



“ANGOISSE”, “DEPOIS DA LUTA E DEPOIS DA CONQUISTA” E “DILACERAÇÕES”:

Leituras do desejo na poética simbolista
Annie Gisele Fernandes¹

“O prazer, não tendo realidade sua, era o aniquilamento do desejo, de forma que esta luta representaria ansiar a morte.”
Camilo Pessanha, 1888

RESUMO: Entre 1866 e 1893, vem a lume “Angoisse”, de Stéphane Mallarmé, “Depois da luta e depois da conquista”, de Camilo Pessanha, e “Dilacerações”, de Cruz e Sousa, e uma primeira leitura dessas composições evidencia um movimento literário, três poetas de três nacionalidades, duas línguas distintas e uma percepção comum: o desejo, tratado na amplitude significativa adquirida na poética

¹ Professora Doutora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), onde lidera o Grupo de Pesquisa “Poéticas e Escritas da Modernidade (poem)”. Atua principalmente nos seguintes temas: Poesia, Lírica Moderna, Século XIX, Simbolismo, Geração de Orpheu.



simbolista e articulado a temas como imagens do feminino, amor, sexo, desejo, corpo físico e corpo intelectual, *ennui*. Este artigo propõe uma análise desses poemas fundamentada pelo pensamento schopenhauriano e pela consciência estético-sonora da palavra, cara aos simbolistas, e apresenta uma tradução livre e inédita da peça de Mallarmé.

PALAVRAS-CHAVE: Mallarmé; Pessanha; Cruz e Sousa; desejo; estético-sonora

“ANGOISSE”, “DEPOIS DA LUTA E DEPOIS DA CONQUISTA” AND “DILACERAÇÕES”: THE DESIRE IN THE SYMBOLISM MOVEMENT

ABSTRACT: Since 1866 e up to 1893, three important poems are published: “Angoisse”, by Stéphane Mallarmé; “Depois da luta e depois da conquista”, by C. Pessanha and “Dilacerações”, by Cruz e Sousa and what we see is one literary movement; three poets from three different countries writing in two different languages (French and Portuguese), but writing under a common sense: the desire and the will. Both of them – desire and will – must be considered in a current symbolist understanding, stablished since Schopenhauer, and related to themes like female presentations, love, sex, seduction, body and intellect, *ennui*. In this article, we intend to analyze those poems grounded by Schopenhauer’s writings and reflections and guided by the aesthetic conscious about the sounds of the words, which are very important to symbolists. We also present a free and new translate of “Angoisse”.

KEY-WORDS: Mallarmé; Pessanha; Cruz e Sousa; desire; aesthetic-soundness.

Quando o poema “Angoisse” foi publicado no *Parnase Contemporain* em 12 de maio de 1866, com o título “A celle qui est tranquille”, Camilo Pessanha sequer era nascido (ele nasce em 7 de setembro de 1867, em Coimbra) e Cruz e Sousa contava com quase cinco anos (nascido em 24 de novembro de 1861, em Nossa Senhora do Desterro, atual Florianópolis). Lido com o título “À une putain”, antes daquela data, nos círculos de poesia franceses pelos seus amigos de “tertúlia”, o poema teve seu título alterado por Mallarmé ainda outra vez e somente na edição de *Poésies*, em 1887, veio a lume com o título que se conhece hoje – “Angoisse”.

Nesses dois contextos, é possível distinguir não somente o movimento simbolista, mas também o poeta Stéphane Mallarmé: em 1866, *se non è vero, è ben trovato* que ele escrevia sob o influxo de Baudelaire e de *As Flores do Mal*, publicadas em 1857 e consideradas como marco da lírica moderna e do simbolismo. Naquele ano, Mallarmé seria, então, o ápice do movimento e, por isso, Bowra o tratou como “a conclusão e o coroamento do movimento simbolista”. Em 1887, quando pu-



blicou em livro muitos dos poemas escritos na década de 1860 e dados a lume em periódicos, se conhecia o rigor estético-formal daquele que era visto como o *mes-tre genial* que reunia, às terças-feiras em sua casa, poetas quase vinte anos mais jovens – aos quais Mallarmé refutava influenciar, mas cuja sensibilidade percebia e reconhecia por estar dez anos à frente deles e de seu tempo:

Mes grandes amitiés ont été celles de Villiers, de Mendès et j'ai, dix ans, vu tous les jours mon cher Manet, dont l'absence aujourd'hui me paraît invraisemblable ! Vos *Poètes Maudits*, cher Verlaine, *À Rebours* d'Huysmans, ont intéressé à mes Mardis longtemps vacants les jeunes poètes qui nous aiment (mallarmistes à part) et on a cru à quelque influence tentée par moi, là où il n'y a eu que des rencontres. Très affiné, j'ai été dix ans d'avance du côté où de jeunes esprits pareils devaient tourner aujourd'hui.² (MALLARMÉ, 2004, p. 789-790).³

Segundo Anna Balakian (1985, p. 63), “a estética simbolista [...] não foi formulada em 1857 mas em 1886” e nessa perspectiva “Mallarmé não assoma como um cume, impressionante mas estéril, porém torna-se um rico manancial em sustentação, que contribui para a riqueza do terreno poético”. Assim, o que Baudelaire inaugura, numa conjuntura que poderia ser pensada como romantismo tardio, Mallarmé expande e ajuda a sustentar, sobretudo no que respeita às transformações do modelo clássico de poesia – ou, dito de outro modo, no que concerne à constituição da lírica moderna. E, note-se: o faz também num contexto que não era, efetivamente, simbolista, mas sim parnasiano, como bem já notou Anna Balakian ao considerar que “os poemas contidos nele [no livro *Vers en Prose*] foram escritos ou germinados durante a década de 1860 e os primeiros anos da de 1870” (1985, p. 63).

Nessa altura, década de 1870, a poesia moderna e o simbolismo francês eram conhecidos no Brasil e em Portugal não somente pelos versos de Baudelaire, mas também pelos do *Le Parnasse Contemporain*⁴. Conforme Andrade Muricy aponta em seu *Panorama do Movimento Simbolista*, os franceses eram conhecidos por

² Em tradução livre: “Minhas grandes amizades foram aquelas de Villiers, de Mendès e eu vi, por dez anos, todos os dias meu caro Manet, cuja ausência hoje me parece inverossímil! Seus *Poetas Malditos*, caro Verlaine, *Às Avessas*, de Huysmans, interessaram a minhas terças-feiras por muito tempo livres, os jovens poetas que nos amam (mallarmistas à parte) e se acreditou em alguma influência tentada por mim, lá onde nada havia além de encontros. Muito afinados, eu estive por dez anos à frente do lado no qual os jovens espíritos semelhantes deveriam virar hoje”.

³ O fragmento foi extraído da carta que Mallarmé escreveu a Verlaine, em 16 de novembro de 1885. Recorrentemente mencionada como “carta autobiográfica”, ela constitui material para a obra *Hommes d'Aujourd'hui*, de Paul Verlaine.

⁴ *Le Parnasse Contemporain*, a Recolha de Versos Novos (cf. subtítulo apenso à capa da publicação – *Recueil de Vers Nouveaux*) foi composto de três volumes, publicados em 1866, 1871 e 1876, nos quais se reuniu a produção poética de mais de uma centena de poetas franceses do tempo, dentre os quais Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Anatole France, Leconte de Liste, Villiers de L'Isle-Adam.



vários poetas simbolistas brasileiros; além disso, o *Le Parnase Contemporain* circulava por aqui já na década de 1870, altura em que a editora francesa Garnier se instalou no Rio de Janeiro. Assim, não parece absurdo conjecturar que Cruz e Sousa conhecia alguma poesia de Mallarmé⁵. Segundo Muricy, em 1888, o Dr. Gama (trata-se do sociólogo Francisco da Gama Rosa, amigo e protetor de Cruz e Sousa) fez chegar ao poeta obras de Poe, Baudelaire, Villiers de L'Isle-Adam, Hyusmans, dentre outros, as quais chegaram ao Brasil através de Medeiros e Albuquerque, que as trazia de França. Reconhecido por seus pares, que lhe atribuíram epítetos como “Cisne Negro”, “Dante Negro”, Cruz e Sousa, na via inversa das relações poéticas, também despertou o interesse do estudioso francês Roger Bastide, que o comparou a Baudelaire e Mallarmé: “Chegamos a um ponto delicado e mais difícil deste estudo, à análise do que há de mais original e talvez intraduzível em Cruz e Sousa e que lhe dá situação à parte na grande tríade harmoniosa: Mallarmé, Stefan George e Cruz e Sousa. [...]” (BASTIDE, 1943 Apud MURICY, 1973, 164).

Segundo Muricy, Maeterlinck teria proposto a Nestor Vítor – amigo de Cruz e Sousa e tradutor, no Brasil, de *La Sagesse et la Destinée*, do escritor belga – lançar a obra de Cruz e Sousa na Europa, o que não aconteceu, já que Maeterlinck não traduziu a poesia do brasileiro, como tinha proposto. De todo o modo, ressalte-se o interesse do simbolista belga por Cruz e Sousa. Certamente, como aponta Otto Maria Carpeaux, faltou ao “Cisne Negro” o “prestígio do autor de *Oaristos*” (apud MURICY, 1973, p. 166), que o tornaria mais integrado ao movimento simbolista europeu, como ocorreu com Eugénio de Castro, conforme se verá a seguir.

Em Portugal, a antologia da poesia francesa – *Le Parnase Contemporain* – deve ter circulado desde seu primeiro volume (1866), uma vez que no periódico *A Folha*, aparecido em 1868, em Coimbra, já se via a presença da renovação poética empreendida pelos franceses e indícios de Parnasianismo, como o manifestam a poesia de Gonçalves Crespo, de António Feijó e, pouco depois, de Gomes Leal e de Cesário Verde. Se Mallarmé teve onze de seus poemas publicados nesse primeiro volume e Baudelaire, 16, é a presença deste – e não daquele – que se verifica na obra dos poetas portugueses citados, nomeadamente por temas como o satanismo; por imagens como a do *flâneur* e pelo rigor estético-formal da poesia plástica, imagética, musical e versificada com precisão.

Gomes Leal, na “Nota à primeira edição” de seu *Claridades do Sul*, vindas a lume em 1875, indica a sua assimilação de Baudelaire, ainda que o arrole dentre outros nomes que representaram para ele “influências da leitura” e que reitere a sua personalidade como poeta⁶. Naquela obra, percebe-se o poeta francês sobretudo

⁵ Em 1881, Cruz e Sousa viaja pelo Brasil na Companhia Dramática Julieta dos Santos, exercendo a função de ponto. Paralelamente, proferiu conferências abolicionistas em várias capitais. Por isso, não parece absurdo pensar que pode ter passado pelo Rio de Janeiro e tomado conhecimento do *Le Parnasse Contemporain*.

⁶ No texto citado, lê-se: “E assim é fácil, por um contraste notável, num dado espírito poderem ter operado as influências da leitura de Proudhon, de Cícero, de Vico, de Dante, de Baudelaire, de Renan, de Voltaire e de S. Agostinho: e daí, depois, criar-se uma entidade tão diversa destas entidades, em particular, que nenhum deles o teria por discípulo” (LEAL, 1998, p. 328).



nos temas do satanismo, da perversão sexual, da musicalidade, das percepções sensoriais. A título de exemplo, cite-se o poema “O Canibal”, dedicado a Cesário Verde – “Ao vê-la, os D. Juans baixam a fala. / – Mas quanto a mim... quisera *devorá-la* / Com a fome imbecil dum canibal” (LEAL, 1998, p. 282) e alguns versos de “O Visionário ou Cor e Som”:

Há plantas ideias dum cântico divino,
Irmãs do Oboé, gémeas do violino,
Há gemidos no azul, gritos no carmesim...

A magnólia é uma harpa etérea e perfumada,
E o cacto, a larga flor, vermelha, ensanguentada,
– Tem notas marciais, soa como um clarim.”
(LEAL, 1998, p. 150).

A título de curiosidade, registre-se que em 1877 Teófilo Braga organiza, prefacia e publica a antologia *Parnaso Português Moderno*, da qual exclui Cesário Verde – sem dúvida, o poeta mais consciente da modernidade da lírica francesa e o que, nesse momento, de modo mais consistente iniciava a modernidade lírica em Portugal.

Segundo consta, Mallarmé teria se interessado pela poesia simbolista portuguesa, sobretudo porque em Paris não só circularam, mas também publicaram obras⁷, dois poetas que foram fundamentais para o simbolismo em Portugal: Eugénio de Castro e António Nobre. Eugénio de Castro, já em 1891, correspondia-se com Stéphane Mallarmé e frequentou alguns dos famosos encontros às terças-feiras em casa do poeta francês, para o qual enviou, em 1894, a sua obra *Interlúnio* traduzida para o francês. Em 1895, Castro, em parceria com Manuel da Silva Gaio, funda, em Coimbra, a revista *Arte*, cujo elemento norteador carregava a modernidade em sua essência: o periódico era internacional e reunia escritos, escritores e notícias da França e da Itália, mas também do Brasil, do Canadá e de países da Europa, do norte e do sul, do oeste e do leste⁸. Eugénio de Castro, referindo-se aos anos de 1889, 1890-91, em que jovens poetas portugueses se organizaram em revistas simbolistas (*Boemia Nova* e *Os Insubmissos* foram as mais eminentes) afirma:

⁷ António Nobre escreve parte considerável de sua obra em Paris, entre 1891 e 1892, quando publica a 1ª edição do *Só pela Leon Vanier*, editora dos simbolistas franceses, como é sabido. Antes de regressar a Portugal, em 1895, vendeu à Guillard, Aillaud e Cia a segunda edição daquela obra – revista, ampliada e reestruturada – dada a lume em Lisboa, em 1898.

⁸ Em *Arte*, vê-se “escritos em várias línguas, mas com predominância para o francês, textos literários – poemas sobretudo, mas também alguns contos e poemas dramáticos – e outros de teor crítico-ensaísta. Sem postergar a sua idiossincrasia lusa e o seu propósito de divulgar a ‘Jovem Literatura Portuguesa’, *Arte* revela uma visão aberta ao exterior e a crença na capacidade da literatura em atravessar e até mesmo transcender fronteiras geográficas, linguísticas ou culturais, ‘no sentido da comunicação e comunhão de Portugal com o melhor das literaturas europeias’ (*Arte*, 1895: 54)” (PEREIRA & CABRAL, 2011-12, p. 268).



Providencialmente, passaram sob meus olhos alguns livros dos simbolistas franceses, recentemente publicados de Verlaine e Moréas, de Mallarmé e Viélé-Griffin, de Henri de Regnier e Gustavo Kahn. Esses livros ensinaram-me milagrosamente a orientar as vagas e flutuantes aspirações do meu espírito e mostraram-me como a poesia portuguesa facilmente recobriria o seu vigor e graças das suas grandes épocas, se alguém iniciasse nela um movimento idêntico ao francês, variando os ritmos e os motivos de inspiração [...], substituindo a expressão directa pelo símbolo e a expressão lineal dos parnasianos pela sugestão musicalmente vaga dos simbolistas (*apud* CASTILHO, 1980, p. 70).

Isso está posto no Prefácio a *Oaristos*, obra que inicia *oficialmente* o simbolismo em Portugal, em 1890, e no qual Eugénio de Castro reclama para si o pioneirismo, naquele país, das melhores e mais evidentes inovações poéticas, na esteira de Verlaine, e de Wagner e Poe, como ele mesmo afirma em carta a Stéphane Mallarmé⁹.

António Nobre, tendo vivido em Paris, entre 1890 e 1895, pode acompanhar de perto o ambiente decadentista e simbolista; conheceu pessoalmente Paul Verlaine e Jean Moréas: do primeiro, guardava as melhores percepções – era “o único de talento”; do segundo, as piores – “dizem ser um pederasta”, “vi-o ... e fez-me medo”. E na “lista de livros [antes autores] a consultar”, que escreveu em Paris, consta apenas o nome de Baudelaire, dentre os significativos da lírica moderna¹⁰.

Quanto a Camilo Pessanha, é corrente na sua fortuna crítica a referência e ele como o “Verlaine português”, quer pelos temas, quer pela sonoridade de seus versos. Mário de Sá-Carneiro, por exemplo, o chama de “grande ritmista” e Fernando Pessoa, em carta que escreve a Pessanha convidando-o (instando-o, na verdade) a publicar no terceiro número de *Orpheu*, que nunca chegou a sair, afirma ter “cópias de alguns [...] poemas”, os quais “hoje, sei-os de cor” e “são para mim fonte contínua de exaltação estética”¹¹. É reconhecida, portanto, e pelos seus pares modernistas, a qualidade e a inovação estético-poética dos

⁹ O acervo epistolográfico de Eugénio de Castro encontra-se na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Contudo, é na Correspondência de Mallarmé que se lê a carta, datada de abril de 1891, em que Eugénio de Castro, dirigindo-se ao *mestre francês*, atribui a si a primazia de levar a Portugal a mais alta “Religião Artística” da qual Mallarmé, juntamente com Wagner e Poe, são os admiráveis pontífices (cf. “très haute Religion Artistique dont vous êtes, avec le divin Wagner et le sublime Poe, un des plus admirables Pontifes” (MALLARMÉ, 1973: 228-229, nota 2).

¹⁰ Cf. CASTILHO, 1980, p. 307. Os fragmentos anteriores foram extraídos da carta, datada de 25 de novembro de 1890, que António Nobre, recém-chegado a Paris, dirigiu ao amigo Alberto de Oliveira, relatando em pormenor seu encontro com Eça de Queiroz naquela cidade. Eça teria concordado com Nobre quando este afirmou que Verlaine era “o único de talento”. Eça teria dito: “Esse, sim” (Cf. NOBRE, 1982, p. 129).

¹¹ Cf. Resposta de Mário de Sá-Carneiro ao inquérito sobre “o mais belo livro dos últimos 30 anos”, publicado pelo jornal *A República*, em 13 de abril de 1914 e carta de Fernando Pessoa a Camilo Pessanha, provavelmente de 1916 (PESSOA, 1999, p. 184).



versos de Pessanha. Mesclando a imagem da pessoa com a do poeta, relatos de seus amigos revelam, reportando-se à encontros festivos em 1915, que:

De facto havia em Camilo Pessanha algo de Verlaine – e ele mesmo gostava de recitar, na boémia literária, o grande poeta francês – fazendo vida semelhante, notívago impertinente, mas mais requintado, porque substituía o ‘choppe’ de cerveja ou o absinto do ‘Café Procope’, de Paris, pelo ópio chinês e na Europa, pelo whisky escocês. (BOAVENTURA *apud* AA.VV., 1990, p. 54).

Pessanha, efetivamente, considerava Verlaine como importante referência para a sua poesia. Segundo Daniel Pires (*in* PESSANHA, 2012, p. 197), Paul Verlaine era “autor de cabeceira de Camilo Pessanha. Da sua biblioteca faziam parte as seguintes obras daquele escritor francês: *Dedicaces, Epigrames, Liturgies Intimes e Les Poètes Maudit*”. Em carta ao amigo Carlos Amaro, datada de 8 de agosto de 1908, o próprio Pessanha patenteou a proximidade entre os seus versos e os do poeta francês:

Também desejaria falar-lhe mais de versos. Sabe que, à força de matutar, na última noite que passei em Lisboa, vim a descobrir que o ritmo dos meus decassílabos que tanto me preocupavam é o do verso de Verlaine,

D´une douleur on dirait orpheline?

Se eu aqui tivesse a obra do grande poeta (tenho-a em Macau) havia de agora estudá-la sob esse aspecto” (PESSANHA, 2012, p. 171).

Pelo que se vê até aqui, portanto, Verlaine, e não Mallarmé, era a “presença” mais recorrente entre os três mais eminentes simbolistas portugueses. No Brasil, Baudelaire esteve em primeiro plano, bem como a poesia parnasiana, reforçada pela leitura do *Le Parnase Contemporain*.

Em 1887, dá-se a primeira publicação de que se tem conhecimento de textos de Pessanha: o poema “Madrigal” aparece no *Jornal de Coimbra* e alguns contos e crônicas integram jornais da época. Ao que se sabe, as publicações de Cruz e Sousa, em jornais e periódicos, datam de 1884; contudo, a sua poesia vem a lume pela primeira vez em agosto de 1893, com *Broquéis*, aberto com esta epígrafe, de Baudelaire: “Seigneur mon Dieu! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui



me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise” (in CRUZ E SOUSA, 2000, p. 62)¹².

Portanto, pelo exposto até aqui, deve-se entender que os poemas que se propõe analisar o serão menos pela via da hipótese de herança poética ou de emulação entre Mallarmé, Pessanha e Cruz e Sousa, que pela perspectiva do *Zeitgeist*, ou seja do conceito de que o mundo é regido, dominado, por um espírito de época, que alinhava os três poemas em torno de temas como: vontade, desejo, angústia, tratados na amplitude significativa que adquiriu na poética simbolista.

A afirmação da vontade, sobretudo se articulada à temas como imagens do feminino, amor, sexo, desejo, corpo físico e corpo intelectual, tédio, desenvolveu-se paralelamente à constituição da individualidade. Assim, à medida que a noção de indivíduo se estabelecia, num processo que vai do Renascimento ao Romantismo, ou da Reforma Protestante ao Estado Democrático de Direito, temas circunscritos ao tratar de si e ao conhecer-se a si desenvolviam-se e à medida que o eu passou a registrar fatos, acontecimentos e emoções ligados a si não somente escreveu sobre si, mas começou a se constituir como sujeito. Se Michel Foucault, em “A escrita de si”, apresenta a *hupomnêmata* (caderno de notas) e a correspondência, na Antiguidade Clássica, como formas iniciais da escrita de si, ele também reitera a importância do exame de consciência, feito pelo homem, no recolhimento de sua casa, defendidos por Martinho Lutero na Reforma. Nesses casos e nos seus respectivos contextos, a escrita (caderno de notas e correspondência) e o olhar para si e para as suas ações (exame de consciência) compreendia a formação do homem. Principiava, desse modo, a efetivação do conceito humanista do conhecimento do homem pelo homem através das ciências a ele diretamente relacionadas, como a história, as letras, a retórica, e do exame de consciência, o que levaria, séculos mais tarde, ao estudo do ser, à busca do eu por conhecimento ontológico. Verifica-se, nesse processo, o sentido de humanismo que Tzvetan Todorov explica no seu *Jardim Imperfeito*:

[...] sirvo-me dela [da palavra humanismo] para designar uma doutrina que confere ao ser humano um papel especial. Qual é ele exatamente? Ele constitui primeiramente em encontrar-se na origem de seus atos (ou de uma parte dentre eles), em ser livre para realizá-los ou não, portanto, em poder agir a partir de sua vontade. O traço distintivo da modernidade é constitutivo do humanismo: o homem também (e não apenas a natureza ou Deus) decide sobre seu destino. (2005, p.36).

¹² Em tradução livre: “Senhor meu Deus! Desperte em mim a graça de produzir alguns belos versos que provem a mim mesmo que eu não sou o último dos homens, que eu não sou mais inferior do que aqueles que desprezo”.



O problema, dado a conhecer logo nos primeiros anos do Oitocentos, é que a metafísica alemã, representada, nesse caso, especialmente por Arthur Schopenhauer, faz ver o dano causado pela vontade individual, que reitera o caráter uno, indivisível – presente no sentido etimológico do vocábulo indivíduo – e a indissociabilidade da tríade vontade-prazer-frustração. A consequência natural é a imagem que se tem do homem moderno: individualista e materialista, preocupado apenas consigo, com as suas vontades, com o seu interesse e prazer pessoais, e frustrado, entediado, à medida que toma consciência do seu fechamento em si, do caráter ilusório das vontades que, não satisfeitas, geram dor e frustração, e satisfeitas, geram novas vontades, que podem ou não ser satisfeitas e assim, sucessivamente, reiteram que o sofrimento é a condição humana *sine qua non*.

Se na Antiguidade Clássica a vontade era da ordem do intelecto¹³, nos séculos XVIII e XIX, com a consolidação da modernidade, dos conceitos de indivíduo e de liberdade (individual), filósofos como Kant, Fichte, Schopenhauer dedicaram largos estudos sobre o tema e, neles, se percebeu pelo menos duas direções distintas: uma, que considera a vontade, num sentido absoluto, como autônoma e motor das ações e, no limite, como a essência do universo; e outra, schopenhaueriana, que distingue Vontade de vontades, ou seja: distingue a Vontade que deve mover o indivíduo a renunciar as vontades e assim alcançar o Absoluto, a Completude que perdeu ao se tornar indivíduo¹⁴, das vontades que nada mais são do que manifestação do desejo no sentido do impulso instintivo – as quais, nesse sentido de impulso instintivo, nada têm a ver com a liberdade, uma vez que prendem o indivíduo a uma imagem desfigura de mundo, porque representação, que acaba assim que o uno, o indivisível, desaparece:

O mundo como representação, isto é; unicamente do ponto de vista de que o consideramos aqui, tem duas metades essenciais, necessárias e inseparáveis. Uma é o objeto; suas formas são o espaço e o tempo, donde a pluralidade. A outra metade é o sujeito; não se encontra colocada no tempo e no espaço, porque existe inteira e indivisa em todo ser que percebe: daí resulta que um só desses seres junto ao objeto completa o mundo como representação, tão perfeitamente quanto todos os milhões de seres semelhantes que existem: mas, também, se esse ser desaparece, o mundo como representação não mais existe. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 8)

¹³ Platão, por exemplo, considera a vontade como uma faculdade abaixo da razão, mas superior ao desejo.

¹⁴ “O conceito de Vontade, ao contrário, é o único dentre todos os conceitos possíveis que não tem sua origem no fenômeno, não a tem a mera representação intuitiva, mas antes provém da interioridade, da consciência imediata do próprio indivíduo, na qual este se conhece de maneira direta, conforme sua essência, destituído de todas as formas, mesmo as de sujeito e objeto, visto que aqui quem conhece coincide com o que é conhecido” (SCHOPENHAUER, 2005. p.171).



Das leituras que se fez desse filósofo no contexto do século XIX resultou a percepção de que “viver é sofrer” e que o desejo, ou as vontades, geram, sempre e a cada vez de modo mais intenso, todos os sofrimentos humanos. Constitui-se, assim, o chamado pessimismo schopenhauriano, segundo o qual o homem é regido por vontades que iludem a verdadeira Vontade, por vontades inerentes a ele e oriundas de um querer irracional, de um impulso instintivo e inconsciente, e fontes de dor e sofrimento, de angústia e de impotência, que geram e sustentam a condição de estar só no mundo, ainda que entre a multidão, de *ennui*, de abulia evidentes na lírica moderna desde Baudelaire: “Sentimento de *solidão*, desde a minha infância. Apesar da família, e no meio dos camaradas, sobretudo, – sentimento de destino eternamente solitário. Contudo, gosto vivíssimo da vida e do prazer” (BAUDELAIRE, 1981, p. 63).

Veja-se que, nessa passagem, Baudelaire contrapõe, ao “sentimento de solidão”, o gosto pelo e do prazer, que, em sua obra, expandem-se pelo refinamento dândi, pelo desejo sexual, pela imagem da prostituta, pelos vícios (do absinto e do ópio, por exemplo). Nesse sentido, parece interessante lembrar de uma passagem de “O Mau Vidraceiro” (“Le Mauvais Vitrier”) em que se lê:

Et, ivre de ma folie, le lui criai furieusement : « La vie en beau ! la vie en beau ! » Ces plaisanteries nerveuses ne sont pas sans péril, et on peut souvent les payer cher. Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance ? (BAUDELAIRE, 1868, p. 21).¹⁵

Em seu Diário Íntimo, publicado *Em meu coração desnudado* (1981), lê-se, no fragmento XVI, a definição que Baudelaire dá para o Belo – ou, melhor, para o “[s]eu Belo”. Segundo ele, “é algo de ardente e de triste, algo um tanto vago, rasgando horizontes à conjectura”. É algo que, ao ser comparado à cabeça de uma mulher, o faz evocar sentimentos – ou sensações – como “volúpia” e “tristeza”, “ardor” e “desejo”, “privação ou desespero”; “uma ideia de melancolia, de lassidão, de saciedade até”, mas, sobretudo, “o mistério, o pesar, [que] também são caracteres do Belo”.

Para Baudelaire, a beleza coexiste com a imperfeição moral, com os desvios de caráter, com as perversões. A figura do dândi pode prová-lo: a beleza física, a elegância nos modos e no trajar nada têm que ver com o interior, pervertido, corrompido, daquele. Tomando, ainda, a definição dada pelo poeta, no referido fragmento XVI, se pode ler:

¹⁵ “E, embriagado de minha loucura, dela grito furiosamente: ‘A vida no belo! A vida no belo!’ Essas zombarias nervosas nada são além do perigo pelo qual frequentemente podemos pagar caro. Mas que importa a eternidade da danação a quem encontrou em um segundo o infinito do prazer?” (tradução livre).



Não quero dizer que *Beleza* e *Alegria* não se possam associar; contudo, considero a *Alegria* um dos ornamentos mais vulgares, ao passo que a *Melancolia* é, por assim dizer, a ilustre companheira da *Beleza*, a ponto que me custa conceber (seria o meu cérebro um espelho mágico?) um tipo de *Beleza* em que não haja *Desgraça*. Baseado em – outros diriam: obcecado por – tais ideias, ser-me-ia difícil, bem se vê, não tirar delas a conclusão de que o tipo mais perfeito de *Beleza* viril é *Satã*, – à maneira de Milton. (1981, p. 32).

O encaminhamento da discussão feito até aqui parece manifestar que a hipótese é a de que, elaborados ao modo de cada poeta, “*Angoisse*”, “*Depois da luta e depois da conquista*” e “*Dilacerações*” ilustram, reverberam, esse *Zeitgeist*, que pôs em diálogo três poetas distintos, de nacionalidades distintas, porém compondo a poética simbolista no sentido que os poetas simbolistas parisienses o desejaram: cosmopolita, universal¹⁶.

Leia-se o poema “*Angoisse*” – sobre o qual é corrente a fortuna crítica mallarmiana reconhecer a “*influência*” de Baudelaire¹⁷:

Angoisse

Je ne viens pas ce soir vaincre ton corps, ô bête
En qui vont les péchés d’un peuple, ni creuser
Dans tes cheveux impurs une triste tempête
Sous l’incurable ennui que verse mon baiser:

Je demande à ton lit le lourd sommeil sans songes
Planant sous les rideaux inconnus du remords,
Et que tu peux goûter après tes noirs mensonges,
Toi qui sur le néant en sais plus que les morts:

Car le Vice, rongant ma native noblesse,
M’a comme toi marqué de sa stérilité,
Mais tandis que ton sein de pierre est habité

¹⁶ Anna Balakian afirmou que: “O simbolismo foi um movimento *parisiense* (para distingui-lo do *francês*); *parisiense* por seu aspecto cosmopolita, que preparou um determinado clima internacional propício aos subsequentes grupos de vanguarda: cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo. Com o simbolismo, a arte deixou realmente de ser e assumiu as premissas da cultura ocidental” (1985, p. 15).

¹⁷ José Lino Grunewald, nos seus comentários, apostos ao fim de sua tradução do poema “*Angoisse*”, afirma: “A influência de Baudelaire, neste poema, tornou-se nítida para todos os estudiosos. O tema, seu desenvolvimento e, mais ainda, as palavras e situações projetadas” (IN: MALLARMÉ, 2005, p. 19).



Par un cœur que la dent d'aucun crime ne blesse,
Je fuis, pâle, défait, hanté par mon linceul,
Ayant peur de mourir lorsque je couche seul.
(Mallarmé, 2001, p. 15)

Leia-se, a seguir, a tradução, livre e inédita, do poema:

Angústia

Eu não venho esta noite vencer teu corpo, ó besta
Em que vão os pecados de um povo, nem cavar
Por seus cabelos impuros uma triste tempestade
Sob o incurável tédio que esparrama meu beijo:

Busco em teu leito o sono pesado sem sonhos
Planando sobre os desconhecidos véus do remorso,
E que possas apreciar então tua negra falsidade
Tu, que sobre o nada, sabe mais que os mortos:

Porque o Vício, corroendo minha genuína nobreza,
Marcou-me, como a ti, com sua esterilidade,
Mas, enquanto teu seio de pedra é habitado

Por um coração que o dente de nenhum crime fere,
Eu fujo, pálido, desfeito, assombrado por meu sudário,
Tendo medo de morrer, enquanto eu me deito só.

Nessa tradução, está claro, se pretendeu preservar as imagens poéticas, mais do que a cadência original dos versos. A musicalidade, grosso modo, foi conservada, sobretudo a alternância equilibrada no lastro de assonâncias e as aliteraões em nasais, sibilantes e vibrantes, de modo a manter a relação de contiguidade entre imagem e som. Guardadas, claro, as devidas proporções entre o fazer poético e o traduzir, tal escolha se deu visando a apreender a importância que Mallarmé deu ao verso, “que de vários vocábulos refaz uma palavra total, nova, estranha à língua [...] 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” (MALLARMÉ, 2010, p. 167). Assim, no poema em tela, embora a fortuna crítica reconheça a “influência de Baudelaire” como dito acima, vê-se o princípio que define Stéphane Mallarmé: a criação de uma linguagem perfeita e completamente adequada ao seu objeto, construída na escrita *do* com o intuito de alcançar a totalidade *no* contexto que a gera – *o poema*.



Em “Angoisse”, o sistema linguístico e imagético constrói-se como exemplo do “dá e tira”, uma vez que à medida que o leitor pensa ter apreendido a ideia e as imagens, elas vão se desarticulando a cada vez que ele volta a leitura para recompô-las. Tem-se a ideia de que o sujeito poético se dirige a uma mulher, evocada como “bete”, “besta”, porque ele se reporta ao “corpo”, aos “cabelos impuros”, ao “leito”, ao “seio”, vocábulos que podem compor metonimicamente a imagem feminina. Entretanto, pode ser a tentativa de sugerir formas para a angústia – o símbolo que vai sendo construído no e com o poema – a qual, como a figura feminina de Salomé, desperta no sujeito as piores sensações: o “tédio”, o “remorso”, a “falsidade”, o “Vício”, a “esterilidade”, a solidão.

Nessa perspectiva, do mesmo modo que o homem, pelo desejo sexual, estaria submetido à mulher que o desperta (“Eu não venho esta noite vencer teu corpo, ó besta”) e oscilaria entre a volição, a sensualidade (pressupostas no remexer os “cabelos impuros”, no “Vício, corroendo a minha genuína nobreza”) e o medo (“Eu fujo, pálido”), estaria, também, dominado, assombrado pela angústia que reitera nele o ser indivíduo: o estar só, o fugir de si, o desfazer-se, o assombro diante da morte (ainda que apaziguadora definitiva da dor e do sofrimento que o “sono pesado sem sonhos” abranda por tempos curtos). Por isso, nesse poema, parecem incuráveis o *ennui*, a condição humana de sofrimento e solidão, mesmo na possível metáfora do desejo, da relação sexual, da sugestão do corpo físico, pois ainda nesse contexto o que domina é o tédio (“Sob o incurável tédio que esparrama meu beijo:”), é a busca pela pacificação (“Busco em teu leito o sono pesado sem sonhos”) que, entretanto, não ocorre: “Eu fujo, pálido, desfeito, assombrado por meu sudário, / Tendo medo de morrer, enquanto me deito só”).

Na conjuntura do *Zeitgeist* gerado pelo pessimismo schopenhauriano, a angústia seria a representação fundamental da condição humana, enquanto manifestação de todas as vontades insatisfeitas, enquanto manifestação da impossibilidade de atender também à Vontade que, provinda “da interioridade, da consciência imediata do próprio indivíduo, na qual este se conhece de maneira direta, conforme sua essência”, não pode ser satisfeita enquanto o indivíduo não for “destituído de todas as formas, mesmo as de sujeito e objeto, visto que aqui quem conhece coincide com o que é conhecido.” (SCHOPENHAUER, 2005. p.171). Talvez por esse motivo cause tanto assombro no sujeito poético a imagem de “seu sudário”: é o medo de deixar de ser, mas é também o medo de não poder deixar de ser; talvez por isso, a rima final (“linceul” – “seul”, e a sonoridade, infelizmente, foi perdida nessa tradução livre, mas mantida no “sudário” – “solitário”, na tradução de Grunewald) reitere duas características naturais do indivíduo: a morte e a solidão. O sudário, no penúltimo verso, lido como véu com que se cobre o rosto dos mortos, liga-se ao “véu do remorso” (verso 6): são “rideaux” e “linceul”, no original, que cobrem a consciência do “Vício” que corrói a “genuína nobreza”; que cobrem o remorso de ser indivíduo, o qual, apesar de submetido à angústia, e enleado por ela, é capaz de perceber: “Tu, que sobre o nada, sabe mais que os mortos:”. É a an-



gústia, portanto, lida na clave do pessimismo schopenhauriano, que dá ao sujeito poético, uno, embora desfeito, o tom do existir.

De certo modo, esse *Zeitgeist* está posto no trecho citado como epígrafe a este texto; nele, Camilo Pessanha escreveu: “O prazer, não tendo realidade sua, era o aniquilamento do desejo, de forma que esta luta representaria ansiar a morte”. É com isso em mente que se propõe a leitura do poema “Depois da luta e depois da conquista”:

Depois da luta e depois da conquista
Fiquei só! Fora um ato antipático!
Deserta a Ilha, e no lençol aquático
Tudo verde, verde, a perder de vista.

Porque vos fostes, minhas caravelas,
Carregadas de todo o meu tesouro?
– Longas teias de luar de lhama de oiro,
Legendas a diamantes das estrelas!

Quem vos desfez, formas inconsistentes,
Por cujo amor escalei a muralha,
– Leão armado, uma espada nos dentes?

Felizes vós, ó mortos da batalha!
Sonhais, de costas, nos olhos abertos
Refletindo as estrelas, boquiabertos...
(PESSANHA, 2009, p. 106).

É patente, aqui, já numa primeira leitura, a ideia de decadência do sujeito poético, que, defrontando-se com as suas conquistas e com o seu esforço para alcançá-las, reitera: “Fiquei só!” – asseveração que, posta logo no início do segundo verso do poema e formando *enjambement* com o primeiro, constitui espinha dorsal nessa composição e evidencia que “o prazer da conquista” não foi capaz de alterar a condição de solidão desse sujeito poético. A ideia de que o indivíduo é uno, indivisível, solitário é intensificada por imagens de espaço (ilha e mar) que podem também representar metaforicamente o sujeito poético, solitário, apartado, fechado em si: “Deserta a Ilha, e no lençol aquático / Tudo verde, verde, – a perder de vista.” Partindo da constatação de que a conquista, fruto da vontade, de nada vale, pois não altera a natureza do indivíduo, os versos iniciais fazem lembrar, schopenhauerianamente, que “O prazer, não tendo realidade sua, era o aniquilamento do desejo”. Por isso, a pergunta que o sujeito poético faz no primeiro terceto não passa de exercício de retórica: ao iniciar o questionamento com o “Quem vos desfez, formas inconsistentes”, o eu sabe que as vontades que o movem não passam de representação – são “formas inconsistentes”, desfeitas; ele tem consciência de que



as vontades derivam de um impulso instintivo que o faz buscar seu objeto de desejo como um animal luta por sua presa, de onde decorre o “– Leão armado, uma espada nos dentes”. Note-se a ênfase que o poeta dá a essa estrofe, seja através do arranjo linguístico e retórico, seja através da imagem que os versos compõem, seja através da sugestão de uma ideia/imagem metafórica: a de que o eu se empenha na conquista daquilo que a sua vontade apresenta como objeto de desejo como o amante luta pelo objeto de seu amor. Essa reflexão nos remete a outra: se o amor ocorre no âmbito do acaso, lutar por ele é um ato de vontade do eu, o que garantiria a sua liberdade individual; porém, e ainda sob a égide de Schopenhauer, não se pode esquecer que, enquanto submetido às vontades, o homem não pode ser livre. Daí os versos finais lançarem o eufórico: “Felizes vós, ó mortos da batalha!” e a imagem desses mortos boiando, de costas, nas águas, e em cujos olhos abertos se pode ver as estrelas refletidas.

É impossível não lembrar aqui de Ofélia morta nas águas e da importante representação simbólica que se constitui em torno dela no Simbolismo: incompreendida em seu contexto social, Ofélia, ao colher flores, cai nas águas e se deixa levar por elas. Pintada, por Paul Delaroche (*La Jeune Martyre*, 1855), boiando, com as mãos atadas, num jogo de luz e sombra que sugere que ela é extensão do espaço natural (as águas do rio), Ofélia, ao longo dos anos 1870 tornou-se imagem da *femme fragile* que, para além do símbolo do vago, da incompreensão, do recalca-mento, tornou-se também símbolo da morte “perfeita”: aquela que se dá nas águas e cujo movimento desfaz lentamente o corpo, enquanto indivíduo, para refazê-lo, lentamente, no mundo natural, o que significa recuperar a totalidade, a completude. É nessa perspectiva que se deve entender a euforia dos versos que encerram o soneto de Pessanha: se as vontades e as conquistas por ela geradas são, ambas, “formas inconsistentes”; se o sujeito poético é só e fechado em si, a única possibilidade de apaziguamento é ver “os mortos da batalha” a boiar nas águas verdes, sobretudo no sentido de que anunciam o que espera o eu poético. Diferentemente, portanto, dos versos finais de “Angoisse”, nos quais se vê o sujeito “assombrado por [s]eu sudário, / Tendo medo de morrer, enquanto [s]e deit[a] só”.

No soneto “Depois da luta depois da conquista” vê-se a configuração de um espaço – a “Ilha” – onde o sujeito poético parece estar; no soneto “Angoisse” há a sugestão de que o eu poético, fechado em si e em sua angústia, esteja fechado em um quarto. Da mesma forma que se pode destacar a perfeita intersecção entre som e o que é possível apreender quanto à imagem em Mallarmé, se pode fazê-lo em Pessanha. Para o demonstrar, escolhe-se estes dois versos de Mallarmé: “[...] ni creuser / Dans tes cheveux impurs une triste tempête” ([...] nem cavar / Por seus cabelos impuros uma triste tempestade”), nos quais os encontros sonoros em /k/, /r/, /s/, em “creuser”, e /t/, /r/ e /s/, em “triste” parecem reproduzir os sons do trovão e do raio, assim como as fricativas /x/, /v/, em “cheveux” evoca o som da chuva. Ampliando esse exercício sonoro, não parece absurdo pensar que a intensificação dos sons sibilantes e fricativos podem sugerir o som do movimento dos



cabelos, ao serem “cavados”. Escolhe-se, também, estes outros, de Pessanha: “– Longas teias de luar de lhama de oiro, / Legendas a diamantes das estrelas!”, nos quais a aliteração em nasais e líquidas é óbvia. Tais sons, insistentemente reiterados nesses dois versos, que são integralmente nominais – portanto, potencializam a sensação e não a ação – dão a ideia de extensão, de alongamento, de imagem que se esvai ao longe, como as “caravelas”, em sequência, agrupadas, “Carregadas de todo o [...] tesoiro” do sujeito poético – ou como as “estrelas” refletidas nas águas do mar, a perder de vista.

Outro ponto de contato interessante entre os dois poemas é o fato de haver nelas a sugestão de um movimento ascendente – “vencer” (Mallarmé) e “escalei” (Pessanha); a sugestão de um movimento descendente – “cavar” (Mallarmé) e a perda (Pessanha) e a sugestão de manutenção do movimento que se amplia no plano horizontal, como se vê em: “Sob o incurável tédio que esparrama o meu beijo” e em “Eu fujo, pálido, desfeito, assombrado por meu sudário”, de Mallarmé, e em “Felizes sois vós, ó mortos da batalha! / Sonhais, de costas, nos olhos abertos / Refletindo as estrelas, boquiabertos...”, de Pessanha. Por tudo o que se discutiu até aqui, parece natural que seja esse o plano dominante em ambas as composições.

A conjunção entre o que se lê, se vê e se ouve nesses versos beira o caso de fazer perder a compostura acadêmica e dizer: “que lindo, isso!”. Contudo, será melhor se concentrar na potencialização da linguagem: entendida como feita de signos que por sua vez são feitos de significado e de significante; tirada definitivamente de seu uso habitual ou convencional; trabalhada com o rigor estético que objetiva estender ao máximo a plasticidade e a sonoridade da palavra. Como Mallarmé explicou em “Crise de Verso”, as palavras “se iluminam de reflexos recíprocos como um virtual rastro de fogos sobre pedrarias, substituindo a respiração perceptível no antigo sopro lírico ou a direção pessoal entusiasta da frase” (2010, p. 164).

Faz-se aqui um pequeno desvio na rota para indicar que a “luta”, a “conquista”, a perda das “caravelas carregadas de tesoiro”, de “oiro”, em Pessanha podem remeter à grandeza expansionista de Portugal em fins do século XV e início do XVI e à sua decadência no século XIX, acentuada na última década dessa centúria pelo Ultimatum inglês. Nesse sentido, os sinais de grandeza perdidos, os ideais frustrados, a angústia da decadência não são somente individuais; são, também, nacionais.

Nos dois poemas comentados, os temas centrais dessa reflexão apareceram, às vezes, de modo mais evidente; às vezes, de forma mais sugestiva ou pressuposta – como parece ser o caso, por exemplo, da imagem do feminino e do desejo sexual no poema de Camilo Pessanha. Só se chega a ele “por virtude do muito imaginar”¹⁸ no verso 10 (“Por cujo amor escalei a muralha,”). Nos poemas de Mallarmé e de Pessanha, o corpo físico e o corpo intelectual estão interseccionados, uma vez que o eu tenta *conceitualizar* as suas sensações e as suas emoções; ou, dito de outro modo, há a tentativa de refletir criticamente sobre elas – e, no poeta português, a imagem dos “olhos abertos”, sucedida pelo verbo empregado na sua forma de gerúndio (“refle-

¹⁸ Esse verso é de Luís de Camões, o segundo do soneto “Transforma-se o amator na cousa amada”.



tindo”) no último verso pode indicar não somente “desviar da direção original, fazendo retroceder”, mas também “levar a pensar”. Uma hipótese de leitura é a de que os olhos abertos dos mortos espelham as estrelas que são pequenas luzes. Outras imagens do poema (como as dos versos 7 e 8, nos quais se fala em “lunar” e em “estrelas”) sugerem a luz na ambiência noturna. E olhos abertos para a luz indicam desde há muito capacidade de ver, de conhecer, de refletir. Nesse caso, em Pessanha, os mortos sabem muito – diferentemente do que se passa em “Angústia”, onde se lê: “Tu [Angústia] que sobre o nada sabe mais que os mortos:” (v. 8).

De modo distinto, Cruz e Souza apresenta, no poema “Dilacerações”, o tema do desejo explorado na perspectiva das imagens do feminino, do sexo, do corpo físico e o sofrimento que deriva, naturalmente, do desejar. Segue o poema:

Dilacerações

Ó carnes que eu amei sangrentamente,
Ó volúpias letais e dolorosas,
Essências de heliotropos e de rosas
De essência morna, tropical, dolente...

Carnes, virgens e tépidas do Oriente
Do Sonho e das Estrelas fabulosas,
Carnes acerbadas e maravilhosas,
Tentadoras do sol intensamente...

Passai, dilaceradas pelos zelos,
Através dos profundos pesadelos
Que me apunhalam de mortais horrores...

Passai, passai, desfeitas em tormentos,
Em lágrimas, em prantos, em lamentos
Em ais, em luto, em convulsões, em dores...
(CRUZ E SOUSA, 2000, p. 84)

Nesse poema, os versos 1 e 2 constituem a sua espinha dorsal. As evocações: “Ó carnes que eu amei sangrentamente / Ó volúpias letais e dolorosas” reiteram a vontade instintiva, irrefletida, direcionada para o desejo sexual intenso e doloroso (“amei sangrentamente”) e para o sofrimento que dele decorre (“letais e dolorosas”). A eventual figura feminina desejada é reduzida à “carnes” e o sujeito poético, ao se reportar a elas, não passa da adjetivação, ratificadora do desejo carnal, sexual: as carnes são “virgens e tépidas do Oriente”; são “acerbadas e maravilhosas”. A intensidade do desejo é dada também pela alusão ao “heliotropos” – às plantas que se voltam para o sol, como o girassol, e que são características de regiões tro-



picais e temperadas – e ao calor, ainda que morno, pois favorece a “dolência”, a languidez. Assim como o sol que queima, como o calor que consome, “as carnes” são “tentadoras do sol intensamente”; assim como os “heliotropos” precisam, enfaticamente, do sol, o sujeito poético necessita dessa manifestação mais instintiva da vontade que é o desejo sexual.

Diante dessa veemência e amplitude da volição carnal, o sujeito poético parece sucumbir – embora aparentemente tenha consciência disso, visto que qualifica a volúpia como “letal e dolorosa”. Por isso, pode-se entrever, nesse soneto, o tema da *femme fatale*, que desperta no homem os piores vícios, os desejos mais torpes e, conseqüentemente, o colocam em movimento de queda, o que está posto nos tercetos. Veja-se: os dois quartetos são nominais. Há o verbo “amei” no primeiro verso, mas ele compõe uma locução nominal que qualifica as “carnes”: o sujeito evoca as “carnes” que ele amou “sangrentamente”. A seqüência de substantivos e adjetivos favorece a manifestação do sentir desejo, especialmente, nos versos 1, 2, 5, 7 e 8, nos quais, se lidos nessa seqüência, as aliterações em /t/, /d/, /s/ e /k/ ampliam a volúpia, criam o clima de erotismo e patenteiam um sujeito poético completamente dominado por eles. Nos tercetos, contudo, um verbo, indicativo de movimento, dá o tom: o imperativo “passai” evoca um vós, que, claro, são as “carnes” às quais o eu se dirige, aqui, com o respeito e distanciamento que aquela pessoal do plural demanda. Além disso, o imperativo “passai” repete-se anaforicamente nos versos 9 e 12 e pode indicar as muitas “carnes” que o sujeito poético desejou e amou. Contudo, elas, como ele, também sofrem, “dilaceradas”, “desfeitas em tormentos / [...] / Em ais, em luto, em convulsões, em dores”.

Se se considerar que se depreende, nesse poema, a conjunção carnal, é possível pensar também que o sofrimento que une sujeito poético e a imagem feminina seja o derivado do orgasmo, a *petite mort*, em francês, haja vista ele ser um instante de prazer fugaz que, passado, gera uma nova vontade, um novo desejo sexual. Volta-se, assim, ao ponto de origem: as vontades como geradoras de toda a dor e sofrimento que definem a condição humana, porque ilusórias, porque representação, porque geradoras de novas vontades e, conseqüentemente, de frustrações. E, se as “carnes” parecem unidas ao sujeito poético elas o são pela dor, pelo sofrimento, como ilustra o primeiro terceto (“Passai, dilaceradas pelos zelos, / Através dos profundos pesadelos / Que me apunhalam de mortais horrores...”). Se as “carnes” são “dilaceradas”, o sujeito poético é “apunhala[do] de mortais horrores...”. Como dito acima, o movimento aqui é de queda e essa é uma especificidade desse poema de Cruz e Sousa, em relação ao de Mallarmé e ao de Pessanha, nesse contexto de diálogos poéticos em torno do *Zeitgeist* sobre o qual se discorreu – a vontade, o desejo, a angústia e os temas conexos, como as imagens do feminino, amor, sexo, desejo, corpo físico e corpo intelectual, lidos na esteira do pessimismo schopenhauriano.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris*. Le spleen de Paris Petits poèmes en prose ; choix de variantes par Henri Lemaitre (1868). E-book: http://www.ac-nice.fr/docazur/IMG/pdf/le_spleen_de_paris.pdf. Acesso em 27.11.2016.
- BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração desnudado*. Tradução Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BOAVENTURA, Armando. “Memórias que desta vida se consentem”. IN: AA.VV. *Homenagem a Camilo Pessanha*. Macau: Instituto Cultural / Instituto Português do Oriente, 1990, p. 54-56. (Organização, Prefácio e Notas de Daniel Pires).
- CASTILHO, Guilherme de. *Vida e obra de António Nobre*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1980.
- CRUZ E SOUZA. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2000.
- FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”, in *Ditos e escritos*. Vol. V (Ética, sexualidade, política). Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbaso. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 2004.
- FRANCHETTI, Paulo. “Apresentação”. In: PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. Organização, apresentação e notas Paulo Franchetti. São Paulo: Ed. Ateliê, 2009.
- LEAL, Gomes. *Claridades do Sul*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Organização e Tradução de José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2005.
- _____. *Divagações*. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora UFSC, 2010.
- _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2004.
- _____. *Poésies*. Paris: Gallimard, 1992.
- _____. *Correspondance*. Vol. IV. Paris: Gallimard, 1973. (Éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin)



MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista*. 2 Vols. Brasília: INL / MEC, 1973.

NOBRE, António. *Correspondência*. Organização, Introdução e notas de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1982.

PEREIRA, José Carlos Seabra e CABRAL, Maria de Jesus. *Capere, Non Capi Eugénio de Castro no contexto da “Internacional Simbolista”*. *Carnets, Invasions & Évasions. La France et nous; nous et la France*, número spécial automne-hiver 2011-2012, pp. 263-273. <http://carnets.web.ua.pt/> acesso em 25.11.2016.

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. Organização, apresentação e notas Paulo Franchetti. São Paulo: Ed. Ateliê, 2009.

_____. *Correspondência, dedicatórias e outros textos*. Org., prefácio, cronologia e notas Daniel Pires. Lisboa / Campinas: Biblioteca Nacional de Portugal / Editora da Unicamp, 2012.

PESSOA, Fernando. *Correspondência. 1905-1922*. Organização Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. Resposta ao inquérito sobre “o mais belo livro dos últimos 30 anos”. *A República*, 13 de abril de 1914.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo Como Vontade e Como Representação*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

BOWRA, M. C. *The Heritage of Symbolism*. Londres: Macmillan, 1943.

TODOROV, Tzvetan. *O Jardim Imperfeito*. São Paulo: Edusp, 2005.