina estrela
 Da tarde, a jovem árvore que cresce

³³⁴ Vinicius voltaria ao tema, sob outra perspectiva, na crônica “Samba de breque”, recolhida em *Para viver um grande amor*. MORAES, 2004, p. 698-699.

Em tua mão; teu filho não morreu!
 Uma eterna criança está nascendo
 Da esperança de um mundo em liberdade
 Serão teus filhos, todos, homem justo³³⁵

Tudo isso nos é reportado por uma voz de autoridade, o poeta, aquele habita os abismos, que conhece as paixões e que sabe dos cadáveres os seus mistérios. A citação um pouco mais estendida tem por finalidade mostrar que há algo nessa poética que escapa à mera consolação. Trata-se de uma afirmação da vida e da morte pela observância dos movimentos permanentes que determinam ciclos de início e fim. É uma cosmogonia terrível e bela, porque sugere que nem mesmo a nossa morte nos pertence, uma vez que inevitavelmente (o poeta é um fatalista!) a energia destruidora que nos impõe a morte é também um ponto de inflexão, em que a renovação se instala através de nós e a despeito de nós.

Não parecerá estranho, nesse sentido, que o poeta exclame em outro poema sobre a guerra:

Bomba atômica, eu te amo! és pequenina
 E branca como a estrela vespertina
 E por branca eu te amo, e por donzela
 De dois milhões mais bélica e mais bela
 Que a donzela de Orleans; eu te amo, deusa³³⁶

A equiparação da bomba atômica à mulher, isto é, à deusa, revela a paixão do poeta por esses mitos da origem (lembre-se do *pathos* que anima “O dia da criação”), secularizados aqui por meio do signo do átomo, elemento que sintetiza a permanente tensão entre o positivo e o negativo, entre as forças criadoras e destruidoras. Essa energia atômica nos conduz a um dos aspectos mais capitais da poesia de Vinicius de Moraes: a enorme capacidade do poeta de fazer convergir os temas vários para aquilo que constitui o seu princípio estético, o que revela uma consciência mito-poética forte o suficiente para fazer da sua poesia uma constante reafirmação desses imaginários. Vinicius é sem dúvida um grande devoto daquilo que Robert Graves chama de “Deusa Branca” e que determina um Tema Poético Único, infinitamente variável, cuja origem, especula Graves, estaria ancestralmente “vinculada a cerimônias religiosas populares em honra à deusa-lua ou Musa, algumas das quais datavam da Idade da Pedra, a qual permanece como linguagem da verdadeira poesia”³³⁷. Não convém aqui desmontar o mito; nem tampouco datá-lo. Melhor é perceber que esse imaginário parece ter

³³⁵ “Balanço do filho morto”, 1954, p. 204.

³³⁶ “A bomba atômica”. MORAES, 1954, p. 211.

³³⁷ GRAVES, 2003, p. 12.

morrido e renascido incontáveis vezes, até que chegou a um poeta brasileiro, nascido na Gávea às vésperas da primeira Guerra Mundial, conflito que iria inaugurar o “breve século”³³⁸ em que viveu esse bardo.

A sobrevivência dessas fabulações mito-poéticas na obra de Vinicius sinaliza a importância de se reconhecer tais modulações na sua dita “poesia social”. Ora, sendo sujeito de seu tempo, Vinicius incorporou em sua poesia questões que eram urgentes e que, de mais a mais, o ligava à comunidade dos homens de seu século. É preciso considerar, mais uma vez, o contexto em que a primeira edição da *Antologia poética* é preparada, o final da década de 1940. Trata-se de um momento imediatamente posterior a uma Guerra hedionda que havia atingido, em intensidades distintas, diversas nações. A incorporação dessa realidade circunstancial como matéria de poesia é coerente com o projeto literário de Vinicius naquele momento. Assim, o tema social bastante raro nessa poética, circunscrito alguns poucos exemplos de *Poemas, sonetos e baladas*, retorna de forma sistemática a partir dos poemas que vêm à luz na *Antologia poética*. Com mais frequência o assunto aparece por meio de *vers de circonstance*, especialmente a partir de poemas sobre a guerra, acontecimento então recentíssimo e que provocou não só Vinicius, mas diversos outros poetas. Na poesia brasileira, é possível identificar, nesse contexto, como observa Murilo Marcondes de Moura, um “forte impulso internacionalista”³³⁹ que atravessou a obra de poetas como Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade, Cecília Meireles, Murilo Mendes. Esse “sentimento do mundo” compartilhado por poetas de todos os lugares se associava a uma certa consciência coletiva, ou, nos termos de Moura:

Existia na época, ao lado de um sentimento profundamente trágico, a convicção de se estar vivendo um momento único na história, e uma convicção dessa ordem teria de implicar também a concentração da poesia sobre a circunstância imediata. Já não cabia o olhar estável e ordenador, capaz de, após dissipadas há muito as fumaças do conflito, fornecer dele um contorno claro e equilibrado.³⁴⁰

A poesia de Vinicius, em alguns momentos, reage a esse “sentimento trágico”, como no afamado “Rosa de Hiroshima”, em que o verso de cinco sílabas de repente ganha uma sílaba a mais, como que registrando uma certa deterioração da própria matriz poética. Por outro lado, a explosão atômica não se mostra capaz de destruir determinados princípios da civilização, em especial aqueles que o poeta parece reconhecer em antigos signos poéticos:

³³⁸ HOBBSAWM, 1995.

³³⁹ MOURA, 2016, p. 9.

³⁴⁰ MOURA, 2016, p. 124.

Mas oh não se esqueçam
 Da rosa da rosa
 Da rosa de Hiroshima
 A rosa hereditária
 A rosa radioativa
 Estúpida e inválida
 A rosa com cirrose
 A anti-rosa atômica³⁴¹

A reiteração da rosa nesse curto poema – ao todo, são oito ocorrências – soa como uma poderosa afirmação da poesia, mesmo em um mundo cuja realidade se mostrou, especialmente por meio da guerra moderna, capaz de corromper os signos poéticos. Desse modo, é possível dimensionar o valor ético de uma poesia que formula um convite à reflexão – “pensem...”, “pensem...”, “pensem...”, “mas oh, não se esqueçam...” –, feito à sociedade que produziu essa “anti-rosa”, imagem que, apesar de tudo, parece afirmar na negação os mesmos antigos signos da beleza. Convém perguntar, então, pelo sentido da poesia nessa sociedade, tal como faz Robert Graves:

“Qual é a utilidade da poesia hoje?” A função da poesia é a invocação religiosa da Musa; seu uso é a experiência de uma mistura de exaltação e horror que a presença dela excita. Mas, “hoje”? A função e o uso da poesia permanecem os mesmos, apenas sua aplicação se alterou. Outrora, esta fora um alerta ao homem de que deveria viver em harmonia com a sua família das criaturas viventes dentre as quais ele nasceu, por obediência aos desejos da dona da casa; atualmente, trata-se de um lembrete de que desprezou o aviso e virou a casa de cabeça pra baixo por meio de voluntariosas experiências na filosofia, na ciência e na indústria, acarretando ruína para si e para sua família.³⁴²

Essa ideia (tipicamente moderna, conquanto conservadora) de uma casa virada de cabeça para baixo pode ser rastreada na *Antologia* de Vinicius; há dentro desse livro um florilégio com plantas nocivas, das quais mais extenso e belo inventário está na “Balada do Manguê” (“Pobres flores gonocócicas” de “pétalas tóxicas”, “orquídeas do des pudor”, “dálías cortadas ao pé”,³⁴³), mas que também tem exemplares radioativos como em “A bomba atômica” (“Flor puríssima do urânio”, “Loelia mineral carnívora”,³⁴⁴) ou em “Rosa de Hiroshima” (“a rosa com cirrose”,³⁴⁵). Há ainda planta cuja sementeira é possível acompanhar, como se viu, na

³⁴¹ “Rosa de Hiroshima”. MORAES, 1954, p. 239.

³⁴² GRAVES, 2003, p. 17.

³⁴³ “Balada do Manguê”, 1954, p. 147.

³⁴⁴ “A bomba atômica”. MORAES, 1954, p. 210.

³⁴⁵ “Rosa de Hiroshima”. MORAES, 1954, p. 239.

“Balada dos mortos dos campos de concentração”, na qual os versos finais apontam para uma germinação futura; vale reiterar a citação:

Vós sois o húmus da terra
De onde a árvore do castigo
Dará madeira ao patíbulo
E de onde os frutos da paz
Tombarão no chão da guerra!³⁴⁶

Esse desfecho como que registra uma expectativa, compartilhada por muitos naquele pós-Guerra, de que, depois de um conflito como aquele, certos ideais da civilização, como a paz, pudessem ser finalmente alcançados. Em parte essa esperança provinha do fracasso bélico do nazismo, especialmente quando se tomava conhecimento *daquilo que havia sido derrotado*. É importante que se diga que essa balada, embora tenha sido publicada em livro somente em 1954 na primeira edição da *Antologia poética*, já havia aparecido nas páginas de *O Jornal*, junho de 1945. Nessa versão, há um trecho que seria riscado no datiloscrito da *Antologia*, mas ajuda a entender o sentimento produzido pelo desmoronamento do Terceiro Reich:

Taumaturgos da Vitória!
Honra! Vossa é a maior glória!
Não fostes mortos em vão.
Cadáveres colossais³⁴⁷

Esses versos encomiásticos celebram a “Vitória”, o fim da guerra que, naquele momento, parecia anunciar um futuro que então se instalava. Expectativa essa que se alinhava aos movimentos mundiais em favor da responsabilização penal daqueles que haviam produzido o horror, ação que, de certa forma, era entendida como o *sentido* daquela vitória:

Uma Conferência Interaliada para o castigo dos crimes de guerra reuniu em 13 de janeiro de 1942 em Saint-James Palace de Londres os representantes de oito governos no exílio, inclusive o da França Livre. Havia pedido que “a guerra tivesse como finalidade principal, entre outras, castigar os culpados por esses crimes contra a humanidade, fosse qual fosse o grau de responsabilidade de seus autores”. Havia afirmado sua “vontade de perseguir, encontrar, julgar e condenar os criminosos sem distinção de origem e de velar pela execução das sentenças como o marco de uma jurisdição internacional”³⁴⁸.

³⁴⁶ MORAES, 1954, p. 179.

³⁴⁷ MORAES, Vinicius de. “Balada dos mortos dos campos de concentração”. *O jornal*, Rio de Janeiro, 10 jun. 1945, p. 3.

³⁴⁸ WIEVIORKA, 2016, p. 92.

O castigo, de fato, seria imposto a membros da alta cúpula econômica e militar nazista, que a partir de novembro de 1945 seriam julgados exemplarmente pelo Tribunal de Nuremberg.

Mas é possível que o “castigo” elaborado no final da balada seja outro, talvez com um alcance maior. Não por acaso, o poeta, apesar de ter cortado alguns versos, decidiu manter esse desfecho, ainda que os julgamentos de Nuremberg já houvessem terminado quando ele publicou a *Antologia poética*. Essa “árvore do castigo” é também legado da Musa: ela permanece como uma afirmação poderosa das forças da natureza, que impõem a renovação a partir da morte.

Poemas como a “Balada dos mortos dos campos de concentração” evidenciam que Vinicius buscava ampliar a abrangência de sua poesia, aproximando-a – mas sem subordiná-la – da circunstancialidade histórica, dos conflitos e das questões de seu século. Em consonância com isso, é possível ver que a publicação de novos poemas na *Antologia poética* acrescentava outros detalhes à máscara do poeta: ele se revelava mais nitidamente como sujeito de seu tempo, atento à dor dos seus semelhantes. O modo como Vinicius configurou sua resposta a essas questões, no entanto, indica que seu projeto de aproximação com o cotidiano, levado a cabo também pela incorporação do tema social como moeda corrente de sua poesia, não pressupunha um esquecimento da Musa. À civilização que se servira da barbárie, à crise da linguagem diante do horror, à poesia que renunciava à discursividade e ao equilíbrio, o poeta oferecia, pela forma, a harmonia que do horror produz a beleza. Com isso, refazia seus votos. E *refazer* não é algo banal nessa poética que tantas vezes viu a morte como o princípio de uma renovação. A opção formal implicada numa “Balada dos mortos do campo de concentração” – a tensão surgida a partir da relação entre horror e beleza – sugere uma nova aposta na arte, no *pathos* que determina o poder mágico e criativo da arte. Em muitos sentidos, isso é um voto de confiança na civilização, isto é, não na civilização que, soberba, envenena e corrompe a rosa, mas na que permanentemente se indaga sobre os limites do seu próprio poder. A esse respeito, Orfeu tem muito a nos ensinar.

3.3 A contextura da *Antologia poética*

No final de 1947, Sérgio Milliet escreveu para o *Diário Carioca* uma crítica sobre o livro *Poemas, sonetos e baladas*, que Vinicius de Moraes publicara no ano anterior. A avaliação de Milliet sobre aquela coletânea de poemas era, em resumo, bastante positiva e o seu autor, saudado como “o último e o mais brilhante dos poetas do modernismo ortodoxo”. Dentre outros atributos do poeta, o crítico elogiava especialmente a “predileção pela

disciplina formal”: “[Vinicius] rarissimamente se abandona ao capricho da inspiração em que pesem as aparências”. Conquanto explicitasse sua simpatia por esse “permanente esforço construtivo”, Milliet também sublinhava a existência nessa poesia de uma tendência contrária que se caracterizava pela “riqueza excessiva das imagens e [pela] falta de coragem selecionadora, essa coragem de cortar e reduzir, de despojar-se do supérfluo”³⁴⁹.

O retrato traçado nesse texto representa, portanto, o poeta a partir de uma imagem dúbia. Por um lado, Vinicius era descrito como alguém bastante atento aos aspectos construtivos, graças ao seu “conhecimento técnico da métrica”; em contrapartida, notava-se, em sua obra, uma concessão ao excessivo, justamente porque o poeta carecia de uma firmeza para preservar apenas o essencial. Essa ambiguidade sublinhava duas tendências que, na opinião de Sérgio Milliet, percorriam a poética de Vinicius: a elaboração formal, evidente na sua capacidade de manipular precisamente “as medidas clássicas do alexandrino, do decassílabo e do verso de sete pés”; e, em sentido contrário, a disposição de “desarticular sem cerimônia” esses mesmos princípios formais, por meio da aceitação da desmedida e do excesso, que resultavam, por vezes, em um alongamento demasiadamente retórico do verso.

Não obstante os comentários de Milliet se referissem estritamente aos aspectos construtivos dos poemas, creio que seja possível perguntar se a tensão entre a força disciplinadora e a concessão ao supérfluo não teria implicações maiores, determinando, por exemplo, as escolhas do poeta em relação à publicação ou não de um determinado texto. Trata-se, então, de investigar a relevância desse embate no processo de composição de um livro, uma vez que a decisão de publicar ou de manter inédito um poema está, quase sempre, relacionada à austeridade e/ou à condescendência do poeta.

A questão parece ser ainda mais expressiva quando se consideram os propósitos implícitos e explícitos que motivam a organização de uma coletânea como a *Antologia poética*. Nesse florilégio, mais do que reunir poemas escritos durante um período de sua vida, o poeta pretendeu arranjar, em um único volume, a maior parte da sua poesia, fazendo comparecer ali exemplares de todas as coletâneas que publicara até então, bem como uma série de poemas inéditos em livro. Ora, esse plano é por si só ambivalente. Isso porque, não sendo um volume de poesia completa, uma antologia dessa natureza deve ser, a rigor, o resultado de um gesto selecionador, o que implica a exclusão de uma parte significativa da produção do poeta. Em compensação, o projeto que visa mostrar por meio do livro fases e momentos distintos de uma obra pode resultar na inclusão de textos que não seriam

³⁴⁹ MILLIET, 1947, p. 8.

preservados não fosse essa intenção crítica. Com efeito, Vinicius desejava produzir uma determinada impressão com a publicação da *Antologia*; ele queria que o leitor se desse conta de uma transformação profunda em sua poética. Esse plano talvez explique o fato de ele ter republicado na coletânea alguns poemas dos seus primeiros livros, dos quais, no entanto, já se sentia bastante distante no final da década de 1940, quando organizou o livro. Ademais, é possível supor que outros fatores tenham influenciado nesse processo de montagem, como se pode ver pela observação que Vinicius faz em uma versão da “Advertência”: “nada sobrou [do livro *O caminho para a distância*], a não ser, por uma espécie de piedade por esse livro tão exageradamente saudado pelos amigos da mocidade, o poema ‘A uma Mulher’”³⁵⁰.

Declarações como essa ajudam a entender melhor aquela “falta de coragem selecionadora” de que falava Sérgio Milliet. No fragmento, retirado de um texto que Vinicius decidiu não publicar(!), o poeta representa a composição da *Antologia* como uma tarefa mediada não apenas por escolhas estritamente estéticas. Ainda nessa afirmativa, há a elaboração de uma autoimagem autoral, especialmente porque o poeta se descreve como um organizador parcial, incapaz de banir determinados textos pela relação afetuosa que mantém com eles. De certa maneira, textos autorais como esse informam menos sobre os motivos que justificaram a inclusão ou a exclusão de um poema do que sobre o modo como um autor gostaria de ser visto diante da sua obra.

Apesar de ter excluído da *Antologia poética* diversos poemas que já havia publicado anteriormente – e os primeiros livros são, de fato, os menos aproveitados –, Vinicius não foi excessivamente rigoroso em seu projeto selecionador. Não sem motivos, sua *Antologia*, que ele designava como um “catatau”³⁵¹, é significativamente mais extensa do que a de outros poetas modernos, como Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Não por acaso, Antonio Cícero e Eucanaã Ferraz, diante da tarefa de reformular o livro para compor uma *Nova antologia poética*, descreveram Vinicius como um “poeta bom e complacente”: “Ele publicou muito, e publicou muita coisa boa; entretanto, nem tudo o que publicou e nem mesmo tudo o que escolheu para a antologia que fez de sua própria obra merece figurar ao lado dos seus melhores poemas”³⁵².

É significativo que essa observação sobre Vinicius, feita recentemente, recupere, por outras vias, a caracterização do poeta proposta por Sérgio Milliet há mais de setenta anos. Em

³⁵⁰ “Nota do autor”. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Produção intelectual do titular. Poesia. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. A íntegra do texto está reproduzida no Anexo D, na página 254 deste trabalho.

³⁵¹ Carta a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

³⁵² CICERO; FERRAZ, 2003, p. 12.

ambos os casos, se sublinha a sua “complacência” ou a sua falta de “coragem de cortar e reduzir”. Vale notar que esses textos operam com representações do poeta, na medida em que definem uma máscara a partir da qual ele é descrito. Mais do que discutir a verdade dessas figurações, importa observar que elas partem de um mesmo ponto: a ideia de que a ação selecionadora é um elemento importante para a caracterização de um poeta, para a definição da sua imagem. Além disso, chama a atenção que os termos usados tanto pelos críticos quanto pelo próprio Vinicius remetam a uma dimensão sentimental – “complacência”, “coragem”, “piedade”. O emprego dessas palavras evidencia a vontade de construir retratos psicológicos do poeta, que se define pelo tipo de afeto que ele manifesta diante daquilo que escreve. Dessa maneira, pode-se dizer que a reação, a atitude do poeta em relação à sua obra estrutura o seu próprio mito pessoal. Isso significa que a unidade de sua personalidade – isto é, a ficção dessa unidade – é reafirmada pelo modo como ele selecionou e organizou seus versos e poemas.

A primeira inferência: a organização de uma coletânea é uma tarefa que interfere no mito pessoal. Essa conclusão é especialmente aplicável quando o livro é uma antologia que tenha inegáveis pretensões críticas, como a que Vinicius compôs. Nesse caso, a seleção e a montagem tornam-se ações que importam sobremaneira para a compreensão da obra, interferindo diretamente nos contornos da (auto)imagem do poeta. A exclusão ou a inclusão de um poema, a sua posição dentro do livro constituem aspectos significantes e, apesar de serem procedimentos aparentemente despreziosos, nunca resultam do acaso, mais de uma atitude compositora, que importa à análise literária.

A segunda inferência: os poemas reunidos em um volume (e singularmente em uma antologia) desenvolvem uma série de relações entre si. Independentemente da intenção do poeta e do grau do esforço que ele dedica para manipular essas relações, os trabalhos selecionados interagem de modo significativo e os sentidos que o leitor atribui a eles está associado com aquilo que Neil Fraistat chamou de “contextura” [*contexture*]³⁵³. Esse termo sublinha a estrutura que se estabelece a partir do contexto, isto é, da circunstância editorial em que se inscreve o poema; no caso do livro, da posição do texto e das relações semânticas produzidas pela composição de um todo maior que é a própria coletânea.

A contribuição crítica desse conceito reforça a importância da contextura para a leitura dos poemas. Isso porque, como lembra Fraistat, há muito os poetas se valem da estrutura do livro de poesias para criar efeitos de sentido, o que é também uma forma específica de elaboração das suas autoimagens. Apesar dessa longa tradição literária – que passa por poetas

³⁵³ FRAISTAT, 2008, p. 4.

como Dante, Ovídio, Virgílio –, segundo o crítico americano, a relevância do livro foi desenvolvida, de modo sistemático, mais recentemente, no Romantismo. Nesse momento, mesmo que se impusesse o particular como forma preferencial da expressividade literária, “a chance de construir um todo poético de ‘fragmentos’ díspares tinha especial significado para os românticos, que exploravam o sentido da vida em um mundo cada vez mais fragmentado”³⁵⁴. Em sentido contrário, Fraistat observa que, desde então, a crítica pouco tem se manifestado a respeito dessas relações, como se à leitura de poemas não importassem essas múltiplas interações que podem ocorrer nas coletâneas de poesia. Quanto a isso, assinalam-se enfaticamente os prejuízos trazidos por tal omissão: “como leitores, somos mais pobres por essa negligência. Pois, até entendermos melhor essas práticas e começarmos a ler poemas segundo as estruturas concebidas por seus autores, vamos, concretamente, continuar a ler mal, perdendo, com efeito, o ‘poema’ que é o ‘próprio livro’”³⁵⁵.

Não só pelos conjuntos de poemas inéditos em livro, mas também por outras razões a *Antologia* poética pode ser considerado como um acréscimo à bibliografia de Vinicius. O emparelhamento desses novos poemas com outros recolhidos dos livros que o poeta publicara até então seguramente produziu um livro novo, na medida em que a junção de poemas éditos e inéditos criou relações semânticas originais entre os textos ali compilados. Além disso, a *Antologia poética* foi produzida a partir de um propósito crítico sem precedentes na obra de Vinicius. O próprio autor explicita seu projeto no prefácio ao livro; segundo ele, aquele arranjo fora feito de modo que o leitor se desse conta de uma trajetória, daquilo que constituiria o processo de Vinicius para se estabelecer como poeta. Já se destacou aqui a intervenção crítica operada pela “Advertência” no sentido de caracterizar os momentos dessa poesia, bem como o uso material da antologia para evidenciar aquilo que se designa como “fases”. De acordo com esse propósito, o alinhamento cronológico dos poemas tem uma implicação interpretativa e está a serviço de um projeto que procura acentuar um tipo de interação entre os poemas reunidos na coletânea. Segundo o esquema proposto por Vinicius, esses poemas interagem desenvolvendo relações de semelhança e de contraste. Em razão disso, ele propõe, na primeira edição, seções compostas por grupos de poemas que, a seu ver, corresponderiam às fases de sua poesia. Dentro dos grupos, a relação predominaria afinidade

³⁵⁴ FRAISTAT, 2008, p. 20.

³⁵⁵ FRAISTAT, 2008, p. 21

temática, isto é, a contiguidade na representação do mundo e nas aspirações do poeta. De modo contrário, haveria uma oposição entre as seções, de modo que os respectivos poemas se relacionariam por meio de um antagonismo.

É verdade que a partir da segunda edição Vinicius suprimiu a divisão por seções, unindo todos os poemas da antologia em um único bloco. Isso não significa, porém, que os sentidos da interação tenham sido revistos por ele. Malgrado essa alteração, Vinicius manteve no texto da “Advertência” a divisão por fases, destacando, ainda, os poemas que marcariam o fim de um período e o início de outro. Também cabe registrar que o poeta inseriu uma alteração nesse prólogo, a partir da 6ª edição, publicada em 1967, pela editora Sabiá. Vinicius acrescentou uma frase no último parágrafo para sublinhar que as disparidades da *Antologia* haviam sido “determinadas pela necessidade de demarcar bem as duas tendências referidas”³⁵⁶.

Essa declaração já seria suficiente para se atestar a importância do arranjo para a tessitura do sentido dos textos que aparecem na *Antologia poética*. Contudo, para além do paratexto editorial, a disposição dos poemas no livro também enuncia a sua interação significativa. Veja-se, por exemplo, a intervenção do poeta na ordem dos textos do florilégio. Conquanto afirme ter adotado o critério cronológico, a verdade é que tal parâmetro não foi obedecido em todos os momentos. É possível perceber isso logo de saída pela posição dos dois primeiros poemas do livro, “O olhar para trás” e “A uma mulher”, respectivamente. Se a cronologia fosse o único sistema organizacional, a ordem dos poemas deveria ser outra, já que o segundo fora publicado antes do primeiro, no livro *O caminho para a distância*. Essa rasura do critério cronológico ocorre também, e de modo mais sistemático, a partir do 32º poema da *Antologia*, “O falso mendigo” – descrito por Vinicius como um ponto de virada da sua poesia. Este e outros doze textos retirados do livro *Novos poemas*, de 1938, aparecem na antologia depois das *Cinco elegias*, publicadas em 1943³⁵⁷. A ruptura com o esquema cronológico obedece, portanto, ao propósito crítico estabelecido pelo poeta. Assim, pode-se supor que ele tenha seguido o arranjo temporal somente nos casos em que, a seu ver, este método reforçava a sua leitura da própria obra.

Todas essas intervenções demonstram a consciência que Vinicius tinha a respeito das interações que os poemas podem desenvolver quando são alinhavados em único volume. Além disso, elas indicam que o poeta pretendeu manipular essas relações, a partir da composição de uma antologia cujo arranjo estivesse em função de uma determinada

³⁵⁶ MORAES, 1967, p. x.

³⁵⁷ A relação dos poemas publicados na *Antologia poética*, bem como a indicação dos respectivos livros de origem de cada texto podem ser consultadas no Anexo B, reproduzido na página 246 deste trabalho.

representação da própria obra. Convém notar que essas ações são também mecanismos de controle autoral e que, portanto, devem ser compreendidas como um trabalho de composição literária. Na medida em que ajudam a definir uma leitura da obra poética, essa composição do livro elabora uma autoimagem do poeta e, especificamente, acentua as correlações entre os poemas inseridos na *Antologia poética*.

Por outro lado, é possível afirmar que as interações entre os poemas ocorrem para além dos projetos autorais – e, não raro, podem testemunhar contra esses mesmos propósitos. Como foi visto no tópico anterior, não obstante a vontade do poeta de marcar contrastes no livro (e na sua poesia), a leitura da *Antologia* (e não só dos poemas isoladamente) acentua os efeitos de continuidade, as obsessões, a insistência em determinados temas e, sobretudo, a incapacidade de Vinicius de se libertar de alguns idealismos dos quais ele se dizia livre. Assim como um sem-número de obras da tradição literária do Ocidente mitologizam a figura do poeta, a poesia de Vinicius nunca se afasta completamente do mito que faz do bardo um ser singular, cuja obra depende dos desígnios e da magia das Musas. Mesmo nos momentos em que se aproxima do mundo material, a obra desse poeta parece lançar uma provocação ao leitor, convidando-lhe a ver o real para além das aparências circunstanciais da realidade imediata. Esse chamado à transcendência é refeito a cada poema, e é o poeta quem seguidamente o faz. Para ele, aliás, parece não haver escolha; as Musas o elegeram e lhe deram uma missão (ou uma fatalidade): oferecer aos homens a partilha da poesia.

O fecho do livro

A organização de uma coletânea como a *Antologia poética*, que tem a pretensão de cobrir a trajetória de um poeta, estabelece, inevitavelmente, um vínculo entre os poemas coligidos. Mais do que textos avulsos, eles testemunham a unidade de uma vida e especificamente podem ser enfeixados de modo a fazer ver determinados pontos de uma carreira literária. Dessa forma, a opção de distribuir os textos por meio de um ordenamento majoritariamente cronológico tem um claro propósito de demonstrar uma suposta evolução, principalmente porque o poeta reúne, no mesmo volume, tanto a sua obra supostamente imatura quanto seus poemas mais recentes. Vinicius adverte que o método de organização da sua *Antologia* tinha por finalidade evidenciar aquilo que, para ele, corresponderia ao seu desenvolvimento como poeta.

Em carta enviada a seu sobrinho e editor, Coleridge escreveu que “a ordem cronológica é a melhor para organizar as obras de um poeta. Todas as outras divisões são, em

particular, inadequadas, e destroem o interesse que surge ao observar o progresso, a maturidade e até mesmo a decadência do gênio”³⁵⁸. A unidade da vida era o elemento que, na visão de Coleridge, estabeleceria a coesão entre os elementos díspares de uma obra. De acordo com esse ponto de vista, esse arranjo ao mesmo tempo em que estabelece uma imagem do poeta, cria um interesse pela obra, na medida em que os diversos textos do livro passam a contar uma narrativa, mostrando os acertos e, eventualmente, dos fracassos do artista.

Vinicius, embora não tenha seguido à risca o critério cronológico, provavelmente concordava que a unidade da vida era o elemento a ser figurado pelo arranjo da sua *Antologia poética*. Nesse volume, o trabalho de composição configura o poder de sedução da narrativa proposta pelo autor. A ideia de fazer do livro uma representação da sua trajetória como poeta não está dissociada da pressuposição de que a unidade da vida é algo que interessa aos leitores. Vinicius, sem dúvida, apostou suas fichas nisso. Não por acaso, ele menciona os termos de uma “impressão verídica” que queria provocar no leitor com aquele ordenamento. Ou ainda: a opção de republicar no livro um conjunto de poemas pertencentes a uma fase da qual ele se dizia “liberto” era fundamental para aquilo que ele pretendia simular. Vinicius desejava que o leitor se desse conta daquilo que entendia como o seu crescimento ou a sua “libertação total”; por isso, ele elaborava a ideia de uma guinada como evento fundador da sua “segunda fase”.

Em 1960, Vinicius publicou a 2ª edição da *Antologia poética*, que foi “revista e aumentada” de modo a incluir também quase todos³⁵⁹ os textos do livro *Novos poemas (II)*, de 1959. A partir de então, a produção estritamente literária de Vinicius diminuiu consideravelmente. Isso coincide com o desenvolvimento da sua carreira musical – à medida que crescia o seu envolvimento com a canção popular, como compositor e como *showman*, a sua produção estritamente literária ficava menos frequente. Vinicius só voltaria a publicar um livro de poemas inéditos na década seguinte, quando surgiu, em Buenos Aires, a coletânea *Um signo uma mulher* (1971). Algum tempo depois, pela prensa amadora de seu amigo Calasans Neto, publicou *História natural de Pablo Neruda* (1973), por ocasião da morte do poeta chileno, e a plaquete *A casa* (1975). Todos esses livros, no entanto, foram impressos com tiragens reduzidas, de maneira que a *Antologia poética* continuou sendo o mais difundido volume de poesias de Vinicius.

³⁵⁸COLERIDGE *apud* FRAISTAT, 1985, p. 33).

³⁵⁹ Não são aproveitados na *Antologia poética* os seguintes poemas: “Copacabana”, “Pôr do sol em Itatiaia” e “Genebra em dezembro”.

Apesar de terem surgido diferentes edições e reimpressões da *Antologia poética* enquanto o poeta estava vivo (ao todo foram 18 edições até a sua morte, em 1980), manteve-se basicamente a estrutura da 2ª edição, aquela que fora aumentada com textos de *Novos poemas (II)*. A manutenção desse conjunto sugere que, para Vinicius, aqueles poemas, organizados em ordem quase inteiramente cronológica, representaram a unidade da sua trajetória como poeta. Assim entendido, o livro representava, então, um arco que ia desde os primeiros livros até o poema “O operário em construção” que se tornou, desde a 2ª edição, o poema de encerramento, ou o estágio final dessa “dramatização do crescimento”, para usar uma expressão de N. Fraistat³⁶⁰. O encerramento de um livro com tais propósitos pode ser interpretado como a conclusão de uma trajetória. Não por acaso, muitos de seus leitores viram a participação social como o ponto de chegada da poesia de Vinicius, tal como se observa pelo comentário descritivo feito por Rubem Braga.

Nem todos os leitores, contudo, enxergaram essa trajetória como uma linha contínua de evolução e aprimoramento. Houve quem visse nesse poema a prova de um “lamentável fracasso”:

O sr. Vinicius de Moraes. Poemas mais, poemas menos, até chegar ao *Poemas, sonetos e baladas* – um dos melhores volumes de poesia já surgidos no país. Força e saúde. Halteres poéticos. Freud. Tinha muito para vir a ser um grande poeta. De repente, não se sabe o que aconteceu, foi viajar e começou a mandar de longe, para os jornais, uns poemas que não eram. Continua fazendo coisas que não são. Fez aquele *Orfeu [da Conceição]*. Publicou outro dia um mau poema sobre o operário. O sr. Vinicius está de quarentena. Suspenso de ordens. Pelo menos por enquanto (pode e deve ficar bom de repente) não serve.³⁶¹

Esse severo comentário de Mário Faustino mostra que, para ele, Vinicius exibia em “O operário em construção” não a plena realização dos talentos do poeta, mas sim a “decadência do gênio”, para lembrar a expressão de Coleridge. É interessante observar que Faustino também elabora uma narrativa a respeito da carreira literária de Vinicius, destacando inclusive o momento máximo da sua maturação, o livro *Poemas, sonetos e baladas*. Depois dessa publicação, no entanto, teria ocorrido, segundo o crítico, um recuo, de sorte que o desenvolvimento que se esperava resultara num retumbante insucesso. De todo modo, o surgimento de “O operário em construção” era entendido como um ponto chave dentro da

³⁶⁰ FRAISTAT, 1985, p.33.

³⁶¹ FAUSTINO, 2003, p. 474.

obra de Vinicius, um evento que interromperia um percurso de êxito daquele que “tinha muito para vir a ser um grande poeta”.

Se “O operário em construção” importa como elemento descritivo do caminho percorrido pelo poeta, mesmo para quem o considera um “mau poema”, cabe perguntar sobre o seu funcionamento como fecho da *Antologia poética*, sobretudo quando se consideram os propósitos que animam esta coletânea. Para isso, além da sua posição derradeira é necessário observar as possíveis interações que ele estabelece com outros poemas, particularmente com o “Poema de Auteil”, que o antecede na coletânea. Esses dois textos foram retirados do livro *Novos poemas (II)*, que também se encerra com “O operário em construção”. Contudo, há que se mencionar uma significativa alteração: no volume de origem, entre os dois poemas, havia um terceiro, “Genebra em dezembro”, que não foi aproveitado na *Antologia*. Tem-se, portanto, o seguinte esquema, representativo da sequência dos textos nos respectivos livros:

<i>Novos poemas (II)</i>	“Poema de Auteil” “Genebra em dezembro” “O operário em construção”
<hr/>	
<i>Antologia poética</i>	“Poema de Auteil” “O operário em construção”

É preciso inquirir se a supressão desse poema de permeio implica alterações contextuais, ou seja, se os arranjos diferentes podem afetar a maneira como lemos cada um dos poemas individualmente. Talvez este seja um típico caso em que a decisão do poeta de não (re)publicar um poema produz desdobramentos significativos, uma vez que as interações entre os textos podem ter sido afetadas por essa remoção. Vale a pena, então, lançar um olhar mais demorado para cada poema, considerando os dois contextos em que eles foram publicados.

Um dos lugares-comuns estabelecidos pela modernidade é a afirmação da autonomia da arte, axioma que, com frequência, vem acompanhado de uma certa indiferença por qualquer elemento que porventura seja identificado como “externo” ao objeto artístico. Em razão disso, um dos métodos preferenciais da análise literária tem sido a decifração dos sentidos estritamente “internos”, manifestos naquilo que se considera como a estrutura do texto. Assim, parte-se do pressuposto de que os textos podem ser lidos isoladamente, sem quaisquer mediações contextuais.

Certos poetas, porém, podem ser nostálgicos – eles parecem mal resolvidos com os limites estabelecidos pelo término de um texto e, como se estivessem escrevendo um mesmo

longo e interminável poema, retornam a um tema incansavelmente. Vinicius de Moraes está entre estes poetas. O lirismo, do qual nunca se afasta, o coloca sempre diante de temas fundamentais de sua poesia, como o amor, a morte, o tempo – e é o mito do bardo (com suas inúmeras variações) que dá coesão a todas essas questões. Em grande medida, a nostalgia de Vinicius é a causa da sua imensa melancolia, que o leva, às vezes, a cometer aquilo que Antonio Candido, ironicamente, descreveu como “o pecado maior para o nosso tempo: o sentimentalismo”³⁶².

Dois poemas sobre o exílio

“Poema de Auteil” e “Genebra e dezembro” se associam por meio desse filtro afetivo a partir do qual o poeta registra o mundo. Mas, colocados em sequência no final do livro *Novos poemas (II)*, esses dois poemas também se aproximam pela natureza temática: ambos são elaborações sobre o estar do poeta no estrangeiro. Essas duas “canções do exílio” estabelecem uma óbvia relação entre si, não só pelo tema, mas também por estarem lado a lado no mesmo livro. Tudo se passa como se o assunto iniciado em um poema não tivesse sido suficientemente exaurido, de modo que o poeta a ele retorna no texto seguinte.

O primeiro desses poemas pouco descreve do cenário externo. Sabemos apenas que, ao meio-dia, o poeta caminha desolado por uma “rua estrangeira com o nome de um pintor estrangeiro”. Essa informação circunstancial já é suficiente para inscrever os versos naquela conhecida “dor-de-corno” (o termo é recorrente na epistolografia do poeta), que Vinicius considerava indispensável para fazer surgir a poesia. É decorrência desse sentimento a afirmação que abre o poema:

A coisa não é bem essa.
Não há nenhuma razão no mundo (ou talvez só tu, Tristeza!)³⁶³

A julgar pelos versos iniciais, esse seria, portanto, um poema sobre a desrazão, sobre o desconcerto de um mundo que fez do poeta um exilado, negando-lhe o contato com os seus. A solidão parece, a princípio, causar um embotamento, uma “falta de perspectiva” semelhante àquela registrada numa carta que Vinicius escreveria a um famoso amigo, alguns anos depois:

³⁶² CANDIDO, 2008, p. 159.

³⁶³ “Poema de Auteil”. MORAES, 1959, p. 40.

“Você já passou um sete de setembro, Tomzinho, sozinho num porto estrangeiro, numa noite sem qualquer perspectiva? É fogo, Maestro!”³⁶⁴.

O poeta não se limita, contudo, à enunciação dessa falta de sentido. A perspectiva encontrada por ele está na evocação da terra natal, daquilo que ele poderia viver se estivesse no Brasil, mais especificamente “no Alto da Tijuca, ou melhor na Gávea, ou melhor ainda, no lado de dentro de Ipanema”³⁶⁵. Essas constantes retificações do lugar evocado, ao mesmo tempo em que compõem uma cartografia afetiva da cidade do Rio de Janeiro, procuram localizar em sua geografia o local que poderia servir de exato contraponto àquela rua estrangeira efetivamente pisada pelo poeta. Nesse sentido, o poema se equilibra a partir da negação de uma realidade que parece desprovida de sentido e de uma contrapartida, que é a afirmação da memória e da imaginação como lugar de redenção dessa realidade hostil.

Os versos longos – às vezes eles se estendem por duas e ou três linhas – se formam a partir de uma sobreposição de elementos afetivos, que aparecem em profusão: “o pé de acácias”, “um samba de Antônio Maria”, “o ruído de um ônibus”, “o vulto de uma banhista”, “a vontade de chorar”, “um rato morto na sarjeta”, “os seios suados de mulher”, tudo isso, enfim, *deveria haver*. E a escolha dessa estrutura verbal, reiterada mais de uma dezena de vezes, como que acentua o contraponto entre esse mundo sonhado/ rememorado e o contexto da enunciação do poema. Tudo isso existiria *não fosse a realidade do exílio...*

A terra natal e todos os elementos sentimentais que a ela se ligam aparecem como uma espécie de utopia, que só pode ser designada no plano imaginário de uma melancólica

E inútil poesia.

Mas esse verso, que se destaca pela sua curta extensão em um poema de versos alongados, não é uma declaração qualquer. Ele sintetiza a melancolia do poeta e constitui um contraponto à sua própria obra, que é, em grande medida, uma afirmação da poesia como uma espécie de dimensão ideal, necessária à compreensão do real. Esse poema, de forte inspiração moderna, revela a impossibilidade de se estabelecer um sentido absoluto e verdadeiro para a vida, uma vez que até mesmo o poeta se mostra incapaz de compreender as circunstâncias que determinam a sua própria condição de exilado. Desafortunadamente, o poema que ele compõe

³⁶⁴ Carta a Antonio Carlos Jobim, 7 set. 1964. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

³⁶⁵ “Poema de Auteil”. MORAES, 1959, p. 40.

não é mais do que uma vã tentativa de recompor por meio da linguagem e da imaginação essa coerência para sempre desfeita.

A espinhosa constatação no fim do poema de que essa permanente busca por um sentido último resultou em uma “imensa/ e inútil poesia” soa como um realismo desconcertante dentro de uma poética que tantas vezes promoveu e confirmou a devoção do poeta às Musas. Estas, aliás, são convocadas nos últimos versos do poema e aparecem personificadas em figuras femininas cujo poder encantatório não é muito mais que um resíduo nostálgico, diante dos imperativos de um real sem sentido:

De onde me poria a telefonar, à Amiga e às amigas
A convocá-las para virem beber conosco, virem todas
Beber e conversar conosco e passear diante de nossos olhos gastos
A graça e a nostalgia com que povoam a nossa infinita solidão³⁶⁶

A ideia de uma “inútil poesia” é melhor compreendida por esses versos finais, que não parecem constituir um desfecho laudatório para o poeta. Tampouco se pode assegurar que a “Amiga e as amigas” são aqui figuras dignas de louvor: há qualquer coisa de um realismo que torna duvidoso a capacidade delas de mitigar a “infinita solidão” que determina a tristeza desses versos. Em certo sentido, pode-se lembrar da “mulher inútil”, cantada no soneto comentado no começo deste capítulo: ao fim e ao cabo, a melancolia é produzida pela crise do sentimento erótico, por um ceticismo que atravessa ambos os poemas.

Edward Said adverte que não se deve esperar comedimento de quem está desterrado, pois “compostura e serenidade são as últimas coisas associadas à obra dos exilados”³⁶⁷. Esse poema de Vinicius parece acrescentar ainda: “não esperem que o exilado seja coerente consigo mesmo”. Essa última sugestão parece ainda mais verdadeira quando se considera “Genebra em dezembro”, que Vinicius publicou logo em sequência, na coletânea *Novos poemas (II)*. Este poema revisita o tema do exílio, mas dessa vez o poeta volta seu olhar para a paisagem estrangeira, para os “campos de neve e píncaros distantes” do inverno suíço. Outra diferença é que há agora uma maior contenção lírica, em versos medidos e rimados que descrevem sem muito sentimentalismo o cenário de Genebra. Tudo o que o poeta olha está repleto de uma monotonia cuja beleza parece reclamar algum tipo de escape:

Canais como caminhos prisioneiros
Em busca de saída

³⁶⁶ “Poema de Auteil”. MORAES, 1959, p. 42

³⁶⁷ SAID, 2003, p. 55.

Para os mares, os grandes, traiçoeiros
Mares da vida³⁶⁸

O emparelhamento desse texto com o “Poema de Auteil” parece evidenciar uma contraposição entre as imagens do Brasil e a paisagem genebrina. Os belos e vãos canais em tudo diferem da “praia luminosa” de Ipanema, com seu “cheiro de peixe fritando”. Outros elementos, no entanto, não deixam dúvidas a respeito da intertextualidade que está sendo proposta. Veja-se por exemplo a diferença entre os “relógios nunca certos”³⁶⁹ figurados no primeiro poema e os “relógios pontuais batendo horas”³⁷⁰, que definem a “vida sem tempo” na Suíça. Essas construções não podem senão estabelecer diálogos que se tornam ainda mais nítidos quando se colocam os dois textos lado a lado. Porém, a mais significativa (e talvez menos óbvia) interação se estabelece na da última estrofe de “Genebra em dezembro”, quando o poeta assim se manifesta sobre o “tédio constante” daquele panorama:

Tédio bom, tédio conselheiro, tédio
Da vida que não é
E para a qual há sempre bom remédio
No bar do “Rabelais”³⁷¹

Ao contrário do outro poema, esse encerramento elabora uma contrapartida e figura o exílio como uma condição dúbia. Ao mesmo tempo em que provoca um profundo enfado, o solo estrangeiro é também o local onde se processa uma experiência reflexiva. Nem tudo, portanto, é só desrazão e falta sentido, como no “Poema de Auteil”. Apesar da paisagem suíça montar um cenário com o qual o poeta não consegue se identificar, apesar “da vida que não é”, há aqui uma maior concessão à melancolia e ao tédio, como se esses fossem sentimentos necessários à aquisição de uma experiência.

Sobretudo, esse poema descreve uma saída. Se antes a melancolia terminava uma declaração negativa sobre a poesia, agora o encerramento de “Genebra em dezembro” se dá pela redenção da figura do poeta. O ludismo presente no sintagma “bar do Rabelais” faz desse *bardo* uma tábua de salvação, um eficiente antídoto contra o abatimento provocado pelo exílio. Trata-se, nesse sentido, de uma conclusão bem mais pacificada e muito menos plangente do que aquela do “Poema de Auteil”. Se considerarmos a sequência dos dois

³⁶⁸ “Genebra em dezembro”. MORAES, 1959, p. 43.

³⁶⁹ “Poema de Auteil”. MORAES, 1959, p. 41.

³⁷⁰ “Genebra em dezembro”. MORAES, 1959, p. 43.

³⁷¹ “Genebra em dezembro”. MORAES, 1959, p. 44.

poemas, o último deles parece redimir o poeta e a poesia, na medida em que ambos aparecem como a solução para se enfrentar a melancolia.

O encadeamento desses poemas constitui, assim, uma sequência poética sobre o exílio cujos elementos particulares apresentam proposições distintas e, até mesmo, contrastantes. Passa-se, digamos, da “inútil poesia” à “poesia terapêutica”. Especialmente, os dois poemas mostram imagens distintas de um mesmo poeta. No primeiro caso, ele assume a máscara de um sujeito profundamente abatido pela melancolia, solitário e descrente; no segundo, ele parece mais racional e meditativo, mas ao mesmo tempo extremamente idealista, como sugere a fé que deposita nos encantamentos da poesia e do bardo. “Genebra em dezembro” pode ser visto, por fim, como uma tentativa de superar o abatimento do poema anterior, de converter esse sentimento em algo positivo. Por isso, o poeta busca aproveitar o tédio e a melancolia produzidos pelo exílio como afetos propiciadores de uma reflexão, redimensionando, assim, a conclusão negativa do “Poema de Auteil”.

Vale sublinhar mais uma vez que tudo isso se coloca a partir do contexto em que os dois textos estão inseridos. Em *Novos poemas (II)*, tais relações se fazem notar com mais facilidade porquanto Vinicius constrói um arranjo que suscita um diálogo entre essas máscaras assumidas pelo poeta. É preciso, então, se perguntar sobre as reverberações das interações no poema seguinte, “O operário em construção”. Fundamentalmente, cabe indagar sobre como essas imagens dúbias do poeta se associam com o engajamento proposto nos versos deste último texto.

De um mito a outro

Nesse conhecido poema, narra-se uma transformação radical, a passagem do “operário em construção” a “operário construído”; em outros termos, ocorre aqui uma transfiguração, a partir da aquisição de uma consciência que faz o trabalhador se dar conta do seu papel (isto é: da sua classe) no processo social. Em razão disso, o operário “que sempre dizia sim/ começou a dizer não”³⁷². De posse dessa sua consciência de classe, ele persiste na sua resolução; as ameaças e as agressões que sofre, as vãs promessas do patrão – que tenta “dobrá-lo de modo vário”³⁷³, oferecendo-lhe as riquezas do mundo –, nada nem ninguém consegue demovê-lo da compreensão por ele adquirida.

³⁷² “O operário em construção”. MORAES, 1959, p. 48.

³⁷³ “O operário em construção”. MORAES, 1959, p. 50.

A simplicidade dessa narrativa pode talvez lançar suspeitas sobre o poema e, especialmente, sobre o poeta. É provável que Mário Faustino, ao dizer que esse era um “mau poema”, notasse nele a apropriação direta de fórmulas de inspiração marxista, como a premissa de que *se a classe operária tudo produz, a ela tudo pertence*, recuperada, no poema, como uma resposta às ofertas do patrão: “– Mentira! disse o operário/ Não podes dar-me o que é meu.”³⁷⁴. O poeta corre, portanto, riscos. Por causa desse poema, ainda hoje, Vinicius é alvo de uma crítica que, afeita à lógica do tribunal, se vale de lugares-comuns “requeitados” para acusá-lo de “panfletarismo” ou de crimes mais graves contra a ordem pública da poesia:

Talvez, vá lá, o operário até pudesse ser vítima da alienação que lhe impõe o eu-lírico, mas é inegável que, antes de tudo, não passa de um simples estereótipo, mil vezes requeitado em gabinetes. Mais certo seria dizer que isto que ocorre no poema não chega a ser um tema político, mas apenas proselitismo, como certo seria dizer também que o proselitismo está para a política assim como o sentimentalismo está para os sentimentos.³⁷⁵

Curiosamente, esse comentário consegue observar a presença de aspectos fundamentais no poema – o uso de “estereótipos”, aquele “pecado do sentimentalismo” de que já falara Antonio Candido, o “tema político” –, mas ao mesmo tempo não faz mais que reduzi-los a uma avaliação sumária e, por que não dizer, *equivocadamente descontextualizada*.

O primeiro aspecto contextual a ser considerado refere-se às circunstâncias internas, àquilo que o próprio poema elabora. De saída, convém observar que a participação política nesse texto está, como indica a citação bíblica que lhe serve de epígrafe, fortemente atrelada ao mito. A narratividade do poema e o seu enredo mostram que se trata de uma paráfrase da tentação de Cristo, narrada no evangelho de Lucas. Esse diálogo com o mito parece exigir que sejam feitas algumas ressalvas à participação política do poeta, pois a combinação de misticismo com elementos da teoria social de extração marxista certamente incomodaria muitos materialistas ortodoxos. Quanto a isso, vale relembrar a declaração bem-humorada de Carlos Lyra a respeito do seu amigo e parceiro musical: “Vinicius não era um materialista à moda soviética ou à moda alemã, mas um materialista de olho na bruxaria, inclusive confirmando a dialética”³⁷⁶.

³⁷⁴ “O operário em construção”. MORAES, 1959, p. 51.

³⁷⁵ GONZAGA, 2017.

³⁷⁶ Série “Vinicius – poesia, música e paixão”. Episódio 1. São Paulo: Rádio Cultura AM. Programa de Rádio. Disponível em: <<https://radiobatuta.com.br/documentario/vinicius-poesia-musica-e-paixao/>>. Acesso em: 13 abr. 2019.

Esse permanente “olhar para a bruxaria” mostra que não é preciso, portanto, denunciar “estereótipos”. O próprio poema os exhibe: a designação dos personagens é feita por termos que aludem a coletividades e não a identidades particulares; por isso, eles são chamados de “operário”, “patrão”, “homens de pensamento”, “bocas da delação”. Vale dizer que não há aí senão o aproveitamento de uma constante das narrativas míticas, nas quais os personagens representam antes comunidades do que a si mesmos. Esse intercâmbio entre poesia e mito sugere que o operário é mais do que um chavão sociológico “mil vezes requentado em gabinetes”; mais adequado seria ver nele uma das *mil faces* do “herói mítico, arquetípico, cuja vida se multiplicou em réplicas, em muitas terras, por muitos, muitos povos”, para lembrar da definição de Joseph Campbell³⁷⁷.

Reencarnado na figura de um operário, o herói desse poema, no começo de sua aventura, pouco sabe a respeito da causa à qual está ligada a sua vida: “mas tudo desconhecia/ da sua grande missão”³⁷⁸. Ele haveria, porém, de passar por uma experiência extática capaz de redimir a sua ignorância, “de forma que, certo dia/ à mesa, ao cortar o pão/ o operário foi tomado/ de uma súbita emoção”³⁷⁹. Por meio dessa epifania, ele passa a compreender aquilo que antes lhe estava oculto; vendo-se como operário, ele é capaz de reconhecer os mecanismos que formam a dinâmica social responsável por sua alienação. A partir desse momento, como é comum aos heróis míticos, o operário inicia uma batalha “contra um mundo duro, que não corresponde mais às suas necessidades espirituais”³⁸⁰. Mas essa repentina conversão levanta suspeitas de que para sua ocorrência tenham contribuído forças externas. A esse respeito, veja-se uma das estrofes do poema:

Foi dentro da compreensão
 Desse instante solitário
 Que, tal sua construção,
 Cresceu também o operário.
 Cresceu em alto e profundo,
 Em largo e no coração,
 E como tudo o que cresce
 Ele não cresceu em vão.
 Pois além do que sabia
 — Exercer a profissão —
 O operário adquiriu
 Uma nova dimensão:
 A dimensão da poesia³⁸¹

³⁷⁷ CAMPBELL, 1990, p. 150.

³⁷⁸ “O operário em construção”. MORAES, 1959, p. 45.

³⁷⁹ “O operário em construção”. MORAES, 1959, p. 46.

³⁸⁰ CAMPBELL, 1990, p. 144.

³⁸¹ “O operário em construção”. MORAES, 1959, p. 47-48

Mais uma vez, as Musas reafirmam seus poderes dentro da poesia de Vinicius de Moraes. No caso, são elas as responsáveis pelo súbito esclarecimento do operário: em virtude de sua ascensão à “dimensão da poesia”, o operário atinge um nível de conhecimento que supera até mesmo a sabedoria dos “homens de pensamento”...

Vale notar que tudo isso *acontece* simplesmente, de modo que o poeta não se preocupa em racionalizar tal acontecimento. A dimensão extraordinária e poética dessa transformação por que passa o operário não é, portanto, submetida a uma explicação lógica, embora ela faça parte de uma narrativa maior, a aquisição de uma consciência por parte do trabalhador explorado. De todo modo, a irrupção desse evento fantástico parece reclamar uma compreensão para além daquela que vê no poema apenas “panfleto” e “proselitismo”. Quanto mais se tenta reduzi-lo a uma aplicação das teorias de uma sociologia marxista, mais sua estrutura se torna resistente a essa equivocada confusão entre ideologia e poesia. Essa imprecisão, aliás, há muito já foi desfeita, como observa um teórico materialista(!) em texto cada vez mais necessário: “dizer de grandes obras de arte (...) que elas são ideologia, não é simplesmente fazer injustiça ao próprio teor de verdade dessas obras, é também falsear o conceito de ideologia”³⁸².

Alcançar a “dimensão da poesia”, eis uma ação que aproxima poeta e operário. E aqui é necessário falar do segundo elemento contextual que deve ser observado: o contexto externo (ou a *contextura*, para lembrar o termo de Fraistat), isto é, as relações de “O operário em construção” com os livros em que foi publicado. Como foi visto, esse texto aparece em *Novos poemas (II)*, logo após “Genebra em dezembro”, poema que termina com uma afirmação do poder encantatório da poesia, trazida pelo poeta, o bardo Rabelais, como um “bom remédio” para enfrentar os dias de tédio e melancolia.

Fraistat sugere que “talvez a mais forte unidade formal seja alcançada quando os poemas de uma contextura são organizados de modo que cada um ‘siga’ lógica ou temporariamente o outro: apresentando um enredo, avançando um argumento(...). Em tais arranjos, a energia ‘interna’ de cada poema é deslocada ‘para fora’”³⁸³.

Nesses termos, é possível identificar uma “unidade formal” produzida pela sequência criada por “Genebra em dezembro” e “O operário em construção”, sobretudo porque o segundo avança na figuração da poesia como elemento de transformação. Aquilo que aparecia no primeiro poema como uma solução individual – a poesia como um mitigador do tédio que

³⁸² ADORNO, 2012, p. 68.

³⁸³ FRAISTAT, 1985, p. 12.

oprime o poeta no estrangeiro – aparece no outro sob a forma de uma utopia coletiva – a poesia como meio de transfiguração das relações sociais de opressão. A “energia interna” presente na última estrofe de “Genebra em dezembro” atinge, pois, o poema seguinte, na medida em que ele amplifica a solução proposta naquele texto, modificando-a para convertê-la em uma força capaz de alterar não só as circunstâncias de uma vida, mas talvez toda uma estrutura social.

A aproximação dos dois textos revela, dessa forma, o desenvolvimento de uma ideia que fecha um poema e que constitui um ponto nevrálgico do outro. Em ambos, o entorpecimento que a poesia provoca é bem-vindo, uma vez que é responsável pela superação de um estágio inicial negativo. Em ambos, a “dimensão da poesia” permite uma nova compreensão do real e, em última instância, abre caminho para que se intervenha nele. No primeiro caso, essa intervenção está apenas sugerida: a visita ao “bar do Rabelais” é somente o início de uma transformação. No segundo, a mudança não se limita a uma sugestão; nele, é possível acompanhar o antes e o depois dessa transmutação e o fato de ela ter ocorrido com o operário sinaliza a esperança de que a própria divisão social do trabalho possa ser modificada.

Uma questão fundamental ainda está por ser respondida, no entanto: que efeitos de sentido se produzem a partir da supressão de “Genebra em dezembro” na *Antologia poética*? Convém lembrar que, em virtude da retirada desse texto, o “Poema de Auteil” passou a anteceder “O operário em construção”, de sorte que esses dois poemas se tornaram os dois últimos da antologia. Um primeiro aspecto a ser mencionado é que a remoção do texto em questão pode afetar a compreensão do “Poema de Auteil”. Como se viu, os dois constituem um par de reflexões sobre o exílio, sendo que “Genebra em dezembro” apresenta uma visão menos inflamada, mais pacificada sobre a melancolia trazida por essa experiência no estrangeiro. Sem esse poema, o primeiro perde o seu contraponto, de modo que a nostalgia e a solidão que o movem parecem mais dolorosas, como se o poeta estivesse em uma situação de ausência total de perspectivas. Nesse sentido é que se vê a importância da interação estabelecida pelos poemas: quando lidos em sequência, os dois estabelecem uma espécie de meditação dialética sobre o exílio; enquanto um faz do estrangeiro um espaço de tristeza e insulamento, o outro ressignifica esses afetos e o próprio cenário que os estimula, acrescentando a contrapartida do “tédio bom”, do “tédio conselheiro”.

Além disso, o final de cada um desses poemas também apresenta figuras distintas sobre a poesia. No primeiro caso, ela é dita “inútil”; as Musas que passeiam por ali não são muito mais do que uma distração nostálgica para os “olhos gastos” do poeta, que segue

lamentando a sua “infinita solidão”. No segundo, porém, o poeta parece recuperar, por fim, a sua esperança, a sua fé na poesia e nas benesses trazidas pelo entorpecimento das Musas.

Por isso, em virtude dessa interação contrapontística, a supressão de um dos elementos desse par não pode senão reorientar os sentidos do outro que foi selecionado para *Antologia*. Nesse novo organismo, a solidão e a melancolia dos versos de “Poema de Auteil” como que se tornam absolutas; a desesperança e a falta de perspectivas soam mais graves e lancinantes. Na antologia, esse poema aparece como a expressão de um poeta profundamente abatido, que lamenta o desconcerto, a falta de sentido e (com profundo pesar) a inutilidade de sua própria poesia.

É dentro desse contexto de desalento que se apresenta “O operário em construção”, como último poema da *Antologia*. O protagonismo passa do poeta para o operário: é este quem carrega a esperança, quem tem uma fatalidade e uma grande missão a cumprir; sobretudo é ele quem pode ascender à “dimensão da poesia”. Há que se notar, porém, a forte melancolia que marca essa troca de guarda. O poeta não mais aparece como o depositário da ilusão, pois a fé e o heroísmo que constituíam seu mito pessoal ocupam agora outros lugares.

É possível que essa passagem do mito do poeta ao mito do operário tenha confundido muitos leitores que viram na poesia de Vinicius uma trajetória de afastamento do sublime. É possível, ainda, que a posição de “O operário em construção” tenha contribuído para a sedimentação da leitura que vê a participação política como o último estágio do caminho percorrido por este poeta. Num livro que pretende evidenciar o desenvolvimento de uma poética, é factível que o último poema seja lido como uma declaração final ou como uma evidência daquilo que o poeta, por fim, teria se tornado. Não surpreende, nesse sentido, que muitos leitores tenham repetido a narrativa que faz essa poética transitar do sublime ao cotidiano e deste ao engajamento político. Na contextura da *Antologia*, esse é um poema cujos sentidos são atravessados pela organização do livro, pela narrativa montada desde a “Advertência”. A sua posição como fecho da coletânea sugere que o poeta o tinha como representante derradeiro da sua conversão, de um *télos* em que se confirmaria a passagem do sublime para o cotidiano. Mais uma vez, porém, é necessário reafirmar que, mesmo nesse último poema, o misticismo e a busca pelo sublime continuam presentes.

Mas é preciso reconhecer que o poeta já não é aqui o centro das atenções, como acontecia no primeiro poema da *Antologia*, “O olhar para trás”. Se antes ele se dizia incapaz de superar a sua própria subjetividade, sobre a qual pranteava, por fim, a perspectiva de sua poesia se altera para uma terceira pessoa que retira o protagonismo do poeta para entregá-la

ao operário. Em última instância, o operário, que sucede o poeta, é também um criador, ele tem uma obra:

Olhou em torno: gamela
Banco, enxerga, caldeirão
Vidro, parede, janela
Casa, cidade, nação!
Tudo, tudo o que existia
Era ele quem o fazia
Ele, um humilde operário³⁸⁴

O arco descrito pela *Antologia poética*, desde a sua “Advertência” até “O operário em construção”, elabora uma figuração que faz da poesia um elemento de transformação. O livro se abre com paratexto autoral no qual o poeta apresenta a narrativa daquilo que seria a sua “libertação”; de modo semelhante, o encerramento da coletânea se dá com um poema que narra uma outra emancipação, apresentando dessa vez uma utopia que serve de contraponto à desilusão do “Poema de Auteil”.

A fé depositada no operário é, por fim, uma confirmação daquilo que já se enunciava como substância dessa *Antologia poética*: esse livro reúne uma obra que parece incapaz de suprimir o “sentimento do sublime”, mas que, em suas transformações, o converte em elemento secular, gesto que compõe a complexidade e a modernidade da poesia de Vinicius. É esta vaga sensação que determina o mito do poeta, a máscara que faz dele um ser extraordinário cuja vida seguimos com interesse renovado a cada poema até que, por fim, chegamos ao mito final da coletânea. Uma última vez, o sublime se faz notar nessa narrativa do operário, na sua súbita conversão, no seu heroísmo em mundo que lhe é absolutamente hostil. Se no “Poema de Auteil” sobressaía a incapacidade do poeta de estabelecer um sentido último e verdadeiro para o mundo, em “O operário em construção” Vinicius aposta na combinação de misticismo e materialismo como forma de reestabelecer a esperança e a coerência. Quanto à poesia, ela permanece como uma dimensão ideal, necessária a um mundo fundamentalmente antipoético, que já não reconhece no poeta a voz de uma coletividade. Em última instância, a demissão do poeta não é uma recusa à poesia. O fecho da *Antologia* sugere que não houve um destronamento das Musas, mas sim que elas têm, agora, um novo dileto.

³⁸⁴ “O operário em construção”. MORAES, 1960, p. 307.

EPÍLOGO – A IMAGEM PERDIDA

Neste trabalho percorri a história de um clássico, a *Antologia poética*. Foi por meio dela que muitos leitores, assim como eu, leram pela primeira vez a poesia de Vinicius de Moraes. Descrevi aqui os aspectos e os desdobramentos que fazem desse livro uma obra fundamental para a compreensão do mito pessoal do poeta, repercutido nas declarações, nas leituras e nas representações que se fazem sobre Vinicius. Apesar de considerar que o mito extrapola os limites da coletânea, uma vez que reaparece em poemas de outros livros, em correspondências, em canções, em entrevistas, a *Antologia poética* foi o ponto de partida e ponto de chegada desta pesquisa. Busquei demonstrar como o livro de poesia, em especial as antologias, podem ser também o lugar onde se elaboram autorretratos: em cada caso, projeta-se uma determinada imagem da obra e, por extensão, figura-se uma máscara do poeta. Se toda coletânea autoral corresponde a um modo particular de representação de si, se toda antologia faz uma aposta ao propor uma leitura e um enfeixamento específico da obra, poucos poetas foram tão bem-sucedidos como Vinicius na composição de uma autoimagem. Aquilo que está proposto nesse livro – nos seus paratextos, nos seus poemas – é, ainda hoje, bastante eficiente e atravessa as diversas acepções possíveis para o nome Vinicius de Moraes.

O poeta da *Antologia poética*, que tantas vezes perseguiu a morte em sua poesia, sabia que a máscara autoral resiste ao desaparecimento físico do corpo, ao esquecimento das circunstâncias de uma vida. Um poeta, o seu retrato.

Minha casa de Saint Andrews Place.
 Duas da manhã. Abro uma gaveta
 Com um gesto sem finalidade
 E dou com o retrato do poeta
 Me olhando, Mário de Andrade.³⁸⁵

A dramatização da cena encobre o fato de ter esse poema outra versão, na qual a imagem que salta da gaveta é a de Carlos Drummond de Andrade, e não a do poeta paulista. Renuncie-se, portanto, à verdade, ou antes creia-se no poeta como fingidor, tal como já o descrevera Fernando Pessoa. Veja-se o seu embaraço diante da fotografia de outro poeta. Ele não sabe muito bem o que fazer com ela, onde colocá-la na sua “pequena sala fria/ essa sala tão sem poesia”. No retrato, a imagem continua a fitá-lo, a piscar para ele, “e o poeta como que acha

³⁸⁵ “Exumação de Mário de Andrade”, publicado na coletânea *Poemas esparsos*. MORAES, 2008, p. 53

graça” do seu desconcerto. Súbito, a magia se faz, a imagem presentifica o poeta morto, como que lhe dá vida novamente:

E na sala transverberada
 Pelo mistério da presença
 Vai se corporificando imensa
 A humana forma macerada³⁸⁶

O retrato do poeta, a sua exumação. Vinicius talvez apostasse que o truque pudesse se repetir, que a sua máscara permaneceria após a desintegração do corpo. Certo é que ele foi um artífice do verso e da própria imagem. Vinicius sabia que a dimensão de um poeta é dada por aquilo que efetivamente ele publica, mas, seguramente, também era consciente do reverso: a máscara autoral é definida, ainda, por aquilo que o poeta guardou em suas gavetas. A casa de Saint Andrews Place, a data posta no fim do poema – “Los Angeles, outubro de 1946” – sugerem que essa “Exumação de Mário de Andrade” já havia sido composta a tempo de integrar a primeira edição da *Antologia poética* ou a coletânea *Novos poemas II*. Mesmo assim, Vinicius decidiu não publicá-la nesses livros; tampouco incluiu o texto na segunda edição da *Antologia*, lançada em 1960. Talvez considerasse que o poema ainda não estivesse pronto. Vinicius conhecia a lição de Mario de Andrade: “Todo escritor acredita na valia do que escreve. Se mostra é por vaidade. Se não mostra é por vaidade também”³⁸⁷. Somente em julho de 1962, o texto finalmente seria “exumado” das suas gavetas, para ser publicado nas páginas do *Suplemento Literário*, do *Diário de Notícias*. Se publicar é construir uma imagem, não publicar também é.

Depois de uma crise hipertensiva em setembro de 1969, Vinicius supôs que o seu fim estava próximo. O poeta cantor da morte considerou que, naquela madrugada, a Dama Negra batera à porta de sua casa, onde vivia com a sua sexta esposa, Cristina Gurjão. Movido pela perspectiva de um iminente desaparecimento, Vinicius apanhou alguns papéis para escrever umas últimas palavras à companheira e aos familiares. Nessa “carta testamento”, ele listava contas bancárias, valores a receber, contratos firmados, pensões a pagar; também se apresentavam ali instruções para a partilha dos bens entre os seus herdeiros e outras medidas a serem tomadas em relação ao seu funeral. “Não me enterrem, pelo amor que vocês têm por mim”, implorava Vinicius. Ele preferia um desfecho menos comum para seus restos mortais, pois queria que fossem lançados ao mar, para ali desaparecerem tal como ocorrera com um

³⁸⁶ “Exumação de Mário de Andrade”. MORAES, 2008, p. 54

³⁸⁷ ANDRADE, 2013, p. 63.

poeta americano – “adoraria ser comida de peixe, como o foi Hart Crane”. Vinicius temia, ainda, que, não vindo a morte, lhe sobreviesse algum mal que o deixasse inválido ou cego. Essa última possibilidade o preocupava ainda mais: “Tenho horror a ficar cego, mesmo podendo escrever o *Paraíso perdido*, como fez Milton. Mas não sou Milton nem nada”. Quanto à sua obra, pedia que se guardassem seus originais, para que eles dessem rendimentos aos herdeiros; os poemas antigos e não publicados, “sobretudo os da primeira fase”, deveriam, porém, ser queimados. De resto, Vinicius ordenava que fosse entregue a Rubem Braga, seu editor na época, uma “pasta de poemas inacabados”, cujo conjunto formaria o livro *O deve e o haver*. De posse do material, Braga deveria avaliar a qualidade dos poemas e decidir o que poderia ou não ser publicado daquela nova coletânea de versos que Vinicius estava preparando. O poeta também indicava uma “pasta especial”, onde estariam guardados “bons poemas”, com os quais ele pretendia formar o *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro*³⁸⁸.

A morte, no entanto, não veio naquela madrugada, nem naquela década: como se sabe, Vinicius morreria quase onze anos depois de escrever essa carta, em julho de 1980. Tampouco vieram os livros mencionados, que se tornaram uma espécie de “dívida” nunca saldada: embora os tenha prometido em diversas ocasiões, o poeta nunca publicou esses dois volumes. Com efeito, Vinicius passou a vida renunciando a publicação de livros que, no entanto, nunca chegaram a ser finalizados. Na primeira edição de *Forma e exegese*, por exemplo, no verso da folha de rosto, há uma lista com títulos de obras “em preparo” – o romance *O conhecimento do amor* e a coletânea de versos *A face do anjo*. Também na primeira edição da *Antologia poética*, aparecem promessas de novos títulos, ideias que não seriam levadas adiante como o romance *O bueiro* e a novela *O general saiu pela janela*. Na abertura da *Antologia*, havia também a promessa do *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro*. Vinicius passou a vida trabalhando no projeto desse livro, iniciado no final da década de 1940. Uma das primeiras referências ao *Roteiro* pode ser encontrada em uma carta escrita a Manuel Bandeira no começo de 1949, Vinicius afirma estar escrevendo uma “suíte de poemas, sobre o Rio” a ser publicada em breve³⁸⁹. O poeta trabalhou a vida toda nesse livro, levando consigo a pasta com as prévias, transportando-a nas incontáveis mudanças de casa, de cidade, de país.

³⁸⁸ Essa “carta testamento” foi publicada integralmente por Alex Solnik (2004, p. 56-62).

³⁸⁹ Carta a Manuel Bandeira, 13. mai. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Disponível em CASTRO, 2003, p. 149.

O volume, contudo, só seria publicado postumamente, primeiro sob a organização de José Castello (Companhia das Letras, 1992) e, mais recentemente, em uma cuidadosa segunda edição organizada por Daniel Gil (Companhia das Letras, 2018). Essas publicações são, como advertem os respectivos organizadores, resultado de decisões subjetivas fundamentais para estabelecer a forma “final” do livro, uma vez que o poeta não chegou a concluir o projeto, nem a dar como finalizados os poemas que o integram. Porém, sobretudo no trabalho feito por Gil, essas apostas pessoais se amparam em consistentes pesquisas arquivísticas, por meio das quais se tornou possível estimar com mais precisão qual seria a estrutura pretendida por Vinicius. Um dos documentos centrais para essa estimativa é o índice no qual o poeta listou e ordenou os poemas que fariam parte da coletânea, anotando junto aos títulos observações que indicam o “estado” dos poemas, classificados como “prontos”, “em andamento” ou “a fazer”.

Por essas observações vê-se a dificuldade e o mérito dessas edições, especialmente porque, como observam os organizadores, os arquivos evidenciam o “formato de uma obra aberta”³⁹⁰, um “projeto em curso, incompleto, todavia valioso”³⁹¹. Esse caráter aberto do livro se pode observar pelas sucessivas mudanças do título do livro, inicialmente *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro*, depois *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro, onde nasceu, vive em trânsito e morre de amor o poeta Vinicius de Moraes* e, por fim, aquele extenso título que de acordo com Daniel Gil seria a forma final, *Roteiro lírico e sentimental da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, onde nasceu, vive em trânsito e morre de amor o poeta Vinicius de Moraes*³⁹².

Outro título que se tornou uma “dívida” foi *O deve e o haver*, também prometido em diversas ocasiões. No final de 1969, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, o poeta afirma que decidiu fazer “uma autocontabilidade de sua vida e retomar com coragem os poemas que abandonou há tempos, enfrentá-los e terminar o ciclo poético a que eles pertencem, para poder partir pra coisas novas, começar de novo uma nova vida. Isto tudo significa um livro chamado *O deve e o haver*, a ser lançado em breve”³⁹³. Algum tempo depois, em 1973, em carta escrita ao amigo Otto Lara Resente, Vinicius volta a se referir ao projeto: “Comecei a pegar firme os dois livros de poemas, *O deve e o haver* e o *Roteiro [lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro]*, e é bem capaz de tê-los prontos até fim de março, quando pretendo

³⁹⁰ CASTELLO, 1992, p. 15.

³⁹¹ GIL, 2018, p. 14.

³⁹² GIL, 2018, p. 13.

³⁹³ GENTE. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 out. 1969, 1º Caderno.

me mandar daqui.”³⁹⁴. Novamente, as promessas não se cumpriram. Algum tempo depois, em entrevista a Narceu de Almeida Filho, Vinicius de novo diz estar perto de concluir e

completar o livro que tem um título meio contabilístico — *O Deve e o haver*. É uma prestação geral de contas, do que foi feito, do que deixou de ser feito. (...) Depois disso, se ainda tiver alguma coisa a dizer, terá de ser uma coisa realmente nova. Do contrário, eu paro de escrever. Para mim não é mais fundamental escrever. O que foi dito foi dito, e é, digamos, o meu recado de poeta.³⁹⁵

Estamos já em 1979 e essa será uma de suas últimas entrevistas. É possível especular se a demora para publicar o livro tem relação com a espessura dos propósitos que o animavam. Vinicius suponha serem aquelas as suas palavras finais em termo de poesia e, acima de tudo, desejava fazer do livro – como sugere o título – uma autoavaliação, um balanço do seu legado poético. Em certa medida, *O deve e o haver* é uma espécie de contraponto da *Antologia poética*: enquanto essa coletânea foi continuamente republicada, tornando-se uma espécie de clássico e livro principal do poeta, aquele livro nunca deixou a condição de inédito, permanecendo como um projeto ambicioso e inconcluso. Os dois volumes, entretanto, compartilham uma mesma intenção autoavaliativa, cujo desdobramento se observa na disposição crítica que faz deles metalivros, capazes de interferir na compreensão da obra poética de Vinicius. Algumas das implicações de um projeto com tais finalidades foram comentadas aqui a partir das análises feitas a respeito da *Antologia poética*. É possível se indagar, no mesmo sentido, pelos possíveis alcances que a publicação de *O deve e o haver* teria sobre a interpretação da obra de Vinicius. Se era essa a sua “prestação de contas”, que impactos o livro produziria sobre o valor bruto da sua poesia?

Um grande poeta, como foi Vinicius, avalia sempre os custos e os ganhos pessoais implicados na publicação de novos poemas. O valor agregado de uma obra poética é determinado, sobretudo, pelo sucesso ou o insucesso de suas apostas, isto é, dos papéis e títulos que ele coloca no mercado. Talvez por isso Vinicius tenha adiado por sucessivas vezes a publicação de um livro cujo propósito era auditar a própria obra, lançando, no entanto, notas promissórias que nunca pôde saldar. Perguntar-se sobre as consequências que teria o

³⁹⁴ Carta a Otto Lara Resende, 24 jan. 1973. Arquivo Otto Lara Resende. Série Correspondência pessoal. Acervo do Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://correioims.com.br/carta/poesia-e-dose-para-poeta-leao/>>. Acesso em: 2 mai. 2019.

³⁹⁵ ALMEIDA FILHO, Narceu de. “Entrevista”, *Ele e ela*, Rio de Janeiro, mar. 1979. Disponível em: <<https://www.revistabula.com/369-a-ultima-entrevista-de-vinicius-de-moraes/>>, acesso em 12 mai. 2019.

aparecimento desse livro é também indagar sobre os acréscimos que tal obra faria ao mito pessoal do poeta.

Já foi dito aqui que um dos elementos centrais da autoimagem cultivada por Vinicius de Moraes baseava-se na ideia de uma obra poética dividida em duas fases antagônicas. Pode-se especular, todavia, se *O deve e o haver* não acrescentaria importantes elementos a essa representação dualista de si mesmo e da própria obra. Isso porque um dos poemas que provavelmente fariam parte do livro, “O haver”, se apresenta como uma primorosa afirmação poética daquilo que *permanece* como um substrato essencial na poesia de Vinicius:

Resta essa faculdade incoercível de sonhar
E transfigurar a realidade, dentro dessa incapacidade
De aceitá-la tal como é, e essa visão
Ampla dos acontecimentos, e essa impressionante

E desnecessária presciência, essa memória anterior
De mundos inexistentes, e esse heroísmo
Estático, e essa pequenina luz indecifrável
A que às vezes os poetas dão o nome de esperança.³⁹⁶

A leitura desse poema por Vinicius foi reproduzida no disco *Antologia poética*, lançado em 1977. Inserido como a faixa final do álbum, o poema aparece como um curioso contradiscurso ao projeto do livro homônimo. Vinicius parece reconsiderar suas próprias percepções, como se lhe importasse, agora, menos assinalar as rupturas do que enumerar as continuidades entre os momentos distintos de sua obra; trata-se, portanto, de sublinhar aquilo que se conserva depois de tantas transformações pessoais, feito matéria bruta indissolúvel ao tempo e aos desígnios do próprio poeta. O poema faz, assim, um extenso levantamento de tudo o que “resta” como saldo de toda uma poesia devota do mito do poeta, esse ser que parece querer auscultar uma “memória anterior”, em busca dos tempos em que o bardo era o responsável pelo trânsito entre o real e os “mundos inexistentes”. Resta o poeta e seu heroísmo, aferrado à esperança, à expectativa de que sobrevenha o milagre da transcendência que conduz à transfiguração da realidade, paradoxalmente entendida como a forma privilegiada de apreensão do real.

Se os saldos são computados nesse poema, ainda permanece como mistério aquilo que ficaria na coluna do “deve”. Que projetos não realizados necessitariam ser revisitados nesse

³⁹⁶ Esse poema foi incluído na coletânea *Poemas esparsos*, organizada por Eucanaã Ferraz. MORAES, 2008, p. 13.

livro nunca publicado? Quais elementos ainda faltariam à obra para que um autor amplo e diverso como foi Vinicius considerasse concluído o seu “recado de poeta”?

A antologia publicada, republicada, aumentada; os livros deixados inéditos. Vistos em paralelo esses projetos concluídos ou não determinam a forma como nos relacionamos com o mito pessoal de Vinicius. A *Antologia poética* é ainda hoje o livro de Vinicius mais vendido; suas dezenas de edições fazem dessa coletânea um verdadeiro best-seller se considerarmos os padrões impostos aos livros de poesia. Vinicius possivelmente reconhecia os próprios êxitos; seguramente, estimava o resultado obtido por sua *Antologia*. Não por acaso, adiou por diversas vezes a publicação de *O deve e o haver*, que seria a sua “palavra final” e que certamente acrescentaria novos detalhes ao autorretrato que compôs durante toda a vida. Que Vinicius de Moraes se extraviou junto com o seu livro? O poeta guardava consigo um contrato de edição³⁹⁷ assinado por editores que esperavam apenas a sua assinatura e os originais do livro para publicá-lo. Por que Vinicius não assinou o documento?

As incertezas sobre esse livro formam o último mito que Vinicius nos legou: conta-se que o poeta, alguns dias antes de morrer, mostrou a pessoas próximas os originais de *O deve e o haver*, em sua forma “acabada”. Segundo o seu biógrafo, um desses leitores, Fernando Faro, teria lido integralmente o material, sob o olhar ansioso do autor: “‘e então?’, o poeta pergunta, com a ansiedade de um rapaz que mostra a alguém o seu primeiro livro. ‘É quase você nos dizendo adeus’, confessa o amigo”³⁹⁸. Pouco depois de sepultarem Vinicius no cemitério São João Batista, os familiares deram pelo extravio dos originais. A Dama Negra, vitoriosa e bela, havia desposado, de uma só vez, o poeta e seu livro.

³⁹⁷ Contrato de edição entre VM e Editora Rocco para publicação de *O Deve o Haver*. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Documentos pessoais. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro

³⁹⁸ CASTELLO, 1994, p. 419.

REFERÊNCIAS

Obras de Vinicius de Moraes

MORAES, Vinicius de. *O caminho para a distância*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1933.

_____. *Forma e exegese*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1935.

_____. *Ariana, a mulher*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1936.

_____. *Novos poemas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

_____. *Cinco elegias*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1943.

_____. La moderna poesia brasileña. *Sur*, Buenos Aires, set. 1942, p. 19-29.

_____. Carta contra os escritores mineiros (por muito amar). *O Jornal*, Rio de Janeiro, 5 nov. 1944, p. 3.

_____. *Poemas, sonetos e baladas*. São Paulo: Edições Gaveta, 1946.

_____. *Pátria minha*. Barcelona: O Livro Inconsútil, 1949.

_____. Soneto de aniversário. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1950, p. 16.

_____. *Antologia poética*. 1ª edição. Rio de Janeiro: A Noite, 1954.

_____. *Orfeu da Conceição*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956.

_____. *Novos poemas (II)*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

_____. *Antologia poética*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960.

_____. *Antologia poética*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.

_____. *Obra poética*. Organização Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1968.

_____. *Um signo uma mulher*. Buenos Aires: Electra, 1975.

_____. *Antologia poética*. 18ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

_____. *Antologia poética*. 26ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

_____. *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Jardim noturno: poemas inéditos*. Organização e seleção de Ana Miranda. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Poesia completa e prosa*. Organização Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

_____. *Nova antologia poética*. Seleção e organização Antonio Cicero, Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *História natural de Pablo Neruda – a elegia que vem de longe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Poemas esparsos*. Seleção e organização Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Roteiro lírico e sentimental da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, onde nasceu, vive em trânsito e morre de amor o poeta Vinicius de Moraes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Textos sobre Vinicius de Moraes

ALMEIDA FILHO, Narceu de. “Entrevista”, *Ele e ela*, Rio de Janeiro, mar. 1979.

ANTOLOGIA de Vinicius de Moraes. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1955, p. 10.

AMORIM, Celso (org.). *Embaixador do Brasil*. Brasília: FUNAG, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “A música popular entra no paraíso”. Em: MORAES, Vinicius de. *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 205-208.

_____. “Vinicius sumiu. Para onde?”. Em: MORAES, Vinicius de. *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 209-211.

_____. “Depoimento de Drummond”. Em: MORAES, Vinicius de. *Vinicius 90 anos*. Local: Rio de Janeiro, 2003. 2 discos compactos: digital, estéreo. Disco 1, faixa 12. Disponível online em: http://youtu.be/M_Lol7FAzbI, acesso em 19 de agosto de 2016.

ANDRADE, Mário de. “Belo, forte, jovem”. Em: MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 82-87.

AS IMPRESSÕES do sr. Vinicius de Moraes, autor de *Forma e exegese*”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1936, p. 4.

BANDEIRA, Manuel. “Coisa alóvena, ebaente”. Em: MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 87-89.

_____. “Impressões literárias”. Em: GUIMARÃES, Julio Castañon (org.). *Crônicas inéditas II*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. “A produção poética de 1938”. Em: GUIMARÃES, Julio Castañon (org.). *Crônicas inéditas II*. São Paulo: Cosac Naify, 2009b.

BRAGA, Rubem. Orelha de livro. EM: MORAES, Vinicius. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: A Noite, 1954.

BORTOLOTTI, Marcelo. Os bastidores de uma exoneração: o caso Vinicius de Moraes no Itamaraty. *Revista Odara*. Vol. 1, no. 2, 2014.

CAMPOS, Paulo Mendes. “Bilhete a Vinicius”. *Dário Carioca*, 19 fev. 1955, p. 6.

CANDIDO, Antonio. “Vinicius de Moraes”. Em: MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 120-122.

_____. “Um poema de Vinicius de Moraes”. Em: MORAES, Vinicius de. *Poemas, sonetos e baladas e Pátria minha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 159-162.

CASTELLO, José. “Apresentação”. Em: MORAES, Vinicius de. *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CASTRO, Ruy (org.). *Querido poeta: correspondência de Vinicius de Moraes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CICERO, Antonio; FERRAZ, Eucanaã. “Introdução”. Em: MORAES, Vinicius de. *Nova antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CONDÉ, João. “Antologia poética”. *Correio da manhã*, 8 mar. 1955, p. 12.

COUTINHO, Afrânio. “Nota editorial”. Em: MORAES, Vinicius de. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986, p. 11-12.

DANTAS, Raimundo Sousa. “Vinicius”. *Diário Carioca*. 4 jun. 1955, p. 6

FARIA, Octávio de. *Dois poetas*. Rio de Janeiro: [Sem editora], 1935.

_____. “A transfiguração da montanha”. Em: MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 73-81.

FERRAZ, Eucanaã. “Nota editorial”. Em: MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 13-21.

_____. *Vinicius de Moraes*. São Paulo: Publifolha, 2008.

_____. “Simples, invulgar”. Em: MORAES, Vinicius de. *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b, p. 163-179.

_____. “Vinicius de Moraes: um poeta dentro da vida”. Em: _____. (Org.). *Vinicius de Moraes: um poeta dentro da vida*. Rio de Janeiro: 19 Design, 2011, p. 22-61.

GENTE. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 out. 1969, 1º Caderno.

GIL, Daniel. “O epílogo das tramas”. Em: MORAES, Vinicius de. *Roteiro lírico e sentimental da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, onde nasceu, vive em trânsito e morre de amor o poeta Vinicius de Moraes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 12-20.

GONZAGA, Pedro. “Poesia em Casa. Quarto tipo de pretensão – A voz redentora”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 jul. 2017. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/estado-da-arte/quarto-tipo-de-pretensao-a-voz-redentora/>>. Acesso em: 17 abr. 19.

GULLAR, Ferreira. “Vinicius: o caminho do poeta”. Em: MORAES, Vinicius de. *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 200-204.

JOBIM, Renato. “A volta de Vinicius de Moraes”. *Diário Carioca*, 27 mar. 55, p. 3.

JUNQUEIRA, Ivan. “Vinicius de Moraes: língua e linguagem poética”. Em: MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 147-163.

MILLIET, Sérgio. “Mais um pouco de poesia”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 28 dez. 1947, p. 8.

MOURÃO-FERREIRA, David. “O amor na poesia de Vinicius de Moraes”. Em: MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 100-120.

PALLOTINI, Renata. “Vinicius de Moraes: aproximação”. Em: MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 123- 147.

PEREZ, Renard. “Vinicius de Moraes”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 4 jan. 1958, p. 10.

O POVO perde seu poeta. *Veja*, São Paulo, 16 jul. 1980, p. 71-75.

RESENDE, Otto Lara. “O caminho para o soneto”. Em: MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 93-100.

SABINO, Fernando. “O menestrel do nosso tempo”. Em: MORAES, Vinicius de. *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.195-199.

SERRANO, Jonathas. “Letras contemporâneas”. *A Ordem*, Rio de Janeiro, dez. 1935.

SOLNIK, Alex. *Garoto de Ipanema: venturas e desventuras de Vinicius de Moraes nos depoimentos de ex-mulheres, parceiros e amigos*. São Paulo: Códex, 2004.

SUKMAN, Hugo. Falta um homem como Vinicius. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 fev. 2005. Disponível em:<<http://www.mariabethania.com/mlp.php?ID=277>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

UMA ENTREVISTA com o autor de *Forma e exegeese*. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 13 jan. 1936.

VASCONCELOS, Eliane. *Inventário do arquivo Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999.

VELOSO, Caetano. “Eu sou Vinicius de Moraes”. Em: MORAES, Vinicius de. *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 212-222.

WISNIK, José Miguel. “A balada do filho pródigo”. Em: MORAES, Vinicius de. *Poemas, sonetos e baladas e Pátria minha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 143-150.

_____. “Vinicius letrista”. Em: FERRAZ, Eucanaã. *Vinicius de Moraes: um poeta dentro da vida*. Rio de Janeiro: 19 Design, 2011, p. 62-105.

ZAPPA, Regina. “Conversa com Susana de Moraes”. Em: FERRAZ, Eucanaã. *Vinicius de Moraes: um poeta dentro da vida*. Rio de Janeiro: 19 Design, 2011, p.10-21.

Documentários sobre Vinicius de Moraes

VINICIUS. Direção: FARIA JR., Miguel. Rio de Janeiro: Paramount Pictures Brasil, 2005, 1 DVD.

VINICIUS – poesia, música e paixão. Direção: MÁXIMO, João. São Paulo: Rádio Cultura AM. Programa de Rádio. Disponível em: <<https://radiobatuta.com.br/documentario/vinicius-poesia-musica-e-paixao/>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

Arquivos literários

ARQUIVO Manuel Bandeira. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

ARQUIVO Otto Lara Resende. Série Correspondência pessoal. Acervo do Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

ARQUIVO Vinicius de Moraes. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Obras gerais

A BÍBLIA. Evangelho de João. Trad. Ludovico Garmus. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2010.

A LIÇÃO do momento. *A Ordem*, Rio de Janeiro, out. 1932, p. 241-244.

ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira V. Allegro. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. “Palestra sobre lírica e sociedade”. Em: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

AIRÈS, Philippe. *História da morte no ocidente*. Trad. Priscila Viana de Siqueira Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ALBERTO, Carlos. “Preto no branco”. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 15 abr. 1968, p. 9.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *A guerra não tem rosto de mulher*. Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ALENCAR, José de. *Iracema*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond. [Texto autobiográfico]. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, 1939, p. 51-52. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4381/1/033685_COMPLETO.pdf>. Acesso em: 12 jul. 18.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.

_____. *Poesia até agora*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

_____. *Fazendeiro do ar & poesia até agora*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

_____. *50 poemas escolhidos pelo autor*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Nacional/ Ministério da Educação e Cultura, 1956.

_____. *Poemas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

_____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1962.

_____. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Record, 2009.

ANDRADE, Mário de. “A volta do condor”. Em: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

_____. “Poesia Argentina”. *Diário Nacional*, São Paulo, 30 out. 1927, p. 9.

_____. *Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, p. 110-114.

_____. “Prefácio interessantíssimo”. Em: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANTELO, Raúl (org.) *Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ANTOLOGIA da Literatura Brasileira Contemporânea. 1ª Série. *Autores e Livros*, Rio de Janeiro, 9 mai. 1943, p. 237-240.

ANTOLOGIA da moderna poesia brasileira. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, 1939.
Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4381/1/033685_COMPLETO.pdf>.
Acesso em: 12 jul. 18.

ARRIGUCCI JR., *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

AUDEN, W. H. *A mão do artista*. Trad. José Roberto O’Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BANDEIRA, Manuel. *Poesias escolhidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

_____. *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1937b.

_____. *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1938.

_____. *Obras primas da lírica brasileira*. São Paulo: Martins, 1943.

_____. *Obras poéticas de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1944.

_____. *Antologia dos poetas bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1946.

_____. *Poesias escolhidas*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1948.

_____. *50 poemas escolhidos pelo autor*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Nacional/ Ministério da Educação e Cultura, 1955.

_____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.

_____. *Antologia dos poetas bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1964.

_____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. *Itinerário de Pasárgada*. Em: *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. “A Nova Gnomonia”. Em: _____. *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 157-161.

_____. “Uma antologia de poetas brasileiros”. Em: _____. *Crônicas inéditas I*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 377-379.

_____. “Antologias”. Em: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, p. 907-908.

_____. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009b.

BAPTISTA, Abel Baptista. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

BARRETO, Fausto; LAET, Carlos de. *Antologia nacional*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1952.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bilíngue. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Pequenos poemas em prosa*. Ed. bilíngue. Trad. Gilson Maurity Santos. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BENEDICT, Barbara. *Making the modern reader: Cultural Mediation in Early Modern Literary Anthologies*. Princeton: Princeton University Press, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLUMENBERG, Hans. *La legibilidad del mundo*. Trad. Pedro Madrigal. Barcelona: Paidós, 2000.

_____. *Trabajo sobre el mito*. Trad. Pedro Madrigal. Barcelona: Paidós, 2003.

BOSI, Alfredo. “Prefácio”. Em: GONÇALVES, Maria M. Trindade et. al. *Antologia de Antologias*. São Paulo: Musa, 1995.

BOYM, Svetlana. *Death in Quotation Marks - cultural myths of the modern poet*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1989.

_____. *Helena, o eterno feminino*. Petrópolis: Vozes, 1989b.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. Trad. David Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Trad. José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70, 1972.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: PubliFolha, 2000.

_____. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.

CASAI MONTEIRO, Adolfo. Desconcertos da cronologia. *Suplemento do Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 jun. 1957, p. 3.

COSTA, Aline Santos. “A Comissão de Literatura Infantil e a formação do público leitor infanto-juvenil no Governo Vargas (1936-1939)”. *Anais do IV Congresso Internacional de História*. Maringá, 2009, p. 1721-1730.

COSTA LIMA, Luiz. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol. 5. São Paulo: Global, 2004.

CÍCERO, Antonio. “O aprendizado da poesia” (posfácio). Em: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 278-290.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2015.

DUTRA, Eliana de Freitas. “Cultura”. Em: GOMES, Angela de Castro. *Olhando para dentro (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 229-280.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

ERLICH, Victor. *The double image*. Baltimore: The Hopkins Press, 1964.

FAVERO, Maria de Lourdes de Albuquerque. “A Universidade no Brasil: das origens à Reforma Universitária de 1968”. *Educar*, n. 28, Curitiba, 2006, p. 17-36.

FAUSTINO, Mário. *De Anchieta aos concretos*. Org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FRAISTAT, Neil. *The poem and the book*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1985.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

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

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “A questão do ‘Eros’ na obra de Walter Benjamin”. Em: IANNINI, Gilson; GARCIA, Douglas; FREITAS, Romero (org.). *Artefilosofia: antologia de textos estéticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. *Walter Benjamin: os cacos da história*. Trad. Sônia Salzstein. São Paulo: n-1 edições, 2018.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1990.

GOMES, Angela de Castro. “População e sociedade”. Em: _____. *Olhando para dentro (1930-1964)*. São Paulo: Objetiva, 2013, p. 41-89.

GONÇALVES, Maria M. Trindade et. al. *Antologia de Antologias*. São Paulo: Musa, 1995.

GOUVÊA, Leila Vilas Boas. *Pensamento e “Lirismo Puro” na Poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Edusp, 2008.

GRAVES, Robert. *A Deusa Branca: uma gramática histórica do mito poético*. Trad. Bento de Lima. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. *Os mitos gregos*. Trad. Fernando Klabin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

GREENE, Thomas. “The Flexibility of the Self in Renaissance Literature”. Em: DEMETZ, Peter. *The Disciplines of Criticism*. Londres: Yale University Press, 1968, p. 241-264.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Contrapontos: notas sobre correspondência no Modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural na esfera pública*. Trad. Denilson L. Werle. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Trad. Maria da P. Villalobos, Lólio L. de Oliverira e Geraldo G. de Souza. São Paulo: Edusp, 2017.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia moderna desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *L’epistolaire*. Paris: Hachette, 1995.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

IVO, Lêdo. *50 poemas escolhidos pelo autor*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Nacional/ Ministério da Educação e Cultura, 1965.

JOHNSON, Randal. A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945). *Revista USP*, (26), 1995, p.164-181.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *El absoluto literario: teoría de La literatura del romanticismo alemán*. Trad. Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.

LEBRUN, Gérard. “O conceito de paixão”. Em: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LIPKING, Lawrence. *The life of poet*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

MARQUES, “Restituir *Obra imatura*”. Em: ANDRADE, Mário. *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

MARTINS, Marília. *3 Antônios e 1 Jobim: histórias de uma geração*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

MASSI, Augusto; AZEVEDO, Carlito. “Manuel Bandeira, intérprete de si mesmo”. Em: BANDEIRA, Manuel. *50 poemas escolhidos pelo autor*. São Paulo Cosac Naify, 2006, p. 75-82.

MEIRELES, Cecília. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1963.

MELO NETO, João Cabral de. *Duas águas (poemas reunidos)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.

_____. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. *Poesia crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

_____. “Poesia e composição”. Em: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1987.

MERQUIOR, José Guilherme. “Falência da poesia”. Em: _____. *Razão do poema: ensaios de crítica e estética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. “O enigma portenho”. Em: SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica, Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 9-19.

MILANO, Dante. *Antologia de poetas modernos*. Rio de Janeiro: Ariel, 1935.

MOURA, Emílio. *50 poemas escolhidos pelo autor*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Nacional/ Ministério da Educação e Cultura, 1961.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.

MUELLER, Isabel Helena. “Os ativos intelectuais católicos no Brasil dos anos 1930”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 35, nº 69, 2015.

MUJICA, Barbara. “Teaching Literature: Canon, Controversy, and the Literary Anthology”. *Hispania*, v. 80, no. 2, mai. 1997.

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

NEGRÃO, Maria José da Trindade. “A vida como princípio estruturante da obra de Manuel Bandeira”. Em: XAVIER, Elógia (Org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1986.

NIVEN, Willian J. *The Buchenwald child: truth, fiction and propaganda*. Nova Iorque: Camden House, 2007.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

PAIVA, Valéria da Silva. *Diálogo cordial: cultura política, os intelectuais e as letras no Estado Novo*. Tese (doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

PLATÃO. *Diálogos*. Vol. V. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975.

PIMENTA, Jussara Santos. *Leitura, arte e educação: a biblioteca infantil do Pavilhão Mourisco (1934-1937)*. Curitiba: CRV, 2011.

PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nº86, mar. 2010, p.75-90.

RAPSON, Jessica. *Topographies of suffering: Buchenwald, Baby Yar, Lidice*. Nova Iorque: Berghahn, 2015.

REALE, Giovanni. *Pré-socráticos e orfismo*. Trad. Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

RICARDO, Cassiano. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

RODRIGUES, Candido Moreira. *A Ordem: uma revista de intelectuais católicos (1934-1945)*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. Em: _____ *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Soares Maia. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.46-60.

SANTOS, Wladimir Saldanha dos. A geração de 45: uma ‘quimera de orgiem’. Lêdo Ivo, João Cabral de Melo Neto e o discurso geracional. *Revista Inventário*. 11ª ed., jul.-dez., 2012.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHMIDT, Augusto Frederico. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. *50 poemas escolhidos pelo autor*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Nacional/ Ministério da Educação e Cultura, 1956.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SEGAL, Charles. *Orpheus: the myth of the poet*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.

STAROBINSKI, Jean. “Le style de l’autobiographie”. Em: *La relation critique*. Paris: Gallimard, 1972, p. 83-98.

STEINER, George. *Gramáticas da criação*. Trad. Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *A poesia do pensamento*. Trad. Miguel S. Pereira. Lisboa: Relógio D’água, 2012.

TELLES, Gilberto Mendonça. “Toda grandeza de Bandeira, ‘poeta menor’”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 mai. 1976. Reunido em: BRAYNER, Sônia (org.). *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

VALÉRY, Paul. “Note et digressions”. Em: _____. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Paris: Gallimard, 1919, p. 9-41.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WERNECK, Eugenio (org.). *Antologia brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1943.

WERNECK, Humberto. “A gnomonia de 2008”. *O Estado de São Paulo*, 20 dez. 2008. Disponível em: <<https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,a-gnomonia-de-2008,297124>>. Acesso em: 4 jun. 2018.

WIEVIORKA, Annette. *1945. Cómo el mundo descubrió el horror*. Barcelona: Taurus, 2016.

WISNIK, José Miguel. “A paixão dionisíaca em *Tristão e Isolda*”. Em: NOVAES, Aduino (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

XAVIER, Elódia. “O símbolo estelar na poesia de Manuel Bandeira”. Em: _____. *Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1986.

Documentos eletrônicos e páginas da internet.

BRASIL. Governo Federal. *Mapa do analfabetismo no Brasil*. Brasília, INEP, 2004. Disponível em:

<<http://portal.inep.gov.br/documents/186968/485745/Mapa+do+analfabetismo+no+Brasil/a53ac9ee-c0c0-4727-b216-035c65c45e1b?version=1.3>>. Acesso em : 10 ago. 2018.

SÃO PAULO. GOVERNO do estado entrega livros. Disponível em:

<<http://www.educacao.sp.gov.br/noticias/governo-do-estado-entrega-livros-dos-projetos-sala-de-leitura-apoio-ao-saber-e-leituras-do-professor/>>. Acesso em: 4 fev. 2017.

ANEXO A

Esquema das seções da *Antologia poética*, conforme índice da primeira edição

Seção	Poemas
[sem título]	O olhar para trás
	A uma mulher
	Ilha do Governador
	Ausência
	O Incriado
	A volta da mulher morena
	A mulher na noite
	Agonia
	A Legião dos Úrias
	Alba
	O escravo
	A música das almas
	Três respostas em face de Deus
	Poema n° três em busca da essência
	O poeta
	Viagem à sombra
	Balada feroz
	Invocação à mulher única
	A máscara da noite
	Vida e poesia
	Sonata do amor perdido
	A brusca poesia da mulher amada
	O cemitério na madrugada
Solilóquio	
A vida vivida	
Ariana, a mulher	
Cinco Elegias	Elegia quase uma ode
	Elegia lírica
	Elegia desesperada
	Elegia ao primeiro amigo
	A última elegia
	O falso mendigo
	Soneto de intimidade
	Ária para um assovio

Segunda parte	Soneto à lua
	Soneto de agosto
	A mulher que passa
	Soneto a Katherine Mansfield
	Balada para Maria
	Soneto de contrição
	Ternura
	Soneto de devoção
	Poema para todas as mulheres
	Soneto de fidelidade
	A morte
	A partida
	Marinha
	Os acrobatas
	Paisagem
	Balada do Cavalão
	Canção
	Quatro Sonetos de Meditação (I)
	Quatro Sonetos de Meditação (II)
	Quatro Sonetos de Meditação (III)
	Quatro Sonetos de Meditação (IV)
	O riso
	Pescador
	Soneto de despedida
	Sinos de Oxford
	Trecho
	Mar
	Balada da praia do Vidigal
	Soneto de Londres
	Cântico
	A um passarinho
	A estrela polar
	Soneto do maior amor
	Imitação de Rilke
	Balada do enterrado vivo
	Epitáfio
	Allegro
	Soneto de Véspera
	Balada do Manguê

Segunda parte	Soneto a Octavio de Faria
	Rosário
	O escândalo da Rosa
	Soneto ao inverno
	Marina
	Soneto da quarta-feira de cinzas
	Sombra e luz
	Saudade de Manuel Bandeira
	Azul e Branco
	Soneto de separação
	Balada de Pedro Nava
	Soneto de Carnaval
	Balada das meninas de bicicleta
	Poema de Natal
	O dia da criação
	Balada dos mortos de concentração
	Repto
	O poeta e a lua
	Soneto da rosa
	Valsa à mulher do povo
	Cinepoema
	Mensagem à poesia
	O tempo nos parques
	A mancha do morto
	Mensagem a Rubem Braga
	Balada do moço do Miramar
	Balanço do filho morto
	Balada das arquivistas
	A Verlaine
	A bomba atômica
	Aurora, com movimento
	Balada do morto vivo
	O sacrifício da Aurora
	Crepúsculo em New York (Publicado somente na 1ª edição da <i>AP</i>)
Soneto da mulher inútil	
O Rio	
Bilhete a Baudelaire	
A morte de madrugada	
O assassino	

Segunda parte	Poema enjoadinho
	Soneto do só ou Parábola de Malte Laurids Bridge
	A pera
	A paixão da carne
	A ausente
	A rosa de Hiroshima
	Soneto a Sergei Mikhailovitch Eisenstein
	Pátria Minha
	O crocodilo
	História passional, Hollywood, Califórnia
	Epitalâmio
	Conjugação da ausente
	O filho do homem
	Soneto de aniversário
	Poética
	Elegia na morte de Clodoaldo Pereira da Silva Moraes, poeta e cidadão
	Desert Hot Springs
Retrato, à sua maneira	

ANEXO B

Informações sobre os poemas publicados na *Antologia poética*

Poemas publicados na 1ª edição da <i>Antologia poética</i>	Primeira publicação em livro
O olhar para trás	<i>Forma e exegese</i>
A uma mulher	<i>O caminho para a distância</i>
Ilha do Governador	<i>Forma e exegese</i>
Ausência	<i>Forma e exegese</i>
O Incriado	<i>Forma e exegese</i>
A volta da mulher morena	<i>Forma e exegese</i>
A mulher na noite	<i>Forma e exegese</i>
Agonia	<i>Forma e exegese</i>
A Legião dos Úrias	<i>Forma e exegese</i>
Alba	<i>Forma e exegese</i>
O escravo	<i>Forma e exegese</i>
A música das almas	<i>Forma e exegese</i>
Três respostas em face de Deus	<i>Forma e exegese</i>
Poema n° três em busca da essência	<i>Forma e exegese</i>
O poeta	<i>Forma e exegese</i>
Viagem à sombra	<i>Novos poemas</i>
Balada feroz	<i>Novos poemas</i>
Invocação à mulher única	<i>Novos poemas</i>
A máscara da noite	<i>Novos poemas</i>
Vida e poesia	<i>Novos poemas</i>
Sonata do amor perdido	<i>Novos poemas</i>
A brusca poesia da mulher amada	<i>Novos poemas</i>
O cemitério na madrugada	<i>Novos poemas</i>
Solilóquio	<i>Novos poemas</i>
A vida vivida	<i>Novos poemas</i>
Ariana, a mulher	<i>Ariana, a mulher (plaquete)</i>
Elegia quase uma ode	<i>Cinco Elegias</i>
Elegia lírica	<i>Cinco Elegias</i>
Elegia desesperada	<i>Cinco Elegias</i>
Elegia ao primeiro amigo	<i>Cinco Elegias</i>
A última elegia	<i>Cinco Elegias</i>
O falso mendigo	<i>Novos poemas</i>
Soneto de intimidade	<i>Novos poemas</i>
Ária para um assovio	<i>Novos poemas</i>

Soneto à lua	<i>Novos poemas</i>
Soneto de agosto	<i>Novos poemas</i>
A mulher que passa	<i>Novos poemas</i>
Soneto a Katherine Mansfield	<i>Novos poemas</i>
Balada para Maria	<i>Novos poemas</i>
Soneto de contrição	<i>Novos poemas</i>
Ternura	<i>Novos poemas</i>
Soneto de devoção	<i>Novos poemas</i>
Poema para todas as mulheres	<i>Novos poemas</i>
Soneto de fidelidade	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
A morte	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
A partida	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Marinha	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Os acrobatas	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Paisagem	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Balada do Cavalão	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Canção	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Quatro Sonetos de Meditação (I)	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Quatro Sonetos de Meditação (II)	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Quatro Sonetos de Meditação (III)	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Quatro Sonetos de Meditação (IV)	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
O riso	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Pescador	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Soneto de despedida	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Sinos de Oxford	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Trecho	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Mar	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Balada da praia do Vidigal	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Soneto de Londres	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Cântico	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
A um passarinho	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
A estrela polar	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Soneto do maior amor	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Imitação de Rilke	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Balada do enterrado vivo	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Epitáfio	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Allegro	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Soneto de Véspera	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Balada do Manguê	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>

Soneto a Octavio de Faria	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Rosário	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
O escândalo da Rosa	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Soneto ao inverno	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Marina	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Soneto da quarta-feira de cinzas	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Sombra e luz	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Saudade de Manuel Bandeira	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Azul e Branco	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Soneto de separação	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Balada de Pedro Nava	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Soneto de Carnaval	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Balada das meninas de bicicleta	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Poema de Natal	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
O dia da criação	<i>Poemas, sonetos e baladas</i>
Balada dos mortos de concentração	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Repto	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
O poeta e a lua	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Soneto da rosa	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Valsa à mulher do povo	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Cinepoema	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Mensagem à poesia	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
O tempo nos parques	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
A mancha do morto	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Mensagem a Rubem Braga	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Balada do moço do Miramar	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Balanço do filho morto	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Balada das arquivistas	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
A Verlaine	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
A bomba atômica	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Aurora, com movimento	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Balada do morto vivo	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
O sacrifício da Aurora	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Crepúsculo em New York (Publicado somente na 1ª edição da AP)	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Soneto da mulher inútil	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
O Rio	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Bilhete a Baudelaire	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
A morte de madrugada	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
O assassino	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)

Poema enjoadozinho	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Soneto do só ou Parábola de Malte Laurids Bridge	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
A pera	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
A paixão da carne	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
A ausente	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
A rosa de Hiroshima	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Soneto a Sergei Mikhailovitch Eisenstein	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Pátria Minha	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
O crocodilo	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
História passional, Hollywood, Califórnia	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Epitalâmio	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Conjugação da ausente	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
O filho do homem	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Soneto de aniversário	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Poética	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Elegia na morte de Clodoaldo Pereira da Silva Moraes, poeta e cidadão	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Desert Hot Springs	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Retrato, à sua maneira	<i>Antologia poética</i> (1ª ed.)
Poemas publicados a partir da 2ª edição da <i>Antologia poética</i>	Primeira publicação em livro
A hora íntima	<i>Novos poemas (II)</i>
Menino morto pelas ladeiras de Ouro Preto	<i>Novos poemas (II)</i>
Poema dos olhos da amada	<i>Novos poemas (II)</i>
O poeta Hart Crane suicida-se no mar	<i>Novos poemas (II)</i>
A brusca poesia da mulher amada (II)	<i>Novos poemas (II)</i>
A que vem de longe	<i>Novos poemas (II)</i>
Receita de mulher	<i>Novos poemas (II)</i>
Balada negra	<i>Novos poemas (II)</i>
Soneto do amor total	<i>Novos poemas (II)</i>
Balada das duas mocinhas de Botafogo	<i>Novos poemas (II)</i>
Máscara mortuária de Graciliano Ramos	<i>Novos poemas (II)</i>
O mergulhador	<i>Novos poemas (II)</i>
Poema de Auteil	<i>Novos poemas (II)</i>
O operário em construção	<i>Novos poemas (II)</i>

ANEXO C

"Nota do Autor", versão 1

COPIA.

NOTA DO AUTOR

Dos poemas incluídos nesta Antologia apenas um, "A uma Mulher", faz parte do livro de estréia do A., "O Caminho para a Distância" (1933). Foi êle inserido no início, entre os demais aproveitados a "Forma e Exegese" (1935), que se estende até o poema em 3 partes denominado "O Poeta" (originalmente "Os Malditos"). Em seguida, de "Viagem à Sombra" até "A Vida Viva" inclusive, entram as peças de "Novos Poemas" (1938), que por sua natureza participam desta primeira fase da poesia do A., cujo final na Antologia é marcado pelo poema "Ariana, a Mulher", aparecido em 1936, em plaquette. As características dessa fase estão, melhor que em qualquer outro, evidenciadas nesse poema, razão pela qual foi-lhe dada tal colocação, mau grado a disparidade cronológica. Com exceção de pequenas correções esparsas, a única modificação digna de nota, nessa parte, foi a redução do poema "O Cemitério na Madrugada" às suas quatro estrofes iniciais, em atenção a uma velha idéia de Rogrigo M.F. de Andrade.

Da segunda parte, que abre com "O Falso Mendigo" (o primeiro poema, de que se lembre o A., escrito em oposição ao transcendentalismo original) participam outras poesias de "Novos Poemas" onde o mesmo sentimento de reação se faz sentir (até "Poema para tôdas as Mulheres" inclusive); que se que integralmente o livro "Poemas, Sonetos e Baladas" (escrito entre 1938 e 1939 na Europa, com uns poucos acréscimos posteriores; mas somente publicado em 1946); e, a partir da "Balada dos Mortos dos Campos de Concentração", os que nunca saíram em livro, senão em jornais e revistas, havendo entretanto entre êles, salvo engano, cinco inéditos: "Repto", "O Poeta e a Lua", "Soneto da Rosa", "Balada da Moça do Miramar" e "A Bomba Atômica". De "Balada do Morto Vivo" até o final estão os poemas escritos nesses três últimos anos, em Los Angeles. Dêsses, alguns foram mandados a amigos, para publicação; mas já não se lembra o A. bem quais.

Intermediariamente, foram colocadas as "Cinco Elegias" (1943), como representativas do período de transição entre essas duas tendências contraditórias na poesia do A., -livro também onde elas melhor se encontraram e fundiram, em busca de uma sintaxe própria.

Ao coligir, e corrigir, os poemas que integram esta Antologia, foi idéia do A., a princípio, desarticulá-los no tempo,

COPIA.

afim de apresentar um panorama livre de seus 16 anos de poesia. Mas, em nova instância, resolveu êle conservar o critério cronológico, com as modificações já enunciadas, certo dá que seria o melhor para uma impressão verídica do que foi a luta mantida contra si mesmo no sentido de uma libertação, hoje alcançada, dos preconceitos e enjoamentos herdados de uma tradição governada pelos mitos, superstições e burguezismos da classe e do meio onde viveu, que tanto angustiaram material e espiritualmente a sua formação.

Publicando-a, ou ~~publicando-a~~antes, livrando-se do pesado lastro de uma mocidade particularmente à prova, sente-se o A. satisfeito de ver a sua poesia senão exemplar, pelo menos váva e a coberto do formalismo crítico que vem envenenando a arte em nossos dias. Nem tão pouco quer êle dizer com isso que considera ~~seus~~ os seus poemas "antológicos", nesse sentido. O título, aliás, foi-lhe (dentro da melhor tradição ibérica,) sugerido, por seu caríssimo amigo o poeta Manuel Bandeira, a quem de resto vão os mais efusivos agradecimentos por se haver encarregado, com a prestimosidade de sempre, dos trabalhos relacionados com a impressão.

O A. agrade ^{de} também ao estudante brasileiro Alexis Mendes Barcellos os momentos, roubados a outros afazeres, em que galantemente datilografou os originais destinados à tipografia.

Los Angeles, junho de 1949.

Dos poemas incluídos nesta *Antologia* apenas um, “A uma mulher”, faz parte do livro de estreia do A., *O caminho para distância* (1933). Foi ele inserido no início, entre os demais aproveitados a *Forma e exegese* (1935), que se estende até o poema em 3 partes denominado “O poeta” (originalmente “Os malditos”). Em seguida, de “Viagem à Sombra” até “A vida vivida” inclusive, entram as peças de “Novos poemas” (1938), que por sua natureza participam desta primeira fase da poesia do A., e cujo final na *Antologia* é marcado pelo poema “Ariana, a mulher”, aparecido em 1936, em plaquete. As características dessa fase estão, melhor que em qualquer outro, evidenciadas nesse poema, razão pela qual foi-lhe dada tal colocação, malgrado a disparidade cronológica. Com exceção de pequenas correções esparsas, a única modificação digna de nota, nessa parte, foi a redução do poema “O cemitério na Madrugada” às suas quatro estrofes iniciais, em atenção a uma velha ideia de Rodrigo M. F. de Andrade.

Da segunda parte, que abre com “O Falso Mendigo” (o primeiro poema, de que se lembre o A., escrito em oposição ao transcendentalismo original) participam outras poesias de *Novos poemas* onde o mesmo sentimento de reação se fez sentir (até “Poema para todas as Mulheres” inclusive); quase que integralmente o livro *Poemas, Sonetos e Baladas* (escrito entre 1938 e 1939 na Europa, com uns poucos acréscimos posteriores; mas somente publicado em 1946); e, a partir da “Balada dos Mortos dos Campos de Concentração”, os que nunca saíram em livro, senão em jornais e revistas, havendo entretanto entre eles, salvo engano, cinco inéditos: “Repto”, “O Poeta e a Lua”, “Soneto da Rosa”, “Balada da Moça do Miramar” e a “Bomba Atômica”. De “Balada do Morto Vivo” até o final estão os poemas escritos nestes três últimos anos”, em Los Angeles. Desses, alguns foram mandados a amigos, para publicação; mas já não se lembra o A. bem quais.

Intermediariamente, foram colocadas as *Cinco Elegias* (1943), como representativas do período de transição entre essas duas tendências contraditórias na poesia do A. – livro também onde elas melhor se encontraram e fundiram, em busca de uma sintaxe própria.

Ao coligir, e corrigir, os poemas que integram esta *Antologia*, foi ideia do A., a princípio, desarticulá-los no tempo, a fim de apresentar um panorama livre de seus 16 anos de poesia. Mas, em nova instância, resolveu ele conservar o critério cronológico, com as modificações já enunciadas, certo de que seria o melhor para uma impressão verídica do que foi a luta mantida contra si mesmo no sentido de uma libertação, hoje alcançada, dos preconceitos e enjoamentos herdados de uma tradição governada pelos mitos, superstições e burguesismos da classe e do meio onde viveu, que tanto angustiaram material e espiritualmente a sua formação.

Publicando-a, ou antes, livrando-se do pesado lastro de uma mocidade particularmente à prova, sente-se o A., satisfeito de ver a sua poesia senão exemplar, pelo menos viva e a coberto do formalismo crítico que vem envenenando a arte em nossos dias. Nem tampouco quer ele dizer com isso que considera os seus poemas “antológicos”, nesse sentido. O título, aliás, foi-lhe sugerido, dentro da melhor tradição ibérica, por seu caríssimo amigo o poeta Manuel Bandeira, a quem de resto vão os mais efusivos agradecimentos por se haver encarregado, com a prestimosidade de sempre, dos trabalhos relacionados com a impressão.

O A. agradece também ao estudante brasileiro Alexis Mendes Barcellos os momentos, roubados a outros afazeres, em que galantemente datilografou os originais destinados à tipografia.

Los Angeles, junho de 1949.

COPIA.

Os poemas aqui apresentados não representam rigidamente o que o autor gostaria de preservar de sua poesia, se alguma coisa há a preservar. Tratando-se de sua primeira antologia, talvez prematura, uma certa margem foi dada à apresentação conjunta de sua fase inicial, com exceção de "O Caminho para a Distância" (1933), de que nada sobrou, a não ser, por uma espécie de piedade por esse livro não exageradamente saudado pelos amigos da mocidade, o poema "A Uma Mulher", inserido no início entre os demais poemas de "Forma e Exegese" (1935), que terminam com a peça denominada "O Poeta". Essa poesia, cuja marca principal é o que seria mais tarde chamado de a tendência para o sublime, se estende, no entanto, em alguns poemas de "Novos Poemas" (1936), que nela participa (como "Dala da Feroz", "A Vida Vivida", "Solilóquio", "O Cemitério na Madrugada", "A Brusca Poesia da Mulher Amada", "Vida e Poesia", "A Mãe para da Noite", "Invocação à Mulher Única", "Sonata do Amor Perdido", "Viagem à Sombra" e "Idade Média") onde já existe, sob aparências transcendentais, o apelo da forma e da realidade, cuja primeira manifestação, para o autor revelou-se no poema "O Falso Mendigo". Daí a colocação deste poema à testa dessa segunda fase, de onde constam vários poemas de "Novos Poemas" quase todos de "Poemas, Sonetos e Baladas" e os últimos, publicados alguns em jornais e revistas brasileiras, outros inéditos, como os escritos desde 1946, em Los Angeles.

Ao chamar a atenção para essa separação de fases não é em absoluto intenção do autor dizer que tem "fases", ou pretender historiar a sua poesia, ainda imperfeita, ainda em plena procura e, atualmente, em busca de caminhos novos. É que para o autor qualquer importância que este livro possa ter está primordialmente na articulação da luta mantida pelo poeta contra a sua formação burguesa-católica, que o deveria por um tempo situar em perigos proximidade da reação e do fascismo, até uma completa libertação. Isso o torna um livro pelo menos vivo e, para o autor, emocionante, por isso que lutou e venceu com as forças mais íntimas

nas de sua natureza, XXXXXXXXXXXXXXXX

1907

REAGENTES EXTERIORES

1907

REAGENTES EXTERIORES

Ao coligir, e corrigir, os poemas que fazem parte desta Antologia, foi ideia do A., desarticulá-los cronologicamente a fim de apresentar um panorama livre de sua poesia a partir de 1933. [16 anos a seu serviço ativo]. Mas, em segunda instância, resolveu ele conservar o critério cronológico, certo de que seria melhor para uma impressão verídica do que foi a luta mantida contra si mesmo no sentido de uma libertação total dos preconceitos e enjoamentos herdados de uma tradição governada pela superstição e pelo burguesismo da sua classe e do seu meio, que tanto angustiaram material e espiritualmente a sua formação.

Livrando-se, com a publicação deste volume, do pesado lastro de uma mocidade eivada de erros, mas corajosamente à prova de todas as experiências, sente-se o A. satisfeito de ver sua poesia senão pura e escoreita, pelo menos viva e exposta em sua multiplicidade de caminhos, e sobretudo a coberto do formalismo crítico que vem envenenando a arte em nossos dias. Essa satisfação não esconde a vaidade de haver o A. contado, em sua luta, mais com as armas que lhe legou a sua condição de poeta que com o auxílio eventual encontrado na amizade de certos e amigos e no amor de certas mulheres. No caminho para a aquisição de uma consciência política e poética, esse auxílio foi inestimável; mas ele de pouco valeria se, dentro do jovem que o A. foi, formado no temor do sobrenatural e no respeito cego aos mitos sociais e superstições religiosas, o poeta não desconfiasse que algo havia de mais genuíno que a imaginação sem freios, a galopar entre símbolos nas estradas do sublime e do abstrato: a vida de que lhe cabia revelar as realidades transcendentais; e que para revelá-las, não havia temer. Havia misturar-se a ela, ser sórdido como ela, digno como ela, alegre como ela, triste como ela, e, como ela, vário, na busca incessante de um equilíbrio (ou estilo) interno e externo de ser e de se exprimir.

Os poemas aqui apresentados não representam rigidamente o que o autor gostaria de preservar de sua poesia, se alguma coisa há a preservar. Tratando-se de sua primeira antologia, talvez prematura, uma certa margem foi dada à apresentação conjunta de sua fase inicial, com exceção de *O caminho para a Distância* (1933), de que nada sobrou, a não ser, por uma espécie de piedade por esse livro tão exageradamente saudado pelos amigos da mocidade, o poema “A uma Mulher”, inserido no início entre os demais poemas de *Forma e exegese* (1935), que terminam com a peça denominada “O Poeta”. Essa poesia, cuja marca principal é o que seria mais tarde chamado de a tendência para o sublime, se estende, no entanto [a] alguns poemas de *Novos poemas* (1938), que dela fiz participar (como “Balada Feroz”, “A Vida Vivida”, “Solilóquio”, “O Cemitério na Madrugada”, “A Brusca poesia da Mulher Amada”, “Vida e poesia”, “A Máscara da Noite”, “Invocação à Mulher Única”, “Sonata do Amor Perdido”, “Viagem à Sombra” e “Idade Média”), onde já existe, sob

aparências transcendentais, o apelo da forma e da realidade, cuja primeira manifestação, para o autor revelou-se no poema “O Falso Mendigo”. Daí a colocação deste poema à testa dessa segunda fase, de onde constam vários poemas de *Novos poemas*, quase todos de *Poemas, sonetos e baladas* e os últimos, publicados alguns em jornais e revistas brasileiras, outros inéditos, como os escritos em 1946, em Los Angeles.

Ao chamar a atenção para essa separação de fases não é em absoluto intenção do autor dizer que tem “fases”, ou pretender historiar sua poesia, ainda imperfeita, ainda em plena procura, e, atualmente, em busca de caminhos novos. É que para o autor qualquer importância que este livro possa ter está primordialmente na articulação da luta mantida pelo poeta contra a sua formação burguesa-católica, que o deveria por um tempo situar em perigosa proximidade da reação e do fascismo, até uma completa libertação. Isso o torna um livro pelo menos vivo e, para o autor, emocionante, por isso que lutou e venceu com as forças mais íntimas de sua natureza.

ANEXO E

“Advertência”, publicada na 1ª edição da *Antologia poética*

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

A primeira, transcendental, frequentemente mística, resultante de sua fase cristã, termina com o poema "Ariana, a mulher", editado em 1936. Salvo, aqui e ali, umas pequenas emendas, a única alteração digna de nota nesta parte foi reduzir-se o poema "O cemitério da madrugada" às quatro estrofes iniciais, no que atendeu o A. a uma velha ideia de seu amigo Rodrigo M. F. de Andrade.

À segunda parte, que abre com o poema "O falso mendigo", o primeiro, ao que se lembra o A., escrito em oposição ao transcendentalismo anterior, pertencem algumas poesias do livro *Novos poemas*, também representado na outra fase, e os demais versos publicados posteriormente em livros, revistas e jornais. Nela estão nitidamente marcados os movimentos de aproximação do mundo material, com a difícil mas consistente repulsa ao idealismo dos primeiros anos.

De permeio foram colocadas as *Cinco elegias* (1943), como representativas do período de transição entre aquelas duas tendências contraditórias, – livro também onde elas melhor se encontraram e fundiram em busca de uma sintaxe própria.

Não obstante certas disparidades, facilmente verificáveis no índice, impôs-se o critério cronológico para uma impressão verídica do que foi a luta mantida pelo A. contra si mesmo no sentido de uma libertação, hoje alcançada, dos preconceitos e enjoamentos de sua classe e do seu meio, os quais tanto, e tão inutilmente, lhe angustiaram a formação.

Los Angeles, junho de 1949.

ANEXO F

“Advertência”, publicada na 2ª edição da *Antologia poética*

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

A primeira, transcendental, frequentemente mística, resultante de sua fase cristã, termina com o poema "Ariana, a mulher", editado em 1936. Salvo, aqui e ali, umas pequenas emendas, a única alteração digna de nota nesta parte foi reduzir-se o poema "O cemitério da madrugada" às quatro estrofes iniciais, no que atendeu o A. a uma velha ideia de seu amigo Rodrigo M. F. de Andrade.

À segunda parte, que abre com o poema "O falso mendigo", o primeiro, ao que se lembra o A., escrito em oposição ao transcendentalismo anterior, pertencem algumas poesias do livro *Novos poemas*, também representado na outra fase, e os demais versos publicados posteriormente em livros, revistas e jornais. Nela estão nitidamente marcados os movimentos de aproximação do mundo material, com a difícil mas consistente repulsa ao idealismo dos primeiros anos.

De permeio foram colocadas as *Cinco elegias* (1943), como representativas do período de transição entre aquelas duas tendências contraditórias, - livro também onde elas melhor se encontraram e fundiram em busca de uma sintaxe própria.

A presente edição, revista pelo A., foi acrescida de uma seleção dos *Novos poemas* (II), livro editado em 1959 e composto de poemas escritos entre 1949 e 1956, sendo que a maioria em Paris. Dela só não consta, por inacabado, o seu último livro *Jardim Noturno*, correspondente à sua estada em Montevideu (1958-1960), e alguns poemas e séries de poemas de largo fôlego, em que vem o A. trabalhando sem pressa.

Não obstante certas disparidades, facilmente verificáveis no índice, impôs-se o critério cronológico para uma impressão verídica do que foi a luta mantida pelo A. contra si mesmo no sentido de uma libertação, hoje alcançada, dos preconceitos e enjoamentos de sua classe e do seu meio, os quais tanto, e tão inutilmente, lhe angustiaram a formação.

Rio, agosto de 1960.