

O AMOR
O LIRISMO E A
MELANCOLIA EM
GUILLAUME
APOLLINAIRE
E VINICIUS DE
MORAES



KARINACHIANCA

**O AMOR, O LIRISMO
E A MELANCOLIA EM
GUILLAUME APOLLINAIRE
E VINICIUS DE MORAES**



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Reitora	MARGARETH DE FÁTIMA FORMIGA MELO DINIZ
Vice-Reitor	EDUARDO RAMALHO RABENHORST
Diretora do CCHLA	MÔNICA FREITAS
Vice-Diretor do CCHLA	RODRIGO FREIRE DE CARVALHO E SILVA



EDITORA DA UFPB

Diretora	IZABEL FRANÇA DE LIMA
Supervisão de Editoração	ALMIR CORREIA DE VASCONCELLOS JÚNIOR
Supervisão de Produção	JOSÉ AUGUSTO DOS SANTOS FILHO

CONSELHO EDITORIAL

Bartolomeu Leite da Silva (Filosofia)
Carla Lynn Reichmann (Línguas Estrangeiras Modernas)
Carla Mary da Silva Oliveira (História)
Eliana Vasconcelos da Silva Esrael (Língua Portuguesa e Linguística)
Hermano de França Rodrigues (Literaturas de Língua Portuguesa)
Karina Chianca Venâncio (Línguas Estrangeiras Modernas)
Lúcia Fátima Fernandes Nobre (Línguas Estrangeiras Modernas)
Luziana Ramalho Ribeiro (Serviço Social)
Marcela Zamboni Lucena (Ciências Sociais)
Maria Patrícia Lopes Goldfarb (Ciências Sociais)
Teresa Cristina Furtado Matos (Ciências Sociais)
Willy Paredes Soares (Letras Clássicas)

Karina Chianca

**O AMOR, O LIRISMO
E A MELANCOLIA EM
GUILLAUME APOLLINAIRE
E VINICIUS DE MORAES**

TRADUÇÃO DE

**L'AMOUR EN ÉCHEC: LYRISME ET MÉLANCOLIE CHEZ
GUILLAUME APOLLINAIRE ET VINICIUS DE MORAES**

**Editora da UFPB
João Pessoa
2016**

Direitos autorais 2016 – Editora da UFPB

Efetuada o Depósito Legal na Biblioteca Nacional, conforme a Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À EDITORA DA UFPB

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio.

A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998) é crime estabelecido no artigo 184 do Código Penal.

O conteúdo desta publicação é de inteira responsabilidade do autor.

Tradução	KARINA CHIANCA MARCOS VINÍCIUS FERNANDES ROSALINA MARIA SALES CHIANCA
Revisão Linguística	MARCOS VINÍCIUS FERNANDES
Projeto Gráfico	EDITORA DA UFPB
Editoração Eletrônica e Projeto de Capa	ALICE BRITO
Imagem da Capa	Robert Delaunay. Air, fer, eau (1937)

Catálogo na fonte:

Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba

C532a Chianca, Karina.

O amor, o lirismo e a melancolia em Guillaume Apollinaire e Vinicius de Moraes / Karina Chianca.
– João Pessoa: Editora da UFPB, 2016.

Recurso digital (1 MB)

Formato: ePDF

Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN 978-85-237-1187-0 (recurso eletrônico)

1. Apollinaire, Guillaume, 1880-1918 – crítica e interpretação. 2. Moraes, Vinicius de, 1913-1980 – crítica e interpretação. 3. Literatura comparada. 4. Lirismo – obra poética.

CDU: 82.091

EDITORA DA UFPB

Cidade Universitária, Campus I – s/n

João Pessoa – PB

CEP 58.051-970

<http://www.editora.ufpb.br>

E-mail: editora@ufpb.edu.br

Fone: (83) 3216.7147

Editora filiada à:



SUMÁRIO

Apresentação	9
---------------------------	---

Introdução	14
-------------------------	----

PRIMEIRA PARTE

O melancólico entre perda e renascimento	23
---	----

1. O melancólico face ao objeto perdido	23
---	----

2. O lirismo do melancólico	40
-----------------------------------	----

3. Mobilidade e imobilidade.....	54
----------------------------------	----

4. O renascimento do ser pelo sofrimento.....	61
---	----

SEGUNDA PARTE

A ambivalência do objeto de amor	77
---	----

1. O amor paixão.....	77
-----------------------	----

2. O amor e a sedução	84
-----------------------------	----

3. A voz feminina.....	99
------------------------	----

TERCEIRA PARTE

O corpo do poema	111
-------------------------------	-----

1. O corpo fragmentado: fragilidade e anulação.....	111
---	-----

2. A erotização do corpo feminino.....	129
--	-----

3. O corpo vegetal	142
--------------------------	-----

Conclusão	155
------------------------	-----

Referências	158
--------------------------	-----

Viverei para sempre...
Onde houver um pouco de sol, certamente eu
estarei, a presença do mar é a “minha presença”,
pois as ondas com seus movimentos
levarão o “meu carinho” até vocês.
Estarei sempre viva nas noites de Lua,
quando a brisa suave balançar as palhas
prateadas do coqueiro, estarei também
gritando que os amo.
Eternamente.

Ana Clémens Chianca Jardim

APRESENTAÇÃO

O objetivo deste trabalho é de realizar um estudo comparado das formas do lirismo na obra poética de dois autores, um poeta francês, Guillaume Apollinaire (1880-1918), e um autor brasileiro, Vinicius de Moraes. Vinicius de Moraes nasceu no Rio de Janeiro em 1913, ano da publicação de *Alcools* de Guillaume Apollinaire.

Vários pontos em comum podem efetivamente ser encontrados entre os dois poetas. Todos dois se envolvem na atividade artística em um momento de plena renovação estética e da instalação de novas relações entre outras formas artísticas e a literatura. Na França, Apollinaire é o poeta essencial de um período de transição, ilustrando, através de uma estética da surpresa, o nascimento de novas formas poéticas que evoluirão ainda no momento do surgimento do surrealismo.

Guillaume Apollinaire e Vinicius de Moraes expressam através de suas obras uma certa forma de lirismo, marcada pela tristeza e pela solidão de um melancólico que erra em busca de um objeto perdido. O luto de uma perda não resulta apenas da ausência de reciprocidade do sentimento amoroso e da indiferença da mulher, mas também do estado interior dos dois poetas e de sua inclinação particular em cantar o amor infeliz. É cantando este amor infeliz que eles se aproximam da tradição lírica e da Idade Média. Mas se trata de um lirismo novo, que busca sua fonte no efeito de surpresa e de novas imagens. O lirismo é assim introduzido no mundo moderno e na realidade de dois países.

Uma aproximação entre Guillaume Apollinaire e Vinicius de Moraes pode parecer surpreendente. Realmente,

vários pontos separam os dois poetas que não se conheceram: a língua, a cultura, a época e o país no qual eles nasceram. No entanto, a poesia de Guillaume Apollinaire e de Vinicius de Moraes apresenta importantes similitudes que consideramos interessante colocar em ênfase. Mas, tem mais; em uma reportagem intitulada “Por que amo Paris”, publicada em maio de 1959, Vinicius explica seu amor pela cidade e os passeios que nela fazia. Um destes o leva à Ponte Mirabeau. Ele escreve, inclusive, um poema (MORAES, 1998, p.863-864) no qual encontra Apollinaire à noite, em imaginação e poeticamente, naquela última. De fato:

Como no poema do poeta
A água corria negra e inquieta
Como a vazar da minha pena.
Amar? Melhor morrer ... Appo-
Linaire, pálido, concordou.

É assim que Vinicius se encontra com Apollinaire. Como ele afirma na sua canção “Samba da bênção”: “A vida é a arte do encontro/ Embora haja tanto desencontro pela vida” (Ibid., p.808). Os dois poetas não se encontraram durante suas vidas, mas sim através da arte e da poesia. Nesse poema, o álcool, a mulher, o amor e a morte ou a solidão já estão expressos. No final da primeira estrofe, o verso que abre o poema “Le pont Mirabeau” de Apollinaire é retomado: “Sob a ponte corria o Sena”. O mesmo sentimento de distanciamento e de fuga está presente na poesia de Vinicius de Moraes. A segunda estrofe começa por “[c]omo no poema do poeta”, o que marca a analogia entre os dois homens. Atingido pelo sofrimento do amor, Vinicius se dirige à ponte para compartilhar sua dor com Apollinaire, fundi-la com a deste e sublimá-la no desejo de

reencontrar pelos versos um outro mal-amado¹. Tendo sofrido desse mal, Apollinaire, evocado nos versos, pôde compreender Vinicius. O fim do poema é marcado pela embriaguez e pelo sonho. Apollinaire se lamenta do estado no qual se encontra Vinicius de Moraes. A presença feminina fecha o poema, pois “[...] duas mulheres, defronte/Vinham andando pela ponte”. O poeta brasileiro reconstrói, assim, no imaginário, o encontro com o poeta francês. Nós propomos a mesma abordagem em nosso trabalho, no plano crítico. Os dois poetas se reencontram para falar do sofrimento de amar em uma cidade onde, segundo Vinicius:

[...] há de viver para sempre na sua floresta gótica para abençoar os namorados de todo o mundo que se encontram em Paris e que vão ocultar na sua sombra a angústia de não poderem viver o próprio amor (Ibid., p. 865).

Vinicius conheceu, assim, Apollinaire e sua coletânea *Alcools*. Esta influenciou a elaboração do lirismo que se desenha na sua obra. Os dois poetas cantam uma presença perdida. O objeto feminino é o ponto de partida de um lirismo que se apoia na natureza melancólica de Apollinaire e Vinicius. A poética dos escritores se delinea através do tom melancólico que eles adotam face à figura feminina. Esta torna-se um fantasma inacessível, a miragem de um objeto perdido. Nosso objetivo é realizar um trabalho comparatista entre esses dois poetas melancólicos e a maneira destes expressarem o seu lirismo.

As obras críticas e os artigos sobre Apollinaire são numerosos, sua bibliografia é superabundante e não cessou de ser enriquecida ainda recentemente. Ao contrário, as

1 Esse verbete aparece pela primeira vez em *Alcools* universalizando o sentimento de perda dos acometidos pelo infortúnio amoroso.

obras sobre Vinicius de Moraes, morto em 1980, são raras. Constatamos a escassez de obras críticas sobre este autor. Os raros comentários de poemas que encontramos se concentram na primeira fase da poesia de Vinicius. Isto posto, neste nosso trabalho, dedicaremos-nos à segunda fase de sua poesia, aquela produzida durante ou após sua estada em Paris.

O poeta parte para Paris em 1953 na condição de segundo secretário da Embaixada do Brasil. Mas ele já havia passado por essa cidade antes dessa estadia. De fato, por ocasião de sua permanência enquanto estudante na Universidade de Oxford em 1938, Vinicius viaja para Paris na tentativa de fugir do frio da Inglaterra e, também, como ele relata em “Por que amo Paris”, para recuperar-se de uma gripe. Vinicius apaixona-se imediatamente por esta cidade:

Nunca mais lhe sairia da memória sua chegada, sem dinheiro e sem orientação, a essa cidade amanhecendo que teria um papel tão decisivo na sua vida [...] E como a beleza está no homem e não nas coisas, esse seria o seu instante de estesia máxima diante de Paris, para a qual, desembarcando muitas vezes depois, em circunstâncias parecidas, deitaria um olhar apenas amigo ou conivente (Ibid., p. 859-860).

Como evidencia o escritor Carlos Drummond de Andrade:

Agora, só vale dizer da saudade que ele deixou. Então, vamos aguardar o futuro. Daqui a vinte anos ou trinta anos uma nova geração julgará, estética e não emocionalmente, o poeta, com a isenção que nós não somos capazes de ter. Eu acredito que a

poesia dele sobreviverá, independente de modas e teorias. Porque responde a apelos e necessidades de todo ser humano (PECCI, 1994, p. 95).

Trinta e seis anos após a sua morte, nosso trabalho tenta reconstruir a figura do poeta Vinicius de Moraes e estudar o seu lirismo.

Limitamos essencialmente nosso *corpus* apollinariano a *Alcools*, uma vez que Vinicius tinha lido e conhecia muito bem essa coletânea. No que diz respeito à poesia de Vinicius de Moraes, estudaremos os poemas escritos após ou durante a sua estadia em Paris: *Nossa senhora de Paris*, *A lua de Montevideú*, e alguns poemas de *Poesia vária* e *Poesias coligidas*. Nesses versos, desenha-se um coração solitário face à lembrança dolorosa do amor que desaparece.

INTRODUÇÃO

Nesse trabalho, nós objetivamos analisar o lirismo dos dois poetas como profundo e intimamente ligado à melancolia que lhes é comum. O estudo entre Guillaume Apollinaire e Vinicius de Moraes será realizado concomitantemente para enfatizar a aproximação de tom e de preocupação. Nós pudemos observar entre os dois autores grandes similitudes na expressão do sentimento amoroso. Eles têm em comum a melancolia e o sofrimento que estão transcritos nos versos, razão pela qual nós nos ocuparemos da representação do sentimento amoroso em seu tom elegíaco e da elaboração de um lirismo que tem como fonte a natureza melancólica dos dois poetas. O sofrimento encontra-se ligado à perda do objeto amoroso. A mulher é, então, representada como um ser sempre em fuga levando com ela a alegria e o amor. Ela é, assim, ligada ao estado melancólico no qual os dois estão envolvidos. A figura feminina encontra-se descrita nos versos e torna-se o ponto de partida do sofrimento sentido pelo coração melancólico. De fato, é na perda do ser amado que se constroem as imagens líricas. Na tristeza e na solidão da alma, o mal-amado erra em busca do amor. Os dois poetas se constituem enquanto melancólicos. Isto posto, “[...] a melancolia [...] se prende muito mais à perda de uma coisa de natureza ideal e abstrata” (SANT’ANNA, 1984, p. 121). É nessa perda que o mal-amado se constrói e evolui ao longo dos versos. E, ao fazê-lo, os dois poetas colocam as dores de amor no texto poético. É, assim, que “a linguagem amorosa é voo de metáforas: é literatura” (KRISTEVA, 1988, p. 21).

[...] mélancolie un "vague à l'âme", un "spleen", une nostalgie, dont on recueille les échos dans l'art et la littérature et qui, tout en étant un malaise, revêt l'aspect souvent sublime d'une beauté (KRISTEVA, 1987, p. 16).

O luto por uma perda não resulta apenas da ausência de reciprocidade do sentimento amoroso e da indiferença da mulher, mas também do estado interior desses dois poetas e de sua inclinação particular para cantar o amor infeliz.

[...] o indivíduo, em vez de procurar um outro objeto de amor, volta-se para seu próprio ego, e o que seria uma simples perda lá fora, começa a ser uma perda dentro de seu ego, o eu cindido, cortado, mutilado (SANT'ANNA, 1993, p. 124).

Nós nos apoiaremos nas imagens formadas por um coração ferido pela tristeza e pela melancolia. Os nomes de mulheres parecem invadir e espalhar-se nos poemas. Annie, Marie, Marizibill, Rosemonde, Lou, Madeleine, Linda, as mulheres que passam, as sereias, as bruxas, Lilith, Vivianne, as estenodatilógrafas, "[t]outes même la plus laide a fait souffrir son amant" (APOLLINAIRE, 1965, p. 43). Os nomes surgem e se desfazem como as pétalas de uma rosa.

Nomes como uma flor, uma explosão
De flor, vieram da infância envolta em trevas
Penetrados de vozes. Num segundo
Pensei ver o meu próprio nascimento
Mas fugi, tive medo. Não devera
A poesia... (MORAES, 1998, p. 390)

Este lirismo se prende ao transitório, ao fugaz e à sombra de uma mulher que foge. Como afirma Michel Décaudin (1956, p. 56), o amor feliz não existe em *Alcools*. Ivan Junqueira lembra que “Vinicius de Moraes será sempre, e acima de tudo, o poeta do amor e da morte” (JUNQUEIRA, 1998, p. 139). A mulher ocupa um lugar importante nessas poéticas. Ela é assimilada ao amor e à morte deste. “A mulher amada/ É o tempo passado no tempo presente no tempo futuro/ No seu tempo”, “[s]eja ela o princípio e o fim de todas as coisas” (MORAES, 1998, p. 458). A mulher está na origem do sofrimento dos dois poetas.

Dilacerado pela angústia, pela solidão, o mal-amado erra pelo mundo moderno. Paris é o local ideal para destacar o cenário desse sofrimento sentido. A solidão torna-se mais importante na medida em que ela é expressa em uma cidade moderna. “Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule/ Des troupes d’autobus mugissant près de toi roulent” (APOLLINAIRE, 1965, p.41). Como mostra Vinicius, “[...] [o] que importa é ir em fora/ Pela ilusão de procurar a aurora/ Sofrendo a dor de caminhar sozinho” (MORAES, 1998, p. 192). A tristeza da constatação da solidão humana, do dilaceramento do coração, leva à errância os dois eu-líricos no tempo e no espaço,

[m]aintenant tu es au bord de la
 [Méditerranée [...]
 Tu es dans le jardin d’une auberge aux
 [environs de Prague [...]
 Te voici à Marseille au milieu des
 [pastèques
 Te voici à Coblençe à l’hôtel du Géant
 Te voici à Rome assis sous un néflier du
 [Japon
 Te voici à Amsterdam [...]
 (APOLLINAIRE, 1965, p.42).

[...] E então, desesperado
 Parto de ti, sou caçador de tigres em
 [Bengala
 Alpinista no Tibet, monje em Cintra,
 [espeólogo
 Na Patagônia. Passo três meses
 Numa jangada em pleno oceano para
 Provar a origem polinésia dos maias.
 [Alimento-me
 De plancto, converso com as gaivotas, deito
 [ao mar poesia engarrafada, acabo
 Naufragando nas costas de Antofagasta.
 [*Time, Life e Paris-Match*
 Dedicam-me enormes reportagens.
 (MORAES, 1998, p. 422-423)

A formação religiosa que Guillaume Apollinaire e Vinicius de Moraes receberam durante a infância, mesmo se eles se afastaram em um dado momento do catolicismo, permanece presente nos versos “[...] ninguém abandona completamente o conjunto de crenças dentro das quais o espírito se formou” (MOURÃO FERREIRA, 1998, p. 94). Dessa influência oculta, velada das primeiras relações com o mundo, nasce a complexidade dos sentimentos e das sensações face ao mistério e ao desconhecido. A mulher se encontra ligada a esta ambiguidade quando ela é associada à imagem de Maria, mãe de Jesus, e à imagem de Eva: “Le serpent apparaît lié à la première femme, et toute fille d’Ève évoque au poète l’animal diabolique qui l’induisit à commettre la faute” (COUFFIGNAL, 1967, p. 73). Adão e Eva cometem o erro original que leva à vergonha e ao pecado. Adão, tentado pela mulher que obedece ao espírito do mal, encarnado pela serpente, transgredir a lei divina pela cupidez. Eles experimentam o fruto proibido da árvore do conhecimento do bem e do mal, esperando que

este fruto os torne deuses. O poema “Le serpent” narra esse episódio da Bíblia:



Tu t'acharnes sur la beauté.
Et quelles femmes ont été
Victimes de ta cruauté!
Ève, Eurydice, Cléopâtre;
J'en connus encor trois ou quatre
(APOLLINAIRE, 1965, p. 7).

A gravura de Dufy mostra uma serpente que, no jardim de Édem, ocupa quase todo o espaço. De cada lado, Adão e Eva choram o pecado cometido e a fraqueza carnal. A interpretação simbólica dessa serpente a torna responsável, em razão de sua beleza e sua sedução, pela tentação e suplício que resultam do pecado original e da culpa. As mulheres, inicialmente vítimas desse animal, confundem-se em seguida com ele e adquirem seu poder de sedução. A mulher torna-se, assim, capaz de levar o homem à tentação.

Vinicius de Moraes se inscreve nessa visão da mulher que leva à tentação. O amor e a carne tornam-se um perigo de pecado do qual ele tem medo. “ [...] aí estão as mulheres fatais [...] que o imaginário greco-cristão construiu esquizofrenicamente para dramatizar o temor de Eva e o amor de Maria” (SANT’ANNA, 1993, p. 12). A tristeza de uma relação difícil, e mesmo impossível, entre um homem e uma mulher, vem do poeta e de seu sentimento de culpa. A primeira fase de sua poesia é marcada por esse desejo de resistir à sensualidade das relações de casal. O corpo feminino é “[m]eu grande sonho da infância/ Angústia da mocidade” (MORAES, 1998, p. 319). Em “Marina”, ele se mostra satisfeito com a resistência da jovem “pura” face a suas investidas, “[m]as sempre te libertavas/ Com doidas dentadas bravas” (Ibid., p. 332). Para isso, “[f]oste minha companheira/ Foste minha derradeira/ Única aventura?”. Entre a carne e o espírito, o poeta não sabe como resistir: “Meus amigos, meus irmãos, cegai os olhos da mulher morena/ Que os olhos da mulher morena estão me envolvendo/ E estão me despertando de noite” (Ibid., p. 205). O poema “A mulher que passa” faz triunfar o desejo do instante presente e passageiro da mulher que passa e que não para. Então, “[p]or que não voltas, mulher querida/ Sempre perdida, nunca encontrada?” (Ibid., p. 247). Ela passa apenas, pois essa figura misteriosa permite ao poeta atingir um desejo que não é concretizado. Ela é contradição entre realidade vista e irrealidade na vida e no sonho, “[...] tem raízes como a fumaça”.

Como te adoro, mulher que passas
 Que vens e passas, que me sacias
 Dentro das noites, dentro dos dias!
 Por que me faltas, se te procuro?
 Por que me odeias quando te juro

Que te perdia se me encontravas
 E me encontrava se te perdias?

A mulher é fugitiva, essa "[...] image qui te possède te fait survivre dans l'insomnie/ et dans l'angoisse/ C'est toujours près de toi cette image qui passe" (APOLLINAIRE, 1965, p. 41-42). O seu vulto assombra o poeta que tenta dela escapar. Essa sombra é enigmática, daí o mistério que envolve a figura feminina. "Ce que nous montrons par image, par figuration, analogie, semblance, c'est avant tout ce qui ne peut être désigné tel quel, qui ne peut être su ni compris autrement" (MAULPOIX, 2000, p. 276). A tristeza e a solidão aparentam ocupar o espaço poético:

Et moi aussi de près je suis sombre et terne
 Une brume qui vient d'obscurcir les
 [lanternes
 Une main qui tout à coup se pose devant
 [les yeux
 Une voûte entre vous et toutes les lumières
 (APOLLINAIRE, 1965, p. 74)

O amor parece surgir e possuir o homem sem que ele possa reagir ou resistir à tentação e ao desejo que lhe provoca a imagem da mulher. A melancolia dos versos age nesse sentimento do inesperado, naquilo que se faz de súbito, ou "de repente". Esse advérbio se encontra em vários versos da poesia de Vinicius. O "Soneto de Separação" (MORAES, 1998, p. 337) nos introduz em um universo melancólico de um mal-amado. O poema é centrado em antíteses como o riso e as lágrimas, a calma e o vento, a tristeza e a alegria, o próximo e o distante. A contradição parece triunfar na relação amorosa, onde uma presença momentânea se transforma em ausência definitiva. A separação é responsável pelo estado de melancolia no qual o homem se encontra. Esse estado é a causa da tristeza, da solidão e da instabilidade. O drama da separação surge bruscamente, daí a importância do advérbio

“de repente”. Esse soneto tem uma importância particular, uma vez que passou para o domínio público no Brasil.

De repente do riso fez-se o pranto
Silencioso e branco como a bruma
E das bocas unidas fez-se a espuma
E das mãos espalmadas fez-se o espanto.

De repente da calma fez-se o vento
Que dos olhos desfez a última chama
E da paixão fez-se o pressentimento
E do momento imóvel fez-se o drama.

De repente, não mais que de repente
Fez-se de triste o que se fez amante
E de sozinho o que se fez contente.

Fez-se do amigo próximo o distante
Fez-se da vida uma aventura errante
De repente, não mais que de repente

PRIMEIRA PARTE

O MELANCÓLICO ENTRE PERDA E RENASCIMENTO

1. O MELANCÓLICO FACE AO OBJETO PERDIDO

Na poesia de Guillaume Apollinaire e de Vinicius de Moraes, a relação amorosa é a responsável pela justaposição de contradições e de equívocos. Uma história de amor, mesmo que inicial, já anuncia a ruptura e sofrimentos que virão. Quando se perde o ser amado, aquele que fica sozinho deve passar por um período de provação que lhe permita aceitar a separação. Esse período de perda e de melancolia entra em relação com o luto, pois aquele que sofre deve enfrentar uma realidade dolorosa e constatar que o objeto amoroso está irremediavelmente perdido. Mas o melancólico se acredita incapaz de aceitar esse luto e, por conseguinte, de se desprender e permitir essa perda, fazendo uma fixação no objeto de amor.

O luto profundo, a reação à perda de alguém que se ama, encerra o mesmo estado de espírito penoso, a mesma perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que este não evoca esse alguém –, a mesma perda da capacidade de adotar um novo objeto de amor (o que significaria substituí-lo) e o mesmo afastamento de toda e qualquer atividade que não esteja ligada a pensamentos sobre ele (FREUD, 1974, p. 276).

No caso específico da melancolia, o que a diferencia do luto é o fato que a perda do objeto pode ser de natureza moral, “[...] O objeto talvez não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor (Ibid., p. 277). A energia dedicada anteriormente a esse objeto, que a psicanálise nomeia como libido, volta-se ao “eu” que sofre. Essa volta a si é uma volta narcísica na qual o sujeito se desinteressa do mundo que o circunda e se retrai na sua dor. Ele se refugia, então, nas lembranças que o ligam à pessoa perdida, o que lhe permite mantê-la viva e se identificar com ela.

[...] a libido livre não foi deslocada para outro objeto; foi retirada para o ego [...] serviu para estabelecer uma identificação do ego com o objeto abandonado. Assim a sombra do objeto caiu sobre o ego, e este pôde, daí por diante, ser julgado por um agente especial, como se fosse um objeto, o objeto abandonado. Dessa forma, uma perda objetual se transformou numa perda do ego [...] (Ibid., p. 281-282).

A lembrança é um dos recursos empregados pelos melancólicos, objetivando evitar uma perda, entretanto, inevitável. Essa volta a um passado perdido permite criar na imaginação a ideia de que a relação amorosa não deve ser esquecida e abandonada. O melancólico se sente fortemente ligado a seu objeto de amor: “E eu sou apenas só. Escravizado em ti” (MORAES, 1998, p. 422). Em “La Chanson du Mal-Aimé”, a dor e a constatação da solidão solicitam a rememoração de um relacionamento que existe apenas na lembrança:

Je me souviens d'une autre année
C'était l'aube d'un jour d'avril
J'ai chanté ma joie bien-aimée

Chanté l'amour à voix virile
Au moment d'amour de l'année
(APOLLINAIRE, 1965, p. 48)

Essa lembrança de dias felizes é reforçada pelo período do ano e por sua correspondência com o dia. A aurora desse dia de primavera ensolarada dá espaço à felicidade de uma relação amorosa. Inversamente, a noite é o tempo da decepção e do rompimento. A canção e a “voix virile” (voz viril) nos fazem entrar nesse clima de sedução que precede a conquista de um objeto amoroso. Mas o mal-amado sofreu muitas vezes do amor enganador e sua memória lhe faz reviver essas relações de contradição entre a felicidade do dia e a tristeza da noite:

Mon beau navire ô ma mémoire
Avons-nous assez navigué
Dans une onde mauvaise à boire
Avons-nous assez divagué
De la belle aube au triste soir
(Ibid., p. 47)

A melancolia é caracterizada por um sentimento súbito, imprevisível, uma crise do ser que não pode viver na ausência de uma pessoa que já está perdida. Vinicius de Moraes emprega em seus versos o advérbio “de repente” para expressar essa irrupção do estado melancólico no qual ele se encontra “[...] os perigos são máximos, e o amor de repente, de tão grande/ Tornou tudo frágil, extremamente, extremamente frágil” (MORAES, 1998, p. 442). Então, após um primeiro momento de amor que leva, no entanto, à tristeza,

[...] De repente, ficarei triste
E solitário como um homem, vagamente
[atento

Aos ruídos longínquos da cidade, enquanto te
[atarefas absurda
No teu cotidiano, perdida, ah tão perdida
De mim. Sentirei alguma coisa que se fecha
no meu peito
Como uma pesada porta.
(Ibid., p. 421)

A dor incomunicável dessa ferida sofrida pelo fim da relação é bruscamente desencadeada. A agitação da vida exterior realça o contraste com esse solitário curvado sobre a sua dor. A mulher continua levando uma vida normal, em oposição ao homem que dá sua amada como perdida. A angústia o sufoca ao tomar consciência de seu distanciamento do mundo, resultando desta constatação a solidão. O peso da realidade, da dor atroz por aquele que pensa e toma consciência do que o cerca, é insuportável. Vinicius de Moraes e Guillaume Apollinaire testemunham, ambos, sua inclinação para cantar o amor infeliz. O melancólico é frequentemente representado pela imobilidade, curvando o corpo, apoiando a face na mão. Esta postura tão bem conhecida que representa o estado de prostração não se modificou desde a Antiguidade. O mundo exterior está em total contradição com o estado de desespero e de imobilidade.

Sua frente pensa
Sua mão escreve
Sua mão prescreve
Os tempos futuros
O homem que pensa
Tem a frente imensa
Tem a frente pensa
Cheia de tormentos
(Ibid., p. 470)

O verbo “pensar” na terceira pessoa do presente do indicativo é homônimo do adjetivo “pensa”, inclinada, o que evidencia o ato de pensar e de sofrer. A memória o faz também se curvar, “[e] ao me curvar ao peso da memória” (Ibid., p. 607). Os tormentos e a dor do conhecimento do mundo, de seus problemas, de seus mistérios e do limite do ser humano face ao desconhecido, fazem com que o poeta deseje, por vezes, libertar-se dessas sensações. “Resta esse desejo de sentir-se igual a todos/ De refletir-se em olhares sem curiosidade e sem memória” (Ibid., p. 527). Os momentos difíceis de sua vida são, assim, transformados em arte e em poesia. O belo e o sublime da obra de arte podem surgir da melancolia, do desespero e da angústia da alma. “Olhos que recolhem/ Só tristeza e adeus” (Ibid., p.435). Aristóteles, em *Problème XXX*, comenta o paralelo existente entre o gênio e a melancolia. De fato, segundo o autor, “[...] tous ceux qui furent exceptionnels en philosophie, en politique, en poésie ou dans les arts, étaient de toute évidence mélancoliques [...]” (ARISTOTE, 2004, p. 7). Porém, na Idade Média, reconhecia-se, sobretudo, o caráter doentio do melancólico, ignorando essa elevação espiritual descrita pelo filósofo grego. É apenas a partir do Renascimento italiano, principalmente no final do século XV, com o filósofo neoplatônico Marsile Ficin, que a elite intelectual italiana recoloca o melancólico, herdeiro do dom de Deus e de Saturno, à condição de gênio. Isto posto, essa ideia associada ao ato criador se encontra na obra dos dois autores estudados.

A melancolia domina o espaço poético; os dois autores parecem transcrever em versos sua agonia. Ambos cantam o amor infeliz e o associam à criação da poesia. “[...] A tristeza está no fundo de todos os sentimentos assim como a lágrima no fundo de todos os olhos” (MORAES, 1998, p. 597). A criação

literária pode ser vista como uma possibilidade de sublimação das angústias e das tristezas sentidas pelo homem:

[...] a criação estética e notadamente literária, mas também o discurso religioso na sua essência imaginária, ficcional, propõem um dispositivo cuja economia prosódica, a dramaturgia dos personagens e o simbolismo implícito são uma representação semiológica muito fiel da luta do sujeito com o desmoronamento simbólico [...] essa representação literária (e religiosa) possui uma eficácia real e imaginária, que depende mais da catarse do que da elaboração; é um meio terapêutico utilizado em todas as sociedades, em todas as idades (KRISTEVA, 1989, p. 30).

A melancolia tenta, logo, fazer seu luto do objeto amado, pois "[...] o ego deve ter superado a perda do objeto (ou seu luto pela perda, ou talvez o próprio objeto) [...]" (FREUD, 1974, p. 288). Nesse caso, um trabalho de aceitação da ideia que o objeto perdido não mais existisse, tornaria possível o afastamento da libido deste objeto reinvestindo-a em outro. Mas, o processo pelo qual o luto se faz difere da melancolia, pois aquele se liga a uma perda real e a melancolia a uma perda simbólica. Sabemos que Apollinaire se diz mal-amado e parece se comprazer dessa posição. Em suas poesias, ele expressa constantemente esse sentimento de se considerar um ser eternamente rejeitado. O melancólico tende a repetir essa situação e a se sentir um objeto abandonado. Apollinaire se coloca, assim, nesse estado, enquanto que, em uma carta enviada a Madeleine Pagès, datada de 30 de julho de 1915 (APOLLINAIRE, 1952, p. 73), ele confessa que, na sua relação com Annie Playden, era ele que amava mal e não

o contrário¹. Apollinaire, mas também Vinicius de Moraes, tendem a repetir uma situação de dor e de separação. O sequenciamento da repetição desta posição de abandonado lhes permite reviver uma experiência originária pela qual sofreram. O amor é tratado de maneira ambígua:

Na melancolia, a relação com o objeto não é simples; ela é complicada pelo conflito devido a uma ambivalência. Esta ou é constitucional, isto é, um elemento de toda relação amorosa formada por esse ego particular, ou provém precisamente daquelas experiências que envolveram a ameaça da perda do objeto. Por esse motivo, as causas excitantes da melancolia têm uma amplitude muito maior do que as do luto, que é, na maioria das vezes, ocasionado por uma perda real do objeto, por sua morte. Na melancolia, em consequência, travam-se inúmeras lutas isoladas em torno do objeto, nas quais o ódio e o amor se degladiam; um procura separar a libido do objeto, o outro defender essa posição da libido contra o assédio. (FREUD, 1974, p. 289-290).

Na sua dor, o mal-amado erra em um mundo moderno e solitário. As cidades como Paris ou o Rio de Janeiro são cosmopolitas e cheias desse vai e vêm de pessoas que correm contra o tempo. O mundo moderno é perturbado e caótico. Os dois poetas viveram a guerra e o horror das ambições humanas. Como observa Apollinaire em “Zone”, “[t]u as fait de douloureux et de joyeux voyages/ Avant de t’apercevoir du mensonge et de l’âge” (APOLLINAIRE, 1965, p. 42). Mas a experiência da

1 O poema, “La chanson du Mal-Aimé”, foi inspirado pela relação de Apollinaire com Annie Playden.

guerra não é vivida da mesma maneira pelos dois poetas. Apollinaire viveu a Primeira Guerra nas trincheiras, mas ele a vê como um poeta extraindo a beleza dessa experiência. Nesse sentido, o ser humano deve passar por diferentes etapas, como a própria guerra, para se construir e criar um mundo novo, diferente e melhor que o precedente. Vinicius, que se encontrava em Paris no momento em que a Segunda Guerra foi declarada, e que não a presenciou, descreveu o horror desta. Os artistas e os intelectuais desempenham um papel importante durante o período no qual o poeta se insere, sobremaneira, a partir da Semana de Arte Moderna de 1922 e da tomada de consciência, seja da identidade brasileira, seja do lugar que o país ocupou no contexto internacional. É preciso ter entendimento de seu papel enquanto indivíduo, mas também assinalar que o Brasil é um país culturalmente independente. De fato, a filosofia antropofágica, exposta no Manifesto de Oswald de Andrade, apoia-se no canibalismo para assimilar as ideias vindas de outras partes, sobretudo europeias, para, em seguida, transformá-las e criar uma nova realidade adaptada ao Brasil. Vinicius de Moraes, enquanto poeta e artista brasileiro, ocupa um espaço nesta busca e se posiciona contra a miséria, a exploração, a fome, a guerra e qualquer forma de opressão do homem pelo homem.

A violência e a pobreza estão presentes em graus diversos na poética dos dois autores. Os poemas de Guillaume Apollinaire e de Vinicius de Moraes colocam em cena personagens humildes que sofrem com seu destino. Aqueles que trabalham e são explorados, as prostitutas, os imigrantes, os pobres, “[t]u es debout devant le zinc d’un bar crapuleux/ Tu prends un café à deux sous parmi les malheureux” (Ibid., p. 43).

Tu regardes les yeux pleins de larmes ces
[pauvres émigrants
Ils croient en Dieu ils prient les femmes
[allaitent des enfants
Ils emplissent de leur odeur le hall de la
[gare Saint-Lazare
(Ibid., p. 43)

A angústia eternamente sentida pelos dois poetas, ligada à tristeza delineada por esta constatação, encontra-se associada ao sentimento do homem confrontado à solidão e ao anonimato das ruas deste mundo moderno. Nessa atmosfera, o sentimento amoroso, que deveria estar associado a uma busca do eterno, modifica-se, sendo, então, marcado pela fugacidade das coisas. O amor e a mulher são representados como efêmeros, distantes, inacessíveis. O amor é precário e faz o homem sofrer; ele é representado como uma lembrança que se afasta. Ao sofrimento sentido pela miséria do mundo moderno, vem se juntar àquele sentido pelo coração. No poema “Zone”, a constatação de um sofrimento de amor já está presente: “L’angoisse de l’amour te serre le gosier/ Comme si tu ne devais jamais plus être aimé” (Ibid., p. 41).

La perte de l’amour réveille et déchaîne un tremblement d’incertitude généralisée où tout tremble. Mais là s’ouvre cet espace de mort mélancolique qui est vibration de l’absence comme lointain. Ce mourir-vivre, délicieux et déchirant, d’attente et de douleur, écoute et annonce l’infini [...] (RAYBAUD, 1987, p. 47)

O amor divino e o amor humano estão perdidos, pois o poeta não acredita mais em seus sentimentos, ele se encontra abandonado (DURRY, 1956, p. 281). O arrependimento pela

perda desses dois amores se encontra entrelaçado: "Le grand Pan l'amour Jésus Christ/ Sont bien morts et les chats miaulent/ Dans la cour je pleure à Paris" (APOLLINAIRE, 1965, p. 49). A morte do amor, da religião e da natureza, esta última representada pelo deus Pã, provoca a tristeza em forma de luto entre os seres vivos. Nesses versos, observamos a coexistência do contexto religioso e pagão. As três divindades se opõem a um cenário urbano no qual o gato de rua reforça a imagem desta miséria moderna. Os miados desse animal e o pranto humano são apresentados paralelamente. Nesse mesmo contexto, a errância do homem solitário e abandonado, em busca de um amor que ele sabe perdido para sempre, é colocada em ênfase nos versos de "Zone". A dor de amor é determinada pela condição humana, é uma fatalidade, uma vez que "[t]u as souffert de l'amour à vingt et à trente ans" (Ibid., p. 42). A dor e a mulher estão estreitamente ligadas, sendo esta última a representação da fatalidade. Mesmo sabendo que a figura feminina o leva ao sofrimento e à perda, o melancólico não pode se privar de segui-la:

[...] o instante anterior à tua vinda, quando, esperando-te chegar, lembrei-te adolescente naquela mesma cidade em que te reencontrava anos depois; e a certeza que tive ao te olhar, da fatalidade insigne do nosso encontro, e de que eu estava, de um só golpe, perdido e salvo. (MORAES, 1998, p. 426)

Nessa poesia lírica, os dois poetas realizam um retorno à infância nos momentos de dor. Mas, Vinicius de Moraes e Guillaume Apollinaire não vivenciam da mesma maneira esse regresso a um tempo em que a mãe era uma imagem reconfortante que protegia seu filho. Pudemos constatar em várias passagens que Vinicius associava a mulher ao reconforto

materno: “Minha mãe, alisa de minha fronte todas as cicatrizes do passado” (Ibid., p. 482). Então, a imagem feminina se confunde com a imagem materna, como ressaltou Vinicius em “Pensée de désespoir”: “Pousa docemente a cabeça/ Sobre a brancura do teu leito/ Pensa-te imóvel e perfeito/ Antes que a grande noite desça” (Ibid., p. 596). Em “Soneto da espera” (Ibid., p. 483), a espera da mulher o conduz a um passado: “Aguardando-te, amor, revejo os dias/ Da minha infância já distante [...]”. Uma imagem interessante nascida das diferenças de cores e da riqueza étnica do Brasil está presente neste poema. O amor se renova em cada separação, “[a]o longo de milhares de poesias/ Que te estás sempre renovando”. O amor do momento presente é representado por uma mulher loira mas, no futuro, o melancólico prevê a chegada de um novo amor: “Tu te erguerás como o pressentimento/ De uma mulher morena a vir depois”.

Assim, o poeta rememora esses dias felizes do reconforto materno. Ele se sente perdido entre a dor da perda, da solidão e do distanciamento de sua casa em “Poema de Auteuil” (Ibid., p. 410-411). Ele erra sem saber aonde ir: “Que vontade/ De ser menino [...]”, “[...] sem saber bem para onde ir: se para a casa materna e seus encantados recantos [...]”. Quando fala da mulher e do ventre materno, evidencia a vontade feminina de engravidar. Os desejos que sente a mulher, quando espera um bebê, derivam desse estado. Assim, impõe-se a imagem natural do período pré-natal e do parto esperado e desejado sem dor: “Queres ficar grávida/Imediatamente. Há em ti um desejo súbito de alcachofras. Desejarias/ Fazer o parto-sem-dor [...]” (Ibid., p. 423).

Guillaume Apollinaire não tem a mesma representação do ventre materno e do parto. Sua complicada relação com a mãe e os traumas que ele vivenciou durante a infância explicam talvez as frequentes representações nas quais a mulher se

encontra ferida. Seu próprio nascimento foi mantido em sigilo e escondido pela sua mãe. Segundo Julia Kristeva (1989, p. 12), "[...] examinando o desencanto, mesmo cruel, que sofro aqui e agora, este parece entrar em ressonância com traumas antigos, a partir dos quais me apercebo de que jamais soube realizar o luto". Mas também sabemos que Apollinaire amava e admirava sua mãe. A ambiguidade de seus sentimentos e a luta constante entre o ódio e o amor criam uma imagem ferida através da qual ele a agride "[...] a tristeza seria o sinal de um ego primitivo ferido, incompleto, vazio (ibid., p. 18).

O amor impossível que Ottomar e Abraham sentem na "Synagogue" mostra o elo entre o ventre e a maternidade, uma vez que "[...] aiment tous deux/ Lia aux yeux de brebis et dont le ventre avance un peu" (APOLLINAIRE, 1965, p. 113). Os dois amigos amam a mesma mulher que está grávida. O autor nos mostra claramente Lia, mas a figura paterna está ausente. Apollinaire evoca também a maternidade e o faz com uma certa piedade, pois "[s]es mains que [il] n'avai[t] pas vues sont dures et gercées/ [il] a une pitié immense pour les coutures de son ventre" (Ibid., p. 43). Neste caso, não se trata mais da beleza, do charme e da sedução da mulher. Esta não tem as mãos delicadas, mas ásperas pelo trabalho manual. Trata-se de uma mulher que é mãe e que carrega em seu ventre as marcas da fecundidade. O parto é apresentado por imagens de dor. Sob o signo da luz ensanguentada, do raio de sol, apresenta-se uma mulher ferida, um ventre de mulher, é verdade, mas, antes de tudo, de uma mãe:

Le soleil ce jour-là s'étalait comme un
[ventre
Maternel qui saignait lentement sur le ciel
La lumière est ma mère ô lumière sanglante
(Ibid., p. 88)

O sol, associado à imagem de mutilação, sangra como o ventre materno. Esse astro adquire uma forma feminina. A luz, que é a vida, representa aquela que dá a vida. O momento do parto também está presente: “C’est le fils pâle et vermeil de la douloureuse mère” (Ibid., p. 40). A imagem do sexo feminino ferido e ensanguentado, na qual “[...] les femmes sont ensanglantées/ C’était et je voudrais ne pas m’en souvenir c’était au déclin de la beauté” (Ibid., p. 41), não inspira atração, mas o horror. A maternidade é tratada com um tom piedoso. A mulher carrega nela o sofrimento do qual o homem é vítima, seja ela mãe ou amante.

A inconstância da mulher provoca a decepção e a constatação da solidão, “[...] neste quarto sozinho/ Apavorado, lancinado, corrompido/ A solidão ardendo em meu corpo despido [...] deita comigo, branco e rápido amor” (MORAES, 1998, p. 601). A instabilidade do objeto de amor evidencia o lado derrisório do tempo, o que podemos constatar no poema “Le pont Mirabeau”:

Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passés
Ni les amours reviennent
Sous le pont Mirabeau coule la Seine
(APOLLINAIRE, 1965, p. 45)

A disposição tipográfica dos versos nos dá a impressão de ver o movimento da água que vai e vem. O tempo psicológico é mais doloroso, porque é mais longo, tornando “[...] la vie [...] lente”. “L’amour s’en va comme cette eau courante”, água e amor se distanciam, simbolizando o infinito, o horizonte. O amante espera a volta de seu amor que, para ele, não retorna. Diríamos que a imagem da ponte simboliza a separação do casal, na medida em que as margens

são separadas por essa mesma ponte. Sob "[l]e pont de nos bras passe/ Des éternels regards l'onde si lasse". Nesse sentido, os braços formam a ponte e, os dois amantes, as margens que são paralelas. Sob seus braços, tudo passa, como a água, o tempo e o amor. Além disso, a onda se encontra lassa, o que sugere uma ideia de monotonia, de fadiga face ao destino. O primeiro verso do poema retorna no final: "Sous le pont Mirabeau coule la Seine". Estamos, assim, na presença de um ciclo que se repete, como o tempo, que pode tornar monótona uma relação. Em paralelo a esses versos, a constatação feita por Vinicius de Moraes é surpreendente, uma vez que "[...] longe dela ando vagando/ Pelos jardins noturnos da paixão/ E da melancolia" (MORAES, 1998, p. 442).

Uma ruptura pode não ser fácil e o esquecimento, por vezes, impossível a superar. A rememoração das lembranças une o mal-amado à relação mantida com o objeto de amor, mas essa relação é nostálgica. A dor presente, depois da constatação do fim da relação, e a decepção causada pela descoberta da falsidade do amor põem-no em um abismo de tristeza, de mágoa e de sofrimento. Trata-se de uma dor atroz, tanto física, quanto moral, a vítima sendo queimada, sacrificada: "Sur ma douleur quel holocauste" (APOLLINAIRE, 1965, p. 52). A natureza também participa deste triste cenário, pois "[m]ille et mille animaux charmés/ Flairent la route à la rencontre/ De mes blessures bien-aimées" (Ibid., p. 97). Em "La chanson du Mal-Aimé" (Ibid., p. 53), o autor nos fala da fascinação que a mulher exerce sobre o homem, seu olhar é comparado à imensidão do espaço. A ferida causada pela perda dessa mulher e do amor encanta, atrai os animais que seguem seu rastro. Isso pode também constituir um martírio infligido pela permanência da dor e da lembrança do objeto de amor:

J'ai hiverné dans mon passé
Revienne le soleil de Pâques
Pour chauffer un cœur plus glacé
Que les quarante de Sébaste
Moins que ma vie martyrisés
(Ibid., p. 47)

Os componentes desses versos são aqueles do frio e do gelo e remetem a um estado de sono que se aproxima da morte. São as lembranças que provocam este estado. Guillaume Apollinaire convoca o sol da primavera que é o tempo do amor feliz. A oposição inverno-gelo e primavera-vida evoca a ressurreição. Os “quarante de Sébaste” são mártires que morreram de frio em um lago congelado para não trair suas convicções religiosas (DÉCAUDIN, 1956, p. 62). Esse episódio é uma hipérbole da fidelidade, apesar do sofrimento expresso. Como os quarenta soldados da legião romana, o mal-amado sofre e é martirizado pela dor de seu amor por uma mulher infiel. No momento mesmo em que ele sofria, seu amor “[l’avait] oublié” (APOLLINAIRE, 1965, p. 78). Da mesma forma, um “[...] paysan chantonne/Une chanson d’amour et d’infidélité/ Qui parle d’une bague et d’un cœur que l’on brise” (Ibid., p. 104).

Nesse clima de tristeza e de perda, as feridas estão abertas e a morte parece próxima. O sangue representa também o contraste do calor da vida e da proximidade da morte. A paixão amorosa é situada entre duas pulsões: a da vida ou Eros e a da morte, Tântatos. Esta última simboliza o repouso, um estado adormecido em que o sofrimento não é mais sentido. Então, “[e]u vou correndo cortar o pulso com gilete-azul; meu sangue/ Flui como um pedido de perdão” (MORAES, 1998, p. 423). Ou como em “Cortège”, em que Apollinaire associa a água do mar ao vermelho transformando-a em sangue: “Et

cette mer avec les clartés de ses profondeurs/ Coulait sang de mes veines et fait battre mon cœur" (APOLLINAIRE, 1965, p. 75). A vida é um conflito entre Eros et Tânatos:

Já que a vida é tensão, excitação, irritação da matéria. Já que o desejo não encontra satisfação definitiva e não pára de renascer de suas satisfações efêmeras, Thanatos deseja a abolição do desejo; o retorno à matéria inanimada [...] (KEHL, 1987, p.474)

A perda do objeto amoroso está associada à fatalidade, à falta de sentido do ser e à componente contraditória entre a vida e a morte. A vida e o sol são frágeis, porque a chegada da obscuridade e da morte triunfam em uma relação amorosa. A vida e o amor se constroem em uma contradição entre a felicidade e a tristeza cujos opostos se atraem incessantemente e nos quais o mal-amado se coloca, como também na repetição da perda. Os momentos felizes existem apenas na certeza da infelicidade que virá: "É claro que te amo/ E tenho tudo para ser feliz/ Mas acontece que sou triste ..." (MORAES, 1998, p. 477). A repetição dos sentimentos e a descoberta de novos amores permitem a retomada do ciclo, mas o fim é certo: "E esquecer tudo ao vir um novo amor/ E viver esse amor até morrer" (Ibid., p. 475). O melancólico parece carregar consigo um automatismo de eterna repetição, de recomeço. A regressão da libido, como evidenciamos anteriormente, leva à identificação com o desaparecido. Nesse sentido, apesar do conflito interior vivenciado por aquele que sofre por causa do objeto amado, a incorporação desse objeto no "eu" permite conservar o elo. O novo amor pode ser assim o gatilho para os reencontros com o objeto perdido que se encontra nesse "eu" narcísico. Como nota, Julia Kristeva (1989, p. 12-13):

Conscientes de estarmos destinados a perder nossos amores, ficamos talvez ainda mais enlutados ao perceber no amante a sombra de um objeto amado, outrora perdido. A depressão é o rosto escondido de Narciso, o que vai levá-lo para a morte, mas que ele ignora enquanto se admira numa miragem.

Quando Guillaume Apollinaire mantém um diálogo amoroso com Madeleine Pagès ou Louise de Montigny, ele lhes pede para conservar as cartas escritas nesta ocasião². Essa iniciativa objetiva a publicação posterior de cartas e poemas que lhes seriam enviados. Nesses textos, Apollinaire criou uma imagem idealizada das duas mulheres, construiu uma figura feminina que era, na realidade, um reflexo narcísico de seu “eu”, uma miragem. Em seguida, aquele é destruído, já que esta idealização, este “eu” narcísico³ é confrontado com a realidade do objeto de amor. É assim que:

Enraizado no desejo e no prazer de que pode se passar na realidade, para só acendê-las simbólica ou imaginariamente, o amor [...] reina entre as águas do narcisismo e da idealização. Sua majestade o Ego projeta-se e se glorifica, ou então se faz em pedaços e se destrói, quando se mira num Outro idealizado [...] (KRISTEVA, 1988, p. 27).

Tratamos, frequentemente, das ambivalências presentes na relação amorosa e dos sentimentos contraditórios que se instalam na ocasião de uma ruptura. O sofrimento e a contradição ocupam os versos dos dois autores. A tristeza

2 O poeta teve uma relação à distância com essas duas mulheres, quando estava nas trincheiras durante a Primeira Guerra Mundial.

3 No texto original, em língua francesa, Julia Kristeva emprega o “Eu” (*moi*), traduzido em português por “Ego”.

triumfa no mundo do amor: “[...] as minhas lágrimas/ São água para as flores que plantaste/ No meu ser infeliz” (MORAES, 1998, p. 442). A perda do objeto amoroso faculta o surgimento e até reforça essa ambivalência das relações entre o amor que o sujeito ainda sente e o ódio canalizado para o sofrimento vivido. O conflito entre Eros et Tânatos parece levar o melancólico ao repouso ou à pulsão de morte.

2. O LIRISMO DO MELANCÓLICO

O lirismo trata o transitório, o fugitivo. Ele é originário da Antiguidade Grega e designava uma poesia cantada e acompanhada pela lira. Na poética de Vinicius de Moraes e de Guillaume Apollinaire, a dor de existir e o desalento são colocados em versos pelo lirismo que envolve a dor do mundo. Em “Zone”, há uma confusão de pessoas que, a nosso ver, universaliza a dor. Do “Je” (eu), Apollinaire passa ao “tu” e, assim, convida o leitor a compartilhar do texto, cada um podendo, inclusive, se identificar com essa dor. Assim, “[j]’ai vécu comme un fou et j’ai perdu mon temps/ Tu n’oses plus regarder tes mains et à tous moments je voudrais sangloter/ Sur toi sur celle que j’aime sur tout ce qui t’a épouvanté” (APOLLINAIRE, 1965, p. 42-43). O mundo moderno engloba esse desespero que assombra o homem. O pranto e as lágrimas que correm traduzem essa desolação que a poesia descreve. Essa crise está na origem da criação poética.

Vinicius de Moraes era um poeta ciclotímico, oscilando entre períodos de excitação eufórica e de depressão melancólica. Guillaume Apollinaire também, de acordo com o testemunho de seus próximos, alternava momentos de alegria com de profunda depressão. Segundo Marcel Adéma (1952, p. 132), “[l]e Guillaume goguenard, farceur, truculent même, jusqu’à l’obscénité, a un double, le Guillaume rêveur

et tendre qui se croit mal-aimé". Essas variações de humor eram observadas, sobretudo, durante ou após uma separação, quando o sujeito se sentia abandonado. A elegia utilizada pelos dois poetas, esse tom terno e triste, tem origem na Antiguidade Grega. Celebração da perda, a elegia lamenta-se desta.

En grec, à l'origine, le mot "élégie" désigne un thrène, lamentation accompagnée par la flûte. [...] l'élégie s'inscrit, par l'intermédiaire de son instrument de prédilection, dans la proximité du souffle exhalé, voire de l'expiration (MAULPOIX, 2000, p. 192).

Logo, em sua origem, a elegia é um canto fúnebre. Pelo canto, ela tem o poder de transformar a tristeza e de comunicá-la ao mundo. Desta maneira, a dor que ela expressa torna-se universal. Este sopro exalado chega ao fim; a morte surgindo permite o renascimento pela criação artística. "Travail de deuil et de mémoire, toute élégie formule un deuil qui doit être dépassé" (Ibid., p. 194). O lirismo é a elevação dos sentimentos pela fala. Este gênero marca a exaltação de sentimentos que estão ligados ao sublime. "Lyrisme et mythe ont en partage un même souci de la transition de l'humain vers le divin" (Ibid., p. 294). Nessa elevação dos sentimentos, o poeta rompe as fronteiras entre a vida e a morte e tende a se aproximar do divino. Lembremos que Guillaume Apollinaire e Vinicius de Moraes querem, ambos, atingir esse renascimento poético através do sofrimento de amor. Quando os dois poetas narram suas dores, compartilham-na com o mundo, fazendo, assim, um luto global, poético. Eles meditam sobre o destino reservado ao ser humano e sobre a fatalidade que aquele impõe a este:

Le chant poétique serait un cri modulé, accompli par la forme: venu du corps, issu du

plus intime, il ne s'évanouit pas dans l'espace de la prolifération pure, mais s'articule sur la page. Il devient objet d'art en contraignant à "patienter" l'émotion qui l'a suscité, en la retardant et la faisant souffrir, de sorte qu'elle se précipite dans le langage [...] Devenu chant, le cri n'est plus expression spontanée, éphémère et solitaire, d'un sentiment particulier; il prend langue avec l'universel (Ibid., p. 229-230).

O sofrimento é uma necessidade para ascender a esta elevação e a esta divinização. Ele parece tão natural à condição humana que Vinicius de Moraes o reclama ao seu lado. Este sentimento de dor moral, que deveria estar associado ao mal que ele provoca, é apresentado seguido do advérbio "calmamente". A calma e o sofrimento são imagens opostas, mas que parecem se completar em um mundo onde as contradições são apresentadas como fazendo parte da multiplicidade das sensações vivenciadas. "Nous vivons une fragmentation du tissu social qui ne peut offrir aucun secours, mais au contraire une aggravation, à la fragmentation de l'identité psychique [...]" (KRISTEVA, 1987, p. 17).

Vamos subir no elevador, vamos sofrer [calmamente e sem precipitação?
Vamos sofrer, amor? males da alma,
[perigos
Dores de má fama íntimas como as chagas
[de Cristo
Vamos, amor? vamos tomar porre de
[absinto
(MORAES, 1998, p. 555)

A elevação é simbolizada por uma imagem moderna, o elevador. Não se deve precipitar o tormento, mas deixá-

lo se instalar tranquilamente. O poeta compara sua dor de amor com aquela suportada pelo Cristo que sofreu o martírio para salvar o homem. Pelo seu sofrimento, ele alcança o reino eterno de Deus. Guillaume Apollinaire também deseja atingir a divinização pelo sofrimento de sua paixão amorosa e pelo conhecimento. Esse desejo vem se acrescentar ao pecado original cometido por Adão e Eva. No Gênese, a serpente diz à Eva que, após comer do fruto, seus olhos se abririam e eles se tornariam como deuses. Deus dá o poder de criar, com o qual o poeta também sonha. Esse desejo de divinização já se encontra também presente na Bíblia.

A tristeza ocupa, assim, um lugar importante nas coletâneas analisadas. Ela está presente, inclusive, nos momentos de felicidade. Por isso "[l]a tzigane savait d'avance/ Nos deux vies barrées par les nuits" (APOLLINAIRE, 1965, p. 99). A vidente evocou talvez a vida e a morte, o passado e o presente, estes contrastes que estão implícitos a todo amor (DURRY, 1964, p. 18). O temor do futuro pesa na vida de um casal que caminha "main dans la main" (de mãos dadas). Esses momentos se seguem após uma decepção, uma ruptura:

L'anémone et l'ancolie
Ont poussé dans le jardin
Où dort la mélancolie
Entre l'amour et le dédain
(APOLLINAIRE, 1965, p.73)

Nesse clima tranquilizador, no qual está instalada a primavera, a melancolia "dort" (dorme) no exato momento em que começa uma relação amorosa. Mas o desprezo da mulher sentido pelo mal-amado pode acordá-la. Manifestações de alegria são antecipadamente condenadas a conhecer um fim. O poema "La porte" nos permite descobrir um outro casal que percorre o caminho em direção à solidão, os "[p]i-mus couples

alla[ient] dans la profonde eau triste” (Ibid., p. 87). A palavra “pi-mus” é enigmática, mas, segundo um testemunho (DURRY, 1956, p. 85), Apollinaire a encontrou em dois livros indígenas. Assim, podemos perceber nas águas do Gange esses peixes que nadam emparelhados, ligados entre eles, com cada um tendo apenas um olho em lados opostos. Esse casal de peixes unidos conhece os horrores da solidão e do sofrimento. O estado de melancolia e de tristeza se instala no espaço poético. Os dois poetas tendem a buscar o amor infeliz e o sofrimento, como uma necessidade para alcançar a poesia. “Diz só que eu não quero perder minha poesia nem minha tristeza” (MORAES, 1998, p. 583). O amor, que traz a tristeza, provoca um outro sentimento: “Repara como um novo sofrimento/ Te dá paz” (Ibid., p. 524). A repetição e a busca do amor e da mulher trazem novos sofrimentos. O mal de uma perda original faz com que o melancólico reviva o ciclo dos amores que não perdura por muito tempo e que o lança a uma dor e a um luto: “[...] o depressivo foge, perseguindo aventuras e amores sempre decepcionantes, ou então se fecha, inconsolável e afásico [...] (KRISTEVA, 1989, p. 20).

A mulher parece ser a responsável por essas infelicidades, uma vez que é ela quem abandona o poeta à sua sorte. A morte está tão próxima que ela se confunde com a figura feminina: “A morte fez-se extraordinariamente próxima e por vezes/ Tão doce, tão... Tem uma face amiga –/ É a tua face, amiga?” (MORAES, 1998, p. 565). Mas, como o sofrimento é necessário, “[o]ui je veux vous aimer mais vous aimer à peine/ Et mon mal est délicieux” (APOLLINAIRE, 1965, p. 81). Aqui, é feito um trocadilho entre “la peine” (a pena), como dor moral que afeta o espírito, e “à peine” (apenas), pouco. Nesse caso, podemos nos perguntar se “à peine” se refere à curta duração da ligação amorosa. Como nota Vinicius de Moraes, “[a]mor, dura pouco ...” (MORAES, 1998, p. 485). O mal-amado poderia,

então, não pretender entregar inteiramente o seu coração por temer sofrer. É preciso salientar que a desolação pode também estar ligada ao castigo infligido por Deus ao pecador; nos sofrimentos do inferno, “[...] comme le feu de l’Enfer ton rire pétille” (APOLLINAIRE, 1965, p. 41). De todo modo, o sofrimento está presente e, indiretamente, é a mulher que o causa. O poema “O amor dos homens” fá-lo sentir:

Tu és mulher amada: destrói-me! Tua beleza
Corrói minha carne como um ácido! Teu
[signo
É o da destruição! Não resta
Depois de ti senão ruínas;
(Moraes, 1998, p. 423)

Nesses versos, a mulher parece ter por função destruir e ferir o homem. Sua passagem, como um furacão ou outros fenômenos da natureza, deixa como rastros apenas as ruínas de uma relação. Sua beleza é uma arma, ácido para decomposição da carne. É preciso que o melancólico seja destruído! “Que vontade de morrer, de me diluir em lágrimas/ Entre uns seios suados de mulher!” (Ibid., p. 411). “[...] viver, ah, viver é doloroso, incompreensível” (Ibid., p. 555). É pelas gradações que o céu toma, por ocasião do final do dia, que o melancólico se situa. Sua sombra se estende sobre o mar como o sol que se põe e que desaparece: “E assim me encontro: entro em crepúsculo, entardeço/ Sou como a última sombra se estendendo sobre o mar” (Ibid., p. 528).

No meio desta decepção, a sombra e a neblina se instalam para falar de dor; podemos, assim, encontrar silhuetas cinzas, ou mesmo, “[d]es ombres sans amour qui se traînaient par terre” (APOLLINAIRE, 1965, p. 108), ou ainda “[t]énébreuse épouse que j’aime/ [qui est] à moi en n’étant rien” (Ibid., p. 54).

Esta esposa tenebrosa seria ela real ou construída na imaginação do “eu” abandonado? Ela lhe pertence, mesmo não sendo nada. Esta sombra reforça o tema da morte. É, então, que a sombra do mal-amado fica de luto dele: “O mon ombre en deuil de moi-même” (Ibid., p. 54). A apóstrofe dirigida àquela mostra a fidelidade dessa sombra, dessa tristeza, em relação àquele que ela reflete. Há uma identificação entre o objeto abandonado que vem a ser o próprio mal-amado e o eu que faz o seu luto. “A queixa contra si seria portanto uma queixa contra um outro e a autocondenação à morte, um disfarce trágico do massacre de um outro (KRISTEVA, 1989, p. 17). A nosso ver, essa sombra poderia ser o vazio da relação que se desfaz, o que não podemos tocar e que, por conseguinte, não é real. O verbo “traîner” (arrastar) dá o sentido de se rastejar. Assim, em “La Chanson du Mal-Aimé”: “O mon ombre ô mon vieux serpent” (APOLLINAIRE, 1965, p. 54). O sol, como a felicidade, é sufocado em “Clotilde”: “Le soleil qui [...] rend sombres [les ombres]/ Avec elles disparaîtra” (Ibid., p. 73). Esse sol traz a primavera “[...] cher aux pauvres gens/ Qui sourient les yeux humides” (Ibid., p. 55), da tristeza ainda presente.

A noção de união no amor é tratada como sendo da ordem do impossível. “De posse deste amor que é, no entanto, impossível/ Este amor esperado e antigo como as pedras” (MORAES, 1998, p. 521). Aqui, a impossibilidade é ainda posta em evidência, pois a possessão do amor está presente com a impossibilidade de realização do mesmo. Apaixonar-se por uma mulher torna-se, assim, um perigo mortal, “[a]i de mim, eu pus-me a amar-te, pus-me a amar-te mais ainda” (Ibid., p. 533). O objeto de amor é representado, na maioria dos casos, como algo distante, “[c]omo a fonte inacessível que de súbito está perto” (Ibid., p. 533). Mas, infelizmente, a tristeza e a solidão triunfam, como em “A perdida esperança”: “E enquanto

perdurar tua ausência, que é eterna/ Por isso que és mulher [...]” (Ibid., p. 521).

Esta distância do amor torna o clima nostálgico. A visão de casal não existe nos versos dos dois autores. Se ela está presente, é para mostrar sua impossibilidade. Durante uma viagem a Munique, em 1902, Apollinaire assiste a uma cena em um cemitério na qual vê cadáveres expostos. Transpondo a verdade e o sonho, ele escreve um poema, “La maison des morts”, que simboliza esta ideia de casal idealizado, irreal:

Une morte assise sur un banc
Près d'un buisson d'épine-vinette
Laisait un étudiant
Agenouillé à ses pieds
Lui parler de fiançailles
(APOLLINAIRE, 1965, p. 68)

Aqui, as visões imaginárias se confundem com o real. Durante um passeio, os seres vivos e os mortos, saídos do cimitério onde estavam expostos como em uma vitrine, partilham momentos, declarações de amor e dançam. Eles estavam tão bem que “[...] bien malin qui aurait pu/ Distinguer les morts des vivants” (Ibid., p. 67). Nos versos de Guillaume Apollinaire, podemos ler uma cena cortês medieval, que consiste em um pedido de um jovem pela mão de uma mulher. Mas este pedido só pode se concretizar no imaginário, tendo em vista que se trata de um casamento entre um ser vivo e uma morta. As declarações de amor dos dois protagonistas culminarão inevitavelmente em uma separação. Em uma visão cortês, essa cena mostra também a posição de superioridade que ocupa a mulher na conquista, durante a qual o homem se mantém ajoelhado. O amor que o jovem diz sentir é duradouro, uma vez que “[il l'] attendr[a]/ Dix ans s'il le faut” (Ibid., p. 68), assim como o da morta: “Je vous attendrai/ Toute votre

vie”. O autor demonstra aqui um humor negro, na medida em que a figura feminina se confunde com a morte que circunda de muito perto o jovem amoroso. Normalmente, quando duas pessoas se amam e são separadas, uma delas pode dizer “je t’attendrai toute ma vie” (Esperarei por ti toda a minha vida). No poema, vemos que o amor terreno é impossível, há uma barreira que separa o casal, a da morte. O único casal existente surgiu de um sonho, o que mostra que uma união como o casamento é irrealizável. É por isso que:

L’étudiant passa une bague
 À l’annulaire de la jeune morte
 Voici le gage de mon amour
 De nos fiançailles
 Ni le temps ni l’absence
 Ne nous ferons oublier nos promesses
 (Ibid., p. 68-69)

A aliança é o símbolo de uma instituição social, o casamento. Por ocasião de uma cerimônia, há a promessa de amor eterno e de fidelidade. Essas promessas de vida comum e de eternidade são impossíveis. A ideia de infinito, como o círculo do anel, une-se igualmente ao ciclo e ao tempo que passa. Nos versos em questão, o tempo e a ausência não parecem constituir um obstáculo para o amor, mas “[h]élas! la bague était brisée” (Ibid., p. 69). O círculo formado pela aliança não se fecha, ele é inacabado. Essa impossibilidade do amor aparece aqui como uma incompatibilidade entre os dois amantes. A ideia de interdição pesa no sentimento amoroso.

O amor de um morto por uma viva está também presente neste poema. Como o primeiro, também é impossível de se realizar, o que provoca o sofrimento. Após a declaração do morto, eis a resposta da jovem mulher:

Repoussez repoussez cet amour défendu
Je suis mariée
Voyez l’anneau qui brille
Mes mains tremblent
Je pleure et je voudrais mourir
(Ibid., p. 70)

O amor proibido é expresso por uma mulher casada. Nesse caso, não é apenas a morte que os separa, mas também o casamento. Esta interdição do amor que os dois sentem é evidenciada pela tristeza da mulher e por seu desejo de morrer. A repetição do verbo serve para colocar em evidência essa impossibilidade. O casamento não pode dar a certeza de uma felicidade perene. Os dois apaixonados sofrem com esta situação, uma vez que eles se amam, mas não podem viver seu amor. O amor sincero e verdadeiro parece assim incompatível com a noção de casamento (CAIZERGUES, 1987, p. 30). A união feliz do homem e da mulher em uma relação amorosa é marcada pela interdição (BURGOS & alii, 1998, p. 63). Este amor por um morto ou uma morta, impossível na terra, parece ser o amor ideal, “[c]ar y a-t-il rien qui vous élève/ Comme d’avoir aimé un mort ou une morte” (APOLLINAIRE, 1965, p. 72). A ideia de elevação é conjugada com a impossibilidade de união no amor. Amar “un mort ou une morte” (um morto ou uma morta) consiste em se aproximar do irreal, do ideal que representa o amor, porque ele é impossível de ser alcançado: “L’amour qui emplit ainsi que la lumière/ Tout le solide espace entre les étoiles et les planètes” (Ibid., p. 84).

Quando Vinicius viaja com Nelita de Abreu Rocha⁴ para Paris, em 1963, ele passa pela Tunísia para ver sua filha Susana. Durante esta estadia, visita um cemitério em Sidi Bou

4 Nelita de Abreu Rocha é a quinta esposa de Vinicius de Moraes.

Saïd e, como Apollinaire, surpreende-se com a cena que vê. Ele transcreve, então, essa experiência no poema “Cemitério marinho” (MORAES, 1998, p. 531-532). Este título remete a um poema de Paul Valéry, “Le cimetière marin” (VALÉRY, 1930, p. 34-39). A beleza do mar e da paisagem são descritas. Neste local, encontram-se pombas, “[e]ntre les pins palpите, entre les tombes”. O sol oferece, com suas cores, um espetáculo aprazível: “Quand sur l’abîme un soleil se repose [...] Le temps scintille et le songe est savoir”. Após todas as experiências e sensações vivenciadas nesse cemitério, o protagonista sente a necessidade de viver e de alçar voo com as páginas em direção à imensidão do mundo e da natureza:

Le vent se lève! ... Il faut tenter de vivre!
L’air immense ouvre et referme mon livre,
La vague en poudre ose jaillir des rocs!
Envolez-vous, pages tout éblouies!
Rompez, vagues! Rompez d’eaux réjouies
Ce toit tranquille où picoraient des focs!

Em “Cemitério marinho”, Vinicius descreve também o espetáculo que ele descobre em Sidi Bou Saïd:

Tal como anjos em decúbito
A conversar com o céu baixinho
Existem cerca de cem túmulos
Num lindo cemitériozinho
Que eu, a passeio, descobri
(MORAES, 1998, p.531)

Nesse poema, como em “La maison des morts”, os mortos revivem, mas não criam laços com os vivos. No poema de Apollinaire, o céu toma subitamente as cores do apocalipse; as vitrines são quebradas por um anjo que liberta os mortos.

Após, "Leurs visages et leurs attitudes/ Devinrent bientôt moins funèbres" (APOLLINAIRE, 1965, p. 67). É preciso notar aqui a presença da cor vermelha constantemente presente em *Alcools*. Contrariamente a essa cena, no poema de Vinicius, o contato se faz tranquilamente. De fato, para escutar os mortos, é preciso, à tarde, "[i]sento de mágoa ou conflito/ A olhar o mar (sem Valéry)" (MORAES, 1998, p. 531-532) e se deixar levar pela magia que opera quando a imaginação e o real se relacionam. Nesse momento, a pessoa que se deixará invadir pela magia:

Acabará (comigo deu-se)
Ouvindo os mortos cochicharem
Alegremente, eles e Deus
Mas não o nosso: o Deus dos árabes

O poeta entra, então, nesse mundo irreal. Como nos mostra Apollinaire em "Zone", "[...] nos rêves sont aussi irréels" (APOLLINAIRE, 1965, p. 43). Os mortos são felizes e falam com Deus. Mas – e Vinicius de Moraes é consciente disso – eles têm uma outra religião. Lembremos que o Brasil é um país mestiço, não apenas pela cor da pele, mas também nas crenças e na cultura. Nessa concepção, Vinicius descreve, falando do "Deus dos árabes", uma realidade na qual cada um tem sua crença e seu Deus, nomeado de diferentes epítetos pelo poeta. Apollinaire é aberto a estas diferenças, ele é, inclusive, oriundo de origens diversas e teve contatos com pessoas de várias nacionalidades, mostrando-se atento a todas essas influências. Aliás, sobre o tema dos fetiches de Guiné e da Oceania que ele tinha em sua casa, disse "[...] sont des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance" (Ibid., p. 44).

A felicidade pela morte é descrita em relação ao fato de que Tântatos possa trazer um repouso absoluto no qual o sofrimento seja aplacado. Esses mortos são libertos de toda

angústia e de toda tristeza que assolam o homem. “Porque morrer é coisa alegre/Para quem vive e sofre tanto” (MORAES, 1998, p. 532). A relação de amor proporciona a felicidade do encontro e, logo após, a tristeza da separação: “Ambivalência que é da essência de toda relação amorosa, pois todo objeto que satisfaz também frustra, e o absoluto não se recupera mais...” (KEHL, 1987, p. 475). A morte está próxima do poeta e mantém com ele um diálogo:

Resta esse diálogo cotidiano com a morte,
essa curiosidade
Pelo momento a vir, quando, apressada
Ela virá me entreabrir a porta como uma
velha amante
Mas recuará em véus ao ver-me junto à bem-
amada...”
(MORAES, 1998, p. 527).

A morte personificada só pode levar consigo o melancólico com a condição de que esteja sozinho e sofra. É por esta razão que a presença da mulher a afasta. A ambiguidade da relação entre a mulher e a morte é manifesta nos versos de Vinicius. De fato, sua presença distancia a morte, trazendo a alegria ao coração de seu amante, mesmo que seja por um curto instante. A relação amorosa é efêmera, a figura feminina pode também anunciar o sofrimento e um fim próximo. Ela é a vida, mas acaba por trazer a morte. É no momento em que o objeto de amor se vai e desaparece que a morte chega e toma forma na existência do mal-amado. O fim do amor é descrito nesta aproximação da morte, como mostra o poema “História de alma”:

Meia-noite. Frio. Frio em tudo
E mais frio em tudo, frio na Alma

[...]

E a Alma já fria tornava a caminhar
E a noite vinha e perseguia a Alma
(Ibid., p. 573)

A mulher e a morte se confundem, formando uma única imagem: “Uma mulher/ Toda de negro no horizonte extremo/ Entre muitos fantasmas me esperava” (Ibid., p. 454). A noite é um momento de tristeza e de solidão na poesia dos dois poetas. Nessa passagem, a situação é agravada pelo fato de ser meia noite. O frio toma conta do espaço e anuncia a morte próxima. Este cenário de angústia que aumenta, à medida que o poema se desenvolve, lembra o início de “La Chanson du Mal-Aimé”. De fato, nesse poema, há alguém que persegue e alguém que é perseguido. A alma é fria, o que a aproxima da morte. A noite segue seu curso e persegue a alma que já está vivendo seus últimos momentos de vida. Assim, o amor e a mulher estão ligados e o poeta espera dar a esta, em “Poema de aniversário”: “[...] o meu primeiro medo à treva e a minha primeira coragem de enfrentá-la, e o primeiro arrepio sentido ao ser tocado de leve pela mão invisível da Morte” (Ibid., p. 425). O que não podemos ver torna ainda mais enigmático e misterioso o momento.

Este amor que surgiu insuspeitado
E que dentro do drama fez-se em paz
Este amor que é o túmulo onde jaz
Meu corpo para sempre sepultado
(Ibid., p. 440)

Mais uma vez, Vinicius brinca com os opostos entre o drama da relação amorosa e a paz que ela propicia. O paralelo entre o amor e o túmulo do morto onde se encontra o corpo do mal-amado confirma os perigos do amor mortífero “[...]”

esse impossível amor, jamais tocado, sempre em outro lugar, como as promessas do nada, da morte (KRISTEVA, 1989, p. 19). Para o poeta, a mulher se vale de sua beleza e de seu poder de sedução para encantar sua vítima, fazendo nascer o amor no casal. Mas, como a figura feminina carrega no seu ser o anúncio do fim: “De sobre ti, mulher, levanto o meu cadáver” (MORAES, 1998, p. 563), então, esse sentimento de amor conduz direto à morte e à poesia, graças a uma mulher “[...] de quem mais nada espero/Senão vazio e angústia” (Ibid., p. 438). O poeta, perdido na sua angústia, multiplica as imagens de morte. Estas o envolvem, como em “Soneto da hora final”:

Será assim, amiga: um certo dia
Estando nós a contemplar o poente
Sentiremos no rosto, de repente
O beijo leve de uma aragem fria
[...]
E partiremos, tontos de poesia
Para a porta de treva aberta em frente
[...]
E como dois antigos namorados
Noturmamente triste e enlaçados
Nós entraremos nos jardins da morte
(Ibid., p.445).

3. MOBILIDADE E IMOBILIDADE

Na poética de Guillaume Apollinaire e de Vinicius de Moraes, o sentimento amoroso causa a decepção, a tristeza e leva à perda do objeto amoroso. Viver já é tomar consciência do inevitável fim que traz a morte. Nesse sentido, viver é morrer. Esta perda é responsável pelo desalento do coração, pela nostalgia da felicidade perdida. A instabilidade de toda relação amorosa torna o clima melancólico. Toda relação,

mesmo no seu início, como “[...] le lilas qui vient d’éclore/ Que le thym ou la rose ou qu’un brin/ De lavande ou de romarin” (APOLLINAIRE, 1965, p. 69), encontra-se ameaçada pela ruptura. O sentimento amoroso pode ser considerado, ao mesmo tempo, como uma fatalidade, sendo vital, e também perigoso, uma vez que é efêmero.

O estado de sono que a mulher provoca no homem suscita a ruptura com o tempo cronológico. Como salientamos, a incorporação do objeto de amor perdido no “eu” permite, não apenas, manter o contato com ele, mas também reencontrar, em um outro amor, a imagem que se projeta do “eu” narcísico. Tudo o que se passa, além da relação amorosa e do casal, não pode interessar ao melancólico. Excluído da realidade e para fugir dela, ele cria um mundo imaginário e se isola nele. Assim, “[...] [p]ossa ela [a mulher], cada dia/ Renovar o tempo, transformar/ Uma hora num minuto” (MORAES, 1998, p. 424). Dessa maneira, em “Um beijo”:

Um minuto o nosso beijo
Um só minuto; no entanto
[...]
Quanta morte pela vida!
Quantos adeuses efêmeros
Tornados o último adeus
[...]
Quanto sangue derramado
Dentro de meu coração!
(Ibid., p. 470-471)

Um único beijo tem o poder de transportar o ser humano a um outro mundo. No espaço de apenas um minuto, tudo pode ser perturbado. É assim que os infortúnios são desencadeados por causa de um beijo mortal. O sangue vertido por aquele que sofre e a distância que se instala então do

objeto de amor remetem à dor de existir. Mesmo o nascimento é condenado: “Quantos fetos nos monturos/ Quanta placenta nos rios!” (ibid., p. 471). Nessa nova realidade, o tempo e a dor esvaem-se seguindo a corrente. O amor parece poder vencer o curso do tempo: “Este infinito amor de um ano faz/ Que é maior do que o tempo e do que tudo” (Ibid., p. 440). O tempo cronológico e real parece escapar e criar seu próprio curso, entrando em oposição ao tempo imaginário. Dilacerado entre o passado rememorado e o presente, o eu-lírico instaura uma temporalidade particular. As duas noções de tempo coexistem no campo do poético e se opõem na sensação da dor de amor. Ao sentimento de infinito, sucede a monotonia do tempo cronológico que reforça o desalento. “Marie” transporta esse sentimento de infinito na sua última estrofe:

Je passais au bord de la Seine
 Un livre ancien sous le bras
 Le fleuve est pareil à ma peine
 Il s'écoule mais ne tarit pas
 Quand donc finira la semaine
 (APOLLINAIRE, 1965, p. 81)

Sabemos que Apollinaire amava efetivamente passear à beira do Sena. Ele observava o mundo que se harmonizava com seu estado de espírito. O Sena torna-se o reflexo dos sentimentos do poeta. “Si le monde se trouve métamorphosé en symbole des émotions, il en ira de même pour les objets qui le composent” (MAULPOIX, 2000, p. 256). A aflição e a solidão estão presentes em seus versos. Da mesma maneira que o rio que não seca, a dor e a consternação, sentidas após o rompimento amoroso, prolongam-se até o infinito. Aqui, a água está associada à tristeza, na medida que o “Seine”(Sena) rima com “peine” (pena). Nesta solidão, uma terna solicitação,

“[q]uand donc reviendrez-vous Marie” (APOLLINAIRE, 1965, p. 81), mostra a espera de um coração que deseja rever sua bem amada para que “[t]outes les cloches sonn[ent]” (Ibid., p. 81). Nos momentos de agonia, o tempo cronológico é o inimigo daquele que sofre, visto que parece passar lentamente, como em “Adieu”: “Odeur du temps brin de bruyère/ Et souviens-toi que je t’attends” (Ibid., p. 85). O tempo cronológico é, então, monótono e repetitivo, como mostra um poema que Vinicius escreveu por ocasião de uma viagem à Suíça em 1954, “Genebra em dezembro”: “Relógios pontuais batendo horas/ Aqui, ali, adiante/ Vida sem tempo pela vida afora/ Tédio constante” (MORAES, 1998, p. 467).

A água, o mar e os rios fazem parte deste cenário nostálgico, como o Sena, o Reno ou, então, o mar do Rio de Janeiro. Em “Le pont Mirabeau”, a imagem da água que passa parece figurar a implacável fuga dos dias e o distanciamento do amor. O homem, já esgotado pela tristeza, constata a solidão daquele que permanece imóvel, em oposição ao que foge com o movimento da água: “Sous le pont Mirabeau coule la Seine/ Et nos amours” (APOLLINAIRE, 1965, p. 45). A água é um elemento feminino e simboliza o que passa e foge como o vento, o tempo, o sentimento amoroso, o amor ou a mulher. O vento vem a constituir esta outra realidade lírica: “E o vento desce profundo/ Misterioso, gelado/ O vento vem de outro mundo/ Como uma voz do passado” (MORAES, 1998, p. 547).

Em “Marie”, a mulher é descrita através de seus cabelos e suas mãos que são percebidas em um movimento de afastamento. É uma imagem de aflição, de solidão, provocada pela distância agravada pela mulher que se afasta. Tratar-se-ia de uma separação difícil, uma vez que as folhas, ou as mãos, cobrem e escondem os momentos de prazer vivenciados pelo casal:

Sais-je où s'en iront tes cheveux
Crépus comme mer qui moutonne
Sais-je où s'en iront tes cheveux
Et tes mains feuilles de l'automne
Que jonchent aussi nos aveux
(APOLLINAIRE, 1965, p. 81)

A repetição do primeiro verso mostra o estado de incerteza e de ignorância em relação à sorte da mulher. É assim que “[l]es colombes ce soir prennent leur dernier vol” (Ibid., p. 125), pois, como a mulher, elas se vão. A tristeza e a melancolia dominam o poema. Os cabelos da mulher e as ondas do mar traduzem esse movimento de vai e vem na praia, face a um homem que permanece imóvel. Em “Teu nome”, Vinicius fala do nome de Maria Lúcia que “[p]arece um mar que marulha/ De manso sobre uma praia” (MORAES, 1998, p. 435-436). Em uma passagem de “Clotilde”, os cabelos são mais uma vez comparados à água:

Les déités des eaux vives
Laissent couler leurs cheveux
Passe il faut que tu poursuives
Cette belle ombre que tu veux
(APOLLINAIRE, 1965, p. 73)

Os cabelos femininos escorrem com a água e no mesmo sentido do movimento que ela toma. A figura feminina seria aqui uma mulher ondina. Não se trata de uma única mulher, mas das mulheres em geral, o plural marcando o segundo verso. O poeta continua seu caminho para encontrar sua bela sombra. Trata-se da busca do sofrimento; “ombre” (sombra) reforçando a ideia, não de uma relação feliz, eterna, mas sim, dolorosa. Tanto o rio, quanto o oceano, estão associados à instabilidade de qualquer relação amorosa.

O melancólico erra nesse mundo de cenário angustiante. A noite não é tranquilizadora, além disso, a situação se agrava, pois esta persegue a alma. Os subúrbios nebulosos de Londres confirmam ao mal-amado a falsidade do amor. Vêm se acrescentar a este desespero os crepúsculos e os intermináveis dias chuvosos. Vinicius descobre essa paisagem durante suas viagens à Europa. Ele transcreve isso em “Genebra em dezembro”:

Chuva fina tangendo namorados
Sem amanhã
Transitando transidos e apressados
(MORAES, 1998, p. 467)

Constatemos a disposição dos versos que mostram, a nosso ver, como “Le pont Mirabeau”, o movimento da água. A chuva fina que cai leva consigo o amor e anuncia um próximo rompimento. O verbo “transitar” reforça o tema da passagem. A tristeza da perda do objeto amado está associada à obscuridade, à sombra. O sol lhe é complementar, um não existe sem o outro. E é porque Orfeu desceu às trevas, que se tornou um grande poeta (MADOU, 1987, p. 47). Não há amor feliz, a perda do objeto amado parece necessária ao nascimento da poesia. Quando Orfeu desceu aos infernos para procurar Eurídice, obteve o direito de salvá-la e levá-la outra vez ao reino dos vivos. Para tal feito, ele deveria atravessar a entrada dos infernos sem se voltar e olhar a amada. No momento em que lhe direciona o olhar, ele a perde para sempre e ela se torna, então, uma lembrança, uma imagem que se distancia dele e permanece petrificada. Orfeu simboliza a relação entre o viver e o morrer, a dor de existir sem seu amor. A fonte do lirismo e da criação poética se encontra nos mitos dos antigos gregos.

Initiateur ou initié, Orphée fut le premier poète. La poésie occidentale inaugure avec lui son histoire d'amour et de mort qui associe à la plus haute solitude et à la plus profonde souffrance les chants les plus pénétrants (MAULPOIX, 2000, p. 297).

Eurídice simboliza o distanciamento do amor dos seres que ficam imóveis, enquanto que alguém avança: “Como se quedam mudos os que ficam/ Como se petrificam/ Os adeuses que ficaram a te acenar no cais” (MORAES, 1998, p. 524). O rio que transporta o homem até a angustiante imensidão do mar, separando um pouco mais os enamorados, é um elemento inquietante, sinônimo de dor. Enquanto que a paixão, que representa a vida, é luminosa, o fim do amor, como a cor da água, é sombrio e aterrorizante. Encontramos esta representação ambivalente da relação amorosa em vários textos dos dois poetas, textos nos quais o amor é, ao mesmo tempo, sombrio e luminoso, tormento e prazer. É no inferno e, logo, nas trevas, que Orfeu perde seu amor:

Este amor meu é como um rio; um rio
Noturno interminável e tardio
A deslizar macio pelo ermo
E que em seu curso sideral me leva
Iluminado de paixão na treva
Para o espaço sem fim de um mar sem
[termo
(Ibid., p.440).

Nos versos de Guillaume Apollinaire e de Vinicius de Moraes, traduz-se a angústia do tempo fugidio que se aproxima da morte, a água que corre, simbolizando, portanto, a passagem do tempo, da mulher e do amor. Mais precisamente, a água representa essa mulher que, pelos seus movimentos,

desliza e vai em direção ao infinito. O poema "L'émigrant de Landor Road" constata esse deslocamento: "Mon bateau partira demain pour l'Amérique/ Et je ne reviendrai jamais" (APOLLINAIRE, 1965, p. 105). De fato, a América poderia ser o símbolo da separação definitiva. Como observa o poeta, em "Le pont Mirabeau", "[n]i temps passé ni les amours reviennent" (Ibid., p. 45). Em oposição ao tema da passagem, encontra-se aquele da permanência do protagonista em seu sofrimento. Vinicius confessa em "O amor dos homens": "Tu és o sentimento/ De todo o meu inútil, a causa/ De minha intolerável permanência" (MORAES, 1998, p. 424). O sentimento de errância é onipresente, quer seja ela temporal ou espacial. Este sentimento de tristeza se expande por toda a humanidade. No que se refere ao distanciamento do objeto de amor, observamos dois movimentos. O primeiro consiste no afastamento deste objeto que deixa atrás de si um "eu" aniquilado pela dor. O segundo movimento é aquele que leva Orfeu adiante, deixando para trás o amor imóvel: "Cerra bem as pétalas/ Do teu corpo imóvel/ E pede ao silêncio/ Que não vá embora" (Ibid., p. 426). Nos dois casos, a dor da perda é posta em evidência sobre esse mesmo "eu", permanecendo ele parado ou em movimento, deixando para trás um amor já findo.

4. O RENASCIMENTO DO SER PELO SOFRIMENTO

A ferida infligida ao homem, após uma relação amorosa, leva-o ao sofrimento e à morte. As passagens que traduzem o sofrimento sentido, a dilaceração do coração, após uma separação, e a constatação da solidão em meio à multidão, expressam a nostalgia e a tristeza dos versos de Guillaume Apollinaire e de Vinicius de Moraes. Trata-se de um lirismo que encontra sua fonte na felicidade perdida, por um amor

que se afasta e se perde. Mas a morte, que causa este estado, é simbólica, permitindo ao mal-amado ressuscitar. As feridas infligidas ao “eu” abandonado se voltam, verdadeiramente, contra o objeto perdido que lhe está ainda ligado. Destruindo-se, ele destrói o objeto e pode, por conseguinte, desligar-se deste e renascer para um novo amor.

Em “La Chanson du Mal Aimé”, apesar do sentimento de perda, seguido de uma revolta, o poeta não faz ainda o luto da mulher amada e espera seu retorno. Enquanto não elabora o luto, o objeto não pode se desprender do melancólico que o tem ainda próximo, acreditando também em um retorno possível. O passar dos dias, que se vão com o Sena, reflete o estado de nostalgia de um coração ferido.

Mais en vérité je l’attends
Avec mon cœur avec mon âme
Et sur le pont des Reviens-t’en
Si jamais revient cette femme
Je lui dirai je suis content
(APOLLINAIRE, 1965, p. 52)

A constatação, em “La Chanson du Mal Aimé”, da falsidade do amor é seguida da separação definitiva da mulher: “Adieu faux amour confondu/ Avec la femme qui s’éloigne” (Ibid., p. 48). Essa situação é responsável pelo desespero sentido pelo mal-amado. A imagem da ponte traduz a estabilidade desta, em relação ao escoamento inevitável da água (MORHANGE-BEGUE, 1970, p. 285). Essa metáfora, esse desejo de estabilidade é contrário àquilo que se evidencia no início do poema, na medida em que “vagues de briques” desabavam, desmoronavam. Essa ponte, segundo Margaret Davies (1983, p. 20), domina o fluxo da água, o que é reforçado pela repetição de “je” (eu) em “[j]e lui dirai je suis content”.

Após a confiança de uma dor, tanto moral, quanto física, sentida pelo mal-amado, e o desejo de esquecer o passado e o antigo amor para ser feliz, “[r]egrets sur quoi l’enfer se fonde/ Qu’un ciel d’oubli s’ouvre à mes vœux” (APOLLINAIRE, 1965, p. 47), o poeta retoma a espera, recusando o esquecimento:

Je ne veux jamais l’oublier
Ma colombe ma blanche rade
O marguerite exfoliée
Mon île au loin ma Désirade
Ma rose mon giroflier
(Ibid., p. 54)

Essa recusa do esquecimento leva-nos a pensar na obsessão da imagem deste amor perdido (MORHANGE-BEGUE, 1970, p. 125). A palavra “jamais” entra em contradição com uma estrofe precedente do mesmo poema no qual o mal-amado dá seu adeus ao amor falso. Isso evidencia bem a visão perturbadora e angustiante do mal-amado. O segundo verso da passagem mostra a doçura; o pombo é um pássaro que simboliza a pureza, a paz. A figura feminina se reveste de um aspecto protetor que parece, ao mesmo tempo, ameaçador, o que explica a presença de uma criança que busca reconforto: “Comment faire pour être heureux/ Comme un petit enfant candide” (APOLLINAIRE, 1965, p. 53). A mulher é, em seguida, associada à fragilidade de uma flor campestre, a margarida, que perdeu seu invólucro protetor; depois, à beleza e à fragilidade da rosa e, enfim, a uma árvore tropical. Ela também é essa ilha distante, difícil de ser atingida, o que favorece o aumento do desejo. São essas diferentes qualidades do objeto amoroso que dificultam o esquecimento. Se nos debruçarmos sobre a imagem da ilha, constataremos que ela reforça o tema da exclusividade e da construção de um mundo imaginário em

torno do objeto de amor onde o mal-amado reencontra sua imagem. Mas a ilha está “au loin” (distante). O poeta tem consciência da perda e do distanciamento do objeto, mas não consegue ainda fazer o luto.

É ferindo-se que o melancólico consegue se desligar do objeto. Este último pode provocar dolorosas queimaduras nos que se aproximem dele demasiadamente: “Mas que as concavidades e reentrâncias tenham uma temperatura nunca inferior/A 37 centígrados, podendo eventualmente causar queimaduras” (MORAES, 1998, p. 403). Assim, em uma certa rua, “[j]á morou certa donzela/Que quase me bota fogo” (Ibid., p. 560). Desejo e ferimento estão associados ao corpo amoroso.

É na dor de amor que o melancólico se deixa morrer, queimado pelo fogo que o consome. Por essa razão, abandonado, “dans la cour [il] pleure à Paris” (APOLLINAIRE, 1965, p.50). A constatação é impressionante: “L’amour est mort j’en suis tremblant” (ibid., p. 50). Mas esse estado de infortúnio não o destrói pois, como a Fênix, ele pode renascer e se refazer:

Et je chantais cette romance
En 1903 sans savoir
Que mon amour à la semblance
Du beau Phénix s’il meurt un soir
Le matin voit sa renaissance
(Ibid., p.46)

Essa epígrafe de “La Chanson du Mal-Aimé” reforça a ideia de lirismo sugerida pelo título. O canto evocado na mesma estrofe nos permite também ligá-lo à tradição medieval dos trovadores. O poema é datado, o que reforça o caráter real do amor⁵. Este amor é apresentado como a Fênix, passáro

5 Esse poema foi escrito após a separação com Annie Playden, em 1903.

mitológico que se consumia em fogo a fim de renascer de suas próprias cinzas. Esse passáro lhe mostra o caminho a seguir em direção à transcendência através do ciclo de morte e de renascimento (CLANCIER, 1972, p. 12). A oposição entre a noite e a manhã é paralela àquela entre a morte e o renascimento. O primeiro é o momento de tristeza, de solidão, de desespero e de morte; o segundo é aquele da felicidade, da vida e do renascimento.

Nesse clima de dor, uma vez que “[I]’amour est mort [...]” (APOLLINAIRE, 1965, p. 50), ele deve renascer de suas cinzas, como a Fênix. A coletânea *Alcools* aponta uma morte no plano macrocômico ou uma purificação e regeneração semelhantes àquelas da Fênix (DININMAN, 1987, p. 66). As chamas e o fogo permitiram ao sujeito lírico reconstruir-se, mas também se diferenciar em relação àqueles que não alcançam a elevação pelo sofrimento.

Nessa purificação e elevação, os que receiam sofrer não podem se tornar heróis, nem deuses: “[...] por mim que fui amante/Urbano, e mais que urbano, sobre-humano/Na noturna cidade desvairada” (MORAES, 1998, p. 593). Como nota Vinicius, nesta cidade do Rio de Janeiro:

O importante é chegar, ser a unidade
Entre a cidade e eu, eu e a cidade
Ouvir de novo o mar estilhaçando
Nas rochas, ou bramindo no oceano
Sozinho como um deus [...] (ibid., p. 593)

A cidade do Rio, um dos grandes amores de Vinicius de Moraes, é feita de curvas e de elevações. Pela cidade-mulher, o poeta, apaixonado pelas curvas e, sofrendo por causa delas, pode atingir a elevação nessas colinas e tornar-se igual a um deus. A cidade-mulher torna-se uma imagem imóvel como Eurídice:

Rio! como mulher petrificada
Em nádegas e seios e joelhos
Da rocha milenar, e verdejante
Púbis e axilas e os cabelos soltos
De clorofila fresca e perfumada!
Eu te amo, mulher adormecida
Junto ao mar!
(Ibid., p. 593)

Uma casa pode ser construída em um local elevado onde a poesia possa surgir: “Serenamente pousada/ Sobre a montanha elevada/ Como um ninho de poesia” (Ibid., p. 574). Quando o luto acontece, “O ego pode derivar daí a satisfação de saber que é o melhor dos dois, que é superior ao objeto (FREUD, 1974, p. 291). Por ocasião desse trabalho de despreendimento do objeto de amor e, depois do martírio sofrido em razão da dor e do sofrimento, o renascimento e a elevação permitem ao poeta encontrar sua eternidade pela poesia. É assim que o poeta Manuel Bandeira é definido: “Um poeta no fundo triste/ No alto de um apartamento/ Como no alto de uma esarpa” (MORAES, 1998, p. 463). Como para Apollinaire e seus amigos que residiam nas colinas de Paris, Vinicius se coloca, assim como seus amigos artistas, em ascensão: “E eu ia e ascensionava/ A grande espiral erguida”, que era o “[...] farol da poesia/ Brilhando serenamente”. Esses locais modernos e urbanos testemunham a grandeza do sofrimento e a luz da criação da poesia. O poeta torna-se um ser eterno por sua obra poética e pela beleza que ela suscita:

Mas dorme, que assim
Dormirás um dia
De um sono sem fim...
Na minha poesia.
(Ibid., p. 427)

Na perspectiva desse renascimento, o melancólico sente a necessidade de se exilar e de se isolar para assegurar o seu retorno: “Eu viverei trancado em mim como no inferno/ Queimando minha carne até sua própria cinza” (Ibid., p. 521). Vinicius de Moraes não emprega a imagem da Fênix para falar de renascimento, como faz Apollinaire, mas aquela do fogo e da queimadura. O amor tornou-se mal. O passado feliz torna-se incerto, distante e se perde na memória. A aspiração a um amor impossível faz-se presente por uma interrogação e um desejo de retorno à inocência da criança: “Comment faire pour être heureux/ Comme un petit enfant candide” (APOLLINAIRE, 1965, p. 53). Não é preciso retomar o curso do tempo e reencontrar a infância. Então, onde passaram esses momentos perdidos? O jogo da memória e do movimento entre passado e presente é percebido nesse coração que procura se curar e se sentir melhor:

Où sont les têtes que j’avais
Où est le Dieu de ma jeunesse
L’amour est devenu mauvais
Qu’au brasier les flammes renaissent
(Ibid., p. 108)

Em uma análise de “Zone”, Marie-Jeanne Durry evidencia o fato de que o amor humano e o amor divino estão mortos. Este último, presente na juventude do mal-amado, quando “[...] tu n’es encore qu’un petit enfant/ [...] tu es très pieux [...]” (Ibid., p. 40), transforma-se para se apagar com o tempo, onde “[v]ous avez honte quand vous vous surprenez à dire une prière” (Ibid., p. 41). Estando esse passado perdido, é preciso recomeçar, renascer das chamas para um novo início, depois que “[l]es flammes [aient] poussé sur [lui] comme des feuilles” (Ibid., p. 110). Como nota Vinicius em “Poética”:

Com as lágrimas do tempo
E a cal do meu dia
Eu fiz o cimento
Da minha poesia.
E na perspectiva
Da vida futura
Ergui em carne viva
Sua arquitetura
(MORAES, 1998, p. 476)

Todo o sofrimento vivido durante anos juntamente à passagem do tempo permitiram o nascimento da poesia. É graças a essa experiência e a essa tortura da alma que a criação poética pôde acontecer. É a partir desse renascimento e da certeza de uma vida futura que o poeta se constrói. É por isso que “[...] [n]a concha do teu sexo/ Estou eu, meus poemas, minhas dores/ Minhas ressurreições” (Ibid., p. 422). A noite e o momento de repouso são também responsáveis por essa queimadura que consome “[d]o meu leito em chamas” (Ibid., p. 437).

Em *Alcools*, um outro elemento, associado por seu calor às chamas, anuncia essa renovação: o sol, que fornece calor e vida. O sol, elemento antagonista da neve, está frequentemente presente nos poemas, pois ele anuncia a chegada da primavera. Fonte de luz, é associado a uma renovação na vida e nos amores. Esse mesmo sol simboliza também, para Apollinaire, imagens de ferimento. Na poesia de Vinicius de Moraes, o sol não toma este último aspecto, mas está associado à vida e ao calor de um país tropical. No caso de *Alcools*, esse contexto doloroso não é apenas de ordem pessoal, mas, de maneira mais geral, refere-se à miséria da condição humana. O final de “Zone” mostra a queda do sol espiritual e humano (DURRY, 1956, p. 295-299). Esses últimos versos “[a]dieu adieu/ Soleil

cou coupé” (APOLLINAIRE, 1965, p. 44) reaproximam o sol e o homem que sangram. Fazendo isso, Apollinaire coloca em um mesmo plano a força do astro do sol e o poeta, pondo este último em um meio privilegiado por seu poder de criação e de renovação na vida. O poeta é também detentor da luz. Cabeças cortadas são jogadas no meio das chamas, nesse universo de luz descrito pelo poema “Le brasier”:

Dans la plaine ont poussé des flammes
Nos cœurs pendent à des citronniers
Les têtes coupées qui m’acclament
Et les astres qui ont saigné
Ne sont que des têtes de femmes
(Ibid., p. 108)

O poeta lança às chamas as lembranças das mulheres amadas ligadas a seu passado (MADOU, 1987, p. 46): “J’ai jeté dans ce noble feu [...] Ce passé ces têtes de morts” (APOLLINAIRE, 1965, p. 108). Em outras passagens da coletânea, o sol, através de seus raios e de sua luz, é aproximado à imagem do ciclo feminino, uma vez que “[I]es nuages coulaient comme un flux menstruel” (Ibid., p. 88). Esse fenômeno biológico também é evocado em “Zone”:

Aujourd’hui tu marches dans Paris les
[femmes sont ensanglantées
C’était et je voudrais ne pas m’en souvenir
[c’était au déclin de la beauté
Entourée de flammes ferventes Notre-
[Dame m’a regardé à Chartres
Le sang de votre Sacré-Cœur m’a inondé à
[Montmartre
(Ibid., p. 41)

As mulheres descritas habitualmente em seus dias bons, por meio de seus traços sedutores, são aqui representadas sob uma forma em que perdem seu encantamento. Como na passagem precedente, essas imagens de ferimento e de mutilação estão ligadas ao escoamento do fluxo menstrual. A mulher sangra verdadeiramente a partir de um falso ferimento. Para Apollinaire, o corpo da mulher é um mistério e certas imagens empregadas revelam o medo diante desse desconhecido. "As construções imaginárias transformam a pulsão de morte em agressividade erotizada contra o pai ou em abominação aterrorizada contra o corpo da mãe" (KRISTEVA, 1989, p. 32). Trata-se, para Julia Kristeva, de uma associação universal na qual "[...] o irrepresentável da morte foi associado a este outro irrepresentável [...] que, para o pensamento mítico, é o corpo feminino" (Ibid., p. 33). Nesses versos, o *Sacré-Cœur* é um outro sol, os elementos estão associados à cor vermelha que os une. A cidade de Paris parece participar dessa dor, e lugares como *Notre-Dame* e *Sacré-Cœur* são associados à mulher. Segundo Françoise Dininman (1987, p. 61), o sol apollinariano, que simboliza, ao mesmo tempo, o homem e a mulher, poderia ser o verdadeiro andrógino.

Apollinaire usa a imagem materna para injúrias. No poema "*La synagogue*", por ocasião de uma disputa e, afim de se ofenderem mutuamente, dois amigos dizem: "*Bâtard conçu pendant les règles ou Que le diable entre dans ton père*" (APOLLINAIRE, 1965, p. 113). A palavra "*bâtard*" (bastardo) tem sua importância, visto que o poeta não teve pai e é possível que tenha sofrido insultos relativos a essa situação. A cor do sangue domina o imaginário ligado ao ato sexual. O bastardo foi concebido durante as regras, o autor mistura, por conseguinte, o ato sexual à dor e ao sangue que escorre, ou a um ferimento aberto. A figura paterna é análoga aos rituais de possessão pelo espírito do mal. Podemos deduzir que a

imagem do ventre materno e do parto testemunham uma ferida profunda. Em “Réponse des Cosaques Zaporogues au sultan de Constantinople” (Ibid., p. 52), o nascimento é, mais uma vez, tratado com desprezo e dor: “Ta mère fit un pet foireux/ Et tu naquis de sa colique”.

No poema “Sacrifício do vinho” (MORAES, 1998, p. 522), as imagens empregadas são associadas à cor vermelha e às imagens de morte como o final do dia, o sangue, o fluxo menstrual que corre. Mas estas associações incitam à glória em um momento de êxtase e de sonho. O vinho permite ao poeta se elevar, uma vez que atinge esse mundo imaginário e inebriante. Ele permite também ascender a um outro estado que põe de lado a dor e a tristeza de um coração ferido. Para Vinicius de Moraes, o sofrimento é necessário à vida e ao seu equilíbrio. Por essa razão, sentimentos contraditórios como o amor, o sofrimento, a tristeza, a alegria e a serenidade se completam. O amor está conseqüentemente presente em um conjunto de sensações. O coração, órgão da vida, é destruído pela dor e a monotonia do cotidiano que possibilita ao mal-amado reviver momentos passados: “Resta esse coração queimando como um círio/ Numa catedral em ruínas, essa tristeza/ Diante do cotidiano [...]” (Ibid., p. 527).

Contra o crepúsculo
O vinho assoma, exulta, sobreleva
Muda o cristal da tarde em rubra pompa
Ganha som, ganha sangue, ganha seios
Contra o crepúsculo o vinho
Menstrua a tarde
(Ibid., p. 522).

Em “Merlin et la vieille femme”, “[l]es nuages coulaient comme un flux menstruel” (APOLLINAIRE, 1965, p. 88). O poema “Le Brasier”, por seu próprio nome, introduz-nos em

um universo de calor, de fogo, que anuncia a purificação e o renascimento da alma após todo o sofrimento da constatação do amor perdido. Uma vez que "[l]'amour est devenu mauvais/ Qu'au brasier les flammes renaissent/ Mon âme au soleil se devê't" (Ibid., p. 108). O homem e o sol se confundem; nesse fogo, o poeta renasce de suas cinzas para uma nova vida:

Voici ma vie renouvelée
De grands vaisseaux passent et repassent
Je trempe une fois encore ma main dans
l'Océan
Voici le paquebot et ma vie renouvelée
Ses flammes sont immenses
Il n'y a plus rien de commun entre moi
Et ceux qui craignent les brûlures
(Ibid., p. 109)

Após a purificação, a vida é renovada e, com ela, novos amores, outros sofrimentos. O ciclo da vida renasce. A luz e a sombra existem apenas um com o outro, eles são complementares. Por essa razão, "[il] a tout donné au soleil/ Tout sauf [son] ombre" (Ibid., p. 135). O amor e a vida queimam tudo em sua passagem, na cor vermelha do vinho, da chama e do sol. O autor soube unir a brancura nívea, o calor e a luz nesse renascimento, seguindo a corrente da água e do fogo, do oceano e da chama (DEBREUILLE, 1999, p. 84). O poeta pode efetivar sua regeneração e sua divinização.

O sofrimento permite ascender ao mundo privilegiado do conhecimento e da criação. É assim que "Je médite divinement" (APOLLINAIRE, 1965, p. 132). Como Cristo, o poeta alça voo em direção ao sublime, a arte de criar sendo, logo, um ato divino. Enquanto poeta, ele se aproxima do céu, mas, enquanto ser humano, mantém sua ligação com a terra. Ele se encontra entre os deuses. O sol, esse astro divino, põe em evidência esses poetas-criadores em "Medo de amar":

O sol põe em relevo todas as coisas que
[não pensam
Entre elas e eu, que imenso abismo secular...
As pessoas passam, não ouvem os gritos do
[meu silêncio
Ai que medo de amar!
(MORAES, 1998, p. 528)

O conhecimento e a poesia criam essa luz e o distanciamento com aqueles que não ascendem, graças ao sofrimento, a esse mundo poético. Como lembra Apollinaire em "Cortège": "Et je m'éloignerai m'illuminant au milieu d'ombres" (APOLLINAIRE, 1965, p. 74). Dois mundos são colocados em paralelo nessa passagem. O primeiro é composto por pessoas que não compreendem a dor desse melancólico e não ouvem os gritos internos de desespero. De fato, há uma oposição entre o silêncio e o grito da alma. O segundo mundo é formado por esse mal-amado que tem medo de sofrer por causa da dor de uma perda. Assim, "[u]ma mulher me olha, em seu olhar há tanto enlevo/ Tanta promessa de amor, tanto carinho para dar/ Eu me ponho a soluçar por dentro, meu rosto está seco" (MORAES, 1998, p. 528). O refrão desse poema, "Ai que medo de amar!", introduz-nos no domínio do medo. Este é provocado pela tristeza, pelas provocações às quais o melancólico se submeteu para sair do seu estado de dor e, também, pelos conflitos interiores. O mesmo se aplica a Apollinaire, para quem a beleza da mulher está associada ao medo de amar: "Cette femme était si belle/ Qu'elle me faisait peur" (APOLLINAIRE, 1965, p. 139). O amor e o temor se encontram nessa queda da alma. O poeta também tem medo de se entregar ao amor e não ser satisfeito por ele:

Temor de atravessar não só conveniências,
interditos; mas também, sobretudo, medo e

desejo de atravessar as fronteiras de si mesmo... O encontro então, misturando prazer e promessa ou esperanças, permanece numa espécie de futuro do passado. Ele é o não-tempo do amor que, instante e eternidade, passado e futuro, presente ab-reagido, me farta, me suprime e, entretanto, me deixa insatisfeito ... (KRISTEVA, 1988, p. 26).

O desejo amoroso provoca o medo que sente o mal-amado face a esse mistério. Apesar disso, a vida vale a pena de ser vivida e, sem amor e sofrimento, não ascendemos à plenitude: “Ó vós que vos negais à escuridão dos bares/ Onde o homem que ama oculta o seu segredo [...] E temeis a mulher e a noite, e dormis cedo” (MORAES, 1998, p. 434). Um trecho de uma canção de Vinicius de Moraes, “Como dizia o poeta”, fala-nos desse sentimento de medo, mas pobre é aquele que não ama: “De quem não vai porque tem medo de sofrer” (Ibid., p. 701-702). “Porque a vida só se dá/ Pra quem se deu/ Pra quem amou, pra quem chorou/ Pra quem sofreu”. Logo, “[a]i de quem não rasga o coração”.

Guillaume Apollinaire e Vinicius de Moraes buscam a si mesmos em sua poesia. Ambos se inscrevem em uma busca de sua identidade e de seu espaço no mundo. Os lugares por onde passaram, as experiências que eles vivenciaram, as mulheres que amaram, os amigos que os acompanharam estão presentes em seus versos. Eles se puseram em suas coletâneas, ocupando o espaço nos versos de sua poesia, seja horizontalmente, seguindo a escrita poética, seja verticalmente, em sua ascensão e divinização. Ambos utilizam seus nomes nas coletâneas. Através do lirismo, fazem-nos compartilhar de suas dores existenciais. O sofrimento e a decomposição poética fazem-nos buscar a unidade em uma nova criação.

[A] desintegração do ego, conseqüência do retorno da pulsão de morte [...] acentua a tendência do ser humano para a fragmentação e para a desintegração, como uma expressão da pulsão de morte (KRISTEVA, 1989, p. 25)

As dificuldades da vida e o sofrimento da perda levam-nos à melancolia dos versos e ao lirismo. “[...] essa angústia da simultaneidade/ Do tempo, essa lenta decomposição poética/ Em busca de uma só vida, uma só morte, um só Vinicius” (MORAES, 1998, p. 526-527).

SEGUNDA PARTE

A AMBIVALÊNCIA DO OBJETO DE AMOR

1. O AMOR PAIXÃO

Vimos como o lirismo e a dor se manifestavam na poesia de Guillaume Apollinaire e de Vinicius de Moraes. Inspirado na Antiguidade Grega e no mito de Orfeu, ele, o lirismo, está presente nos dois autores. Para falar da mulher e do amor que se liga a elas, os dois poetas utilizam uma linguagem passional, animada pelo desejo do ser amado e pela emoção dos sentimentos. A noção do amor-paixão nos vem da Idade Média com os trovadores do século XII, e o mito de Tristão e Isolda. Estes dois amantes se amavam passionalmente e lutavam contra a sociedade e as regras sociais para impor sua união. Eles acabaram por morrer de seu amor. Trata-se de uma história de amor-paixão e de morte, de casamento e de adultério, de desejo. “O fascínio do amor-paixão produziu uma longa trilha de influência na literatura amorosa [...]” (WISNIK, 1987, p. 195).

Sabemos que Apollinaire sempre gostou da leitura das obras da Idade Média e dos romances de cavalaria (ADÉMA, 1968, p. 45). Do ciclo arturiano, por exemplo, ele fez renascer os personagens de Merlin e de Morgane. “Le Pont Mirabeau”, segundo Mario Roques, foi inspirado em uma canção de tear anônima. O poema “La chanson du Mal-Aimé”, por seu próprio título, introduz-nos no mundo da Idade Média, período privilegiado da união entre a poesia e a música. O tema do amor-sofrimento lá está manifesto com o “mal-amado”, suas dores sendo cantadas. Não nos esqueçamos que este autor

publicou *Les Bestiaires ou cortège d'Orphée*, inspirados no bestiário medieval. Como Vinicius de Moraes, ele recorreu a imagens de cavalaria em seus versos. Vinicius gosta também do soneto, forma literária aparecida no século XIII na Sicília com os trovadores. Ele se aproxima, assim, da musicalidade dos poemas. O *fin amor* (fino amor) continua presente na literatura ocidental no sentido em que a paixão e o sofrimento coexistem e em que o amor leva ao sofrimento e à morte. Nos dois autores, a mulher é descrita como distante, mas se trata de uma representação lírica na qual os dois amantes se encontram e vivem seu amor sensual. Porém, a certeza de um fim leva à tristeza e à imagem da mulher que se afasta. Este sentimento amoroso, associado permanentemente à separação inevitável, é talvez um meio de ascender ao sofrimento e à dor de amor como ascensão criadora, e não como um código necessário a respeitar.

No amor-paixão há sofrimento, um não existe sem o outro. Tristão e Isolda vivem secretamente seus amores fora dos liames do casamento. Eles sofrem por sua separação e enfrentam vários obstáculos que parecem reforçar este amor. O amor cortês, o *fin amor*, inverte os códigos da sociedade feudal concedendo à mulher o papel que pertencia ao suserano. O trovador torna-se por seus códigos não apenas o vassalo do suserano, mas também de uma dama, daí as ambiguidades que decorrem desta situação. O *fin amor* é cantado na alta sociedade medieval, onde os casamentos se fazem por conveniência e títulos, e não por amor. De fato, "[...] les accords d'épousailles se concluaient presque toujours sans tenir le moindre compte des sentiments des deux promis" (DUBY, 1988, p. 78). As regras ditadas pelo amor cortês se opõem ao casamento como instituição social.

[...] l'amour courtois oppose une *fidélité* indépendante du mariage légal et fondée sur le seul amour. Il en vient même à déclarer que l'amour et le mariage ne sont pas compatibles [...] (ROUGEMONT, 1972, p. 35).

O trovador declara seu amor a uma dama casada, e é, por isso, que uma ligação entre esta e aquela deve permanecer secreta, daí a preferência ao que entrava uma relação, ao perigo. Como destaca Georges Duby (1988, p. 75),

[un] homme assiège, dans l'intention de la prendre, une dame, c'est-à-dire une femme mariée, par conséquent inaccessible, imprenable, une femme entourée, protégée par les interdits les plus stricts élevés par une société lignagère dont les assises étaient des héritages se transmettant en ligne masculine, et qui par conséquent tenait l'adultère de l'épouse pour la pire des subversions, menaçant de terribles châtements son complice.

O *fin amor* é um jogo no qual o homem deve enfrentar uma prova. De fato, a relação estabelecida entre os amantes não chega a uma união no mundo real, mas àquela do imaginário e do amor. Decantada e inacessível na literatura, a mulher ocupa, entretanto, um lugar inferior na sociedade: “[...] les femmes demeurèrent à la fois craintes, méprisées et étroitement soumises [...]” (Ibid., p. 77). O mistério e o segredo fazem parte dos códigos corteses a serem respeitados:

[...] esse amor comporta uma mercê, uma recompensa da parte da dama e não é de maneira nenhuma platônico. Mais uma razão para que permaneça secreto: o sinal, o tabu

em torno do nome da dama é uma das condições de sua exaltação, e da perfeição (KRISTEVA, 1988, p. 314).

No amor cortês, amar uma dama quer dizer então sofrer de amor. Assim, Chrétien de Troyes, falando do infortúnio e da alegria que lhe proporciona o amor, destaca:

De tous les maux, le mien diffère; il me plaît; je me réjouis de lui; mon mal est ce que je veux et ma douleur est ma santé. Je ne vois donc pas de quoi je me plains, car mon mal me vient de ma volonté; c'est mon vouloir qui devient mon mal; mais j'ai tant d'aise à vouloir ainsi que je souffre agréablement, et tant de joie dans ma douleur que je suis malade avec délices (ROUGEMONT, 1972, p. 39).

Vários séculos se passaram e Guillaume Apollinaire, que também se comprazia com o sentimento de dor amorosa e com a impressão de ser mal-amado, escreve em *Alcools*: “Et mon mal est délicieux” (APOLLINAIRE, 1965, p. 81). Quanto a Vinicius de Moraes, ele amava as relações secretas, os amores escondidos e interditos. Isso lhe proporcionava mais prazer e paixão diante do perigo. A ascensão alcançada pelo sofrimento, a purificação e o renascimento são também a meta do amor cortês em Tristão e Isolda: “[...] la passion n'a donc joué qu'un rôle d'épreuve purificatrice, on dirait presque de pénitence au service de cette mort qui transfigure” (ROUGEMONT, 1972, p. 48). A dor torna-se um meio de conhecimento e de ascensão. Os enamorados conhecem apenas um felicidade efêmera e devem viver com a certeza da separação no amor. Trata-se de uma história na qual a união de um casal é impossível e o amor está condenado. A paixão é magnificada pelo interdito e o amor se amplia na sua transgressão.

Ao mesmo tempo em que se encontram e são atraídos um para o outro com furor, os amantes se separam e produzem sistematicamente o obstáculo que os separa [...] a paixão oscila em torno da transgressão e do interdito, como se fosse à raiz da necessidade que une os dois termos (WISNIK, 1987, p. 210).

O amor-paixão retoma o tema do narcisismo. Nós reencontramos no outro uma outra parte nossa. Por ter-se admirado e ter-se sentido:

[f]asciné par son image, Narcisse se noie. Mais la souffrance naît justement de ce que notre image peut disparaître sans que nous mourions. L'énigme de la souffrance réside dans notre incapacité à être dessaisis de la fascination par la mort dans laquelle disparaît l'objet (VASSE, 1983, p. 28).

Em um poema de Bernard de Ventadour, um dos trovadores dos mais conhecidos, recuperamos a ideia narcísica de um homem que se reencontra na imagem que ele traz da mulher. Esta ideia é claramente expressa. Segundo Julia Kristeva (1983, p. 160),

A Idade Média retoma o tema de Narciso com a finalidade de nele condenar, essencialmente, a funesta tendência humana à aparência, à falsidade, se não é fraude paralela ao amor de si, em detrimento do amor pelos verdadeiros valores divinos (KRISTEVA, 1988, p. 150).

Mas a lei dos trovadores não era aquela da sociedade patriarcal feudal: era a lei do amor: “[...] como o trovador provençal, o cavaleiro professa vassalagem a uma dama eleita,

mas é ao mesmo tempo vassalo de um senhor” (WISNIK, 1987, p. 209). Vejamos essa noção em um trecho do poema de Bernard de Ventadour:

J'ai cessé d'être maître de moi
 Et de m'appartenir dès le jour
 Qu'elle me laissa voir en ses yeux
 En un miroir qui me plaît beaucoup:
 Miroir, aussitôt que je me suis miré en toi,
 Les soupirs profonds m'ont tué:
 Je me perdis comme fit lui-même
 Le beau Narcisse dans la fontaine
 (CHAUVEAU, 2000, p. 43).

A imagem da mulher e aquela do trovador, refletida pelos olhos femininos, se confundem. Através destes olhos, ele vê uma imagem que se encontra no “eu” narcísico. Os olhos são, logo, um espelho onde ele pode se admirar como Narciso o fez antes de morrer incitado pela sua paixão de si mesmo. É, assim, que em “Crépuscule”, “[l]’arlequine s’est mise nue/ Et dans l’étang mire son corps” (APOLLINAIRE, 1965, p. 64). Esta mulher é seduzida pela própria imagem de seu corpo refletido no lago que lhe serve de espelho.

Os trovadores exaltam, conseqüentemente, ao mesmo tempo, o amor infeliz e a mulher. Esta figura feminina torna-se, na literatura, superior ao homem que a decanta em seus versos. Ela é sempre cantada como distante e inacessível ao seu amante. Como para o lirismo da Antiguidade Grega, a poesia da Idade Média e o discurso de amor são expressos pelo canto. A mulher cantada neste lirismo é uma figura que se afasta e que faz sofrer. Nós sabemos que esta concepção do amor foi muito difundida no Ocidente e que Guillaume Apollinaire e Vinicius de Moraes expressam-na ambos em suas coletâneas. O amor-paixão e o desejo cantados pelos

trovadores entram em contradição com o cristianismo da época e com a imagem de Maria, símbolo de pureza e de luz. Na mesma realidade, convivem Eros e Ágape, o amor carnal e o amor espiritual, a noite e o dia. O amor embriaga e põe o homem em um estado de sonho, de prazer e de dor. O filtro da história de Tristão e Isolda leva-nos a pensar no álcool que embriaga os amantes. Nessa história, os enamorados acabam por morrer juntos. É na morte que eles encontram sua eternidade. Esta imagem está igualmente presente em “Poema de aniversário” (MORAES, 1998, p. 425-426):

Quisera dar-te, sobretudo, Amada minha,
o instante da minha morte; e que ele fosse
também o instante da tua morte, de modo
que nós, por tanto tempo em vida separados,
vivêssemos em nosso decesso uma só eter-
nidade; e que nossos corpos fossem embalsamados e sepultados juntos e acima da terra; e que todos aqueles que ainda se vão amar pudessem ir mirar-nos em nosso último leito [...]

Na poesia de Vinicius de Moraes, mas também naquela de Guillaume Apollinaire, encontramos a mulher nomeada por termos corteses como “dama”, “bem-amada”, “minha amada”. Nesses versos, os amantes, separados na vida, encontram sua eternidade na morte e na ascensão que esta última provoca. Vinicius de Moraes dá a si um *status* de cavaleiro em uma de suas obras em prosa vertida posteriormente para música, “Para viver um grande amor” (Ibid., p. 926-927):

Para viver um grande amor, primeiro é preciso sagrar-se cavaleiro e ser de sua dama por inteiro – seja lá como for. Há de fazer do corpo uma morada onde clausure-se a mulher

amada e postar-se de fora com uma espada –
para viver um grande amor.

O amor-paixão é uma chama que devora o amante sem que este possa a ela resistir. A chama o queima como o álcool e o deixa se embriagar. Todos os sentidos são postos em alerta. O amante não tem outra escolha que aquela de se entregar aos dissabores do amor e à tentação da mulher. A angústia ocupa espaço nesses sentimentos já que ela exprime o nada, o que não pode ser explicado ou determinado. Tanto Apollinaire quanto Vinicius de Moraes expressam sua angústia de amar e de viver. O sentimento amoroso e o discurso ligado a este sentimento estão juntos na medida em que há uma cumplicidade entre Logos e Eros. A mulher oscila entre desejo e culpa, a ambiguidade aí está presente entre imagens eróticas e ternas. Ela atrai o homem para, em seguida, deixá-lo só. Seu poder de sedução é inesgotável. Mas, paralelamente, ela pode, também, ser vítima da sociedade e do amor.

2. O AMOR E A SEDUÇÃO

Na construção do imaginário poético, a mulher é exaltada, representando, pela sua beleza e seu encanto, o símbolo do amor. A figura feminina permite ao melancólico ascender a um mundo imaginário fundado no sonho e ilusão. É em um mundo ideal que a mulher está situada. Segundo Freud, a melancolia proviria de um acúmulo de tensão sexual psíquica. Desta inibição, um dos principais sintomas da melancolia, nascem o delírio e a fantasia. O “eu” poético oscila entre o sonho e a consciência tomada no momento da volta à realidade, entre o mundo sonhado e o mundo real.

[...] Freud comparou a melancolia a uma espécie de “hemorragia interna” em virtude da qual a excitação sexual inteiramente bombeada escorreria como que por um buraco situado no psiquismo, acarretando assim, no sujeito, uma inibição generalizada de suas outras funções (LAMBOTTE, 2000, p. 38).

Assim, em uma realidade poética que é governada pelo encantamento, o corpo feminino é adorado. Ele tem o poder de encantar, de seduzir o homem: “C’est le soir quand les riveraines/ Y baignent leurs corps adorés” (APOLLINAIRE, 1965, p. 56). A mulher sedutora é também perigosa. Quando causa o desespero de seu amante, ela o entrega à sua dor, observando a perda do seu amor. Trata-se, neste caso, de uma falsa mulher, de um falso amor que se regozija em atrair o homem e em abandoná-lo. O homem deve, então, ficar só, entre ternura perdida e obscuridade presente: “A solidão ardendo em meu corpo despido/ E em volta apenas trevas e a imagem de carinho” (MORAES, 1998, p. 601).

A mulher amada é dotada, ao mesmo tempo, de uma falha moral, que poderia assim afastar o homem seduzido pelos encantos daquela, e de uma beleza sedutora. Ela testemunha, portanto, a dualidade fundamental de toda mulher, na sua natureza física e moral: “[...] em sua incalculável imperfeição/ Constitua a coisa mais bela e perfeita de toda a criação humana” (Ibid., p. 403). Mesmo se a mulher não é perfeita, esta imperfeição, uma vez que vem da figura feminina, transforma-se em uma espécie de perfeição. A mulher amada torna-se uma forma viva, produto de um ideal aos olhos do eu-lírico. A falha moral é, então, associada à qualidade física, o que torna o esquecimento mais difícil, visto que o corpo encanta. É por isso que em “La Chanson du Mal-Aimé”, o melancólico sente o:

Regret des yeux de la putain
Et belle comme une panthère
Amour vos baisers florentins
Avaient une saveur amère
Qui a rebuté nos destins
(APOLLINAIRE, 1965, p. 53)

O arrependimento do passado é seguido do insulto para com a mulher a qual o mal-amado despreza, pois ela o seduziu e o abandonou. O segundo verso se opõe, por sua imagem, ao insulto vulgar do precedente. Ela é “putain” (puta), mas, bela como uma pantera. Este animal, ligado à mulher, adverte o perigo em amá-lo, a crueza do olhar que triunfa. Mas é justamente deste perigo que o mal-amado quer se aproximar. A mulher é bela, perigosa e sensual, ela se faz, portanto, predadora. “Et [les] baisers mordus sanglants” (Ibid., p. 53) mostram o caráter passional deste amor. Deste beijo nasce também a amargura, já que, em pleno desabrochamento, ele pode cruzar os destinos dos dois amantes. Ele é, assim, a marca de um amor, mas também das promessas de felicidade não cumpridas por uma falsa mulher, aquela que leva ao sofrimento. As metáforas do amor predador se desenham nos versos. Vinícius é testemunha dos poderes da mulher-animal em “Receita de mulher” (MORAES, 1998, p. 403):

[...] a sua infinita volubilidade
De pássaro; e que acariciada no fundo de si
[mesma
Transforme-se em fera sem perder a graça
[de ave; e que exale sempre
O impossível perfume; e destile sempre
O embriagante mel [...]

A mulher encarna, ao mesmo tempo, a leveza do pássaro, a força e a raiva do animal. Vem ainda a somar a

esta contradição a atração provocada por seu perfume que não parece real. Seu poder de sedução é tal que a mulher nos aparece como uma imagem ilusória fabricada na imaginação do eu-lírico. Em sua passagem, ela deixa um agradável traço olfativo que desperta no homem um desejo inexplicável. As imagens sensuais e o mel destilado o levam direto à perdição. Apesar da distância, ele sente sua presença “Eis que se anuncia de modo sumamente grave/ A vinda da mulher amada, de cuja fragrância/ Já me chega o rastro” (Ibid., p. 482). É por meio dos postos que a imagem feminina se constrói em “O amor dos homens” (Ibid., p. 424):

Tu que crias a vertigem na calma, a calma
 No seio da paixão. [...]
 Mágica é a tua face
 Dentro da grande treva da existência. Sim,
 [mágica
 É a face da que não quer senão o abismo
 Do ser amado [...]

A vida é monótona e morosa, o tempo passa e os dias repetitivos desfilam diante de uma paisagem tão melancólica. Mas a mulher tem o poder de mudar a realidade nublada, causando uma espécie de tempestade em um mar tranquilo. A paixão, este sentimento intenso, este amor ardente, pode, entretanto, proporcionar a serenidade em um coração que se entendia numa vida obscura. Vinicius emprega estas contradições para definir a paixão: a calma é convertida em tempestade e, depois desta, a tranquilidade se instala na vida. A imagem de paixão e de calma é frequentemente retomada na poesia de Vinicius de Moraes. O autor traça um paralelo entre o homem e o oceano, todos os dois são confrontados com os fenômenos da natureza. Em *Alcools*, o amor não traz a calma, mas o desespero do mal-amado. Na poesia de Vinicius de Moraes, o amor traz a felicidade e a paz. Trata-se de uma

chama que se apaga, mas, uma vez que ele existe, é necessário dele aproveitar, mesmo que a tristeza seja inevitável.

A figura feminina é uma espécie de maga. Sua magia não salva o eu- lírico, como nós imaginamos. Ela o salva no sentido em que dispersa esta tempestade de sentimentos e sensações, mas, infelizmente, tudo é efêmero. Então, ao invés de desejar a felicidade de seu amante, ela o leva diretamente ao abismo, em direção às trevas:

Ela me prende e me beija e me acaricia, e eu perdido por aquela/Suavidade, sinto-me criança e peço-lhe para assistir ao banho dela [...] E me leva pela mão vagamente emocionada, me leva/Lá onde eu sou, vagamente emocionado, e a vejo se despir na treva (Ibid., p. 554).

Depois da experiência da Segunda Guerra Mundial e da devastação que ela causou, Vinicius utiliza uma imagem onde a mulher é comparada a uma bomba atômica. Os efeitos desta mulher-bomba são idênticos àqueles que o Japão conheceu no final da guerra, de maneira que toda uma geração vai por ela sofrer as suas consequências, da mesma forma que os descendentes e várias outras gerações. Seu poder de destruição é ilimitado. O mundo é destruído, os objetos se decompõem, as pessoas são gravemente atingidas até em seus próprios genes. A mulher não é somente maga e bruxa, mas também uma bomba atômica:

[...] Teu riso
Desagrega os átomos. O espelho pulveriza-se,
funde-se o cano de descarga
Quantidades insuspeitadas de estrôncio-90
Acumulam-se nas camadas superiores do
banheiro

Só os genes de meus tataranetos poderão dar
prova cabal de tua imensa
Radioatividade [...]
(Ibid., p. 423)

A tristeza de “O emigrante de Landor Road” é aquela de um apaixonado solitário que vê seu amor se afastar e se perder no infinito do mar, “[i]l regarda longtemps les rives qui moururent”. Neste espetáculo:

Les vents de l’Océan en soufflant leurs
[menaces
Laissent dans ses cheveux de longs baisers
[mouillés
Des émigrants tendaient vers le pont leurs
[mains lasses
Et d’autres en pleurant s’étaient agenouillés
(APOLLINAIRE, 1965, p. 106)

O futuro, cheio de ameaças de tristeza e de separação, está presente neste vento que traz nos cabelos do emigrante longos beijos molhados, metáfora da paixão e da sensualidade da mulher numa relação amorosa. O desespero invade os emigrantes neste sofrimento de amor. Eles tomam uma posição de inferioridade para com o amor quando se curvam e choram. Essa posição faz pensar naquela que toma um apaixonado no momento em que declara seus sentimentos à sua bem amada na poesia medieval. É necessário lembrar que a mulher ocupava um lugar privilegiado na lei do amor e que ela era superior e inacessível ao homem.

Na magia do enfeitiçamento e do poder de fascinação exercido pela mulher, nós reencontramos *nixes* germânicas na “Nuit Rhénane”. Estas belas jovens entram em comunicação com o folclore renânio, povoado de seres imaginários. O poema nos leva, pelo seu título, ao universo mágico do sonho, do irracional e da embriaguez que são apresentados como reais:

Mon verre est plein d'un vin trembleur
 [comme une flamme
 Ecoutez la chanson lente d'un batelier
 Qui raconte avoir vu sous la lune sept
 [femmes
 Tordre leurs cheveux verts et longs jusqu'à
 [leurs pieds
 (Ibid., p. 111)

O vinho, como a vida, é quente e embriaga. Na noite, corre uma canção fascinante, como um veneno que espalha lentamente seus efeitos, adormecendo a vítima. O poema se põe então à escuta de um outro poema, aquele do sonho. A lua, símbolo do feminino, abriga mulheres fatais, cuja cabeleira é fabulosa. A lua é efeminada, diabólica, pois ela é “[...] mellifluente aux lèvres des déments” (Ibid., p. 137). Nós podemos, aliás, observar a proximidade fônica das palavras “femme”(dama) e “flamme” (chama): ademais, a chama, por seu movimento, liga a figura feminina a uma dança sedutora e perigosa. O poeta tenta se desprender do lamento maléfico, sufocando-o por um outro canto “Debout chantez plus haut en dansant une ronde/ Que je n’entende plus le chant du batelier” (Ibid., p. 111). A posição vertical dos cantores mostra a luta contra o sonho e a imagem destas *nixes*, uma vez que é necessário tentar permanecer acordado, logo, racional. A roda simboliza a proteção do círculo e do canto popular. As moças de “regards immobiles” (olhares imóveis), opostas àquelas mulheres diabólicas, representam a castidade. As tranças louras e “repliées” (trançadas) sugerem a virgindade, tendo por fim o papel de afastar a metáfora aquática dos cabelos “tordus” (torcidos) e verdes das ondinas (LENTENGRE, 1996, p. 146). O estado de embriaguez do poeta se reflete no Reno, pois “[I]e Rhin le Rhin est ivre”. Mas a voz fascinante e perigosa continua seu jogo de sedução e de atração. As mulheres maléficas “qui

incantent l'été" são mais fortes que aquelas que pintam a realidade: "La voix chante toujours à en râle-mourir". A última estrofe do poema tem apenas um único verso, o que revela o ludismo na poesia, pois "[m]on verre s'est brisé comme un éclat de rire" (APOLLINAIRE, 1965, p. 111). Não é somente o "verre" (copo) que se quebrou, mas o "vert" (verde), cor dos cabelos destas mulheres, e o "vers" (verso), seu homônimo. As *nixes* aparecem em um outro poema, "Automne malade", mas elas são reduzidas a jamais poder amar: "[...] les nixes nicettes aux cheveux verts et naines/ Qui n'ont jamais aimé" (Ibid., p. 146).

Este mundo paralelo do sonho, cuja criação permite essa representação, tem um caráter ambíguo. Ele transforma o mundo real e cria um outro mundo: "Resta essa faculdade incoercível de sonhar/De transformar a realidade, dentro dessa incapacidade/De aceitá-la tal como é [...]" (MORAES, 1998, p. 527). O eu-lírico é transposto para o mundo maravilhoso e grandioso e é, ao mesmo tempo, confrontado a um estado passivo e a um poder feminino que o paralisa. A oposição entre o ideal e o real se faz pela representação da mulher, seja como objeto de luto, seja como objeto de alegria. O vinho permite ascender a este estado inconsciente: "Ah, eu quero beber do vinho em grandes haustos/ Eu quero os longos dedos líquidos/ Sobre meus olhos, eu quero/ A úmida língua..." (Ibid., p. 522). A passagem é muito interessante, pois destaca o vinho e a figura feminina. Todos os dois têm o poder de transformar a realidade e de embriagar o amante. O vinho é, logo, personificado em mulher e seus dedos líquidos fazem fechar os olhos e penetrar no estado de sono quando a mulher embriagadora os toca. Sua língua destila o veneno na boca do amante para completar o ritual de passagem de um mundo a outro. Analisemos o poema "O sacrifício do vinho" (Ibid., p. 522):

O cantochão do vinho
Cresce, vermelho, entre as muralhas súbitas
Carregado de incenso e paciência.
As sinetas litúrgicas
Erguem a taça ardente contra a tarde
E o vinho, transubstanciado, bate asas
Voa para o poente
O vinho...

Como em “Nuit Rhénane” de Apollinaire, o poema é superposto por um outro poema dominado pelo sonho e pelo vinho. Este último, dotado de um canto litúrgico, invade o espaço e sua cor vermelha que sobe nas muralhas faz pensar, pela atmosfera que ele cria, no início de “La Chanson du Mal-Aimé”. O álcool e a religião se fundem nos cantos e nos toques dos sinos. Vinicius entremeia livremente o sagrado e o profano na sua referência à taça que se ergue. A cor do vinho faz referência ao sangue do Cristo que simboliza a vida e que é bebido no cálice pelos cristãos. O vinho toma a leveza que é geralmente atribuída à mulher a exemplo de quando ela é, na poesia de Vinicius, comparada ao pássaro para alçar voo ao encontro das cores avermelhadas do fim de tarde. A cor vermelha é uma mistura de vida, de fogo que queima e que consome, e da dama que rima com a chama do fogo. Ao passo que Guillaume Apollinaire utiliza o vinho tinto para falar destas sensações, Vinicius faz referência a uma outra associação do vinho pela cor, o vinho branco:

Uma coisa é o vinho branco
O primeiro vinho, linfa da aurora impúbere
Sobre a morte dos peixes.
Mas contra a noite ei-lo que se levanta
Varado pelas setas do poente
Transverberado, o vinho...
E o seu sangue se espalha pelas ruas

Inunda as casas, pinta os muros, fere
As serpentes do tédio [...]
(Ibid., p. 522)

O vinho branco, que está associado ao despertar matinal de uma aurora e à vida, comporta, entretanto, uma ameaça inquietante. Ele é também detentor de um veneno que mata os peixes. Se nós voltarmos ao início do poema e à sua referência ao Cristo, o peixe seria a esperança de vida e de alimento para os cristãos. Mas as imagens empregadas nos versos nos fazem penetrar em um universo preocupante. O vinho e a mulher estão em estreita relação com o sangue e a morte. O eu-lírico parece se satisfazer deste estado inconsciente e do poder do álcool: “Ah, eu quero beijar a boca moribunda/ Fechar os olhos pânicos/ Beber a áspera morte/ Do vinho...” (Ibid., p. 522). As imagens que seguem são comparáveis àquelas do fim do mundo ou do apocalipse. Elas se aproximam também dessas casas londrinas “[o]ndes ouvertes de la mer Rouge” (APOLLINAIRE, 1965, p. 46), onde queimam “[d]e tous les feux de ses façades”, em “La Chanson du Mal-Aimé”. O sangue que se espalha nas ruas leva-nos a pensar nas “[p]laies du brouillard sanguinolent/ où se lamentaient les façades”. O impossível do sonho vem reforçar a imagem do nevoeiro ferido e da personificação das fachadas das casas. A poesia lírica, “[...] a sans cesse affaire aux objets, ne serait-ce que pour les rapporter à la vie affective du sujet. Pour les lui opposer, ou pour les confondre avec lui” (MAULPOIX, 2000, p. 251).

A taça de vinho queima, embriaga, como a mulher. O seu corpo em pedaços é a imagem das fantasias femininas, estejam elas associadas à cor branca da morte, ou ainda, ao fogo da sedução. A mulher pode se deixar “*éclat de rire*” (soltar um riso incontido), através de um novo nascimento (DEBREUILLE, 1999, p. 83):

Les verres tombèrent se brisèrent
 Et nous apprîmes à rire
 Nous partîmes alors pèlerins de la perdition
 À travers les rues à travers les contrées à
 [travers la raison
 (APOLLINAIRE, 1965, p. 83-84)

A mulher pode ser o riso solto, o renovamento em uma errância pelo mundo, uma devoção à perdição. No terceiro verso, podemos ler uma aproximação do sagrado e do profano, como em Vinicius de Moraes. Os dois poetas recorrem a esta aproximação em outras passagens de suas obras. De fato, a peregrinação é uma viagem que leva a um lugar de devoção onde se expressa um fervoroso apego a Deus, e a perdição é o estado do pecado que leva à ruína da alma. A dama e a chama sugerem uma identidade pelos movimentos ondulantes, trementes (DEBREUILLE, 1999, p. 77). Há nesta contradição feminina uma atração em direção a este corpo de uma brancura nívica, seduzível, mas também assassina e de uma chama deslumbrante (Ibid., p. 84). A imagem da luz e do fogo se associam à dor de amor, daí "[m]on âme et mon corps incertain/ Te fuient ô bûcher divin qu'ornent/ Des astres et des fleurs du matin" (APOLLINAIRE, 1965, p. 54). A mulher, simbolizada pelos astros e pelas flores, prepara o sofrimento e a dor do homem com esta fogueira.

A mulher sedutora leva à perdição, esses beijos são doces, "[...] quintessenciés comme du miel" (Ibid., p. 103). Ela seduz o homem e o faz também sofrer, ao ponto em que "[c]ette femme était si belle/ Qu'elle me faisait peur" (Ibid., p. 139). Para isso, "[...] tu n'aurais pas osé l'aimer". O homem se sente, então, maldito por seu triste destino: da ascensão em direção a um conhecimento e a uma vida feliz, plena, à queda que o espera: "E crescer, e saber, e ser, e haver/E perder, e sofrer, e ter horror/ De ser e amar, e se sentir maldito" (MORAES, 1998,

p. 475). O homem não tem escolha contra esta mulher de caráter maligno: ele é obrigado a exorcizá-la: “[...]te exorcizo/ Com um gigantesco crucifixo branco/ Onde, transverberando luz do flanco/ Resplende o corpo nu da minha amada!” (Ibid., p.438). Mesmo quando tenta dela se desprender, a brancura do corpo feminino e sua atração para a morte e para a solidão parecem ser mais fortes que ele. É assim que em “La Chanson du Mal-Aimé”:

Pour son baiser les rois du monde
Seraient morts les pauvres fameux
Pour elle eussent vendu leur ombre
(APOLLINAIRE, 1965, p. 47)

O beijo toma aqui um caráter sensual até a um devir fatal, e mesmo satânico (MORHANGE-BEGUE, 1970, p. 59). Assim, os homens os mais poderosos representados sob a figura do rei são, contudo, impotentes diante dessa mulher satânica, ao ponto de morrer, de vender sua alma. Eles são capazes de fazer um pacto com o diabo em troca de um beijo. O amor está associado à danação, à maldição, pois “[o]n sait très bien que l’on se damne” (APOLLINAIRE, 1965, p. 99). O mal-amado se encontra ligado à sina da raça humana que está em regressão, “[s]ur la descente à reculons” (Ibid., p. 58).

A perdição causada pela mulher está ligada às noções de destino e de loucura. A impotência dos seres humanos é constatada na medida em que seu destino não depende de sua vontade. São vítimas, quer sejam poderosos ou não, “[...] secoué[e]s par la folie”. “Et ces grelottantes étoiles/De fausses femmes dans vos lits” (Ibid., p. 58). As mulheres, comparadas ao astro em várias passagens da coletânea, estão aqui próximas às estrelas e a suas cintilações. A imagem destes versos está fundada em uma antítese, pois o fogo ilumina as estrelas que tremulam de frio (MORHANGE-BEGUE, 1970, p. 195-196). A

oposição entre a vida e a morte, o fogo e a neve, o calor e o frio, em imagens justapostas, é percebida aqui. A mulher ligada pelo frio à visão da morte torna-se, então, sombra: “[...] il faut que tu poursuiues/Cette belle ombre que tu veux” (APOLLINAIRE, 1965, p. 73). Esta sombra, que é uma ausência de luz e de vida, é também dotada de mistério, de beleza, podendo atrair sua vítima, graças aos predicativos femininos que lhe são próprios.

A mulher atrai o homem para a perdição, a loucura e, conseqüentemente, a morte. Em “A perdida esperança”, o homem, consumido pelo sofrimento de suas decepções amorosas, enclausura-se em um castelo, “[c]omo uma estátua prisioneira de um castelo/ A mirar sempre além do tempo que lhe coube” (MORAES, 1998, p. 521). Por todo esse sofrimento, renascimento e divinização, o poeta adquire o dom da profecia, aquele do olhar em direção ao futuro e de ler pelos astros: “Farto de saber ler, saberei ver nos astros”. Nessa recusa, ele pode se proteger da figura feminina e de seus antigos amores. As mulheres não podem se impedir, mesmo depois de uma história acabada, de perseguir e de atacar o homem. Influenciadas pelo ciclo da natureza e ligadas bem particularmente à lua, “[...] pela Lua cheia, em rápidas sortidas/ Ainda vêm atirar flechas envenenadas/ Para depois beber-me o sangue das feridas”. Seu lado diabólico as impele a beber o sangue de um mal-amado como vampiros que querem se alimentar. O eu-lírico se sente em segurança neste castelo construído com estrelas. Vinicius escreveu este poema na França, inspirando-se no cenário medieval que remete à imagem de um homem poderoso. O melancólico cresceu de tal maneira, como na imagem empregada por Apollinaire, que chegou às estrelas. Mas as mulheres estão sempre aqui como animais que o encercam:

E assim serei intacto, e assim serei tranqüilo
E assim não sofrerei da angústia de revê-las
Quando, tristes e fiéis como lobas no cio
Se puserem a rondar meu castelo de
[estrelas

Em "La Chanson du Mal-Aimé", "Luitpold le vieux prince régent/ Tuteur de deux royautes folles" (APOLLINAIRE, 1965, p. 58) sofre pela ausência de uma rainha:

Près d'un château sans châtelaine
La barque aux barcarols chantants
Sur un lac blanc et sous l'haleine
Des vents qui tremblent au printemps
Voguaient cygne mourant sirène

Há uma relação entre a ausência da castelã e a morte. A travessia a barco, assim como as barcarolas, canções cadenciadas dos gondoleiros de Veneza, remetem ao tema amoroso e ao cortejo. Apesar dos símbolos do amor, a possibilidade de uma relação é denegada antes pela premonição da morte. A agitação dos ventos pode evocar a doçura da primavera, mas também o pavor (MORHANGE-BEGUE, 1970, p. 203). A cor do lago une a água à morte. A sereia, personagem da mitologia, conhecida pela sua beleza e seus cantos enfeitiçantes, lembra também a morte. Ela tem propriedades irresistíveis, funestas. A rima entre "châtelaine" (castelã) e "sirène" (sereia) permite uma associação entres os dois seres. A adoração a esta rainha única poderia vir do satanismo encarnado pela sereia e por seu poder sobre os homens (BREUNIG, 1983, p. 47). "Un jour le roi dans l'eau d'argent/Se noya [...] la bouche ouverte" (APOLLINAIRE, 1965, p. 58). Essa morte pôde ser causada por um acidente ligado ao suicídio ou, então, à miragem da mulher. O personagem do rei eterniza-se pelo afogamento na loucura ou no mal de amar. Essa

água é uma espécie de espelho, ela não corre mais como o Sena ou o Reno. O escoamento da água marca seu caráter fugidio, intocável. Neste caso preciso, aquele do afogamento, assim como naquele do “Poème lu au mariage d’André Salmon”, a água simboliza a tumba, abrigando os “nageurs morts” (nadadores mortos). De fato, Ofélia “[...] blanche flotte encore entre les nénuphars” (ibid., p. 84), em uma água adormecida, que não corre mais.

A mulher, por seus poderes sedutores, é capaz de enfeitiçar e de envenenar o homem. Ela está assim ligada ao mundo irreal, ao irracional e ao sonho, estado provocado pelo álcool sobre a vida: “[...] buvant/ l’opium poison doux et chaste/ À sa pauvre Anne allait rêvant” (Ibid., p.148). Enfeitiçado por esta mulher simbolizada pelo fogo, perigosa, levando à perdição e à loucura, o homem constata que “[...] tout passe” (Ibid., p. 148):

Longe de mim, perto de mim, vivendo
 Da constante presença da minha saudade
 É mais do que nunca a minha amada: a
 [minha amada e a minha amiga
 A que me cobre de óleos santos e é
 [portadora dos meus cantos
 A minha amiga nunca superável
 A minha inseparável inimiga
 (MORAES, 1998, p. 424).

A mulher traz esta ambiguidade na relação humana, ela se acha próxima do homem e pode, tão breve, dele se distanciar. A amada é, ao mesmo tempo, a amiga do eu-lírico, uma amiga que se entrega a jogos sexuais e, também, a inspiradora dos cantos de amor. A antítese é, ainda uma vez, posta em evidência com a identificação desta amiga que é igualmente inimiga. “Quanto medo, quanto pranto/ Quanta paixão, quanto luto!

...” (Ibid., p. 471-472). A oposição parece dominar na pintura realizada da figura feminina. O que dura, ao contrário do sentimento amoroso, é a “saudades”.

3. A VOZ FEMININA

Na poesia de Guillaume Apollinaire e de Vinicius de Moraes, a mulher é descrita, tanto físico quanto moralmente, pelo olhar masculino. É nesta perspectiva e na experiência melancólica que ela se torna uma mulher intocável, que atrai, seduz sua vítima e, em seguida, abandona-a à sua sorte. Mas, em alguns poemas, as vozes femininas falam de sofrimento. Elas se tornam vítimas, não apenas do amor, como os homens, mas também vítimas sociais. Os poetas tomam emprestado a voz e a personalidade das mulheres para expressar sentimentos femininos, eles se escondem por trás de seus pensamentos. Ambos redigiram artigos, deixando-se passar por mulheres, tomando mesmo nomes femininos. Assim, Apollinaire recorreu ao pseudônimo de Louise Lalanne e Vinicius de Moraes tornou-se Helenice.

Louise Lalanne escreveu para *Les marges* em 1909 crônicas sobre a literatura feminina. O primeiro artigo, “La littérature féminine”, apareceu em janeiro de 1909. Foi em janeiro de 1910 que a aventura acabou, quando Louise Lalanne foi raptada por um oficial de cavalaria. Este escritor motivou o meio literário francês que polemizava a respeito de seus artigos: “On le discutait, certains l’approuvaient, d’autres le critiquaient, aucun à qui il demeurât indifférent” (APOLLINAIRE, 1991, p. 1666). Eugène Montfort conta, em nota sobre o texto, “A literatura feminina”, de *Œuvres en prose complètes*, como ele conseguiu convencer Apollinaire a escrever as crônicas sob um nome feminino:

Nous connaissions le souple et intelligent talent de Guillaume Apollinaire. Nous lui demandâmes s'il consentirait à se déguiser en femme pendant quelques temps. L'idée l'amusa et il accepta (Ibid., p. 1666).

Helenice não escreveu sobre a literatura, mas sobre os problemas de coração. Foi em 1953 que Vinícius aceitou fazer o papel desta mulher. Foi o jornalista Samuel Wainer que teve a ideia de lhe confiar o correio sentimental das leitoras de *Flan*, o suplemento semanal do quotidiano *Última Hora*. Helenice respondeu ao desespero e ao sofrimento dos leitores¹.

Quando Guillaume Apollinaire e Vinicius de Moraes tomaram emprestado a voz da mulher para falar de amor e de sentimentos femininos, aproximaram-se das cantigas de amor da Idade Média.

O homem, então, fala sobre a mulher, pensando falar por ela. Descreve seus sentimentos, pensando descrever os dela. Imprime, enfim, o seu discurso masculino (muita vez machista) sobre o silêncio feminino (SANT'ANNA, 1993, p.11).

Nos poemas, a mulher se torna, não apenas, aquela que faz sofrer, mas também aquela que sofre. Estas passagens são, entretanto, mais raras e é a mulher sedutora que domina as duas poéticas. O sofrimento de amor está inscrito em sua universalidade.

A lenda germânica do poema "La Loreley"², retomada por Apollinaire (CADOU, 1976, p. 48), é a de uma feiticeira

1 Em março de 1954, é Suzana Flag que substitui Helenice. Trata-se, na verdade, do escritor Nelson Rodrigues (1912-1980).

2 A "loreley" é o equivalente germânico das sereias da mitologia grega. De fato, elas atraem os marinheiros do Reno.

loura que, por seus olhos e sua beleza, “[...] laissait mourir d’amour tous les hommes à la ronde” (APOLLINAIRE, 1965, p. 115). Essa maga foi levada diante um tribunal, mas o bispo “[d]’avance [...] l’absolvit à cause de sa beauté”. O tormento causado pela fascinação que todos provam é aquele que a Loreley conhece, pois “[m]on amant est parti pour un pays lointain/ Faites-moi donc mourir puisque je n’aime rien” (Ibid., p. 115). O sofrimento de amor que atinge todos os homens se volta contra aquela que é a causa do tormento e já uma vítima: “Mon cœur me fait si mal depuis qu’il n’est plus là/Mon cœur me fit si mal du jour où il s’en alla” (Ibid., p. 116). Ela se sente mal, sofrendo por ter sido abandonada pelo seu amante e por ser a responsável de tanta dor e danação. O sofrimento do abandono sentido pela Loreley é o do mal-amado que se encontra escondido por trás de suas palavras. Essa mulher possui uma beleza que é impotente, ela não pode tornar um homem feliz. É por esta razão que ela renega sua feitiçaria: “Mes yeux sont des flammes et non des pierreries/ Jetez jetez aux flammes cette sorcellerie” (Ibid., p. 115).

A feitiçaria feminina que seduz o homem é condenada pelo mal-amado. Os olhos que são chamados fazem pensar na “Nuit Rhénane”, em que uma dança sedutora conduz à morte. A dança leva à perdição, ao encantamento. Em “Marie”, a dor conduz à loucura, como para o rei sem castelã que se afoga nas águas: “Va-t’en Lore en folie va Lore aux yeux tremblants” (Ibid., p. 116). Ela torna-se, logo, vítima, como os homens, assim como o mal-amado, pela beleza e sedução de sua própria imagem refletida pelo Reno. Ela é atingida pelo mesmo destino que Narciso, morto por sua imagem:

Mon cœur devient si doux c’est mon amant
[qui vient
Elle se penche alors et tombe dans le Rhin

Pour avoir vu dans l'eau la belle Loreley
Ses yeux couleur du Rhin ses cheveux de
[soleil
(Ibid., p.116)

A Loreley é presa pela armadilha de sua própria beleza, de seu enfeitiçamento e de sua magia. A água torna-se um espelho que leva à morte. Em “Automne malade”, a vida escorre à imagem da água que simboliza a representação espacial da fuga do tempo. Ela se apresenta como um elemento feminino que abriga criaturas mitológicas, um veículo melancólico cujo destino é o de levar em direção à morte. O ciclo renânio de *Alcools* mostra uma Alemanha de lendas, de figuras extraordinárias, onde a paisagem torna uma projeção do estado d'alma. O Reno não faz somente parte da paisagem; ele é personificado em um rio antropomórfico (DURRY, 1964, p. 93): “Le vieux Rhin soulève sa face ruisselante et se détourne pour sourire” (APOLLINAIRE, 1965, p. 113). A lenda da Loreley está inscrita em um cenário mágico. Ela segue o mesmo destino que um mal-amado e cai nas águas da morte. Há uma espécie de mudança de identidade sexual, uma identidade de andrógino: ela encanta e sofre ao mesmo tempo que é vítima deste encantamento. De fato, as metáforas de mulheres feridas criam nela uma aproximação com o sangue e a cor vermelha. O sol, símbolo ao mesmo tempo masculino e feminino, representa uma dupla identidade (DININMAN, 1987, p. 60). Em “La Chanson du Mal-Aimé”, passagens que fazem referência à mulher são inscritas no masculino. A mulher pode ser um “voyou” (calhorda), ou ainda, um “[...] ami aux si douces mains” (APOLLINAIRE, 1965, p. 57).

O poema “Les Cloches” oferece uma visão de felicidade que é ameaçada antecipadamente pelos repiques dos sinos da igreja:

Mon beau tzigane mon amant
Ecoute les cloches qui sonnent
Nous nous aimions éperdument
(Ibid., p. 114)

Os sinos da igreja podem estar ligados a momentos de felicidade como o casamento, mas também, a momentos de tristeza, como o funeral. Eles podem representar tanto o início, quanto o fim de uma relação. Nesta estrofe os sinos servem de cenário sonoro à felicidade dos amantes. Mas esta felicidade é efêmera, ela dura apenas um dia. A intensidade que une os dois amantes que “[c]roya[ient] n’être vus de personne” faz crescer o sofrimento da mulher: “Tu seras loin je pleurerai/ J’en mourrai peut-être” (Ibid., p. 114). O anúncio do mau presságio, pelos sinos, confirma-se ao final do poema. Neste caso, não é o homem que sofre por ver seu amor partir, mas a mulher. É, assim, que “[u]ne dame penchée à sa fenêtre m’a regardé longtemps/ M’éloigner en chantant” (Ibid., p. 134). O homem guarda distância e deixa a mulher atrás dele. Mas, é realmente o homem que se distancia, ou ele divide da dor da mulher, já que está unido a ela? Em outros poemas como “La Porte” ou “Cours de Chasse”, um barulho, como um fundo sonoro, anuncia o sofrimento. Trata-se de um canto maléfico, fúnebre: “J’entends mourir et remourir un chant lointain” (Ibid., p. 87). Lembranças de um passado irremediavelmente perdido podem surgir ao som de cornetas de caça: “Les souvenirs sont cors de chasse/Dont meurt le bruit parmi le vent” (Ibid., p. 148).

Nessa atmosfera de morte e de obscuridade, encontramos uma rainha enforcada em “L’Ermite”, à imagem do rei que se afogou em “La Chanson du Mal-Aimé”:

Un squelette de reine innocente est pendu
À un long fil d’étoile en désespoir sévère
La nuit les bois sont noirs et se meurt
[l’espoir vert

Quand meurt le jour avec un r le inattendu
(Ibid., p. 102)

A rainha é normalmente a que exerce um poder, que governa e comanda um reino e um povo. Mas aqui,   imagem do eremita, ela é uma mulher inocente, desesperada, que sofre por uma perda. Apesar de sua força, não pode evitar o destino que a espera. É pela noite que seu esqueleto   enforcado, na obscuridade, na tristeza e na solidão. A cor preta domina, uma vez que evoca a noite e a morte. A mulher   enforcada a um fio de estrelas que a une ao astro (DURRY, 1956, p. 201). Não é, somente, a morte da mulher, mas a da esperança e do dia. É ainda uma imagem de ferida, já que o enforcamento afeta o colo ou o pescoço (BOISSON, 1989, p. 369). Várias imagens de pescoço ferido, de decapita o, desenham-se em *Alcools*: “Soleil cou coup e” (APOLLINAIRE, 1965, p. 44), “[I]a cicatrice   son cou nu” (Ibid., p. 47), “[I]a corde au cou comme   Calais” (Ibid., p. 54). Quando o dia morre, é a felicidade e também a mulher que desaparecem. Em “Crépuscule”, nós nos encontramos na presença do tema da passagem do dia para a noite. Um casal formado por divindades crepusculares, a arlequina e o arlequim, está na fronteira entre a noite e o dia, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos (BOISSON, 1970, p. 331): “Fr l e par les ombres des morts/ Sur l’herbe o  le jour s’ext nue” (APOLLINAIRE, 1965, p. 64).

O poema “Les femmes”   um exemplo em que Apollinaire toma empreitada uma voz feminina. Trata-se de um poema-diálogo no qual s o introduzidas frases faladas, imitando falas desconexas (DURRY, 1956, p. 102):

Dans la maison du vigneron les femmes
[cousent
Lenchen remplis le po le et mets l’eau du
[café

Dessus – Le chat s’étire après s’être
[chauffé
Gertrude et son voisin Martin enfin
[s’épousent
(APOLLINAIRE, 1965, p. 123)

Durante o rude inverno do Reno, as mulheres falam de suas rotinas, empregando uma linguagem simples, humilde. São as preocupações de todos os dias que ocupam suas discussões, como o tempo, os apaixonados, os que morrem. Essa primeira estrofe começa pelo anúncio de um casamento próximo. Depois, à medida em que as discussões avançam, o sofrimento por um coração se desvela: “Encore un peu de café Lenchen s’il te plait/ – Lotte es-tu triste O petit cœur – Je crois qu’elle aime”. A jovem Lotte está triste e as mulheres compreendem que se trata de uma pena de amor, pois “[...] l’amour rend triste”.

Existem mulheres mal-amadas que sofrem por seu destino. A tristeza é tão insuportável que elas chegam mesmo ao suicídio, a pulsão de morte as ganha. A água é um dos cenários empregados para descrever estas tristes mulheres que são numerosas e associadas aos peixes. Seriam elas sereias afogadas como a Loreley em razão de sua própria sedução e de seu próprio canto? Neste caso, mais uma vez, elas sofreriam o destino reservado aos homens e seriam vítimas de seus atributos femininos:

Que mundo de mal-amadas
Com as esperanças perdidas
Que cardume de afogadas
Que pomar de suicidas!
(MORAES, 1998, p. 471)

Essas mulheres sofrem também abusos e são vítimas, não apenas de sua própria feitiçaria, mas, sobretudo, para

Vinicius de Moraes, de injustiça social e de violência: “Quantas mulheres batidas/ Quantos dentes pelo chão” (Ibid., p. 471). Ele se preocupa com a dura realidade na qual a mulher não é sempre respeitada. O poeta brasileiro põe, assim, a mulher na posição de vítima da sociedade, sofrendo de discriminação.

No poema “Balada das duas mocinhas de Botafogo” (Ibid., p. 406-410), nós nos confrontamos com o destino de duas irmãs, Marina e Marília que, “[s]em terem nada de feias/ Não chegavam a ser bonitas”. Elas pertencem a uma família atingida por um destino trágico: “O nome ilustre que tinham/ De um pai desaparecido”. Abandonada e devendo encarar uma vida difícil, a mãe teve que educar sozinha suas duas filhas e viver com seu problema de asma. Vinicius nos fala aqui das mulheres que devem lutar e sobreviver em uma sociedade patriarcal, na qual “[a] mãe pertencia à classe/ Das largadas do marido”. A história dessas meninas e de sua mãe é dramática. A figura materna sofre ao ver suas duas filhas abandonadas pelo seu pai e fragilizadas por este episódio. A mãe deve, então, proteger as duas e enfrentar o mundo com força e raiva:

[...] dentro da casa aquela
Mãe pobre e melancolia.
Quando à noite as menininhas
Se aprontavam para sair
A loba materna uivava
Suas torpes profecias.

De fato, Marina e Marília, já abandonadas por seu pai, oferecem-se aos homens em troca de um pouco de atenção: “Em troca de uma saída/ Dão tudo o que têm aos homens:/ A mão, o sexo, o ouvido”. Elas perderam, nos braços dos homens, seu sonho e sua dignidade. Eles se serviram delas e de sua inocência para se alegrar com o amor: “[...] o que dava em

coca-cola/ Cobrava em rude carinho”. Marina e Marília foram marcadas na vida por essa experiência e pela exploração do corpo, ao passo que eram apenas crianças, “[e]mbora as lutas do sexo/ Não deixem marcas visíveis”. Uma triste história levou duas irmãs ao desespero completo, visto que eram ainda crianças que brincavam, às vezes, de amarelinha. Entre o mundo da infância e o mundo injusto dos adultos, elas escolhem pôr fim à sua existência:

Depois se olharem nos olhos
Nos seus pobres olhos findos
Marina apagou a luz
Deram-se as mãos, foram indo
Pela rua transversal

Diante do cemitério, já entre o reino dos vivos e os dos mortos, abraçadas e juntas no seu sofrimento, permanecem imóveis diante de um bonde. “Foi só um grito e o ruído/ Da freada sobre os trilhos/ E por toda parte o sangue/ De Marília e de Marina”. A triste história das duas irmãs acaba em desespero e morte. Esse fato dramático mostra a solidão humana e a incompreensão da sociedade. Marina e Marília sofriam em silêncio, sem que ninguém, fora sua mãe, se preocupasse com sua sorte.

Quando Vinicius incorpora as vozes e os sofrimentos femininos, ele o faz para constatar como está construída a sociedade. O poeta, assim, procede para permitir, a partir de uma tomada de consciência, a evolução do comportamento social em uma dada realidade. Como destaca Sonia Alem Marrach (2000, p. 9),

[a] obra de Vinicius de Moraes conta histórias de amor e da mulher, do imaginário do amor e dos valores relativos ao amor e à mulher [...] Percorre um longo período da histó-

ria do Brasil ; um período cheio de mudanças que ele vivencia, ajuda a impulsionar e retrata poética e musicalmente.

A poesia, para Vinicius de Moraes, é um meio de participar da evolução social do país. Quando ele denuncia a miséria, as desigualdades e as injustiças sociais, tenta contribuir para a construção e para a história do Brasil. A poesia torna-se, portanto, um meio de comunicação com o povo. Em “Balada das lavadeiras”, ele constata a diferença existente entre a classe do patronato e aquela dos empregados que lavam e esfregam as roupas dos patrões em um ritmo que se torna monótono, representado no poema pela repitação de “lava”. O contraste é também importante entre as roupas de boa qualidade que elas devem lavar e sua condição de vida precária: “Lava, lava, lavadeira/ A roupa do teu patrão/ Sua camisa de linho/ Sua meia-confecção” (MORAES, 1998, p. 556).

“A Anunciação” (Ibid., p. 425) destaca um diálogo entre uma mãe e uma filha. Nós descobrimos que esta jovem e um anjo tiveram sugestivamente relações sexuais: “Venho do jardim/ Onde a olhar o céu/ Fui, adormeci./Quando despertei/ Cheirava a jasmim/ Que um anjo esfolhava/ Por cima de mim...”. Vinicius põe, no mesmo nível, a religião e a sensualidade. O anjo, uma figura celeste, é, aqui, entretanto, sorrateiro, tem relações com sua parceira: a jovem volta à sua casa “[c] heirando a jasmim”. Esta cena é descrita no jardim e mistura a natureza ao ato sexual.

Nós podemos constatar que alguns poemas mostram uma situação invertida àquela que domina nas coletâneas analisadas, já que, desta vez, é a mulher que sofre. Mas, para Vinicius de Moraes, essa situação está mais ligada ao lugar que ocupa a mulher na sociedade. Ela sofre, pois deve ainda lutar para sobreviver e para ser respeitada. Seu sofrimento de

amor está também descrito, mas o poeta dá mais importância à denúncia de seu *status* e à injustiça da sociedade que explora os homens que trabalham duro, mas, mais ainda, as mulheres. Elas devem trabalhar tanto quanto os homens e são obrigadas a viver com os preconceitos daqueles. As mães solteiras educam suas filhas e não podem protegê-las dos abusos da vida e da injustiça que sofrem. Guillaume Apollinaire fala das mulheres e lhes dá a palavra para acentuar uma dor de amor já insuportável para um mal-amado. Na medida em que o poeta escreve, às vezes, deixando-se passar por uma mulher, não haveria uma aproximação, ou talvez, uma identificação entre os sentimentos do mal-amado com aqueles que são expostos pelas vozes femininas? Neste caso, a mulher serve de espelho que reflete as angústias do homem.

TERCEIRA PARTE

O CORPO DO POEMA

1. O CORPO FRAGMENTADO: FRAGILIDADE E ANULAÇÃO

Na poesia de Guillaume Apollinaire e de Vinicius de Moraes, a figura feminina também está presente numa posição de fragilidade e de anulação. Ela representa esse estado ideal inacessível, tendo em vista que a mulher se torna uma forma viva de absoluto. Nesse processo, ela dá a impressão de estar sempre distante, até a sua presença demonstra seu distanciamento: “Ah, que a mulher dê sempre a impressão de que se fechar os olhos/ Ao abri-los ela não mais estará presente [...] Que ela surja, não venha; parta [...]” (MORAES, 1998, p. 403). Ela é um sonho que aparece, pois “[é] preciso, é absolutamente preciso/ Que seja tudo belo e inesperado” (Ibid., p. 402). O homem é tomado pelo inesperado que o invade e o domina. A mulher tem esse poder e também o da leveza de um pássaro que voa e desaparece no ar, pois é feita de um: “[...] ser de sono e plumas” (Ibid., p. 421). A sua fragilidade e seu esvaecimento mostram um corpo despedaçado, desmantelado, apresentado por fragmentos. Sua presença já marca uma ausência: “Preso ao seu riso no entanto ausente” (Ibid., p. 459). Há um esfacelamento do corpo que encobre implicitamente um esfacelamento do ser. As partes do corpo como as mãos, os cabelos, a boca, são evocadas, mas separadamente. Vinicius de Moraes se refere a partes sensuais do corpo feminino das quais Guillaume Apollinaire não se utiliza. Elas estão ligadas ao imaginário brasileiro da beleza feminina. Assim:

[...] o corpo feminino ocupa grande parte do discurso, enquanto o corpo masculino é silenciado. E, reveladoramente, embora o corpo masculino esteja ausente, a voz que fala pela mulher é a voz masculina [...] essa ausência do corpo masculino e essa abundância do corpo feminino começam a ser explicadas pelo fato de que o homem sempre se considerou o sujeito do discurso, reservando à mulher a categoria de objeto [...] projetando sobre o corpo feminino os seus próprios fantasmas (SANT'ANNA, 1993, p. 10).

O olhar é um aspecto importante na relação amorosa. Na Idade Média, os trovadores descreviam-no para falar de um amor que se caracterizava pela distância entre os amantes, pois era impossível de se concretizar. Olhares trocados marcam frequentemente o começo de uma conquista: “Et quand je passe sur la route bordée de tilleuls/ Nous nous regardons” (APOLLINAIRE, 1965, p. 65). O perfume da tília, cujas flores odorantes são conhecidas por suas propriedades calmantes, é utilizado como um poder de insinuação irracional (ROUSSET, 1981, p. 82). O homem é fascinado, esse cheiro será associado inconscientemente ao episódio em questão. Durante essa troca de olhares, o efeito produzido é o de deslumbramento após o primeiro olhar.

O olhar pode ter um lado diabólico, enfeitiçante, já que “[s]es regards laissaient une traîne/ D’étoiles dans les soirs tremblants/Dans ses yeux nageaient les sirènes” (APOLLINAIRE, 1965, p. 53). A mulher, objeto do discurso, exerce uma fascinação através de seus olhos. Seu olhar é associado ao espaço, aos cometas que deixam um rastro, verdadeira seqüela no sentido etimológico. Esse olhar é assim comparado à imensidão do espaço e do mar. No momento em que o olhar do homem encontra o da mulher,

ele é completamente enfeitado, vendo-se, primeiramente, atraído pelo charme da sereia, a luz do amor. A sereia é um personagem fêmea mitológico que seduz os marinheiros pelo seu canto sedutor, provocando os naufrágios. Em seguida, é o seu rosto escondido que aparece bruscamente, as sereias levando à perdição e à morte. Da luz, passamos à obscuridade das trevas num mesmo olhar, o que reforça o lado ambivalente de toda mulher. O olhar é, conseqüentemente, muito importante numa relação, indispensável na poética dos dois autores. Como sugere Vinicius, “[...] que olhem com certa maldade inocente” (MORAES, 1998, p. 402). A mulher tem que ter impreterivelmente esse lado tenebroso e, ao mesmo tempo, apresentar uma certa ingenuidade, a contradição cria o charme, como em “Receita de mulher”.

Os olhos, que sejam de preferência grandes
E de rotação pelo menos tão lenta quanto a
[da terra; e
Que se coloquem sempre para lá de um
[invisível muro de paixão
Que é preciso ultrapassar;
(Ibid., p. 403)

Os olhos da mulher têm que ser vistos sob dois aspectos: de um lado, eles são tão grandes quanto o sentimento amoroso, de outro, o elemento através do qual a figura feminina exerce seu poder de sedução, sua dominação sobre o homem. A lentidão da rotação evocada pelo autor se refere a um ritual de hipnose no qual a mulher e a terra se encontram ligadas. No momento em que os olhos são comparados ao planeta terra, a mulher se torna esse ser cósmico e o olhar é, mais uma vez, associado ao espaço e à sua imensidão. Nesses versos, tudo se refere à grandeza. Para atingir esse olhar, é necessário transpor um muro invisível, criado pelo medo que suscita essa hipnose.

O amor-paixão é esse inesperado, onde reina a ambiguidade, na medida em que o invisível se torna visível, e o que é sonhado, realidade. “[é] preciso que tudo isso seja sem ser, mas que se reflita e desabroche/ No olhar dos homens” (Ibid., p. 402). O olhar pode, portanto, envenenar, atraindo e seduzindo a vítima. A lentidão dos movimentos é um dos procedimentos utilizados em “Les colchiques”:

Le colchique couleur de cerne et de lilas
Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur-là
Violâtres comme leur cerne et comme cet
[automne
Et ma vie pour tes yeux lentement
[s’empoisonne
(APOLLINAIRE, 1965, p. 60)

O autor traça um paralelo entre o outono e os olhos da amada. De fato, o cólquico é uma flor venenosa. O veneno da natureza se confunde aqui com aquele destilado pela mulher, criando uma relação entre a flor envenenada e uma mulher com os mesmos atributos. Há um contraste nessa flor de aparência frágil e, no entanto, mortal. A ideia de lentidão do envenenamento é reencontrada em “Na esperança de teus olhos”: “Eu ouvi no meu silêncio o prenúncio de teus passos/ Penetrando lentamente as solidões da minha espera” (MORAES, 1998, p. 533). Na solidão, o melancólico escuta algo que se anuncia, que chega discretamente. De fato, esse barulho representa os passos de uma mulher. Lembremos que o sofrimento e a dor tornam possíveis a ascensão e a divinização do melancólico: “Fui subindo, fui subindo no desejo de teus olhos” (Ibid., p. 533). A lentidão dos passos femininos, que se aproximam e que vão momentaneamente pôr fim ao sofrimento de um mal-amado, simboliza esse envenenamento do homem. A mulher utiliza todos esses recursos que seduzem o homem, ela é uma sereia que enfeitiça, envenena e hipnotiza

sua vítima. Mas, em *Alcools*, o olhar do outro pode também provocar a tristeza, a decepção, a vergonha. Em “La Chanson du Mal-Aimé”, a primeira estrofe sugere essa ideia:

Un soir de demi-brume à Londres
Un voyou qui ressemblait à
Mon amour vint à ma rencontre
Et le regard qu’il me jeta
Me fit baisser les yeux de honte
(APOLLINAIRE, 1965, p. 46)

No momento do encontro dos olhares, os sentimentos são trocados. Nessa estrofe, o amor é comparado a um arruaceiro, a palavra “amour” (amor)¹ designa o sentimento amoroso vivido pelo mal-amado, a história de amor, ou ainda, a mulher. A ambivalência vem também do fato que a palavra “voyou” (arruaceiro), em francês, remete habitualmente a um homem, um rapaz. O olhar que é lançado desencadeia um sentimento de humilhação, ligado ao reconhecimento da falsidade do amor e da mulher. Esse olhar, de certa forma, transpassa, vê a alma, funcionando, assim, como um espelho ou uma radiografia dos seres. A cena anuncia um encontro duvidoso, evocando o lado degradante da mulher. Um outro trecho do mesmo poema reforça essa imagem:

C’était son regard d’inhumaine
La cicatrice à son cou nu
Sortit saoule d’une taverne
Au moment où je reconnus
La fausseté de l’amour même
(Ibid., p. 47)

1 Em francês, a palavra “amour” (amor) rima com “voyou” (arruaceiro)

A imagem desagradável da mulher toma forma, pois se trata de uma mulher da vida, adiante o poeta evoca o “[r]egret des yeux de la putain” (Ibid., p. 53). Esse olhar nos deixa entrever uma degradação, tanto física quanto moral, da mulher. Quando sofremos uma decepção, como o mal-amado que constata a falsidade de seu amor, as relações ambíguas entre o amor e o ódio são postas em ênfase.

Se o amor pelo objeto – um amor que não pode ser renunciado, embora o próprio objeto o seja – se refugiar na identificação narcisista, então o ódio entra em ação nesse objeto substitutivo, dele abusando, degradando-o, fazendo-o sofrer e tirando satisfação sádica de seu sofrimento (FREUD, 1974, p. 284).

Para melhor expressar o sofrimento por uma falsa mulher, que conquista, atrai, envenena e abandona, em seguida, a vítima, duas mulheres fiéis são evocadas em “La Chanson du Mal-Aimé”. Elas pertencem, segundo Claude Morhange-Bégué (1970, p. 51), a um passado histórico ou mitológico, elas são, por conseguinte, distanciadas da realidade cotidiana e atual. É assim que:

L'époux royal de Sacontale
Las de vaincre se réjouit
Quand il la retrouva plus pâle
D'attente et d'amour yeux pâlis
Caressant sa gazelle mâle
(APOLLINAIRE, 1965, p. 47)

A fidelidade de uma mulher nomeada Sacontale, inspirada na história clássica, que espera o seu amante durante a sua longa ausência, dá ênfase à situação enfrentada em oposição pelo mal-amado, a da falsidade e da infidelidade da

mulher. O sofrimento de Sacontale, ampliado por sua natureza quase mítica, era tamanho que a palidez de seu corpo se refletiu nos seus olhos. Esse episódio reforça a ideia do tema de uma fidelidade que se encontra aqui numa situação oposta à do mal-amado. Mas essa fidelidade poderia ser questionada, pois "[l]orsqu'il fut de retour enfin/ Dans sa patrie le sage Ulysse/ Son vieux chien de lui se souvint" (Ibid., p. 47). Não é Penélope, e sim seu cachorro que se lembra primeiro de Ulisses e vai ao seu encontro (DAVIES, 1983, p. 13). Assim, é a falsidade que parece ser a trama desse poema.

Entre desejo pela mulher e culpabilidade, entre realidade de uma relação vivida e a constatação da ruptura, o mal-amado percebe a figura feminina associada à tristeza e à decepção. A ambiguidade desta é visível nesse papel, sendo ela, ao mesmo tempo, objeto de fascinação e de rejeição. "Que as águas mais turvas contêm às vezes as pérolas mais belas" (MORAES, 1998, p. 554). O conflito se reforça, pois o melancólico passa a ter com o objeto uma relação equívoca. A ambiguidade é uma das condições da melancolia. De fato, o sujeito mantém uma relação de amor e ódio com aquela que o abandonou. É por isso que encontramos frequentemente e, sobretudo, na poesia de Vinicius de Moraes, imagens antitéticas.

Podemos observar que as imagens empregadas por Apollinaire são, algumas vezes, ternas, mas, ao mesmo tempo, degradantes à mulher, usando outras imagens também duras em relação à figura materna. Ele ataca a mulher falsa e sua maldade. Ora, esse desgosto e ódio já estão presentes nos versos, quando o poeta se refere ao ventre materno e à imagem da mãe. A nosso ver, a ferida primitiva, sofrida por causa da relação conturbada entre Apollinaire e sua mãe e a ausência da figura paterna, assombra a representação do corpo feminino e se projeta na figura da mulher associada à imagem da mãe.

A ambiguidade entre o amor e o ódio se manifesta com mais intensidade em *Alcools*. As imagens de ferida e de sangue se encontram disseminadas nessa coletânea, onde "[...] les astres qui ont saigné/ Ne sont que des têtes de femmes" (APOLLINAIRE, 1965, p. 108). Vinicius de Moraes confunde, em inúmeros trechos, a mulher com a imagem materna.

Vinicius procura o reconforto e a estabilidade. Ao contrário de Apollinaire, as imagens relacionadas à mãe estão repletas de ternura e de amor, de uma criança que tem medo do mundo. A nosso ver, a relação afetuosa que ele tem com a sua mãe se desenha nos versos. A mulher é descrita no seu esfacelamento, como acontece com Apollinaire, mas as imagens demonstram uma ternura e mostram a dualidade do feminino que o atrai e, em seguida, abandona-o. Ela é o vinho que queima, o fogo que faz viver, é desenhada através das cores branca e vermelha do vinho, mas não se encontra ferida. No olhar feminino, há o amor e a ternura, essas imagens despertam o medo, pois o fim também está presente, no seu estado latente, como em "Medo de amar":

Uma mulher me olha, em seu olhar há tanto
[enlevo
Tanta promessa de amor, tanto carinho para
[dar
Eu me ponho a soluçar por dentro, meu
[rosto está seco
(MORAES, 1998, p. 528)

As pálpebras protegem a parte anterior do olho, recobrindo-o no momento em que se fecham. Trata-se de um instrumento de sedução essencial à mulher. Elas asseguram não somente um papel protetor, mas também permitem a ela brincar com o seu charme, por meio do abrir e fechar de olhos. Mais que sedução, Vinicius parece perceber nos movimentos das pálpebras a poesia, já que, ao mencionar esse

gesto, refere-se ao poeta Paul Éluard: “É preciso que umas pálpebras cerradas /Lembrem um verso de Eluard [...]” (Ibid., p. 402). Essas pálpebras lembram um pouco o cólquico: de aparência frágil, elas se defendem e podem envenenar, como constata Apollinaire em “Les colchiques”:

[Les enfants] cueillent les colchiques qui
[sont comme des mères
Filles de leurs filles et sont couleur de tes
[paupières
Qui battent comme les fleurs battent au
[vent dément
(APOLLINAIRE, 1965, p. 60)

O cólquico, essa flor venenosa que engana graças à sua beleza, é associado à figura feminina. Duas comparações são estabelecidas. A primeira é marcada por uma impossibilidade; parece-nos que, procedendo a essa associação, o autor quis estender essa ideia às mulheres em geral. De fato, elas não podem ser “des mères filles de leurs filles”. Confrontando crianças inocentes com essas mulheres, o autor coloca em evidência o seu caráter maléfico. Desde cedo, os jovens começam a sofrer desse poder feminino. Aqui, as pálpebras são comparadas a flores. Ora, em “Signe”, o poeta anuncia: “[...] j’aime les fruits je déteste les fleurs” (Ibid., p. 125). As frutas nos remetem não somente ao tema da fecundidade, mas também ao da sexualidade (CAIZERGUES, 1987, p. 28). A mulher, em outros momentos, é associada a uma flor, mais precisamente a uma rosa. O poema “Rosemonde”, já pelo seu título, propõe essa relação. A rosa é frágil, feminina, mas ela também pode provocar o sofrimento graças aos seus espinhos. Podemos assim encontrar “[d]es chairs fouettées des roses de la roseraie” (APOLLINAIRE, 1965, p. 61). As pálpebras envenenam e, por conseguinte, causam a morte.

Mas o movimento feito por elas, quando se abrem, traz à tona, novamente, num coração triste, a felicidade e a esperança. É o que Vinicius expressa em “Na esperança de teus olhos”:

[...] vi nascer a madrugada
Entre os bordos delicados de tuas pálpebras
[meninas
E perdi-me em plena noite, luminosa e
[espiralada
Ao cair no negro vórtice letal de tuas
[retinas.
(MORAES, 1998, p. 533)

As pálpebras associadas à juventude reforçam a imagem de início de relação, do dia que se anuncia e de luz. A delicadeza da mulher e sua fragilidade colocam em evidência esse poder feminino de dispersão, de se desfazer. Mas o fim do dia traz consigo a noite e o anúncio de um término. A imagem fica, cada vez mais, preocupante, pois a membrana interna do olho é mortífera, negra. Mesmo sensível à luz, ela tem que enfrentar uma noite luminosa. Essa mulher se desfaz através de imagens mortais. Os cílios participam igualmente dessa penumbra do olho e das pálpebras, unindo a juventude às trevas: “Esta jovem pensativa, de olhos cor de mel e de longas pestanas penumbrosas” (Ibid., p. 551). Lembremos que o mel é utilizado, em outros momentos, como elemento presente em um jogo de sedução. Os olhos cor de mel vêm provocar o homem que os associa a um jogo que lhe proporcione prazer.

A delicadeza dos gestos da amada seduz o homem. Quando passa creme no corpo, todos os movimentos são sensuais. Vale ressaltar que, como o mel, o creme é utilizado como um poder de sugestão da delicadeza feminina e dos jogos sexuais aos quais ela suscita para poder seduzir melhor a “vítima” (vítima). Os lábios se mexem seguindo as ondulações

do corpo. A boca também é mencionada nesse mundo de encanto para manter o charme e a tentação dessa imagem feminina. Trata-se de uma mulher mística, seus atributos são armas contra um coração que sofre incessantemente e repete a obsessão num ciclo eterno: “[...] e ao me sentir ausente/ Me busque novamente [...]” (Ibid., p. 469). O desenho do poeta-pintor, evocando uma boca entreaberta, permite manter a imagem da mulher numa posição de sereia que encanta. Dessa boca, poderia até sair uma música para encantar o homem. Nesse caso, a música seria um “[...] canto inaudível” (Ibid., p. 482).

São teus gestos que falam, a contração
 Dos lábios de maneira a esticar melhor a
 [pele
 Para passar o creme, a boca
 Levemente entreaberta com que mistificar
 [melhor a eterna imagem
 (Ibid., p. 422).

O Brasil é um país tropical. O sol é um dos componentes da paisagem com a qual conviveu Vinicius de Moraes. O astro está diretamente associado à mulher, já que os seus raios vêm acariciar e embelezar seu corpo. A mulher e o sol têm em comum a chama que os anima e o calor da paixão e da vida. Essa imagem é indispensável na poesia de Vinicius de Moraes. Vimos que Guillaume Apollinaire emprega o sol como símbolo feminino e também masculino. Vinicius de Moraes o associa mais à figura feminina. Assim, um dos desejos expressos em “Soneto da mulher ao sol” é:

Uma mulher ao sol – eis todo o meu desejo
 Vinda do sal do mar, nua, os braços em cruz
 A flor dos lábios entreaberta para o beijo

A pele a fulgurar todo o pólen da luz.
(Ibid., p. 469)

Atraente, mas fatal, esse corpo salgado do mar e dourado pelo sol é o de uma mulher-peixe, talvez, até de uma sereia que se confunde com o mar, seu *habitat*. A mulher-aquática seria dotada dos movimentos ondulantes do mar, como a água que se escoia e a chama que se agita. Mais uma vez, a mulher é simbolizada por meio de dois elementos antagônicos, o fogo e a água. Reencontramos igualmente essa ambivalência em “Le Brasier”, já que o eu-lírico “[...] trempe une fois encore [ses] mains dans l’Océan” (APOLLINAIRE, 1965, p. 109) pouco antes de desaparecer no fogo para realizar o seu renascimento. No soneto de Vinicius, a mulher é luz, seu corpo faz cintilar a luminosidade do sol. Sua pele queima, os lábios entreabertos difundem o calor, a vida. O seu corpo atrai para a sedução e o prazer. O homem se sente fascinado por essa imagem. Ele não pode escapar da beleza do mar e da mulher. Mas um obstáculo se desenha através dos gestos femininos, os braços em cruz podem sugerir uma imagem ligada à religião católica e à pureza da mulher. Ela passa a ser, então, inacessível. Todo amor e todo desejo se tornam impossíveis de serem consumados. As imagens remetem a um fim anunciado, ou à morte, quando uma relação é vivida. As relações são efêmeras e a dor parece ocupar um grande espaço na vida do melancólico. É por essa razão que a imagem da rosa é envolta pelas trevas: “[...] Ei-la que vem vindo/ Como uma escura rosa voltejante/ Surgida de um jardim imenso em trevas” (MORAES, 1998, p. 482).

Nesse esfacelamento pudemos perceber os olhos, as pálpebras que formam o olhar, os lábios, a boca. Esse conjunto forma o rosto, que foi submetido às influências do calor do sol. Nesse sentido, não são somente os objetos associados às mulheres que se impregnam da cor vermelha, mas a mulher

que também se metamorfoseia: “[...] um rosto/ Adquirá de vez em quando essa cor só encontrável no terceiro minuto da aurora” (Ibid., p. 402). Então, em “Soneto da maioridade”:

O sol, que pelas ruas da cidade
Revela as marcas do viver humano
Sobre teu rosto soberano
(Ibid., p. 468)

O sol, este astro intocável, misterioso, e a mulher se confundem. Todos os dois se apresentam em posição de superioridade: “[...] um rosto que lembre um templo e/ Seja leve como um resto de nuvem [...]” (Ibid., p. 402). A mulher se edifica num templo onde é adorada como uma deusa. Seu rosto apresenta a doçura das nuvens, mas também a sua elevação. A figura feminina e o sol têm o poder de queimar e emanar calor. O homem precisa do sol para viver, assim como da presença feminina. O sofrimento permite que ele alcance uma divinização, e, por conseguinte, aproxime-se do sol. Lembremos que na poesia de Apollinaire, o sol também está associado ao homem. Aquele que sofre não tem “[...] plus rien de commun entre moi/ Et ceux qui craignent les brûlures” (APOLLINAIRE, 1965, p.109). Então, “[m]on âme au soleil se dévêt” (Ibid., p. 108). Da “boca fresca” (MORAES, 1998, p. 402), descemos em direção ao queixo e ao corpo, em “O amor dos homens”:

Mas eis que comes um pêssego. Teu lábio
Inferior dobra-se sob a polpa, o suco
Esorre pelo teu queixo, cai uma gota no
[teu seio
E tu te ris.
(Ibid., p. 423)

A polpa suculenta do pêssego derrama o suco que percorre o corpo da amada. Esse sumo se transforma em símbolo de sensualidade, como o mel. No poema “Signe” de Apollinaire, o eu-lírico aprecia as frutas. A cena de sedução desse suco que goteja na pele pode sugerir o tema da fecundidade e da sexualidade. A gota que desliza pelo seio constituiria a imagem da mulher e da fecundidade. O seio é uma parte sensual do corpo feminino, mas tem também por função alimentar a criança e, assim, dar vida, como a natureza. Nos versos de “O amor dos homens”, Vinicius a descreve como um ser com o poder de alimentar toda a humanidade, o que é impossível. A associação à sua função materna, nesse mundo imaginário, permite com que ela adquira esse poder. Encontramos mais uma vez na imagem feminina essa volta à infância e o reconforto que essa traz. A representação da mulher e a da mãe se confundem para um melancólico que sofre num mundo onde ele errante voltará sempre a uma infância em busca de segurança. O líquido que escorre do seio é o da vida:

[...] Teus seios
São cântaros de leite com que matas
A fome universal. És mulher
Como folha, como flor e como fruto
(Ibid., p. 422)

A mulher é esse ser vegetal que participa da natureza e dos seus ciclos, representando um conjunto: folha que abriga o homem e vegetal que lhe permite a sobrevivência, produzindo oxigênio; flor que, pela sua fragilidade e sua beleza, proporciona o prazer dos sentidos; fruta que alimenta e faz viver. O corpo feminino, ou mesmo a mulher, são frequentemente comparados às flores, principalmente à rosa: “Seu corpo, pouco a pouco/ Abre-se em pétalas [...]” (Ibid., p. 482). Numa versão não publicada do poema “Signe”, temos os seguintes versos:

"Je déteste les fleurs parce qu'elles sont femmes/ Et je souffre de voir partout leur nudité" (DURRY, 1964, p. 146-147). Essas flores poderiam representar o que é inacabado, já que, tendo apenas chegado ao início da maturidade, murcham.

Mas o sol continua influenciando essa mulher-luz que incorpora o seu calor, "[n]ua e quente de sol [...]" (MORAES, 1998, p. 469). O sol, antropomorfizado, brinca com jogos sexuais: "Acordarás feliz sob o lençol de linho antigo/ Com um raio de sol a brincar no talvegue de teus seios/ E me darás a boca em flor [...]" (Ibid., p. 421). "Talvegue" é uma palavra alemã que designa uma linha sinuosa por onde desliza a água num vale. Os seios são evocados até quando tratados com sensualidade na sua função de vida. De fato, a luz e a água passam pelas linhas do peito, como em um talvegue. O sol, tornado homem, deseja essa mulher e a acaricia com suas mãos-raios. O sol adquire uma dupla identidade. Ele se torna amante da mulher quando a acaricia, ou então, é associado a ela e os dois se juntam por meio do calor e do efeito causado sobre os homens. A mulher-luz é um templo, uma divindade greco-romana inacessível: "[...] e que seus seios/ Sejam uma expressão greco-romana [...]" (Ibid., p. 402).

No imaginário brasileiro, a mulher tem as curvas e as formas de um violão. De fato, no Brasil, a mulher é, frequentemente, associada ao instrumento. A pele delicada e as belas coxas fazem o coração dos homens se derreterem ao se aproximar dessa imagem tentadora:

Sobremodo pertinaz é estarem a caveira e a
[coluna vertebral
Levemente à mostra; e que exista um
[grande latifúndio dorsal!
Os membros que terminem como hastes,
[mas bem haja um certo volume nas coxas

E que elas sejam lisas, lisas como a pétala e
[cobertas de suavíssima penugem
(Ibid., p. 403)

A evocação das mãos e das unhas constitui um outro esfacelamento, elas simbolizam o que é efêmero, passado. Em “Mai”, as unhas caem como pétalas. As mãos podem unir um casal que “[l]es mains dans les mains” (APOLLINAIRE, 1965, p.45) se olha, mas também podem simbolizar a separação:

Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l’onde si lasse

Assistimos a uma cena de amor terno. Porém, um elemento vem perturbar a felicidade dos amantes. Como já vimos anteriormente, a água está ligada à poesia melancólica, ela representa o que passa e escapa. A mulher ondina e a água são fugidias, instáveis: “Les déités des eaux vives/ Laisent couler leurs cheveux” (Ibid., p.73). Estaríamos na presença do prenúncio de uma separação do casal. Um sofrimento futuro é anunciado por uma cigana que “[...] savait d’avance/ Nos deux vies barrées par les nuits” (Ibid., p.99). O destino é pesado e atravessado pelas noites, pelas dificuldades que impedem uma união total. É por essa razão que “[...] l’espoir d’aimer en chemin/ Nous fait penser main dans la main/ A ce que prédit la tzigane”. Os adeuses feitos marcam uma ruptura na relação amorosa:

C’est l’ami aux si douces mains
Dont chaque matin nous sépare
Adieu voilà votre chemin
(Ibid., p. 57)

Há um contraste entre a suavidade das mãos e a separação que segue. Podemos perceber, mais uma vez, na poesia de Guillaume Apollinaire a palavra “ami” (amigo) no masculino. Com esse uso, parece-nos que o autor almejava expandir o sentimento amoroso para toda a humanidade. A ternura da relação e o tocar das mãos se transformam em um “adieu” (adeus), palavra que marca uma separação. A suavidade e a fragilidade do corpo feminino são o presságio do fim que se aproxima. A fragilidade da rosa a conduz à morte no apogeu de sua maturidade e esplendor. Sua beleza é, por conseguinte, provisória, efêmera, ela perde suas pétalas como no outono as árvores perdem suas folhas:

Or des vergers fleuris se figeaient en arrière
Les pétales tombés des cerisiers de mai
Sont les ongles de celle que j'ai tant aimée
Les pétales flétris sont comme ses paupières
(Ibid., p. 112)

O verbo “figer” (cristalizar), empregado no primeiro verso, ocupa um lugar de destaque, pois remete à imobilidade. Os pomares e, por analogia das formas, a mulher, apresentam um mesmo movimento de distanciamento, conservando-se para trás e distanciando-se cada vez mais. Essa imagem nos lembra Orfeu que se afasta de Eurídice deixada para trás, desaparecendo aos poucos. Nesse movimento, as pétalas que caem são comparadas com dois fragmentos do corpo, as unhas e as pálpebras. As pétalas são assimiladas a pálpebras ou a olhos que se fecham. Por comparação, a mulher se transforma em ser vegetal, a fragilidade da pétala sugere a da mulher, ambas valorizadas. As unhas que caem e as pálpebras que murcham, que perdem o brilho, revelam a perda ou a morte dessa mulher vegetal.

A mulher, ou seja, o objeto de amor, dispersa-se na poesia de Guillaume Apollinaire e de Vinicius de Moraes. Seu corpo espalhado representa a sedução e o poder que a mulher, por meio de sua beleza, exerce sobre o homem. Nessa representação surge também a dor, uma vez que o objeto de amor é apenas, na maior parte do tempo, uma ilusão, permanecendo inacessível ou decepcionante. Aliás, deparamo-nos frequentemente nos poemas com corpos mutilados, feridos, como incompletos, à imagem da perda do “eu”. Esse corpo é apresentado mediante atributos femininos, sensuais e, igualmente, frágeis, tendo em vista o seu lado efêmero. Por pertencerem a culturas diferentes, com ideais de beleza e realidades climáticas singulares, os dois poetas não evocam sempre as mesmas partes do corpo. No Brasil, e para Vinicius de Moraes, uma bela mulher tem o corpo que apresenta a forma de um violão, cuja cor evoca o bronzeado do sol. As imagens ligadas a essa mulher são mais sensuais e privilegiam diferentes detalhes do corpo.

O corpo feminino é uma fonte de sensações que o melancólico experimenta. Essas fragmentações são sentidas como metáforas do amor mortal e da mulher que conduz o homem às trevas. Na poética de Guillaume Apollinaire e de Vinicius de Moraes, o despedaçar do corpo no corpo da escrita poética e na escrita do corpo se confundem (BURGOS & alii, 1998, p.208), unindo o corpo da mulher ao da escrita. O esfacelamento do corpo feminino provoca uma multiplicação dos pedaços e uma nova composição do espaço, uma reconstrução do corpo. A mulher idealizada e inacessível é criada à imagem do poeta que realiza uma obra de arte “[d]essa desesperada minha busca; que em ti/Fez-se a unidade” (MORAES, 1998, p. 421). As diferentes partes femininas são reunidas na reconstrução de um corpo feminino idealizado.

Nessa perspectiva, o imaginário e o real convivem na realização de um novo mundo, de uma nova realidade.

Point d'idéal: mais tout ce qui existe: moi-même, mes sens, mon imagination; les autres, leurs sens, leur imagination; les choses, leurs aspects, leurs propriétés; les surprises, les êtres qu'elles engendrent et ce qu'elles modifient (APOLLINAIRE, 1991, p. 984).

2. A EROTIZAÇÃO DO CORPO FEMININO

Além da ternura dos versos e da declaração de amor à mulher, a poesia de Guillaume Apollinaire e de Vinicius de Moraes revela um outro aspecto não menos importante. No momento em que descrevem o objeto de amor, o vocabulário e as imagens eróticas expressam toda uma carga passional dos versos. Os melancólicos são tomados por “uma grande tensão erótica psíquica” (LAMBOTTE, 2000, p. 38). Vinicius de Moraes se aventura em descrições “[...] criando um equilíbrio tão perfeito entre erotismo e pureza [...]” (PALLOTINI, 1998, p. 131). Quando emprega a imagem feminina na sua poesia, formula uma dicotomia entre o terno e o sensual. Guillaume Apollinaire também se inscreve nessa tradição, contribuindo com a *Bibliothèque des Curieux*² através de romances eróticos. Com o seu amigo Onimus Orindiculo, escreve o seu primeiro romance, confiscado e interditado por tratar de aventuras eróticas (DURRY, 1956, p. 28). As imagens afetuosas e sensuais coexistem nos versos dos dois poetas. É preciso, contudo, assinalar que as primeiras dominam nas coletâneas analisadas.

Na fragmentação do corpo feminino, vimos jogos sexuais entre o objeto de amor e o sol. Este adquire a aparência

2 Publicação de livros eróticos.

humana e brinca com a mulher na poesia de Vinicius de Moraes. Há tanta sensualidade na figura feminina que os quatro elementos da terra se antropomorfizam e participam desta brincadeira para proporcionar-lhe prazer. O homem pode, apenas, constatar e tentar impedir esses jogos de amor, sentindo-se traído. O poema “Os quatro elementos” (MORAES, 1998, p.443-445) nos envolve nessa atmosfera constituída pelo fogo, pela terra, pelo ar e pela água, que se colocam a serviço dos prazeres da mulher.

O sol, desrespeitoso do equinócio
Cobre o corpo da Amiga de desvelos
Amorena-lhe a tez, doura-lhe os pêlos
Enquanto ela, feliz, desfaz-se em ócio.

Em Vinicius, o sol ocupa naturalmente o espaço do homem indiferente àquele. No momento em que deve ceder lugar à noite e à escuridão, o astro encapela o corpo da mulher como um amante num momento de intimidade, proporcionando-lhe a atenção de um apaixonado. O fogo da chama que envolve os dois amantes devolve à mulher a beleza de um corpo dourado. Sua tez é o testemunho do calor que se emana dessa relação. A cor que é pintada reforça a vida presente na mulher, já que a ausência de cor significaria a ausência da vida e a aproximação da morte. A mulher descrita por Vinicius está mais próxima das imagens de calor e de vida que das que a ligam à cor branca. De fato, as paisagens de neve não têm correspondência num país tropical. A mulher é fogo. Ela responde à tentação, deixando-se guiar por esse lazer. A brisa vem se juntar a eles e os três prosseguem o debate amoroso: “E ainda, ademais, deixa que a brisa roce/ O seu rosto infantil e os seus cabelos”. A sensualidade da relação descrita entra em contradição com o adjetivo empregado para descrever o rosto feminino. Num duelo com o astro solar, o

homem traído tenta retomar o controle da situação e, com humor, “[...] encar[a] o sol com ar de briga”. No entanto, o eulírico tem uma superioridade em relação a seu adversário, já que para proteger o corpo da amada, “[...] c[o]bre a Amiga/ Com a sombra espessa do [seu] corpo em fogo”. Ele assiste a essa cena de prazer e se encontra tomado por esse calor de desejo. Podendo abrumar a amada com o seu corpo, ele vence a luta contra o sol. Esses dois elementos antagônicos se sucedem, mas a melancolia, simbolizada pela sombra, alcança sempre a vitória contra a luz e a felicidade da relação. Lembremos que Orfeu desceu às trevas para resgatar Eurídice. O amor é associado a esse momento do dia em que o sol desaparece, deixando errarem as almas melancólicas na tristeza e na solidão das ruas.

A terra também se deixa levar por esse jogo podendo até seduzir a mulher. Ela ajuda, assim, a mulher a atizar o desejo no amante espectador. Durante um passeio no campo, o homem e sua amada se entregam aos prazeres amorosos. Mas, no momento em que ela se deita e sente a terra sob o seu corpo, a mulher começa a sentir as sensações que lhe são proporcionadas, sob os olhos do amante: “E abaixa-se, e olha a terra, e a analisa/ Com face cauta e olhos dissimulados/ E mais, me esquece; e, mais, se interioriza”. A mulher consegue fazer com que o seu amante participe mais uma vez da cena. Ela sabe como seduzi-lo, apoiando-se em outra qualidade feminina, a amabilidade: “[...] me entretém/ Com essa astúcia que o sexo lhe deu”.

Nesse jogo entre os elementos e os dois amantes, a mulher aprecia se exhibir e sentir prazer, entregando-se a todo tipo de sensação. O homem se torna um espectador e consegue vencer as forças da natureza que se colocam entre ele e a amada. O corpo adorado da arlequina no poema “Crépuscule” de Apollinaire faz os astros e a terra fantasiarem, onde a

sombra e a luz convivem: “Frôlée par les ombres des morts/ Sur l’herbe où le jour s’exténue” (APOLLINAIRE, 1965, p. 64). Não é somente o melancólico que fica fascinado pela beleza do corpo feminino, mas também o planeta. No poema de Vinicius, o homem acaba triunfando na disputa com a terra. O vocabulário empregado exhibe a relação carnal entre os amantes: “Antes que a terra a coma, como eu” (MORAES, 1998, p. 444). Em alguns trechos, a mulher está associada a frutas maduras. O ato de comer a fruta deliciosa é também o de saborear simbolicamente o corpo feminino. Essa mulher-fruta que, ao comer um pêsego, derrama o suco pelo corpo suave, é envolta pelas atenções de uma figura masculina que deseja possuí-la. O ladrão do poema de Apollinaire soube aproveitar dessas frutas “[...] confesse le vol des fruits doux des fruits mûrs” (APOLLINAIRE, 1965, p. 91).

A relação carnal entre os amantes está presente em “Schinderhannes” (Ibid., p. 117-118). O poema é inspirado na história de um herói popular da região do Reno, executado com os seus companheiros em 1803 (DÉCAUDIN, 1956, p.186). Assim, “[l]e brigand près de sa brigande/ Hennit d’amour au joli mai”. O casal de bandidos é apresentado através de uma relação carnal, os instintos animais se libertam durante o mês de maio, marcando a primavera europeia. No fim do poema, o bandido “[...] s’attendrit à l’allemande/ avant d’aller assassiner”. Em oposição a essa relação animalizada descrita nos versos anteriores, o poeta utiliza um vocabulário mais delicado, como, por exemplo, o verbo “s’attendrir” (enternecer), seguido imediatamente do verbo “assassiner” (assassinar) que recorda a violência cometida pelos bandidos. O amor está, mais uma vez, relacionado à morte e ao ato de matar. A morte se torna banal, quase um evento normal.

Os outros elementos da natureza continuam brincando com a mulher e o seu corpo encantador em “Os quatro

elementos” (MORAES, 1998, p. 444). A relação entre todos esses elementos e o ar vem do fato de que a mulher os deseja e os invoca: “E o vento, folgazão, entra disposto/ A comprazer-se com a vontade dela”. A delicadeza do corpo e os contornos femininos atizam o vento que “[...] de repente, toma gosto/ E por ali põe-se a brincar com ela”. Um outro aspecto que une o fogo, a terra, o ar e a água encontra-se no comportamento do homem que assiste à cena, enquanto espectador do prazer feminino: “A água banha a Amada com tão claros/ Ruídos [...] Que eu, todo ouvidos, ponho-me a sonhar/ Os sons como se foram luz vibrada”. Quando vê o jogo amoroso, o desejo se apodera daquele, tornando-se, então, dono da situação: “Também brinco de vento muito bem!”.

O eu-lírico é um espectador que domina, no entanto, a situação. É através do olhar que ele cria uma outra realidade, fictícia. Essas cenas sensuais, imaginárias entre a mulher e os elementos da terra, servem para excitar o seu desejo pelo corpo feminino. Os gestos delicados do vento, o barulho da água sobre o corpo nu, o calor do fogo que dela se apodera e que lhe proporciona as cores douradas, todos esses artifícios são criados para expressar a tentação do corpo da mulher e o perigo que esta representa. Ninguém pode resistir a esses poderes e, logo, a tentação aumenta. Mas o homem domina a relação nesse jogo erótico, como sugere o “Soneto da mulher ao sol”:

Uma mulher ao sol sobre quem me debruce
 Em quem beba e a quem morda e com
 [quem me lamente
 E que ao se submeter se enfureça e soluçe.
 (Ibid., p. 469)

Mais uma vez a mulher é representada sob o calor e os raios de sol. Mas, dessa vez, é o homem que ocupa a posição

do sol e que se deita sobre sua amante. A função do astro é de torná-la ainda mais sensual por meio da cor da pele e do fogo que emana daquela. As relações são carnavais e o homem possui agora o controle. Nesse momento, o eu-lírico mostra-se em posição de superioridade em relação à mulher. “[...] transformada em objeto de análise e alucinações amorosas, o corpo da mulher também é o campo de exercício do poder masculino” (SANT’ANNA, 1993, p. 10-11). Ela mantém os mesmos poderes de sedução que em outras passagens da obra poética, mas a diferença está no controle da relação erótica por parte do homem. Nos versos em questão, a mulher não é mais a contradição entre Eros e Ágape, amor carnal e espiritual. O amor carnal toma posse da relação entre os amantes. Os sentidos são despertados, o amor sensual contamina toda a natureza e os deuses afro-brasileiros se desejam: “Oxum querendo Xangô” (MORAES, 1998, p. 548).

A sexualidade feminina é mostrada através do erotismo expresso nas coletâneas dos dois poetas. Assim, o coração, símbolo de sentimentos ternos e de amor, pode se assemelhar pela sua forma ao “cul” (nádegas), que representa as relações sexuais pela nudez da evocação. O autor brinca com um efeito de surpresa, já que, na maioria das vezes, a mulher é caracterizada por sentimentos afetuosos e melancólicos. O amor está ausente e o coração devastado como mostram os versos de “La Chanson du Mal-Aimé”:

Et moi j’ai le cœur aussi gros
 Qu’un cul de dame damascène
 O mon amour je t’aimais trop
 Et maintenant j’ai trop de peine
 (APOLLINAIRE, 1965, p. 55)

Essa estrofe cria um contraste com o sofrimento e a dor sentidos ao longo do poema. A vulgaridade constituiria

um prolongamento do *spleen* e da melancolia. Esses estados de alma, aparentemente contrários, estariam associados ao desencantamento sofrido pelo eu-lírico. Eles servem para mascarar a tristeza experienciada pelo mal-amado, permitindo, portanto, viver e enfrentar o mundo real que o esmaga.

[...] estados d'alma tais como o humor e o spleen, igualmente contrários e no entanto semelhantes, dão ambos matéria a estilos literários bem pouco diferenciados. Sabemos que o humor, como remédio ao spleen, aparece de modo mais brilhante no teatro de Shakespeare, no qual ele se empenha não só em caricaturar tal traço original de um personagem ou de uma situação, mas ainda em mascarar uma relação deixada voluntariamente em filigrama: a da impotência humana perante um universo senão hostil, ao menos incompreensível (LAMBOTTE, 2000, p. 115)

Nos versos anteriormente citados, há uma ideia de importância com “gros” (gordo), e “trop” (demasiado). A abundância do amor é equivalente ao “cul” (nádegas), um dos atributos da mulher, causando um efeito de ironia e surpresa. Essa demasia está, por conseguinte, à altura do desgosto sentido pelo mal-amado. A repetição de “dame” (dama) em “damascène” que rima com “obscène” (obscena) nos leva a um jogo sonoro que reforça a ideia de amor exagerado, assim como os atributos femininos. Um outro poema de *Alcools*, “Palais” (APOLLINAIRE, 1965, p. 61-62), faz referência às curvas femininas, aproximando analogamente o “cul” (nádegas), coração e pérola: uma “[d]ame de mes pensées au cul de perle fine” é apresentada. Essa dama ocupa os pensamentos do mal-amado. Apesar da utilização de uma palavra como “cul”, a mulher é realçada pelo caráter raro e precioso de uma “perle

fine” (pérola fina). O poema nos apresenta um rei burlesco, libidinoso, e Rosemonde, alusão a uma prostituta caricatural. Esse “Palais” (Palácio) é aquele o qual o rei da Inglaterra Henrique II construiu para sua amante (DÉCAUDIN, 1956, p. 112). Rosemonde seria, então, a rosa do mundo, uma prostituta que se oferece em troca de favores (DURRY, 1956, p. 33-40).

Em Vinicius, as prostitutas são expostas como objetos. Em Amsterdã, o poeta presenciou a cena descrita em seus versos, como a do cemitério de Sidi Bou Saïd, e como Apollinaire o fez em “La maison des morts”. Um trecho do poema “Elegia de Paris” evidencia essas mulheres sem vida expostas na vitrine: “Maintenant j’ai trop vu. Neste momento/ Eu gostaria de esquecer as prostitutas de Amsterdam/ Em seus mostruários [...]” (MORAES, 1998, p. 565).

Nessa atmosfera de sensualidade e sexualidade sugerida pelos versos, o espetáculo oferecido pela natureza em final de tarde lembra em “L’Ermite” os atributos femininos: “O Seigneur flagellez les nuées du coucher/ Qui vous tendent au ciel de si jolis culs roses” (APOLLINAIRE, 1965, p. 100). A interferência entre o sexual e o divino é posta em ênfase em vários momentos da obra de Guillaume Apollinaire. O Senhor, criador do céu e da terra, oferece esse espetáculo ao eremita. A natureza, que se encontra contaminada pela representação feminina, é sexualizada, como o sol e os outros elementos para Vinicius de Moraes. Em “L’Ermite” não é a natureza que brinca com a mulher, mas é o seu espetáculo que está associado às formas femininas. Para Vinicius, a mulher e a lua se confundem num delírio e se entregam aos prazeres sexuais: “Ó luas de Botafogo/ Luas que não voltam mais/ A se masturbarem nuas” (MORAES, 1998, p. 556-557).

Em Apollinaire, a obscenidade provocante entre o sexual e o divino é encontrada, sobretudo, nos versos dos

poemas “Larron” e “L’Ermite” (BARRÈRE, 1977, p. 230): “[...] des vulves des papesses/ Des saintes sans tétons [...]” (APOLLINAIRE, 1965, p. 101). O autor cria uma confusão entre o teológico e o profano. Ele evoca as partes eróticas femininas de uma mulher papisa, assim, inacessível e pura. Para se referir às santas, também utiliza uma linguagem familiar. O Cristo é, antes de tudo, um homem que tem desejos eróticos: “Seigneur le Christ est nu jetez jetez sur lui/ La robe sans couture éteignez les ardeurs”. Esse mundo imaginário, onde o sonho se faz real, cria uma surpresa. Como afirma Marcel Adéma (1952, p. 156):

Sa décision, très réfléchie, de hardiesse, de surprise un peu aventureuse, son avidité de nouveauté, son désir d’utiliser un vocabulaire et des images imprévus, son souci de s’écarter des chemins déjà parcourus et des poncifs lassants, rendent son œuvre surprenante [...]

A mulher erotizada se associa à imagem de Eva, aquela que levou o homem à perdição. Ela é sensual e convida aos prazeres da carne, sendo responsável pelo pecado e pelo sentimento de culpa, mas, também, tornando-se vítima do seu próprio erro. Ela encarna o bem e o mal, a dualidade de toda mulher. Nos versos onde é apresentada como sensual, é mais acessível que a mulher cantada nas coletâneas analisadas, carregando essa dualidade entre a carne e o espírito. Sempre ausente, deixa o melancólico na ambiguidade de seus sentimentos de amor e ódio. Mas a aproximação com a mulher erótica é superficial, pois trata somente das relações sexuais, baseadas no prazer e, por isso, efêmeras. Nos versos de Apollinaire, a presença de Lilith, a primeira Eva, símbolo do mal, criada antes de Eva bíblica (DURRY, 1956, p. 198), harmoniza-se com o mundo das sombras e do pecado. O mito

da mulher devoradora que conduz à perdição é transmitido desde a Antiguidade: “Todas essas figuras complementam os textos sagrados, que nos falam da maldade devoradora de Kali, Lilith e Eva” (SANT’ANNA, 1993, p. 11). A tristeza do mal-amado é fortalecida por essa tentação:

Et je marche Je fuis ô nuit Lilith ulule
Et clame vainement et je vois de grands
[yeux
S’ouvrir tragiquement Ô nuit je vois tes
[cieux
S’étoiler calmement de splendides pilules
(APOLLINAIRE, 1965, p. 102)

Nesses versos, há uma inversão em relação ao poema “La Chanson du Mal-Aimé”. Dessa vez, é o homem que foge do espírito do mal e da noite. Lilith responde com ululos às súplicas do eremita (DURRY, 1956, p.198). Esses gemidos podem ser comparados aos cantos da sereia que atrai a sua vítima. As imagens são apresentadas em ordem crescente: primeiro, o eremita caminha; em seguida, entra em pânico e, desesperado, corre e foge, permanecendo impotente diante dos grandes olhos abertos no céu negro, como estrelas, capazes de atrair pelo encantamento de sua beleza. A nosso ver, essas estrelas esplêndidas são comparadas, pela forma, a pílulas. As imagens provocam metáforas imprevistas. Versos afetuosos podem, também, como os anteriores, suscitar uma provocação, tendo em vista que “[d]es femmes demandaient l’amour et la dulie” (APOLLINAIRE, 1965, p. 129). O efeito de surpresa é criado graças ao pleito feito pelas mulheres: amor e culto dos santos.

A noção de jogo nas relações sexuais é descrita pelos dois poetas. Ela reforça o fato de que a relação amorosa não é

levada a sério, sendo, então, pouco durável. O poeta, ainda no mesmo poema “L’Ermite”, introduz essa ideia, através de um jogo de palavras homônimas entre “amour” (amor) e “mourre”:

Les humains savent tant de jeux l’amour la
[mourre
L’amour jeu des nombrils ou jeu de la
[grande oie
La mourre jeu du nombre illusoire des
[doigts

A “mourre” é um jogo com o qual os italianos e franceses do sul se divertem. Comparando essa diversão ao amor, o poeta faz do sentimento sensual e carnal uma brincadeira entre tantas outras. O “jeu de l’oie” consiste em favores que as mulheres concedem aos seus amantes (DURRY, 1956, p. 198). O amor não é colocado em questão, mas, sim, um divertimento sexual entre o homem e a mulher. A mulher pode se servir de seu corpo como um jogo ou como um *métier*. Assim, “Marizibill”, nome pertencente ao folclore coloniano (DÉCAUDIN, 1956, p. 130), apresenta uma visão da mulher prostituta, já que “[d]ans la Haute-Rue à Cologne/ Elle allait et venait le soir/ Offerte à tous en tout mignonne” (APOLLINAIRE, 1965, p. 77). Essa mulher pertence a todos os homens, trata-se da rosa do mundo. Sua ocupação constitui em oferecer o corpo sem amor, a fidelidade se encontra, assim, excluída da relação. Apollinaire se sensibiliza com esse tipo de personagem. Sabemos que o mal-amado deseja ser o único amor, caso contrário: “[q]ue tombent ces vagues de briques/ [...] Si tu n’est pas l’amour unique” (Ibid., p.46). Marizibill trabalha à noite num bordel, possibilitando encontros clandestinos. Ela oferece o seu corpo em troca de dinheiro. Graças à ambiguidade do verso “elle se mettait sur la paille”, podemos perceber que ela se arruína:

Elle se mettait sur la paille
Pour un maquereau roux et rose
C'était un juif il sentait l'ail
Et l'avait venant de Formose
Tirée d'un bordel de Changai
(Ibid., p. 77)

A relação entre os dois amantes é erótica e desprovida de amor. A mulher se entrega a um homem que aparenta ser sujo. O “maquereau” (sarda)³ é mencionado por meio do odor do peixe, misturado ao alho. A emanção propagada não é de rosas, mas de odores fortes e desagradáveis que se impregnam no corpo. Além do odor de peixe, o autor também pode ter destacado um tipo de homem que vive da prostituição das mulheres, o cafetão de bordéis. A referência a Taiwan e à China indica o deslocamento do homem à procura de mulheres destinadas à prostituição. O cenário pintado não é o dos rios, pontes, jardins onde um coração devastado chora a perda de seu amor.

Como já dissemos anteriormente, as mulheres prostituídas são apresentadas sem vida e sem amor. O poema “As mulheres ocas” de Vinicius mostra mulheres que utilizam uma máscara para esconder a sua verdadeira natureza, com “[n]ossa máscara de cal” (MORAES, 1998, p. 440). Tendo que se adaptar a essa realidade e às vontades do homem, arriscam suas vidas nos braços de qualquer um “[d]ançando a dança da moda/ Na corda bamba do abismo”. Mas “[...] nada nos incomoda/ De vez que há sempre quem paga”:

Nós somos as inorgânicas
Frias estátuas de talco

3 Em francês, o substantivo é masculino e, além de significar o peixe sarda, refere-se também ao cafetão das prostitutas.

Com hálito de champagne
E pernas de salto alto
Nossa pele fluorescente
É doce e refrigerada
E em nossa conversa ausente
Tudo quer dizer nada.
(Ibid., p. 439)

A imagem da mulher se torna artificial, fria. A imobilidade e a frieza não concernem à morte feminina que se esvai e desaparece com a relação amorosa. Essas características estão relacionadas à ausência de vida e de alegria. Elas agem maquinalmente. Nesse mundo, “[a] ordem manda ser fútil”. É por isso que as conversas são vazias, temos a impressão de que são transparentes. Maquiladas e exalando cheiro de champanhe, cobrem as suas faces e veem o seu comportamento modificado pela bebida alcoólica. Elas são criadas e adaptadas para o jogo do amor carnal.

Nessa relação erótica, a mulher não se apresenta mais como aquela que faz sofrer, adquirindo uma outra nuance, a da mulher que oferece o seu corpo a prazeres sexuais. O homem é tentado pelos seus atributos e sedução, mas se trata de uma mulher que brinca com o amor. Ele pode ser espectador ou até participar desse jogo, mas a exclusividade do amor carnal não entra em questão. O sentimento amoroso não representa uma totalidade, uma ambiguidade entre Eros e Ágape. Trata-se de uma relação casual que tem como objetivo saciar os desejos sexuais. Vimos, em vários trechos das coletâneas analisadas, que a mulher é frequentemente associada à natureza. Vivendo em um país tropical, Vinicius, na maioria das vezes, relaciona-a ao calor do verão e ao fogo do sol, enquanto que Guillaume Apollinaire a descreve, sobremaneira, no ciclo das quatro estações, tendo em vista a sua realidade geográfica.

3. O CORPO VEGETAL

Todos os seres vivos participam do ciclo da vida. Do nascimento à maturidade, eles se aproximam do fim e da morte. Essa sequência ininterrupta de fenômenos da natureza que se renovam tem uma relação com a repetição dos sentimentos de derrota experienciada pelo melancólico. De fato, eles se situam num ciclo de repetição das dores de amor. A figura feminina não escapa a essa representação. O meio no qual evolui o melancólico se torna, não somente, um confidente, mas também um próximo que divide os mesmos sofrimentos. As quatro estações nos fazem penetrar no universo psíquico dos dois poetas. Assim, a primavera e o verão sugerem os momentos felizes da relação que se encontra no começo. Mas, quando o outono e o inverno chegam, trazem a dúvida, a solidão, a tristeza. A morte sobrevem e se coloca num cenário sombrio e melancólico. As estações se renovam sem cessar e deixam para trás amores passados: “E as mortas estações, e esta, presente/ E viva, o seu ruído” (MORAES, 1998, p. 427). A mulher, comparada a frutas maduras, sofre o mesmo destino que as estações e o ciclo do dia e da noite. O outono “meur[t] en blancheur et en richesse/ De neige et de fruits mûrs” (APOLLINAIRE, 1965, p. 146). O outono e o inverno levam à solidão e à tristeza. A fauna e a flora se fundem no corpo feminino, reforçando seu poder e a tristeza de um coração que o contempla sem poder realmente possuí-lo:

E em meio a essa inumana fauna e flora
 Eu, nu e só, a ouvir o Homem que chora
 A vida e a morte no momento breve.
 (MORAES, 1998, p. 519)

Nesse ciclo eterno entre vida e morte, a primavera e o verão simbolizam o nascimento: “Et soudain le printemps

d'amour et d'héroïsme/ Amena par la main un jeune jour d'avril" (APOLLINAIRE, 1965, p. 88). Não é somente o nascimento do amor, mas também da juventude. O sol reina e traz o calor necessário para manter o corpo vivo, ele é o "[...] pai do tempo [...]" (MORAES, 1998, p.468). É o "[...] moment de l'amour de l'année" (APOLLINAIRE, 1965, p. 48). É neste momento que os encontros se dão, que os olhares e os beijos são trocados, que os casais namoram e falam do futuro. A mulher se insere nesse contexto:

Nasceste para o Sol, és mocidade
Em plena floração, fruto sem dano
Rosa que floresceu, ano por ano
Para uma esplêndida maioridade.
(MORAES, 1998, p. 468)

O sol pode, nos dois autores, simbolizar a mulher e o homem, assumindo uma identidade andrógina. Aqui, ele é o símbolo do começo, da juventude. A natureza está em floração como uma mulher-rosa que amadureceu sob o calor e a luz do astro solar. Sabemos que, sem essa luz, os seres vivos não podem sobreviver. A terra, como a mulher, dá a vida. A mãe também é a natureza que proporciona nascimento e nutre. Nesse sentido, a natureza assume a dualidade do objeto feminino, ela é, ao mesmo tempo, boa e má. Dá vida, provê, aquece, mas pode afastar o calor e fazer prevalecer a obscuridade e o frio. Todas essas relações oscilam entre Eros e Tântatos.

A rosa tem uma vida curta após a sua maturidade. No momento em que se torna bela rosa, murcha e morre. O seu mais intenso instante e o mais maravilhoso está na sua transformação, quando abre as pétalas. A fragilidade da mulher-rosa é reforçada pela sua representação e seu corpo

de pétalas. A beleza da rosa não esconde seus espinhos que a protegem. A dualidade da mulher-vegetal está presente nessa metáfora. Assim, em “Soneto da rosa tardia”:

Como uma jovem rosa, a minha amada...
Morena, linda, esgalda, penumbrosa
Parece a flor colhida, ainda orvalhada
Justo no instante de tornar-se rosa
(Ibid., p. 483).

Como na ode de Ronsard, “Ode à Cassandre” (RONSARD & MURET, 1999, p.273), a rosa tem somente uma vida efêmera. O eu-lírico convida a mulher a ir se encontrar com a rosa: “Mignonne, allon voir si la rose/ Qui ce matin avoit décloze”. Mas, infelizmente, sua vida já chega ao fim: “O vraiment marâtre nature,/ Puis qu’une telle fleur ne dure/ Que du matin jusques au soir”. Como nessa ode do século XVI, Vinicius explora a juventude da mulher-rosa e seu corpo-pétala esplêndido que já anunciam uma maturidade. Por essa razão, a luz que brota dela é fraca, pois representa a metade de sua curta vida. O conselho dado por Ronsard é o de aproveitar a juventude: “Cueillés, cueillés vôtre jeunesse,/ Comme à cette fleur, la vieillesse/ Fera ternir vôtre beauté”.

A mulher ainda se encontra no seu elemento aquático. Os rios, o mar, a chuva, o suco ou o mel que escorre, o orvalho da rosa, o vinho, são imagens que representam a mulher que se esvai e escapa, mas também a sedução. A chuva simboliza as lágrimas e a tristeza dessa fuga: “Les rues sont mouillées de la pluie de naguère” (APOLLINAIRE, 1965, p. 134). O corpo da mulher é constituído de um líquido branco, o leite. Lembremo-nos de todas as imagens relacionadas ao seio as quais Vinicius de Moraes emprega.

Enquanto imagem mística e homogeneizadora, o leite está na Bíblia como uma fluíção paradisíaca. Daí que Canaã seja descrita como o lugar donde vertem leite e mel. E, também, num plano psicanalítico, a imagem da mãe boa está vinculada àquela que alimenta plenamente (SANT'ANNA, 1993, p. 295).

A água cobre o corpo feminino, mas também se encontra no interior do mesmo. Tem-se não somente que comer a fruta madura, mas também sorvê-la: “A taça é a própria mulher a ser sorvida. Água e mulher, sede e desejo, vinho e arrebatamento estão no substrato do texto” (Ibid., p. 91). “[L]es blancs ruisseaux de Chanaan” (APOLLINAIRE, 1965, p. 48) de “La Chanson du Mal-Aimé” evocam a terra prometida onde escorrem o mel e o leite. A metáfora líquida invade não apenas o corpo da mulher, mas também o do poema. Assim, em “Le pont Mirabeau”, o movimento do rio Sena é repetido no vai e vem dos versos. A cor branca do leite parece contrastar com o fogo da sedução, e “les [...] corps blancs des amoureuses” se confundem com esse líquido. As imagens aquáticas podem estar do lado de Tântatos ou de Eros.

A sereia que surge do mar não é a única mulher-aquática. Na Antiguidade, podemos encontrar a Vênus marítima, ou ainda, Afrodite: “Issu de l’écume des mers comme Aphrodite” (Ibid., p. 91). Essa deusa grega da beleza e do amor é associada pelos romanos a Vênus. Todas as duas se originam nas águas do mar. O quadro *O nascimento de Vênus* de Botticelli revela essa deusa que sai de uma concha. A mulher é água que vai e vem, a violência das ondas que quebram nos rochedos, “[...] da fonte/ e da onda que arremete/do mar” (MORAES, 1998, p. 552). Mas o perigo de um naufrágio parece doce: “E é doce naufragar-me nesse mar” (Ibid., p. 427). A concha, símbolo de

nascimento ou de renascimento, anuncia novos amores. Como se trata sempre de um amor que leva a um fim, devemos seguir o seu curso “[...] vers d’autres nébuleuses” (APOLLINAIRE, 1965, p. 48).

Em “Balada negra” de Vinicius de Moraes, o poeta destaca uma atmosfera que sugere a obscuridade. Todos os elementos são pintados com um matiz sombrio. O medo e a angústia crescem e o desespero invade esse mundo imaginário. É nesse momento que o dia aparece e com ele, a luminosidade. Depois da noite e do inverno surgem sempre a primavera e a esperança de dias melhores: “A sombra se desfazendo [...] Abria um claro na treva/ Para o mundo vegetal” (MORAES, 1998, p. 405). Esse momento de sonho é o de uma criança que reencontra a figura paterna. O mundo imaginário mantém uma relação de dualidade entre a consciência da morte do pai, dominada por imagens de desespero, e sua outra consciência, marcada pela imagem paterna e ainda viva: “Ah, que doçura dolente/ Naquela aurora raiada/ Meu pai montado na frente/ Eu na garupa enganchado!”. Por essa razão, “[...] meu pai estava perto/ E a manhã se anunciava”.

As imagens de felicidade e de um novo amor conduzem a vida em direção à claridade; por essa razão, num momento de intimidade compartilhado perto do túmulo no qual se encontra o pai do poeta, os dois estão “[c]ertos de que toda treva/ Tem a sua madrugada” (Ibid., p. 406). A aurora é frágil em “Soneto de maio”: “Raia a aurora tão tímida e tão frágil” (Ibid, p. 485). O mês de maio coincide com o outono no hemisfério sul. A claridade do dia já diminui com a aproximação do inverno. Nessa estação, na cidade do Rio, a luminosidade do céu é menos brilhante e mais discreta do que durante os outros períodos do ano. Nesse ambiente, o eu-lírico faz uma súplica

amorosa à figura feminina, essa rosa instável que murcha e que penetra na obscuridade da noite:

E é por isso que eu te peço: resta um pouco
[em minha vida
Que meus deuses estão mortos, minhas
[musas estão findas
E de ti eu só quisera fosses minha
[primavera
(Ibid., p. 533)

Após a constatação da solidão e da morte da natureza e dos deuses, o melancólico, desesperado, como no poema “Zone”, deseja um amor de primavera para consolá-lo de sua solidão. A natureza cíclica assegura esse renascimento das relações e das estações: “E tu eras, Coisa Linda, me chegando dos espaços/ Como a vinda pressentida de uma nova primavera”. O clima de ternura e de amor é anunciado, como em “Annie”:

Une femme se promène souvent
Dans le jardin toute seule
Et quand je passe sur la route bordée de
[tilleuls
Nous nous regardons
(APOLLINAIRE, 1965, p. 65)

A mulher que está solitária no jardim, cercada por outras rosas e flores, é associada ao odor da tília. As flores odorantes dessa árvore são conhecidas pelas propriedades calmantes. O ambiente é ideal para o começo de uma relação, a natureza se encontra em perfeita harmonia com esse estado de espírito: “[...] ma tendresse est la régente/ De la floraison qui paraît/ La nature est belle et touchante” (Ibid., p. 49). É por isso que “[l]’amour chemine à ta conquête”. Mas a primavera e

a aurora sucumbem diante do poder do falso amor e da mulher, já que “[...] tu és/ Uma contrafação da aurora” (MORAES, 1998, p. 424). Em “Les fiançailles” de Apollinaire, “[I]e printemps laisse errer les fiancés parjures” (APOLLINAIRE, 1965, p. 128).

O outono ocupa um espaço considerável em *Alcools*, é uma estação propícia ao sofrimento do coração. Para o melancólico, ele é personificado, apresentado como um amigo próximo que se encontra doente, que sufoca diante da proximidade do fim: “Automne malade et adoré/ Tu mourras quand l’ouragan soufflera dans les roseaies/ Quand il aura neigé” (Ibid., p. 146). Essa dor é dividida e compreendida: “Pauvre automne”. Em “Signe”, ele é inscrito em maiúscula, caracterizando uma personificação:

Mon Automne éternelle ô ma saison
[mentale
Les mains des amantes d’antan jonchent
[ton sol
Une épouse me suit c’est mon ombre fatale
Les colombes ce soir prennent leur dernier
[vol
(Ibid., p. 125)

O mal-amado é dominado por essa estação que representa o fim da história de amor e da mulher. Esta se decompõe e seus membros caem com as folhas de outono. Por analogia de forma, as mãos se transformam em folhas secas e cobrem o solo sem vida. A figura feminina é identificada com as particularidades das estações. Mais uma vez, não é o tempo cronológico que está em questão, mas o sentimental. Ele parece durar indefinidamente. Uma presença feminina segue o mal-amado, mas se trata de uma sombra, de uma falecida. Esse ambiente é o das “ombres sans amour qui se traînaient par terre”. As pombas, pássaros brancos como o inverno, também

fogem. A tristeza do mal-amado contamina a natureza. Num outro trecho da coletânea, opera-se uma confusão entre a mão ressecada e as folhas de outono:

L'automne est plein de mains coupées
Non non ce sont des feuilles mortes
Ce sont les mains des chères mortes
Ce sont tes mains coupées
(Ibid., p. 120)

A mulher-rosa ou mulher-folha começa a se decompor, a perder suas pétalas. Os quatro versos são construídos seguindo o paralelismo entre “mortes” (mortas) e “coupées” (cortadas) no fim do corpo do poema, e “ce sont” (são), no começo dos versos, rimando com a negação “non non” (não não). Esse procedimento evidencia a relação entre a mão e as folhas, esses elementos se confundem. As mãos não só caíram, mas estão cortadas. O sangue derramado se transforma em lágrimas de um mal-amado em “Automne malade” (Ibid., p. 146):

Et que j'aime ô saison que j'aime tes
[rumeurs
Les fruits tombant sans qu'on les cueille
Le vent et la forêt qui pleurent
Toutes leurs larmes en automne feuille à
[feuille

Les feuilles
Qu'on foule
Un train
Qui roule
La vie
S'écoule

Pela disposição, os versos parecem cair, simbolizando, através do mesmo movimento, as folhas, como a vida e os

amores que fogem. Essa estação leva à morte do verão e do amor. O efeito de repetição em “[...] l’automne l’automne a fait mourir l’été” (Ibid., p. 104) produz uma triste constatação em forma de lamento. Essas folhas que caem são lágrimas que escorrem sobre o rosto do outono personificado ou do mal-amado. Esse ambiente triste onde reina a névoa deixa apenas entrever “silhouettes grises” (silhuetas sombrias). O mistério toma lugar e apresenta personagens que parecem carregar o peso do sofrimento nos ombros: “Dans le brouillard s’en vont un paysan cagneux/Et son bœuf lentement dans le brouillard d’automne”. O autor utiliza, mais uma vez, a repetição para evidenciar a ideia central de tristeza e melancolia. Em “Les colchiques”, o prado venenoso do outono extermina as vacas que se aventuram e que provam do cólquico. O veneno se destila lentamente na sua vítima. Os olhos da mulher, comparados a essa flor, causam o mesmo efeito, mas o envenenamento se dá lentamente. Essa ideia de lentidão da morte e de tortura está presente em vários trechos das obras analisadas. A mulher chega lentamente no poema “Na esperança de teus olhos”, o melancólico escuta os passos da mulher “Penetrando lentamente as solidões da minha espera” (MORAES, 1998, p. 533).

O outono e a chegada do inverno anunciam o fim de um ciclo, um adeus “L’automne est morte souviens-t’en/Nous ne nous verrons plus sur terre” (APOLLINAIRE, 1965, p. 85). Nesse trecho, o sujeito “automne” (outono), habitualmente no masculino, tem como adjetivo qualificativo a palavra “mort” (morte). Estando no feminino, no poema “Adieu”, esse atributo do sujeito reforça a caracterização da mulher por meio da estação. “Genebra em dezembro” (MORAES, 1998, p. 467) anuncia um clima frio e de neve:

Campos de neve e píncaros distantes
 Sinos que morrem
 Asas brancas em frios céus distantes
 Águas que correm

O elemento aquático se inscreve, mais uma vez, nos versos. A disposição destes sugere, a nosso ver, o movimento da água, como faz Apollinaire em *Alcools*. O branco da neve e da morte domina nos versos. Os sinos que, como em *Alcools*, podem anunciar tanto um momento de felicidade, como de tristeza, morrem. Nenhum barulho parece provir da paisagem suíça. O frio e a neve parecem ter dizimado todo tipo de vida. No Brasil, as estações não são tão demarcadas como na Europa. É lá que Vinicius de Moraes discerne como é feita a representação do outono e do inverno para a literatura. Além disso, o Brasil situando-se no hemisfério sul, apresenta as estações invertidas. Os meses de junho e de julho marcam, assim, a chegada do inverno: “Dos irmãos Junho e Julho, friamente/ Preparando as catástrofes de Agosto ...” (Ibid., p. 485). Mas não se trata da mesma paisagem descrita nos versos anteriores. O inverno do Rio de Janeiro não tem a mesma tristeza e, menos ainda, a brancura da morte. Essa cor branca é reencontrada na lua. Esse elemento pode representar um lado cruel e um aspecto fértil e sedutor. O primeiro está presente no início da poética de Vinicius:

Pode ocorrer, como nos seus primeiros livros, que a Lua e o Sol estejam do lado de Tanatos, e pode ocorrer, como nos livros posteriores, que a Lua e o Sol estejam denotando a força de Eros (SANT’ANNA, 1993, p. 279).

Tânatos pode levar o melancólico à morte pelo mistério da lua: “Vê, soturna, no céu, a Lua, e sente/O horror da Lua, e súbito enlouquece” (MORAES, 1998, p. 545). No poema “Les

fiançailles” de Apollinaire, a luz do dia é a única capaz de fazer com que o elemento lunar desapareça: “La lune et la tristesse disparaîtront pendant/Toute la sainte journée” (APOLLINAIRE, 1965, p. 134).

O “[...] poeta apascentado pela Lua” (MORAES, 1998, p. 599) vive no ritmo desta. O rosto da mulher se confunde com o rosto da lua:

Amiga minha, hoje no céu a Lua
Tem uma face que me lembra a tua
[...]
Ah, desce do teu nicho, rosto puro
E vem iluminar meu leito escuro
(Ibid., p. 554)

A lua, escrita em maiúscula, é personificada, como o outono. Ela vem iluminar a noite. No entanto, pode representar a morte: “E a lua morta jazia/ Envolta em negra mortalha” (Ibid., p. 404). Sua posição de superioridade, sempre mais elevada que o homem, coloca-a na inacessibilidade do sonho. As fantasias femininas estão aí expressas. A brancura e a pureza da lua são, todavia, contestáveis, já que “[...] a casta e branca lua/ Esquecido o pudor, baixa o dossel/ E em seu leito de plumas fica nua/ A destilar seu luminoso mel” (Ibid., p. 485). A suavidade do mel e a sedução feminina estão nesta “[l]une mellifluente aux lèvres de déments” (APOLLINAIRE, 1965, p. 137) do poema “Clair de lune”. As imagens líquidas que escoem, como já sugerimos anteriormente, representam a mulher-aquática: “Chaque rayon de lune est un rayon de miel”. A lua desce de seu trono para vir à terra seduzir, servindo-se da beleza da nudez de seu corpo branco. A brancura misturada ao mel nos remete, mais uma vez, a essa terra prometida de Canaã, a esse corpo paradisíaco. O mel parece ser, assim, um desses venenos utilizados pela mulher.

A mulher-aquática é também uma mulher-vegetal. Ela é a natureza em seu próprio corpo que se revela coberto pela vegetação. Ela sofre as mesmas variações de clima e de estação. Torna-se um nenúfar que flutua na água: "Je le revis au bord du fleuve sur lequel flottait Ophélie/ Qui blanche flotte encore entre les nénuphars" (Ibid., p. 84) do "Poème lu au mariage d'André Salmon". Esse trecho faz alusão ao drama de Shakespeare. As pétalas brancas se confundem com Ofélia. A mulher escorre como a água, "[...] um nenúfar/ Aberto à água mansa" (MORAES, 1998, p. 586). Essa visão da mulher que se afoga e que se torna uma planta aquática se refere ao mito de Narciso. De fato, quando o melancólico contempla a água e vê essa mulher imaginária, reencontra a sua imagem. Há uma outra interpretação e uma outra versão do mito. Conhecemos a primeira, na qual ele vê sua própria imagem refletida e mergulha na água. Segundo uma outra versão: "[...] Narciso, para consolar-se da morte de sua irmã gêmea, sua exata contraparte, acostumou-se a fitar as águas, revendo na sua imagem a face da irmã perdida" (SANT'ANNA, 1993, p. 271). A mulher representaria, então, essa busca de unidade, de um objeto perdido anteriormente. A importância do verbo "ver" na relação amorosa resulta da busca dessa metade perdida. Reencontrar e ver o outro seria, assim, reencontrar-se e se ver.

A mulher-vegetal é confundida com a natureza e traz consigo a dualidade cíclica desta. Ela é a contradição de um "[...] deserto transmutado em neve" (MORAES, 1998, p. 519). Seu corpo é invadido pelas flores espinhosas que fazem sofrer, mesmo na primavera:

Plumas de ninhos em teus seios; urnas
De rubras flores em teu ventre; flores
Por todo corpo teu, terso de dores
De primaveras loucas e noturnas

Constituída de água, ela se encontra num pântano de onde brotam vegetais e serpentes nas sua pernas: “Pântanos vegetais em tuas pernas/ A fremir de serpentes e sáurios”. A mulher é a herdeira de toda uma linhagem de mulheres fatais. Eva e Cleópatra fizeram delas os seus símbolos. Vinda da tradição bíblica do Antigo Testamento, ela é o símbolo da tentação. A mulher é representada por meio de todos os elementos da terra: o aéreo, o terrestre e o marítimo. De pássaro, ela transforma-se em serpente e, em seguida, em peixe e sereia. Está em todo lugar e domina o espaço no corpo dos poemas. É fogo e chama, mas também frio e morte.

CONCLUSÃO

Guillaume Apollinaire e Vinicius de Moraes têm em comum o lirismo. Em suas poesias, mostram um melancólico que chora o abandono do objeto de amor. As imagens empregadas são as de um coração amargurado que se nutre de lembranças e de nostalgia. O poeta compreende, então, sua impotência face aos poderes da mulher. Ela é bela e sedutora. Como evidencia Vinicius em “Receita de mulher”: “As muito feias que me perdoem/ Mas beleza é fundamental” (MORAES, 1998, p. 402). Sua sedução provoca o sofrimento do amante que sabe, de antemão, da impossibilidade do amor.

A dualidade da mulher faz com que ela se transforme em uma sereia que atrai sua vítima com o seu canto, por vezes inaudível, e com seu poder de sedução, e, também, em uma bruxa que a abandona. O calor do contato físico e da vida é substituído pela frieza de um corpo que se distancia, representando a morte. Seu corpo é fantasiado e idealizado. Essa mulher inacessível é uma sombra, um fantasma feminino que não pode ser atingido:

Vem-me a angústia
Do limite que nos antagoniza. Vejo a
[redoma de ar
Que te circunda – o espaço
Que separa os nossos tempos. Tua forma
É outra: bela demais, talvez, para poder
Ser totalmente minha. Tua respiração
Obedece a um ritmo diverso. Tu és mulher.
Tu tens seios, lágrimas e pétalas. À tua
[volta
O ar se faz aroma. Fora de mim
És pura imagem [...]
(Ibid., p. 422)

O sentimento amoroso está associado à tristeza e à perda de um solitário que erra nas cidades. A figura feminina parece escorrer entre os dedos, como no poema “La blanche neige”: “Ah! tombe neige/tombe et que n’ai-je/ma bien aimée entre mes bras” (APOLLINAIRE, 1965, p. 82). A mulher se confunde com a neve, quando ela cai nos braços de seu amado, derrete; torna-se, assim, uma ilusão que se afasta e se desfaz. Nessa mesma imagem, a areia do tempo que leva consigo a mulher escorre entre os dedos: “A areia do tempo escorre de entre meus dedos” (MORAES, 1998, p. 528). O poema “Cortège” parece indagar: “Corps, t’ai-je?” (Corpo, tenho-te?) (BURGOS, 1982, p. 85). Mas, após a decepção de um amor, e o período de luto elaborado, o melancólico parte ao encontro de novas decepções e dores: “Resta esse constante esforço para caminhar dentro do labirinto/Esse eterno levantar-se depois de cada queda” (MORAES, 1998, p. 528).

Os elementos do sol e da lua participam da representação, não apenas do corpo feminino, mas também do corpo masculino. Eles representam a totalidade do ser, seus elementos antagônicos, à imagem de Narciso que queria reencontrar sua irmã gêmea no reflexo da água. A serpente pode também estar associada a essa imagem andrógina. Ela é o símbolo da poesia, como evidencia Apollinaire neste trecho extraído de uma carta escrita à Madeleine Pagès: “[...] le sais-tu combien je t’aime et comment finement comme le serpent qui est le symbole de la santé, de la poésie, de la sagacité [...]” (APOLLINAIRE, 1965, p. 131).

A serpente é associada à tentação e à mulher. Na mitologia, esse animal pertence ao culto dos deuses: “A cobra pertence ao culto de Apolo e Dionísio e está ligada à música e à poesia. A própria figura de Zeus vê-se metamorfoseada em serpente” (SANT’ANNA, 1993, p. 99). A poesia permite uma ascensão pelo sofrimento, o que reaproxima os poetas dos

deuses. O vinho e o sangue estão ligados pela cor e o calor. Eles representam a vida e o estado de embriaguez que o amor provoca. Como Dioniso que se embriaga com o vinho, e Jesus que o bebe, sendo sangue e vida, os dois poetas saboreiam a experiência da vida e da morte para encontrar sua eternidade poética:

[...] o vinho e o sangue pertencem ao mesmo núcleo simbólico, pois o milagre de Caná é semelhante ao que ocorreu no templo de Dionísio, e é profundamente significativo que, no cálice de Damasco, Cristo esteja entronizado entre cachos de uva, como o próprio Dionísio (Ibid., p. 278).

O corpo feminino apresenta-se à imagem da rosa que murcha tão logo atinge a maturidade. As pétalas que caem são as partes de seu corpo de mulher que se decompõe. Nessa dispersão do corpo feminino no corpo da escrita poética, os dois poetas buscam uma unidade perdida. Nesta fragmentação do corpo, "[t]ous les mots que j'avais à dire se sont changés en étoile" (APOLLINAIRE, 1965, p. 130). Transformados em estrelas, as palavras e os amantes se dispersam no espaço do texto e na eternidade do amor:

Como duas estrelas que gravitam
 Juntas para, depois, num grande abraço
 Rolarem pelo espaço e se perderem
 Transformadas no magma incandescente
 Que milênios mais tarde explode em amor
 E da matéria reproduz o tempo
 Nas galáxias da vida no infinito.
 (MORAES, 1998, p. 477)

REFERÊNCIAS

OBRAS DE APOLLINAIRE

APOLLINAIRE, G. **Œuvres poétiques**. éd. par Marcel Adéma et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1965.

_____. **Œuvres en prose**. I, ed. por Michel Décaudin. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1977.

_____. **Œuvres en prose**, II, ed. por Pierre Caizergues e Michel Décaudin. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1991.

_____. **Œuvres en prose**, III, ed. por Pierre Caizergues e Michel Décaudin. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1993.

_____. **Tendre comme le souvenir**, prefácio de Madeleine Pagès. Paris: Gallimard, 1952.

LEMBRANÇAS, TESTEMUNHOS E RETRATOS

ADEMA, Pierre-Marcel. **Guillaume Apollinaire, le Mal-Aimé**. Paris: Plon, 1952.

_____. **Guillaume Apollinaire**. Paris: La Table Ronde, 1968.

BREUNIG, Le Roy C. **Apollinaire et Annie Playden**. Paris: Mercure de France, 1952.

PAGES, Madeleine. **Tendre comme le souvenir**. Paris: Gallimard, 1952.

PAJAK, Frédéric. **Le chagrin d'amour**. Paris: PUF, 2000.

SALMON, André. **Souvenirs sans fin**. Paris: Gallimard, 1955-1961, 3 volumes.

OBRAS CRÍTICAS SOBRE APOLLINAIRE E SUA OBRA

AMORIN, Silvana Vieira da Silva. **Guillaume Apollinaire: fábula e lirica**. São Paulo: UNESP, 2003.

BOISSON, Madeleine. **Apollinaire et les mythologies antiques**. Fasano-Paris: Schena, 1989.

BOSCHETTI, Anna. **La poésie partout: Apollinaire, homme d'époque (1898-1918)**. Paris: Seuil, 2001.

BREUNIG, LeRoy. C. "Le Roman du Mal-aimé", **La Table ronde**. Paris, 1952.

BRUNEL, Pierre. **Apollinaire entre deux mondes: le contrepoint mythique dans "Alcools"**. Paris: PUF, 1997.

BURGOS, Jean. **Pour une poétique de l'imaginaire**. Paris: Seuil, coleção "Pierres vives", 1982.

BURGOS, Jean ; DEBON, Claude ; DECAUDIN, Michel. **Apollinaire, en somme**. Paris: Honoré Champion Editeur, 1998.

CAMPA, Laurence. **L'Esthétique d'Apollinaire**. Paris: Sedes, coleção "Esthétique", 1996.

COUFFIGNAL, Robert. **L'inspiration biblique dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire**. Paris: Minard, 1966.

_____. **Les critiques de notre temps et Apollinaire**.

Textos escolhidos e apresentados, com cronologia e bibliografia, por C. Tournade. Paris: Garnier, 1971.

DECAUDIN, Michel. **Le Dossier d'Alcools**. Genève-Droz, Paris-Minard, 1956.

_____. **Apollinaire**. Paris: Librairie générale française, 2002.

DURRY, Marie-Jeanne. **Guillaume Apollinaire : Alcools**. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1956-1964, 3 volumes.

HUBERT, Etienne-Alain. **Circonstances de la poésie – Reverdy, Apollinaire, surréalisme**. Paris: Klincksieck, 2000.

LENTENGRE, Marie-Louise. **Apollinaire, le nouveau lyrisme**. Paris: Jean-Michel Place, 1996.

MORHANGE-BEGUE, Claude. **"La Chanson du Mal-Aimé" d'Apollinaire: essai d'analyse structurale et stylistique**. Paris: Lettres Modernes, 1970.

_____. **"Alcools" 1913, Apollinaire**. Paris: Hatier, 1993.

OSTER, Daniel. **Guillaume Apollinaire**. Paris: Seghers, 2001.

RAYMOND, Jean. **La poétique du désir: Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard**. Paris: Seuil, 1974.

ARTIGOS SOBRE *ALCOOLS*

BOISSON, Madeleine. "Orphée et anti-Orphée dans l'œuvre d'Apollinaire", **Revue des Lettres Modernes** 9, 1970, p. 7-43.

BREUNIG, LeRoy C. "Le Roman du Mal-Aimé", **La Table Ronde**, n° 57, Paris, 1952, p. 117-129.

_____. "La Synagogue", **Le Flâneur des deux rives**, 1954.

_____. "Apollinaire et les sirènes", **Revue des Lettres Modernes** 16, 1983, p. 43-59.

BURGOS, Jean. "Apollinaire et le recours au mythe", **Revue des Lettres Modernes** 5, Stavelot 1970, p. 117-131.

_____. "L'Exploration de l'imaginaire apollinarien", **Revue des Lettres Modernes** 13, 1976, p. 184-191.

_____. "Pour une approche de l'univers imaginaire d'Apollinaire", **Revue des Lettres Modernes** 10, 1971, p. 35-67.

_____. "Sur les sentiers de la création", in **Apollinaire, en somme**, Paris: Honoré Champion, 1998.

CAIZERGUES, Pierre. "De la femme allemande à la fille-soldat ou la femme et l'amour dans les chroniques et les échos d'Apollinaire", **Revue des Lettres Modernes** 17, 1987, p. 25-40.

CLANCIER, Anne. "Ebauche d'une étude psychocritique de l'œuvre de Guillaume Apollinaire", **Revue des Lettres Modernes** 11, 1972, p. 7-39.

_____. "Amour parental et amour filial dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire", **Revue des Lettres Modernes** 17, 1987, p. 9-24.

DAVIES, Margaret. "'La Chanson du Mal-Aimé" semblance et ressemblance", **Revue des Lettres Modernes** 16, 1983, p. 9-30.

DEBREUILLE, Jean-Yves. "Femme entre neige et flamme", in **Alcools, en corps: Lectures et situation du recueil d'Apollinaire**. Edições da Université Stendhal-Grenoble 3, UFR de Lettres classiques et modernes, Recherches & Travaux – Hors série n° 14, 1999, p. 77-85.

DECAUDIN, Michel. "*La Chanson du Mal-Aimé*. Poésie et vérité", **L'École des Lettres** 12, 1991-1992, p.31-39.

_____. "Ebauches pour La Chanson du mal-aimé de Guillaume Apollinaire", **Création**, n° XIII, 1978, p. 7-52.

_____. "L'écrivain en son temps", in **Apollinaire, en somme**. Paris: Honoré Champion, 1998.

DININMAN, Françoise. "Blessures et mutilations symboliques dans l'œuvre d'Apollinaire", **Revue des Lettres Modernes** 17, 1987, p. 55-76.

MADOU, Jean-Pol. "Eros solaire et figures du désir", **Revue des Lettres Modernes** 17, 1987, p. 41- 54.

OBRA DE VINICIUS DE MORAES

MORAES, V. de. **Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MORAES, V. de. **Poesia completa e prosa**. (organização Alexei Bueno) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

MORAES, V. de. **Querido poeta: correspondência de Vinicius de Moraes** (seleção, organização e notas por Ruy Castro). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

OBRAS SOBRE VINICIUS DE MORAES

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

_____. **Vinicius de Moraes: uma geografia poética**. Rio de Janeiro: Relume-Damará/Prefeitura, 1996.

MARRACH, Sonia Aparecida Alem. **A arte do encontro de Vinicius de Moraes: poemas e canções de uma época de mudanças, 1932-1980**. São Paulo: Escuta, 2000.

MENDES CAMPOS, Paulo. **Murais de Vinicius e outros perfis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

PECCI, João Carlos. **Vinicius sem ponto final**. 3^o edição. São Paulo: Saraiva, 1994.

ARTIGOS SOBRE VINICIUS DE MORAES

JUNQUEIRA, Ivan. “Vinicius de Moraes: Língua e linguagem poética”, in **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 139-155.

MOURÃO FERREIRA, David. “O amor na poesia de Vinicius de Moraes”, in **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 92-112.

PALLOTINI, Renata. “Vinicius de Moraes: Aproximação”, in **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 115-135.

PORTELLA, Eduardo. “Do verso solitário ao canto coletivo”, in **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 135-139.

RESENDE, Otto Lara. “O caminho para a distância”, in **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 85-92.

O LIRISMO E A MELANCOLIA OBRAS

ARISTOTE. **Problème XXX**. Tradução do grego por Andrea L. Carbone e Benjamin Fau. Paris: Editions Allia, 2004.

CARDOSO, Sérgio et alii. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CONNAISSANCE DES ARTS: **Mélancolie: génie et folie en Occident** (dossier). Paris: Réunion des musées nationaux, 2005.

FREUD, Sigmund. **Metapsicologia**. Traduzido do alemão e do inglês por Themira de Oliveira Brito, Paulo Henrique Brito e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

KRISTEVA, Julia. **Histórias de amor**. Traduzido do francês por Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988 (título original **Histoires d'amour**).

_____. **Sol negro : depressão e melancolia.** Traduzido do francês por Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989 (título original **Soleil noir: deuil et mélancolie**).

LAMBOTTE, Marie Claude. **Estética da Melancolia.** Traduzido do francês por Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000 (título original **Esthétique de la Mélancolie**)

MAGAZINE LITTÉRAIRE: *littérature et mélancolie*. (Dossier). Paris, n°244, julho-agosto 1987.

MAULPOIX, Jean-Michel. **Du lyrisme.** Paris: Librairie José Corti, 2000.

ROUGEMONT, Denis de. **L'amour et l'Occident.** Paris: Plon, 1972.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

VASSE, Denis. **Le poids du réel, la souffrance.** Paris: Seuil, 1983.

ARTIGOS

KEHL, Maria Rita. "A psicanálise e o domínio das paixões", in CARDOSO, Sérgio & alii. **Os sentidos da paixão.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

KRISTEVA, Julia. "Les abîmes de l'âme", in **MAGAZINE LITTÉRAIRE: littérature et mélancolie.** (Dossier). Paris, n°244, julho-agosto 1987, p. 16-18.

RAYBAUD, Antoine. "L'expansion mélancolique: De Nerval à Apollinaire, l'ombre grandissante d'un funeste, et sublime, sentiment", in **MAGAZINE LITTÉRAIRE: littérature et mélancolie**. (Dossier). Paris, n°244, julho-agosto 1987., p. 46-47.

WINISK, José Miguel. "A paixão dionísica em Tristão e Isolda", in CARDOSO, Sérgio & alii. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VÁRIOS

BARRERE, Jean-Bertrand. **Le regard d'Orphée ou l'échange poétique**. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1977.

CADOU, René Guy. **Le miroir d'Orphée**. Montemart: Rougerie, 1976.

CHAUVEAU, Jean-Pierre & alii. **Anthologie de la poésie française: Moyen Âge, XVIème et XVIIème siècle**. Paris: Gallimard "Bibliothèque de la Pléiade", 2000.

DUBY, Georges. **Mâle moyen âge: De l'amour et autres essais**. Paris: Flammarion, 1988.

RONCARD, Pierre de – MURET, Marc Antoine. **Les amours, leurs commentaires**. Paris: Classiques Didier Érudition, 1999.

ROUSSET, Jean. **Leurs yeux se rencontrèrent: La scène de première vue dans le roman**. Paris: Librairie José Corti, 1981.

VALÉRY, Paul. **Morceaux choisis: poésie et prose**. Paris: Gallimard, 1930.

SOBRE A AUTORA

Nascida em Brasília, Doutora em “Literaturas e Civilizações Francesas e Comparadas”, pela Université de Franche-Comté (França) e pela Universidade Federal da Paraíba (Brasil), Karina Chianca sempre frequentou linguística e culturalmente esses dois países, o Brasil e a França. Em Brasília, ela estudou na Aliança Francesa desde a sua mais tenra infância. Aos dez anos de idade, seguiu sua família até a França onde residiu durante seis anos, vivendo plenamente o cotidiano e a realidade plural desse país. De volta ao Brasil, ingressou na Universidade Federal da Paraíba, obtendo, pouco depois, o diploma de Licenciatura em Línguas e Literaturas Vernácula e Francesa. Membro efetivo de Grupos de Pesquisa desde o início da Graduação, como Bolsista do PIBIC/CNPq, envolveu-se ainda muito jovem em formações, eventos, seminários e congressos acadêmicos tanto nacionais quanto latino-americanos e/ou internacionais, publicando artigos, capítulos de livro e livros na sua área de atuação, em literatura francesa e/ou comparada.

Sua já longa experiência profissional lhe permitiu ensinar, como professora substituta, na Université de Franche-Comté e no Centre de Linguistique Appliquée, ambos em Besançon, na França, durante suas estadas para realização de Mestrado e Doutorado naquele país. Ela é professora-pesquisadora, atuando no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal da Paraíba, Brasil, onde desenvolve uma pesquisa sobre as relações literárias franco-brasileiras. Recentemente rea-

lizou, durante um ano, uma estadia Pós-Doutoral na Université de Cergy-Pontoise, França, pesquisando as relações transtéticas na modernidade (texto e imagem). Atua também enquanto professora colaboradora no PPGEL, Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Vinicius de Moraes e Guillaume Apollinaire se projetam em Orfeu e, como ele, utilizam-se do poder de encantamento da poesia e do canto. A melancolia se transforma em versos, buscando uma maneira de se desligar do objeto de amor. No sofrimento, os poetas sugerem uma purificação e um renascimento a fim de alcançarem o poder de se tornarem imortais graças à arte. O verbo incantare, de etimologia latina, significa pronunciar fórmulas mágicas. O Orfismo de Apollinaire, nome sugerido pelo poeta para falar da pintura de Delaunay, tem também um outro significado: trata-se de uma das correntes religiosas da Grécia antiga, ligada a Orfeu. Segundo ela, a alma encerra-se no corpo e carrega consigo o fardo de um pecado original. De fato, os homens tinham nascido das cinzas dos Titãs que foram fulminados pelos raios de Zeus. Foi através de numerosos ciclos de existências, de transmigrações, que a alma se purificou. Podemos observar este renascimento e essa purificação pelo sofrimento na poética dos dois autores mencionados. Na peça de teatro Orfeu da Conceição de Vinicius, o poeta se coloca sob o signo mágico das palavras de Orfeu apoiando-se na religião afrobrasileira.

Ora, esta sugere as reencarnações pelas quais a alma se purificou. Assim, os versos transcrevem a dor causada pelo objeto de amor perdido, aquele que vive ainda no imaginário, fazendo permanentemente apelo a uma situação de dor e de abandono.

ISBN 978-85-237-1187-0



9 788523 711870