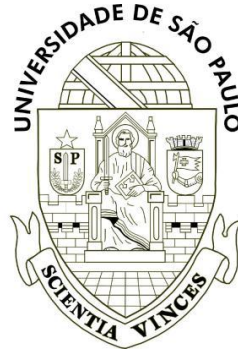


UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA



CAMILO PESSANHA REVISITADO: O “VERLAINE PORTUGUÊS” À LUZ DE MALLARMÉ

(VERSÃO CORRIGIDA)

BRUNO ANSEMI MATANGRANO

**São Paulo – SP
2013**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

**CAMILO PESSANHA REVISITADO:
O “VERLAINE PORTUGUÊS” À LUZ DE MALLARMÉ**

Bruno Anselmi Matangrano

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora Profa. Dra. Annie Gisele Fernandes

**São Paulo – SP
2013**

FOLHA DE APROVAÇÃO

Bruno Anselmi Matangrano

Camilo Pessanha revisitado: O “Verlaine Português” à luz de Mallarmé

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Annie Gisele Fernandes (Orientadora)

Prof(a). Dr(a).

Prof(a). Dr(a).

Prof(a). Dr(a).

Prof(a). Dr(a).

São Paulo – SP, _____ de _____ de 2013.

*Ao meu querido avô, Amadeu Anselmi Netto,
de quem herdei o gosto pelas artes.*

*Aos professores Rogério Caetano de
Almeida e Annie Gisele Fernandes, pelos
ensinamentos, conselhos e amizade.*

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Profa. Dra. Annie Gisele Fernandes, por tudo o que me ensinou ao longo dos quase sete anos de orientação, pela paciência infinita, pelos conselhos e sugestões não apenas no que diz respeito a este trabalho, mas a todo o meu percurso acadêmico, pela presença sempre constante, pela amizade e pela incrível dedicação.

Ao caríssimo amigo Rogério Caetano de Almeida, que me ensinou a gostar de poesia e me apresentou ao Simbolismo. Obrigado, sobretudo, por ter me aconselhado inúmeras vezes a seguir o caminho das Letras. Felizmente, segui seu conselho.

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela concessão da bolsa de Mestrado que possibilitou a realização deste trabalho.

Aos meus pais, Lilian e Renato, ao meu irmão, Lucas, aos meus avós, Marilene, Reinaldo e Geneffe, aos meus tios e primos queridos, agradeço pelo carinho e pelo apoio incondicional. Em especial, à memória de meu avô, Amadeu, que está sempre comigo em pensamento. Obrigado por ter me ensinado a gostar de arte quando eu ainda era pequeno...

A Carol Chiovatto, minha namorada, pelo companheirismo, amizade, compreensão, paciência, dedicação e apoio em todas as horas. Obrigado por estar ao meu lado quando eu mais precisei e por me ajudar a fazer tudo dar certo.

Aos professores Álvaro Faleiros e Paola Poma, pela leitura atenta deste e de outros trabalhos e pelas incríveis e decisivas contribuições em meu Exame de Qualificação. Obrigado pela amizade e apoio constante.

Aos amigos de infância, Daniel Marinho, Daniel Nagata, Eduardo Fernandes e Renato Eusébio, e à Patota, Carlos Daniel Vieira, Felipe Leonardo, Henrique Marques, João Gabriel Matias, Karen Souza e Marcela Monteiro, pela amizade eterna, pelas risadas, pela dedicação e compreensão.

Às amigas uspianas Rosângela Amato, Aline Magalhães e Lygia Rachel, pelas conversas animadas.

Aos amigos Tomaz Adour, Ana Cristina Rodrigues e Debora Gimenes, companheiros do mundo editorial. Agradeço ainda ao Tomaz por ter gentilmente revisado a dissertação.

Aos amigos do Laboratório de Poéticas e Ética da Modernidade (LEPEM – USP), em especial, à Cibele Lopresti, André Ozawa e José Eduardo Ferreira.

Aos amigos da revista *Non Plus* e da revista *Desassossego*, Grace Alves da Paixão, Dirceu Magri, Bruna de Carvalho, Thiago dos Santos, Ana Cristina Joaquim, Nathália Nahas e, é claro, às professoras Verónica Galindez-Jorge e Mônica Simas.

Aos professores dos programas de pós-graduação em Literatura Portuguesa e em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, em especial aos professores Gilberto Pinheiro Passos, Lilian Jacoto e Cláudia Pino. Um agradecimento mais do que especial à professora Veronique Dahlet, pois, se consegui aprender francês em tão pouco tempo, sem dúvida, devo isso a ela.

Aos professores Cláudio Murilo Leal e Maria de Jesus Reis Cabral pela atenção, prestatividade, conselhos, sugestões e indicações bibliográficas em nossas longas conversas por e-mail.

Aos professores Marcelo Jacques de Moraes, Maria Helena Nery Garcez e Marta Kawano pelas valiosas contribuições bibliográficas e pelas conversas enriquecedoras ao longo dos cursos de pós.

Ao irmão acadêmico Leonardo de Barros Sasaki, pela imensa paciência, dedicação e amizade. Obrigado por toda a ajuda, conselhos e sugestões nos momentos mais críticos.

ÍNDICE

RESUMO.....	8
ABSTRACT	9
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – CONSIDERAÇÕES SOBRE A POESIA SIMBOLISTA	14
I. O Conceito de Poesia no Simbolismo.....	14
II. Wagner: o “pai” da musicalidade simbolista	20
III. Debussy e a música verdadeiramente simbolista.....	24
IV. “A Música antes de todas as coisas”	28
V. O Diálogo Interartes	34
VI. As categorias de Pound: melopeia, fanopeia e logopeia.....	39
CAPÍTULO 2 – CAMILO PESSANHA, O VERLAINE PORTUGUÊS?	44
I. Pessanha e Verlaine: uma relação superestimada.....	44
II. O motivo do epíteto: “Meus olhos apagados”	53
III. Entre o som e a imagem: a sugestão	59
IV. Uma questão: teria Pessanha lido Mallarmé?	70
CAPÍTULO 3 – PESSANHA, VERLAINE E MALLARMÉ À LUZ DE POUND	74
I. “Soleils couchants” e a sugestão de atmosferas	74
II. “Cantique de Saint Jean” e o <i>logos</i> mallarmeano	79
III. Pessanha e as imagens sonoras.....	85
CAPÍTULO 4 – A LOGOPEIA DE MALLARMÉ E PESSANHA.....	94
I. Uma Poesia plural	94
II. “Esqueçamos a velha distinção entre a Música e as Letras”.....	95
III. A Inquietude da Sintaxe: Mallarmé e a Musicalidade do Verso	99
IV. “O Poema não é um quadro”: Representações plástico-sonoras	101
V. Um soneto difuso de teoremas e teorias	114
VI. Convergências: a Logopeia melofanopaica de Pessanha e Mallarmé.....	123
CONCLUSÃO: CAMILO PESSANHA, ENTRE VERLAINE E MALLARMÉ.....	125
BIBLIOGRAFIA	127

CAMILO PESSANHA REVISITADO: O VERLAINE PORTUGUÊS À LUZ DE MALLARMÉ

RESUMO

A presente pesquisa é dedicada à poesia do simbolista português Camilo Pessanha, tendo em vista sua relação com a dos autores franceses Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé, na tentativa de mostrar que Pessanha em muito supera a imagem de “Verlaine Português”, ao propor uma obra inovadora e fragmentária, que em alguns aspectos aproxima-se da escrita mallarmeana, preservando, no entanto, toda sua identidade e originalidade. Para tanto, atentou-se aos princípios formais da poética simbolista presentes na obra de cada um dos três, notadamente à sonoridade utilizada como forma de sugestão. Do mesmo modo, foi examinado como o uso de sintaxe truncada em poemas fragmentários pode favorecer os efeitos musicais e plásticos do texto também no sentido de suscitar e evocar imagens. Além disso, buscou-se identificar temas e símbolos comuns ao Simbolismo para verificar como cada um deles desenvolve tais aspectos em suas composições poéticas.

A partir das semelhanças, dissonâncias e especificidades entre a poética desses três autores, tentou-se, pois, estabelecer pontos de contato entre a obra de Camilo Pessanha e as de Paul Verlaine e de Stéphane Mallarmé. Estudou-se também o lugar de Camilo Pessanha no movimento simbolista português, uma vez que foi, dentre os portugueses, aquele que mais se aproximou do Simbolismo parisiense, a despeito de muito pouco ter vivido em Portugal. Por fim, pretendeu-se destacar a grande importância destes três poetas para o desenvolvimento daquilo que se convencionou chamar de modernidade lírica.

PALAVRAS-CHAVE

Camilo Pessanha; Stéphane Mallarmé; Paul Verlaine; Imagem; Musicalidade; Sugestão.

CAMILO PESSANHA REVISITED: THE “PORTUGUESE VERLAINE” BROUGHT TO LIGHT BY MALLARMÉ’S POETRY

ABSTRACT

The present research studies the poetry from the Portuguese symbolist poet Camilo Pessanha, considering his relation with the French authors Paul Verlaine and Stéphane Mallarmé, aiming to display that Pessanha surpasses by far the "Portuguese Verlaine" image, by proposing an innovative and fragmentary writing, which in some aspects nears mallarmean writing, although preserving his entire identity and originality. To that end, the formal principles from the symbolist poetic found in the works of the three aforementioned poets were observed, especially sonority as means of suggestion. Moreover, it was analyzed how the use of intricate syntax in fragmentary poems can assist the musical and pictorial effects of the poem to evoke images.

It is expected to disclose the similarities, dissonances and specificities between the poetic of the aforementioned authors, in an attempt to establish contact points between the Camilo Pessanha's writing and the poetics of Paul Verlaine and Stéphane Mallarmé. Camilo Pessanha's place in the Portuguese symbolist movement was also studied, considering that he was, among the Portuguese poets, the one who neared the Parisian symbolism the most, though he did not live much in Portugal. Finally, it was intended to highlight the great importance from these three poets to the development of what we stipulated to name the lyrical modernity.

KEYWORDS

Camilo Pessanha; Stéphane Mallarmé; Paul Verlaine; Image; Musicality; Suggestion.

INTRODUÇÃO

O presente estudo deriva diretamente de dois projetos de iniciação científica realizados entre agosto de 2007 e junho de 2011, ambos com apoio concedido pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). O primeiro projeto, nomeado *O Simbolismo de Cruz e Sousa*, teve como objetivo a análise da presença dos elementos estético-formais da chamada poética simbolista na obra do poeta brasileiro João da Cruz e Sousa (1861-1898), dedicando-se, sobretudo, àqueles que conferem sonoridade e musicalidade aos poemas. O estudo que se limitava à obra *Últimos Sonetos*, de Cruz e Sousa, possibilitou um conhecimento mais abrangente do movimento e de suas raízes francesas, e levou à leitura de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé.

O trabalho seguinte foi uma ampliação do primeiro com o acréscimo ao *corpus* do livro *Clepsidra*, do poeta português Camilo Pessanha (1867-1926) e das demais obras poéticas de Cruz e Sousa. Essa pesquisa, intitulada *Sonoridade e sugestão nos simbolismos de Cruz e Sousa e de Camilo Pessanha*, valeu-se dos resultados da primeira para verificar os recursos que conferem sonoridade, musicalidade e suscitam a sugestão em poemas de Pessanha e Cruz e Sousa, ao mesmo tempo em que buscou atentar para as semelhanças e divergências entre as obras desses dois autores conhecidos como os maiores representantes do simbolismo, nos moldes franceses, em seus respectivos países.

Já na dissertação de mestrado, o foco se manteve apenas na obra de Camilo Pessanha e na relação de sua obra com a de simbolistas franceses, nomeadamente, Paul Verlaine (1844-1896) e Stéphane Mallarmé (1842-1898), por muitos considerados os dois maiores poetas do movimento. A questão da musicalidade novamente foi mantida, mas, desta vez, tratada em perspectiva quanto aos elementos que conferem plasticidade e sugestão ao verso, trazendo à tona o diálogo entre a literatura e as outras artes, na conjuntura do *fin-de-siècle* europeu.

A partir da relação entre as obras desses três poetas, foi discutida a questão, assente na crítica portuguesa, de que Camilo Pessanha seria uma espécie de “Verlaine português”, sem, no entanto, tentar contradizê-la, uma vez que, de fato, a poesia de

Pessanha estabelece muitas relações com a poesia de Verlaine; tampouco se pretendeu apresentar o autor de *Clepsidra* como uma espécie de “Mallarmé lusitano”, o que seria um exagero e um equívoco; ao contrário, visou-se demonstrar como Pessanha se encontra entre os dois escritores franceses, utilizando elementos da poética de ambos e sendo, ao mesmo tempo, original e inovador, de modo a ter papel tão importante para o modernismo português, como o tiveram seus pares para o modernismo francês. Ao mesmo tempo, foram analisados poemas desses autores para mostrar a importância do simbolismo como forma de expressão artística e a importância de Camilo Pessanha, Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé para o estudo literário; mostrar o quanto se destacaram como os maiores poetas do movimento em seus respectivos países e o quanto suas obras – adequadas aos preceitos da renovação lírica –, ao mesmo tempo, conservavam padrões tradicionais e apresentavam inovações, as quais foram por eles transformadas em novas opções estético-formais.

Para tanto, foram analisados poemas destes três escritores com o intuito de discutir como esses poetas estão inseridos na poética simbolista e quais são suas semelhanças, dissonâncias e especificidades; verificar como os recursos de sonoridade, musicalidade e plasticidade do poema são desenvolvidos por eles como forma de sugestão e na construção de imagens; por conseguinte, explorar brevemente as relações entre as obras de Pessanha, Verlaine e Mallarmé com outras manifestações artísticas da época, nomeadamente, a música e a pintura, para identificar o diálogo que travaram, em seus poemas, com a obra de outros artistas. Além disso, tentou-se mapear como os simbolistas entendiam o conceito de Poesia, para entender como um mesmo *zeitgeist*, isto é, um mesmo espírito de época, se fez presente na França do fim do século XIX e na distante Macau das primeiras décadas do século XX.

Por fim, buscou-se expor a importância da poética simbolista e dos poetas analisados para a literatura portuguesa e francesa, de modo a lembrar que grandes poetas como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Paul Valéry, Guillaume Apollinaire, André Bretón, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Augusto e Haroldo de Campos leram e dialogaram com essa poética singular.

Com isso em mente, a dissertação se estruturou em quatro capítulos: o primeiro, mais abrangente, foi dedicado à relação da poesia simbolista com a pintura e, sobretudo,

com a música, em um rápido panorama, ao mesmo tempo em que se procurou definir o que os poetas da época entendiam por *Poesia*, no intuito de evidenciar a visão que os artistas simbolistas e também alguns impressionistas tinham desse princípio na passagem do século XIX para o XX. Discutidas essas definições, voltou-se o olhar para o livro *ABC da Literatura*, de Ezra Pound (1885-1972), do qual são resgatados os conceitos de melopeia, fanopeia e logopeia que nortearam os capítulos seguintes, nos quais foram analisados, a partir deste olhar de Pound, em perspectiva comparatista, poemas do português Camilo Pessanha e dos franceses Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé, tendo em vista, quando pareceu pertinente, a música da época (sobretudo, Debussy e Wagner) e a pintura impressionista.

O segundo capítulo estudou a crítica sobre Camilo Pessanha para rastrear e discutir a forma como grande parte de seus comentadores o filiaram a Verlaine, nomeando-o, de forma reducionista, como “O Verlaine Português” e como outros discutiram essa suposta relação de “influência”. Longe, porém, de tentar contestar o diálogo entre as obras desses dois escritores, pretendeu-se uma leitura complementar, com o acréscimo da figura de Mallarmé, visando enriquecer a ideia de espírito de época simbolista, evidente na obra de Pessanha e na dos autores do *fin-de-siècle* francês. O diálogo entre os poetas foi defendido, enquanto o conceito de influência foi deixado de lado para dar lugar a noção de *zeitgeist*. Para tanto, foram analisados os textos “Meus olhos apagados” e “Chorai, arcadas”, de Pessanha, considerados, dentre todos os que compôs, os mais verlainianos, em comparação a “Il pleut dans mon coeur” e “Chanson d’Automne”, de Verlaine e, finalmente, a “Sainte”, de Mallarmé.

Segue, então, um capítulo mais pontual, de leituras de poemas propriamente, no qual, a partir da leitura de quatro textos poéticos – um de Verlaine, um de Mallarmé e dois de Pessanha – buscou-se discutir as noções poundiandas de melopeia, logopeia e fanopeia, procurando melhor entender o diálogo interartes a partir do princípio mallarmeano da sugestão e do indiscutível efeito sonoro-musical presente nas obras dos três poetas escolhidos.

No capítulo final, foram estudados as obras “Foi um dia de inúteis agonias”, de Pessanha e “Ses pous ongles...”, de Mallarmé, de modo a recuperar as informações dos capítulos anteriores e de textos críticos do próprio Mallarmé, brevemente retomados, na tentativa de demonstrar como aquele que parece ser um dos melhores exemplos de

recursos sonoros e imagéticos na obra de Pessanha dialogou com a tradição mallarmeana, ao mesmo tempo em que se inseria na tradição portuguesa, construindo uma identidade própria. Em seguida, foram tecidas as últimas considerações para “amarrar” os fios soltos e estendidos ao longo desse estudo, com o intuito de apontar a relação entre as obras desses poetas e considerá-los isoladamente para destacar a importância de cada um.

Espera-se, assim, mostrar como Pessanha supera o estigma de “Verlaine Português”, na tentativa de evidenciar sua grandeza no âmbito da poesia portuguesa como antecipador da Modernidade, poeta inovador, e não mera cópia *aportuguesada* de Verlaine. Desse modo, a aproximação com Mallarmé expressa um desejo de apontar na obra de Pessanha características menos exploradas, como o uso da écfrase (pensada em seu sentido mais abrangente e contemporâneo) e outra forma de musicalidade pautada em uma sintaxe inaudita que difere da musicalidade melódica prevista em Verlaine.

CAPÍTULO 1

CONSIDERAÇÕES SOBRE A POESIA SIMBOLISTA

*La poésie est la forme supérieure de l'imagination.
C'est pour cela qu'on la croit apparentée à la divination.*
CHARLES DANTZIG.

I. O Conceito de Poesia no Simbolismo

Ao longo da História da Arte Ocidental, o conceito de Poesia passou por diversas mudanças de aceção e de definição. Em sua aceção mais ampla, era entendido como a Arte aplicada ao texto, uma vez que ainda não havia a noção atual de Literatura; era a Arte mais filosófica, e, às vezes, compreendida como sinônimo do próprio conceito de Arte, como comenta Rodrigo Duarte em seu livro *A Arte*: “Aristóteles chama a arte de ‘poesia’, pois este termo, em grego *poíesis*, é oriundo do verbo *poieîn*, que retrata a capacidade produtiva do ser humano”¹. Indo um pouco além, Jean Cohen mostra que o termo, em dada altura, tornou-se ainda mais abrangente e perdeu até mesmo sua conotação literária:

La poétique est une science dont la poésie est l'objet. Ce mot de poésie avait à l'époque classique un sens sans équivoque. Il désignait un genre de littérature, le poème, caractérisé lui-même par l'usage du vers. Mais aujourd'hui, au moins chez le public cultivé, le mot a pris un sens plus large, à la suite d'une évolution qui semble avoir commencé avec le romantisme et que l'on peut analyser, en gros, de la manière suivante. Le terme a d'abord, par transfert, passé de la cause à l'effet, de l'objet au sujet. « Poésie » a ainsi désigné l'impression esthétique particulière produite normalement par le poème. C'est alors qu'il est devenu courant de parler de « sentiment » ou « d'émotion poétique ». Puis, par récurrence, le terme s'est appliqué à tout objet extralittéraire susceptible de provoquer ce type de sentiment. Aux autres arts d'abord (poésie de la musique, de la peinture, etc.), puis aux choses de la nature. « Nous disons, écrit Valéry, d'un paysage qu'il est poétique, nous le disons d'une circonstance de la vie, nous le disons parfois d'une personne. » L'extension du terme a d'ailleurs

¹ Rodrigo Duarte, *A Arte*, WMF Martins Fontes, 2012, p. 18.

continué depuis. Il englobe aujourd'hui une forme particulière de connaissance, voire une dimension de l'existence².

Com o século XIX e o advento do Romantismo, como disse Cohen, o conceito de Poesia passa, assim, por grandes mudanças. A Arte, de modo geral, deixa de valer apenas em si mesma e surgem obras engajadas que buscam retratar o aspecto social. O cientificismo positivista floresce, ao mesmo tempo em que aparece uma vertente mística de viés platônico, que vê na Arte uma “ponte” para o mundo espiritual (ou para o mundo das Ideias). O Belo deixa de ser o fim de todas as manifestações artísticas e, concomitantemente, surge “a Arte pela Arte” e os artistas da “Torre de Marfim”. Nasce ainda o conceito de originalidade como mais um atributo indispensável à boa Arte.

É nessa circunstância que se destaca a figura de Charles Baudelaire (1821-1867), no campo das letras, e Richard Wagner (1813-1883), na música; artistas revolucionários que possibilitaram novos caminhos para a Arte, instaurando o que hoje é chamado de Modernidade.

Baudelaire e Wagner têm em comum o fato de não terem se filiado exatamente a um movimento estético; ambos assistiram à decadência do romantismo e ao florescimento de diversos novos movimentos. Embora suas obras apresentem muitas características da estética romântica, os dois as ultrapassam em muito com novas propostas estéticas que serão, algumas décadas depois, estudadas e exploradas pelos artistas do Simbolismo e, por isso, seu estudo torna-se indispensável para o entendimento deste movimento.

Baudelaire considerava a inventividade humana superior à Natureza, posto que podia corrigi-la e aprimorá-la. É célebre seu comentário sobre a superioridade da maquiagem à beleza própria da mulher, pois a beleza natural é efêmera e rara, enquanto

² Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris : Flammarion, 2009, p. 7. Em tradução livre: “A poética é uma ciência cujo objeto é a poesia. Esta palavra poesia teve no período clássico um sentido inequívoco. Ele designava um gênero literário, o poema, caracterizado ele mesmo pelo uso do verso. Mas hoje, ao menos para o público culto, a palavra tomou um sentido mais amplo, em sequência de uma evolução que parece ter começado com o romantismo e que se pode analisar, grosso modo, da seguinte maneira: o termo primeiro, por extensão, passou de causa a efeito, de objeto a tema. ‘Poesia’ ainda designou a impressão estética particular produzida normalmente para o poema. É então que ela se tornou corrente para falar de ‘sentimento’ ou ‘de emoção poética’. Depois, por recorrência, o termo foi aplicado a todo objeto extraliterário capaz de provocar este tipo de sentimento. Às outras artes, primeiro (poesia da música, da pintura, etc.), depois às coisas da natureza. ‘Nos dizemos’, escreve Valéry, ‘sobre uma paisagem que ela é poética, nós o dizemos sobre uma circunstância da vida, nós o dizemos, às vezes, de uma pessoa’. A extensão do termo, aliás, continuou além. Ela engloba hoje uma forma particular de conhecimento, ou ainda, uma dimensão da existência” (Salvo quando explicitada a fonte, todos os trechos citados foram por mim traduzidos).

a maquiagem torna possível a qualquer um aproximar-se do Belo. Com isso em mente, não é de admirar o modo como valorizava as Artes, como se discutirá a seguir.

Wagner, por seu turno, buscava atingir o sublime estético na construção de uma obra suprema que congregasse diversas manifestações da Poesia (e aqui, por Poesia, compreende-se todas as Artes³). Quando de sua estada em Paris, em 1860, o músico expôs seu projeto de conjugar música, literatura, teatro e dança em um todo orgânico, em algo que chamou de “obra total”⁴; uma obra que se pretende “a personificação de ideias”⁵, pressuposto que parece interessar aos simbolistas, sobretudo, a Mallarmé, para quem tanto a musicalidade quanto a disposição do poema na folha de papel (aspectos sonoro e visual, portanto) eram essenciais na composição poética.

Não por menos, Baudelaire muito se interessou pela obra do mestre alemão, sobre a qual escreveu alguns ensaios. O autor das *Flores do Mal* considerava que mesmo nas partes em que não havia letra, “a música de Wagner ainda seria uma obra poética, sendo dotada de todas as qualidades que constituem uma poesia bem-feita”⁶. Baudelaire, portanto, chama de “poesia” o sentimento estético suscitado pela obra musical; nas palavras de António Graça, o que “Baudelaire chama de poesia é *estruturação da linguagem*” que possibilita a qualquer produção artística “ter ou não o caráter poético. Baudelaire percebe e aguça nossa percepção exatamente para o princípio maior da obra total de Wagner: música, libreto, dança, cenário, tudo, enfim, se auto-organiza *poeticamente*”⁷.

A partir desse pensamento, depreende-se um novo conceito de Poesia, não mais como uma forma de Arte, mas como um sentimento que permeia todas as manifestações artísticas, literárias ou não, conceito que será retomado na conjuntura da poética simbolista. O sentimento poético torna-se, pois, ponto de encontro, tal qual o sentido do Belo, que, captado pelo receptor, possibilitou o sonho da “Arte total” de Wagner, na confluência e diálogo interartes entre música e literatura. Na conjuntura simbolista, como se verá, esse tema da “Arte total” será novamente estudado, uma vez que os laços

³ António Paulo Graça, “Os Rigores da Paixão”, in Charles Baudelaire, *Richard Wagner e o Tannhäuser em Paris*, tradução de Plínio Augusto Coêlho e Heitor Ferreira da Costa, Rio de Janeiro, Contra Capa, São Paulo, Primeira Linha, 1999, p. 11.

⁴ Idem, *ibidem*, p. 7.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 11.

⁶ Charles Baudelaire, *apud* António Paulo Graça, *ibidem*, p. 12.

⁷ António Paulo Graça, *idem*, p. 12 (grifo nosso).

entre literatura, música e pintura se estreitam, e isso levará ainda à outra questão: o que torna Arte cada uma destas três manifestações?

Antes disso, porém, para tentar definir o que os simbolistas entendiam por Poesia, toma-se, inicialmente, uma resposta hermética dada por Mallarmé, ao ser interpelado por Léo d'Orfer, que buscava entre poetas definições de Poesia para o terceiro número da revista *La Vogue*, fundada em 1886:

27 juin 1884

Mon cher Monsieur d'Orfer,

C'est un coup de poing, dont on a la vue, un instant, ébluie ! que
votre injonction brusque –

« Définissez la Poésie »

Je balbutie, meurtri :

« La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son
rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle
dote ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche
spirituelle »⁸.

Entende-se, pois, que a Poesia para Mallarmé é uma questão espiritual, proveniente das experimentações da linguagem. Para ele, estaria, sobretudo, no ritmo, não exatamente do poema, mas em todos os aspectos da existência e aconteceria quando o poeta apreende esse ritmo. Para Mallarmé, o termo Poesia nem sempre se fecha ao verso e tal definição caberia, igualmente, para definir a música. Ritmo aqui tem um sentido mais amplo, abrangendo noções como cadência, andamento, acentuação, métrica, sonoridade e musicalidade; pode tanto ser o ritmo harmônico da canção como o ritmo prosaico da fala, que advém essencialmente da desarticulação da sintaxe. Não por menos, em outro momento, ao ser interpelado sobre a musicalidade de seus versos, Mallarmé diz: “Je fait de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique de mots [...] mais (sic) l'au-delà magiquement produit par

⁸ Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète (1862-1871) suivi de Lettres sur la poésie (1872-1898)*. Paris : Gallimard, 2009, p. 572. Em tradução de Joaquim Brasil Fontes, lê-se: É um soco, com que a vista, um instante, se deslumbra, vossa injunção brusca –/ “Defina a poesia”/ Eu balbucio, mortificado:/ “A Poesia é a expressão, pela linguagem humana trazida de volta a seu ritmo essencial, do sentido misterioso dos aspectos da existência: ela dota assim de autenticidade nossa morada e constitui a única tarefa espiritual.” (tradução publicada no livro de Joaquim Brasil Fontes, *Os Anos do Exílio do Jovem Mallarmé*, Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2007, p. 9).

certaines dispositions de la parole”, e continua: “Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports”⁹.

Esses fragmentos, por conseguinte, parecem apontar que, para Mallarmé, a expressão artística consiste essencialmente na exploração de ritmos e experimentações da linguagem e, sobretudo, na manifestação de uma Ideia, no sentido platônico do termo, isto é, a projeção de um saber, a busca por um Logos.

Já no texto “La Musique et les Lettres”, o poeta chega a aconselhar que se esqueça a distinção entre essas duas artes, uma vez que ambas não seriam senão duas faces de um mesmo fenômeno que ele chama de Ideia (sempre com o “I” maiúsculo):

Alors, on possède, avec justesse, les moyens réciproques du Mystère – oublions la vieille distinction, entre la Musique et les Lettres, n’étant que le partage, voulu, pour sa rencontre ultérieure, du cas premier : l’une évocatoire de prestiges situés à ce pont de l’ouïe et presque de la vision abstrait, devenu l’entendement ; qui, spacieux, accorde au feuillet d’imprimerie une portée égale.

Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion (si, par quelque grâce, absente, toujours, d’un exposé, je vous amenai à la ratifier, ce serait l’honneur pour moi cherché ce soir) : que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l’obscur ; scintillante là, avec certitude, d’un phénomène, le seul, je l’appelai, l’Idée¹⁰.

De tal modo os conceitos de literatura e de música parecem estar emaranhados nos escritos do autor de *Un coup de dés*, que se torna difícil dissociá-las, a não ser pelas diferentes linguagens de que fazem uso (notas musicais e palavra escrita). Mas, para

⁹ Em tradução livre: “Eu faço Música, e chamo assim não aquilo que podemos retirar da aproximação eufônica das palavras [...] mas para além dela, magicamente produzida por certas disposições da fala”, e continua “Empregue Musica no sentido grego, ao fundo significando Ideia ou Ritmo entre relações” (Stéphane Mallarmé, citado por José Augusto Seabra, “Pessoa leitor de Mallarmé”, in Stéphane Mallarmé, *Poemas lidos por Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvin, 1998, p. 10).

¹⁰ “Então, possui-se, com justiça, os meios recíprocos do Mistério – esqueçamos a velha distinção entre a Música e as Letras que não são que uma divisão, desejada, para seu encontro ulterior, do caso primeiro: uma evocação de prestígios situados a este ponto da audição quase da visão abstrata, transformado o entendimento que, espacial, concede à folha de impressão um alcance idêntico./ Eu coloco, esteticamente, sob meus riscos, esta conclusão (se, por algum motivo, sempre ausente, de uma tese, eu vos levo a ratificá-la, isto seria a honra por mim buscada esta noite): que a Música e as Letras são a face alternativa aqui aumentada por meio do obscuro; cintilante aqui, com certeza, por um fenômeno, o único, que eu chamei, de Ideia” (Stéphane Mallarmé, « La Musique et les Lettres », in *Écrits sur l’art*, Paris, GF Flammarion, 1998, p. 385).

tanto, a Poesia deve se aproximar da Ideia: “La poésie, proche l’Idée, est Musique par excellence – ne consent pas d’infériorité”¹¹.

O escritor Oscar Wilde (1854-1900) definirá, em seu prefácio ao romance *O Retrato de Dorian Gray*, o artista como “um criador de belas coisas”. Embora não esteja falando especificamente de Poesia, ao tratar da conceituação de Arte, assim como Mallarmé, recorrerá à comparação com a música, ao dizer que: « Au point de vue de la forme, le type de tous les arts est la musique. Au point de vue de la sensation, c’est le métier de comédien ». Por fim, conclui dizendo que « Tout art est à la fois surface et symbole »¹², aproximando-se da ideia de que o que faz a Arte é o bom e elaborado uso da linguagem (*surface*) e da Ideia (*symbole*, na perspectiva baudelairiana, isto é, o símbolo que estabelece a correspondência entre o mundo espiritual e o mundo natural).

Ainda retomando o diálogo com o autor de *L’après-midi d’un faune*, parece interessante citar uma carta de Paul Valéry (1871-1945) ao amigo Mallarmé, datada de 18 de abril de 1891, na qual o jovem poeta tece timidamente sua própria teoria da poesia, relacionando-a não apenas à música, como o fizeram Mallarmé e Wilde, mas também à pintura:

La poésie m’apparaît comme une explication du Monde délicate et belle, contenue dans une musique singulière et continue. Tandis que l’art métaphysique voit l’Univers construit d’idées pures et absolues, la peinture, de couleurs, l’art poétique sera de le considérer vêtu de syllabes, organisé en phrases¹³.

Importa, pois, destacar que para Valéry a “poesia como explicação delicada e bela do mundo” retoma, a um só tempo, os preceitos de clássicos de Belo e de Ideia (já reconfigurados por Mallarmé). Ele entende que na *boa poesia* deve haver música e que poesia e pintura veem o Universo de um mesmo modo, mas através de elementos diferentes: cores e frases.

¹¹ “A poesia, próxima da Ideia, é Música por excelência – não consente inferioridade” (Stéphane Mallarmé, “Quant au livre”, citado por Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, 2004, p. 197).

¹² “Do ponto de vista da forma, o tipo de todas as artes é a música. Do ponto de vista da sensação, é o ofício do ator.” Por fim, conclui dizendo que “toda arte é, por sua vez, superfície e símbolo” (Oscar Wilde, « Préface », in *Le Portrait de Dorian Gray*, traduzido do inglês para o francês por Eugène Tardieu e Georges Maurevert, Paris, La Bibliothèque du Collectionneur, 2011, pp. 7-8).

¹³ “A poesia me parece como uma explicação do Mundo delicada e bela, contida em uma música singular e contínua. Enquanto a *arte metafísica* vê o Universo construído de ideias puras e absolutas, pintura, de cores, a *arte poética* será de considerá-lo vestido com sílabas, organizado em frases” (Carta de Paul Valéry a Stéphane Mallarmé, datada de 18 de abril de 1891, citada por Jean-Nicolas Illouz, *op. cit.*, p. 269, grifos do autor).

Vale lembrar que Baudelaire, defendendo o caráter imaginativo da música – motivo pelo qual muitos simbolistas a consideravam a mais sublime das artes –, diz que, ao contrário do que se crê comumente, a música pode sim traduzir, à sua maneira, uma Ideia ou uma imagem, pois, como também acontece com a literatura e com a pintura, “há sempre uma lacuna completada pela imaginação do ouvinte”, lacuna facilmente ocupada pelas imagens suscitadas pela boa música¹⁴. Para o poeta simbolista, a música é a arte por excelência, posto que a mais sugestiva e a que mais facilmente desperta sensações, pondo o homem em contato com o mundo sensível.

II. Wagner: o “pai” da musicalidade simbolista

Para melhor entender o quão intrínseca é a relação entre a Música e a Literatura simbolista, toma-se do ensaio “Existência do Simbolismo”, de Paul Valéry (1871-1945), publicado originalmente em 1939, o trecho abaixo:

Uma circunstância da época com que nos ocupamos levava ao extremo a intensidade da emoção estética, quase mística, cuja existência é inseparável do Simbolismo. Entre todos os modos de expressão e de excitação, existe um que se impõe com um poder desmedido: ele domina, deprecia todos os outros, age sobre todo o nosso universo nervoso, superexcita-o, penetra-o, submete-o às flutuações mais caprichosas, acalma-o, destrói-o, prodigaliza-lhe as surpresas, as carícias, as inspirações e as tempestades; é dono de nossas existências, de nossos estremecimentos, de nossos pensamentos: esse poder é a *Música*, e ocorre que a música mais poderosa é soberana no exato momento em que nosso jovem simbolista em estado nascente se compromete com seu destino: ele se deixa arrebatar pela música de Wagner¹⁵.

Valéry é bastante enfático ao demonstrar o quanto é visceral esse diálogo entre a Literatura e a Música da época e o modo como Richard Wagner (1813-1883) se insere no centro de todo o movimento. Vale lembrar que em 1885, o mesmo ano em que Mallarmé publicava *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français* (espécie de ensaio filosófico, no qual o poeta confessou sua sincera admiração ao compositor, ao mesmo tempo em que contestou alguns de seus postulados e modelos), Édouard Dujardin (1861-1949), um dos discípulos de Mallarmé, fundava a *Revue Wagnérienne*, periódico que durou até 1888, dedicado a reflexões sobre o wagnerismo, vertente filosófico-

¹⁴ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 26.

¹⁵ Paul Valéry, *Variedades*, organização e introdução de João Alexandre Barbosa, tradução de Mariza Martins de Siqueira, São Paulo, Iluminuras, 2007, p. 71.

estética que inspirou muitos artistas da época, sobretudo os poetas simbolistas mais novos, além de, é claro, Baudelaire, como já comentado. Convém, pois, algumas considerações a respeito desse compositor tão cultuado pelos artistas finisseculares.

Wagner não foi exatamente um músico romântico, ainda que tenha composto parte de suas obras durante o romantismo; tampouco foi simbolista, no sentido estrito, pois a música só viria a se tornar simbolista muitos anos depois de o movimento já ter se firmado na literatura. Wagner é como Baudelaire, inclassificável. Talvez, por isso, tenha sido tão genial.

A bem da verdade, também como Baudelaire, Wagner foi um divisor de águas: não por ter sido “o fundador” ou “o sintoma da destruição de uma civilização”¹⁶, mas por ter conquistado antiwagnerianos na mesma medida em que conquistou inúmeros seguidores – era simplesmente impossível ignorá-lo –, como afirma Otto Maria Carpeaux, em seu *O Livro de Ouro da História da Música*:

Os wagnerianos afirmaram que “Wagner é maior que Goethe e Beethoven” e os antiwagnerianos responderam que “ele fez, realmente, melhores versos que os de Beethoven e melhor música que a de Goethe”. Os libretos dos dramas musicais de Wagner – ele mesmo escreveu todos os seus textos – são construídos com grande sabedoria dramática; mas os versos são lamentáveis, às vezes infantis. No entanto, a música de Wagner não vive e não pode viver sem esses textos, aos quais está indissolivelmente ligada. Wagner não foi poeta; nem foi músico propriamente dito, senão a serviço daquela sua poesia dramática. Sua arte é uma síntese *sui generis* que só existe no teatro e para o teatro¹⁷.

A importância que Wagner exerceu sobre os poetas da época talvez seja devida a essa relação intrínseca que a música e os versos tinham em suas obras. Wagner considerava o teatro a maior de todas as artes, a *Gesamtkunstwerk*, isto é, a Arte Total, que poderia congrega elementos de todas as outras artes em busca da sublimação estética. Para ele, o teatro tinha esse *potencial*, uma vez que se valia de elementos da literatura (nas falas), da música, da dança, da pintura (nos cenários), etc.

Para Baudelaire, no entanto, dentre todos os elementos da ópera wagneriana, é justamente a música que sobressai, uma vez que, como comentado no início, segundo o

¹⁶ Otto Maria Carpeaux, *O Livro de Ouro da História da Música: Da Idade Média ao Século XX*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2001, p. 310.

¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 310.

poeta, “sem poesia, a música de Wagner ainda seria uma obra poética”¹⁸. A música, portanto, seria o “horizonte da poesia”, pois poderia exprimir o inefável, o indizível, e sentimentos que a palavra, em sua limitação formal, não conseguiria, por ser ainda muito referencial, e o melhor exemplo seria a música de Wagner que, mesmo sem verso, permaneceria poética, e mesmo não tendo nenhuma relação com a linguagem (e, por linguagem, pensa-se na língua, falada ou escrita)¹⁹, seria poesia. Essa ideia foi incorporada pelos simbolistas, que almejavam esse poder da música de suscitar o sentimento poético.

Ainda considerando Baudelaire, importa lembrar o caráter “imagético” da música de Wagner, já que, para o poeta, a obra wagneriana poderia sugerir cores e imagens, o que evidencia o caráter sinestésico da composição artística, tão caro aos simbolistas, sobretudo a Mallarmé e a Verlaine:

O leitor sabe que objetivo buscamos: demonstrar que a verdadeira música sugere idéias análogas em cérebros diferentes. Além do que não seria ridículo aqui ponderar *a priori*, sem análise e sem comparações, pois seria na verdade surpreendente que o som *não pudesse* sugerir a cor, que as cores *não pudessem* dar a idéia de uma melodia, e que o som e a cor fossem impróprios para traduzir idéias, sendo as coisas sempre expressas por uma analogia recíproca, desde o dia em que Deus proferiu o mundo como uma complexa e indivisível totalidade²⁰.

A música, portanto, para Baudelaire e para grande parte dos poetas simbolistas, seria a mais perfeita das artes, posto que a mais sugestiva, capaz de suscitar os mais inefáveis estados de alma, a mais sinestésica e a mais poética, no sentido de que seria a mais propícia para evocar o sentimento poético. Acima de tudo, agradava aos simbolistas o caráter “indefinido” e vago da música, que tentaram a todo custo reproduzir em seus poemas.

Vale dizer ainda que a importância da música para o poema não foi “inventada” pelos poetas finisseculares; no começo do século XIX, Edgar Allan Poe (1809-1849), um dos “pais” do Simbolismo (comparável, em importância, somente ao próprio Baudelaire e a Wagner) já a identificara, como comenta Edmund Wilson (1895-1972):

¹⁸ Cf. Charles Baudelaire, *apud* Gilles Vannier, *Paul Verlaine ou l'enfance de l'art*, Paris, Champ Vallon, 1993, p. 113.

¹⁹ Gilles Vannier, *op. cit.*, p. 113.

²⁰ Charles Baudelaire, *Richard Wagner e o Tannhäuser em Paris*, *op. cit.*, 1999, p. 31.

“Eu sei”, vemos Poe escrever, por exemplo, “que a indefinição é um elemento da verdadeira música (da poesia) – quero dizer, da verdadeira expressão musical [...] uma indefinição sugestiva de vago e, por isso, espiritual.” Aproximar-se da indefinição da música haveria de ser um dos principais objetivos do simbolismo²¹.

O que Poe chama de *indefinição* sustenta perfeitamente a teoria da sugestão mallarmeana, segundo a qual o poema deve evocar pouco a pouco um estado de alma; sugerir sempre, jamais nomear. Em igual medida, vai de encontro à técnica da imprecisão dos traços da pintura impressionista, cujos contornos se tornam tênues e leves, exigindo do leitor um papel ativo na decifração da imagem. Dessa forma, parece cabível dizer que a *indefinição* prevista por Poe no início do século tornou-se a “pedra de toque” de toda arte impressionista-simbolista do *fin-de-siècle*, quando a representação mimética dá lugar à representação sugestiva.

Para concluir essas breves considerações acerca de Wagner e da importância da música para o poema, cita-se Solange de Oliveira que comenta como essa busca pelo indefinido tornou-se objetivo dos simbolistas, leitores de Poe e amantes da obra wagneriana:

Emular o caráter indefinido da música tornou-se um dos principais objetivos do novo movimento [o simbolismo]. [Edmund] Wilson menciona o formidável impacto da teoria e da música de Wagner sobre os simbolistas bem como o pronunciamento de Poe, seu antepassado espiritual, sobre o caráter vago da verdadeira música da poesia [...]. Na Alemanha, a tripla constelação constituída por Schopenhauer, Wagner e Nietzsche introduz a preocupação com a música na formulação de sua teoria crítica e metafísica. Wagner pode ter fracassado na tentativa de criar a *Gesamtkunstwerk*, a obra de arte total, mas conseguiu tornar mais aceitável a tese de Schopenhauer, para quem a música constitui a expressão imediata da Vontade²².

Portanto, seja por ser a expressão imediata da Vontade – que segundo Arthur Schopenhauer (1788-1860) é o elemento que dá unidade e motivação ao ser humano, assim como é a causa de sua infelicidade, devido à sua natureza insaciável –, seja por ser a mais sublime das Artes, seja por ser uma forma de suscitar imagens e sentimentos, seja ainda por ser capaz de atingir a Ideia mallarmeana, o fato é que a Música foi o ideal

²¹ Edmund Wilson, *O Castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*, tradução de José Paulo Paes, São Paulo, Cia. das Letras, 2004, p. 37.

²² Solange Ribeiro de Oliveira, *Literatura e Música*, São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 108-9.

estético mais fortemente arraigado na arte do *fin-de-siècle* e, sem Música, não existe poesia simbolista.

III. Debussy e a música verdadeiramente simbolista

Se a Música foi vital para a literatura da época, também esta foi vital àquela, sobretudo, a de Mallarmé e a de Verlaine, que serviram de inspiração a um dos maiores compositores da época, Claude Debussy (1862-1918).

Se Wagner foi um dos “pais” do simbolismo literário, Debussy provavelmente foi um dos “padrinhos”, ao se valer de poemas simbolistas para compor suas obras, ao mesmo tempo em que foi o mais simbolista dos músicos, ao lado, talvez, apenas de Gabriel Fauré (1845-1924). Debussy colocou em notas os versos de Verlaine das *Ariettes Obliées*, em 1888, e das *Fêtes Galantes*, em 1892 e 1904, de *Cinq poèmes de Baudelaire*, em 1889, e compôs o magistral prelúdio ao poema *L’Après-midi d’un Faune*, de Mallarmé, em 1894, do qual retirou a referencialidade transformando-a em expressão orquestral, sugestiva e não-harmônica, como o próprio poema que o inspirou. Sem falar da ópera *Pelléas et Mélisande*, de 1902, composta a partir da peça do simbolista belga Maurice Maeterlinck (1862-1949)²³.

Guardadas as devidas diferenças, Debussy foi para a música o que Baudelaire e depois Mallarmé e Arthur Rimbaud (1854-1891) foram para a literatura, no sentido de ter instaurado uma nova forma de fazer arte e ter dado início ao que se convencionou chamar de Modernidade, conforme o comentário abaixo de Paul Griffiths, que inicia com algumas considerações acerca de Debussy a sua *História concisa* da música moderna:

Se a música moderna teve um ponto de partida preciso, podemos identificá-lo nesta melodia para flauta que abre o *Prélude à l’Après-Midi d’un Faune* de Claude Debussy (1862-1918). [...] Uma das principais características da música moderna, na acepção não estritamente cronológica, é sua libertação do sistema de tonalidade maior e menor que motivou e deu coerência a quase toda a música ocidental desde o século XVII. Neste sentido, o *Prélude* de Debussy incontestavelmente anuncia a era moderna. Suavemente, ele se liberta das raízes da tonalidade diatônica (maior-menor), o que não significa que seja atonal, mas apenas que as velhas relações harmônicas já não têm caráter imperativo. Em certos momentos, Debussy deixa pairar

²³ Otto Maria Carpeaux, *op. cit.*, p. 390.

uma dúvida sobre a tonalidade, como nos dois primeiros compassos da citada melodia para flauta, onde preenche o espaço entre dó sustenido e sol: todas as notas são incluídas, e não apenas aquelas que permitiriam identificar uma específica tonalidade maior ou menor²⁴.

Logo, se na música de Debussy paira a dúvida *tonal* e certo viés não-harmônico, tal caráter se expressará no hermetismo fragmentário, sintático e rítmico do poema simbolista, que, em Mallarmé, não terá mais a musicalidade harmônica da repetição de sons (à maneira de Verlaine) e sim a tentativa de uma música pelo estranhamento, com ritmos inusitados e uma sintaxe truncada (como Pessanha faz em “Foi um dia de inúteis agonias”) que, por vezes, aproximar-se-á da prosa, culminando no verso livre de *Un coup de dés*, sua obra prima, no que diz respeito a orquestração plástica e musical. Do mesmo modo, as técnicas impressionistas de uma pintura de contornos vagos propõem pela primeira vez uma possibilidade de pintura não totalmente mimética e possibilitam o surgimento, não muito tempo depois, das técnicas postuladas pelo Cubismo e demais Vanguardas e, finalmente, culminam na arte não-referencial e abstrata, em que nada mais se vê a não ser os “jogos” de cores que tentam suscitar uma Ideia.

Ainda acerca do *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, Griffiths comenta:

No que diz respeito à forma, o *Prélude* também lança as sementes da inovação. Em vez de escolher um tema bem definido e desenvolvê-lo consequentemente, Debussy apodera-se de uma ideia que hesita e se volta duas vezes sobre si mesma antes de se desenvolver, incerta e portanto imprópria para uma elaboração “lógica” à maneira ortodoxa. Este tema da flauta reaparece como motivo por quase todo o *Prélude*, embora às vezes expandindo-se em ornamentações ou disperso em fragmentos independentes; reiteradas vezes o tema é retomado depois de se prestar a digressões. Mas Debussy não projeta sua ideia principal num desenvolvimento progressivo de longa duração. O efeito é antes de improvisação.

A espontaneidade do *Prélude* não é apenas uma questão de ambiguidade harmônica e liberdade formal; ela decorre também das oscilações de andamento e dos ritmos irregulares, assim como do sutil colorido da peça. O desenvolvimento temático tradicional exigia uma certa regularidade e homogeneidade de ritmo, para que a atenção pudesse concentrar-se na harmonia e na forma melódica, e os andamentos deviam ser escolhidos de modo a caracterizar o ímpeto da

²⁴ Paul Griffiths, *A Música Moderna – Uma História concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*, tradução de Clóvis Marques, 2ª ed., Rio de Janeiro, Zahar, 2011, págs. 7 e 9.

música em direção a seu fim. Caprichosa na harmonia e na forma, a música de Debussy é também mais livre em sua medida de tempo²⁵.

De igual maneira, novamente, guardadas as devidas diferenças, o tema que desaparece e reaparece no *Prélude*, e é permeado por digressões a partir de uma ideia que não é inteiramente desenvolvida, em muito se aproxima do poema “Chorai, arcadas”, e mais ainda do poema “Foi um dia de inúteis agonias”, ambos de Camilo Pessanha, no qual os versos vão se sucedendo, sem que, no entanto, haja um encadeamento lógico muito claro entre um e outro, de maneira não a torná-lo mais melódico, mas sim a causar um estranhamento através de sua sintaxe fragmentária e cadência alternada, permitindo leitura semelhante à feita por Griffiths a respeito de Debussy, como se tentará mostrar adiante.

Não se pode esquecer ainda que Debussy baseou-se no poema *L'Après-midi d'un faune*, de Mallarmé, para compor sua melodia e, por esse mesmo motivo, as considerações de Griffiths facilmente poderiam ser utilizadas para descrever esse poema ou outros em verso livre ou com maior flexibilidade rítmica, e sobretudo sintática, que fogem da harmonia e da forma melódica tradicional que, por outro lado, pode ser vista ainda em alguns versos de Verlaine (vide “Chanson d'Automne”) ou mesmo em poemas mais *verlainianos* de Pessanha, como “Viola Chinesa”.

Outra característica presente na música simbolista de Debussy e igualmente presente em poemas simbolistas e em pinturas impressionistas é o caráter não-narrativo e a atmosfera onírica. Não obstante, Griffiths comenta que, ao contrário da pintura e da literatura impressionista-simbolista, Debussy raramente buscava imagens, dando preferência à criação de atmosferas (sobretudo, oníricas, como se mencionou) e à sugestão de “estados de alma”, na esteira do pensamento mallarmeano (“sugerir eis o sonho”):

A música de Debussy abandona o modo narrativo, e com ele o encadeamento coerente projetado pela consciência; suas imagens evocativas e seus movimentos elípticos sugerem mais a esfera da imaginação livre e do sonho. Como ele mesmo escreveu, “somente a música tem o poder de evocar livremente os lugares inverossímeis, o mundo indubitável e quimérico que opera secretamente na misteriosa poesia da noite, nos milhares de ruídos anônimos que emanam das folhas acariciadas pelos raios de lua”. A prosa é tipicamente

²⁵ Paul Griffiths, *op. cit.*, p. 9.

enigmática e carregada de imagens, mas a referência ao sonho é suficientemente clara.

Uma analogia com os sonhos, ou, mais geralmente, com associações espontâneas de ideias, é mais reveladora que a habitual comparação de Debussy à pintura impressionista. É verdade que ele algumas vezes escolheu temas que também atraíam os impressionistas: “*Reflets dans l’eau*”, por exemplo, uma de suas *Images* para piano, tem um título que bem poderia ser aplicado a certas telas de Monet. Mas a música difere essencialmente da pintura por ser uma arte que se projeta no tempo. As técnicas formais e rítmicas de Debussy podem ter atenuado a sensação do decorrer temporal, mas o movimento tinha para ele extrema importância. Mais uma vez, ele não se preocupava apenas em pintar imagens sonoras: “Eu desejaria para a música”, escreveu, “uma liberdade que lhe é talvez mais inerente que a qualquer outra arte, não se limitando a uma reprodução mais ou menos exata da natureza, mas às misteriosas correspondências entre a Natureza e a Imaginação.”

No caso de *Prélude*, há uma forte sugestão ambiental, de um bosque no preguiçoso calor da tarde, mas o interesse principal de Debussy reside nas “correspondências” (termo baudelairiano) entre este ambiente e os pensamentos do fauno na écloga de Stéphane Mallarmé em que se inspira a música, servindo-lhe de “prelúdio”. Segundo Debussy, a obra é uma sequência de “cenários sucessivos em que se projetam os desejos e sonhos do fauno”²⁶.

Diante dessas considerações, torna-se inegável a importância da música para a literatura simbolista e vice-versa. Visto isso, interessa ainda identificar como esse diálogo se deu especificamente em poemas simbolistas e o que escreveram os poetas a esse respeito; não obstante, antes de aprofundar essa discussão, cabe aqui definir muito brevemente o que é música, para em seguida, entender o que seria a música do poema.

Vera Hanna define a música como “uma organização sonora articulada” que tem um caráter intelectual e um sensorial; o primeiro, “tal como uma linguagem, apresenta frase, pontuação, ritmo e desenvolvimento de uma idéia”; enquanto o segundo é definido pelo “meio intencional de se provocar uma sensação, com o livre exercício do som, num discurso coerente, evitando-se, assim, qualquer desordem”²⁷.

Curiosamente, tal definição parece válida para a própria literatura, que, da mesma forma, apresenta um caráter intelectual e um sensorial, ou ainda que, em dada medida, podem ser equiparados aos conceitos de forma e conteúdo (significante e

²⁶ Paul Griffiths, *op. cit.*, p. 10.

²⁷ Vera Lúcia Hanna, *O Contraponto poético em “Ó Madelena, ó cabelos de rastros”, de Camilo Pessanha*, Tese de Doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo, USP, 1980, pp. 36-7.

significado). A Música, portanto, equipara-se à Literatura na medida em que apresenta uma estrutura e uma sintaxe, na qual ao invés de fonemas, encontram-se notas, capazes de transmitir uma mensagem e suscitar sensações.

Em Literatura, a música é feita pela organização melódica dos fonemas, sobretudo, com o trabalho de repetição (assonância, aliteração, rimas etc.), mas também com a construção rítmica, a cadência, a versificação sugestiva (jogos entre metros distintos, *enjambements*, etc.) e “passa a ter importância fundamental para os poetas que constroem com palavras uma harmonia comparável à da música instrumental, associando sons a estados de alma e a determinadas imagens”²⁸. Mais especificamente, na literatura simbolista:

A musicalidade surge no jogo de sonoridades do verso, gerando uma ressonância interior que ultrapassa o aspecto material do texto e motiva sua releitura. Dá-se a libertação de ritmos, acrescida pelo vocabulário rico de palavras evocativas, com sua expressividade fonética e com seu sutil relacionamento no contexto.

O símbolo e a música do verso tornam-se aquisições definitivas da linguagem poética a partir do Simbolismo. O símbolo, representando ou substituindo alguma coisa, tem com a realidade uma relação metonímica ou metafórica, responsável pela analogia entre o sinal e a coisa significada. A música, com seu caráter sugestivo e evocador, articula a fluidez e o ritmo emocional do verso e atinge, com o contraponto, o caráter estruturador da significação do poema²⁹.

Ao conferir um caráter musical ao poema, portanto, o poeta simbolista potencializa o poder da linguagem de exercer essas funções intelectual e sensória; torna sua obra ainda mais sugestiva, o que, em certa medida, poderia deixá-la mais perto da Vontade (schopenhauereana), da Ideia (mallarmeana), da Arte total (wagneriana) e do sentimento poético; em outras palavras, a música parece, segundo essa leitura, tornar a literatura mais simbolista.

IV. “A Música antes de todas as coisas”

Muitos foram os que defenderam o poema musical, como se viu, desde Poe a Baudelaire, até os simbolistas propriamente; foi Verlaine, porém, quem mais fortemente defendeu essa ideia e a teorizou em sua “Art Poétique”, espécie de poema-manifesto publicado no livro *Jadis et Naguère*, de 1884, que se inicia com o verso que viria a se

²⁸ Vera Lúcia Hanna, *op. cit.*, p. 13.

²⁹ Idem, *ibidem*, *op. cit.*, p. 13.

tornar o lema dos simbolistas da geração de 1880: “A música antes de todas as coisas”, como se lê abaixo:

ART POETIQUE

À Charles Morice

- 1 De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.
- 5 Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.
- 10 C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles !
- 15 Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance !
Oh ! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor !
- 20 Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
Et tout cet ail de basse cuisine !
- Prends l'éloquence et tords-lui son cou !
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?
- 25 Ô qui dira les torts de la Rime ?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime ?
- 30 De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
35 Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.³⁰

Há quem diga que esse poema assaz irônico não passou de uma brincadeira de Verlaine e que os pressupostos elencados em seus versos não deveriam ser levados muito a sério. Independentemente de isso ser verdade ou não (e é possível que seja), muitos foram os poetas que *compraram* essa ideia e *levantaram a bandeira* “da Música antes de todas as coisas”.

O exemplo mais clássico talvez seja René Ghil (1862-1925) em seu texto *Traité du verbe*, no qual o poeta estabeleceu uma lista de correspondências entre sons, cores e sentimentos; segundo essa teoria, à guisa de exemplo, a cor branca ou o azul-pálido, seriam evocados pelos sons vocálicos /e/, /é/ e /ei/, pelas consoantes /d/, /g/, /l/, /p/, /q/, /r/, /t/ e /x/; assemelhar-se-iam aos sons de violinos, violões, harpas e instrumentos de percussão e evocariam as sensações de serenidade, desistência, luto, meditação e ordem³¹.

A sistematização de René Ghil, embora interessante, parece muito taxativa e conclusiva, como se o fazer poético fosse uma ciência exata; o princípio, porém, é válido em alguns poemas como se verá, a propósito de “Chanson d’Automne”, de Verlaine, no qual os sons nasais, repetidos ao longo de todo o poema, evocam o estado lânguido do eu-lírico e emulam os sons soluçados do violino.

De volta à “Art Poétique”, pode-se dizer que o poema vem corroborar o que se disse até aqui: o primeiro verso da primeira estrofe (“De la Musique avant toute chose”), bem como o primeiro verso da oitava estrofe (“De la musique encor et

³⁰ Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 326-7. Em tradução de Guilherme de Almeida, lê-se: “Arte Poética”: “Música acima de qualquer cousa,/ E prefere o Ímpar, menos vulgar/ Que é bem mais vago e solúvel no ar,/ Que nada pesa e que em nada poussa.// É bom também que saibas medir/ Teus termos, não sem certo descuido:/ Nada melhor do que o poema fluido/ Que ao Indeciso o Preciso unir.// É um lindo olhar entre rendas raras/ É a luz que treme ao sol vertical,/ É, por um céu de calma outonal,/ A mescla azul das estrelas claras!// Nós só queremos o meio-tom,/ Nada de Cor, somente a Nuança!/ Oh! a Nuança é que faz a aliança/ Do sonho ao sonho e do som ao som!// Evita sempre a Ponta daninha,/ O cruel Espírito e o Riso alvar,/ Que apenas fazem o Azul chorar,/ E esse alho, enfim, de baixa cozinha!// Toma a eloquência e esgana-a! Farás/ Bem em agir energicamente,/ Tornando a Rima um tanto obediente,/ Quem sabe lá do que ela é capaz?// Oh! quem diria os males da Rima?/ Que criança surda, ou negro imbecil/ Terá forjado essa joia vil/ Que soa falsa e vã sob a lima?// Música, sempre e cada vez mais!/ Seja o teu verso a cousa evolada/ Que vem a nós de uma alma exilada/ Em outros céus para outros ideias.// Seja o teu verso a boa aventura/ Esparsa ao áspero ar da manhã,/ Que vai cheirando a giesta e hortelã.../ E tudo mais é literatura.” (Paul Verlaine, *A voz dos botequins e outros poemas*, São Paulo, Hedra, 2009, pp. 77 e 79).

³¹ Cf. René Ghil, *Traité du verbe*, in Álvaro Cardoso Gomes, *op. cit.*, p. 139.

toujours!”), deixam claro a importância da música nesta nova forma de literatura, que deve ser sempre vaga e sugestiva (“Car nous voulons la Nuance encor”), e suscitar estados de alma, como se comentou a respeito de Wagner e Debussy.

O gosto pelo impreciso (“Où l’Imprecis au Précis se joint”) – embora “Art Poétique” seja um poema bastante preciso, tanto na ideia que defende quanto na forma rigorosamente trabalhada – evoca o gosto simbolista pelo Outono, pelo Crepúsculo. Não por menos, Verlaine pregará o uso da cor cinza (“Rien de plus cher que la chanson grise”) que simboliza a indefinição, a transição, o limiar, assim como o Outono (de “Chanson d’automne”) e o Crepúsculo (presente no poema “Soleil couchants”, será analisado no terceiro capítulo). A escolha do verso ímpar (“Et pour cela préfère l’Impair”) e da rimas inauditas filiam-se à busca por novas musicalidades, menos óbvias e mais sugestivas, além de imprecisas.

Destaca-se ainda o valor sinestésico do poema, com o intuito, novamente, de deixá-lo ainda mais vago e sugestivo³². Por fim, cabe dizer que no verso “E todo o resto é literatura”, Verlaine claramente diferencia “Poesia” e “Literatura”, defendendo que naquela não pode faltar música e não pode haver objetividade³³.

Melissa Marietti assinala, ainda, a recusa do poeta simbolista ante a reificação da arte e, como forma de protesto, este a deixa cada vez mais hermética:

A recusa pela expressão direta dos sentimentos encerra também a revolta dos artistas contra a coisificação da arte. A poesia simbolista, julgada então obscura e hermética, destinada a poucos

³² Melissa Andréa Marietti, *A Construção do sujeito poético e a noção de tempo na poesia de Paul Verlaine e na de Camilo Pessanha*, dissertação de Mestrado, São Paulo, Universidade de São Paulo, USP, 2008, pp. 24-5.

³³ Cita-se Solange de Oliveira que sintetiza todas essas características ao afirmar que de “um modo geral, as associações invocadas pelos poetas simbolistas dizem respeito à forma como a música, em sua precisão formal, afeta o ouvinte: como experiência imanente, transfiguradora, recepção sensória difícil de identificar com uma idéia ou emoção precisa. Em termos técnicos, a postura resumida na frase de Verlaine, ‘de la musique avant toute chose’, traduz-se principalmente na exploração de estruturas fonêmicas e tonais. Sua *Chanson Grise* inspirou um vasto número de poemas visando a efeitos de instrumentos musicais, da flauta de Mallarmé em *L’après-midi d’un faune* a harpas, clarins, sinos e guitarras, cada um com seu timbre particular. Por volta de 1895, já se estabelecera uma convenção de símbolos e poesia lírica simulando efeitos musicais. René Ghil, freqüentador do círculo de Mallarmé, escreveu um ensaio teórico, *Le Traité du verbe*, buscando uma base científica para a correlação entre som instrumental e combinações sonoras na poesia. Outros, como Gustavo Kahn, concentraram-se na versificação, buscando liberar a prosódia francesa da tirania secular do alexandrino. De certa forma, a proposta simbolista enfatizava aquilo que, em maior ou menor grau, sempre se encontra na poesia: a exploração de recursos fônicos próprios da linguagem verbal, base da eufonia e da ligação entre poesia e música. Participam da mesma natureza as imagens acústicas como assonância, consonância, aliteração, onomatopéia, variações tímbricas, distribuição fonemática, além de elementos relacionais, de essência do ritmo e da métrica, tais como acentuação tônica, rima, *enjambement*, pausas expressivas etc.” (Solange Ribeiro de Oliveira, *op. cit.*, p. 109).

dispostos a empreender esforços para compreendê-la, traz em si duas características essenciais da poesia moderna: a procura do outro – de um leitor ativo, para preencher os espaços em branco deixados pelo poeta e conferir vida à composição – e a nova posição da arte como resistência à ideologia dominante, na medida em que propõe a deformação e recriação do universo segundo paradigmas artísticos, acendendo, ao fim e ao cabo, o desejo no leitor de outra existência, mais livre e mais bela³⁴.

Vale lembrar também que Eugénio de Castro (1869-1944) disse no prefácio ao seu livro *Oaristos* que desejava que o público deixasse que sua obra amarelecesse nas vitrines dos livreiros, em uma clara renúncia à arte vista como objeto de consumo³⁵.

Em uma chave de leitura um pouco diferente, Marcos Silva identifica o desejo do poeta de transcender sua poesia em música, numa suposta vontade de mudança:

A arte da palavra, nesse poema, existe em sua autotranscendência, que é fazer-se música, sem depender necessariamente do verbo. Mas Verlaine não se tornou compositor³⁶, continuou a produzir poesia textual. A palavra poética se sustenta, portanto, no além de si sem deixar de ser o que é, numa ainda imaterialidade (“Mais vago e mais solúvel no ar”) que potencializa seu ser, sob o signo de raridade e leveza. O verso “só querer o Impar” remete para uma vontade de mudança: visa a instaurar, através da palavra, o que ainda não existe nela³⁷.

De fato, a imaterialidade da palavra poética potencializa a vontade do poeta de atingir o indizível e de representar nada além de contornos e nuances; essa vontade de mudança, de fato, parece se fazer presente em muitos poemas simbolistas; não obstante, esse desejo raramente se concretiza: o eu-lírico, na maioria das vezes, padece com o tédio, com a efemeridade da vida e assiste, passivo, a decadência em todos os seus níveis: humano, moral e social, como se verá a propósito de “Chanson d’Automne”, de Verlaine, e de “Meus olhos apagados”, de Pessanha. Outro caminho seria ter na arte uma possibilidade de fuga e sublimação, caminho escolhido por Mallarmé, talvez o mais cerebral, filosófico e menos melancólico dos três.

Devido a essa característica do eu-poético de Mallarmé, o modo como pensará na música do poema será diferente do de Verlaine, uma vez que a própria concepção de

³⁴ Melissa Andréa Marietti, *op. cit.*, pp. 25.

³⁵ Eugénio de Castro, *Obras Poéticas de Eugénio de Castro – vol. 1 – Oaristos – Horas – Silva*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1968, p. 19.

³⁶ Embora tenha escrito uma ópera em colaboração com Lucien Viotti. Cf. Jean-Jacques Lévêque, *Paul Verlaine: Le poète orageux (1844-1896)*, Paris, ACR Édition/Poche Couleur, 1996, p. 52.

³⁷ Marcos Silva, *Rimbaud Etc.: história e poesia*, São Paulo, Hucitec, 2011, p. 142.

música para Mallarmé é diferente. O trabalho com os sons não será harmônico e sim matemático, como explicita Anna Balakian:

“Não é com idéias, mas com palavras que se faz um poema”, assim pensava Mallarmé. Em sua busca por aproximar música e poesia, Mallarmé achava que o trabalho do poeta deveria ser matemático, usando uma espécie de cálculo, assim como achava que a construção de uma música era uma ação matemática. Por essa razão, o símbolo, de acordo com Mallarmé, não é a imagem espontânea e algo ambígua que identificamos com os cenários de Verlaine e com as suas resultantes paisagens dos poetas simbolistas, mas os luminosos produtos de uma batalha inconsciente com as várias facetas concretas da realidade (daí o emprego de um vocabulário mais concreto), sua destruição e reconstrução sintética em uma tonalidade indefinida e pura da qual todos os tipos de emanações pessoais podem ser derivados³⁸.

Esse viés matemático, mencionado por Balakian, vai de encontro à ideia que Mallarmé faz da música, em seu sentido rítmico, sintático e não melódico, na sua tentativa de “orquestração verbal”, isto é, uma musicalidade “cerebral”, arquitetada. Nesse caminho, Charles Dantzig dirá que Mallarmé não é um poeta musical no sentido melodioso e sim no sentido rítmico³⁹, como o próprio Mallarmé já havia mencionado.

Por fim, cabe dizer brevemente que a música esteve presente não apenas no substrato fônico, rítmico e melódico, como se tem tentado demonstrar, mas também no substrato semântico. São muitos os poemas que apresentam imagens e temas da música, seja por evocar instrumentos, como o “violoncelo”, de “Chorai, arcadas” e a “viola morosa”, de Pessanha; os “violinos”, de “Chanson d’Automne”, de Verlaine; a “harpa”, em “Sainte” (que contém ainda as imagens do *magnificat* e de Santa Cecília, que reforçam a temática musical), de Mallarmé; seja ao evocar formas de composição musicais, como em “Ariettes oubliées”, *Romances sans paroles*, de Verlaine; “Canção da partida”, de Pessanha e o “Cantique de Saint Jean”, de Mallarmé, para citar apenas alguns exemplos, pois o mesmo se repete em quase todos os simbolistas, como em Cruz e Sousa, cujos títulos “Música da Morte”, “Harpas eternas” e “Violões que choram” reforçam essa presença marcante de temas, imagens e símbolos musicais na poética simbolista.

³⁸ Anna Balakian, *O Simbolismo*, tradução de José Bonifácio A. Caldas, São Paulo, Perspectiva, 2007, pp. 71-2.

³⁹ Charles Dantzig, *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, Paris: Librairie Générale Française, 2008, p. 595.

V. O Diálogo Interartes⁴⁰

Vistas essas tentativas de definições de Poesia e de sua relação com a Música, é necessário voltar para o princípio mallarmeano de sugestão, uma vez que todo o movimento simbolista-impressionista foi pautado nesse princípio, teorizado por Stéphane Mallarmé (1842-1898) em entrevista concedida a Jules Huret, em 1891:

– Creio, *respondeu-me ele*, que, no fundo, os jovens estão mais próximos do ideal poético do que os parnasianos, que ainda tratam seus temas à maneira dos velhos filósofos e dos velhos retóricos, apresentando os objetos diretamente. Penso ser preciso, ao contrário, que haja somente alusão. A contemplação dos objetos, a imagem alçando vôo dos sonhos por eles suscitados, são o canto; já os parnasianos tomam a coisa e mostram-na inteiramente: com isso, carecem de mistério; tiram dos espíritos essa alegria deliciosa de acreditar que estão criando. *Nomear* um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: *sugerir*, eis o sonho. É a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado d'alma, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado d'alma, através de uma série de decifrações ⁴¹.

Embora Mallarmé aludisse à Poesia, não parece exagero dizer que esse princípio norteou a Arte simbolista-impressionista do *fin-de-siècle* e das primeiras décadas do século XX, sobretudo a música, a pintura e a literatura.

Nesse contexto, no qual a Sugestão é ao mesmo tempo um objetivo e um valor, como o foi durante o período em que vigorou o Simbolismo poético, é natural que a música tenha sido considerada por muitos como a mais sublime (já que a mais

⁴⁰ O termo “Diálogo Interartes” foi escolhido para tratar a relação entre a literatura, a música e a pintura por parecer, entre as possibilidades, o mais neutro, sem vínculos, assim, com correntes críticas ou escolas. Nesse sentido, foi importante a leitura do livro *Interartes* (organização de Vera Casa Nova, Márcia Arbex e Márcio Venício Barbosa, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2010), que mostrou as diversas possibilidades de diálogo entre diferentes linguagens artísticas.

⁴¹ Stéphane Mallarmé, “Poesia e Sugestão”, in: Álvaro Cardoso Gomes, *A Estética Simbolista*, São Paulo, Atlas, 1994, p. 102. Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira do trecho: « – Je crois, me répondit-il que, quant au fond, les jeunes sont plus près de l'idéal poétique que les Parnassiens qui traitent encore leurs sujets à la façon des vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement. Je pense qu'il faut, au contraire, qu'il n'y ait qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant : les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent : par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicate de croire qu'ils créent. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggerer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements. » (Stéphane Mallarmé, « Réponses a des enquêtes sur l'évolution littéraire (enquête de Jules Huret) », in *Œuvres Complètes*, texte établi et annoté par Henri et G. Jean-Aubry, Paris : Gallimard, 1974, pp. 868-9).

sugestiva) das Artes, como se mencionou acima, posto que não apreensível, vaga, difusa; a abstração, por excelência. Vale ainda lembrar, no entanto, que o *germe* da concepção simbolista de sugestão já estava presente em Richard Wagner, cujas obras, tão caras aos simbolistas, sobretudo o *Tannhauser* e *Tristão e Isolda*, tornaram-se uma espécie de modelo para os poetas e músicos da época, justamente por serem vagas, sugestivas e inovadoras.

A pintura, por outro lado, é uma arte *muda*⁴², que não *fala* senão por imagens; imagens essas que, no *fin-de-siècle*, tornaram-se igualmente sugestivas, com os traços imprecisos, vagos e oníricos dos pintores impressionistas. Trata-se de uma Arte que, embora completamente visual, não *mostrava* tudo e exigia uma atitude do espectador que precisava deslocar o olhar e, às vezes, deslocar-se para mais longe ou mais perto para identificar as imagens de parques contornos, e, às vezes, completá-la mentalmente, como havia dito Baudelaire a respeito da música. Como postulava Mallarmé, os pintores impressionistas sugeriam e evocavam imagens, ao invés de retratá-las tal como um espelho da realidade, como se vê muito claramente ao se observar, por exemplo, as obras de Claude Monet (1840-1926).

O poema simbolista, por sua vez, parece, em dada medida, adquirir um caráter de elo entre as artes, entre o pictórico e o musical, entre a visão e a audição, em uma época em que suscitar sensações era algo supervalorizado no campo das Artes, sobretudo, quando em caráter sinestésico.

Em outras palavras, as fronteiras entre as artes começam a ser relativizadas e termos como poemas, músicas e pinturas se transformam nas mãos dos artistas desse período, cujas obras, de tal forma poéticas, imagéticas e musicais, poderiam ser repensadas em formas híbridas, como *quadros em texto*, *poemas em imagens*, *imagens de palavras*, *música em texto*, ou em um, talvez, impensável *quadro musical*; em uma fusão que poderia se desdobrar infinitamente, *em si mesma*, em um movimento de *mise-en-abyme*, no perpétuo diálogo entre essas três formas de manifestação artística⁴³. Por

⁴² A esse respeito, cita-se Solange Ribeiro de Oliveira: “As aproximações entre as artes sempre fascinaram os estudiosos do fenômeno estético. Datam da antigüidade algumas metáforas célebres, atribuídas por Plutarco a Simônides de Ceos: a pintura é poesia muda, a poesia, pintura falante, a arquitetura, música congelada”. (Cf. Solange Ribeiro de Oliveira, *Literatura e Música*, São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 9).

⁴³ Nesse sentido, recorre-se novamente ao texto de Solange Ribeiro de Oliveira que comenta ter sido comum críticos e artistas valerem-se de “noções metafóricas como ‘música verbal’, ‘pintura tonal’,

extensão, música e pintura seriam fruto (sonoro e imagético, respectivamente) desse sentimento poético que permeia todas as manifestações artísticas, transmissoras de mensagens estéticas (sobre a Natureza, o Belo, o Real) entre o homem e a Poesia, tal como ocorre em um poema.

Curiosamente, Márcio Seligmann-Silva comenta, a propósito de Diderot, que a Poesia é uma espécie de Arte intermediária entre a Pintura e a Música, já que não é totalmente imagética como a primeira e nem totalmente sugestiva como a segunda:

Para ele [Diderot] a pintura teria a qualidade de poder mostrar [...] a ação no seu [...] momento impressionante; ela estaria numa situação diferente da poesia e da música, que representariam o seu objeto com os signos-hieróglifos. Na poesia, [...] as coisas “sont dites & représentées tout à la fois”, são ditas e representadas ao mesmo tempo. Ela estaria numa situação intermediária entre a pintura e a música, pois ela seria capaz de *descrever* o seu objeto, enquanto “a música suscita com dificuldade uma ideia”. Mas nem por isso, ou justamente devido ao fato de ela constituir um meio tão “pouco preciso” – mas que não deve deixar de ser imitação da alma ou da natureza –, mesmo assim, a música é a arte para a qual Diderot – antecipando também nisso os românticos – reservou o dom de maior influência sobre os seus receptores⁴⁴.

Logo, a Poesia, ainda que seja majoritariamente uma arte do tempo, como a Música – sobretudo quando recitada –, pois não possibilita ao leitor que a contemple em sua totalidade, é também, por outro lado, uma arte do espaço, quando lida, pois possui materialidade na sua disposição na folha de papel, tal qual um desenho ou uma pintura. Em outras palavras, o poema não se limita ao espaço, nem ao tempo, mas de ambos depende, uma vez que se constrói na interseção desse eixo entre a Música e a Pintura.

Do mesmo modo, Diderot considerava, assim como muitos simbolistas viriam a considerar, a Música como a mais sublime das artes (a mais abstrata e, portanto, a mais sugestiva), e, por esse motivo, estes viriam a tentar, sempre que possível, aproximar-se dela, como queria Verlaine ao propor “De la Musique avant toute chose”, verso inicial de sua “Art Poétique”.

‘orquestração de cores’ e ‘planos sonoros’, visando à anulação das fronteiras entre a pintura, a poesia e a música”. (*op. cit.*, p. 108).

⁴⁴ Márcio Seligmann-Silva, “Introdução”, in G. E. LESSING, *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*, introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 41.

No entanto, essa relação interartes não foi *inventada* pelos artistas do final dos Oitocentos. Mais do que um simples diálogo, na Antiguidade Clássica, vale lembrar, música e literatura nem sempre foram Artes distintas e texto e pintura também já haviam sido relacionados.

Em seu artigo “Música e Literatura – seguimentos de uma relação inesgotável”, João de Freitas Branco explica que para os gregos não havia dissociação entre música e poema:

No princípio – chamando mais uma vez princípio à Grécia – música e poesia confundiram-se de maneira inextricável. Segundo Georgides, o surgimento da música ocidental pode ser visto como problemática da contínua relação entre música e linguagem⁴⁵.

Mais adiante, no mesmo texto, o autor aponta que essa relação perdurou por toda a Idade Média; segundo ele, foi só no século XVII que música e literatura tomaram caminhos distintos e autônomos, distanciando-se cada vez mais até o reencontro no século XIX:

Ao longo do ramo literário da ulterior bifurcação, o verso deixa de ser musicalmente condicionado. Perde a estruturação cantante (melódica) ao mesmo tempo que passa a reger-se pela falante. O outro braço da bifurcação, o musical, não se autonomizou tão cedo quanto poderia supor-se. No Ocidente de influência Greco-latina, a música seguiu muito ligada à poesia e também à prosa. A aliança veio a ser totalmente apoiada pela Igreja e, já por outros motivos, pelos músicos-intelectuais renascentistas, precursores da ópera. No plano da cultura letrada, sapiente, e sem esquecer relevantes contribuições do Quinhentos (com participação portuguesa), só no século XVII viria a processar-se uma verdadeira emancipação da música em relação à palavra, designadamente no domínio instrumental, que fora considerado inferior ao vocal⁴⁶.

Esse parece ser o caminho traçado por Mallarmé, que também buscava uma música da fala, pautada em diversas formas rítmicas e sintáticas, e não apenas no carácter melódico, citado por Branco.

Reportando-se, ainda, à Antiguidade, pode-se recorrer a Horácio e a sua *Arte Poética*, na qual, também retomando os gregos, o autor percebia a importância do

⁴⁵ João de Freitas Branco, Música e literatura – segmentos duma relação inesgotável, in *Revista Colóquio/Letras*, Ensaio, nº 42, Mar., 1978, p. 28.

⁴⁶ Idem, *ibidem*, pp. 28-29.

caráter musical em poemas, fosse no interior do próprio verso, através de cuidado com o ritmo ou com a métrica, como também viria a ser feito séculos depois pelos simbolistas:

Homero mostrou qual o ritmo apropriado à narração dos feitos dos reis e capitães nas guerras funestas. Em dísticos de versos desiguais encerrou-se de início a endecha; mais tarde, também a satisfação dum voto atendido. Mas quem seria o inventor da curta estrofe elegíaca? Discutem-no os filólogos e o processo ainda se encontra nas mãos do juiz. A cólera armou a Arquíloco de jambos todos seus; esse pé adequado ao diálogo, que sobrepuja a zoadá do público nasceu para a ação, perfilharam-no os socos e os imponentes coturnos. A Musa conferiu à lira o privilégio de celebrar os deuses, os filhos dos deuses, o púgil vencedor, o cavalo ganhador da corrida, as inquietações da mocidade e as liberdades do vinho⁴⁷ –

fosse salientando a importância do acompanhamento de um instrumento musical, de modo a recordar o caráter performático do texto poético da época, escrito para ser recitado, lido em voz alta ou cantado:

A flauta, não revestida de latão, como agora, a rivalizar com a trombeta, mas sim, suave, duma só peça, com poucos furos, servia para dar tom aos coros e acompanhá-los, enchendo de som a platéia, ainda não apinhada demais, aonde afluía o público fácil de contar, pouco que era, sóbrio, pio, pudoroso⁴⁸.

Na mesma linha de pensamento com que relacionou música e poema, Horácio abre sua *Epístola aos Pisões*, como também é chamada *A Arte Poética*, com uma comparação entre o ofício do pintor e ofício do poeta: “A pintores e poetas sempre assistiu a justa liberdade de ousar seja o que for”⁴⁹. Comparação esta que retoma ao fim de seu discurso com a máxima *Ut pictura poesis*⁵⁰, tornada *tópos* pelos críticos posteriores, eternizando assim essa relação entre literatura e artes plásticas a partir da capacidade de suscitar imagens:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela querera ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre⁵¹.

⁴⁷ Horácio, “Arte Poética”, in Aristóteles, Horácio, Longino, *A Poética Clássica*, tradução de Jaime Bruna, São Paulo, Cultrix, 2005, p. 57.

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 61.

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 55.

⁵⁰ Literalmente: “A poesia é como a pintura”.

⁵¹ Horácio, *op. cit.*, p. 65.

Reaproximar as Artes, portanto, parece um movimento natural, na conjuntura do fim do século XIX, que ao mesmo tempo quebrou tradições, recuperou ideais estéticos esquecidos, redefinindo o conceito de Arte e Poesia e rompendo limites entre gêneros, normas e Artes; sempre na busca de uma nova forma de expressão, original, mais sugestiva, mais intensa, mais poética, como o foram as obras de Debussy e Wagner na música, de Monet, Manet e Cézanne nas artes plásticas, de Maurice Maeterlinck e Villiers de L'Isle-Adam, no teatro, de J.-K. Huysmans e Raul Brandão, na prosa e de Paul Verlaine, Camilo Pessanha, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, António Nobre e Cruz e Sousa na literatura em verso, para citar apenas alguns exemplos.

VI. As categorias de Pound: melopeia, fanopeia e logopeia

Quando se pensa em possibilidades de diálogo entre as Artes do período simbolista, o poema ganha destaque, pois consegue maior interação, ao se tornar, como já se viu, “ponte” entre imagem e texto, texto e som, “Arte intermediária”, na expressão de Márcio Silegmann-Silva, quando comentou Diderot. Isso também já fora notado por Horácio que considerava o poema superior à pintura. No mesmo caminho, tendo percebido esse “caráter interartístico” da literatura, o poeta e crítico Ezra Pound (1885-1972) elaborou interessante estudo, no qual estabelece três critérios para se ler e analisar um poema, levando em conta que a matéria de toda Arte é a linguagem (seja a dos sons, a das cores, a das formas ou a dos movimentos) e que a linguagem da literatura é a própria língua escrita e falada.

A teoria de Pound se encontra de maneira difusa ao longo de seu livro *ABC da Literatura*; pouco afeito à sistematizações, ele não se aprofunda. As ideias vão sendo lançadas (sugeridas?) ao longo do texto e cabe ao leitor *costurar* a teoria final. A despeito disso, sua sensibilidade e agudeza no trato da obra de arte parece dar conta da relação que se vem tentando sistematizar até aqui. A base de sua teoria é a de que as palavras “são carregadas de significado principalmente por três modos: fanopéia, melopéia, logopéia. Usamos uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor ou a saturamos de um som ou usamos grupos de palavras para obter esse efeito”⁵². Mais adiante, retoma aqueles conceitos, aprofundando a discussão sobre eles:

Voltando ao ponto de partida.

⁵² Ezra Pound, *ABC da literatura*, tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix, 2006, p. 41.

A linguagem é um meio de comunicação. Para carregar a linguagem de significado até o máximo grau possível, dispomos – como já foi acentuado – de três meios principais:

1. Projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual.
2. Produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala.
3. Produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados.

(fanopéia, melopéia, logopéia)⁵³

Para Pound, portanto, *fanopeia*, *melopeia* e *logopeia* são recursos da própria linguagem que podem (e devem) ser usados para a composição de boa literatura. Importa atentar para o fato de que sua teoria não é exatamente um método, tampouco está fechada em si. É apenas um conjunto de apontamentos que mapeiam recursos da linguagem em uma tentativa de mostrar a qualidade de obras literárias. De maneira singela e bastante bonita, o professor Claudio Murilo Leal, definiu a “trilogia” de Pound (melopeia, fanopeia e logopeia) como “uma simplificação-sistematização muito pessoal (e verdadeira).” Para o professor, Pound “tem iluminações, mas não desenvolve os seus pensamentos. É genial como um relâmpago no céu. Risca e apaga”⁵⁴. Ainda assim, parece viável ler as obras poéticas do Simbolismo a partir dessa tríade, não como método, mas como orientação, na busca de melhor entendimento da relação dos poemas com a música e a pintura.

À guisa de ilustração, pensa-se no poema “Voyelles”, de Arthur Rimbaud, talvez um dos melhores exemplos para explicitar essa relação:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d’ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d’ombelles ;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

⁵³ Ezra Pound, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁴ Tomou-se a liberdade de transcrever esse comentário feito pelo professor Cláudio Murilo Leal em conversa informal via e-mail, bastante esclarecedora sobre a teoria de Ezra Pound.

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtes semées d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
– O l'Oméga, rayon violet de ses Yeux !⁵⁵

Poema incrivelmente inovador para a época, em “Voyelles”, Rimbaud estabelece relações entre sons vocálicos e cores em um texto de trabalhada sonoridade e altamente plástico. Fusão dos ideais poundianos de melopeia, fanopeia e logopeia, uma vez que através de sons (não apenas os das vogais, mas também da própria sonoridade do verso) evoca imagens, cores e nuances compondo uma imagem difusa, mas apreensível, com intuito de transmitir uma mensagem (uma Ideia, no sentido mallarmeano do termo).

Em uma tentativa de mapear os significados das cores nesse soneto, Álvaro Cardoso Gomes destaca a falta de estrutura linear, a partir de uma sintaxe trabalhada, o que, sem dúvida, o torna mais sugestivo, novamente, ao gosto de Mallarmé:

O soneto “Vogais”, em realidade, não possui sequência linear de tema ou assunto; as imagens estruturam-se segundo a ordem de enunciação do grupo de vogais e consequentes metáforas, arrumadas de acordo com um princípio puramente associativo e não-lógico, alicerçado nas sinestesias. As cores escolhidas são as primárias, do espectro solar. O negro e o branco (ligadas ao “A” e “E”) são antípodas: ausência e presença de todas as cores. E há a sugestão de encaminhamento do negro, emblemático da morte, para o azul, que aponta para o plano celeste. Por outro lado, o branco e o verde aludem à paz e pureza, e o vermelho, colocado bem ao centro, é o símbolo de força e vida latentes⁵⁶.

Esse trecho evidencia o caráter sinestésico e plástico do poema de Rimbaud, bem como a sua subjetividade, pela qual as imagens são escolhidas. É justamente o estranhamento causado pelas escolhas imagéticas que dá a força sugestiva do poema. Apesar disso, o poema possui uma lógica em si mesmo que só reforça seu caráter

⁵⁵ Arthur Rimbaud, “Voyelles”, in Augusto de Campos, *Rimbaud Livre*, São Paulo, Perspectiva, 2002, p. 36. Em tradução de Augusto de Campos: “Vogais”// “A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul, vogais,/ Ainda desvendarei seus mistérios latentes:/ A, velado voar de moscas reluzentes/ Que zumbem ao redor dos acres lodajais;/ E, névea candidez de tendas e areais,/ Lanças de gelo, reis brancos, flores trementes;/ I, escarro carmim, rubis a rir nos dentes/ Da ira ou da ilusão em tristes bacanaís;/ U, curvas, vibrações verdes dos oceanos,/ Paz de verduras, paz dos pastos, paz dos anos/ Que as rugas vão urdindo entre brumas e escolhos;/ O, supremo Clamor cheio de estranhos versos,/ Silêncios assombrados de anjos e universos:/ – Ó! Ômega, o sol violeta dos Seus olhos!” (*op. cit.*, p. 37).

⁵⁶ Álvaro Cardoso Gomes, *op. cit.*, p. 56.

sugestivo. Afinal, sugestão não é um processo aleatório, ainda que Rimbaud possa dar essa impressão, em um primeiro momento.

Ainda a propósito de “Voyelles”, Fernando Guimarães atenta que a voz é, ela mesma, um instrumento musical, demonstrando que ao se ler em voz alta uma obra literária, faz-se música, sobretudo, a partir de sons vocálicos, como os eleitos por Rimbaud para compor seu poema:

O que é a voz – com o seu timbre, a sua tonalidade, o valor dos harmônicos – senão um instrumento musical, sobretudo se se considerar as vibrações produzidas pelas vogais. Esta noção de som instrumental há-de ser levada às suas últimas consequências pelas identificações que se pretendeu estabelecer entre vogais, instrumentos musicais e – na sequência do soneto de Rimbaud – cores. Mas o que em Rimbaud exprime uma libertadora disponibilidade associativa que nos conduz sempre a uma pluralidade de leituras, torna-se, agora, numa mais estreita codificação que leva, por exemplo, a ler na horizontal que o *A* é negro e representa o órgão, que o *E* é branco e representa as harpas, etc. Esta horizontalidade de correspondências sugere, no entanto, a possibilidade de se retomar aquele já referido ideal romântico que é, ao mesmo tempo, poético, pictórico e musical⁵⁷.

“Voyelles”, de Arthur Rimbaud, portanto, bem ilustra os preceitos de Pound. O poema, no entanto, embora bastante plástico, parece, em certa medida, extrapolar a noção de vago prevista no princípio da *sugestão* simbolista. Em certo aspecto, chega a se aproximar, de maneira antecipadora, quase profética, da noção surrealista de escrita⁵⁸, como também explica Guimarães: “A arte da sugestão, que os simbolistas tanto perseguiram, não assume o radicalismo da escrita surrealista”⁵⁹.

Estabelecer relações cromáticas e sonoras foi assunto bastante discutido durante o fim de século simbolista, como já se comentou. René Ghil em seu *Traité du verbe*, anteriormente citado, elencou sons, cores, instrumentos e sentimentos em um procedimento quase matemático, contudo, assaz artificial, imprimindo o caráter de *fórmula* a algo totalmente subjetivo. Seu estudo não parece alcançar a força sonora e imagética do soneto rimbaudiano, ainda que Mallarmé tenha lhe tecido alguns elogios.

⁵⁷ Fernando Guimarães, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2004, pp. 18-19.

⁵⁸ Vale lembrar que André Breton (1896-1966) cita Rimbaud em várias passagens de seu *Manifesto do Surrealismo* (Paris, Gallimard, 1966, pp. 11-64) como um dos precursores do movimento surrealista.

⁵⁹ Fernando Guimarães, *op. cit.*, p. 22.

A Arte simbolista preza o vago e o sugestivo, como é sabido, sem perder de vista o objetivo de suscitar e evocar imagens, que, embora possam parecer difusas, permanecem compreensíveis. Em outras palavras, a lógica da imprecisão norteia o ideal estético desse movimento.

Tendo em vista esses princípios e conceitos, analisar-se-á a obra de três representativos poetas simbolistas e suas eventuais relações com a música e a pintura: Camilo Pessanha, Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé, instauradores daquilo que viria a ser a poética simbolista em Portugal e na França, respectivamente. São autores que dialogam entre si e com outros artistas do período, e cujas obras se destacam pelo uso intenso de melopeia, fanopeia, logopeia, o que, por si só, segundo Pound, demonstraria a importância e qualidade de seus poemas.

CAPÍTULO 2

CAMILO PESSANHA, O VERLAINE PORTUGUÊS?

*Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville.*
PAUL VERLAINE.

I. Pessanha e Verlaine: uma relação superestimada

Nascida na França, na segunda metade do século XIX, a poética simbolista foi bastante representativa naquele país e possibilitou grandes rupturas e transformações, tanto temáticas, quanto formais, sobretudo no que diz respeito ao poema. Essas rupturas, praticadas em uma cultura literária fortemente arraigada nos preceitos clássicos, como era a cultura francesa, culminaram, na conjuntura europeia do início do século XX, nas denominadas *Vanguardas* e naquilo que se convencionou chamar de Modernidade Lírica, cujas raízes já estavam na obra de Charles Baudelaire.

Dentre os poetas que frequentavam os círculos literários simbolistas em Paris⁶⁰, três tiveram um maior destaque e reconhecimento: Arthur Rimbaud, Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé – o *tríptico* da poesia moderna na expressão de Albert Thibaudet (1874-1936)⁶¹. Rimbaud foi, dentre os três, o que mais se distanciou dos preceitos da poética, como se mencionou no capítulo anterior, e, por isso, embora seja contemporâneo dos simbolistas, seus poemas dificilmente podem ser assim classificados. Por outro lado, Mallarmé e Verlaine se encontram na base dessa poética, cada um a sua maneira, de modo que podem ser considerados os poetas mais importantes e representativos da época:

Se julgamos a “grandeza” pelo grau de imitação de um escritor, Verlaine é, na verdade, o mestre; as variações de seus temas e de seu estilo se multiplicarão de geração a geração. Enquanto Mallarmé se torna a pessoa que se ouve, Verlaine é a pessoa cujo

⁶⁰ Importa lembrar que segundo Anna Balakian, mais do que um movimento *français*, “o simbolismo foi um movimento *parisiense* (para distingui-lo do *français*); parisiense por seu aspecto cosmopolita que preparou um determinado clima internacional propício aos subseqüentes grupos de vanguarda”. Cf. *Op. cit.*, p. 15 (grifos da autora).

⁶¹ *Apud* Anna Balakien, *op. cit.*, p. 47.

exemplo como poeta se assimila e imita. [...] Poder-se-ia dizer que todo poeta da década de 1880 até a de 1920, tentou ser um Verlaine. Se Mallarmé é o simbolismo na teoria, Verlaine o é na prática. Verlaine forneceu a forma, o vocabulário, os temas, os símbolos principais, as fontes específicas do animismo na natureza; colocou o sentimento do *ennui* e da agri-doce melancolia; sugeriu a necessidade de um ar de mistério na estrutura poética. Seu grande defeito foi sua incapacidade de dar profundidade além da obscuridade – a ausência de premonição e do maravilhoso em relação aos mistérios que muitas de suas palavras sugeriam mas não autenticavam. [...] A gama do simbolismo vai dos imitadores até os que foram capazes de superar o modelo que Verlaine criou para o movimento simbolista⁶².

Era, portanto, Mallarmé quem era *ouvido* pelos demais poetas e quem deveria *avaliá-los*, por assim dizer; não obstante, era a Verlaine que os novos poetas imitavam, e isso não aconteceu apenas na França, nas cercanias de Paris; no Brasil e em Portugal, também houve quem o lesse e quem o imitasse.

O Simbolismo português não foi um movimento tão preciso como o foi seu correspondente parisiense; há mesmo quem questione sua existência em Portugal⁶³, a despeito das revistas e poetas que se julgavam simbolistas. Tal questionamento, porém, viria do fato de seus três maiores expoentes, Eugénio de Castro, António Nobre (1867-1900) e Camilo Pessanha, terem contestadas suas ligações com a poética simbolista. Eugénio de Castro, por exemplo, apesar de ter introduzido a poética simbolista em terras lusitanas, de tal maneira pregou o preciosismo da forma e o vocábulo “raro” e “absconso”⁶⁴, que em muito se aproximou da poética parnasiana (que, diferentemente do que aconteceu no Brasil e na França, nunca existiu, de fato, em terras portuguesas, como movimento autônomo).

Em caminho inverso, António Nobre ora utilizava uma sensibilidade e simplicidade (no melhor uso da palavra) românticas, ora flertava com novas formas e conceitos, de maneira a ultrapassar o simbolismo e se tornar precursor daquilo que viria a ser o Modernismo; nas palavras de Lindley Cintra: “A rítmica de António Nobre coloca sua poesia na transição entre a poesia do século XIX e XX. Ou [...] entre a poesia romântica e a poesia moderna”⁶⁵.

⁶² Ana Balakian, *Op. cit.*, p. 60 (grifo da autora).

⁶³ Por exemplo, o crítico Luís Felipe Lindley Cintra em *O Ritmo na Poesia de António Nobre*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2002, p. 115.

⁶⁴ Eugénio de Castro, “Prefácio”, in *op. cit.*, pp. 18-25.

⁶⁵ Luís Felipe Lindley Cintra, *op. cit.*, p. 115.

Pessanha, por sua vez – aquele que, de fato, mais se aproximou do movimento simbolista propriamente dito – por ter vivido em Macau praticamente toda a sua vida adulta, não poderia, nessa perspectiva, representar o Simbolismo legitimamente português. Essa visão, todavia, desconsidera os demais poetas e ficcionistas simbolistas, que, a despeito de não terem atingido o prestígio de um Nobre ou de um Pessanha, não deixaram de contribuir com o movimento, cada um a sua maneira, como é o caso, por exemplo, de Raul Brandão (1867-1930) e Roberto de Mesquita (1871-1923).

A maioria dos outros críticos e teóricos que trataram do movimento, no entanto, parece não estar de acordo com a teoria de Cintra. A exemplo disso, cita-se Maria de Lourdes Belchior, que de maneira bastante enfática em seu texto “Verlaine e o Simbolismo em Portugal” deixa claro sua opinião de que não somente existiu um movimento legitimamente simbolista em Portugal, como também afirma ser Camilo Pessanha um de seus mais significativos representantes – merecedor, segundo a autora, “do rótulo de poeta simbolista”⁶⁶. Do mesmo modo pensa o crítico brasileiro Andrade Muricy, um dos pioneiros do estudo do Simbolismo no Brasil, que reconhece, na prosa de Raul Brandão e até mesmo, tardiamente, em Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), elementos da poética simbolista, o que é constatado por outros importantes críticos; Muricy, porém, igualmente dedica uma posição especial ao poeta de Macau:

Eminente simbolista foi Camilo Pessanha (1867-1926) – este sim: **o Verlaine português** –, que longamente viveu, e morreu, no Oriente, na velha Macau. A sua obra, compendiada no livro *Clepsidra* [...], abrange apenas quarenta poesias, mas de melindrosa pureza, de quase imaterialidade expressional, freqüentemente como de translúcido misterioso hermetismo. Apesar de muito mais velho do que Sá-Carneiro, Camilo Pessanha, só conhecido postumamente, foi o derradeiro poeta simbolista português e, sem dúvida, o maior e o mais perfeito⁶⁷.

Com isso, volta-se à afirmação de Anna Balakian a respeito de grande parte dos poetas do movimento seguirem os passos de Verlaine. Apesar disso, tenta-se, aqui, questionar, ou, ao menos, modalizar, a alcunha “Verlaine português”, bastante reducionista, uma vez que, valendo-se deste mesmo trecho de Muricy, características como o “translúcido misterioso hermetismo” e a “quase imaterialidade expressional”

⁶⁶ Maria de Lourdes Belchior, *Verlaine e o Simbolismo em Portugal*, artigo publicado em separata da *Revista Brotéria*, Lisboa, 1970, p. 16.

⁶⁷ Andrade Muricy, *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, Vol. 1, São Paulo, Perspectiva, 1987, p. 87 (grifos nossos).

aproximam-no muito mais da proposta de Mallarmé. O autor de *L'Après-Midi d'un Faune*, tal como Pessanha, almejava uma obra de arte pouco referencial, reflexiva, filosófica e fragmentada, na qual a busca pela Ideia (brevemente comentada no capítulo anterior) era o grande objetivo, e isso difere suas obras da maior parte das compostas por Verlaine.

Andrade Muricy, porém, não foi o único a aproximar Pessanha de Verlaine; grande parte da crítica do Simbolismo português também relaciona o poeta português ao francês, muitos, na tentativa de mostrar a grandeza do primeiro por ter supostamente se inspirado no segundo – na época, tão cultuado que chegou a ser eleito “Príncipe dos Poetas”. Porém, tal associação parece um pouco falha por acabar relegando ao poeta de Macau uma posição de imitador.

Com argumento muito semelhante ao de Muricy, embora de modo bem mais categórico, Álvaro Cardoso Gomes tece muitos elogios ao autor de *Clepsidra* e o classifica como o *legítimo herdeiro de Verlaine*:

[...] de todos os poetas simbolistas [portugueses] do período, o mais importante foi mesmo Camilo Pessanha, que, com sua única obra poética *Clepsidra* (1920), chegou até a influenciar Fernando Pessoa. [...]. Assim, de um lado, **Pessanha é o legítimo herdeiro de Verlaine**, com seus versos musicais que exploram as íntimas relações entre as sonoridades e os estados de alma mais íntimos [...]. Mas do outro lado, Camilo Pessanha é também o poeta que expressa o sofrimento frente à brevidade da vida, a incapacidade do homem de captar o que quer que seja da realidade circundante [...]. Poeta refinado, manifestando em sua poesia sentimento de uma dor cósmica, Camilo Pessanha soube dar como ninguém intensa força à palavra poética, explorada em todas as suas nuances⁶⁸.

Novamente, reforça-se a ideia de Pessanha como maior simbolista lusitano e destaca-se a sua importância para poetas modernistas como Fernando Pessoa (1888-1935) e, pode-se acrescentar, Mário de Sá-Carneiro. Curiosamente, ao falar da relação de Pessanha e Verlaine, Gomes contrapõe a “herança” à expressão do sofrimento frente à brevidade da vida, elementos que não são contraditórios, posto que também Verlaine retratava em seus poemas espíritos melancólicos que, muitas vezes, se deparam com a simplicidade, a mortalidade humana e a fugacidade da vida. É o caso, por exemplo, do poema “Après trois ans”, no qual o eu-lírico se volta saudoso à infância, como

⁶⁸ Álvaro Cardoso Gomes, *O Simbolismo*, São Paulo, Ática, 1994, pp. 45-7 (grifos nossos).

comumente acontece em textos de Verlaine, a começar por seus textos autobiográficos, como *Les Confessions*. Em outras palavras, ao contrapor esses dois elementos da poética de Pessanha, Gomes reforça ainda mais a relação temática entre a sua poesia e a de Verlaine. É, porém, na forma e na estrutura que o poeta português se aproxima de Mallarmé.

Para além da importância de Verlaine para Pessanha, importa lembrar que Pessanha foi importante para Verlaine, pois, segundo Murilo Mendes (1901-1975), foi ele quem difundiu na China a poesia do francês, por ele transportada “com infinito cuidado”, nas palavras do poeta brasileiro⁶⁹. Já a estudiosa italiana, Barbara Spaggiari, embora identifique na obra de Pessanha o “modelo verlainiano”, consegue vê-lo como alguém de muito mais talento do que seria se fosse um mero imitador do autor de *Jadis et Naguère*:

Para além do modelo verlainiano, são também a música, e o som em geral, os verdadeiros protagonistas da obra de Pessanha: as ressonâncias nasaladas da viola, o suspiro lamentoso de uma voz fantasma, o murmúrio longínquo das barcas, o bater obsessivo da chuva, as vozes além-túmulo de um velho disco, a melodia atormentada de um violoncelo, são sons que evocam imagens e se traduzem em palavras, em ritmo de versos e em sucessão medida de sílabas⁷⁰.

Novamente, a questão musical e rítmica é evocada como elemento de aproximação entre esses dois poetas (quando o aspecto rítmico parece evocar muito mais Mallarmé, uma vez que para ele a própria ideia de poesia se confunde com a de ritmo e a forma como se vale desse recurso se aproxima da empregada por Pessanha em muitos momentos, como se verá nos próximos capítulos), mas no texto de Spaggiari, o autor de *Clepsidra* não deve mais seus méritos poéticos apenas às leituras de Verlaine, como poderia ser depreendido em uma leitura mais pautada no vocábulo “herdeiro” de Gomes. Nesse mesmo sentido, o crítico João Camilo, de modo menos enfático que Muricy e Gomes, considera que:

A comparação que Camilo Pessanha estabelece entre a poesia e a música parece trair, antes de mais nada, a sua qualidade de poeta simbolista, **conhecedor e admirador de Verlaine e certamente da**

⁶⁹ Murilo Mendes, Camilo Pessanha visto por Murilo Mendes, in AA.VV. *Persona*, número 10 (número especial dedicado a Camilo Pessanha), 1984, p. 52.

⁷⁰ Barbara Spaggiari, *O simbolismo na obra de Camilo Pessanha*, tradução de Carlos Moura, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Publicações, 1982. p. 13.

poesia francesa do seu tempo [...]. É verdade que Camilo Pessanha não seguiu à letra as propostas de Verlaine, [...]. Mas as modificações que Camilo Pessanha introduziu, ao nível dos acentos, no decassílabo, o partido que tirou do ‘enjambement’ e a variedade de ritmos e de formas que utilizou justificam uma **aproximação** com o autor de *Romances sans Paroles* (1874)⁷¹.

A forma modalizada, como articulou João Camilo, tal qual a da pesquisadora italiana, dá margem a outras leituras, pois não se fecha em Verlaine e se abre para outros poetas franceses, no mesmo sentido pretendido com a aproximação com a obra de Mallarmé, comentada adiante. Além disso, Camilo vale-se do termo “aproximação”, considerado, atualmente, muito mais adequado pelos teóricos da literatura comparada para o trato do diálogo entre obras de dois ou mais autores, do que, por exemplo, os termos “influência” e “herança”, usados de maneira tão taxativa em textos críticos que seguem uma linha analítica mais antiga, como o texto citado de Álvaro Cardoso Gomes.

Em perspectiva semelhante, em seu inovador estudo sobre a estrutura em contraponto em Pessanha, Vera Lúcia Hanna estabelece relações bastante interessantes entre Pessanha e Stéphane Mallarmé, reiterando, contudo, a relação evidente entre o português e Verlaine:

Como Mallarmé, Camilo Pessanha eliminou a intenção nocional da poesia, para, através desta, desempenhar, como a música, a tarefa de sugerir emoções.

Em Verlaine, encontra-se o caráter essencialmente sugestivo da linguagem poética, pois a aliança entre música e poesia evoca o inexprimível. É assim que a poesia simbolista afirma sua existência autêntica⁷².

O interessante na tese de Hanna, que apesar de ter sido defendida em 1980, é ainda muito atual, é justamente aproximar Pessanha de Mallarmé pelo viés musical, e aproximá-lo de Verlaine pelo viés sugestivo (princípio mallarmeano por excelência), ainda que se admita também uma relação musical entre este e Pessanha:

Camilo Pessanha, afastando-se de uma poesia aristocraticamente retocada de preciosismos vocabulares, prefere a música da alma e o recolhimento interior. Seu lirismo segue a qualidade musical dos poemas de Verlaine e, em Clepsidra, ele realiza

⁷¹ João Camilo, A *Clepsidra* de Camilo Pessanha, in AA.VV., *Persona*, 10, p. 20 (grifos nossos).

⁷² Vera Lúcia Hanna, *op. cit.*, pp. 62-63.

a documentação da sensibilidade com a certeza de quem reconhece que o mundo inteiro é feito de ilusão e dor⁷³.

A partir disso, depreendem-se algumas semelhanças (guardadas, é claro, todas as inúmeras diferenças) entre Verlaine e Mallarmé, cada um a seu modo, musicais e sugestivos, pertencentes, vale reiterar, ao movimento simbolista que tinha, como se comentou no capítulo anterior, como um de seus princípios o de tentar desestabilizar as rígidas formas literárias que desde o romantismo vinham sendo questionadas e estreitar os laços entre as artes, em um crescente processo de diluição de fronteiras.

Voltando a Pessanha, parece claro que toda, ou a maior parte da crítica o considera, de fato, o maior simbolista português – poder-se-ia mesmo dizer de língua portuguesa – e, realmente, seus poemas se aproximam em muitos pontos dos de Verlaine, notadamente no que diz respeito à musicalidade, aos temas escolhidos e, em alguns casos, ao modo como se valem do recurso da sugestão. Dizer, porém, que “Pessanha é o Verlaine português” – na expressão de Muricy – ou o “herdeiro de Verlaine” – na de Álvaro Cardoso Gomes –, como grande parte da crítica também o considera, parece não dar conta de sua obra que, diferentemente da de Verlaine, trouxe para os poemas de língua portuguesa uma plasticidade hermética e sugestiva e construções rítmicas e sintagmáticas ainda novas em Portugal e muito mais mallarmeanas que verlainianas, como antecipou Vera Lúcia Hanna; sem mencionar, aliás, sua relação com o Oriente, que lhe confere originalidade e particularidade, mas cuja discussão não cabe neste trabalho, cujo foco é justamente o que há de ocidental em sua obra, e, de maneira mais específica, o que nela há do simbolismo francês.

Ainda a propósito do diálogo entre as obras de Pessanha e Verlaine, cita-se um comentário, extraído da conclusão da dissertação de mestrado de Melissa Marietti, no qual a autora se ocupa em mostrar não apenas o que ambos têm em comum, mas, igualmente, o que cada um tem de particular, exemplificando suas especificidades e tendo o cuidado de não estabelecer nenhuma relação de hierarquia que pudesse soar “simplista” ou “reducionista”, como algumas das considerações citadas acima:

[...] a denominação de “Verlaine Português” a Camilo Pessanha, que se deve justamente ao uso que Pessanha faz das estruturas formais e da musicalidade, soa como simplista e reducionista, pois é diminuir o valor da obra do poeta português em relação ao francês. Além disso, tal denominação não leva em conta as características da obra de

⁷³ Vera Lúcia Hanna, *op. cit.*, pp. 29-30.

Verlaine e de Pessanha, resumindo-se a classificá-los apenas pelo uso dos elementos formais.

A aproximação entre esses dois poetas é pertinente, mas não deve ser simplista e nem reducionista. O exame atento da obra dos dois autores, através da análise de poemas, permite estabelecer que o diálogo entre a obra dos dois poetas é possível, mas constrói-se de semelhanças e diferenças. A relação de diálogo, como apontamos, ultrapassa as camadas superficiais do poema, mais do que a possibilidade de aproximação pelo emprego dos recursos que imprimem sonoridade à poesia, parece-nos permitido aproximá-los também quer pelos temas quer pela maneira de apresentá-los, pois como vimos na análise dos poemas, muitas vezes os recursos formais utilizados pelos poetas são divergentes, nesse caso, como quisemos mostrar, a convergência revela-se na construção do sujeito poético desajustado e desencantado e na noção de tempo⁷⁴.

É nesse sentido que se orientará o presente estudo, sempre buscando mostrar o que de inovador cada autor propõe, como Verlaine e Pessanha se aproximam, não simplesmente por que Pessanha o leu, mas por terem escrito dentro de uma mesma conjuntura poético-estética e temporal, imersos em um mesmo *Zeitgeist* – conjuntura que não impede, como não deveria mesmo impedir, a inovação que pode ser vista em ambos, a partir de suas especificidades.

Para concluir, volta-se para a obra crítica de Paulo Franchetti, especialista na obra do poeta de Macau, que antes de Marietti, já havia questionado a filiação cega de Pessanha a Verlaine e mostrou que esse *exagero* – posto que não seja um equívoco aproximá-los – é proveniente, sobretudo, de certa semelhança biográfica, para além da semelhança melódica, por assim dizer, comentada por João Camilo e Barbara Spaggiari. Pessanha seria comparado a Verlaine, por conseguinte, de acordo com Franchetti, devido ao mito verlainiano do *poète maudit*, de vida desregrada e incompreendida por seu tempo:

Quem quer que passe os olhos pelo conjunto de documentos sobre Pessanha [...] logo percebe que o autor de *Clepsidra* acabou por ser tomado ou produzido como uma contrafação portuguesa de Verlaine, e que os depoimentos – principalmente os de segunda mão – sublinham insistentemente os desregramentos de sua vida privada e sua degenerescência física e moral.

A sua apresentação como uma espécie de Verlaine português é compreensível: o mesmo efeito de escândalo produziram a aventura rimbaudiana de Verlaine, na Paris cosmopolita de seu tempo, e o

⁷⁴ Melissa Andréa Marietti, *op. cit.*, pp. 108-9.

concubinato de Pessanha com mulheres chinesas na conservadora sociedade colonial portuguesa.

Mas sucede que não é só o mito do poeta maldito que ressuma dessas páginas: coloridos por variável dose de parvoíce ou má intenção, muitos desses retratos pintam-nos um Pessanha bastante diminuído como intelectual e um tanto inverossímil como pessoa pública⁷⁵.

A possibilidade de aproximação de eventos biográficos e a intensa musicalidade em seus poemas seriam, pois, o(s) elo(s) principal(is) entre os dois poetas; não obstante, importa lembrar que a musicalidade, embora fosse, talvez, mais veementemente presente na poesia de Verlaine, está na base dos preceitos simbolistas e pode ser encontrada em praticamente todos os autores ligados à poética, inclusive em Mallarmé, como também foi apontado por Vera Lúcia Hanna. Do mesmo modo que há sugestão – um princípio mallarmeano – em outros poetas simbolistas, como em Verlaine, Pessanha, Eugénio de Castro, Alphonsus de Guimarães e Cruz e Sousa, como Hanna também apontou.

Na obra de Mallarmé, tudo se torna sugestivo, desde os espaços em branco até o ritmo truncado e inovador, bem como a cadência e o andamento do verso, além de sua sintaxe fragmentada, também presente em Pessanha. Há, conseqüentemente, certa musicalidade que lhe é bem própria, como explica Charles Dantzig em seu *Dictionnaire Egoïste de la Littérature Française*: “Mallarmé n’est pas un poète musical dans le sens mélodieux ni même sonore du terme, mais dans le sens rythmique”⁷⁶.

Logo, como já foi dito, ainda que musical, Mallarmé busca uma nova sonoridade, pautada no ritmo, no desregramento da sintaxe e no *logos*, considerando o ritmo da fala e da prosa, através de estruturas truncadas, ou mesmo “estilhaçadas”, como em *Un coup de dés*. A poesia de Mallarmé é arquitetural e cerebral, muito diferente da música melodiosa dos românticos. É musical, mas com uma música muito própria, apreendida a partir do ritmo da fala. A melopeia de Mallarmé é logopaica: a razão em função da música, ou melhor, a música (proveniente do ritmo da fala) em função da razão.

⁷⁵ Paulo Franchetti, “Vida de Camilo Pessanha”, in Camilo Pessanha, *Clepsidra*, edição de Paulo Franchetti, Cotia, SP, Ateliê editorial, 2009, pp. 134-7.

⁷⁶ “Mallarmé não é um poeta musical no sentido melodioso nem mesmo sonoro do termo, mas no sentido rítmico” (Charles Dantzig, *op. cit.*, p. 596).

Sobre a musicalidade no verso simbolista, Anna Balakian ainda comenta que, no concernente a Verlaine, ela se faz por meio de repetições e pelo apelo musical que cada palavra, expressão, sílaba ou mesmo fonema, traz ao verso. Mallarmé, mais filosófico, considerava o poema quase como uma obra musical na busca pela “orquestração sinfônica da frase.” É o ritmo, a sintaxe, o silêncio, os espaços em branco, que vão compor a musicalidade de Mallarmé⁷⁷. A música de Verlaine encanta pela melodia dos jogos de repetições, pela cadência, assonâncias e aliterações; a de Mallarmé pela estranheza de seus *enjambements*, pela sintaxe fragmentada, pelo jogo rítmico inusitado, “estilhaçado” e “interrompido” como é próprio ao ritmo da fala; em Pessanha, ambas coexistem em uma espécie de estranhamento fragmentário e melódico.

Ao lado da musicalidade está o princípio da “sugestão”, já comentado no capítulo anterior, segundo o qual o poema deve conter certo mistério para ser sugestivo. A despeito disso, pode-se dizer igualmente que há sugestão em Verlaine, de novo reiterando as palavras de Hanna, embora *sua* sugestão não se dê da mesma forma que a do autor de *L’après-midi d’un faune*. Enquanto em Mallarmé esse princípio se manifesta de uma forma mais *plástica*, com a evocação e construção de imagens *que se constroem pouco a pouco*, Verlaine utiliza, por exemplo, a sonoridade como forma de expressão sugestiva – significante corroborando significado – fazendo uso de imagens sonoras. Não que Mallarmé não tenha feito jogos sonoros, ou que Verlaine não construísse belas imagens, mas ao lê-los comparatistamente é visível como cada um se destaca em cada um destes dois princípios e o quanto divergem na maneira de trabalhá-los. Por sua vez, Pessanha, novamente, fez ambas as formas de sugestão: tanto a mais sugestiva e, portanto, mais propriamente mallarmeana, quanto uma mais musical a partir dos recursos sonoros do verso, tipicamente verlainiana. Valeu-se de melopeia, fanopeia e logopeia, através de elementos do simbolismo francês, de elementos orientais, da cultura portuguesa e sendo, é claro, original.

II. O motivo do epíteto: “Meus olhos apagados”

Considerados esses aspectos a partir da teoria e da opinião de alguns reconhecidos críticos do movimento simbolista em Portugal, faz-se necessária a exemplificação com alguns textos poéticos, de modo a verificar como de fato se dão as

⁷⁷ Anna. Balakian, *op. cit.*, p. 55.

convergências entre as obras de Pessanha e Verlaine e Pessanha e Mallarmé, bem como suas divergências e especificidades. Para tanto, parte-se do poema “Meus olhos apagados”, de Camilo Pessanha, poema que chegou a ser lido como “tradução” de um poema de Verlaine e que foi, muitas vezes, um dos principais motivos pelo qual ele teve sua obra comparada e exageradamente (para não dizer erroneamente) subordinada à de Verlaine:

*Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville.*

VERLAINE

- 1 Meus olhos apagados,
 Vede a água cair.
 Das beiras dos telhados,
 Cair, sempre cair.
- 5 Das beiras dos telhados,
 Cair, quase morrer...
 Meus olhos apagados,
 E cansados de ver.
- 10 Meus olhos, afogai-vos
 Na vã tristeza ambiente.
 Caí e derramai-vos
 Como a água morrente.⁷⁸

A chave de leitura comparatista nasce já na epígrafe, na qual se lê um verso do poema “Il pleure dans mon coeur”, a terceira das chamadas “Ariettes oubliées”, do livro *Romances sans Paroles*, de Verlaine, publicado em 1874. Devido a essa epígrafe, torna-se praticamente impossível ler este poema sem recorrer ao do francês e verificar em que medida o segundo pode ajudar a elucidar o primeiro (não a diminuí-lo). Uma vez lida a terceira “Ariette oubliée”, percebe-se que, para além da epígrafe, há igualmente uma gama de imagens e associações presentes em ambos os poemas, tal como a chuva relacionada ao choro e a água que escorre pelos telhados, na busca de uma representação de um estado de espírito lânguido e melancólico, como se lê no poema abaixo:

Il pleut doucement sur la ville.

(ARTHUR RIMBAUD.)

- 1 Il pleure dans mon coeur
 Comme il pleut sur la ville ;
 Quelle est cette langueur
 Qui pénètre mon coeur ?

⁷⁸ Camilo Pessanha, “Meus olhos apagados”, *op. cit.*, p. 69.

5 Ô bruit doux de la pluie
 Par terre et sur les toits !
 Pour un coeur qui s'ennuie
 Ô le chant de la pluie!

10 Il pleure sans raison
 Dans ce coeur qui s'écoeure.
 Quoi ! nulle trahison ?...
 Ce deuil est sans raison.

15 C'est bien la pire peine
 De ne savoir pourquoi
 Sans amour et sans haine
 Mon coeur a tant de peine !⁷⁹

De maneira bastante sucinta, mas eficaz, o crítico Jacinto do Prado Coelho aponta as principais relações entre esses dois poemas, as quais, segundo ele, de âmbito “incontestável”, pois Verlaine é nomeado na epígrafe:

O que há de comum entre os dois poemas é sobretudo o motivo da chuva posta em relação com um estado de alma, e também o caráter musical da expressão, reforçada em Verlaine pela repetição das palavras **(coeur)** e de sons em paróximos **(pleure/pleut; coeur/écoeure)** e em Pessanha pela reiteração não só de palavras como de versos inteiros, num deixar e retomar que pode ser sucessivo (“Das beiras dos telhados,/ Cair, sempre cair.// Das beiras dos telhados,/ Cair, quase morrer...”)⁸⁰ ou distanciado (há cinco versos de intervalo entre o primeiro verso “Meus olhos apagados” e o seu apostrofo, em eco obsessivo, “Meus olhos apagados,/ E cansados de ver”). Música dolente, branda⁸¹.

Em outras palavras, Coelho identifica a semelhança melódica e temática entre os dois poemas, sobretudo, na sonoridade entre alguns vocábulos e no uso reiterado de estruturas sintáticas parecidas. Não obstante, a música do poema de Pessanha não se dá apenas pelas rimas e pela repetição dos versos. O uso verlainiano da aliteração é feito de modo extremamente sugestivo, de forma a sugerir o som da água com o uso reiterado de sons sibilantes – /s/ – e líquidos – /l/ e /lh/⁸¹ –, sons que se encontram abundantemente nos versos ímpares (“MeuS oLHoS apagadoS”/ “DaS beiraS doS teLHadoS”),

⁷⁹ Paul Verlaine, *op. cit.*, 2007, pp. 192. Em tradução de Guilherme de Almeida: “Chora o meu coração/ Como chove na rua;/ Que lânguida emoção/ Me invade o coração?// Ó frio murmúrio/ Nas telhas e no chão!/ Para um coração vazio,/ Ó aquele murmúrio!// Chora não sei que mal/ Meu coração cansado./ Um desengano? Qual!/ É sem causa este mal.// É a maior dor – dói tanto! –/ Não se sabe por quê,/ Sem ódio ou amor, no entanto/ O coração dói tanto.” (in Paul Verlaine, *op. cit.*, 2009, p. 65).

⁸⁰ Jacinto do Prado Coelho, De Verlaine a Camilo Pessanha e a Fernando Pessoa, in *Revista Colóquio/Letras*, Notas e Comentários, nº 26, Jul. 1975, p. 78.

⁸¹ Cf. Melissa Andréa Marietti, *op. cit.*, p. 102.

alternados pelos sons oclusivos /p/, /g/, /d/, /b/ e /t/, produz um efeito sonoro semelhante ao “pingar” das gotas que caem dos telhados, lentamente. E esse movimento está em contraponto aos sons oclusivos e róticos nos versos pares (“Ve**De** a á**Gua CaiR**”/ “**CaiR** sem**Pre CaiR**”), quando o som da água escorrendo parece cessar, sobrando apenas o gotejar. Na terceira estrofe, os sons sibilantes e líquidos diminuem e praticamente cessam no verso onze; ao mesmo tempo, diminuem as oclusivas, na mesma medida em que aumentam significativamente as nasais, que dão a ideia de morosidade e continuidade, representando no plano do significante o que está no plano do significado nos dois últimos versos, nos quais se derrama a água morrente.

Esse “jogo sonoro” desdobra-se a partir da matriz sonora “Meus olhos apagados”, verso que traz em si todos os sons que vão se repetir ao longo do poema e é empregado por três vezes, alertando o leitor da sua importância.

Esse recurso que alterna sons entre versos ímpares e pares também é notado no esquema métrico: os versos ímpares possuem acentuação na segunda e sexta sílaba enquanto os versos pares os têm nas terceiras e sextas sílabas, com exceção apenas no verso dez que tem acentuação na segunda, quarta e sexta sílabas, justamente na terceira estrofe, na qual diminui, para depois cessar, o jogo das aliterações.

O efeito contrapontístico, rítmico-sonoro, espelha-se no semântico: nos versos ímpares há sintagmas nominais, enquanto nos pares há verbais. Na terceira estrofe, porém, os sintagmas se invertem, assim como o jogo das aliterações que vai cessando, para se calar no último verso. Novamente, colaborando o efeito “pingado” do poema que reforça a imagem.

Existem, pois, dois “métodos diferentes para relacionar poesia e música, um deles característico de Verlaine e outro de Mallarmé”⁸², uma vez que essa “orquestração” em contraponto, que atinge vários níveis estruturais (do fonético ao semântico e sintático), está mais próxima ao efeito almejado pelo autor de *L’après midi d’un faune*, enquanto a sonoridade monótona, repetitiva e langorosamente melódica é totalmente verlainiana. Nesse sentido, Marietti comenta:

As repetições de versos e palavras causam efeito visual e tonal no poema. Para Mallarmé, a poesia deve simular uma sinfonia e, assim, diminuir o grau de descontinuidade entre uma mudança e outra. Portanto, as repetições de palavras e versos do poema dão certa

⁸² Melissa Andréa Marietti, *op. cit.*, p. 102.

continuidade às estrofes que se organizam e fluem como uma sinfonia. Já o apelo ao ouvido, isto é, as repetições de sons idênticos ou semelhantes, é recurso muito utilizado por Verlaine. Nesse caso, a continuidade é sugerida pela alternância de sons idênticos e semelhantes, tal método pode ser percebido no poema em estudo pelas aliterações⁸³.

Essas aliterações também estão presentes no poema de Verlaine, no qual o mesmo recurso a sons líquidos, contrapostos a sons oclusivos (cuja matriz sonora parece ser o encontro “PL-”) é usado para sugerir a chuva: “IL pLeure”, “IL pLeut sur La viLLe”, “QueLLe est cette Languer”.

É também verlainiano o tema do tédio e do desencanto do eu diante da vida que pode ser sentido no eu-lírico apático de “Meus olhos apagados” e no eu questionador de “Il pleure dans mon coeur” – sem mencionar a questão da passagem do tempo, mencionada no início desse capítulo; e todas essas características são estudadas por Marietti em sua pesquisa, como se verifica no trecho abaixo:

Assim, é nossa intenção mostrar que o diálogo entre as obras de Paul Verlaine e de Camilo Pessanha ultrapassa as afinidades formais e a musicalidade, motivos pelos quais a crítica sempre os aproxima, e insere-se na perspectiva da construção do sujeito poético e na sua percepção desajustada do passar do Tempo⁸⁴.

Em complemento a essa leitura do desajuste diante do passar do Tempo, é interessante retomar a interpretação da metáfora da água – presente em toda a obra de Pessanha, a começar por seu título *Clepsidra* –, elaborada na dissertação de mestrado de Gilda Santos. Segundo a professora,

A epígrafe de Verlaine revela de imediato a homologia pranto/chuva a ser ampliada sobretudo nos versos finais. Primeiramente, a voz lírica, desdobrada no vocativo de “meus olhos apagados”, impõe a estes a insistente contemplação da chuva que cai, que morre, como que prenunciando e preparando o irremediável futuro; por fim, igualando olhos e águas na mesma aniquilação (“afogai-vos”), faz emergir a tristeza já antes pressentida⁸⁵.

Desse modo, vê-se a perfeita sintonia nesse poema de Pessanha entre os planos da forma e do conteúdo. Percebe-se o eco de Verlaine, nas imagens, na sonoridade, na musicalidade e na escolha dos vocábulos; no entanto, como comentou Marietti, para

⁸³ Melissa Andréa Marietti, *op. cit.*, pp. 101-2.

⁸⁴ Idem, *ibidem*, p. 8.

⁸⁵ Gilda Santos, “*Clepsidra*, uma via de leitura”, in Gilda Santos e Izabela Leal, *Camilo Pessanha em 2 tempos*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007, p. 42.

além de Verlaine pode ser percebida certa elaboração “sinfônica” mallarmeana que se traduz, também, na construção de imagens de forma mais sugestiva do que no poema de Verlaine, muito mais difuso e introspectivo. Se, por um lado, no poema de Verlaine as imagens exteriores (como a chuva que cai sobre a cidade) aparecem apenas para ilustrar sentimentos do eu-lírico, no poema de Pessanha, o ambiente reproduz o estado de espírito do eu, em um efeito de contiguidade que transpassa igualmente para a estrutura, como se viu, em um perfeito uso de melopeia e fanopeia conjugadas.

De maneira mais radical, Maria de Lourdes Belchior, no artigo já mencionado sobre a presença de Verlaine em Portugal, chega a ler o poema de Pessanha como *tradução livre* da obra de Verlaine, não dando margem a qualquer aproximação com Mallarmé, como se vê no fragmento abaixo:

Apesar de declarar e proclamar que Verlaine era leitura de cabeceira de Camilo Pessanha, J. de Castro Osório repudia a aproximação que entre ambos possa esboçar-se mesmo perante uma prova tão evidente como a da tradução livre de uma das “*Ariettes oubliées*”, de Verlaine (cf. *Água Morrente* [...]), mesmo perante outras provas que já tenham sido feitas [...], João de Castro Osório afirmará “a estrutural diferença, é quase antítese entre os dois grandes poetas, o francês Paul Verlaine e o português Camilo Pessanha” [...]. Ora o leitor de *Clepsidra* surpreende semelhanças (influências?), afinidades entre Verlaine e Camilo Pessanha⁸⁶.

Embora esse comentário pareça exagerado, é inquestionável o diálogo entre os poemas de Verlaine e de Pessanha, como Jacinto do Prado Coelho, Melissa Marietti e Gilda Santos bem demonstraram nos trechos citados acima.

Logo, a despeito da veemente negativa de João de Castro Osório a respeito dessa relação, torna-se impossível negá-la. Curiosamente, como a confirmar essa leitura e dar mais suporte à crítica que lê Pessanha como um novo Verlaine, a professora Gilda Santos (que, tal como os demais, afirma que Pessanha é o melhor simbolista português) cita carta do próprio autor de *Clepsidra* que, ao que parece, percebia a semelhança de seus versos com o do francês:

É quase unânime a afirmativa de que Pessanha é o maior simbolista português. Nesta perspectiva, tem sido relacionado aos autores conterrâneos e/ou estrangeiros que as histórias literárias filiam ao mesmo movimento. A aproximação de Camilo Pessanha e Verlaine é quase inevitável, ainda mais porque o próprio Pessanha se dá conta

⁸⁶ Maria de Lourdes Belchior, *op. cit.*, p. 17 (gritos da autora).

da semelhança: “Vim a descobrir que o ritmo dos meus decassílabos que tanto me preocupavam é o do verso de Verlaine” [...], confessa em carta a um amigo. E não será por acaso que o poema mais conhecido como “Água Morrente” possui epígrafe do simbolista francês⁸⁷.

Pelo que se pôde averiguar, as duas únicas menções a Verlaine na obra de Pessanha são: a referência explícita na epígrafe de “Meus olhos apagados” e a mencionada em carta. Não parece, pois, exagero, como se viu até aqui, dizer que foram elas, sobretudo, juntamente com o caráter melódico e certa leitura biografista, o que motivou parte da crítica a ver nos versos de Pessanha, traços tão marcantes da poesia de Verlaine.

III. Entre o som e a imagem: a sugestão

Ao lado do par “Meus olhos apagados” e “Il pleut dans mon coeur”, é igualmente comum que se compare os poemas “Chorai Arcadas”, de Camilo Pessanha, e “Chanson d’Automne”, de Paul Verlaine.

Sem negar a relação, de fato existente do ponto de vista estrutural e sonoro, entre estes dois textos poéticos, e muitas vezes exagerada por leituras um tanto “forçadas” de que “Chorais arcadas” seria uma *tradução livre* de “Chanson d’Automne” (tal qual Maria de Lourdes havia proposto a respeito de “Meus olhos...”), propõe-se a seguir uma leitura dessas duas composições cotejadas com “Sainte”, poema breve de Stéphane Mallarmé, para mostrar, como apontaram Hanna e Marietti, que Pessanha é muito mais do que um imitador de Verlaine.

Tal escolha não foi fortuita, os três poemas apresentam uma temática parecida ao tratarem da música, além de apresentarem formas tradicionais, constituídos de versos regulares e rimados. No caso dos dois primeiros, a escolha se motivou a partir de larga tradição da crítica de Pessanha em compará-los, exemplificada pela seguinte afirmação de João Camilo de que “‘Chorai arcadas’ parece ser directamente inspirado da ‘Chanson d’automne’ de Verlaine”⁸⁸.

Tentar-se-á, portanto, demonstrar que, a despeito da grande semelhança entre eles, o texto de Pessanha em muito se aproxima também da obra de Mallarmé⁸⁹, na

⁸⁷ Gilda Santos, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁸ João Camilo, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁹ A escolha de “Sainte” se deu, sobretudo, pela familiaridade temática com os poemas de Pessanha e Verlaine.

medida em que apresenta ruptura sintática e estrutura fragmentária que não são tão visíveis no poema de Verlaine, que se lê abaixo:

Chanson d'automne

1 Les sanglots longs
Des violons
De l'automne

Blessent mon cœur
5 D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,

10 Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure

Et je m'en vais
Au vent mauvais
15 Qui m'emporte

Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.⁹⁰

Esse poema, como já diz o título, é uma canção, já que é bastante musical – pura expressão melopeica. Não é apenas rimado e muito melódico; é, além disso, construído por uma repetição intensa de sons nasais e também por rimas internas que produzem uma cadência *embalante*, de modo a sugerir o som melodioso dos violinos; de igual maneira os sons nasais dão a impressão de *alongar* o verso – e de fato o fazem na enunciação em voz alta do poema – o que sugere a “languidez” da canção. Ao mesmo tempo, há um movimento *pendular* assaz sutil que, não obstante, é perceptível pelo ritmo, o que alude ao movimento do arco do violino e também ao movimento lento da folha morta que cai de uma árvore. Esse movimento se traduz também no aspecto quase ideogrâmico do poema, cuja disposição no papel parece emular o movimento da folha em queda, transmitindo a sensação de tédio, proveniente da passagem vagarosa do

⁹⁰ Paul Verlaine, *op. cit.*, 2007, pp. 72-3. Propõe-se a seguinte tradução para este poema na tentativa de preservar ao máximo os jogos sonoros elaborados por Verlaine: “Canção de Outono”: “Longos sons finos/ Dos violinos/ Do Outono// Ferem minh’alma/ Com uma calma/ Dando sono// E sufocando,/ Pálido, quando/ Soa a hora,// Me vem à mente/ Dia latente/ Meu eu chora// E me vou lento/ Com o mau vento/ Que transporta// Pra cá, pra lá/ Parece à/ Folha morta”.

tempo – por sua vez simbolizada pela folha, retratada aqui de maneira bastante plástica –, e tal tédio parece sufocar o sujeito poético⁹¹.

A propósito da relação entre a musicalidade de “Chanson d’Automne” e o langor típico da poesia de Verlaine (e também de Pessanha, como se verá no próximo capítulo a propósito de “Viola Chinesa”), Melissa Marietti comenta:

A musicalidade de Verlaine liga-se ao movimento lento, ao caráter fugidio e fugaz das paisagens; imagens de árvores, nuvens, moinhos e fantasmas passam diante dos seus olhos e também do leitor como fugidias visões. Seus poemas são muitas vezes a contemplação do sujeito poético da sensação que está muito próxima de se extinguir; na verdade, ele sente que o mundo está desaparecendo, que tudo é inapreensível, restando apenas esse traço evanescente das sensações. A imagem da folha morta levada pelo vento, poetizada em um de seus poemas, é símbolo da atitude do sujeito poético inserido na poesia de Verlaine e também é imagem recorrente na poética simbolista⁹².

Basicamente, são duas imagens que se sobrepõem: a do arco do violino e a da folha que cai. O movimento é o mesmo em ambas: um vai e vem bem lento que evoca, com certa melancolia, a fugacidade da vida, e tem em si certa nostalgia e monotonia. Essa imagem se destaca ainda por estar representada plasticamente na própria disposição do poema na página em branco. Ao contrapor versos mais longos (o primeiro e segundo de cada estrofe), com versos mais curtos, e com recuo maior, o poema se estrutura de forma pendular, forçando o olhar do leitor a acompanhar o movimento de vai e vem dos versos que reproduzem o cair da folha.

A folha caída da árvore é também imagem da instabilidade e da mudança⁹³ e representa o Outono, estação em que as folhas morrem e as árvores ficam nuas e toda a Natureza se prepara para “morrer” no inverno, por isso o Outono é considerada a mais melancólica das estações. É uma estação imprecisa, de transição. Mas de transição decadente e ar deprimente. Por isso o eu do poema chora, sufoca, soluça. Esse é o sentimento causado pelo lamento do violino que igualmente ecoa os soluços do eu; ao mesmo tempo, é o sentimento com que ele depara ao ver uma folha caindo lentamente, no outono.

⁹¹ Importa aqui dizer que o tema do tédio é muito frequente na poesia simbolista e aparecerá em outros momentos na lírica de Verlaine e na de Pessanha.

⁹² Melissa Andréa Marietti, *op. cit.*, p. 27.

⁹³ Claudine Dubois, *Étude sur Poèmes Saturniens*, 2ª edição, Paris, Ellipses, 2007, p. 44.

O outono dá a sensação de imprecisão; nem frio ou adormecido como o inverno, nem quente como o verão, tampouco vivo e florido como a primavera. O outono é o meio termo, o limite, a passagem, é o momento em que as folhas perdem a cor e o viço, tornam-se opacas e caem. O outono anuncia a morte. É um dos símbolos, por excelência, da decadência, juntamente com o crepúsculo e a cor cinza, isto é, elementos que podem representar a incerteza e a imprecisão, tão caras aos poetas simbolistas e, sobretudo, a Verlaine⁹⁴.

O poema de Verlaine é voltado para o lamento do eu-lírico e para sua contraparte plástica representada pela folha. As duas imagens, os violinos e a folha em queda, sobrepõem-se e se complementam, na medida em que fazem um movimento parecido e espelhado plástica e sonoramente, como foi dito acima.

Vale dizer que o outono é tema de muitos quadros impressionistas, nos quais é retratado através de traços fugidios e imprecisos, como era postulado pelos artistas da época, procurando dar às folhas a impressão de movimento, na tentativa de registrar esse momento fugaz.

De modo a reforçar essa leitura que aproxima os quadros impressionistas a “Chanson d’Automne”, cita-se, novamente, Melissa Marietti, que atenta para o efeito ecfrástico em Verlaine, em cuja obra é possível identificar ecos de imagens impressionistas:

Em “Chanson d’Automne”, bem como em muitos outros poemas de Verlaine, podemos notar a ideia hegeliana, segundo a qual a poesia é a junção das artes plásticas e da música. Nesses versos, Verlaine une a paisagem fugidia da folha morta aos sons plangentes; assim, pintura e música juntam-se para compor o poema que, ao fim e ao cabo, parece ressoar nos nossos ouvidos ao mesmo tempo em que a paisagem, evocada pelas imagens, persegue nossa mente: espécie de quadro impressionista capaz de emitir canto. Nos poemas de Verlaine, as imagens e os sons indissociáveis atuam na composição do sujeito poético como indivíduo desencantado e entediado bem como na formação da sua noção distorcida de tempo⁹⁵.

Vale dizer que, embora “Chanson d’Automne” seja imagético, não o é da mesma maneira que “Chorai Arcadas”, no qual as imagens se sobrepõem umas às outras de maneira fragmentária e vão se alternando a cada verso e a cada estrofe; imagens estas

⁹⁴ Lembra-se aqui dos versos: “Rien de plus cher que la chanson grise/ Où l’Indécis au Précis se joint”, do poema “Art Poétique”, que demonstram o gosto pelo impreciso, comentado no capítulo anterior.

⁹⁵ Melissa Andréa Marietti, *op. cit.*, p. 49.

que não são evidentes e exigem do leitor uma reflexão maior para tentar delas extrair o significado. Em outras palavras, a forma com que Pessanha constrói suas imagens aproxima-se muito da teoria da sugestão de Mallarmé e de sua estética visual e sintaticamente desarticulada, como se verá.

Do mesmo modo, a musicalidade de “Chanson d’Automne” também não é a mesma de “Chorai Arcadas”. Bastante sonoro, o poema de Verlaine vale-se de diversos recursos musicais: é rimado e tem rimas internas; é rico em aliterações e assonâncias, sobretudo, em sons nasais, que tornam o poema mais lento e sonoramente monótono, o que corrobora o significado. Além disso, a alternância de versos de quatro e de três sílabas, segundo Claudine Dubois, evoca a música de Debussy, devido ao “ligeiro efeito de dissonância que está na confusão do poeta”⁹⁶. Melissa Marietti lembra ainda, que em contraponto ao som nasal langoroso das estrofes iniciais, na última estrofe, na qual a força do vento (“símbolo da agitação e da turbulência”) é evocada, há assonância recorrente de vogais abertas (/a/ e /é/), o que, segundo sua leitura, quebraria a languidez, de maneira a sobrepor às sensações interiores do eu, a força do mundo exterior, representada pelo vento⁹⁷.

A despeito das diferenças, no poema de Pessanha também se identifica o mesmo movimento pendular e alguma semelhança rítmica, ainda que não tão melódica, enquanto as imagens são mais vagas, difusas e fragmentárias, como se vê abaixo:

1 Chorai, arcadas
Do violoncelo
Convulsionadas.
Pontes aladas
5 De pesadelo...

De que esvoaçam,
Branco, os arcos...
Por baixo passam,
Se despedaçam,
10 No rio, os barcos.

Fundas, soluçam
Caudais de choro...
Que ruínas (ouçam)!
Se se debruçam,
15 Que sorvedouro !...

Trêmulos astros...

⁹⁶ Claudine Dubois, *op. cit.*, p. 74.

⁹⁷ Melissa Andréa Marietti, *op. cit.*, p. 51.

Soidões lacustres...
– Lemes e mastros...
E os alabastros
20 Dos balaústres !

Urnas quebradas !
Blocos de gelo...
– Chorai arcadas
Despedaçadas,
25 Do violoncelo.⁹⁸

Nesse poema, tal como no de Verlaine, um instrumento é evocado e sua imagem *conduz*, por assim dizer, o ritmo do poema. Novamente, percebe-se o sugestivo movimento pendular, desta vez, representado no vai e vem do arco de violoncelos. Todavia, a despeito do comentário de João Camilo, de que “Chorai arcadas” teria sido inspirado diretamente de “Chanson d’automne” (e talvez o tenha, dando a ideia inicial, mas não cabe aqui essa discussão), o poema de Pessanha parece em muito divergir do de Verlaine no que diz respeito às imagens utilizadas e a forma de suscitá-las, isto é, no que concerne à fanopeia.

Na primeira estrofe, os arcos convulsionados do violoncelo são postos em paralelo às “pontes aladas” que podem ser tanto pontes, de fato, como uma representação metafórica do próprio arco. O âmbito aqui é onírico – “pontes aladas de pesadelos” – e, portanto, é natural que as imagens se misturem e se confundam. O eu-lírico não é em nenhum momento enunciado, mas está implícito no imperativo “chorai” (uma ordem – ou pedido – proferida pelo eu-lírico).

Na segunda estrofe, as pontes, que eram arcos, tornam-se reais pontes, sob as quais passam barcos que se despedaçam, os mesmos barcos dos quais, na terceira estrofe, nada mais resta senão ruínas que afundam no sorvedouro, embaladas por choros e soluços. Na quarta estrofe, “o movimento [do sorvedouro] começa a cessar, o que propicia o surgimento do lago e, por fim, na quinta estrofe, a música cessa de vez [...] e, conseqüentemente, a água cristaliza-se como o gelo”⁹⁹. A imagem do “sorvedouro” pode remeter a extinção do eu e dos barcos, uma vez que representa o redemoinho que se forma no rio e arrasta o que encontra pela frente para o fundo do oceano, antes do congelamento.

⁹⁸ Camilo Pessanha, *op. cit.*, p. 93.

⁹⁹ Álvaro Cardoso Gomes, *A Poética do Indizível*, São Paulo, Unimarco Editora, 2001, p. 82.

No fundo desse lago/rio, impera a solidão, na qual repousam as ruínas do barco mencionadas de forma metonímica através dos lemes, mastros, alabastros, balaústres e urnas quebradas. Os “trêmulos astros” poderiam, pois, ser a lua e as estrelas vistas por debaixo da água, o que só evidenciaria ainda mais a solidão em que repousam os restos dos barcos despedaçados.

Por fim, na quinta estrofe, o eu fala de novo convocando as arcadas a chorarem novamente, o que pode significar que ele pede que os violoncelos recomecem sua melodia. O poema segue o esquema da *ringkomposition*, isto é, “a composição circular, *em anel*”, que “se inicia e encerra com um mesmo elemento”¹⁰⁰, o que lhe confere um ar clássico, ao mesmo tempo em que o torna mais musical.

Em uma tentativa de interpretação destes versos, entende-se o som dos violoncelos como uma espécie de composição fúnebre em homenagem às ruínas dos barcos que afundaram há algum tempo quando se chocaram com a ponte e que, conseqüentemente, devem ter levado consigo seus tripulantes. A música rememora a tragédia, em clima de pesadelo, e aos poucos as pontes se sobrepõem aos arcos, fundindo-se em uma só imagem ambígua. O foco vai aos poucos deixando de ser o violoncelo e tornando-se os barcos que, logo se descobre, foram feitos em pedaços e jazem no fundo de um lago congelado. Não obstante, como a lembrar ao leitor da música que despertou a memória da tragédia, o eu-lírico pede novamente que as “arcadas chorem” e os violoncelos toquem sua melodia.

Altamente imagético, “Chorai, arcadas” difere de “Chanson d’Automne” por não trazer apenas uma imagem que vai se construindo e sim uma sucessão de acontecimentos, desde o acidente até a cristalização das ruínas do barco. As imagens são dadas quase sempre de forma metonímica, respeitando o princípio mallarmeano de “sugerir pouco a pouco” e não poderiam facilmente ser comparadas a um quadro, mesmo porque, no caso de Pessanha, o poema traz imagens em movimento em caráter quase narrativo. A sintaxe é truncada, permeada de abundante pontuação, *enjambements* e inversões que tornam a leitura difícil e exigem do leitor um esforço maior na interpretação, também contribuindo para o caráter sugestivo do poema e para a musicalidade orquestrada, pautada não na harmonia, mas no estranhamento, verificável no uso inusitado do verso de quatro sílabas, em que predominam os acentos na primeira

¹⁰⁰ Francisco Achcar, *Lírica e Lugar-Comum – Alguns Temas de Horácio e sua presença em Português*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1994, pp. 75 e 91.

e na quarta sílaba poética. De modo a quebrar a monotonia rítmica, alguns versos com acentuação na segunda e na quarta, não mais do que um ou dois em cada estrofe, criam uma tensão rítmica e chamam a atenção para as imagens sobre as quais recaem, como nos versos “Que ruínas (ouçam)!...” e “Soidões lacustres”, além do próprio, “Chorai, arcadas”.

De maneira a corroborar essa leitura, destaca-se ainda o papel das vogais das rimas: /a-a/ e /é-o/, na primeira estrofe, /a-ã/ e /a-o/, na segunda, /u-ã/ e /o-o/, na terceira, /a-o/ e /u-ê/, na quarta e, por fim, /a-a/ e /é-o/ na última, em um nítido movimento de fechamento e abertura das vogais, com leve pulsação, evocando a dimensão cíclica e sugerindo o onírico das imagens vertiginosas, bem como a imagem do próprio “sorvedouro”.

Parece, pois, perceptível o quão sugestivo torna-se o poema de Pessanha, no que diz respeito à construção das imagens a partir de uma ideia trabalhada em diversos níveis de maneira logopaica. Seu texto se distancia do de Verlaine, muito mais voltado para a descrição de sentimentos e sensações (como de certa forma já havia acontecido entre “Il pleure dans mon coeur” e “Meus olhos apagados”) e para a composição pictórica de um quadro impressionista, mais fanopaico, portanto. A música está presente em ambos os poemas, no de Verlaine e no de Pessanha, mas de forma assaz diferente, como se viu.

A aproximação entre ambos parece se dar sobretudo do ponto de vista semântico e estrutural – semântico por se valerem de símbolos musicais (violino e violoncelo) que evocam um estado de alma atormentado, repleto de choros e soluços. Enquanto em Pessanha verifica-se um eu convulsionado, ao ritmo do violoncelo, que pranteia a tragédia dos barcos, que rapidamente se deterioram e se congelam, refletindo a efemeridade da vida, em Verlaine prevalece a melancolia langorosa de quem lamenta a fugacidade. De certa forma, o sentimento de ambos se assemelha pelo tom de lamento e pela reflexão da finitude das coisas; não obstante, a atmosfera os separa.

Para tentar mostrar como o caráter sugestivo e imagético na elaboração poética de Pessanha se aproxima à forma logopaica como Mallarmé constrói imagens suscitadas por sua composição sintática fragmentada e pela descrição metonímica que pressupõe a decifração do leitor, comenta-se brevemente o poema “Sainte”, publicado originalmente por Verlaine, no artigo *Les Poètes maudits*, em 1883:

SAINTE

À la fenêtre recelant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vêpre et complie :

À ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.¹⁰¹

De acordo com Charles Dantzig, para compreender bem a obra de Mallarmé, é sempre preciso lê-la três vezes: “La première, on ne ‘comprend’ pas. La deuxième, la buée se rétracte, on aperçoit des contours d’images. La troisième, lumière”¹⁰².

Numa primeira leitura, o poema sempre parece ser muito hermético e complexo; no entanto, desde o início, o que sobressai são algumas imagens que, embora possam parecer, *a priori*, desconexas, vão, pouco a pouco, evocando algo maior. A partir de imagens como alguns instrumentos musicais, uma janela, uma Santa, um vitral, um Anjo, seria possível supor que o poema evoque uma igreja, um altar ou algo próximo a isso. As imagens não estão dispostas de forma delimitada como num quadro realístico-fotográfico, tornando-se, juntas, uma grande imagem; ao contrário, elas estão dispostas de forma descontínua, de maneira a surgir (e a sugerir) *pouco a pouco*, talvez, aproximando-se à técnica imprecisa dos pintores impressionistas.

¹⁰¹ Stéphane Mallarmé, “Sainte”, in Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, *Mallarmé*, São Paulo, Perspectiva, 2006, p. 46. Em tradução de Augusto de Campos: “Santa”: “Numa janela vigilante/ O sândalo que se desdoura/ De sua viola cintilante/ Outrora com flauta ou mandora, // A Santa pálida perante/ O velho livro que se escoar/ Do Magnificat evolante/ Outrora em vésperas e noa:// Na vidraria de ostensório/ Que a harpa noturna do Anjo plange/ Das suas asas de velório/ Para a delicada falange// Com que, sem sândalo afinal/ E sem velho livro ela vence-o,/ À plumagem instrumental,/ Som, a música do silêncio.” (*idem*, p. 47).

¹⁰² “Na primeira, não se ‘compreende’ nada. Na segunda, o desânimo se retrai, percebe-se o contorno das imagens. Na terceira, eis a luz.” (Charles Dantzig, *op. cit.*, p. 593).

Em uma segunda leitura um pouco mais atenta, torna-se mais claro ao leitor o sentido sinestésico que Mallarmé imprime a seu texto. Quatro sentidos são aqui evocados: a audição pelos instrumentos musicais, a visão pelas cores e suas nuances, o olfato pelo sândalo e o tato pelo movimento de dedilhar a harpa, o que poderia lembrar o “Voyelles”, de Rimbaud, comentado no capítulo anterior. A evocação dessas sensações não segue, porém, uma ordem lógica, ou evidente, e imprimem um caráter sinestésico, que é muito caro aos poetas simbolistas, uma vez que a sinestesia é igualmente uma forma de sugerir “um estado de alma”, como havia dito Mallarmé.

Na terceira leitura, a importância dos sentidos parece melhor delimitada, ao mesmo tempo em que se torna preciso o papel da música – que também estava presente, vale lembrar, nos poemas de Pessanha e Verlaine. Cada música, no entanto, difere sutilmente da outra: a música de “Sainte” é a música de outrora, a música que não se escuta mais, é a música do silêncio, pouco melodiosa, de ritmo prosaico; a canção de Verlaine representa o tédio do Eu frente à monotonia da vida, com repetições intensas e monótonos sons nasais que emulam o movimento da folha; os violoncelos de Pessanha são tocados em uma espécie de frenesi com sons pulsantes, ora abertos, ora fechados, numa mudança radical de intensidade, produzida pela tragédia dos barcos envolta em pesadelo – ou a partir do qual este pesadelo é evocado.

Pode-se, assim, tentar identificar uma imagem que se forma a partir das outras neste poema de Mallarmé, já que, a despeito de tudo o que se disse, de uma forma curiosa, o poema poderia ser considerado “descritivo”, mas de um modo impressionista, na medida em que é formado praticamente apenas de imagens (em contraposição aqui a poemas talvez mais narrativos); não obstante, somente se poderia considerar uma “sugestão de descrição”, posto que não haja, exatamente, um encadeamento lógico como o esperado nesse tipo de texto.

De forma muito sensível e sucinta, Henri Peyre comenta que “Sainte” é uma das obras-primas de Mallarmé, como se lê abaixo:

Enfim “Sainte” [...] é uma obra-prima de uma poesia que se poderia chamar objetiva, de organização – com seus quatro participípios presentes nos oito primeiros versos – e já de eliminação dos objetos, instrumentos de música que o vitral esconde. Os dezesseis versos formam uma única longa frase. O poema torna-se visual à medida que se desenvolve. A harpa é apenas imaginária: ela evoca a asa de um anjo. A santa representada sobre o velho vitral é, no felicíssimo verso

final “musicienne du silence”. Começado na ausência, o curto poema termina pelo silêncio. Exalta a beleza que as cartas do poeta então celebravam, e confronta o nada e o vazio, com os quais irá então lutar, à maneira de herói¹⁰³.

Com isso em mente, poder-se-ia tentar extrair uma imagem maior e mais nítida do poema: nessa perspectiva, tem-se a impressão de que alguém observa uma janela – possivelmente a janela de uma igreja –, e é a partir da forma como esse eu-lírico percebe a cena que o leitor tem acesso às informações. Nessa janela se encontraria o “vitral” e neste “vitral” possivelmente estaria a imagem da “Santa”, que, na primeira versão do poema, era nomeada de forma sugestiva: Santa Cecília, a padroeira dos músicos. Porém, como que inspirado por essa visão, o sujeito poético – que, com efeito, não chega a ser enunciado – entra em uma espécie de epifania; inebriado pelo odor do sândalo e pelas cores do vitral, escuta instrumentos que não são mais tocados e vozes que já há muito se calaram. O *magnificat*, tão sugestivo quando o nome suprimido da Santa, refere-se ao canto entoado por Nossa Senhora em agradecimento a Deus; no poema, contudo, tem-se apenas o registro escrito do canto. Com os sentidos confusos, o eu poético perde-se em um tipo de devaneio. Nessa leitura, perder-se-ia em si mesmo, tomado por esta música, que, todavia, não existe de fato, pois se trata de uma música silenciosa, isto é, uma melodia que se passa apenas na mente do sujeito. Parece ser uma música contemplativa – ou melhor, uma música proveniente da contemplação – mas, ainda assim, descritiva, embora seja sempre importante lembrar que é apenas a sugestão impressionista e *fanopaica* de descrição, composta de maneira cerebral e arquitetural (logopaica, sobretudo), ainda que proveniente das sensações, ou melhor, é a racionalização de uma ideia e de uma imagem suscitada pelas impressões captadas pelos órgãos do sentido.

A esse propósito, e de maneira a corroborar esse pequeno comentário, cita-se Hugo Friedrich:

Une telle poésie n’a plus rien à voir avec la poésie du sentiment, du fait vécu, de l’expérience. De manière étrange mais accompagnée de sonorités à la fois paisibles et fascinantes, cette voix nous parvient d’un espace intérieur, solitaire et désincarné où l’esprit, liberté des ombres du réel, se contemple lui-même et éprouve dans le

¹⁰³ Henry Peyre, *A Literatura Simbolista*, tradução de Maria Helena Nery Garcez e Maria Clara Rezende Teixeira Constantino, São Paulo, Cultrix/ EDUSP, 1983, p. 36.

jeu de ses tensions abstraites les mêmes jouissances que face à la succession des formules mathématiques...¹⁰⁴

Por conseguinte, se, por um lado, o poema de Mallarmé se assemelha a uma espécie de *quebra-cabeças*, em que o leitor deve juntar peça por peça, imagem a imagem, para descobrir o que está apenas sugerido, por outro, o poema de Verlaine pode parecer um pouco mais evidente na medida em que suas imagens são um pouco mais precisas e são guiadas pela própria sonoridade do verso. Em Pessanha, por sua vez, ambas as atitudes poéticas confluíam (guardadas, é claro, suas especificidades), o que tornaria seus poemas, a um só tempo, sugestivos, musicais e imagéticos, cada elemento dando suporte aos demais em uma perfeita harmonia entre significante e significado utilizados para materializar uma ideia. Fanopeia, Melopeia e Logopeia, portanto.

IV. Uma questão: teria Pessanha lido Mallarmé?

Feita essa leitura introdutória, parece, pois, cabível o questionamento da leitura de Pessanha como “o Verlaine português”, pois tal epíteto não parece se sustentar tão enfaticamente quando demonstrados outros recursos poéticos utilizados por Pessanha, para além da temática e de certo viés musical de seus versos, como a utilização de outras formas rítmicas que não as melódicas e a construção de versos com uma sintaxe inaudita e fragmentária. É dessa perspectiva que nasce a possível relação entre Pessanha e Mallarmé, ainda que não se saiba ao certo se o português chegou a ter contato direto com a obra do francês, o que, de modo algum, invalida a aproximação estabelecida por afinidade e semelhança de opções estético-formais.

Como foi visto até aqui, Vera Lúcia Hanna e Melissa Marietti já haviam apontado semelhanças entre Pessanha e Mallarmé, e Paulo Franchetti já havia questionado a leitura exageradamente subordinativa entre a obra do português e a de Verlaine. Como uma última voz crítica nesse sentido, vale lembrar o livro *O Simbolismo de Camilo Pessanha*, de António Falcão Rodrigues de Oliveira, no qual o autor comenta o diálogo de Pessanha com a literatura francesa, reconhecendo sua

¹⁰⁴ Em tradução livre: “Uma tal poesia não tem mais nada a ver com a poesia do sentimento, do fato vivido, da experiência. De maneira estranha, mais acompanhada de sonoridade, ao mesmo tempo, tranquila e fascinante, esta voz nos conduz a um espaço interior, solitário e descarnado em que o espírito, liberado das sombras do real, contempla a si mesmo e experimenta, no jogo de suas tensões abstratas, os mesmos prazeres que experimentaria na sucessão de fórmulas matemáticas...” (Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, traduzido do alemão para o francês por Michel-François Demet, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 140).

ligação com Verlaine e percebendo uma possível relação temática com Mallarmé, ainda que, segundo ele, essa relação seja muito mais por estarem em uma mesma tradição (ou por escreverem a partir do mesmo *Zeitgeist*, como vem sendo defendido até aqui) do que, propriamente, por Pessanha ter lido Mallarmé, como se lê no trecho abaixo:

Não é em Baudelaire, nem em Rimbaud que Pessanha vai buscar alguns caminhos explorados na sua escrita. Dissemos [...] que a obra Deste [sic] poeta girava em torno de um tema Central – o da incessante luta para captar o inefável, apreendido em momentos transitórios. Esse tema central estava dividido em subtemas ou etapas que levavam à morte. Morte como a superação de todas as contingências e como nível de vida superior. Na tensão para o Absoluto-Nada é que estão contidas as raízes das analogias de Pessanha. O tema surge como um meio de escapar para o não-ser diríamos uma espécie de espelho onde se vê reflectida aquela ascese para tocar o infinito. Pois bem, Mallarmé isolou esse caos para poder experimentá-lo vivencialmente. Assim chegou ao Nada. Pessanha ao vincar as etapas da Dor, da Solidão, da Transitoriedade, tentou explorar a angústia da fuga para o Nada.

Somente no que se refere ao tema central da *Clepsidra* que Pessanha poderia ter recebido uma certa influência de Mallarmé. Em nenhum poema desta obra encontramos quaisquer tipos de evocação ou de ecos que nos façam lembrar o poeta francês, a não ser a imagem da cor branca. Influência ou coincidência? Devemos levar em conta que a ascese para atingir o infinito constituía voz corrente entre os poetas do Simbolismo, daí não podermos precisar categoricamente que se trata de influência. Outro ponto também que se faz necessário mencionar é o de que na biografia ou em obras publicadas sobre o autor nada consta que Pessanha fosse profundo conhecedor de Mallarmé.¹⁰⁵

Como não cabe aqui discutir se Mallarmé teria ou não influenciado Pessanha (conceito, aliás, questionável e desaconselhado pelos textos teóricos mais recentes de Literatura Comparada), esse trecho interessa por levantar mais um ponto em comum entre a obra dos dois poetas, na medida em que Oliveira identifica temas centrais da obra de Mallarmé na *Clepsidra*, o que só parece reforçar a possibilidade de uma leitura comparatista dos dois poetas.

Não interessa aqui saber se Pessanha era “profundo conhecedor de Mallarmé” (em última instância, sequer importa se realmente o conhecia, uma vez que a aproximação se dá a partir dos fundamentos de uma mesma poética, isto é, o

¹⁰⁵ António Falcão Rodrigues de Oliveira, *O Simbolismo de Camilo Pessanha*, Lisboa, Ática, 1979, pp. 108-10

simbolismo); contudo, a partir do que se disse até aqui, é possível especular com base em diversas fontes que Pessanha conhecia Mallarmé senão por ter lido sua obra, ao menos, por ter lido ou ouvido algo a respeito. Primeiramente, pelo fator óbvio de que Pessanha conhecia Verlaine e era leitor de outros simbolistas de língua francesa, como do belga Maurice Maeterlinck¹⁰⁶, os quais ao longo de suas obras diversas vezes mencionam o autor de “Sainte”, tão comentado e elogiado por seus pares, contemporâneos e posteriores. É sabido ainda que nas primeiras décadas do século XX, circulava em Portugal a obra *Poésies*, de Mallarmé, lida inclusive por Fernando Pessoa, cujo exemplar se encontra atualmente publicado¹⁰⁷. De maneira que parece difícil, mesmo estando praticamente isolado em Macau, que Pessanha jamais tenha tomado conhecimento da obra do *chef-d’école* do Simbolismo francês, uma vez que leitor de Verlaine, Maeterlinck e outros simbolistas franceses, belgas e portugueses.

Não obstante, houve quem negasse a relação de sua poesia com a literatura ocidental, para além da já tão comentada “influência de Verlaine”, como é o caso de João Gaspar Simões, que a despeito de citar uma testemunha que dizia serem Baudelaire, Samain, Rimbaud e Mallarmé os autores de cabeceira de Pessanha, acha improvável que o poeta conhecesse outros simbolistas¹⁰⁸. Seja isso verdade ou não o

¹⁰⁶ Cf. Apontamento de Izabela Leal, na primeira nota de sua dissertação de mestrado, publicada no volume *Camilo Pessanha em dois tempos*, em coautoria com Gilda Santos, Rio de Janeiro, Editora 7 Letras, 2007, p. 173 e conforme relato de João de Castro Osório sobre Pessanha que segue abaixo: “Estou a ver o meu querido condiscípulo fraternal de Coimbra de 1889-1891 [...]; o meu compadre, e o amigo de tantos anos, a cujo convívio intelectual e artístico deve tanto o meu espírito./ Estou a vê-lo, esqueletinho ambulante, só com os nervos a viver, ao entrar-me uma noite, vindo da Baixa perto da meia-noite, no meu quartito de estudante, na Couraça de Lisboa, já quando eu me preparava para dobrar as lições das aulas do dia seguinte./ Depois de bebericar aos goles um pequeno cálice de absinto Pernod que tinha no quarto para os amigos (as literatices do tempo!), e que ele não temperara de água segundo o rito, procurou as pequenas brochuras francesas que eu trouxera de tarde da Livraria da rua do Visconde da Luz, que depois foi a de França Amado: as *Serres Chaudes* e a *Princesse Maleine* de Maeterlinck./ Começou a ler a *Princesse Maleine*, em silêncio, a um lado da minha mesa. Daí a pouco erguia-se, acendia o castiçal, e para um e outro lado do quarto, a que uma bananeira, um bambu, uma palmeira Livistona e uma Dracena, cerca da janela aberta a todo o vale do Mondego, davam uma pequena decoração da natureza, inter-tropical do meu sonho, e ei-lo que entra a declamar em voz alta e cavernosa o drama maeterlinckiano, exaltadamente, o castiçal aceso na mão esquerda, a brochura na direita, e sempre passeando. E confesso que um momento houve da declamação estortorosa e convulsa em que um frêmito me atravessou a espinha e também me senti arrebatado a um mundo de sobrenatural terror.” (“Camilo Pessanha em Macau”, de Alberto Osório de Castro, in *Cartas a Alberto Osório de Castro, João Baptista de Castro e Ana de Castro Osório*, organização de Maria José de Lancastre, Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984, pp. 127-8)

¹⁰⁷ Stéphane MALLARMÉ, *Poemas de Mallarmé lidos por Fernando Pessoa*, tradução e apresentação de José Augusto Seabra, Lisboa, Assírio & Alvin, 1998.

¹⁰⁸ Cf. João Gaspar Simões em sua obra *Camilo Pessanha*, na passagem: “Além da referência de Osório de Castro à leitura de ‘Princese Maleine’, de Maeterlinck, que Pessanha teria declamado em Coimbra no seu quarto ano de estudante, sabe-se apenas que Verlaine era dos poucos poetas que ele lia em Macau;

fato é que mesmo em Macau o *Zeitgeist* simbolista que motivou Mallarmé e Verlaine parece ter encontrado um lar na pena de Pessanha.

Verlaine e Rubén Dario. E se admirava Baudelaire, Samain, Rimbaud e Mallarmé, segundo uma testemunha – A. de Albuquerque –, seus autores de cabeceira no Oriente, em nenhum dos seus escritos de Coimbra há referências a poetas simbolistas. Fala algures de Edgar Poe, mas do Edgar Poe contista, autor dos *Contos Extraordinários*, não do Edgar Poe mestre dos simbolistas. É de crer, pois, que a evolução da sua poesia se fizesse de dentro para fora, à margem de influências estrangeiras – e só isso explica a surpresa com que em 1908, em carta para Carlos Amaro, confessa que foi ‘à força de matutar’ que descobrira ‘que o ritmo de *seus* decassílabos que tanto o preocupavam era o do verso de Verlaine’. ‘Se eu aqui tivesse a obra do grande poeta (tenho-a em Macau) havia agora de estudá-lo sob esse aspecto.’” (João Gaspar Simões, *Camilo Pessanha*, Lisboa, Arcádia, 1967, p. 170). A afirmação de que o Poe dos *Contos Extraordinários* não era o Poe dos simbolistas parece equivocada, pois sabidamente seus contos foram lidos pelos simbolistas, sobretudo, a partir da tradução de Charles Baudelaire.

CAPÍTULO 3

PESSANHA, VERLAINE E MALLARMÉ À LUZ DE POUND

*Ce n'est pas avec des idées que l'on fait des vers,
c'est avec des mots.*

STEPHANE MALLARME.

Para melhor entender como a poesia de Pessanha pode se aproximar da de Verlaine e, sobretudo, da de Mallarmé, em continuidade ao capítulo anterior, propõe-se a seguir a leitura de quatro poemas: “Rufando apressado” e “Viola Chinesa”, de Pessanha, “Soleil couchants”, de Verlaine e “Cantique de Saint Jean”, de Mallarmé, nos quais serão analisadas as categorias de Pound, expostas no primeiro capítulo, no intuito de destacar os preceitos simbolistas presentes nas obras dos três poetas.

Antes de dar início às análises, vale dizer que esses quatro poemas não se aproximam tematicamente, como ocorreu com os poemas comentados no capítulo anterior; desta vez, a aproximação se dará apenas pelo viés formal, especificamente pelo estudo de elementos que conferem musicalidade ao verso, como aliterações e assonâncias, rimas internas, repetição de versos, jogos rítmicos, *enjambements*, etc. Nesse sentido, é importante atentar também para o fato de que tais aspectos podem suscitar imagens, ideias e sentimentos, de modo a melhor exemplificar a Melopeia, a Fanopeia e a Logopeia poundianas.

I. “Soleils couchants” e a sugestão de atmosferas

Começa-se pelo poema de Verlaine: “Soleils couchants”, composto por dezesseis versos em pentassílabos, dispostos em uma única estrofe. Trata-se do primeiro texto da seção “Paysagens tristes”, do livro *Poèmes saturniens*, publicado em 1866, obra inaugural do autor:

SOLEILS COUCHANTS

- 1 Une aube affaiblie
Verse par le champs
La mélancolie

Des soleils couchants.
 5 La mélancolie
 Berce de doux chants
 Mon coeur qui s'oublie
 Aux soleils couchants.
 Et d'étranges rêves,
 10 Comme des soleils
 Couchants sur les grèves,
 Fantômes vermeils,
 Défilent sans trêves,
 Défilent, pareils
 15 À des grands soleils
 Couchants sur les grèves.¹⁰⁹

No que diz respeito à *Melopeia*, “*Soleils couchants*” possui uma estrutura muito simples, que se desdobra em si mesma de maneira quase espelhada; disposto em uma única estrofe, apresenta apenas três períodos: o primeiro, composto dos versos um a quatro encerra-se com a retomada do título “*Des soleils couchants*”; o segundo se inicia com o verso cinco (“*La mélancolie*”), que retoma o verso três; do mesmo modo, encerra-se com o verso oito (“*Aux soleils couchants*”) que reitera o verso quatro. Ainda confirmando essa estrutura espelhar, nota-se que “*Verse par les champs*” será retomado por “*Berce de doux chants*”, com a rima interna na primeira palavra (“*verse*”/ “*berse*”) e o jogo com a homofonia entre “*champs*” e “*chants*” (“*campo*” e “*canto*”, respectivamente), fazendo eco ao versos quatro e oito e ao próprio título que traz o “*canto*” (“*chants*”) dentro da palavra “*couchants*”. “*Une aube affaiblie*” será retomado por “*Mon coeur qui s'oublie*”, com a rima perfeita, em “*-blie*”.

Esse esquema de divisão quase matemática reflete-se no esquema rímico idêntico nos dois primeiros períodos: *ABAB ABAB*, com rimas alternadas em /i/ nos versos ímpares e em /ã/ nos pares, um som agudo e aberto e outro nasal, grave e fechado, que suscitam uma cadência embalante, por meio do contraste.

O terceiro período, segundo a organização apresentada acima, compreende os versos nove a dezesseis e parece dividido em duas metades compostas por quatro versos cada, porém, nelas, diferentemente do que se passa nos versos um a oito, não há

¹⁰⁹ Paul Verlaine, *Oeuvres poétiques complètes*, op. cit., pp. 69-70. Em tradução livre: “Sóis poentes”: “Uma fraca aurora/ Nos campos se derrama/ A melancolia/ Dos sóis poentes./ A melancolia/ Embala doces cantos/ Meu peito se esquece/ Dos sóis poentes./ E estranhos sonhos,/ Como os sóis/ Poentes sobre as praias,/ Rubros fantasmas,/ Desfilam sem tréguas,/ Desfilam, semelhantes/ A grandes sóis/ Poentes sobre as praias”.

espelhamento do esquema rímico (CDCD / CDDC). Porém, pode ser percebido certo espelhamento no fato de o verso onze “Couchants sur les grèves” ser reproduzido no verso dezesseis e o verso quinze (“A des grans soleils”) retomar o verso dez (“Comme des soleils”). Intensificando ainda mais esse jogo sonoro, as rimas em /ã/ da primeira metade retornam na segunda em rimas internas nos versos onze (“couchants”), treze (“sans”), quinze (“grands”) e dezesseis (“couchants”), sem falar que encontram eco nos termos “étr**AN**ges” e “f**AN**tômes”. Do mesmo modo, a rima interna “soleils” dos versos quatro e oito (e também do título) estará na rima dos versos dez, doze, quatorze e quinze – no primeiro e no último o vocábulo é repetido –, constituindo, assim, a matriz fonossemântica do poema.

Para além desses jogos rítmicos, vale lembrar que o pentassílabo é muito usado em cantigas, posto que muito musical, sem esquecer que é um verso ímpar (“Et pour cela préfère l’Impair”, como Verlaine mesmo disse em sua “Art Poétique”, comentada no primeiro capítulo). O verso breve possibilita, teoricamente, poucas variantes rítmicas, mas Verlaine, com maestria, compõe nada menos que cinco esquemas acentuais distintos, com tônica na segunda e quinta sílaba (“U/ne **AU**/be a/ffai/**BLIE**”); na primeira, terceira e quinta (“**VER**/se/ **PAR**/ les/ **CHAMPS**”); na terceira e quinta (“Des/ so/**LEILS**/ cou/**CHANTS**”); na primeira, quarta e quinta (“**BER**/ce/ de/ **DOUX**/**CHANTS**”); e na primeira e na quinta (“**CO**/mme/des/so/**LEILS**”).

Essa variedade cria uma tensão com a pouca variação rímica, pois, se por um lado, o poema possui sonoridade repetitiva, o ritmo é inusitado e aguça o ouvido do leitor, chamando a atenção para os *enjambements* que lhe imprimem um ritmo mais próprio ao da fala.

É inegável, portanto, o quanto “Soleils couchants” é bem construído do ponto de vista formal, desde o substrato fônico, passando pelo acentual, rímico e sintático, em uma estrutura espelhada que se desdobra em si mesma, a partir da repetição de fonemas, sílabas, palavras e versos inteiros. Tudo isso liga-se ao estrato semântico e imagético (ou seja, relativo à Fanopeia), no qual são evocados “doces cantos” (verso seis) ao mesmo tempo em que a sonoridade embalante evoca a melancolia (muito próxima daquela evocada em “Chanson d’Automne”), nos versos três e cinco, representada pela imagem dos sóis poentes. A melancolia do eu se espelha na imagem do pôr do sol, similar à do Outono, que contempla a Ideia de uma canção *grise*. Símbolos da transição

apontam a decadência de uma etapa, antes do início de um novo ciclo. O sol poente é ainda símbolo de finitude e brevidade, instante fugaz do cotidiano que se expande para simbolizar a própria fugacidade da vida.

Na segunda metade do poema, o eu passa a ser assombrado por sonhos estranhos, semelhantes aos sóis poentes (certamente, no sentido de também deixarem-no melancólico); esses sonhos estão repletos de fantasmas carmesins (vermelhos como o sol poente) que desfilam, sem tréguas, semelhantes aos sóis que se deitam nas praias. Isto é, mesmo em sonho a imagem lhe retorna, assim como a melancolia que se tornou seu fantasma.

De maneira sutil, por conseguinte, significante e significado se complementam em uma composição cuidadosamente orquestrada (o que demonstra a racionalidade logopaica talvez inesperada em Verlaine, conhecido como um poeta do sentimento e não da razão), com musicalidade ao gosto de Debussy que preferia suscitar atmosferas a construir imagens sonoras.

Não obstante, “Soleils couchants” também é bastante imagético, do ponto de vista ecfrástico, na medida em que constrói a imagem do sol que se põe na praia, pouco a pouco, sugestivamente, como postulava Mallarmé. Nesse sentido, retoma-se o texto de Claudine Dubois que o compara ao célebre quadro *Impressão, sol nascente* (Musée Marmottan, óleo sobre tela, 1873, ver Figura 1, na próxima página), de Claude Monet (1840-1926), obra que emprestou seu título ao movimento que veio a se chamar *Impressionismo*:

Ces paysages [isto é as paisagens do poema de Verlaine] **font immanquablement penser à ceux que peindront plus tard les impressionnistes**, en particulier au tableau qui donna son nom au mouvement, *Impression, Soleil levant* de Claude Monet où, même si le moment de la journée est différent, un éclat de lumière rouge un peu tremblant car réflété par l’eau vient comme chez Verlaine trouer un paysage aux contours flous, tout en nuances de gris bleutés¹¹⁰.

¹¹⁰ “Estas paisagens, infalivelmente, fazem pensar naquelas que pintarão mais tarde os impressionistas, em particular o quadro que deu seu nome ao movimento, *Impression, Soleil levant* [Impressão, Sol nascente], de Claude Monet no qual, mesmo se o momento do dia é diferente, um raio de luz vermelha um pouco tremido, posto que refletido pela água, vem como em Verlaine confundir a paisagem de contornos frouxos, todo em nuance de azul acinzentado”. Cf. Claudine Dubois, *op. cit.*, p. 42 (grifos da autora).

Como se vê abaixo, no quadro aludido por Dubois:

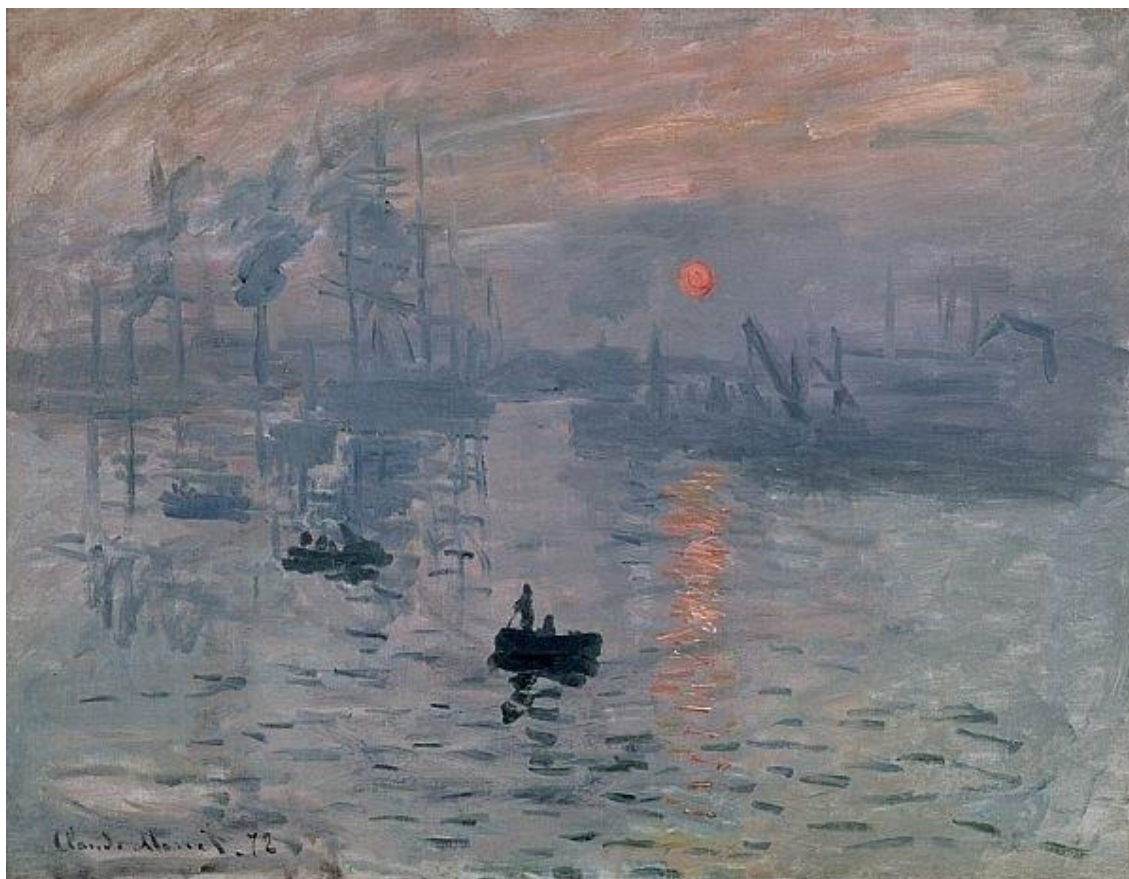


Figura 1 : *Impression, soleil levant*, óleo sobre tela, 1873, Claude Monet, Museu Marmottan, Paris, França.

Percebe-se, pois, no quadro de Monet o mesmo ar melancólico que aflige o eu-lírico do poema de Verlaine, sobretudo, no contraste entre as cores frias (cinza e azul), muito predominantes, e quentes (laranja), ainda incipientes. Dubois comenta ainda que a escolha deste momento do dia (seja o alvorecer de Monet, seja o crepúsculo de Verlaine) se deve, novamente, à vontade de fixar o que é fugaz, ou ainda, ao desejo de mudança, como se lê a seguir:

Le choix de ce moment privilégié correspond aussi au souci de Verlaine de fixer ce qui fuit, ce qui change, ce qui est incertain. Le propre de ses soleils couchants est leur ouverture sur la nuit ; ils ne sont pas immobilisés dans une éternité solennelle – celle qu’il récuse précisément dans *L’Angoisse* –, non, ils vivent, changent et s’éteignent. C’est l’instant où le jour fait insensiblement place à la nuit

qui séduit Verlaine, comme, dans la passion, c'était le moment où elle va naître mais n'existe pas encore¹¹¹.

“Soleil couchants”, portanto, aparece como exemplo perfeito de poema simbolista, em que música (melopeia), suscitada pelos “jogos rítmicos”, e as imagens (fanopeia), evocadas pelos versos, se congregam e se espelham no estado de espírito do eu-lírico, ao mesmo tempo, em que transmitem uma Ideia (logopeia) ainda que não totalmente definida; o poema é cerebralmente construído, mas não deixa de lado seu aspecto sensorial, como previu Vera Hanna ao definir música, conforme se viu no primeiro capítulo. Além disso, segue a risca os princípios do próprio Verlaine, propostos em “Art Poétique”, comentado anteriormente, levando, talvez, a crer que o poema não é, afinal, tão irônico como muitos costumam supor.

II. “Cantique de Saint Jean” e o *logos* mallarmeano

Visto o poema de Verlaine, passa-se ao de seu conterrâneo e companheiro de Letras. Bastante diferente do ponto de vista temático, “Cantique de Saint Jean” possui outro tipo de jogo sonoro, menos evidente e mais sugestivo. Do ponto de vista imagético, a imprecisão é muito maior do que em “Soleils couchants”, na esteira do que se viu a propósito de “Sainte”. Novamente, tem-se um texto fragmentário, de imagens difusas, que se ligam pouco a pouco, tal qual um quebra-cabeças que exige do leitor um papel de decifrador; é, portanto, muito mais logopaico. A chave, por conseguinte, para a leitura dessas imagens, encontra-se no título que, por sua vez, diz respeito ao grupo de poemas ao qual se insere, chamado *Hérodiade*, composto por três poemas, sendo os dois primeiros maiores em forma de diálogo, contrapondo-se ao terceiro de versos mais curtos e muito mais musical.

Antes, porém, de entrar nessas questões, segue o texto poético de Mallarmé:

III. CANTIQUE DE SAINT JEAN

- 1 Le soleil que sa halte
Surnaturelle exalte

¹¹¹ “A escolha deste momento privilegiado corresponde também à inquietação de Verlaine de fixar o que foge, o que muda, o que é impreciso. É próprio de seus sóis poentes a sua abertura sobre a noite; eles não são imóveis em uma eternidade solene – a qual ele recusa precisamente em *L'Angoisse* [“A Angústia”, também de *Poèmes Saturniens*] –, não, eles vivem, mudam e se apagam. É o instante em que o dia dá insensivelmente lugar à noite que seduz Verlaine, como, na paixão, é o momento em que ela vai nascer, mas ainda não está lá” (Claudine Dubois, *op. cit.*, pp. 42-3).

Aussitôt redescend
Incandescent

5 Je sens comme aux vertèbres
 S'éployer des ténèbres
 Toutes dans un frisson
 A l'unisson

10 Et ma tête surgie
 Solitaire vigie
 Dans les vols triomphaux
 De cette faux

15 Comme rupture franche
 Plutôt refoule ou tranche
 Les anciens désaccords
 Avec le corps

20 Qu'elle de jeûnes ivre
 S'opiniâtre à suivre
 En quelque bond hagard
 Son pur regard

 Là-haut où la froidure
 Éternelle n'endure
 Que vous le surpassiez
 Tous ô glaciers

25 Mais selon un baptême
 Illuminée au même
 Principe qui m'élut

28 Penche un salut.¹¹²

Em um primeiro olhar, do ponto de vista estrutural, “Cantique de Saint Jean” é relativamente simples: é composto por sete quadras, com três versos hexassílabos e um verso tetrassílabo. A acentuação apresenta três esquemas diferentes nos hexassílabos, com acento na segunda e sexta, terceira e sexta e quarta e sexta sílabas poéticas e um único para os tetrassílabos, com acento na segunda e quarta sílabas.

¹¹² Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, p. 49. Em tradução nossa: “Cantiga de São João”: “O sol cuja altura/ Sobrenatural exalta/ Logo de novo descendo/ Incandescente// Eu sinto como as vértebras/ Se desdobram em trevas/ Todas num frisson/ Em um só som// E minha fronte surge/ Solitária vigia/ Nos voos triunfantes/ Desta foice// Como ruptura franca/ Muito suprime ou divide/ Os antigos desacordos/ Com o corpo// Que ela de jejuns ébrios/ Teima em seguir/ Em alguns saltos exaustos/ Seu puro olhar// No alto onde a geada/ eterna só piora/ Se você a ultrapassar/ Todas ó geleiras// Mas segundo um batismo/ Iluminado ao mesmo/ Princípio que me elegeu/ Se inclina em adeus”.

A ausência de pontuação, salvo o ponto final do último verso, torna a leitura complexa e ambígua (já que permite mais de uma interpretação), intensificada pelo uso frequente de *enjambements*, em um ritmo que, ao mesmo tempo, causa certa estranheza e é próximo ao ritmo da fala. As rimas mudam de quadra a quadra, o que cria, em sentido contrário ao do poema de Verlaine, uma riqueza de sons, cujo esquema é *AABB*, *CCDD*, *EEFF*, *GGHH*, *IIJJ*, *KKLL* e *MMNN*.

Alguns jogos de assonância e de aliteração intensificam as imagens, como na primeira estrofe em que a recorrência de vogais abertas, acompanhadas muitas vezes de sons alveolares /l/ (que as abrem ainda mais) nos dois primeiros versos (“**Le soLEIL** que **sA hALte**/ **SurnAturELLE** ex**ALte**”), contrapõem-se aos sons nasais em /ã/ muito reiterados nos versos três e quatro (“**Aussitôt redescEND/INcANdescENT**”). Na medida em que o primeiro é um som alto e o segundo, um som baixo, se reproduz o movimento do Sol, cuja imagem sobrenatural se levanta e, logo em seguida, abaixa-se, incandescente. Som e imagem, portanto, reiteram-se, em um jogo melo-fanopaico extremamente lógico.

O movimento do Sol, portanto, parece espelhar a construção sonora e plástica do poema: inicia-se elevado, uma vez que o tom e o tema são elevados, e em seguida abaixa-se subitamente, evocando o movimento descendente das imagens que virão.

A segunda estrofe é menos clara; à primeira vista, nela, o eu poético se enuncia e comenta que sente as vértebras se desdobrarem em trevas, “todas em um frisson unísono”. Como a iluminar esses versos, a estrofe seguinte conta que a cabeça do eu vigia, solitária, os voos triunfantes da foice que na quarta estrofe vai decapitá-la. O movimento da foice cortando o ar é sonoramente sugerido pela recorrência de fricativas nesses versos (“**Solitaire ViGie**/ **Dans le Vols** triom**PHaux**/ **De Cette Faux**”), que antecipam o golpe que sonoramente acontece na palavra *rupture*, que traz em si tanto a ideia de serrar com seus dois róticos (“**RuptuRe**”), quanto a ideia de corte abrupto com a dupla de oclusivas surdas (“**ruPTure**”). Os versos seguintes estão carregados de ironia e sutileza, pois representam a decapitação como o momento em que a ruptura franca “suprime” do rosto os antigos desacordos que este tinha com o próprio corpo. Nesse momento, a cabeça deixa de fazer parte do eu e torna-se um objeto alheio a ele. Na terceira estrofe, ela era chamada “*ma tetê*”; na quinta, passa a ser simplesmente “*elle*”.

A cabeça (“elle”) cai então aos saltos, em um jejum ébrio, extenuada, nos versos seguintes, ao mesmo tempo em que tenta seguir o movimento com seu olhar puro.

Na sexta estrofe, o sujeito poético dirige-se a um “vous” ao qual diz que “no alto” (no paraíso?) a geada eterna não tolera que a superem. No verso vinte e quatro, o “vous” é identificado como “as geleiras”, que, mais adiante, se tentará identificar. Por fim, conformado, o sujeito comenta que segundo o batismo (lembrando que foi São João Baptista quem batizou Jesus Cristo), iluminado sob o princípio que o elegeu, a cabeça se inclina em saudação.

À luz do título, torna-se possível identificar o eu-lírico com São João Baptista, que, segundo a Bíblia, foi decapitado a pedido de Salomé, filha de Herodíade (que dá nome ao conjunto de poemas ao qual “Cantique” se integra). Nomear o poema como “Cântico”, isto é, um canto em louvor a uma divindade, não deixa de ser irônico (e a ironia se faz presente em quase todo o poema, intensificando o tom trágico), uma vez que o próprio Santo é representado cantando o momento de sua morte. Sendo assim, não parece exagero dizer que as “geleiras” a quem se dirige o Santo seriam mãe e filha, Salomé e Herodíade, seus carrascos, talvez em alusão à frieza com que foi morto, a qual transparece na forma como conta o momento da decapitação. Nesse sentido, a sexta estrofe seria uma ameaça, na qual o Santo prevê que o poder dos céus se voltará contra elas, por tentarem impor sua vontade sobre a de Deus, já que São João foi escolhido pelos céus para anunciar a vinda de Jesus Cristo. Foi ele ainda quem o batizou e, por isso, diz-se eleito.

O elemento sonoro-musical, portanto, corrobora as imagens evocadas, sugerindo-as e evocando-as, de maneira diferente da utilizada no poema de Verlaine, no qual a sonoridade não evocava imagens e sim atmosferas, aos moldes de Debussy¹¹³. A imagem aqui, porém, forma-se a partir do conceito, do pressuposto apresentado pelo título que proporciona uma via de leitura. O poema é construído, assim, a partir do *logos*, uma vez que construído como enigma.

¹¹³ A esse respeito, Melissa Marietti comenta: “As duas obras de Paul Verlaine, *Poèmes Saturniens* e *Jadis et Naguère*, inserem-se nessa perspectiva impressionista, pois buscam, mais que descrever o ambiente, sugerir impressões. Pululam atmosferas vagas e imprecisas: paisagens evanescentes, brumas, crepúsculos, sons plangentes, que atuam na construção do sujeito poético na medida em que sugerem seu *état d’âme*” (*op. cit.*, p. 41). Isso só vem a corroborar a leitura de “Soleil Couchants” ao lado de *Impression, soleil levant*, uma vez que é possível identificar em ambas as obras o mesmo tipo de atmosfera.

Ao mesmo tempo, em “Cantique de Saint Jean”, mais do que a canção de Debussy, vê-se a busca da arte total de Wagner, construída com recursos imagéticos e imagens sonoras (como a contida no termo “rupture” que traz foneticamente seu sentido, como comentado acima). A respeito da imagem sonora wagneriana, Marta Kawano comenta que “é a mais propícia para expressar algo fugaz e evanescente, que pode surgir inopinadamente e ir desaparecendo sem que se tenha nada a fazer. [...] Neste sentido, é no universo sonoro que se pode perceber com mais clareza a fugacidade do Ideal”¹¹⁴. Assim, torna-se claro porque o recurso sonoro foi utilizado para suscitar a imagem do momento da decapitação; imagem carregada de movimento e expressividade e marcada por violência e fugacidade.

Importa ainda dizer que o tema de Salomé foi muito usado e reinterpretado nas manifestações artísticas finiseculares. Na literatura, foi tema de escritos de Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Oscar Wilde, J.-K. Huysmans, Eugénio de Castro, dentre outros, além de ter sido largamente representada pelos pintores da época, como Odilon Redon (1840-1916) e pelo desenhista Gustave Doré (1832-1883). Nesse sentido, interessa cotejar o poema de Mallarmé com o quadro *L'Apparition* (Musée Gustave Moreau, óleo sobre tela, c. 1874-6, ver Figura 2, na próxima página), do próprio Moreau (1826-1898) que foi dentre todos o “primeiro pintor genuinamente simbolista”¹¹⁵.

Poucos foram os pintores de fato simbolistas, como Moreau. A técnica desses pintores assemelhava-se à empregada pelos impressionistas; no entanto, o tema os diferenciava: enquanto os impressionistas dedicavam-se, sobretudo, a paisagens externas, na tentativa de retratar momentos fugazes do dia a dia, os simbolistas se debruçavam sobre temas mitológicos e bíblicos, como o próprio tema de Salomé.

No quadro, *L'Apparition* vê-se Salomé em toda sua suntuosidade frente à cabeça de São João Baptista decapitada que aparece para assombrá-la. O olhar acusador com que um olha para o outro parece condizer com a cena em que a cabeça de São João do poema de Mallarmé dirige-se às geleiras (lidas aqui como Salomé e Herodíade) e vaticina-as a temerem a geada dos céus.

No quadro, imagens se sobrepõem, ao fundo, como que embaçadas pela luminosidade da cabeça de Saint Jean. Esse recurso parece se aproximar do “método”

¹¹⁴ Marta Kawano, *Gérard de Nerval: A escrita em trânsito*, Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2009, p. 236.

¹¹⁵ Michael Gibson, *Simbolismo*, tradução de Paula Reis, Colônia, Taschen, 2006, p. 35.

mallarmeano, segundo o qual o poeta faz uso de várias imagens, aparentemente desconexas, para finalmente dar pistas de encadeamento ao leitor, que tira suas próprias conclusões e “constrói” a imagem final.

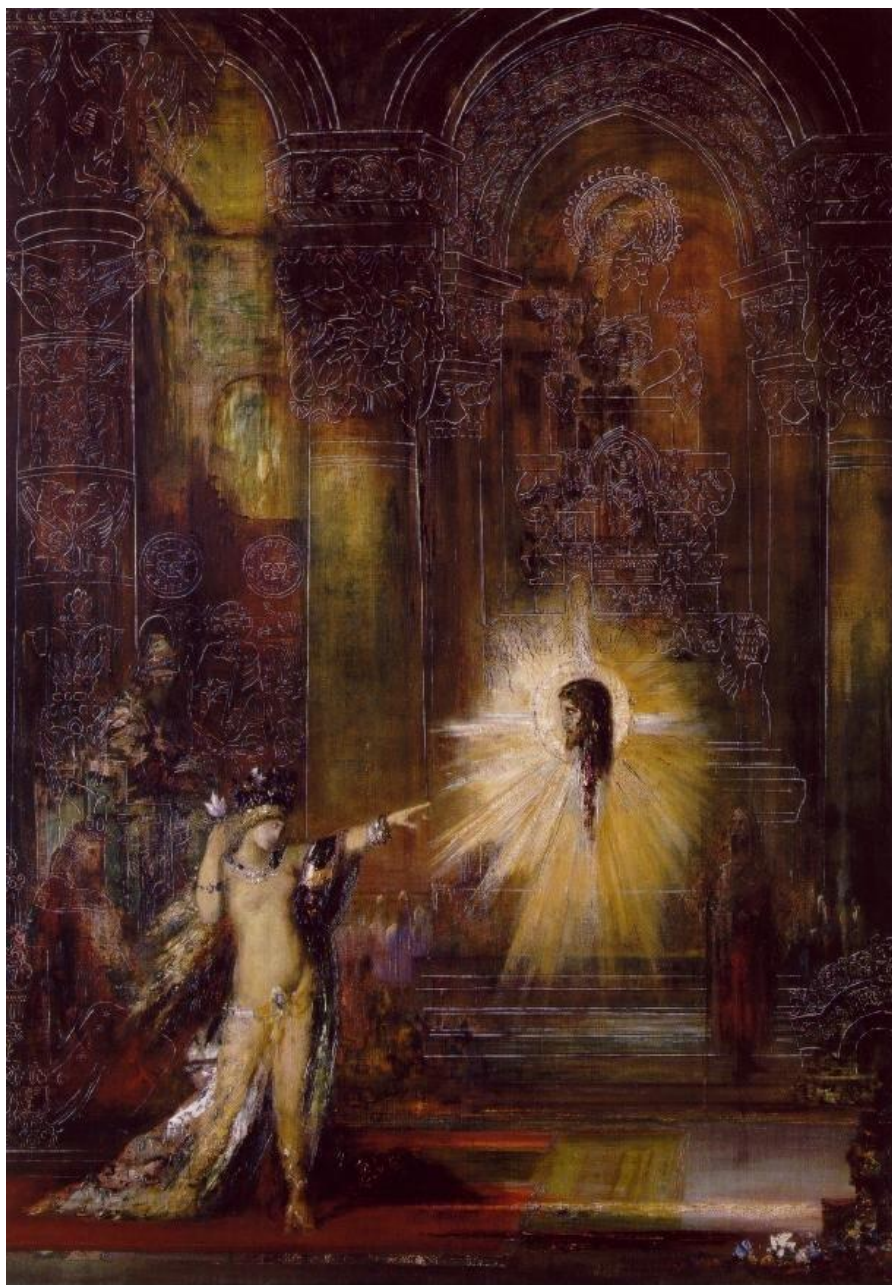


Figura 2: *L'Apparition*, óleo sobre tela, c. 1874-1876, Gustave Moreau, Musée Gustave Moreau, Paris, França.

A musicalidade de Mallarmé, portanto, opõem-se à de Verlaine, posto que mais imaginativa; ambos os poemas, porém, aproximam-se na medida em que suscitam imagens tão plásticas que podem ser cotejadas com pinturas da época. Um sob o signo

de Debussy, o outro sob o de Wagner, ambos buscaram a máxima expressão melopeica e fanopeica, ao mesmo tempo em que demonstram a logopeia através de construções cuidadosamente planejadas e trabalhadas sintática, semântica, fonética e morfológicamente, cada substrato dando sustentação ao outro.

III. Pessanha e as imagens sonoras

Por um terceiro caminho, segue Pessanha, com seu poema de temática muito mais modesta do que a de Mallarmé e de sonoridade muito mais sugestiva do que a de Verlaine:

- 1 Rufando apressado,
 E bamboleado,
 Boné posto ao lado,
- Garboso, o tambor
- 5 Avança em redor
 Do campo de amor...
- Com força, soldado!
 A passo dobrado!
 Bem bamboleado!
- 10 Amor's te bafejem.
 Que as moças te beijam.
 Que os moços te invejam.
- Mas ai, ó soldado!
 Ó triste alienado!
- 15 Por mais exaltado
- Que o toque reclame,
 Ninguém que te chame...
- 18 Ninguém que te ame...¹¹⁶

Se os versos de Mallarmé traziam alguma variedade acentual e os de Verlaine eram de tal forma variados que causavam estranhamento ao leitor desavisado, em “Rufando apressado” todos os versos apresentam o mesmo esquema rítmico: acento na segunda e quinta sílabas poéticas. Novamente, o verso é o pentassílabo, que torna o poema, por si só, mais musical, uma vez que, em língua portuguesa, pode conferir-lhe o

¹¹⁶ Camilo Pessanha, *op. cit.*, p. 103.

caráter de cantiga. Não obstante, o esquema fortemente marcado não deixa de ser sugestivo, uma vez que evoca a batida do tambor que acompanha a marcha do soldado.

O esquema rímico também não é muito variado. A rima em “-ado”, uma das mais comuns em língua portuguesa, aparece em todos os versos da primeira, terceira e quinta estrofe. Enquanto os versos da segunda são rimados em “-or”, os da quarta o são em “-jam/-jem” e os da sexta em “-ame”. Todas as rimas são pobres.

Não obstante, a riqueza musical do poema encontra-se no elaborado uso de aliterações nas três primeiras estrofes, que, tal como no poema de Mallarmé, corroboram o sentido do poema, como se vê abaixo:

1 **RufanDo aPressaDo,**
 E BamBoleaDo,
 Boné PosTo ao laDo,

 GarBoso, o TamBor
5 **Avança em reDor**
 Do CamPo De amor...

 Com força, solDaDo!
 A Passo DoBraDo!
 Bem BamBoleaDo!

Nessas estrofes, os sons consonantais oclusivos parecem sugestivamente ecoar o barulho do tambor que acompanha o trote empoado do rapaz garboso que anda todo cheio de si abrindo uma espécie de marcha. O uso reiterado, sobretudo de consoantes oclusivas sonoras /b/, /d/ e /g/, deixa o som muito marcado, ainda mais pelo fato de a maioria ser composta por plosiva /b/ e /p/, emulando com bastante eficácia o retumbar do tambor. Ao mesmo tempo, as fricativas no início dos versos um, quatro e sete (“RuFando”, “AVanÇã” e “ForÇã”) parecem sugerir o rufar que antecede a batida.

O poema, tal como o de Verlaine, parece se estruturar em dois momentos: as três primeiras estrofes, mais ingênuas e musicais, acompanham o caminhar deste soldado cheio de si, no que parece ser uma marcha, uma vez que acompanhada por rufares e batidas de tambor. O jovem vive na ilusão de ser admirado, querido e desejado, talvez por se sentir, naquele momento de parada, o centro das atenções. Não percebe, no entanto, a efemeridade do momento. Nesse primeiro trecho, o soldado parece “fundir-se” ao tambor, dada a ambiguidade da primeira estrofe, na qual soldado e tambor

seguem “apressados”. A composição da imagem do rapaz é feita por metonímia, sugerida apenas, ao gosto de Mallarmé.

Já as três estrofes seguintes trazem à tona a problemática do soldado quando o eu-lírico toma a voz e o alerta de sua ingenuidade, o que divide claramente o poema em dois momentos.

As estrofes quatro e seis se espelham, em certa medida, sintaticamente, e se desdobram semanticamente: a quarta mostrando o que o soldado deseja; a sexta, o que ele de fato terá. O poema tem o tom de profecia ameaçadora, em que o eu-lírico fala do alto de sua sabedoria para o soldado alienado. O tema da profecia ameaçadora é muito antigo e remonta a Horácio, em cujos poemas era comum uma voz madura aconselhar uma personagem mais jovem a atentar para a passagem do tempo e não se vangloriar da beleza ou da juventude, ambas passageiras. O tom, porém, não é de censura, como se poderia esperar em Horácio ou em poetas horacianos como Pierre de Ronsard e Ricardo Reis, mas de conselho de quem conhece mais e entende mais.

Bastante imagético na primeira metade, tem-se novamente o uso da imagem sonora sobre a qual Marta Kawano discorre no trabalho citado anteriormente, isto é, significante dando suporte ao significado, a imagem construída pela sugestão das aliterações. Os sons acompanham o movimento e constrói-se a imagem do rapaz que marcha.

Introspectiva, a segunda metade não traz imagens tão claras e apresenta ar lamentoso e melancólico, bem ao gosto de Verlaine. O uso de versos paralelísticos (por exemplo: “Que as moças te beijam./ Que os moços te invejam.” ou “Ninguém que te chame... /Ninguém que te ame...”) reforça o caráter musical e reitera a ideia do que o soldado quer, no primeiro momento, e do que ele de fato terá, ao final. Nesses versos, fica claro que há uma intenção do soldado, ele deseja ser beijado pelas moças e invejado pelos rapazes, mas, na realidade, ninguém o chama e nem o ama. Ele se projeta, empolgado com a atenção que recebe por tocar o tambor, mas não nota que a atenção não é dirigida a ele e sim ao seu papel naquele momento específico. Ele se acha importante, mas uma vez acabada a música ninguém saberá quem ele é. Só o momento da apresentação é relevante. A inveja do verso doze, desse modo, seria dirigida ao tambor personificado e não ao soldado que o toca, assim como a admiração.

A pontuação do poema também merece ser comentada, uma vez que quase todos os versos terminam com algum tipo de pontuação, o que isola cada verso deixando as imagens estanques e possibilitando, muitas vezes, mais de uma leitura (como no caso da primeira estrofe, cujo “bamboleado” pode ser do tambor ou do soldado, ou ainda a ambos, como na segunda estrofe, cujo adjetivo “garboso” também pode se aplicar aos dois). Essas imagens “soltas”, em estilhaços, novamente, ao gosto mallarmeano e muito fanopeicas, sugerem uma espécie de movimento sonoro. A forma como isso tudo é arquitetado é extremamente racional, e, portanto, logopeica.

Por fim, importa destacar certos recursos sonoros muito significativos nas estrofes finais. A começar pelo verso treze, o primeiro da quarta estrofe. Nesse verso, os sons dão suporte à ideia de ruptura e de duas metades contrastivas, uma vez que se inicia com a adversativa “Mas” seguida de “ai” e “ó”, cujos sons agudo e fechado, respectivamente, evocam certa tristeza dorida. Os sons se repetem no verso seguinte “**Ó trIste alIenadO!**” e contrastam com os sons predominantemente abertos, sobretudo em /a/ na primeira metade. A estrofe seguinte é carregada de vogais nasais sugerindo certa lentidão que quebra o *crescendo* animado do rufar e bater dos tambores. O uso reiterado de oclusivas /g/, /k/ e /t/, nos últimos dois versos, aludem à oposição e ao conflito evidenciados pelo eu-lírico, nos versos: “NinGuém **Que Te** chame.../ NinGuém **Que Te** ame...”. O final em reticências reforça ainda mais a melancolia.

Em outras palavras, todos os substratos, da pontuação ao verso, passando pelos sons, palavras e, sobretudo, pela elaboração sintática, reforçam a ideia de poema que conjuga em si as três categorias de Pound: uma ideia sugerida (logopeia), trabalhada a partir de intenso jogo sonoro (melopectia) que constrói uma imagem em movimento (fanopeia). É um poema, portanto, muito mais mallarmeano do que verlainiano; mais cerebral do que sentimental.

Tendo visto isso e para apresentar ainda um último exemplo da musicalidade em Camilo Pessanha, lê-se “Viola Chinesa”, poema que traz ecos daquela sonoridade verlainiana que se viu em “Chanson d’Automne”, o que possibilita destacar dois momentos de Pessanha.

VIOLA CHINESA

A Wenceslau de Moraes

I Ao longo da viola morosa
Vai adormecendo a parlenda

Sem que amadornado eu atenda
A lenga-lenga fastidiosa.

5 Sem que o meu coração se prenda,
Enquanto nasal, minuciosa,
Ao longo da viola morosa,
Vai adormecendo a parlenda.

Mas que cicatriz melindrosa
10 Há nele que essa viola ofenda
E faz que as asitas distenda
Numa agitação dolorosa?

Ao longo da viola, morosa...¹¹⁷

Do ponto de vista formal, “Viola Chinesa” possui alta e expressiva qualidade musical, posto que Pessanha faz uso, a um só tempo, de aliterações, estribilho, rimas e outros recursos rítmicos.

Antes, porém, de propor uma leitura desse poema, importa lembrar que, de acordo com a edição crítica de *Clepsydra*, organizada por Paulo Franchetti, “Viola Chinesa” é intitulado “Rondel” em texto manuscrito de Camilo Pessanha; parece, entretanto, que o poeta depois mudou de ideia, riscou o título inicial e o substituiu por aquele que se tornou definitivo¹¹⁸.

O poeta provavelmente achou desnecessário nomear a forma de seu poema, a qual segue com exatidão, uma vez que de acordo com Manuel Bandeira o “*rondel* é um poema de treze versos, distribuídos em três estrofes, seguindo o esquema *ABba/ abAB/ abbaA*, no qual as maiúsculas representam os versos que são repetidos como estribilho”¹¹⁹. O rondel é uma forma francesa, tradicionalmente composta em oito versos, a qual, devido ao seu esquema rímico simples e aos estribilhos, pode ser facilmente recitada.

Em relação ao ritmo, “Viola Chinesa” apresenta o seguinte esquema: acento tônico na segunda, quinta e oitava sílabas poéticas (versos um, seis, sete, treze); na quinta e oitava (versos dois, três, oito, nove, onze, doze); na segunda, sexta e oitava (versos cinco e dez) e, por fim, acentos na quarta e oitava (verso quatro). Mas apesar de

¹¹⁷ Camilo Pessanha, *Clepsydra*, edição crítica de Paulo Franchetti, Lisboa, Relógio d’Água, 1995, p. 108.

¹¹⁸ Paulo Franchetti, “Notas, comentários e registro de variantes”, in Camilo Pessanha, *op. cit.*, 1995, p. 191.

¹¹⁹ Manuel Bandeira, “Versificação em Língua portuguesa”, in: *Manuel Bandeira: Seleta de Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997, p. 550.

certa fluidez decorrente dessa disposição das tônicas, a aliteração em nasais (como em “Chanson d’Automne”, de Verlaine), somada ao esquema rímico com apenas duas terminações e ao estribilho, produz certa cadência monótona ao verso, que se reflete no significado do poema.

Nas palavras de António Falcão Rodrigues de Oliveira, “outro instrumento musical que serve à poética de Camilo Pessanha é a viola chinesa. Esta serve, no entanto, como uma analogia do enfadonho, ou seja, a profusão do som da viola serve para preencher um ambiente, já lânguido, de uma profunda monotonia”¹²⁰. De fato, ao longo de todo o poema impera igualmente certa sonolência, uma espécie de embalar que é corroborado pela cadência monótona já citada. O primeiro e o segundo verso (“Ao longo da viola morosa/ Vai adormecendo a parlenda”), por exemplo, que também são o estribilho, descrevem o som de uma “viola”, qualificada como “morosa”, isto é, lenta, vagarosa, demorada¹²¹, que “vai adormecendo a parlenda”, cujo significado, por sua vez, parece designar um “palavreado tedioso, discussão fastidiosa, enfadonha”¹²². Já é possível entrever, portanto, nesses dois versos iniciais – repetidos ainda no final da segunda estrofe –, o embalar vagaroso ao som de uma viola que faz com que vozes enfadonhas se calem.

No verso três (“Sem que amadornado eu atenda”), o sujeito poético continua a descrever o som da viola, desta vez colocando-se no poema ao utilizar-se do pronome pessoal “eu”. A palavra “amadornado” sugere uma espécie de sonolência, o que retoma a ideia já contida no estribilho. Logo, ao dizer “Sem que amadornado eu atenda/ A lenga-lenga fastidiosa”, o eu-lírico retoma a ideia de que o som da *viola morosa* vai adormecendo (calando) o murmúrio enfadonho da *parlenda*, sem, no entanto, que se espere o término da *lenga-lenga* (narrativa monótona e enfadonha, ou ainda, sinônimo de parlenda), qualificada redundante e enfaticamente como fastidiosa (tediosa; enfadonha¹²³). O eu está, pois, imerso nesse universo de sonho, de enfado (e de dor, como se verá adiante).

Vê-se, por isso, que o cuidado na escolha do vocabulário dessa primeira estrofe prima, essencialmente, por buscar palavras menos comuns, além disso, sinônimos e/ ou

¹²⁰ António Falcão Rodrigues de Oliveira, *op. cit.*, pp. 42-3.

¹²¹ *Dicionário Barsa de Língua Portuguesa Ilustrado*, Vol. II, São Paulo, Melhoramentos, 1982, p. 742.

¹²² Idem, *Ibidem*, p. 827.

¹²³ Idem, *ibidem*, pp. 474 e 632.

palavras do mesmo campo semântico, de modo que fique evidente o tom que Camilo Pessanha quer imprimir em seus versos.

A segunda estrofe dá continuidade ao verso três ao se iniciar com a repetição da preposição “sem”, que designa uma ausência, ou a falta de algo. No verso “Sem que o meu coração se prenda”, o eu-poético evidencia que não se liga emocionalmente à melodia da viola.

No verso seis, Camilo Pessanha chama a atenção para a aliteração de sons nasais presente em todo o poema e comenta ainda que a nasal – minuciosa – “ao longo da viola morosa / vai adormecendo a parlenda”. Nasal minuciosa é, pois, o som embalante da viola chinesa. A respeito dos sons nasais, Esther de Lemos destaca que são onomatopeias do som da viola, como se vê no fragmento abaixo:

A nasalidade insistente da poesia que pode considerar-se onomatopaica, “Viola chinesa”, visa a produzir em nós imagens sobretudo auditivas. “Ao longo” e “lengalenga” [e também “parlenda”] são, pelo papel que desempenham, duas verdadeiras onomatopeias do som da viola. A música num instrumento de cordas, simples, sem arco, é monótona, uniforme; o timbre do instrumento é acentuadamente nasal. Assim, na poesia citada, as rimas são as mesmas nas três estrofes –*enda*, –*osa*, como se se tratasse de uma harmonia a dois tons e sempre com um motivo repetido [...] ¹²⁴.

Seguindo o raciocínio utilizado até aqui, pode-se, portanto, dizer que o uso das nasais constitui a matriz fonossemântica do poema, sintetizada, sobretudo, no refrão: “Ao longo da viola morosa/ Vai adormecendo a parlenda...”. O primeiro verso, aliás, é idêntico ao último, imprimindo um caráter cíclico de *ringkomposition*, que como já foi visto, confere musicalidade ao poema.

O sujeito poético tem, pois, plena consciência dessa recorrência de sons e sabe que, juntamente com o ritmo, a forma em rondel, as rimas repetidas, a aliteração, produzem o já muito lembrado tom de sonolência e embalo da viola; em outras palavras, o som do instrumento se faz ouvir através dos repetidos sons nasais. Nas palavras de Gilda Santos:

O poema evolui sob a captação onomatopaica do som desse instrumento – aqui recriado pela monótona insistência nos sons nasais. Em dois tempos recorta-se uma paisagem interior: a princípio, o sujeito “amadornado” diz-se insensível à música; mas, depois, já envolvido, a música vem a ofender uma “cicatriz melindrosa” a ponto

¹²⁴ Esther de Lemos, *A Clepsidra de Camilo Pessanha*. Lisboa, Verbo, 1981, p. 78.

de lhe provocar uma “agitação dolorosa”. Ou seja, num universo simbolista, impossível ficar alheio ao apelo da música, qualquer música.¹²⁵

Na terceira estrofe, entretanto, o tom de sonolência altera-se suavemente para a entonação de uma pergunta, introduzida pela conjunção adversativa “mas”. O “coração”, que havia aparecido na estrofe anterior, parece incomodar-se com o som melódico e vagaroso da viola e o eu-lírico se questiona sobre o porquê desse som fazer com que o *coração* “distenda” as “asitas numa agitação dolorosa”. Ao se questionar, o Eu supõe que haja uma possível cicatriz melindrosa, que o faz sentir dor ao ouvir a melodia da viola. Obviamente, tal cicatriz não se trata do resquício de um ferimento físico; certamente a viola o remete à alguma dor interna, alguma mágoa passada, algum orgulho ferido.

Por fim, o eu-lírico retoma o estribilho (“Ao longo da viola morosa...”), de modo a reiterar a sonolência, a morosidade, o entorpecimento causados pelo som da “viola morosa”; desta vez coloca-se, porém, reticências ao final, como que a deixar a questão (e, por conseguinte, a resposta), do verso anterior, em suspenso.

Ouve-se, pois, ao longo do poema, uma canção sonolenta, de nasais minuciosas, que “vai adormecendo a parlenda”. A “viola morosa”, a “parlenda”, a sonolência do sujeito poético são caracterizações conjunturais que querem evocar um estado de alma e o sofrimento íntimo do eu-poético – como indica a terceira estrofe, composta integralmente numa pergunta que não é respondida – o que reitera a dor, já que não há saída para ela. Isso é corroborado pelo último verso que, terminado com reticência, amplia a sonolência, a morosidade, a permanência do sujeito num estado de vigília/torpor.

Ao longo deste capítulo, portanto, foi possível identificar várias formas de musicalidade: uma menos imagética, mais ligada à música orquestral de Debussy, que reforçava as imagens, na medida em que suscitava atmosferas, como a encontrada em “Soleils couchants”; outra, mais pontual, que apareceu em momentos decisivos de modo a reforçar a imagem descrita no verso com sua imagem sonora, no caso de “Cantique de Saint Jean”. Por fim, viu-se “Rufando apressado”, um singelo poema em que os versos são construídos com carregada carga sonora, no sentido de reforçar a semântica, em perfeito exemplo de significante intensificando, e sugerindo, o significado, e “Viola

¹²⁵ Gilda Santos, *Op. cit.*, p. 42.

Chinesa”, outro poema melódico, no qual a sonoridade impera todo o tempo com uma matriz fonossemântica muito bem delimitada com imagens de sonolência e sons nasais.

A questão imagética, portanto, todo o tempo está amalgamada à sonoridade nestes três poetas, em perfeita consonância de significante e significado e os recursos variados utilizados em concomitância constata a composição elaboradamente logopeica, sobretudo, em Mallarmé e em “Rufando apressado”. Nos poemas escolhidos pode ser visto como Pessanha dialoga com Verlaine, sem necessariamente imitá-lo, ao mesmo tempo em que também dialoga com Mallarmé, não por ter deles necessariamente uma relação de influência, mas por partilharem uma mesma tradição, de uma mesma poética, de um mesmo *zeitgeist*.

CAPÍTULO 4

A LOGOPEIA DE MALLARMÉ E PESSANHA

*Nommer un objet, c'est supprimer les trois
quarts de la jouissance du poème qui est faite de
deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve.*
STÉPHANE MALLARMÉ.

I. Uma Poesia plural

Neste capítulo, analisar-se-á o poema “Ses purs ongles”, de Stéphane Mallarmé, em uma leitura comparada com o poema “Foi um dia de inúteis agonias”, de Camilo Pessanha, na tentativa de mostrar outra faceta dos dois poetas, bastante diferente da que foi vista até aqui e que os aproxima pelo viés fragmentário, pela sintaxe “estilhaçada”, pelas imagens difusas, por “outra” musicalidade (bem diferente da harmônica música verlainiana) e pela construção lógica do poema, ao mesmo tempo em que os distancia por mostrar escolhas lexicais e temáticas distintas próprias à poética de cada um.

Antes, porém, de iniciar a leitura do poema propriamente dito, parece relevante destacar alguns aspectos da obra de Mallarmé que podem elucidar a leitura de “Ses purs ongles” e, por conseguinte, do poema de Pessanha a partir de textos críticos do próprio Mallarmé e de alguns outros que com ele dialogam. Além disso, pretende-se retomar as discussões feitas ao longo dos capítulos anteriores para relacionar os conhecimentos sobre poesia simbolista e as categorias de Pound nas análises dos poemas, buscando amarrar, como se disse na introdução, os fios que foram sendo lançados até aqui. Por isso, volta-se ao diálogo que Mallarmé estabeleceu entre a Poesia e as demais Artes, sobretudo com a Música, aspecto já comentado no primeiro capítulo, e, sobretudo, ao modo como ele via a Música, relacionando ao ritmo e à sintaxe, de maneira racional e, consequentemente, logopaica.

É sabido que, além de poeta, Mallarmé foi crítico de arte dedicado, tendo escrito sobre as mais variadas manifestações artísticas, desde o teatro até o balé. Foi também importante teórico da poesia. Dentre suas maiores contribuições nesse sentido, estão os textos “Crise de vers”, “La Musique et les Lettres” (comentado muito brevemente no

primeiro capítulo) e o “Préface” ao poema *Un coup des dés*, nos quais podem ser encontradas as relações que instituiu entre a Poesia e outras Artes.

Muito provavelmente, o caso mais perfeito de diálogo, entre diferentes formas artísticas na obra de Mallarmé, tenha se dado justamente em seu magistral poema *Un coup de dés*, no qual se valeu do espaço da folha de papel para dispor as palavras como se compusesse uma partitura, de modo a valorizar o *branco* e a forma de seu texto poético, conferindo-lhe diferenciada sonoridade e requinte plástico.

Não obstante, em suas obras anteriores, já é possível antever tais relações. Mesmo seus sonetos mais antigos, trazem aquilo a que chamaria de “orquestração verbal da frase”, comentada no primeiro capítulo, levada ao cabo em *Un coup de dés*, com o qual inaugurou uma nova forma de se pensar a Poesia, vista, então, como uma Arte, poder-se-ia dizer, não apenas da linguagem, mas igualmente da forma e dos sons. Uma Arte plural, mais ou menos como havia desejado Wagner em seu sonho pela Arte Total (também comentado no primeiro capítulo).

II. “Esqueçamos a velha distinção entre a Música e as Letras”

Para tentar entender a relação que Mallarmé estabelece entre Música e Poesia, é importante que se compreenda, primeiramente, que no século XIX havia três diferentes conceitos de Música na Poesia, como bem explica Anna Balakian:

O primeiro, como vimos em Baudelaire, encontra nas palavras as mesmas propriedades sugestivas inerentes às notas musicais: evocadoras de um sentimento, mas sem comunicar um significado especial. Na poesia de Verlaine, não é a palavra isolada que põe em movimento na mente do leitor associações de imagens, ou provoca emoções vagas como as da música. Tornam-se música do mesmo modo que a harmonia de uma série de sons musicais. A poesia se torna música através do seu apelo ao ouvido e não através da sua função inerente ou de seus efeitos sobre as associações mentais. Um terceiro tipo de música em poesia foi demonstrado por Mallarmé, que estimulou a verdadeira composição da obra musical: temas e variações, orquestração sinfônica da frase, as pausas – espaços em branco – entre as imagens como entre as notas, a imagem verbal substituindo a frase musical, uma forma que sublinha poemas tão diversos quanto “L’après-midi d’un Faune” e “Um Coup de Dés Jamais n’Abolira Le Hasard”.¹²⁶

¹²⁶ Anna Balakian, *op. cit.*, p. 55.

Mallarmé, portanto, buscava uma espécie de simbiose entre o som e a imagem na construção de sua poesia “orquestrada”; vale lembrar a já citada consideração de Charles Dantzig que via Mallarmé como um poeta musical em seu sentido rítmico, não em seu sentido melodioso ou sonoro. Como se discutiu até aqui, ele buscava *sugerir* sonoridades, não emulá-las, como Verlaine, ou, em última instância, René Ghil e os demais instrumentalistas, que acreditavam em uma perfeita correspondência entre os sons, as cores e os sentimentos. Mallarmé trabalhou, é verdade, nesse caminho algumas vezes, mas jamais estabeleceu padrões rígidos ou os defendeu como verdade; ao contrário, buscava desarticular os lugares-comuns à procura de sonoridades inauditas e menos referenciais, e, portanto, para ele, mais musicais, como se verá adiante nas rimas em *-ix*, do soneto “Ses purs ongles”.

Em muitos textos, Mallarmé discorreu sobre esse diálogo entre as Artes, notadamente, a Música, a Poesia e seu aspecto visual, de modo que seria impossível comentar todas as relações que estabeleceu; optou-se, por isso, em concentrar toda a atenção em algumas passagens de seus principais textos teóricos. A começar por aquele que, certamente, é o mais emblemático e, na mesma medida, o mais hermético, o célebre ensaio: “Crise de Vers”, no qual o poeta estabelece uma nova forma de ver a poesia; não obstante, a propósito desse texto, o tradutor e professor Marcos Siscar comenta que, contrariamente ao que se possa imaginar, Mallarmé não foi contra a tradição métrica de sua época, tendo sabido adequá-la aos seus propósitos, como tão bem exemplificam seus sonetos, desarticulando as formas e *brincando* com elas:

A operação mallarmeana é muito diferente da operação destruidora e bélica da vanguarda, que deseja operar uma ruptura, um corte com a tradição. Trata-se de valorizar a oscilação entre similitude e diferença na relação com as “antigas proporções” que atribui interesse ao problema. Colocando a figura do verso como matriz da reflexão sobre a crise, é a operação delicada, meditada e crítica do corte (ou da censura) que se define como elemento de interesse da reflexão sobre o presente da poesia, que não é apenas “técnica”, mas também histórica e cultural¹²⁷.

¹²⁷ Marcos Siscar, “Poetas à beira de uma crise de versos”, in *Poesia e Crise*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2010, p. 109. Nesta mesma página, Siscar diz, ainda, em nota de rodapé, valendo-se das palavras de Jacques Roubaud, que a poesia de Mallarmé “é muito menos ofensiva à tradição métrica do que a de Rimbaud ou a de Corbière, por exemplo. Identificar Mallarmé com o espírito de vanguarda ou ocultar esse aspecto quase reverencial no trato com a tradição seria correr o risco de ‘um contrassenso grave sobre a natureza da ‘revolução’ mallarmeana [sic], assim como uma simplificação abusiva de seu pensamento e um empobrecimento da leitura de seus textos”.

A crise em questão não está na forma e sim no interior do verso: na sintaxe e no ritmo, como já se comentou anteriormente, também a propósito de Pessanha. Vale lembrar que os sonetos de Mallarmé não são tradicionais, com uma tese, uma antítese e uma espécie de conclusão (como, novamente, também não o são sempre os de Pessanha). Criador de uma poética do Vazio, seus poemas remetem ao Nada, a lugar algum, através de imagens estáticas, extremamente sugestivas e sinestésicas que, todavia, podem ser imagens clássicas que sob sua pena vão adquirir nova roupagem. A esse propósito, retoma-se o trecho de António Falcão de Oliveira, mencionado ao final do segundo capítulo, no qual o crítico percebe um diálogo entre as obras de Pessanha e de Mallarmé justamente pela elaboração desta “Poética do Vazio” que ele identifica em ambos.

A “Crise” de Mallarmé, portanto, aponta para transformações, mais do que para rupturas. Mallarmé mais do que ninguém soube “brincar” com a tradição na busca por perfeição estética. Segundo ele, a língua é imperfeita e cabe ao poeta rearranjá-la para encontrar a perfeição formal:

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère¹²⁸.

Tal como o ourives trabalha o metal, o poeta deve trabalhar a linguagem. “A poesia se faz de palavras, não de ideias”, diz uma de suas frases mais célebres, na evidente recusa da inspiração romântica, ainda que sua poesia se faça a partir do *logos*, em outra acepção de “Ideia” (neste caso, com “I” maiúsculo, como ele costumava grafar). O poeta deve, pois, construir (orquestrar?) seu poema com cuidado e esmero para corrigir as imperfeições naturais do idioma e encontrar o sentido e a sonoridade

¹²⁸ Stéphane Mallarmé, « Crise de Vers », in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 368. Na tradução de Fernando Scheibe lê-se: “O verso que de vários vocábulos refaz uma palavra total, nova, estranha à língua e como que encantatória, finaliza esse isolamento da fala: negando, de um traço soberano, o acaso permanecido nos termos apesar do artifício de seu retempero alternado no sentido e na sonoridade, e causa em vocês essa surpresa de não ter ouvido jamais tal fragmento ordinário de elocução, ao mesmo tempo em que a reminiscência do objeto nomeado banha-se numa nova atmosfera” (“Crise de verso”, in *Divagações*, trad. Fernando Scheibe, Florianópolis, Ed. UFSC, 2010. p. 167).

inaudita e latente. Isso é interessante na medida em que fica claro o valor *sonoro* de cada vocábulo¹²⁹.

Ainda em “Crise de Vers”, Mallarmé comenta a relação imanente entre a Música e a Poesia, em seu sentido mais profundo, que antecederia a própria criação do poema, e seria, por conseguinte, intrínseco ao homem, suscitado pelo contato deste com a Música:

Certainement, je ne m’assieds jamais aux gradins des concerts, sans percevoir parmi l’obscur sublimité telle ébauche de quelqu’un des poèmes immanents à l’humanité ou leur originel état, d’autant plus compréhensible que tu et que pour en déterminer la vaste ligne le compositeur éprouva cette facilité de suspendre jusqu’à la tentation de s’expliquer. Je me figure par un indéracinable sans doute préjugé d’écrivain, que rien ne demeurera sans être proféré; que nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires [...] et leur éparpillement en frissons articulés proches de l’instrumentation, un art d’achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien : car, ce n’est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l’intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l’ensemble des rapports existant dans tout, la Musique¹³⁰.

Ao fim deste fragmento, fica ainda mais evidente que a sonoridade por ele buscada não é banal, emulada a partir de instrumentos; ao contrário, ele procura uma sonoridade rítmica, que retome a fala e sugira um retorno à essência da Música. Esse raciocínio vai de encontro ao trecho de “La Musique et les Lettres” citado no primeiro capítulo no qual Mallarmé aconselhava a esquecer a velha distinção entre a Música e as Letras e, uma vez esquecida essa *velha distinção*, Música e Literatura tornam-se unas e

¹²⁹ Essa ideia de buscar o vocábulo exato para cada verso lembra Eugénio de Castro, citado anteriormente, e sua busca pelo “vocábulo raro” e “absconso”, isto é, uma palavra rara e pouco utilizada, mas perfeita para passar toda a atmosfera e carga semântico-sonora desejada.

¹³⁰ Stéphane Mallarmé, « Crise de Vers », in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 367-8. Na tradução de Fernando Scheibe lê-se: “Certamente, não me assento jamais nos bancos dos concertos, sem perceber em meio à obscura sublimidade tal esboço de algum dos poemas imanentes à humanidade ou seu original estado, tanto mais compreensível que calado e que para determinar sua vasta linha o compositor experimentou essa facilidade de suspender até a tentação de se explicar. Figuro-me por um indesenraizável sem dúvida preconceito de escritor, que nada ficará sem ser proferido; que estamos lá, precisamente, a procurar, diante de uma quebra dos grandes ritmos literários [...] e seu espalhamento em frêmitos articulados próximos da instrumentação, uma arte de finalizar a transposição, ao Livro, da sinfonia, ou simplesmente de retomar nosso bem: pois, não é de sonoridades elementares pelos cobre, as cordas, as madeiras, inegavelmente, mas da intelectual fala em seu apogeu que deve, com plenitude e evidência, resultar, enquanto conjunto das relações existindo em tudo, a Música”. (“Crise de verso”, in *op. cit.*, p. 166).

atinge-se uma nova forma de relação entre o leitor/ouvinte e a obra de arte literária. Mas como entender melhor essa sonoridade que advém da essência da língua *corrigida* pelo poeta e que não faz uso de recursos banais de sonoridade como aliterações e assonâncias? Como foi mencionado, a resposta está no ritmo e na sintaxe.

III. A Inquietude da Sintaxe: Mallarmé e a Musicalidade do Verso

O poeta e ensaísta Pierre Alferi faz interessante estudo da sintaxe e do ritmo e de sua relação com a musicalidade. Para ele, toda frase da língua é musical, e, por isso, recursos artificiais (como as já mencionadas aliterações e assonâncias tão caras a Verlaine e a Pessanha, em alguns momentos de sua obra) são secundários. Seu estudo não é dirigido à obra dos poetas simbolistas; não obstante, é evidente que está inserido na mesma tradição mallarmeana e, portanto, parece interessante retomá-lo, na tentativa de melhor entender o que almejavam Mallarmé e também Pessanha, que seguiu caminho diverso ao de Verlaine, em parte da *Clepsidra*:

Les formes musicales les plus évidentes ne sont pas les plus décisives : la musique sonore de la phrase n'échappe à la fadeur de l'ornementation qu'en accompagnant sa musique intrinsèque, en se mettant à son service. Celle-ci consiste en un rythme essentiellement muet. La syntaxe elle-même est ce rythme. C'est en effet un ordre cadencé, une hiérarchie séquentielle. La construction grammaticale de la phrase est évidemment rythmique – elle segmente en hiérarchisant. Mais il existe aussi des relations précises d'un terme à un autre par-delà les limites des membres de la phrase et sans égard pour leur organisation grammaticale [...]. Souvent indépendantes de la construction, ces relations de sens forment néanmoins des structures rythmiques – elles font osciller le fil de la phrase, définissent l'amplitude de ses vibrations. Elles sont donc syntaxiques sans être de nature grammaticale. [...] La phrase instaure un rythme qui lui est propre, mais qui ne se réduit pas à sa construction : une syntaxe plus riche que sa grammaire. Tout ce qui est balancement, vitesse, syncope relève de la syntaxe. Ainsi entendue, la syntaxe est bien plus que le squelette de la phrase, c'est son système circulatoire : ce qu'il y a de rythmique dans les sens¹³¹.

¹³¹ Pierre Alferi, *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgois, 2001, pp. 24-5. Em tradução livre: “As formas musicais mais evidentes não são as mais decisivas: a música sonora da frase não escapa à insipidez da ornamentação que acompanhando sua música intrínseca, coloca-se a seu serviço. Esta consiste em um ritmo essencialmente mudo. A própria sintaxe é este ritmo. É, na verdade, uma ordem cadenciada, uma hierarquia sequencial. A construção gramatical da frase é evidentemente rítmica – ela segmenta hierarquizando. Mas há também relações precisas entre um termo e outro para além dos limites dos membros da frase e sem considerar sua organização gramatical [...]. Frequentemente independentes

Nesta mesma linha de raciocínio, no que diz respeito à Poesia, bastaria, de acordo com Alferi, o uso do *enjambement* para que a sintaxe fosse desestabilizada e a musicalidade intrínseca da frase reestabelecida:

Pour éprouver le rythme et pour agir sur lui, il faut tenir la syntaxe en respect. Le langage courant baigne dans l'élément de la syntaxe, il se laisse bercer par son rythme ; il lui suffit donc de reprendre des formes de phrases éculées. A l'opposé, dans la poésie, l'enjambement est l'indice sonore d'une crise syntaxique nécessaire à l'invention des phrases. (Le recul de la langue produit un « sentiment musical ».) C'est pourquoi la poésie est le lieu critique de l'invention de phrases : le vers et la prosodie, unité et rythme non grammaticaux, mettent la syntaxe en crise. Mais la poésie peut se passer d'accompagnement sonore, de musicalité métrique : ne lui est essentiel que l'enjambement. [...] Sans mélanger les genres ni la confondre avec leur pratique respective, on peut définir la littérature par l'inquiétude de la syntaxe¹³².

A Literatura estaria, pois, nesta “inquiétude da sintaxe” que nasceria da invenção de frases, cuja prosódia e cujo ritmo fugissem do senso comum da gramática. Tal definição em muito se aproxima do pensamento de Mallarmé (que, é possível dizer, também se aplica a muito da obra de Pessanha), para quem, como se viu, a Poesia deve ser construída com palavras, na tentativa de reparar as imperfeições da língua. Sem mencionar que, em seus sonetos, uma sintaxe tortuosa e *enjambements* estão sempre presentes.

Uma vez entendido como se “orquestra” a poesia de Mallarmé, passa-se a seu caráter imagético e eufrástico a partir do soneto em *-ix*.

da construção, estas relações de sentido formam, entretanto, estruturas rítmicas – elas fazem oscilar o fio da frase, definem a amplitude de suas vibrações. Elas são, portanto, sintáticas sem terem a natureza gramatical [...]. A frase instaura um ritmo que lhe é próprio, mas que não se reduz à sua construção: uma sintaxe mais rica que sua gramática. Toda oscilação, velocidade, síncope depende da sintaxe. Assim entendida, a sintaxe é muito mais que o esqueleto da frase, é seu sistema circulatório: aquilo que tem de rítmico no sentido”.

¹³² Pierre Alferi, *op. cit.*, p. 26. Em tradução livre: “Para experimentar o ritmo e para agir sobre ele, é preciso levar a sintaxe a sério. A língua corrente se banha nos elementos da sintaxe, ela se deixa embalar por seu ritmo; basta-lhe, portando, retomar as formas de frases empregadas. Ao contrário, na poesia, o *enjambement* é o índice sonoro de uma crise sintática necessária para a invenção de frases. (O recuo da língua produz um ‘sentimento musical’.) É por isso que a poesia é o lugar crítico para a invenção de frases: o verso e a prosódia, unidade e ritmo não gramaticais, colocando a sintaxe em crise. Mas a poesia pode se passar por um acompanhamento sonoro, de musicalidade métrica: nada lhe é essencial, só o *enjambement*. [...] Sem misturar os gêneros nem confundi-la com sua prática respectiva, pode-se definir a literatura como a inquiétude da sintaxe”.

IV. “O Poema não é um quadro”: Representações plásticas-sonoras

Em sua análise do soneto “Ses purs ongles”, presente no livro *Lecture de Mallarmé*, Bertrand Marchal comenta que: “Un poème n’est pas un tableau”, mas que, a despeito disso, o soneto parece ter com as artes plásticas não poucas semelhanças:

Or s’il est un privilège de la peinture, c’est la magie d’une saisie globale, d’une synthèse immédiate, alors que le poème, tributaire en cela des lois de l’écriture, doit passer par la médiation de la lecture qui détricote ainsi le rectangle imprimé du sonnet pour le recomposer mentalement. S’il n’est pas un tableau, le poème pourtant, parce qu’il est d’abord, avant de se dénouer, ce rectangle imprimé, a quelque chose du tableau : comme lui il a une forme ; comme lui il est en quelque sorte encadré, par la bordure blanche de la page ; comme lui il s’offre au regard dans sa dimension spatiale, avant l’intervention de la lecture¹³³.

Para Mallarmé, como bem explica Marchal, o poema deve ser considerado também como forma e figura que preenche de tinta o papel branco – mesmo quando é um soneto. O próprio texto é uma figura, ao mesmo tempo em que, tal como um quadro, compõe-se de pequenas imagens que, juntas, formam uma maior. Construção em *mise en abyme*, é imagem de imagens na dupla acepção do termo: seja pela forma retangular do soneto na folha branca, seja pelas imagens suscitadas pelo texto através do recurso retórico da éfrase. É essa capacidade de sugerir que parece tornar seus textos herméticos, mas, ao mesmo tempo, sinestésicos, posto que visuais e sonoros. Afinal, todo o prazer da obra de arte, estaria para ele, no mistério e na sugestão; em apreender pouco a pouco a verdadeira essência das coisas. Sugerir, seja por meio de imagens e de símbolos, seja por meio de sons e de ritmos, é o objetivo primeiro de Mallarmé. O perfeito uso desse conceito, a fusão do caráter sonoro e visual do poema, resulta em algo novo, sugestivo e sinestésico, uma nova forma de se fazer, e de entender, Poesia; em última instância, isso resulta em um poema como *Un coup de dés*. Mallarmé consegue, assim, encontrar uma forma que se aproxime da Música, para ele, a mais sugestiva das Artes:

¹³³ Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 167. Em tradução livre: “Ora, se é um privilégio da pintura, é a magia de uma entrada global, de uma síntese imediata, enquanto o poema, tributário nisso das leis da escrita, deve passar pela mediação da leitura que desfaz assim o retângulo impresso do soneto para recompô-lo mentalmente. Se o poema não é um quadro, entretanto, porque ele é primeiramente, antes de se desatar, este retângulo impresso, tem algo de quadro: como ele, tem uma forma, como ele, tem um tipo de enquadramento, devido à borda branca da página; como ele, oferece-se ao olhar em sua dimensão espacial, antes da intervenção da leitura”.

Sua definição de “canção” é, na verdade, uma combinação do visual e do sonho: “a contemplação de objetos, a imagem explodindo nos sonhos inspirados por eles, eis uma canção”. [...] Ele não estava atrás dos *sons* da música, mas queria recapturar a forma da música. [...] o que Baudelaire chamou “um êxtase feito de enlevo e conhecimento”, Mallarmé identifica como a junção da visão e da audição que se torna uma compreensão abstrata!¹³⁴

Mallarmé, na verdade, parecia *perseguir* a Música, justamente por sua capacidade sugestiva e, por isso, tentava imprimi-la, a seu modo, em seus poemas, na tentativa de suscitar imagens sonoras através de sons, não necessariamente harmônicos.

Entendidos esses conceitos, passa-se à leitura do soneto “Ses purs ongles”, já mencionado, também chamado de “Soneto em –ix”, devido às suas rimas “mitológicas e raras”¹³⁵. Muito estudado pela crítica, esse texto até hoje encanta e desafia os leitores de Mallarmé que sobre ele se debruçam na busca interminável por respostas. Sem mais, eis o poema:

- 1 Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par la Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore
- 5 Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).
- Mais proche la croisée au nord vacante, un or
- 10 Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,
- Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
- 14 Des scintillations sitôt le septuor¹³⁶.

¹³⁴ Anna Balakian, *op. cit.*, p. 70 (grifo da autora).

¹³⁵ Bertrand Marchal, *op. cit.*, p. 187.

¹³⁶ Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes*, *op. cit.*, pp. 68-9. “Puras unhas no alto ar dedicando seus ônix,/ A Angústia, sol nadir, sustém, lampadifária, / Tais sonhos vesperais queimados pela Fênix/ Que não recolhe, ao fim, de ânfora cinerária// Sobre aras, no salão vazio, nenhum ptyx,/ Falido bibelô de inanição sonora/ (Que o mestre foi haurir outros prantos no Styx/ Com esse único ser de que o Nada se honora).// Mas junto à gelosia, ao norte vaga, um ouro/ Agoniza talvez segundo o adorno, faísca/ De licornes, coices de fogo ante o tesouro.// Ela, defunta nua num espelho embora,/ Que no olvido cabal do retângulo fixa/ De outras cintilações o séptuor sem demora” (Tradução de Augusto de Campos, *op. cit.*, pp. 64-5).

Como comenta Octávio Paz, no ensaio “Stéphane Mallarmé: O Soneto em *ix*”, “Ses purs ongles”, chama a atenção logo em uma primeira leitura, por suas rimas complexas em *-ix(e)* e em *-or(e)*, ou seja, duas rimas que se alternam em duas formas, uma masculina (*-ix* e *-or*) e outra feminina (*-ixe* e *-ore*). “Extrema economia e dificuldade não menos extrema. Esta simplicidade estrita provoca uma música surda e ritual – cabalística, dizia o poeta”¹³⁷.

Em todo o poema, esconde-se um jogo de opostos: luz e sombra, água e fogo, noite e dia, que, na maioria das vezes, remetem a tons, nuances, cores e luzes: a imagem da noite estrelada, da Fênix portadora do fogo, o ouro, os unicórnios (animais fantásticos habitualmente descritos como seres brancos de imensa pureza¹³⁸) que escolheiam fogo, a ninfa aquática, o espelho, as cintilações, o Styx (ou Estige), o Rio Infernal, enfim... Tudo isso torna o poema bastante sinestésico, sugestivo e imagético.

Tal como ocorre no soneto “Sainte”, comentado no segundo capítulo, que em muitos aspectos pode ser cotejado ao soneto em *-ix*, em “Ses purs ongles”, não há senão um local estático e silencioso que se enche de música e luz pelas imagens evocadas pelo poeta.

Mallarmé disse em carta ao amigo e poeta Henri Cazalis (1840-1909) que seu soneto era pouco plástico¹³⁹; não obstante, “Ses purs ongles”, como já destacou Bertrand Marchal ao compará-lo com um quadro, é um poema assaz imagético, ainda que suas imagens sejam feitas do “tecido dos sonhos” e não da realidade, como o próprio Mallarmé diz na mesma carta, como se fosse um quadro impressionista, ou, em última instância, como um quadro surrealista de Salvador Dalí (1904-1989).

Por outro lado, guardadas as evidentes diferenças estruturais e formais, o “Soneto em *-ix*” traz, desde já, como se mencionou algumas vezes, muito da orquestração imagético-sonora que será levada às últimas consequências no poema *Un coup de dés*, na medida em que *torce* a sintaxe, como a formar uma nova concepção rítmica, extraindo, assim, o mais possível, a musicalidade latente das palavras, ao mesmo tempo em que compõe imagens imprecisamente sugestivas, regadas a luzes e a cores.

¹³⁷ Octávio Paz, *Signos em rotação*, tradução de Sebastião Uchoa Leite, São Paulo, Perspectiva, 2009, p. 186.

¹³⁸ Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, *El libro de los seres imaginarios*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 221.

¹³⁹ Stéphane Mallarmé *apud* Joaquim Brasil Fontes, *op. cit.*, p. 129.

Por meio de *enjambements* e dessa sintaxe *retorcida*, a despeito da parca elaboração acentual, o poema bem pode exemplificar o que Alferi disse sobre a frase ser musical por si só e que, por conseguinte, não necessita de recursos como assonâncias e aliterações, ainda que estas possam ser encontradas neste soneto. A respeito dos desafios interpretativos e dos jogos sonoros experimentais, Olga Kempinska comenta:

A leitura do soneto de Mallarmé nada tem de um percurso fácil e confortável, mas na difícil travessia da densidade dos quartetos e tercetos, dos meandros da sintaxe e dos caprichos do vocabulário, acompanha-nos a crescente urgência da completude do efeito rítmico e musical. Esta urgência da perfeição do efeito sonoro é experimentada na acumulação e na superposição de correspondências, que chegam à complexidade e saturação máximas, e uma tal completude sonora, em que a matéria das palavras chega a adquirir uma qualidade fortemente especular, não pode senão transformar-se em uma promessa de riquezas de sentido, em garantia e guardiã de sua extrema condensação. Sucumbindo às suas tentações, retomamos o caminho da leitura tentando dessa vez prosseguir esclarecendo e buscando compreender. Os brilhos recíprocos entre as palavras, suas miragens internas, como as chamou o próprio Mallarmé, tornam essa tarefa muito incerta, pois as palavras, tal como pedras preciosas de múltiplas facetas, emitem faíscas em todas as direções, transformando o nosso caminho em um verdadeiro labirinto. Ao perambular de palavra em palavra, de verso em verso, de rima em rima, de imagem em imagem, não tardamos em descobrir que neste labirinto, como em quase todos, aguarda-nos se não um monstro, com certeza uma armadilha¹⁴⁰.

De fato, há uma *armadilha* em “Ses purs ongles”, ou melhor, duas. Duas palavras emblemáticas que já foram motivo de longa discussão na fortuna crítica do poeta: *ptyx* e *septuor*, sobre os quais se falará a seguir. Mas antes de buscar a chave do mistério desse poema, se é que Mallarmé algum dia cogitou a existência de uma chave, cabe uma leitura um pouco mais detida verso a verso.

O “Soneto em *-ix*”, tal como “Foi um dia de inúteis agonias” que será analisado em seguida, não possibilita a paráfrase. Não há fábula, como não havia em “Sainte”. Quando muito, há uma vaga sugestão de cenário, no qual alguns elementos são visíveis e parcialmente identificáveis. Na primeira estrofe, talvez a mais hermética das quatro, imagens fragmentadas são lançadas e cabe ao leitor a tarefa, praticamente impossível,

¹⁴⁰ Olga Guerizoli Kempinska, *Mallarmé e Cézanne – Obras em crise*, Rio de Janeiro, Editora Trarepa e Editora Nau, 2011, pp. 69-70.

de decifrá-las. Sabe-se que é meia noite e que unhas puras estão estendidas para dedicar seus ônix. Não é possível saber se as unhas pertencem a uma escultura de pedra (de ônix) cuja mão está estendida para cima, mas essa é uma das leituras possíveis. Ou se são de ônix as próprias unhas (ou ainda, se as unhas são pretas e brilhantes, e, por isso, comparadas à pedra). Não obstante, o verso seguinte desconcerta ainda mais o leitor, no qual uma Agonia personificada (e alegorizada, posto que escrita com inicial em maiúscula) sustenta sonhos vespertinos queimados por uma Fênix. Esta Agonia é adjetivada pelo termo “lampadófora” que designa a pessoa que portava uma tocha em antigas cerimônias religiosas, ou em jogos esportivos, na Grécia Antiga. Grécia, aliás, que se faz presente em outro momento pela evocação ao Estige, um dos rios do Hades, sobre o qual se falará adiante.

A Fênix, que queimou os sonhos vesperais da Agonia, não recolhe a “ânfora cinerária”, isto é, o recipiente que contém as cinzas de um morto. Não se sabe de quem são as cinzas, se pertencem a alguma outra pessoa ou criatura não mencionada, ou se são da própria Fênix, que, segundo o mito, delas renasce. Talvez por isso a ave não precise da ânfora.

A imagem da Fênix queimando os sonhos sustentados pela Agonia é muito forte; a Fênix queima para renascer; destrói para criar. Segundo Borges e Guerrero, antigamente, acreditava-se que quando o ciclo astronômico do mundo terminasse, a história se repetiria em seus mínimos detalhes e a Fênix seria um reflexo desse caráter cíclico do mundo¹⁴¹. “Lampadófora” pode, pois, designar Fênix e Agonia que talvez se juntem em uma só imagem portadora da luz e do fogo destrutivo.

Parece possível especular ainda que os sonhos queimados pelo pássaro voltariam depois de destruídos, em um círculo eterno de Agonia, uma vez que é ela que os sustenta. Além disso, estes sonhos não são noturnos como se poderia esperar, são vesperais. Uma vez que a Agonia os sustenta “esta meia-noite”, pode-se depreender que os sonhos estão se repetindo desde a tarde, sendo destruídos pela Fênix, neste movimento cíclico, mas renascendo desta Agonia que os sustenta.

A ligação entre as unhas e os sonhos não é evidente, como não é óbvia nenhuma relação imersa nesta atmosfera onírica, mas é possível levantar algumas hipóteses através dos fragmentos de imagens de que se dispõem: 1) talvez os dedos puros

¹⁴¹ Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, *op. cit.*, p. 39.

levantados oferecendo seu ônix seja uma das imagens destes sonhos vesperais; 2) talvez a Agonia que sustenta os sonhos seja transmitida por essa estátua hipotética, metonimicamente, representada a partir de suas unhas e reconstruída por uma possível leitura; 3) por fim, indo um pouco mais além, talvez as unhas sejam da Fênix, esta lampadófora (portadora do fogo) implacável, que destrói os sonhos suscitados pela Agonia; talvez ainda a Fênix seja a estátua, se por ventura uma estátua existir. Ou, quem sabe, tudo não passa de imagens difusas suscitadas pelos sonhos e nada há, nem unhas, nem Fênix e muito menos estátua, senão na cabeça da pessoa que está sonhando.

Este é, por conseguinte, o campo das especulações e tudo o que resta ao leitor é a possibilidade de imaginar, reconstruindo, a partir de imagens difusas que não se esclarecem na estrofe seguinte, na qual sobre um altar, em um salão vazio, não há nada. Ou mais do que nada, não há nenhum *ptyx*.

Menos obscura que a estrofe anterior por um aspecto e mais obscura por outro, a segunda estrofe ao menos representa algo por sua ausência. O leitor consegue, no mínimo, ter uma noção espacial, de uma sala vazia, onde há um altar. Se é o mesmo lugar onde as unhas dedicavam seus ônix, não é possível saber, como também não havia sido possível saber para quem as unhas eram dedicadas. Do *ptyx* que está ausente, pouco se sabe a não ser que se trata de um bibelô abolido de ineficácia sonora.

Curiosamente, os enigmáticos versos seguintes trazem um parêntese que aparentemente explica a ausência do *ptyx* (sobre o qual, até então, não se tem, de fato, nenhuma pista): o Mestre foi extrair lamentos do *Styx* (o Estige) e com ele levou este único objeto do qual o Nada se honra. Quem é o Mestre? Novamente, não é possível saber, ainda que o artigo definido dê a entender que não é um mestre qualquer.

Essa estrofe traz alguns elementos passíveis de novas interpretações nessa tentativa de decifrar aquilo que Mallarmé sugeriu pouco a pouco. A começar, talvez, pela palavra Estige.

Na Mitologia Grega, Estige (ou *Styx*) era um dos rios que cortavam o Hades, separando o mundo dos vivos do mundo dos mortos. Era um rio lamacento que ficava em uma região escura dos inferos e as almas mortas deviam atravessá-lo e, em seguida, ao Aqueronte, para só então serem julgadas pelos três juízes. Para cruzá-lo, era preciso pagar ao barqueiro Caronte dois óbolos; aqueles que não o faziam, como punição, ficavam a aguardar nas margens por um século. As águas do Estige eram muito

poderosas; se usadas para regar a terra, esta podia se tornar estéril; ao mesmo tempo, foram suas águas que deram a quase imortalidade a Aquiles, quando sua mãe nelas o banhou, segurando-o pelo calcanhar.

Como todo rio grego, Estige era também uma ninfa, mãe do Zelo, da Força e de Nikê, a Vitória; fora a primeira a responder ao chamado de Zeus quando este declarou guerra a Cronos e aos outros Titãs. Por causa disso, seu nome tornou-se o juramento inviolável dos deuses. Nem mesmo Zeus poderia romper um juramento feito em nome de Estige e os poucos que o fizeram foram severamente punidos no Tártaro¹⁴².

De volta ao soneto de Mallarmé e diante de todas essas características, não é de se admirar que o Estige tenha se tornado um símbolo interessante que pode dar não poucas pistas para o significado do sétimo e oitavo verso de “Ses purs ongles...”, a começar por seu caráter ao mesmo tempo aniquilador (ele poderia tornar estéreis as terras que fossem regadas com suas águas) e imortalizador (Aquiles se tornou quase invencível depois de ser nele banhado). Esse caráter ambíguo, tal como o da Fênix que morre para renascer, torna as águas do Estige poderosas. Não por menos, a ele estão ligadas as imagens do Zelo, da Força e da Vitória. No poema, o Mestre (que o leitor continua sem saber quem é) vai até o rio para em suas águas extrair os lamentos (e, por extensão, talvez as lágrimas), certamente, das almas mortas que nele transitam. O leitor não tem como saber o que o Mestre planeja fazer com os lamentos extraídos; porém em tão perigosa missão (vale lembrar que o Hades era guardado por Cérbero, o terrível Cão de três cabeças) tudo o que ele leva é aquele único objeto que faltava no altar do salão vazio; aquele bibelô abolido de sonoridade ineficaz que, não por menos, foi lido pela maior parte da crítica mallarmeana como a chave do poema e a resposta à maioria de seus mistérios. O nulo *ptyx*.

Muito se questionou acerca de seu significado e algumas interpretações são verdadeiramente interessantes, como se verá adiante, mas, ao fim e ao cabo, não passam de especulações e ao longo da tradição literária o termo se consagrou como verdadeiro *hápax*, isto é, palavra que não é encontrada em nenhum outro texto conhecido. Palavra sonora e bonita, *ptyx* parece ser também esvaziado de sentido, como o próprio Mallarmé declarou, em uma carta que escreveu para o amigo egiptólogo Eugène Lefébure (1838-1908), em 1868, na qual confessa que, ao compor o poema, não estava certo sobre o

¹⁴² Pierre Commelin, *Mitologia Grega e Romana*, tradução de Eduardo Brandão, 3ª edição, São Paulo, Martins Fontes, 2008, pp. 172, 186, 192 e 311.

significado da palavra *ptyx* e, mais do que isso, desejava que, no fundo, sequer houvesse um significado:

Enfim, tendo acontecido como por acaso que, ritmado pela rede, e inspirado pelo loureiro, eu tivesse feito um soneto, e que tenho apenas três rimas em *ix*, prepara-se para me enviar o sentido real da palavra *ptyx*, ou me assegurar de que não não [sic] existe nenhum em nenhuma língua, o que eu preferia [sic: *préférais*] muito, a fim de me conceder o encanto de criar pela magia da rima. Isso, Bour e Cazalis, caros dicionários de todas as belas coisas, sem demora, eu lhes peço com a impaciência “de um poeta em demanda de uma rima”¹⁴³.

Para o poeta, a ausência de sentido seria ainda mais interessante do que a descoberta de um, posto que tornaria, desse modo, uma escolha unicamente motivada por sua sonoridade. A despeito disso, em seu ensaio sobre “Ses purs ongles”, Octavio Paz busca uma significação para o termo e encontra nas palavras de Émilie Noulet uma resposta que não só lhe pareceu bastante satisfatória, como também uma solução para sua análise. Segundo Noulet, “se nos remontamos à origem grega da palavra, ficamos conscientes de que a ideia de dobre é fundamental... *ptyx* significa uma concha, um desses caracóis que ao aproximarmos do ouvido nos dão a sensação de escutar o rumor do mar”¹⁴⁴. A partir da imagem do caracol, Paz orienta sua leitura e sua tradução, o que parece interessante, pois o som da concha é imagético e sinestésico: é a ideia visual de Mar que se faz ouvir em ideia sonora e musical; é uma sugestão, por metonímia – a parte pelo todo –, que traz aos ouvidos o que o espírito sente.

Todavia, Brasil Fontes questiona essa tradição, justificando que no idioma grego nada aponta para a tradução como concha¹⁴⁵, ainda que considere genial o texto do poeta mexicano. De toda forma, aceitando-se ou não, a teoria da concha de Octavio Paz, torna-se interessante a importância sonora do termo, seja por sua reprodução ilusória do som marinho, seja por sua constituição sonora sem referente e, portanto, *puramente sonora*, como parecia desejar o poeta. Se, de fato, assim o queria Mallarmé, cabe lembrar algumas palavras de Agamben: “Para quem medita sobre o indizível, é útil observar que a linguagem pode perfeitamente nomear aquilo sobre o qual ela não pode

¹⁴³ Stéphane Mallarmé *apud* Joaquim Brasil Fontes, *op. cit.*, pp. 126-7.

¹⁴⁴ Émile Noulet *apud* Octavio Paz, *op. cit.*, p. 186.

¹⁴⁵ Joaquim Brasil Fontes, *op. cit.*, p. 125.

nada dizer”¹⁴⁶. De certa forma, a palavra “ptyx” é exatamente isso: nomear o que não se pode dizer, ou dizer o que nada é (Sugerir eis o sonho?). Sem considerar a tradução de *ptyx* por concha, Bertrand Marchal faz leitura semelhante apontando o termo como representação do poema que se espelha e se desdobra em si mesmo, pautando-se, claramente, na carta de Mallarmé reproduzida acima:

« Ptyx » est donc par excellence le mot qui ne désigne rien, qui n’a de réalité que sonore, puisque artificiellement créé par la magie de la rime ; il est alors l’image même du poème, sa mise en abyme dans un vers qui se signale d’ailleurs par l’irrégularité extrême de ses coupes (5 + 5 + 2) comme pour mieux manifester l’étrangeté du mot. Le Ptyx est signe du poème, de ce poème doublement « nul » parce qu’il est absent (nul = aucun) et parce qu’il ne renferme que le néant (nul = vide, sans valeur) : « nul ptyx » énonce l’absence d’un poème qui dit l’absence, et l’expression éclaire le propos de Mallarmé qui présentait son poème comme un « *sonnet nul* se réfléchissant de toutes les façons » [...] Mallarmé montre ainsi qu’un mot qui, au sens propre, ne représente rien, qui n’a pas de caution réaliste, qui n’est en somme qu’un « bibelot d’inanité sonore » [...]. En tout cas, ce mot vide, qui témoigne d’une structure formelle nécessaire construite sur la ruine de toute représentation extérieure, est la limite du désir mallarméen, tel qu’il se manifeste dans le sonnet en –ix, d’une création verbale pure, désencombrée d’objets, qui renvoie à l’absence de toute réalité¹⁴⁷.

E mais adiante, explica:

Si le ptyx est l’image d’un poème qui déploie ses sonorités creuses sur le fond d’un néant de référence, il le dénonce alors, et se dénonce lui-même, comme un « bibelot d’inanité sonore », un pur cadre verbal dont la seule efficacité apparente se réduit à une musique artificielle et vaine. L’« inanité sonore », c’est cette alliteration dérisoire (Aboli bibelot) qui redouble phonétiquement la mise en

¹⁴⁶ Giorgio Agamben, *L’idée de la prose*, tradução do alemão para o francês de Gérard de Macé, Paris, Christian Bourgois, 1998, p. 94. Do original: “Pour qui médite sur l’indicible, il est utile d’observer que le langage peut parfaitement nommer ce dont il ne peut rien dire”.

¹⁴⁷ Bertrand Marchal, *op. cit.*, pp. 179-180. Em tradução livre: “‘Ptyx’ é, portanto, por excelência, a palavra que não designa nada, que não é real, senão sonoramente, já que artificialmente criada pela magia da rima; é também a própria imagem do poema, sua *mise en abyme* em um verso que chama atenção, aliás, para a irregularidade extrema de seus cortes (5+5+2) como para melhor manifestar a estranheza da palavra. O Ptyx é símbolo do poema, deste poema duplamente ‘nulo’, porque é ausente (nulo = nenhum) e porque ele não compreende senão o nada (nulo = vazio, sem valor): ‘nulo ptyx’ enuncia a ausência de um poema que diz a ausência, e a expressão esclarece o propósito de Mallarmé que apresenta seu poema como um ‘soneto nulo que se reflete de todas as maneiras’ [...] Mallarmé mostra também que uma palavra que, em seu sentido próprio, não representa nada, que não tem ligação com a realidade, que não é em suma senão um ‘bibelô de ineficiência sonora’ [...]. De todo modo, esta palavra vazia, que testemunha uma estrutura formal necessária construída sobre a ruína de toda representação exterior, é o limite do desejo mallarmeano, tal qual se manifesta no soneto em –ix, numa criação verbal pura, sem obstáculos, que traz de volta à ausência toda a realidade”.

abyrne du poème par le ptyx et consacre le vide absolu d'un sonnet voué au néant¹⁴⁸.

O soneto é, pois, um *ptyx*, isto é, uma obra adornada, mas vazia, não por ausência de conteúdo, mas, talvez, pela ausência de referencialidade imediata, uma vez que é inteiramente constituído por fragmentos de imagens, em uma sintaxe retorcida, em estilhaço. O *ptyx* é o “aBoLi BiBeLot”, metáfora sonora aliterativa que não designa nada de específico, mas possui uma cadência agradável, a qual se segue o termo “inanité” quebrando a melodia que depois parece evanescer, ironicamente, com a palavra “sonore”.

Retomando a metáfora de Paz, o poema seria, do mesmo modo, ele próprio, a concha, apresentando, igualmente, uma sonoridade sinestésica que, a um só tempo, anula-se e faz-se ouvir pelo contraste e pelo Silêncio, a exemplo do som do Mar em uma concha que lá está, não estando. Se é concha ou se é o Nada, não importa. O *ptyx* está ausente, como é ausente toda e qualquer possibilidade de solução para o mistério desse soneto. Ou seja, ao mesmo tempo em que *ptyx* é a chave para o mistério, ele só esclarece que não há, de fato, uma solução clara. Não há espaço senão para especulação a partir da sugestão; é o princípio de Mallarmé levado às últimas consequências.

Não obstante, o poema ainda tem seus tercetos finais, ainda que a continuidade na leitura não vá ajudar a elucidar o enigma. Por outro lado, novas e belas imagens vão surgir para intensificá-lo.

O primeiro verso do primeiro terceto (“Mais proche la croissée au nord vacante, un or”), novamente, oferece ao leitor mais um amparo espacial, ainda que extremamente vago. Sabe-se que há algo próximo a um batente (de uma janela, talvez) que fica em algum lugar vago ao norte. Lá, algo de ouro (pode ser uma joia, uma medalha, não se sabe) agoniza, de acordo com o cenário onde unicórnios escoiceiam fogo contra uma nixe agonizante.

Novamente, a imagem do fogo, que já estava presente em “Lampadophore” e na própria Fênix, retorna, produzindo um efeito de claro-escuro em contraponto com as imagens noturnas e escuras (“Minuit”, “ônix”, “Styx”). O cenário está próximo ao

¹⁴⁸ Bertrand Marcharl, *op. cit.*, pp. 180-1. Em tradução livre: “Se o *ptyx* é a imagem de um poema que desdobra suas sonoridades vazias sobre o fundo de um nada como referência, ele o denuncia, então, e denuncia a si mesmo, como um ‘bibelô de ineficiência sonora’, uma moldura verbal pura, cuja única eficácia aparente se reduz a uma música artificial e vã. A ‘ineficácia sonora’ é esta aliteração derisória (Abolido bibelô) que duplica foneticamente o *mise en abyme* do poema pelo *ptyx* e consagra o vazio absoluto de um soneto dedicado ao nada”.

batente da janela, talvez seja um quadro, ou alguma outra forma de representação, onde, possivelmente, está a cena dos unicórnios atacando a nixe, que pode ser a joia que agoniza. Tudo é muito vago, mas os contornos parecem um pouco mais claros, ainda que não seja possível estabelecer qualquer encadeamento lógico com as estrofes anteriores, a despeito da adversativa “mas” abrir a estrofe, dando a entender que há uma oposição entre o que foi dito e o que se dirá. Oposição que não se efetua. Talvez a janela e o quadro estejam no cômodo vazio, onde está o altar da segunda estrofe, onde ainda, possivelmente, estaria a estátua de ônix de puras unhas; ou ainda, talvez cada uma das estrofes nada mais seja do que desdobramentos do sonho vespertino que se queima e renasce no ciclo da Fênix.

Nessa estrofe, novamente, Mallarmé subverte símbolos tradicionais atribuindo-lhes significados inauditos, como faz com os unicórnios que escoiceiam fogo e com a nixe agonizante, seguindo o princípio da renovação simbólica.

O unicórnio é desde a Idade Média símbolo de pureza virginal e bondade, mas também símbolo de justiça e poder. É quase sempre designado como um cavalo branco, com um longo chifre na testa: o branco simbolizando a pureza e o chifre o seu poder. Segundo algumas versões, seus cascos reluzem e criam fagulhas conforme cavalga, novamente, destacando seu aspecto luminoso, místico e potente. Já a nixe é uma espécie de ser feérico do folclore alemão e escandinavo, por vezes associado a ondinas, espíritos elementais das águas, ou simplesmente a ninfas aquáticas. São comumente representadas como sereias ou outros seres híbridos meio-humanos, meio-peixes, ainda que, segundo a lenda, possam se metamorfosear no que quiserem, como o podiam as ninfas gregas¹⁴⁹. Novamente o contraste: “fogo” (dos casos dos unicórnios) e “água” (representada pelas nixes).

Com isso em mente, parece insólita a imagem de uma nixe sendo pisoteada por um unicórnio. Um animal de pureza virginal, conhecido por proteger donzelas, atacando um espírito aquático, novamente nos leva ao campo do onírico, ainda que seja possível deduzir que a cena esteja representada na moldura próxima ao batente de uma hipotética janela. Essa leitura se sustenta quando lida a quarta e última estrofe, na qual “ela” (isto é, a nixe) está morta e nua em um espelho, ainda que se fixe por cintilações, sobretudo, do “septuor”, esquecida e encerrada na moldura. Em outras palavras, a imagem da nixe

¹⁴⁹ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, vários tradutores, Rio de Janeiro, José Olympio, 2008, pp. 635-6 e 919-920.

morta e nua representada (e esquecida) na moldura parece estar sendo reproduzida em um espelho (talvez ainda naquela mesma sala vazia) iluminado pelas cintilações do *septuor*.

É interessante notar que se correta a leitura que se expôs até aqui, a sala vazia não está, afinal, tão vazia: há o altar, o quadro, a janela (por onde entra a luz do *septuor*) e a moldura onde a nixe morta por unicórnios foi desenhada. Não obstante esses adornos, a sala é sem vida, sem movimento, onde a única representação de algo que poderia sugerir vida (a nixe) está morta.

A palavra “*septuor*”, no entanto, é passível de alguma especulação, uma vez que possui ao menos duas possibilidades de leitura. Curiosamente, todos os textos de consagrados teóricos estudados e consultados (a saber: Octavio Paz, Hugo Friedrich, Joaquim Brasil Fontes e Bertrand Marchal) apontam que o termo *Septuor* designa a constelação “La Grande Ourse” (ou “a Ursa Maior”, em português). No entanto, a busca em dicionários¹⁵⁰ mostrou que o significado mais imediato para esse termo seria o de uma composição musical para sete vozes ou sete instrumentos, sendo equivalente ao termo “Septet”, traduzindo-se por “septeto”¹⁵¹. Tal relação do termo com sua acepção musical, porém, não parece ter sido explorada, ainda que seja o significado, aparentemente, mais evidente. Certamente, isso se deu por que o próprio Mallarmé evoca a constelação da “Grande Ourse” em carta a Cazalis, em 1868:

Extraio este soneto, no qual tinha pensado uma vez durante este verão, de um estudo projetado sobre a *Palavra*: ele é inverso, quero dizer que o sentido, se ele tem um (mas me consolaria com o contrário, graças à dose de poesia que ele encerra, parece-me), é evocado pela miragem interna das próprias palavras.

É confessar que ele é pouco “plástico”, como você me pede, mas pelo menos tão “branco e negro” quanto possível, e parece-me apropriado para uma água-forte plena de Sonho e de Vazio.

– Por exemplo, uma janela noturna aberta, os dois batentes fixados; um quarto com ninguém dentro, apesar do ar estável que apresentam os batentes fixados, e numa noite feita de ausência e interrogação, sem móveis, senão o esboço plausível de vagos consoles, uma moldura, belicosa e agonizante, de espelho suspenso ao

¹⁵⁰ Foram consultados os dicionários eletrônicos *Larousse* e *Le Petit Robert*.

¹⁵¹ À guisa de curiosidade, é interessante apontar que em uma busca rápida pelo termo “Septuor” na Internet, todas as primeiras entradas remeteram ao seu significado musical dicionarizado. Contudo, uma vez acrescentada à busca a “Grande Ourse”, o resultado é imediatamente direcionado a páginas de artigos e comentários a respeito de “Ses purs ongles”, o que mostra como esse poema tem sido lido assim, evidentemente, devido à carta de Mallarmé à Cazalis que se comentará a seguir.

fundo, com seu reflexo, estelar e incompreensível, da Grande Ursa, que liga ao céu somente esta habitação abandonada pelo mundo¹⁵².

Tal leitura certamente é corroborada pelo termo “cintilações”, ou ainda, por extensão ao ambiente noturno, conquanto não esteja presente nos dicionários consultados. Longe de defender uma ou outra acepção (mesmo porque a primeira – isto é, “Septuor” como a Ursa Maior – é proposta pelo próprio poeta, portanto, inquestionável), interessa aqui mostrar a ambiguidade sugerida pelo termo (bem ao gosto de Mallarmé), cujas acepções remetem tanto ao campo visual (as estrelas *cintilantes* da Ursa Maior que iluminam o espelho em cujo reflexo é possível ver a nixe morta) quanto ao campo sonoro (uma possível composição musical, talvez o próprio poema em *-ix*). De uma forma ou de outra, a sinestesia é evocada com o emprego desse termo raro, logopaicamente escolhido, conferindo ainda mais ambiguidade, mesmo se não intencional, a esse poema tão complexo.

Em uma chave de leitura um pouco diferente, o crítico Bertrand Marchal vê o *septuor*, tal como havia visto no termo *ptyx*, como projeção do poema: “Eis a ambiguidade, deliberada, do septeto. Memo que ele não seja senão uma projeção do poema, neste jogo de espelhos que exclui toda origem, ou o lar, é definitivamente o poema que se ilumina com esta fictícia garantia estelar”¹⁵³. E, por isso, atesta sua ambiguidade; considerando-se, porém, o lado “musical” do termo, a ambiguidade torna-se ainda mais evidente e suas acepções ainda mais diversificadas, logo, sugestivas, como se viu.

O poema, portanto, estabelece um diálogo entre o sonoro e o imagético, no qual Música e a Poesia se fundiram em uma nova forma de entendimento musical, a partir do ritmo e da sintaxe intrínsecos à língua. O “Soneto em *-ix*”, alegoria do Vazio, nada mais é do que a representação dessa fusão. O resultado é uma poesia de linguagem naturalmente musical e imagética, na qual as imagens são suscitadas através de sinestesia e sugestão e construídas com uma lucidez orquestral (para usar um termo mallarmeano) exemplarmente logopaica.

Como explicou Alferi, o que diferencia a linguagem cotidiana, por si só musical, da linguagem literária, é a inquietude da sintaxe. Como demonstrou Marchal, o poema

¹⁵² Stéphane Mallarmé *apud* Joaquim Brasil Fontes, *op. cit.*, pp. 119-120.

¹⁵³ Bertrand Marchal, *op. cit.*, 189. Do original: « Voilà l’ambiguïté, délibérée, du septuor. Même s’il n’est qu’une projection du poème, dans ce jeu de miroir qui abolit toute origine, où le foyer devient image et l’image foyer, c’est en définitive le poème qui s’illumine de cette fictive caution stellaire. »

não é um quadro, ainda que dele tenha traços. Em suma, é a forma como o poeta *orquestra* suas palavras que fazem de um poema uma Poesia, musical e visual, e, acima de tudo, logopaica, em caminho muito semelhante ao que fez Camilo Pessanha naquele que era considerado por ele mesmo o melhor de seus poemas¹⁵⁴, isto é: o soneto “Foi um dia de inúteis agonias”.

V. Um soneto difuso de teoremas e teorias

Se na leitura do soneto de Mallarmé falou-se primeiro do ritmo e da sintaxe para então chegar às imagens e, por fim, à renovação dos símbolos, na leitura do soneto de Pessanha será feito o movimento contrário: começar-se-á pelos símbolos, ou ao menos pelo símbolo do sol, que parece ser a espinha dorsal do poema, uma vez que é a partir dele que a atmosfera do poema se constrói, para, em seguida, entrar nos demais elementos fazendo a ponte entre Pessanha e Mallarmé.

No Simbolismo, a maioria das obras trás uma atmosfera noturna e onírica herdada do Romantismo Negro de Gérard de Nerval, Lorde Byron, Edgar Allan Poe, dentre outros. Em “Ses Purs Ongles”, por exemplo, é meia-noite e as estrelas da Ursa Maior brilham por entre uma moldura do que parece ser uma janela. Em Verlaine, foi visto o poema “Soleil Couchants” que retratava especificamente o momento do pôr do sol e, no simbolista brasileiro Cruz e Sousa, sobretudo, isso se mostra muito evidente devido aos inúmeros poemas dedicados à lua, à noite e aos sonhos. Contrariamente, em Pessanha, tal atmosfera não se encontra na maior parte dos poemas, posto que muitos deles sejam de tal forma voltados para os conflitos do Eu, que, muitas vezes, não se chega a descrever/representar o ambiente externo ao eu-lírico; essa questão simplesmente não se coloca na maioria de seus poemas.

A escolha da Lua, em detrimento do Sol, demonstra o gosto vago e, por vezes, sombrio e até mórbido dos simbolistas, ou ainda, pode representar a melancolia do estado de alma predominante em seus poemas. A Lua representa ainda o ser feminino desejado tão frequente desde o romantismo; é ainda comumente idealizada, símbolo do inatingível. A noite é a fase do dia mais propícia à fantasia, ao delírio, ao fantástico, que tão bem cabe a “Ses purs ongles” e sua fênix, seu unicórnio e sua nixe. Para Anna

¹⁵⁴ Cf. Paulo Franchetti, *Nostalgia, Exílio e Melancolia*, São Paulo, EDUSP, 2001, p. 107.

Balakian, essa preferência, se explica por uma escolha de modelo, na qual Verlaine representaria a Lua e o gosto decadente, opondo-se a Rimbaud e seu *ânimo* solar:

[O]s simbolistas, seguindo os passos de Verlaine em vez dos de Rimbaud, escolherão a lua como sua luz em vez do sol. Enquanto Verlaine se autodescreve como um homem supercivilizado do final do século, Rimbaud é um antediluviano em suas visões e explora a gênese de suas sensações em vez de sua decadente apoteose, como o fizeram os simbolistas que seguiram os delíquios do caminho de Verlaine¹⁵⁵.

Não obstante, por vezes o Sol rompe a hegemonia da noite e se impõe como imagem predominante em alguns poemas simbolistas, ainda que na maior parte das vezes apareça em “seu momento decadente”, isto é, quando se põe no horizonte (novamente, como em Verlaine), cedendo lugar a Lua, não sem antes lançar seus últimos, e, por vezes, metaforicamente agônicos, raios de luz; em declínio, apresenta-se, pois, com o Crepúsculo, imagem, aliás, bastante cara aos simbolistas por representar a decadência da maior das estrelas e igualmente por representar um período de transição, no qual, tal como durante a noite, os limites se tornam difusos, ou, lembrando a “Arte Poética”, de Verlaine, quando *o impreciso ao preciso se junta*.

Todavia, obviamente, não foi só de noite ou do crepúsculo que se fez essa poesia finissecular, e, por vezes, o Sol apareceu em todo o seu esplendor e apogeu. Na poesia simbolista, contudo, nem mesmo o Sol do meio dia suscitou somente sensações agradáveis, como se poderia supor. Ao contrário, o astro esteve associado ao tédio e ao langor, à melancolia e à apatia, temas tão caros e frequentes ao longo da *Clepsidra*, suscitados, talvez, por seu calor impiedoso e indiferença do Eu diante da existência, independentemente da fase do dia ou da posição dos astros.

O Sol, assim como todo símbolo primordial, pode vir a apresentar uma significação negativa; Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em seu já citado *Dicionário de Símbolos*, atentam para a multiplicidade de significados que o Sol pode adquirir; significados, por vezes contraditórios, como se verifica no fragmento abaixo:

O simbolismo do Sol é tão diversificado quanto é rica de contradições a realidade solar. Se não é o próprio deus, é, para muitos povos, uma **manifestação da divindade** [...]. O Sol também é considerado *fecundador*. Mas também pode queimar e matar.

¹⁵⁵ Anna Balakian, *op.cit.*, pp. 56-7.

O Sol imortal nasce toda manhã e *se põe toda noite no reino dos mortos; portanto, pode levar com ele os homens e, ao se pôr, dar-lhes a morte; mas, ao mesmo tempo, pode guiar as almas pelas regiões infernais e trazê-las de volta à luz no dia seguinte.* [...] O Sol é a **fonte** da luz, do calor, da vida. Seus raios representam as **influências celestes** – ou espirituais – recebidas pela Terra. [...] Sob outro aspecto, é verdade, o Sol é também *destruidor*, o princípio da seca, à qual se opõe a chuva fecundadora¹⁵⁶.

O Sol representa, pois, a vida, a luz, o calor, a fecundidade, ao mesmo tempo em que representa a morte, a aridez, a destruição. Tal ambiguidade atesta o ideal simbolista de manter-se no limiar entre duas realidades, sempre a suscitar o mistério.

Assim como outros símbolos, porém, o Sol sofreu uma reconfiguração simbólica dentro da poética, podendo obter significações totalmente novas e mesmo inusitadas. Exercício frequente entre os simbolistas que atribuíam a símbolos antigos, sobretudo, greco-romanos, outras significações que não aquelas que lhe são habitualmente atribuídas, exatamente como o fez Mallarmé não apenas em “*Ses purs ongles*”, mas também em “*Cantique de Saint Jean*” ou mesmo em “*Sainte*”.

Tudo isso vai de encontro ao poema “Foi um dia de inúteis agonias”, de Camilo Pessanha, talvez o mais mallarmeano de seus poemas, posto que talvez o mais logopaico, no qual o Sol parece ser utilizado como símbolo inusitado, evocando o ideal de renovação simbólica. Este poema parece trazer o hermetismo mallarmeano com seu ritmo truncado, sintaxe desarticulada e imagens fragmentárias mesclado a um gosto por temas humildes tipicamente português, como se lê abaixo:

- 1 Foi um dia de inúteis agonias,
 Dia de sol, inundado de sol.
 Fulgiam nuas as espadas frias.
 Dia de sol, inundado de sol.
- 5 Foi um dia de falsas alegrias:
 Dália a esfolhar-se, o seu mole sorriso.
 Voltavam os ranchos das romarias.
 Dália a esfolhar-se, o seu mole sorriso.
- Dia impressível, mais que os outros dias.
- 10 Tão lícido, tão pálido, tão lícido!
 Difuso de teoremas, de teorias.

¹⁵⁶ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 836 (grifos dos autores).

O dia fútil, mais que os outros dias.
Minuete de discretas ironias.

14 Tão lúcido, tão pálido, tão lúcido!¹⁵⁷

A estrutura complexa desse poema possibilita uma relação com o leitor próxima àquela proposta por Charles Dantzig a respeito de Mallarmé, citada no segundo capítulo, em que o crítico diz que para compreender bem a obra de Mallarmé, é sempre preciso lê-la três vezes: na primeira nada se compreende, na segunda apreende-se os contornos e na terceira alcança-se o sentido. Tal como a maioria dos poemas de Mallarmé (e também como muitos do próprio Pessanha), “Foi um dia...” não possibilita a parafrase senão por linhas vagas que apontam alguns traços do poema sem, contudo, dar conta do todo. Se há nele algum aspecto narrativo, este está fragmentado, como também o estava em “Rufando apressado”. A esse respeito, Paulo Franchetti propõe interessante leitura em seu livro *Nostalgia, Exílio e Melancolia*:

Por não possuir uma estrutura discursiva facilmente assimilável, se tentarmos a parafrase explicativa, não conseguiremos ir muito longe, pois o sentido destes versos não se deixa minimamente condensar numa fábula. Tampouco é possível perceber imediatamente o seu desenho geral. Podemos, no máximo, reproduzir vagamente a primeira impressão de leitura [...]: o texto nos apresenta um momento talvez identificável como uma tarde de verão, numa época em que se realizam romarias. Como as dalias florescem no verão e entram em declínio com as primeiras geadas do outono, o máximo que podemos imaginar é que o poema se situa no final daquela primeira estação. Objetivamente, mais nada. O que se acrescenta a essa impressão inicial é muito indistinto, muito cambiante: uma vontade de fixar aquela tarde, uma tentativa de fornecer equivalente para ela em imagens ambíguas (as dalias que se esfolham, um sorriso mole, espadas nuas que fulgem); uma declaração da ausência de transcendência do episódio ou do momento que se quer fixar (o dia que é mais fútil do que os demais); uma insinuação da impotência dos esforços intelectuais para transcender os dados da experiência (um dia de teoremas e teorias difusas, em que as ironias discretamente desenvolvem os seus jogos de salão)¹⁵⁸.

A partir desse comentário, fica já claro que tal como “Ses purs ongles...”, “Foi um dia...” é um poema de imagens estilhaçadas, que se reproduzem em um ritmo inaudito, no auge da sugestão. Não obstante, se no poema de Mallarmé a atmosfera era onírica e noturna, no poema de Pessanha há um sol escaldante e lembranças difusas. Se

¹⁵⁷ Camilo Pessanha, *op. cit.*, 2009, p. 78.

¹⁵⁸ Paulo Franchetti, *op. cit.*, p. 110.

as imagens do francês parecem ser desconexas, pois assim o é a linguagem dos sonhos, no do português elas o são, pois seguem o fluxo tortuoso da memória. A repetição de versos e de pedaços de versos, a rima em “-ias” que se repete em todo o texto, reforçam a ideia de lembrança, cujas imagens vão aparecendo à mente do eu, pouco a pouco, em um processo sugestivo e cíclico, posto que a memória não opere de modo linear. Novamente, esse espelhamento do plano do significante e do significado é sugestivo na busca por uma poesia mais musical, no sentido mallarmeano, isto é, uma musicalidade insólita, elaborada a partir de uma sintaxe desarticulada em seus padrões tradicionais. A respeito dessa ligação entre forma e conteúdo, não apenas neste poema, mas em toda a *Clepsidra*, Leyla Perrone-Moisés comenta:

Essa poesia econômica e densa é obtida graças ao acúmulo de funções preenchidas pelo mesmo signo. Uma tensão se manifesta entre a deliquescência dos significados e a extrema precisão dos significantes. Cada procedimento, na poesia de Pessanha, cumpre múltiplas funções. Assim, a repetição freqüente de versos inteiros corresponde à função rítmica própria de toda linguagem poética e do simbolismo em particular, e à função semântica pessoal de exprimir idéias ou imagens obsessivas. Chegamos assim ao paradoxo de uma poesia transcendente sem misticismo, na qual o devaneio e o delírio estão constantemente vigiados por uma lúcida ironia: “Tão lúcido... Tão pálido... Tão lúcido” (“Foi um dia de inúteis agonias”) – qualificativos que cabem ao próprio poeta. A poesia de Pessanha é um engajamento consciente do ser, uma perda assumida, a formulação luminosa de sentimentos obscuros¹⁵⁹.

Leyla Perrone-Moisés, portanto, identifica na repetição um processo tipicamente simbolista, a partir do qual a imagem se torna progressivamente mais carregada de significado. A ideia de devaneio e de delírio, do mesmo modo, está intimamente ligada a essa poética que preza não apenas o onírico e o metafísico, mas tudo aquilo que é impreciso e que tem pouco ou nenhum lastro na realidade. Ou ainda, que extrai da realidade o que interessa filtrando pelos órgãos do sentido para então atingir o que se deseja, como parece ser o caso desse poema de Pessanha, no qual imagens sinestésicas estão presentes todo o tempo e cuja possível relação com uma realidade apareceria, apenas, filtrada, não apenas pelos sentidos, mas também pela memória. Dito isso, passa-

¹⁵⁹ Leyla Perrone-Moisés, “Camilo Pessanha e as miragens do nada”, in *Inútil Poesia e outros ensaios breves*, São Paulo, Companhia das Letras, 2011, p. 144.

se, como feito com o poema de Mallarmé, a uma leitura verso a verso na tentativa de apreender um pouco mais as imagens construídas pelo poeta.

Segundo Esther de Lemos, o primeiro verso de “Foi um dia...” dá a impressão de que o poema terá um tom de confiança, enquanto o segundo, mais abrangente, transborda “do plano interior ao exterior”, e ambos se fundem “na mesma ideia – o dia”¹⁶⁰. De fato, o verbo “ser” conjugado no passado traz a ideia de memória (ou de confiança, como lido por Lemos) e o leitor talvez espere que uma história se desenvolva em um dia de inúteis agonias. Não obstante, o verso seguinte apenas caracteriza o dia, como um dia absurdamente ensolarado.

O terceiro verso, novamente, dá a impressão de que a história se desenvolverá; mas, assim como antes, o quarto verso quebra esta expectativa, reforçando e repetindo o segundo verso, em um efeito crescente de luz e ofuscamento.

Fica, assim, claro que há dois movimentos na memória do eu: a história que parece tentar contar nos versos ímpares e a lembrança do dia inundado de sol ofuscante nos versos pares. O contraponto que se estabelece entre esses dois grupos de versos se manifesta também no substrato sonoro, no qual a vogal aguda /i/ e a vogal fechada /u/ em “dia”, “inúteis”, “agonias”, “fulgiam”, “nuas” e “frias”, se contrapõem aos sons prolongados pela nasal em “inundado” e pelo lateral líquida /l/ em “sol” (pensando-se, sobretudo, na pronúncia portuguesa da letra, mas também na pronúncia brasileira, em que a consoante lateral torna-se semivogal /w/). O som “-ias”, aliás, se repetirá em todo o poema na rima de todos os versos ímpares e em várias rimas internas pelo uso muito frequente da palavra “dia” que aparece seis vezes. De maneira semelhante, contrapõem-se os esquemas métricos: verso heroico no primeiro verso, sáfico no terceiro e galego-português nos versos pares (segundo e quarto), o que demonstra uma riqueza rítmica que causa estranheza ao leitor por não ser dotada de uma sonoridade melódica.

As espadas nuas que fulgem, no terceiro verso, como que a refletir o sol que já inunda o dia, mais do que espadas reais parecem ser símbolos das “inúteis agonias” do primeiro verso, uma vez que não serão retomadas, ideia apresentada por Esther de Lemos que considera que “‘fulgiam’ vem como um prolongamento do anterior ‘dia de sol’”, enquanto “‘espadas nuas’ e ‘frias’ não faz mais do que ilustrar as inúteis agonias anteriormente enunciadas”, afinal, não há “qualquer ambiente de luta ou de morte que

¹⁶⁰ Esther de Lemos, *op. cit.*, p. 134.

as justifique”¹⁶¹. Vale lembrar que tradicionalmente “espadas” são símbolos de poder e virilidade, contudo, ao serem equiparadas com as “agonias” que são ainda “inúteis” as “espadas” parecem perder toda a sua potência; são espadas desembainhadas (nuas) sem motivo.

Na estrofe seguinte, o verbo “foi” reaparece, novamente, dando a impressão – e não passa mesmo de uma impressão – de que o possível relato vai se concretizar. Não obstante, o verso cinco nada mais é do que um desdobramento do primeiro: o dia de inúteis alegrias é agora também de falsas alegrias, o que não ajuda para formar uma imagem mais clara de um possível cenário ou de uma fábula, mas intensifica o estado atormentado do eu-lírico, soando quase como um desabafo, retomando, assim, o tom confessional que Esther de Lemos havia identificado no primeiro verso.

Os dois pontos com que o verso termina criam a expectativa de uma explicação para as falsas alegrias e, de fato, a dália que perde as folhas e o mole sorriso podem ser exemplos de falsas alegrias. De acordo com Melissa Marietti:

O desfolhar evidencia o passar do tempo e a fugacidade das coisas, pois a dália é flor de características delicadas e sensíveis que perde as pétalas, ou seja, que morre rapidamente. Essa efemeridade, bem como o passar do tempo, também é sugerida no plano sensível, pela aliteração das fricativas e sibilantes que perpassa todo o quarteto¹⁶².

Ou seja, não importa o quão bela seja a flor, ela irá morrer em breve. Esse fatalismo trágico é um tema clássico, a partir do qual temas como o *ubi sunt* (o lamento pelo que passou), o *carpe diem* (o conselho de que se deve aproveitar o dia antes que seja tarde) e a profecia ameaçadora, antes mencionada, foram desenvolvidos diante da perspectiva aterradora da brevidade da vida.

O “mole sorriso”, por sua vez, pode designar tanto desdém como cansaço, e, nesse caso, talvez refletisse a brevidade da dália, ou ainda, o tormento do eu-lírico que, mesmo em instantes de alegria, não consegue expressar senão um sorriso frouxo, afinal, suas alegrias são falsas. Nesse sentido, “mole sorriso” estaria para “falsas alegrias”, assim como “espadas frias” estava para “inúteis agonias”, novamente, segundo a perspectiva de Esther de Lemos¹⁶³.

¹⁶¹ Esther de Lemos, *op. cit.*, p. 134.

¹⁶² Melissa Andréa Marietti, *op. cit.*, p. 69.

¹⁶³ Esther de Lemos, *op. cit.*, p. 135.

Por outro lado, enquanto a dália e o sorriso nada mais são do que alegorias para as falsas alegrias do verso cinco, que, por sua vez, retomam as inúteis agonias do primeiro verso, a imagem dos grupos de pessoas (“ranchos”¹⁶⁴) voltando das romarias traz um tom prosaico e narrativo inédito até então no poema, mas a imagem é apenas outro resquício de lembrança em um estilo humilde muito mais próximo da tradição portuguesa, pois, em seguida, o verso oito, que é uma repetição do verso seis, sobrepõem-se a ela.

O primeiro terceto novamente funciona como uma apostrofação do primeiro verso, desenvolvendo ainda mais a caracterização do dia que agora, além de ser um dia de inúteis agonias e de falsas alegrias é também um dia impressível, isto é, propício a fomentar impressões. Esse verso, afinal, nada mais é do que uma explicação do poema como um todo que nada é senão um conjunto de impressões difusas de um dia melancólico e ensolarado sobre o qual a apatia do eu-lírico parece se sobrepor. Além disso, é também um dia lícido e pálido, uma vez que o sujeito poético tem consciência da melancolia daquela lembrança inundada da pálida luz solar. Melissa Marietti chama ainda a atenção que o “dia lícido” significa a um só tempo “cheio de luz” (pela raiz do termo) e aponta para o conhecimento do eu-poético que sofre justamente devido a esse conhecimento tão excessivo quanto à luz daquele sol pálido, como ela comenta abaixo:

A imagem do dia claro, cheio de sol, é forte, mas não tem força suficiente para mudar o que está pálido; ao contrário, a claridade chega a acentuar o sofrimento do Eu, tornando o sujeito completamente apático e desiludido. Apesar de Camilo Pessanha, neste poema, subverter a imagística decadente-simbolista – a qual se apoia em imagens de outono e poente, na meia-luz –, a claridade do poema serve justamente para acentuar a decadência do sujeito que não consegue expressar nem mínima vontade, ao contrário; a sua situação de crise é tão intensa, que contamina todo o ambiente ao seu redor¹⁶⁵.

É justamente a atmosfera apática desse ambiente contaminado pela melancolia do sujeito poético que ficará impressa em sua memória, juntamente, com o esplendor opressivo do sol. Na tentativa de lembrar-se daquele dia, é apenas isso que lhe parece vir à mente, em meio a imagens difusas, tal como era difuso aquele dia de teoremas e teorias, o que, novamente, alude a seu conhecimento excessivo, à sua lucidez que é a

¹⁶⁴ Cf. nota de Paulo Franchetti ao poema em sua edição da *Clepsidra*, publicada pela Ateliê Editorial, citada anteriormente.

¹⁶⁵ Melissa Andréa Marietti, *op. cit.*, p. 72.

causa de seu tormento, conhecimento, muito possivelmente, da brevidade da vida expressa pelo símbolo da dália. Tal leitura é ainda reforçada por Óscar Lopes que, comentando a apatia do eu-lírico da maioria dos poemas de Pessanha, se volta para esse soneto e explica:

Ora, como o sentido activo que se atribui à vida está relacionado com a dialéctica da essência e da aparência, como o crer-se na essência de um dado fenómeno, isto é, no seu esquema de previsibilidade, na sua lei de desenvolvimento, depende da nossa vontade de actuar sobre esse fenómeno, depende da nossa atitude prática – tal abulia patente no plano temático desta poesia traduz-se, sob o ponto de vista da sua teoria do conhecimento, pelo fenomenismo, vem a ser, por um encarar os fenómenos como simples desfile de aparências sem essência¹⁶⁶.

É justamente desse desfile de “aparências sem essência” de que parece falar o poema, representado, sobretudo, pelas imagens do mole sorriso e da dália a esfolhar-se, que, em última instância, são, como se disse, símbolos das falsas alegrias.

Por fim, a última estrofe encerra o poema sem dar novas pistas de seu mistério. O verso doze nada mais é do que uma retomada do verso nove, tornando o dia, além de impressível, fútil. Futilidade essa que retoma as inúteis agonias e as falsas alegrias. Já o verso treze: “Minuete de discretas ironias” pode fazer referência ao próprio poema, como bem disse Melissa Marietti:

O minute [sic] ou minueto abarca duas significações, primeiramente é uma dança em compasso ternário de origem francesa popular no século XVIII; no entanto, posteriormente, tornou-se hábito dos grandes compositores, como Mozart [sic], Beethoven, incluir minuetos nas suas sonatas e sinfonias, para expressar grande sentimento de angústia. A segunda designação é a que mais avulta no poema, pois o minuete pode representar a própria composição do poeta, ou seja, seu poema, com musicalidade abundante que expressa a angústia do sujeito poético¹⁶⁷.

O verso final, por sua vez, pode designar a um só tempo o dia (como havia designado anteriormente) e o minuete-poema. Logo, visto o poema como o minuete, como propôs Marietti, e sendo esse adjeitado como tão lúcido e tão pálido, torna-se, ele mesmo, símbolo daquele dia, em sua representação literária, ao mesmo tempo, poética e musical.

¹⁶⁶ Lopes, Óscar, “Camilo Pessanha”, in *Entre Fialho e Nemésio*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987, pp. 117-137.

¹⁶⁷ Melissa André Marietti, *op. cit.*, p. 75.

“Foi um dia de inúteis agonias” se constrói, por conseguinte, com um efeito de leque (outra imagem mallarmeana), uma vez que a partir de um termo (o dia) o poema se desdobra em uma série de qualificações, todas abstratas, carregando cada vez mais a ideia desse dia, sem, contudo, descrevê-lo.

Em outras palavras, “Foi um dia de inúteis agonias” parece se tratar das lembranças fugidias de um eu-lírico apático e desencantado cujas memórias aparecem fragmentadas, tal como as imagens, que, por sua vez, refletem seu próprio estado de espírito fragmentado. Assim como, também é fragmentada a sintaxe que se reflete em um ritmo inaudito, mas, ao mesmo tempo, bastante musical, nesse efeito em *mise en abyme* de poema minuite que constrói a si mesmo com os fragmentos de lembranças do eu, tão lícido e tão pálido, como aquele dia fútil inundado de sol.

VI. Convergências: a Logopeia melofanopaica de Pessanha e Mallarmé

Parece, pois, claro o quanto são cerebrais os dois poemas acima apresentados. A despeito das diferenças lexicais, que, não obstante, demonstram as particularidades e especificidades de cada um. Tanto “Ses purs ongles” quando “Foi um dia” trazem ao leitor o desafio de decifrar a partir de inúmeras sugestões suscitadas por imagens estilhaçadas, dispersas, seguindo a lógica do sonho e do devaneio.

Enquanto Mallarmé vai buscar seus símbolos na tradição clássica grega, na mitologia e no folclore nórdico, Pessanha usa temas humildes tipicamente portugueses, como as romarias cristãs. Se o tom e o estilo diferem, Mallarmé buscando o sublime, e Pessanha mais próximo ao humilde, ambos se unem em sua busca pela apreensão do inapreensível, pela busca do Nada e do Vazio, pelo uso dos recursos mnemônicos e pela reprodução de fluxo aparentemente aleatório.

Todavia, se Pessanha flerta com o mundo lusitano e com o estilo humilde ao comentar as singelas romarias e a bela e efêmera dália, ele se volta ao mundo cerebral e musical de Mallarmé com seu minuite, seus teoremas e teorias, na busca logopaica da apreensão do mundo e em sua representação imagético-musical.

Entre o sonho e a lembrança, constroem-se essas duas poéticas, inspiradas pelo mesmo espírito de época, pautado na sugestão que considera o leitor como parte integrante do poema, na medida em que é devido a ele que a mensagem (e as imagens)

se constroem, se decifram e se reconfiguram. A esse respeito, segundo Vera Lúcia Hanna:

Para Mallarmé, a poesia seria capaz de sugerir emoções, como a música, se dela fosse eliminada toda intenção nocional em favor de uma estrutura polifônica, capaz de conduzir uma multiplicidade de significações. Seu poema “Un coup de Dés” não possui apenas um significado, pois sua estrutura se distribui em vários planos, formando um sistema aberto, cuja interpretação deve ser pluridimensional e polivalente.

A importância deste poema [...] consiste na caracterização do envolvimento do leitor que, a partir da sugestão lingüística, deve participar também da criação do texto, recriando à sua maneira o objeto que existe apenas como signo de uma realidade espiritual e realmente difícil de ser apreendida em sua totalidade¹⁶⁸.

É justamente, para ela, em sua capacidade de sugerir que Pessanha encontra seu lugar, ao lado de Mallarmé, não como o “Verlaine português”, mas como o maior simbolista de língua portuguesa.

¹⁶⁸ Vera Lúcia Hanna, *op. cit.*, pp. 11-12.

CONCLUSÃO

CAMILO PESSANHA, ENTRE VERLAINE E MALLARMÉ

Ao longo dos quatro capítulos tentou-se demonstrar uma concepção de Poesia simbolista pautada, sobretudo, na relação entre Poesia e Música e por dois princípios: a sonoridade e a sugestão, elaborados a partir da ideia de que a música é a mais sugestiva das artes e de que, por isso, a boa poesia deveria dela se aproximar. Com isso em mente, procurou-se discorrer sobre e questionar que Pessanha fosse uma espécie de Verlaine português, uma vez que em sua poesia, para além de ecos verlainianos, que de fato se fazem ouvir, há, ainda, muito da tradição propriamente portuguesa, ao mesmo tempo em que há muito de outras linhas de força da tradição francesa, como por exemplo, possíveis ecos de Mallarmé que foram demonstrados a partir da análise das imagens, da sintaxe desestabilizada e do ritmo fragmentado encontrados nas obras dos dois autores; sem mencionar que em Pessanha há ainda um viés oriental, sobre o qual o presente trabalho não se dedicou, uma vez que o objetivo era justamente mostrar o que havia de ocidental em sua obra e o quanto ele é original ao inserir-se nessa tradição, não como um imitador dos escritores franceses e sim como alguém atento ao *zeitgeist* da virada do século, aos preceitos e recursos que vinham sendo praticados no que diz respeito à poética simbolista na qual, inquestionavelmente, sua obra se insere.

Segundo o percurso do mais geral para o mais particular, os capítulos apresentaram primeiro o conceito de poética simbolista, demonstrando a importância do diálogo com outras artes, sobretudo, com a música e, devido a isso, apresentando a teoria de Ezra Pound como possível metodologia na aproximação e leitura dos poemas de Pessanha, Verlaine e Mallarmé. Entendidos esses conceitos, foi feito um levantamento da crítica especializada de Pessanha que o relacionou a Verlaine, seja para vê-lo como o “Verlaine Português”, seja para negar essa leitura. Questionou-se também se Pessanha teria lido Mallarmé, o que, ainda que não seja possível afirmar, parece possível, conquanto desnecessário para a aproximação que se fez nos capítulos seguintes, uma vez que não se pretendeu demonstrar nenhuma nova “filiação” de

Pessanha e sim demonstrar como o poeta dialogava com seus antecessores franceses, no âmbito dos recursos estéticos e formais concernentes à poética simbolista.

A partir da análise de poemas dos três autores, procurou-se estabelecer pontos de contato entre suas obras, ao mesmo tempo em que se procurou mostrar o que havia de particular em cada um. Ora Pessanha pôde ser cotejado mais fortemente com Verlaine, ora sua poesia dialogava melhor com Mallarmé, e, por vezes, o poeta de Macau fez algo que divergia propriamente em alguma medida, temática ou formalmente, dos dois poetas patenteando assim sua autonomia e legitimidade.

Espera-se, assim, ter demonstrado a importância de Pessanha pelo uso admirável de categorias que Pound, mais tarde, reuniu e sistematizou, as quais, segundo o poeta-teórico, garantiriam a qualidade da obra literária, ao mesmo tempo em que se procurou mostrar o “lugar” de destaque de Pessanha na lírica moderna e no movimento simbolista, entre Verlaine e Mallarmé, não em uma posição inferior, mas ao lado dos dois grandes mestres da lírica de língua francesa.

BIBLIOGRAFIA

CORPUS POÉTICO

MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Seleção e tradução de José Lino Grünewald. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Œuvres complètes*. Estabelecimento de texto e notas de Henri Mondor e G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard, 1974.

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. Organização, introdução e notas de Paulo Franchetti. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2009.

_____. *Clepsydra*. Edição crítica de Paulo Franchetti. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.

VERLAINE, Paul. *A voz dos botequins e outros poemas*. Tradução de Guilherme de Almeida. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. *Fêtes galantes, La Bonne Chanson précédées des Amis*. Paris: Librairie Générale Française, 2000.

_____. *Œuvres poétiques complètes*. Organizada e comentada por Yves-Gérard Le Dantec, completada e apresentada por Jacques Borel. Paris: Gallimard, 2007.

REFERÊNCIAS CITADAS

A. A. V. V. *Persona*, número 10. Centro de Estudos Pessoanos, julho de 1984.

ACHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar-Comum – Alguns Temas de Horácio e sua presença em Português*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

AGAMBEN, Giorgio. *L'idée de la prose*. Tradução do italiano para o francês de Gérard de Macé. Paris: Christian Bourgois, 1998.

ALFERI, Pierre. *Chercher une phrase*. Paris: Christian Bourgois, 2001.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BANDEIRA, Manuel. “A Versificação em língua portuguesa”, in *Seleção de Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, pp. 533-57.

BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e o Tannhäuser em Paris*. Tradução de Plínio Augusto Coêlho e Heitor Ferreira da Costa. Rio de Janeiro: Contra Capa; São Paulo: Primeira Linha, 1999.

- BELCHIOR, Maria de Lourdes. Verlaine e o Simbolismo em Portugal. *Revista Brotéria*. Lisboa, 1970, pp. 5-19 (separata).
- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- BRANCO, João de Freitas. Música e literatura – segmentos duma relação inesgotável. *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa, nº 42, Março de 1978, pp. 21-35.
- BRETON, André. *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1966.
- CAMILO, João. A *Clepsidra* de Camilo Pessanha. *Persona*, número 10. Centro de Estudos Pessoaanos, julho de 1984, pp. 20-33.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud Livre*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CARPEAUX, Otto Maria. *O Livro de Ouro da História da Música: Da Idade Média ao Século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CASTRO, Eugénio de. *Obras Poéticas de Eugénio de Castro – vol. I – Oaristos – Horas – Silva*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira Jr., 1968.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- CINTRA, Lindley Luiz Felipe. *O Ritmo na Poesia de António Nobre*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2002.
- COELHO, Jacinto do Prado. De Verlaine a Camilo Pessanha e a Fernando Pessoa. *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, nº 26. Julho de 1975, p. 78-81.
- COHEN, Jean. *Structure du Langage Poétique*. Paris: Flammarion, 2009.
- COMMELIN, Pierre. *Mitologia grega e romana*. Tradução de Eduardo Brandão. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- DANTZIG, Charles. *Dictionnaire égoïste de la littérature française*. Paris: Librairie Générale Française, 2008.
- Dicionário Barsa de Língua Portuguesa Ilustrado*. São Paulo: Melhoramentos, 1982 (2 volumes).
- DUARTE, Rodrigo. *A Arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- DUBOIS, Claudine. *Étude sur Poèmes Saturniens – Paul Verlaine*. 2ª edição. Paris: Ellipses, 2007.
- FONTES, Joaquim Brasil. *Os Anos de Exílio do Jovem Mallarmé*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FRANCHETTI, Paulo. “Apresentação” e “Vida de Camilo Pessanha”, in PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009, pp. 11-42 e 127-75.

_____. *Nostalgia, Exílio e Melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Traduzido do alemão para o francês por Michel-François Demet. Paris: Librairie Générale Française, 2004.

GIBSON, Michael. *Simbolismo*. Tradução de Paula Reis. Colônia: Taschen, 2006.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética Simbolista – Textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1994.

_____. *A Poética do Indizível*. São Paulo: Unimarco, 2001.

_____. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994.

GRAÇA, António Paulo. “Os Rigores da Paixão”, in BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e o Tannhäuser em Paris*. Tradução de Plínio Augusto Coêlho e Heitor Ferreira da Costa. Rio de Janeiro: Contra Capa; São Paulo: Primeira Linha, 1999.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna – Uma História concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução de Clóvis Marques. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2004.

HANNA, Vera Lúcia. *O Contraponto poético em “Ó Madelena, ó cabelos de rastros”, de Camilo Pessanha*. São Paulo, Universidade de São Paulo, USP, 1980. (Tese).

HORÁCIO, “Arte Poética”, in ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, pp. 53-68.

ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*. Paris: Librairie Générale Française, 2004.

KAWANO, Marta. *Gérard de Nerval: A escrita em trânsito*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

KEMPINSKA, Olga Guerizoli. *Mallarmé e Cézanne: Obras em Crise*. Rio de Janeiro: Editora Trarepa: Editora Nau, 2011.

LEAL, Izabela. “‘Estranhas sombras em movimentos vãos’: Imagens da escrita poética em Camilo Pessanha”. In SANTOS, Gilda; LEAL, Izabela. *Camilo Pessanha em 2 tempos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, pp. 96-184.

LEMONS, Esther de. *A Clepsidra de Camilo Pessanha*. Lisboa: Verbo, 1981.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LEVEQUE, Jean-Jacques. *Paul Verlaine: Le poète orageux (1844-1896)*. Paris: ACR Édition/Poche Couleur, 1996.

LOPES, Oscar. “Camilo Pessanha”, in *Entre Fialho e Nemésio*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987, pp. 117-137.

MALLARME, Stéphane. *Correspondance complète (1862-1871)* suivi de *Lettres sur la poésie (1872-1898)*. Paris: Gallimard, 2009.

_____. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

_____. *Écrits sur l'art*. Apresentação de Michel Draguet. Paris: GF Flammarion, 1998.

_____. *Poemas de Mallarmé lidos por Fernando Pessoa*. Tradução e apresentação de José Augusto Seabra. Lisboa: Assírio & Alvin, 1998.

MARCHAL, Bertrand *Lecture de Mallarmé*. Paris: Librairie José Corti, 1985.

MARIETTI, Melissa Andréa. *A Construção do sujeito poético e a noção de tempo na poesia de Paul Verlaine e na de Camilo Pessanha*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, USP, 2008.

MENDES, Murilo. Camilo Pessanha visto por Murilo Mendes. *Persona*, número 10. Centro de Estudos Pessoaanos, julho de 1984, p. 52.

MURICY, A. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1987 (2 volumes).

NOVA, Vera Casa; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (orgs.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

OLIVEIRA, António Falcão Rodrigues de. *O Simbolismo de Camilo Pessanha*. Lisboa: Ática, 1979.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PAZ, Otávio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil Poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PESSANHA, Camilo. *Cartas a Alberto Osório de Castro, João Baptista de Castro e Ana de Castro Osório*. Recolha, transcrição, introdução e notas de Maria José de Lancastre. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984.

PEYRE, Henri. *A Literatura Simbolista*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez e Maria Clara Rezende Teixeira Constantino. São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1983.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

SANTOS, Gilda. “*Clepsidra*, uma via de leitura”. In SANTOS, Gilda; LEAL, Izabela. *Camilo Pessanha em 2 tempos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, pp. 11-95.

- SILVA, Marcos. *Rimbaud Etc.: história e poesia*. São Paulo: Hucitec, 2011.
- SIMÕES, João Gaspar. *Camilo Pessanha*. Lisboa: Arcádia, 1967.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.
- SPAGGIARI, Barbara. *O simbolismo na obra de Camilo Pessanha*. Tradução de Carlos Moura. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Publicações, 1982.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa; tradução de Mariza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- VANNIER, Gilles. *Paul Verlaine ou l'enfance de l'art*. Paris: Champ Vallon, 1993.
- WILDE, Oscar. *Le Portrait de Dorian Gray*. Traduzido do inglês para o francês por Eugène Tardieu e Georges Maurevert. Paris, La Bibliothèque du Collectionneur, 2011.
- WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

- ALI, Manuel Said. *Versificação Portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- AMARAL, Luiz Antonio. *J.-K. Huysmans: de Charles-Marie-Georges a J(oris)-K(arl) Huysmans – “O Homem como invenção de si-mesmo”*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Ed. Bilíngue. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- _____. *Sobre a modernidade*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 43ª edição. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. *Reflexões sobre a Arte*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- Candido, Antonio. *Na Sala de aula*. São Paulo: Ática, 2008.
- _____. *O Estudo Analítico do Poema*. São Paulo: Humanitas, 2006.
- _____. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2004.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio reunidos 1946-1971*. Vol. II. Rio de Janeiro; UniverCidade; Topbooks, 2005, pp. 383-6.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.
- CITELLI, Adilson. *Romantismo*. São Paulo: Ática, 2007.
- Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

Dicionário Eletrônico Larousse Francês-Português/ Português-Francês. São Paulo: Larousse do Brasil, s/d.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & Movimentos – Guia Enciclopédico da arte moderna*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FARIA, Zênia de. Sobre Mallarmé e as artes. *Revista Literatura e Sociedade*. São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, n°2, 1997.

FRANCHETTI, Paulo. *O Essencial sobre Camilo Pessanha*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2008.

GARCEZ, Maria Helena Nery. Uma Vênus em putrefação. *Revista Portuguesa de Humanidades. Estudos Literários*, 14-2. Faculdade de Filosofia da U. C. P. Braga, 2010, pp. 63-72. (separata).

GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Boitempo, 2001.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. 5ª edição. São Paulo: Ática, 1989.

GUIMARÃES, Fernando. *Poética do Simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1990.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

HUYSMANS, J.-K. *À rebours*. Paris: GF Flammarion, 2004.

_____. *Às Avessas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Penguin, 2011.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1976.

Le Petit Robert Édition Électronique. Paris: Le Robert – SEJER, s/d.

L'ISLE-ADAM, Viliers de. *Axël*. Tradução de Sandra M. Stroparo. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

LOBSTEIN, Dominique. *Impressionismo*. Tradução William Lagos. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

LOPES, Oscar. *Álbum de família*. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.

MORETTO, Fúlvia Maria Luiza. (org.). *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: EDUSP/ Perspectiva, 1989.

MARTINS, Fernando (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. São Paulo: Leya, 2010.

MARTINS, Nilce Santana. *Introdução à estilística*. São Paulo: EDUSP, 2008.

MICHAUD, Guy. *Message poétique du Symbolisme*. Paris: Librairie Nizet, 1966.

NITRINI, Sandra. *A Literatura Comparada – História, Teoria e Crítica*. EDUSP, 1997.

NOBRE, Antonio. *Só seguido de Despedidas*. Organização, introdução e notas Annie Gisele Fernandes e Hélder Garmes. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

PIA, Pascal. *Baudelaire*. Paris: Seuil, 1995.

POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Tradução de Oscar Menten e Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009.

RABELLO, Ivone Daré. *Entre o Inefável e o Infando*. Florianópolis, FCC, 1999.

_____. *Um canto à margem – Uma leitura da poética de Cruz e Sousa*. São Paulo: Nankin; EDUSP, 2006.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Tradução de Fúlvio M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: EDUSP, 1997.

REGIS, Maria Helena Camargo. *Linguagem e Versificação em Broquéis*. Porto Alegre: Movimento; UDESC, 1976.

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SOUSA, João da Cruz e. *Broquéis*. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. *Obra completa*. Organização de Andrade Muricy. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*. Tradução de Samuel Titã Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em Perigo*. 2ª edição. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

VERHAEREN, Emile. *De Baudelaire à Mallarmé*. Bruxelles: Éditions Complexe, 2002.

VERLAINE, Paul. *Œuvres en prose complètes*. Paris: Gallimard, 2007.

ZAMBIANCHI, Claudia. *Monet*. Tradução de José Ruy Gandra. São Paulo: Abril, 2011.