

SAMARA SANTOS ARAUJO

PORTUGAL E BRASIL EM DIÁLOGO: um estudo da poesia de Camilo Pessanha e Maranhão Sobrinho à luz da Literatura Comparada

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade - Mestrado Interdisciplinar – da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Márcia Manir Miguel Feitosa

São Luís
2015

Araujo, Samara Santos

Portugal e Brasil em diálogo: um estudo da poesia simbolista de Camilo Pessanha e Maranhão Sobrinho à luz da literatura comparada / Samara Santos Araujo. – São Luís, 2015.

209f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Márcia Manir Miguel Feitosa.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, 2015.

1. Simbolismo. 2. Camilo Pessanha 3. Maranhão Sobrinho. 4. Literatura comparada. I. Título.

CDU 821.134.3(81)

SAMARA SANTOS ARAUJO

PORTUGAL E BRASIL EM DIÁLOGO: um estudo da poesia de Camilo Pessanha e Maranhão Sobrinho à luz da Literatura Comparada

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade - Mestrado Interdisciplinar – da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Aprovada em: / /

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa (Orientadora)
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Júnior
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dra. Régia Agostinho da Silva
Universidade Federal do Maranhão

Aos meus pais e irmãos.

AGRADECIMENTOS

A Deus

Aos meus pais por serem os meus principais incentivadores.

Aos meus irmãos pelo companheirismo, atenção e amor.

Às amigas Kamila, Ananda, Tayane e Amélia pelas palavras de incentivo e força.

À amiga Milena Coelho Lima, pelo companheirismo ímpar durante todo esse caminhar.

Às amizades nascidas nas salas do Mestrado de Mayara Karla e de Odlia Albuquerque.

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Márcia Mánir, que contribuiu para meu crescimento intelectual e científico. Agradeço pela sua atenção, paciência e dedicação.

Ao amigo Dino Cavalcante, grande incentivador de minha carreira científica e profissional.

À CAPES, pela concessão da bolsa de Mestrado.

A todo corpo docente e administrativo do PGCult.

“O poeta faz-se vidente através de um longo, imenso e sensato desregramento de todos os sentidos”.

(Arthur Rimbaud)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivos principais investigar a relação entre a produção simbolista portuguesa e brasileira, representadas, respectivamente, pelo poeta português Camilo Pessanha e pelo poeta brasileiro (maranhense) Maranhão Sobrinho; ressaltar a importância da Literatura Comparada para o estudo artístico e cultural de uma dada sociedade; e resgatar e difundir a poesia simbolista maranhense por meio da figura do poeta Maranhão Sobrinho. Ressalta, ainda, o estudo das principais temáticas do Simbolismo: tempo, evasão (integração cósmica, culto ao passado, embriaguez, sono/sonho e morte), amor e a figura feminina, o exílio, o satanismo, tendo como referencial teórico a Teoria da Literatura Comparada. Semelhante teoria fundamentará o estudo da relação convergente e divergente entre a poesia dos poetas em questão a partir da tematologia e dos conceitos fundamentais da Literatura Comparada: influência, diálogo, interdiscursividade e intertextualidade.

Palavras-chave: Simbolismo; Camilo Pessanha; Maranhão Sobrinho; Literatura Comparada

ABSTRACT

The main objectives of this dissertation are to investigate the relationship between the Portuguese and the Brazilian Symbolist productions, represented respectively by the Portuguese poet Camilo Pessanha and by the Brazilian poet (from the State of Maranhão) Maranhão Sobrinho; to emphasize the importance of Comparative Literature for artistic and cultural study of a given society; and to rescue as well as spread the symbolist poetry of the State of Maranhão through its poet Maranhão Sobrinho. This dissertation also emphasizes the study of the major themes of Symbolism - time, avoidance (cosmic integration, cult of the past, drunkenness, sleep/dream and death), love and the female figure, exile, and Satanism -having the Theory of Comparative Literature as theoretical reference. Such theory will support the study of the convergent and divergent relationship between the poetry of those poets mentioned, starting from the thematology and the basic concepts of Comparative Literature: influence, dialogue, interdiscursivity and intertextuality.

Keywords: Symbolism; Camilo Pessanha; Maranhão Sobrinho; Comparative Literature

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	DÍALOGO ENTRE LITERATURAS: a literatura comparada em questão	18
2.1	Comparatismo e Literatura	18
2.2	Breve histórico: dos primeiros passos às ideias contemporâneas	21
2.3	Definições e funcionalidades	30
2.4	A complexidade do método e do objeto: do pensamento clássico ao contemporâneo	33
2.4.1	Método Comparativo: tematologia e o estudo dos temas	38
2.5	Literatura Comparada e Literatura Geral	43
2.6	Conceitos fundamentais: influência e intertextualidade	47
3	A POÉTICA DA SUGESTÃO: o Simbolismo	54
3.1	O movimento estético e cultural	54
3.2	O repouso do símbolo em Portugal	71
3.2.1	Camilo Pessanha: expoente do Simbolismo português	79
3.3	O repouso do símbolo no Brasil	86
3.3.1	Maranhão Sobrinho: expoente do Simbolismo no Norte/ Nordeste do Brasil	94
4	O SIMBOLISMO DE PESSANHA E O SIMBOLISMO DE SOBRINHO: aproximações e distanciamentos	101
4.1	A experiência temporal e seus desdobramentos	104
4.2	A experiência da dor	140
4.3	A evasão em busca do ideal	147
4.4	A figura feminina e o amor	168
4.5	A queda: o ideal perdido	182
4.5.1	O satanismo nos versos de Maranhão Sobrinho	183
4.5.2	O exílio nos versos de Camilo Pessanha	192
5	CONCLUSÃO	198
	REFERÊNCIAS	203

1 INTRODUÇÃO

O século XIX foi marcado por inúmeras transformações sócio-culturais, políticas e econômicas, advindas das ideias científico-materialistas que buscavam explicar racionalmente toda a realidade humana. Tais ideias, como o Positivismo, o Determinismo, o Materialismo Histórico e o Evolucionismo foram concebidas principalmente na Europa e difundidas pelo resto do mundo, que passava pelas grandes transformações do sistema capitalista.

A sociedade encontrava-se dividida entre classe operária e burguesa, sob os ideais do capitalismo combatidos pelos do comunismo. No âmbito literário, as concepções científicas da época, em especial, o Positivismo, influenciaram os movimentos literários na prosa (Realismo/ Naturalismo) e na poesia (Parnasianismo).

Porém, mesmo predominando sobre todas as outras formas de pensamento e expressão, esses ideais começaram a ser postos em questionamento por algumas camadas sociais, principalmente aquelas que não eram beneficiadas pelo avanço da economia capitalista. Logo, os grupos não influenciados ou beneficiados por essa forma de vida começaram a questionar, alertar e conscientizar as pessoas sobre o “mal” ocasionado pelo avanço do capitalismo e dessas concepções filosóficas ao espírito humano.

Assim, a partir dessas reações adversas ao modelo científico-materialista da época, surge, no final do século, na Europa, tendo como berço a França, um movimento artístico denominado Simbolismo, que buscava retomar as dimensões não racionais da existência humana, tendo se desenvolvido nas Artes Plásticas, no Teatro e na Literatura.

Na Literatura, o Simbolismo teve como uma das principais pretensões restaurar as dimensões não-racionais da existência, caracterizando-se como um movimento literário contrário aos ideais dos movimentos realista, naturalista e parnasiano.

O Simbolismo teve como influências marcantes a filosofia pessimista de Arthur Schopenhauer, o idealismo platônico, a subjetividade dos românticos, o misticismo de Swedenborg, baseado na teoria das correspondências entre o mundo natural e o mundo espiritual.

A partir da publicação, em 1857, de *As flores do mal*, de Charles Baudelaire, considerado o iniciador desse estilo literário, ficam instauradas, mediante suas

produções, as características basilares do Simbolismo em todo o mundo. Baudelaire buscou definir a arte simbólica como arte que integra o homem ao mundo espiritual, através da recriação da realidade. Instituiu o símbolo como meio de comunicação entre os dois mundos, instaurando uma linguagem extremamente indireta e multissignificativa.

Como afirma Todorov (1978), o símbolo tem um caráter inesgotável, assim, um texto ou um discurso torna-se simbólico a partir do momento em que, por um trabalho de interpretação, nele descobrimos um sentido indireto.

Dessa forma, toda essa ligação com o elemento simbólico fez da corrente simbolista uma corrente poética por excelência. Como afirma Carollo (1980), o Simbolismo na poesia, eis a nota dominante ainda, com individualismo mais acentuado na originalidade própria de cada artista, torna o fazer poético um labor de expressões de estado da alma profundo, complexo, indeciso, indefinível e indizível.

Essencialmente poético e simbólico, o Simbolismo assume, com Mallarmé, outro grande expoente do Simbolismo francês, a identidade de poética da sugestão. A produção simbolista ficou, ainda, marcada pela união entre a arte poética e a música. Os poetas buscavam sempre imprimir musicalidade em seus versos, pois acreditavam que através da música a poesia poderia alcançar fluidez e atingir a sugestão. A musicalidade dos versos simbolistas imprimia a recusa às convenções rígidas da versificação.

Para Mallarmé (1994), o poema simbolista não deve definir nenhuma ideia, mas apenas sugeri-la. A sugestão oferecida pelo poema poderá dar aos homens liberdade, desapego do mundo físico, transcendência na própria imanência, pois os simbolistas acreditavam que, como pontua Borges (2000), qualquer coisa sugerida é bem mais eficaz do que qualquer coisa apregoada. Quando algo é simplesmente insinuado, há uma espécie de hospitalidade em nossa imaginação, estamos, assim, sempre dispostos a aceitá-lo. Uma declaração direta de sentido evidente não remete a nada mais profundo.

Dessa maneira, ao sugerirem por meio de símbolos, ao unirem música e poesia, os simbolistas recriam a linguagem poética, inovam com versos transgressores a norma poética clássica e produzem uma poesia sem sentido para a razão, mas riquíssima à imaginação. Utilizam metáforas para fugir do comum, criam neologismos, recorrem a arcaísmos e a sinestésias. Tudo em nome da renovação

poética, pois a nova poesia deveria afastar-se da realidade e recriar um novo mundo ideal.

A poesia simbolista não procurava ser definida ou compreendida; visava despertar sensações e imagens que recriassem a realidade e, dessa forma, o desprendimento da materialidade. O desapego do mundo material é marcado pelo tom decadente de fim de século, pelo desânimo frente ao desenvolvimento acelerado da industrialização, do cientificismo e do capitalismo, que acentuavam, apenas, os aspectos materiais da vida humana.

O decadentismo, o estado de espírito do simbolista, era percebido através da busca por um outro mundo. Os poetas desejavam libertar-se da realidade e, dessa forma, cultivavam a morte como meio de evasão ou como forma de contemplação do mundo ideal. Ao conjugar o verbo “morrer”, os simbolistas expressavam o pessimismo pela materialidade. Morrer era simplesmente gozar um mundo pleno, infinito, sem amarras e sem imposições. Era desprender-se da matéria e habitar o mundo espiritual.

A partir dessa visão finissecular, pessimista e decadente, a corrente simbolista se fixou primeiramente com o nome de corrente decadentista, cuja mudança para o nome Simbolismo deveu-se

[...] ao artigo “O século XX”, publicado no *Le Figaro* em 1886, em que Jean Moréas, o teórico do grupo, afirmava que a nova escola estava baseada ‘não tanto em seu tom decadente quanto em seu caráter simbólico’, que ‘o objetivo da nova arte é objetivar o subjetivo, em vez de subjetivar o objetivo’ e que a fórmula essencial da estética simbolista era “vestir a ideia com uma nova forma sensível.” (D’ ONOFRIO, 2004, p. 405).

Definido, oficialmente, como Simbolismo e com os seus ideais já consolidados na França, através dos seus principais expoentes e divulgadores, os poetas Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine e Rimbaud, a corrente simbolista espalha-se pelo mundo a partir de 1890.

A estética simbolista ganha adeptos em toda a parte por cultivar um caráter universalizante. Os ideais franceses poderiam ser cultivados por qualquer poeta, pois não tinham como finalidade funções políticas, sociais e econômicas. O Simbolismo buscou, como afirma Balakian (2007), romper com as barreiras nacionalistas e estabelecer uma produção com ampla base unitária, inerente a todos os escritores que compartilhavam o ideal simbolista no transcurso de várias gerações.

Ganhou adeptos dentro e fora da Europa. Em Portugal, chegou oficialmente em 1890, com a publicação de *Oaristos*, livro de versos do escritor Eugênio de Castro, o qual procurou reagir contra o objetivismo do Parnasianismo e valorizar o subjetivismo, resgatando a volta do “eu” do poeta. Logo, a nova estética alastra-se e firma-se em território português.

No Brasil, onde a poesia parnasiana também dominava o cenário poético, a estética simbolista não ganhou grandes espaços, mas despertou a criação de grandes obras que inovaram e enriqueceram o quadro literário brasileiro. Foi iniciado oficialmente em 1893, com a publicação das obras *Missal e Broquéis*, de Cruz e Souza que, ao lado de Alphonsus de Guimarães, deu representatividade maior ao movimento simbolista brasileiro.

Mas, em como todo o mundo, tanto em Portugal quanto no Brasil, o Simbolismo ganhou inúmeros adeptos e muitas produções e se tornou uma das principais estéticas literárias, além de contribuir para as inovações da poesia moderna.

Assim, o presente trabalho contemplará o estudo da poesia simbolista por meio de um trabalho comparativo entre a poesia de dois poetas do século XIX, separados geograficamente, mas unidos pela Literatura. Camilo de Almeida Pessanha (1867 – 1926), poeta português conhecido e reconhecido como o expoente do Simbolismo português, e José Américo Olímpio Cavalcante de Albuquerque Maranhão Sobrinho (1879 – 1915), poeta brasileiro, natural do Maranhão, que permanece, descuidadamente, no “berço do desconhecimento”, em função das escassas e desencontradas informações sobre a vida e a obra deste poeta.

Maranhão Sobrinho fora o grande nome do Simbolismo em terras maranhenses e participara, ainda, de grandes acontecimentos artísticos e literários, tanto no Maranhão quanto no Vale Amazônico, como das fundações da Academia Maranhense de Letras (1908), da Oficina dos Novos – grupo formado a fim de revigorar o cenário intelectual, sobretudo, literário, da província maranhense em fins do século XIX e início do século XX – e da Academia Amazonense de Letras.

De forma que a relação entre a poesia de Camilo Pessanha e a de Maranhão Sobrinho retrata a poética simbolista do século XIX, independente do lugar em que fora criada, seja na Europa de Pessanha ou no Maranhão de Sobrinho. Os dois poetas representam a força máxima da poesia simbolista nos locais onde atuaram. Como afirma Osório (1969), Camilo Pessanha foi um dos mais profundos e originais simbolistas de todos os tempos na grande poesia portuguesa, já Maranhão

Sobrinho, segundo Moisés (1996), representou, no Maranhão, o centro de convergência dos poetas simbolistas do Norte.

Influenciados pelo antimaterialismo pregado pela estética simbolista, tanto Camilo Pessanha quanto Maranhão Sobrinho têm suas obras marcadas pela tentativa de retomar as dimensões não racionais da existência humana. Cultivaram, assim, as questões ligadas ao espírito e às manifestações metafísicas do ser humano. Abordaram os temas mais frequentes da literatura simbolista, imprimindo seus traços particulares de poeta e de homem de seu tempo e cultura, logo, estabelecer um diálogo entre eles é, conseqüentemente, estabelecer o diálogo entre suas culturas.

No entanto, é preciso encontrar meios de se estabelecer essa relação e de se afirmar esses diálogos. A própria estética simbolista é um caminho, pois foi através dela que ambos produziram suas obras. Foi através do cultivo das temáticas simbolistas que Pessanha e Sobrinho foram considerados poetas de expressão desse movimento e seguidores de Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e Rimbaud.

Mas é preciso um olhar mais panorâmico, um olhar que consiga teorizar essa relação literária. Assim, o presente cotejo terá como fundamentação teórica os estudos da Literatura Comparada, a qual, dentre tantas funções, busca estabelecer a comunicação entre épocas, estilos, obras e autores.

Buscou-se contemplar nesta pesquisa a vertente mais moderna da teoria da literatura comparada, calcada sobre as bases dos estudos culturais, a partir do diálogo democrático entre as culturas e de sua perspectiva interdisciplinar, uma vez que a palavra de ordem da literatura comparada atual é o diálogo, portanto contempla a relação dialógica entre a literatura simbolista de Portugal e a do Brasil, representadas, aqui, respectivamente, por Camilo Pessanha e Maranhão Sobrinho.

A partir dos conceitos fundamentais da literatura comparada: influência e intertextualidade/ interdiscursividade, além do estudo temático, buscar-se-á a relação entre as produções poéticas em questão, nas quais se encontra um elemento dominante referente ao tempo, à forma ou ao conteúdo.

Segundo Claudon e Haddad-Wotling (1992), a literatura comparada deve buscar a reflexão sobre essa dominante entre as obras, entre autores ou entre estilos. Logo, ao comparar os textos simbolistas de Camilo Pessanha e de Maranhão Sobrinho, pretende-se evidenciar essas dominantes através dos textos combinados ou não no tempo, na forma ou no conteúdo, ainda que separados no espaço.

Como afirma Brunel et al (1983), uma dada época encontra sua unidade num traço dominante (uma visão de mundo, um estilo), o qual é a soma dos caracteres que a constituem. O comparatista verifica que um gênero ou uma forma cultuados num lugar suscitam a vida num outro, mantendo uma relação dialógica.

A literatura comparada se esforça por captar a vida das formas, extrai constantes variáveis e invariáveis, sem pretender chegar a conclusões inquestionáveis, mas buscando, apenas, explicá-las. O comparatista deve sempre levar em consideração que uma obra literária nunca é a transposição mecânica e unívoca, mas um ato criador tributário de uma língua e de uma tradição.

Nessa perspectiva, segundo Zhirmunsky (1994), a literatura comparada revela a existência de paralelismos na evolução literária, de analogias tipológicas, de convergências e divergências entre literaturas, destacando o jogo das inter-relações literárias, tais como as estabelecidas entre a poesia de Camilo Pessanha e a de Maranhão Sobrinho.

Os estudos de literatura comparada contemplam ainda a importância da tradução, pois é a partir dela que muitos textos podem ser conhecidos em culturas distintas. A saber, as traduções de muitos poemas dos grandes mestres simbolistas foi o que determinou a propagação desse movimento e de suas características.

Porém, a escolha da literatura comparada como referencial teórico deste trabalho encontra-se, em especial, na ideia de que, assim como o Simbolismo, ela tem um caráter universalizante. Ambos se desenvolveram rumo à anulação das fronteiras nacionais. Como pontua Balakian (2007), na história das artes, o Simbolismo foi o mais bem-sucedido na tentativa de anulação das fronteiras nacionais, tornando a forma artística uma moeda de intercâmbio artístico, generosamente compartilhada, assim como a literatura comparada foi para a teoria dos estudos literários.

Assim, o estudo comparativo em questão será conduzido de forma mais democrática, pois a intenção não é demonstrar que a poesia de Camilo Pessanha seja superior à de Maranhão Sobrinho, ou o contrário, mas ressaltar o diálogo literário e cultural estabelecidos entre suas poéticas.

O presente trabalho contribuirá, dessa forma, para fortalecer os estudos culturais, mediante o diálogo literário entre Portugal e Brasil, bem como para o enriquecimento da própria Literatura, dado o cotejo inusitado e inédito entre os poetas Camilo Pessanha e Maranhão Sobrinho.

Esse diálogo contribuirá, também, para o resgate literário e cultural do Maranhão do final do século XIX e início do XX, período de grande efervescência literária, mas de pouca divulgação da literatura local, pois os escritores desse período, apesar de tentarem reerguer o cenário literário e, conseqüentemente, cultural, foram sufocados pela vertiginosa decadência financeira que se abateu sobre o Estado, visto que, a exemplo de Maranhão Sobrinho, na transição do século XIX para o XX, grandes escritores maranhenses foram tragados pelo esquecimento por não alcançarem projeção nacional.

A pesquisa tem como objetivo geral: investigar a relação entre a produção poética simbolista de Camilo Pessanha e a de Maranhão Sobrinho; e como específicos: traçar um paralelo entre a estética simbolista portuguesa e a brasileira (maranhense), representadas, respectivamente, por Camilo Pessanha e Maranhão Sobrinho; expressar a importância da Literatura Comparada para o estudo artístico e cultural de uma sociedade; abordar conceitos imigrantes da Literatura Comparada nas produções simbolistas em estudo, tais como: diálogo, influência, intertextualidade, interdiscursividade e, por fim, resgatar e difundir a poesia simbolista maranhense por meio da figura do poeta Maranhão Sobrinho.

A presente pesquisa é de cunho teórico-investigativo e foi realizada a partir de leituras analíticas da teoria da literatura comparada, da estética simbolista e dos poemas; tendo como principais referências: Moisés (1994; 2013), Balakian (2007), Chadwick (1975), Schopenhauer (2011), Bachelard (2008), Nitrini (1997), Coutinho e Carvalho (1994), Pageaux (2011), Claudon e Haddad-Wotling (1992), Brunel et al (1983), Silveira (1964), Pessanha (2009) e Sobrinho (1908).

A escolha das temáticas simbolistas, sustentada pela tematologia e pelos conceitos fundamentais da literatura comparada (influência, diálogo, interdiscursividade e intertextualidade), implicará na análise de poemas extraídos de *Clepsidra*, de Camilo Pessanha, publicada em 1920 e de *Papéis velhos...Roídos pela traça do Symbolo*, de 1908, de Maranhão Sobrinho. Os poemas de Maranhão Sobrinho não sofrerão atualização para o português contemporâneo, visto que optou-se por manter os textos originais, escritos em português arcaico.

Após leitura de todos os poemas e análises parciais, foram escolhidos os temas principais de cada volume. Em seguida, foram realizadas as escolhas dos poemas que seriam utilizados na íntegra ou aqueles em que seriam extraídos apenas versos ou estrofes.

As análises poéticas, baseadas na ideia de comparação, seja por aproximação ou distanciamento, serão guiadas, em primeiro lugar, pela tematologia, ou seja, estudo dos temas, elemento essencial aos estudos de literatura comparada, por ratificar o que Pareyson (1984) adverte: a arte só é eloquente quando os processos conteúdo-forma e matéria-forma coincidem, pois não se sai da antítese senão afirmando a inseparabilidade de forma e conteúdo; além das relações a partir dos conceitos de influência, interdiscursividade e intertextualidade entre Camilo Pessanha e Maranhão Sobrinho e deles com Charles Baudelaire.

Os temas a serem analisados serão: o da experiência temporal; o da experiência da dor; o da evasão em busca do ideal (integração cósmica, culto ao passado, embriaguez, sono/sonho e morte); o da figura da mulher e o amor; e o da queda (exílio em Camilo Pessanha e satanismo em Maranhão Sobrinho).

O trabalho encontra-se dividido em Introdução, seguido pelo Capítulo 2 em que será abordada a Teoria da literatura comparada e seus conceitos fundamentais; Capítulo 3 em que se apresentará o Simbolismo enquanto corrente estética e desdobramentos em Portugal e no Brasil, além de um breve histórico sobre os dois poetas e suas produções e Capítulo 4, em que serão analisadas poesias dos dois poetas com vistas às aproximações e distanciamentos a partir dos temas escolhidos. Por fim, as considerações finais e as referências bibliográficas.

2 DIÁLOGO ENTRE LITERATURAS: a literatura comparada em questão

O método comparativo aplicado à literatura estabeleceu novas formas de investigação e análise dos textos literários, a partir da comparação entre autores, obras, movimentos literários de épocas e lugares distintos ou não. A busca por semelhanças, analogias, influências entre literaturas marcou as primeiras investidas desse método no campo literário e, conseqüentemente, a formação basilar da Literatura Comparada. No entanto, a partir do século XX, em especial, após as discussões sobre os estudos culturais, a literatura comparada despreendeu-se do julgo soberano da busca por estabelecer relações entre literaturas que influenciavam (literaturas superiores) e literaturas influenciáveis (literaturas inferiores). Assim, gradativamente, esse método baseado apenas no jogo de influências foi sendo substituído por um método pautado no diálogo democrático entre as literaturas, instaurando relações de troca entre elas e não mais relações de superioridade e inferioridade.

2.1 Comparatismo e Literatura

Para Carvalho (2004), comparar constitui um procedimento inerente à estrutura do pensamento do homem e da organização cultural, de tal forma que valer-se da comparação é costume generalizado em diferentes áreas do saber humano.

O ato de comparar é tão antigo quanto o ato de pensar. Fazer associações, analogias e relações pertencem à forma organizacional do nosso pensamento. No entanto, “foi no Renascimento latino, seguido pouco depois do Renascimento grego, que se estabeleceram as fundações para o método comparativo, em especial, na Europa”. (POSNETT, 1994, p.16). Logo, a comparação começa a ser tomada como método de investigação científica, a começar nas ciências naturais.

Assim, a partir do século XIX, “o critério comparatista começou a dominar a esfera da biologia e outras ciências naturais” (SILVEIRA, 1964, p.18), as quais buscavam “comparar estruturas ou fenômenos análogos, destacados sob certos aspectos dos conjuntos ou do grupo dos quais pertencem, para pôr em evidência caracteres comuns e deles tirar leis” (BRUNEL et al, 1983, p.3).

Esse trabalho comparativo nas ciências naturais, segundo Baldensperger (1994), culminou durante o primeiro terço do século XIX na formação de disciplinas

especiais, influenciando as ciências humanas, as quais começaram a importar o método comparativo a suas investigações, sobretudo, nos segmentos da história, linguística e literatura.

Na Europa, o método comparativo começa a ser utilizado a fim de comparar sociedades distintas a partir de dados históricos, linguísticos e literários, como modo de afirmar os nacionalismos a partir de um trabalho baseado em paralelismos e influências, tornando a comparação mais do que um método, um hábito.

Dessa forma, o método comparativo começa por traduzir um desejo de comunicação com o outro, a partir, logicamente, da linguagem e, por conseguinte, da construção textual. Como bem apresenta Coutinho (1996), o pensamento cosmopolita amplia o interesse por culturas que fogem ao eixo europeu, fazendo com que os estudos das línguas despertassem curiosidade e tornassem objeto da Linguística Comparada; assim, a Literatura começou a ser encarada por uma ótica conscientemente comparatista.

O método comparativo, portanto, começava a se enraizar fortemente no domínio da história e da crítica literária, levando em consideração que:

a literatura é, por princípio, o uso de uma linguagem “figurada”, quer dizer, uma linguagem que se funda sistematicamente no desvio em relação a uma certa norma, supondo-se que esta norma é a da linguagem sem pretensões, a da linguagem corrente, comum. Ora, entre as figuras mais frequentes, mais evidentes, Todorov e Ducrot destacam, por exemplo, com razão, a antítese, a gradação, a metáfora, a repetição e a comparação. (CLAUDON; HADDAD-WOTLING, 1992, p. 11).

Ao incorporar os mesmos critérios utilizados nas ciências naturais, o estudo de literatura, tendo como base o comparatismo, levava em consideração que:

se as literaturas podem ser comparadas, em certa medida, às espécies animais pela natureza de sua evolução, é preciso, pois, estudá-las mediante um método análogo, bastante específico e profundo, capaz de explicar a complexidade dos fatos aos quais se aplica. E este método comparativo, [é] o ponto de ligação entre ciências tão distantes quanto à anatomia e à gramática, à zoologia e à linguística e à paleontologia e à ciência das religiões. (TEXTE, 1994, p. 37).

Logo, o comparatismo começava a ser definido como “um diálogo entre o texto e a sua linguagem, entre o autor e a sua cultura e entre diferentes estratificações do sentido” (CLAUDON; HADDAD-WOTLING, 1992, p. 15), sem deixar de considerar que:

o exercício da comparação implica uma atitude heurística, o que leva a uma leitura crítica e inteligente e, rapidamente, esta deixa de se limitar ao texto na sua simples realidade filológica para se apoiar, em contrapartida, sob a sua dimensão policultural. (CLAUDON; HADDAD-WOTLING, 1992, p. 16).

Esboça-se cada vez a ideia de que assim como o organismo animal, a linguagem e, portanto, a literatura de uma nação não se desenvolveu isoladamente, houve sempre a relação de contato e de influências entre as nações vizinhas, como afirma Texte (1994): não há uma literatura nem talvez um escritor do qual possa dizer que a história se encerra nos limites de seu país de origem.

Nessa perspectiva, Jost (1994) considera que o comparatismo se destinou a restaurar e renovar o âmbito das letras, tentando sempre converter as diversidades em universidades. No entanto, o comparatismo fundamentado num exercício de busca de paralelos e influências passou a evidenciar não apenas a relação de um texto com outro, mas a ideia de soberania textual, ou seja, a partir da comparação, era estabelecida uma ideia de textos maiores, influenciadores, e de textos menores, influenciados. Esse exercício comparatista isento de diálogo policultural só incentivou o fortalecimento das comparações mononacionais.

A divisão no pensamento comparatista, fundamentada de um lado na soberania textual e do outro no diálogo textual, abriu caminho para a formação de dois tipos de comparatismo: o construtivo e o destrutivo.

Conforme Claudon e Haddad-Wotling (1992), o comparatismo construtivo se assenta, evidentemente, sobre a existência de uma relação de fato e sobre uma relação de dependência, consciente ou não, entre dois textos, enquanto que o comparatismo destrutivo se alicerça na ideia de supremacia, a qual aponta sempre para um texto superior e outro inferior.

O comparatismo tido como destrutivo predominou largamente durante o século XIX e até algumas décadas do século XX e foi utilizado como forma de “explicar” a literatura ou mesmo a cultura de uma nação, seus elementos particulares e seu poder de influência. Já o comparatismo dito construtivo começou a ser utilizado quando as literaturas nacionais, em especial, as europeias, perceberam a necessidade de estabelecer o diálogo com outras nações, a partir da ideia de que “somente uma abordagem comparada da literatura pode nos levar a uma compreensão das transformações do sentimento das nações individuais, corrigir novas visões tradicionais e revelar todos os erros”. (BETZ, 1994, p. 59).

Ao entender o comparatismo dessa forma, o comparatista deverá pensar e agir de forma conjunta, sem se prender a literaturas mononacionais. Deve ter a função de transpor barreiras, construir pontes, “romper o isolamento, contrapor um elemento de ‘humanidade’ o mero orgulho nacional, e, por fim, questionar a intolerância recíproca entre os homens” (BARROS, 2007, p. 143).

Deste modo, Claudon e Haddad-Wotling (1992) afirmam que o comparatismo atual não procura descrever uma história literária, constituída por uma gênese, intermediários, intérpretes, mutações; tenta antes analisar uma escrita e fundá-la sobre pontos de comparação, sobre convergências evidentes.

Sendo assim, nas ciências naturais ou nas ciências humanas, o método comparativo deverá permanecer como um meio e não como um fim, sendo um princípio básico de investigação histórica, pois,

a comparação não destrói a particularidade do objeto estudado, seja este individual, nacional ou histórico; pelo contrário, são precisamente os pontos de similaridade e diferença entre objetos comparados que – começando com uma justaposição elementar – nos levam finalmente à sua explanação histórica. (ZHIRMUNSKY, 1994, p. 199).

Neste sentido, ao relacionar comparatismo e literatura, buscando naquele um método investigativo desta, deve-se entender que o estudo de uma literatura nacional deve se preocupar com as fronteiras, com o além de seus limites e buscar na comparação uma forma dialógica de se entender a pesquisa literária.

2.2 Breve histórico: dos primeiros passos às ideias contemporâneas

Segundo Coutinho (1996), o uso de comparar literaturas nacionais teve origem muito antes de a literatura comparada ser reconhecida como uma disciplina regida por certos princípios e métodos, pois as origens da literatura comparada se confundem com as da própria literatura, na medida em que “duas literaturas existiram conjuntamente, compararam-nas para apreciar seus méritos respectivos” (BRUNEL et al, 1983, p. 2).

No entanto, é somente no século XIX que a literatura comparada institui-se como área de um saber especializado, buscando definir sua metodologia e seu objeto de investigação. Os estudos literários comparativos foram possíveis mediante a instauração da corrente cosmopolita (universalizante), a qual predominou no referido

século. Conforme aponta Nitri (1997), a visão cosmopolita incentivou viagens e encontros entre grandes pensadores e intelectuais da época, tais como Mme. de Staël e Goethe, entusiastas da necessidade de um contato frequente com as literaturas estrangeiras.

Mme de Staël “foi pioneira, madrinha e patronesse dos estudos comparatistas” (PAGEAUX, 2011, p. 47). Seu livro *Del l’Allemagne*, publicado em 1810, mas confiscado por Napoleão, difundido somente a partir de 1813, pode ser considerado como uma das primeiras obras comparatistas. Já Goethe aspirava que, a partir dos estudos comparatistas, seria possível chegar a um conjunto de obras representativas da literatura mundial, as quais seriam as fontes de todas as influências para as demais literaturas. “A literatura universal era o velho sonho que o velho Goethe teve no crepúsculo da vida, o qual foi amiúde retomado pelos comparatistas.” (PAGEAUX, 2011, p. 24).

Essa necessidade de contato entre literaturas nacionais advém justamente do período de formação das nações, em particular, as europeias, no século XIX. Era preciso estabelecer fronteiras, principalmente a partir de demarcações de identidade nacional e cultural. Pôr sua identidade literária e, conseqüentemente, cultural em contato com outra fortalecia o projeto da nacionalidade, de apropriações literárias, de domínio de influência, mas, sobretudo, a formação de uma literatura nacional.

Assim,

o que se entende por história da literatura comparada, é a seguinte: trata-se de qualquer reflexão sobre uma literatura nacional em termos de literatura geral; a história do desenvolvimento literário de um povo em comparação com e no contexto das literaturas de outras nações civilizadas. (BETZ, 1994, p. 45).

Logo, a literatura comparada, inicialmente, de acordo com Baldensperger (1994), ajudou os pontos de vista nacionais a se definirem, a partir do estudo exaltado de comparação de literaturas nacionais. A comparação, dessa forma, ficaria a cargo de um esforço de provar a superioridade de uma literatura nacional em comparação à outra. Era preciso que o comparatismo literário, ao lançar o olhar sobre duas literaturas nacionais, demonstrasse qual literatura influenciava mais, era mais lida, mais copiada e, assim, considerada superior.

O método comparativo se difundia nos estudos literários das nações europeias, mas foi na França que a comparação literária, baseada nas

correspondências literárias entre literaturas nacionais de uma determinada época, ganhou força e especialização. Tratava-se, dessa maneira, de denominar o que se vinha fazendo de Literatura Comparada. Em consequência disto, a França pode ser considerada como o berço da origem acadêmica da história da literatura comparada, exercendo grande influência sobre a literatura dos demais povos.

“Foi, [então], nesse clima que Abel Villemain, Jean-Jacques Ampère e Philarète Chasles iniciaram, respectivamente, em 1828, 1830 e 1835, o ensino da literatura comparada nas universidades francesas” (NITRINI, 1997, p. 20), figurando-se, deste modo, os três nomes precursores da literatura comparada não só da França, mas de toda a Europa.

Villemain ministrou na Sorbonne, durante o semestre de verão de 1828 e no semestre seguinte, um *Cours de littérature française*, do qual uma parte seria publicada em 1828 e 1829, a partir de textos estenografados e revistos: ele trata da influência francesa na Itália, durante o século XVIII. Jean-Jacques Ampère, desde 1826, queria dedicar-se à literatura comparada de todas as poesias, e fora chamado dois anos depois para a Sorbonne, Ampère lá exclamava, no final do seu discurso de abertura intitulado ‘De la littérature française dans ses rapports avec les littératures étrangères au Moyen Age’: Nós, o faremos, Senhores, esse estudo comparativo, sem o qual a história literária não está completa. Chasles propunha não separar a história da literatura da história da filosofia e da história política, queria fazer a história do pensamento e mostrar as nações agindo e reagindo uma sobre as outras, tarefa que realizou com mais habilidade, nas aulas do Collège de France (1841 – 1873). (BRUNEL et al, 1983, p. 4-6).

A fixação do comparatismo literário em território francês culminou na fundação da primeira cátedra de literatura comparada em 1887, na cidade de Lyon e depois na criação de outra, na Sorbonne, em 1910. Sendo assim, o comparatismo clássico de origem francesa ganhava força e prestígio, influenciando com demasiada força o comparatismo literário do resto do mundo, em especial, o da Europa.

Depois de Villemain, Ampère e Chasles consolidarem a literatura comparada como disciplina especializada, no século XIX, foi a vez de outro comparatista francês dominar o campo de estudo da literatura comparada. O comparatista Paul Van Tieghem gravou seu nome como um dos principais comparatistas clássicos franceses do século XX. Publicou em 1931 o manual de literatura comparada, intitulado: *La littérature comparée*. O manual de Tieghem foi considerado a “bíblia” dos estudos comparatistas durante a primeira metade do século XX.

O manual de Tieghem, sua principal obra, e sua atuação no comparatismo francês são considerados a expressão máxima do comparatismo clássico. O seu manual pregava ainda que o comparatismo literário deveria servir como instrumento de catalogação do sucesso de um determinado autor ou determinada obra em outro país, além das influências exercidas e sofridas. Caso o saldo de influências exercidas fosse superior ao das sofridas, essa literatura seria considerada mais importante e com peso cultural maior do que a outra.

De modo que o comparatismo clássico defendido e assegurado por Paul Van Tieghem tinha por função identificar semelhanças e diferenças, créditos e débitos entre duas literaturas nacionais postas em comparação. Segundo Carvalho (2004), Tieghem e seus seguidores, como o também francês Marius-François Guyard, defenderam o estudo da literatura comparada apoiado na crítica paralelística, ou seja, nas relações entre dois autores ou duas obras, exigindo comprovação de contatos ou relações.

Deste modo, como aponta Coutinho (1996), essa fase inicial da literatura comparada estava definida e designada, pelos teóricos mais recentes, de pré-história da literatura comparada, evoluindo da última década do século XIX até a primeira metade do século XX para um momento de certa efervescência em que a disciplina penetrava no meio acadêmico, tornando-se objeto de ensino nas universidades europeias e norte-americanas e dotando-se de uma bibliografia específica e publicações especializadas.

Após a virada do século XIX para o XX, foram criados nos Estados Unidos os departamentos de literatura comparada nas universidades de Columbia, em 1899 e em 1904, em Harvard. Logo, os estudos comparatistas começaram a ser realizados e disputados entre os comparatistas franceses e estadunidenses.

Ainda na primeira metade do século XX, mais precisamente, em 1939, início da Segunda Guerra Mundial,

a literatura comparada podia honrar-se de um balanço amplamente vantajoso: história dos intercâmbios literários internacionais e, particularmente, pesquisa de fontes e das influências individuais ou gerais; história geral da literatura ocidental, de suas grandes épocas e de seus gêneros literários. (BRUNEL et al, 1983, p. 11).

Esse balanço da literatura comparada da primeira metade do século XX demonstra ainda que os estudos de comparatismo literário concentravam suas forças

nas trocas de influências entre duas literaturas. No entanto, é possível observar que, após a Segunda Guerra Mundial, iniciou-se um processo de revitalização desse campo especializado do saber literário. A partir de 1945, começaram a surgir os primeiros congressos nacionais de literatura comparada, os quais favoreciam o intercâmbio entre as nações, o que tornava tênues, gradativamente, as ideias fechadas de nacionalismos que predominaram no início do desenvolvimento da literatura comparada.

Além dos congressos, foi criada a Associação Internacional de Literatura Comparada (AIRC), que ganhou diversas filiações de associações nacionais, como em 1954 com a fundação da Société Française de Littérature Comparée e, em 1960, com o nascimento da American Comparative Literature Association (ACLA).

Dessa maneira, os métodos históricos propostos pelos franceses clássicos começaram a ser questionados. A partir de 1950, os comparatistas norte-americanos deram início a um novo projeto de comparatismo literário, apoiado num modelo supranacional e ligado a questões gerais da literatura. Logo, surgem numerosos artigos defendendo as novas tendências anti-historicistas” (NITRINI, 1997, p.30).

O marco histórico temporal para a grande virada nos estudos comparatistas literários foi o ano de 1958, ano em que ocorrera o II Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, realizado em Chapel Hill. Nesta ocasião, o comparatista tcheco radicado nos Estados Unidos, acompanhado de outros comparatistas de universidades estadunidenses, René Wellek pronuncia seu artigo intitulado: *The Crisis of Comparative Literature*, que pregava a ideia do comparatismo literário em crise, por se fundamentar ainda em simples questões de correspondências literárias historicistas.

[...] a literatura comparada tinha-se limitado, até então, a estudar mecanicamente as fontes e as influências, as relações de fato, a fortuna, a reputação ou a acolhida reservada a um escritor ou a uma obra e as causas e consequências deterministas das produções literárias, sem nunca se ter preocupado em desvendar o que tais relações supõem ou poderiam mostrar no âmbito de um fenômeno literário mais geral, a não ser mostrar o fato de que um escritor leu e conheceu outro escritor. O que não tem sentido para quem concebe as obras de arte não como somas de fontes e influências, mas como conjuntos em que a matéria-prima vinda de outro lugar deixa de ser matéria inerte e passa a ser assimilada numa nova estrutura. (WELLEK, 1994, p. 111 apud NITRINI, 1997, p. 34).

O pronunciamento de René Wellek pôs abaixo a supremacia francesa nos estudos comparatistas e, conseqüentemente, suas teorias, além de fazer surgir a

famosa querela entre os comparatistas franceses e americanos, que desencadeou na “formação” das chamadas escolas comparatistas na segunda metade do século XX.

De um lado, a chamada escola francesa tentava ainda reavivar sua teoria “calcada na pesquisa de fontes e influências, restringindo o alcance da disciplina ao terreno das aproximações binárias e à constituição de famílias literárias” (BRUNEL et al, 1983, p. 14). Do outro, os comparatistas da escola americana pregavam que o comparatismo literário deveria admitir o “estudo comparativo das obras de autores no interior de uma mesma literatura nacional, ao passo que os franceses só realizavam entre fenômenos literários no campo de duas literaturas distintas” (NITRINI, 1997, p. 29).

Porém, ainda conforme Nitrini (1997), a diferença básica entre as escolas francesa e americana situava-se, sobretudo, na questão de que os franceses não aceitavam o estudo comparado da literatura com outras artes e ramos do saber como objeto da literatura comparada.

Mas entre as oposições que marcaram o pensamento de cada uma das escolas havia um ponto de concordância entre elas: as duas concordavam que a literatura comparada deve se basear no estudo da literatura além das fronteiras nacionais. Porém, a escola americana, mais eclética que a francesa, ganhou força no final do século XX. Seu modo de pensar os estudos comparatistas, bem como sua metodologia influenciaram comparatistas do mundo inteiro, inclusive na França, como o comparatista francês René Etiemble.

Etiemble distanciou-se dos seus pares franceses e inclinou-se para o comparatismo norte-americano. Condenava ferozmente

[...] o positivismo das comparações limitadas às relações de causa e efeito na literatura. Ele admite a legitimidade da comparação mesmo quando não houver influências, reconhecendo a validade de se estabelecer paralelismos de pensamento, independentemente de qualquer influência historicamente discernível. (NITRINI, 1997, p. 39).

Negava, dessa forma, o princípio norteador do comparatismo clássico: o historicismo, pois se interessava por obras afastadas uma das outras no tempo. Renegava a ênfase dos estudos comparatistas com base no jogo de influências, que determinava literaturas superiores e inferiores e reforçava a ideia de que era preciso dar um tratamento igualitário às literaturas, pois acreditava que a literatura comparada podia fazer com que as pequenas literaturas saíssem do anonimato.

Sua contribuição é extremamente rica: “quando duas literaturas não tiverem relações históricas entre si, é legítimo comparar os gêneros literários, ou simplesmente obras que esses gêneros, separadamente, elaboraram. Em vez de fatos, comparemos estruturas literárias”. (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 178).

Sua participação atuante instaurou novos caminhos para a literatura comparada no final dos anos 50 e 60. Conforme Nitrini (1997), é incontestável seu legado para a história da literatura comparada da segunda metade do século XX, como voz combativa e pioneira em prol das literaturas marginalizadas, além de fazer com que o comparatismo francês deixasse aos poucos de lado sua concepção tradicional.

Além das novas diretrizes do comparatismo literário, apontadas por Etiemble, na França, e por Wellek, nos Estados Unidos, houve a formação de uma terceira via de pensamento comparatista, a chamada escola soviética, que marcou os estudos comparatistas no leste europeu e contribuiu para quebrar a polaridade das aproximações francesa e americana.

Os comparatistas soviéticos de maior destaque foram Victor Zhirmunsky e Dionys Durisin, defensores da vertente tradicional da crítica marxista sociológica. Nitrini (1997) ressalta que o trabalho dos dois foi essencialmente pautado na ideia de que:

uma similaridade dos fatos literários, considerados nas suas relações internacionais, pode ser fundada em certos casos numa analogia entre evolução literária e social dos povos e, em outros casos, sobre a presença de um contato cultural e literário. Em vista disso, torna-se indispensável distinguir, na história das literaturas, as “analogias tipo lógicas” e as “influências literárias”. De modo geral, umas e outras agem numa constante relação mútua: uma influência literária só se torna possível com a existência de analogias produzidas pela evolução literária social. (NITRINI, 1997, p. 47).

Portanto, na União Soviética, a literatura comparada, assim como a própria literatura, de acordo com as decisões governamentais, deveria servir aos interesses do Estado, era o chamado utilitarismo literário. A escola soviética partia da concepção de que a literatura era, acima de tudo, um produto social, sendo que os estudos de literatura comparada deveriam ser conduzidos sempre a partir de uma correspondência entre a evolução literária e a evolução social.

Com o desenvolvimento das novas teorias, com base, sobretudo, nos postulados norte-americanos de que a literatura comparada deveria propor um estudo

centrado na análise textual, sem deixar de lado a relação do texto com seu contexto, a literatura comparada passou por relevantes transformações ao longo do século XX. No fim deste século, a literatura comparada tinha o prestígio

[...] entre as disciplinas das universidades europeias e norte-americanas, independentemente da existência ou não de um objeto específico e de uma metodologia coerente, por ter ela a aparência de um caráter transgressor, que ultrapassava as fronteiras de uma literatura singular dentro de uma visão liberal e humanista. (NITRINI, 1997, p. 60).

Essa característica humanista atribuída à literatura comparada, segundo Pageaux (2011), é antiga, mas, somado ao teor mais democrático, distante dos princípios conservadores clássicos, pode parecer mais com uma característica renovada e que tem consciência de seus deveres e de suas responsabilidades de tratar todas as literaturas de forma igualitária.

Ainda no final do século XX, a literatura comparada ganhou uma contribuição importantíssima: as ideias advindas dos estudos culturais, pois,

o impacto dos estudos culturais britânicos, na tradição de nomes como Raymond Williams e Stuart Hall, ao revalorizar manifestações culturais das classes subalternas, e dando atenção para a cultura popular, impacta de maneira intensa os estudos literários, e uma das principais consequências é o questionamento das categorias basilares para a história da literatura comparada, tais como as de noção de língua nacional, nação e literariedade. (ALOS, 2012, p. 10).

A partir do século XX, a literatura comparada passa a ser mais do que um campo de análise literária e um ramo da história literária. Consolida-se como um campo disciplinar institucionalizado, pertencendo, assim, ao âmbito das letras modernas.

Ao se tornar um campo disciplinar com suas metodologias e objetos, a literatura comparada não se distanciou das outras disciplinas literárias, bem como de outras artes e áreas do saber, como a filosofia, a geografia, a história, a sociologia, entre outros. Esses diálogos foram fundamentais para o comparatismo literário investigar os textos ou os autores a partir de uma perspectiva interdisciplinar, sendo, desse modo, a interdisciplinaridade uma das palavras de ordem do comparatismo contemporâneo, a partir da “reavaliação dos modelos culturais ocidentais e o ultrapassar das fronteiras disciplinares” (CORREIA, 2009, p. 1).

Essa análise contrastiva e dialógica permite à literatura comparada contemporânea pensar seu objeto num espaço “pós-disciplinar, permeado simultaneamente pelo saber e pelo poder articulados sobre a diferença cultural”. (ALÓS, 2012, p. 12).

Desse modo, afastou-se por completo das delimitações espaço-temporais, do eurocentrismo literário, e passou a ser usada “em países asiáticos, africanos e latino-americanos de modo construtivo, na medida em que tenta delinear como se relacionam as tradições locais e as importadas”. (NITRINI, 1997, p. 60).

A abertura nos estudos de literatura comparada, para Oliveira (2010), é realizada graças ao processo de “deseuropeização”, entendido como a saída do cenário de exclusividade europeu e norte-americano e sua institucionalização como disciplina em países de culturas ditas “periféricas”, configurando desta maneira, como aponta Correia (2009), a fixação de um modelo pós-europeu de literatura comparada, que assenta num ponto de vista diverso e é movido pelo desejo de transcender o nacionalismo enraizado nas culturas nacionais.

A nova configuração teórica teve como preocupação não a importação ou a exportação em si, mas como se estabelecem as trocas entre as literaturas do mundo inteiro e como as literaturas nacionais, e, portanto, as culturas nacionais absorvem os textos de outras nacionalidades, sem o peso do comparatismo de superioridade ou inferioridade, sem pensar em débitos ou créditos. Logo, o comparatismo atual se destina em converter as diversidades em universidades.

Nessa perspectiva, observa-se que a literatura evoluiu acompanhando as mudanças socioculturais, alterando seus métodos, deixando-se penetrar pelas certezas e, principalmente, pelas incertezas do mundo moderno e contemporâneo, mas sem deixar de lado seu ponto de atenção: a investigação dos trabalhos literários a partir da comparação e ou relação.

De modo que a literatura comparada é hoje

[...] uma prática intelectual que, sem deixar de ter o literário o seu objeto, confronta-o com outras formas de expressão cultural. É, portanto, um procedimento, uma maneira específica de interrogar os textos literários não como sistemas fechados em si mesmos, mas em sua interação com outros textos, literários ou não. (CARVALHAL, 2003, p. 48).

Em vista de todas as alterações sofridas pela literatura comparada ao longo do século XX e as já sofridas neste século, é possível atribuir com mais vigor a ideia

de que a literatura comparada contemporânea possa ser uma espécie de novo humanismo, uma nova filosofia das letras, como Pageaux (2011, p. 253) defende: “O humanismo comparatista no qual estou pensando tem o dever de considerar o homem como tema de sua reflexão e de análise. E trata-se de um ‘total’ ou ‘global’”.

Esse homem “total” ou “global” de que fala Pageaux (2011), criador de literaturas totais ou globais, é aquele que pertence a sua cultura, a sua nação, mas dialoga constantemente com outras culturas, sendo, portanto, produto desses diálogos, dessas interferências estrangeiras, bem como suas expressões artísticas, incluindo-se, aqui, portanto, a produção literária.

Desta forma, a nova “concepção” de literatura comparada baseia-se fundamentalmente nos diálogos culturais e interdisciplinares, considerando o texto literário um mosaico que representa em certa medida o uno e, em certa medida, o diverso.

2.3 Definições e funcionalidades

Quando se buscou traçar o histórico da Literatura Comparada, foram relegados, intencionalmente, a segundo plano, as definições e/ou conceitos e funcionalidades, por acreditar que o percurso dessas temáticas merece um breve panorama separadamente, a fim de evidenciar tais definições com maior clareza.

Questionar o que é literatura comparada e para que ela serve foi sempre um dos levantamentos mais realizados no âmbito do comparatismo literário. Desde sua origem até os dias atuais, as buscas por uma definição e por uma delimitação de funcionalidade foram realizadas em diferentes espaços e tempos.

O fato é que a literatura comparada fora definida e utilizada atendendo aos anseios de cada época e cada lugar, resultando, dessa forma, num universo plural de definições e funcionalidades. Mas essa miscelânea de conceitos e atribuições pode ser compreendida a partir das três concepções de época: clássica, moderna e contemporânea.

Para Croce (1994), a literatura comparada clássica extremamente histórica, como já fora apontado, define-se como o estudo entre duas literaturas distintas, buscando as ideias ou temas literários e acompanhando os acontecimentos, as alterações, as agregações, os desenvolvimentos e as influências recíprocas entre

elas. Essa busca é sempre diacrônica, delimitada pelo contato real e histórico entre duas literaturas de línguas diferentes, a partir de um estudo exterior da obra em si.

Na concepção clássica, a literatura comparada tinha a função de verificar “apenas que a obra de arte escrita apresenta ao longo da história determinadas estruturas de linhas mestras permanentes, o que permitiu à crítica distribuí-las em grupos e subgrupos”. (SILVEIRA, 1964, p. 57), prolongando, como aponta Tieghem (1994), em todos os sentidos, os resultados obtidos pela história literária de uma nação, reunindo-os com os que, por seu lado, obtiveram os historiadores das outras literaturas. Ela não pretenderá de modo algum substituir as diversas histórias literárias nacionais; há de completá-las e uni-las e, ao mesmo tempo, tecerá, entre elas e acima delas, as malhas de uma história literária mais geral.

Weisstein (1994) diz que: assim como Tieghem, o comparatista francês Guyard definiu a literatura como um ramo da história literária, pois consistia num estudo das relações espirituais internacionais, e entre as obras, as aspirações e até as vidas de escritores pertencentes a literaturas diferentes.

Dessa forma, a literatura comparada constituía-se em uma disciplina rígida, baseada na troca de influências entre obras literárias dentro de uma época específica, tendo como função primordial o prolongamento dos estudos feitos pela história literária, à medida que elucidava as obras, os gêneros e os movimentos de uma literatura e a colocava num contexto da história literária internacional.

Os primeiros passos para a definição e função da literatura comparada mais moderna no final do século XIX foram dados a partir da compreensão de que:

a literatura comparada é a arte metódica, pela pesquisa de vínculos de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou, para sermos mais precisos, de aproximar os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não do tempo ou no espaço, com a condição de que pertençam a várias línguas ou a várias culturas, façam elas parte de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, correspondê-los e apreciá-los. (BRUNEL et al, 1983, p. 140).

Destarte, a definição moderna inicial de literatura comparada conseguiu abrir as portas para um estudo mais eclético, sem delimitar o estudo apenas a duas literaturas, bem como um estudo mais liberto do peso do historicismo. No entanto, continuou subjugada pelo estudo das correspondências binárias e pelo jogo de influências e analogias.

De imediato, a função da literatura comparada moderna era romper cada vez mais com as fronteiras linguísticas e culturais, a partir do estudo comparativo entre as literaturas nacionais, pois sua tarefa era

[...] dar aos estudiosos, aos professores e estudantes, e, aos leitores, uma compreensão melhor e mais completa da literatura como um todo, em vez de um segmento departamental ou vários fragmentos departamentais de literatura isolados. (REMAK, 1994, p. 180-181).

No entanto, a fim de romper totalmente com as amarras do historicismo literário e das meras correspondências literárias, como forma de contraponto entre as diversas literaturas nacionais, os comparatistas modernos propuseram que a literatura comparada “pode ser considerada como um estudo de qualquer fenômeno literário, sob a perspectiva de mais de uma literatura nacional, ou em conjunção com outra disciplina intelectual, ou mesmo com várias”. (ALDRIDGE, 1994, p. 255).

Essa abertura de diálogos já principiava a definição e a funcionalidade da literatura comparada na contemporaneidade. A segunda metade do século XX marcou profundamente as novas perspectivas para o conceito da literatura comparada. Os estudos culturais trouxeram para o centro de discussão a importância das culturas marginalizadas: as imposições etnocêntricas, como a eurocêntrica, foram gradativamente substituídas pelo diálogo entre as culturas, na aceitação das diferenças.

Assim, a literatura comparada incorporou essas novas ideias e a sua definição e função, como aponta Nitrini (1997), foram isentas de qualquer conotação nacional, mas revestidas de princípios aplicáveis a qualquer literatura.

A literatura comparada contemporânea se preocupa com o texto e o contexto, com as relações intertextuais, no lugar das simples trocas de influência. Ocupa-se em estabelecer diálogos entre as culturas que cada literatura representa, desde as mais conhecidas às menos divulgadas.

Em linhas gerais, atualmente, a definição e a função da literatura comparada podem ser entendidas como:

a investigação das hipóteses intertextuais, o exame dos modos de absorção ou transformação (como um texto ou um sistema incorpora elementos alheios ou os rejeita), permite que se observem os processos de assimilação criativa dos elementos, favorecendo não só o conhecimento da peculiaridade de cada texto, mas também o entendimento dos processos de produção literária. Entendido, assim, o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em

paralelismos binários movidos somente por “um ar de parecença” entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativa com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente. (CARVALHAL, 2004, p. 53).

No entanto, ao finalizar sua obra *Literatura Comparada*, Nitri (1997) aponta para uma questão importantíssima, a de que a resposta para a pergunta “o que é literatura comparada?” continuará escapando a afirmações seguras e definitivas. Estendendo essa mesma conclusão à pergunta “para que serve literatura comparada?”, entende-se, pois, que ambas serão sempre modificadas pelo tempo e pelo espaço e pela ordem vigente na relação entre vários países do mundo, bem como pela circulação das novas teorias literárias. Para que se possa chegar a tentativas seguras de “definições”, é preciso revisitar a história da literatura comparada, tanto no plano internacional, quanto local.

2.4 A complexidade do método e do objeto: do pensamento clássico ao contemporâneo

Por mais que a literatura comparada não se baseie apenas na comparação, o método comparativo foi e ainda é um grande aliado dos estudos comparados em literatura, pois “o estudo comparatista tanto dentro quanto fora dos limites de uma literatura nacional deve ser visto como princípio fundamental da pesquisa literária.” (JOST, 1994, p. 338).

No entanto, não há um método comparativo, há, sobretudo, formas de comparar. Dessa maneira, o estudo comparativo adota diferentes metodologias. Logo, falar de um método em literatura comparada é falar de ecletismo metodológico.

Não obstante, o objeto de investigação da literatura comparada é também plural, pois, como afirma Carvalhal (2004), há objetos referentes à migração de temas, motivos e mitos nas diversas literaturas, outros relativos a referências de fontes e sinais de influência, outros que pertencem à investigação de obras de um mesmo sistema literário, bem como os que fazem parte dos processos de investigação de estruturação das obras. Logo, a diversidade desses objetos acentua a complexidade da questão.

Assim, “um dos grandes e espinhosos debates ao longo da história do comparatismo [literário] foi o que tentava – e tenta, ainda hoje – chegar a um ponto pacífico com relação aos métodos e ao objeto de investigação deste campo disciplinar.” (ALÓS, 2012, p. 10).

No entanto, para entender ou pelo menos tentar entender a questão do pluralismo metodológico e do objeto em literatura comparada, deve-se observar as mudanças operadas sobre essa questão ao longo do tempo e espaço. A partir de uma observação diacrônica, bem como dos locais em que esses estudos surgiram, consegue-se situar as diferentes propostas metodológicas e as de delimitação do objeto.

Cada época e cada lugar de estudo adotaram um “modelo” de comparatismo e seus objetos de investigação. A começar pelas “perspectivas clássicas em literatura comparada, as quais se moldaram, sem dúvida, de acordo com os princípios vigentes no século XIX: historicismo e transferência de método de outras ciências para o estudo da literatura”. (CARVALHAL, 2004, p. 26).

O método comparatista clássico firmado, sobretudo, pelos comparatistas da “escola” francesa, foi sobrecarregado pelo factualismo, pelo cientificismo e pelo relativismo histórico dominantes no século XIX, pois “os franceses combinaram o historicismo e o positivismo com um forte sentimento nacionalista.” (JOST, 1994, p. 338).

Na visão clássica,

o comparatista deverá restringir-se a uma especialidade no tempo e no espaço. Assim seu objeto de estudo poderá circunscrever-se às relações entre **duas determinadas literaturas**, num período delimitado. (Logo), o objeto da literatura comparada que é o de descrever a passagem de um componente literário de uma literatura para outra, focaliza-se principalmente no objeto da passagem, ou seja, o que foi transposto (gêneros, estilos, assuntos, temas, ideias, sentimentos). (NITRINI, 1997, p.33, grifo nosso).

O método clássico baseado no estudo do contato direto entre duas literaturas levava em consideração “três elementos que aparecem pelas fronteiras linguísticas: o emissor, o receptor e o transmissor” (NITRINI, 1997, p. 32). Esses três elementos eram, portanto, imprescindíveis no estudo comparativo clássico. Sem um dos elementos não seria possível realizar a investigação literária.

Dessa forma, o comparatismo literário clássico encerrava suas investigações em aproximações binárias, ou seja, de um lado estava a literatura

emissora e de outro a literatura receptora, sob os ditames do historicismo, do positivismo e do nacionalismo extremado. Resumidamente, pode-se afirmar que, no método comparativo clássico:

o fenômeno literário não interessava em si mesmo, mas em suas relações quer com a série em que se insertava, quer com outros a que se assemelhava, e nesses casos a comparação dependia de um contato real e comprovado, documentado. Investigavam-se as filiações de uma obra, autor ou movimentos, e as influências que eles teriam exercido sobre outros, e ficava-se, na maioria das vezes, em um plano puramente analógico-descritivo. (COUTINHO, 1996, p. 28).

Contudo, esse modelo é fortemente posto em questão no século XX. Questionava-se o seu forte caráter conservador, apoiado no binarismo, nos paralelismos e no “jogo” de influências a partir do contato direto entre, apenas, duas literaturas, pois começava a entender que “nenhuma clareza explicativa resulta de uma comparação que se contentasse com esse olhar simultâneo lançado sobre dois objetos” (BALDENSPERGER, 1994, p. 67). Mas a principal fonte de críticas ao método e ao objeto do comparatismo clássico encerra-se na questão do historicismo, o qual exercia papel mais importante do que o próprio fenômeno literário.

Surge assim, no século XX, uma nova metodologia baseada no funcionamento dos textos em si. De acordo com Carvalhal (2004), essa nova metodologia ganhou força com os estudos do formalismo russo (Círculo Linguístico de Moscou). Baseados na recusa do historicismo vigente do século anterior, opunham-se às interpretações extraliterárias da obra. A análise textual não deveria partir da sociologia, mas do texto literário em si.

Enquanto o comparatismo clássico pertencia ao “domínio” dos estudiosos franceses, a renovação metodológica do início do século XX esteve ligada ao comparatismo da “escola” soviética, tendo como pioneiro o comparatista tcheco Dionýs Durisin, o qual, apoiado nos princípios do estruturalismo de Praga, formulou uma proposição metodológica que muitos consideraram um “modelo” inovador.

Durisin foi o primeiro a oferecer uma tipologia sistemática das relações literárias, na qual os contatos poderiam ser internos ou externos, diretos ou indiretos, (uma saída do binarismo do século XIX). Para ele, o objeto da investigação são as relações entre os textos, isto é, preocupa-se com as transformações dos textos no interior dos sistemas literários.

Desse modo, sob forte influência do formalismo, o comparatismo literário abria as portas para as mudanças nos métodos e nas delimitações do objeto. O texto literário é o ponto de partida para qualquer análise comparativa, independente do seu contexto sociocultural, o que importava era sua composição, sua forma, sua estrutura.

No entanto, mediante Carvalhal (2004), esse distanciamento da obra literária de seu contexto proposto pelo modelo com tendências formalistas é contestado por dois representantes do próprio grupo formalista: R. Jakobson e I. Tynianov. Ambos propuseram o abandono do formalismo escolástico que privilegia a catalogação dos fenômenos em detrimento da sua análise.

Tynianov e Jakobson, entre os formalistas, fornecem a reflexão de que a obra literária não está isolada, pois faz parte de um grande sistema de correlações. Dessa forma, o estudioso não limitará suas investigações ao estudo da obra literária com base apenas nas relações internas.

Similar é o procedimento adotado por M. Bakhtin que foge das concepções fechadas no texto dos formalistas ortodoxos, Bakhtin resgata a perspectiva diacrônica relegada pelos primeiros formalistas, que eram anti-historicistas. (CARVALHAL, 2004, p. 29-30).

Com base nos estudos dos “novos” formalistas, Dionýs Durisin começou a rever seus postulados e a desenvolver um modelo no qual combinava a análise do processo literário com o contexto da literatura nacional.

Essa nova forma de se analisar um texto literário, levando em consideração sua relação com o contexto, surge e repercute durante o século XX como fundamento ao método da literatura comparada, sendo o objeto tanto o texto literário, quanto o contexto sociocultural. Nesse método, a análise estrutural é apenas o ponto de partida, pois,

as considerações formais de um texto não são o próprio texto, mas somente um fator entre tantos que são necessários para transformar a estrutura analítica do texto num engajamento com a unidade intencional do texto, como aspecto essencial da compreensão. (VALDÉS, 1996, p. 144).

A partir da segunda metade do século XX, começam a surgir novas formas de se pensar a investigação comparativa em literatura, tomando como base o caráter dialético da comparação, bem como a pluralidade metodológica, inerente à literatura comparada.

A metodologia mais contemporânea foi erguida sob a ideia de adaptação metodológica, ou seja, cada pesquisa, cada estudo, cada investigação comparativa deverá ter métodos particulares, pois, “para manter a coesão das obras no interior do quadro escolhido, o comparatista levará em conta uma multiplicidade de traços em lugar de prender-se a uma definição rígida demais.” (BRUNEL et al 1983, p. 128).

Em termos de literatura comparada, era preciso, portanto, pensar que:

não há de um lado o texto e do outro o método: há diversos textos que se constroem através de diversos métodos que restituem textos. Daí que o método não deva ser o ponto de partida, mas sim a opção do investigador por um determinado terreno de investigação, a partir do qual o investigador construirá o seu método próprio. (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 166).

A investigação comparativa realizada por modelos múltiplos e dinâmicos, a depender do investigador e de sua investigação, perpassa pela ideia de pluralismo cultural. Os estudos culturais britânicos surgidos no século XX despertaram nos críticos comparatistas a ideia de que estudo comparativo entre literaturas era, antes de tudo, um diálogo entre culturas. Esse método esteve ligado, em especial, aos estudos comparatistas da “escola” americana.

Deste modo, reforçava-se mais a ideia de que a literariedade não poderia ser investigada dissociada do contexto cultural da obra. Daí a relação dialógica ser importantíssima, pois era a partir do diálogo entre as literaturas a serem comparadas que se evidenciavam as relações de influência, mas, sobretudo, as relações de diferença entre as obras. O diálogo simbolizava assim “uma outra forma de espírito profundamente comparatista: a via da conciliação, o primeiro passo para a síntese”. (PAGEAUX, 2011, p. 21).

A função do comparatista passa a ser a de estabelecer relações, de refletir sobre tudo que interliga e diferencia as literaturas e as culturas entre si, mas também sobre os contatos, as permutas e os diálogos, os quais podem compreender o que pode ser as relações entre culturas. “O comparatista deve assumir um espaço intermediário, batizado pelo crítico comparatista Silviano Santiago como ‘entre-lugar’.” (PAGEAUX, 2011, p. 22). Esse “entre-lugar” é o lugar fronteiro, intermediário entre as literaturas, é o local da comunicação, do diálogo literário, é de onde devem sair os estudos da literatura comparada.

É, pois, nesse método, ou melhor, nessa pluralidade metodológica, na qual as questões históricas, sociológicas, estilísticas, semióticas, semânticas têm o seu

lugar, que os estudos comparados de literatura têm se baseado, a fim de atender a multiplicidade do seu objeto.

Essa nova proposta metodológica tem sido, como afirmam Machado e Pageaux (1988), uma arma contra o terrorismo metodológico, contra o método em si, pois a verdade é que não há de fato um método, sobretudo em investigação literária; há apenas um problema a resolver.

O comparatista deve propor uma reflexão pautada na renovação e na inovação e não em rupturas e segregações, devendo, sempre, ser um conciliador. As leituras do comparatista devem ser laterais, pendulares e transversais. As suas considerações devem ser heterogêneas, com base nas múltiplas estratégias de investigação, buscando, como propõe Pageaux (2011), uma “interlinguagem”, ou seja, uma linguagem que fale por ambos os textos.

Atualmente, tanto o método quanto o objeto da literatura comparada são plurais, o que torna ainda mais complexa a sua “definição” e delimitação. Os estudos literários comparativos continuam sem uma metodologia específica e um objeto distinto, mas, antes de ser um problema, essa “indefinição” dá a literatura comparada um caráter democrático, responsável pelos diálogos culturais, pela diminuição dos discursos etnocêntricos, em especial, os eurocêntricos; abrindo caminho, cada vez mais, para os discursos transculturais em e por meio da Literatura.

Deste modo, a pluralidade do objeto e do método em literatura comparada concorre para que todas as literaturas possam expressar sua voz e contribuir para a história literária. Assim, segundo Coutinho (1996), o método e o objeto passaram de um universo coeso e unânime para um universo plural e consciente das diferenças que identificam cada *corpus* literário.

2.4.1 Método comparativo: tematologia e o estudo dos temas

Ao longo do tempo, o método comparativo aplicado à literatura comparada apresentou-se de diversas formas. Permitiu o estudo do fenômeno literário a partir das transposições diretas entre uma obra e outra, tendo como base fundamental o historicismo, depois teve como função o estudo da obra literária em si mesma, até chegar numa concepção de método mais “democrático” de análise, no qual os textos literários, pertencentes a um contexto histórico, social, político, sobretudo, cultural, são analisados mediante uma comparação dialógica.

Independente da “ideologia” que transmitiam, todas as concepções metodológicas da literatura comparada foram constituídas, segundo Silveira (1964), pela chamada morfologia comparatista, isto é, um conjunto de elementos constituintes da análise comparativa dos textos.

Esses elementos estão agrupados em determinados campos, não específicos da literatura comparada, que constituem o método comparativo. Dentre esses campos, os mais utilizados são: O campo da *Crenologia* que se ocupa com o estudo das fontes e o campo da *Mesologia* que se ocupa com “o fenômeno do intermediário, ou seja, do condutor, do transmissor das influências.” (SILVEIRA, 1964, p. 76).

O estudo do campo da Crenologia e o da Mesologia foi amplamente utilizado no período clássico da literatura comparada. Somado a esses dois primeiros campos, tem-se, ainda, o terceiro campo conhecido como Tematologia que compreende o estudo da migração e ou circulação de temas, motivos, tipos, lendas, ideias e sentimentos.

Desses três campos, conforme aponta Alós (2012), o campo da tematologia, ao lado dos estudos sobre gêneros, estudos interdisciplinares, estudos que dão conta de períodos, movimentos literários, compreende o cenário do comparatismo literário contemporâneo ao considerar em suas análises os aspectos de forma e conteúdo formadores do texto, e o contexto no qual está inserido, pois,

o problema da temática literária leva o investigador a penetrar, de novo e em pormenor, no texto, sem, como é óbvio, pôr completamente de parte o contexto. O domínio agora abordado obriga o investigador a dirigir alternativamente a sua reflexão, ora para o texto literário como sistema, ora para o período cultural em que o texto foi produzido, de maneira a compreender mais globalmente, não o funcionamento do texto, mas sim toda a sua função, isto é, a função dum texto portador dum elemento ou conjunto de elementos textuais (tema/temática). (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 115).

A origem da investigação no campo da tematologia, “se ha relacionado en sus orígenes con el comparatismo alemán”. (NGAMBA, 2008, p.5). Os alemães exploraram com entusiasmo a investigação temática no começo do século XX, deixando sua marca com o chamado *Stoffgeschichte* (estudos ligados a temas e mitos no âmbito da cultura popular) nas análises relacionadas a temas.

Enquanto os alemães tinham um largo interesse por temas e mitos, na França e nos Estados Unidos, países onde o comparatismo se desenvolveu com mais

vigor, as pesquisas apoiadas na tematologia só ganharam espaço por volta dos anos 80, isto é, final do século XX. Ao falar sobre o posicionamento de alguns estudiosos franceses e americanos, Ngamba (2008, p. 6), pontua:

En Francia, Baldenspenger sostenía que los estudios temáticos carecían de integridad, ya que no era factible reconstruir todos los eslabones de las cadenas temáticas. Paul Hazard rechaza también los estudios temáticos, al considerar que no se limitan a las relaciones de hecho del primer comparatismo francés. Para Van Tieghem, el estudio de los temas pertenecía a la Literatura General. Pero otros estudiosos franceses, como Guyard, acabaron por mostrarse favorables a estos estudios, que se desarrollan cada vez más en la actualidad. En Estados Unidos no existe tradición en la investigación temática. Wellek y Warren, en su Teoría de la Literatura, critican la investigación comparativa de los temas, insistiendo en que la auténtica originalidad creadora se encuentra en el tratamiento de la forma y del material. Actualmente, sin embargo, la investigación temática se desarrolla con mayor intensidad.

Dessa forma, na contemporaneidade, os estudos temáticos ganharam força, pois os comparatistas atuais perceberam que através da tematologia os estudos literários abriam-se gradativamente a uma reflexão que concebe o fenômeno literário não apenas como dado histórico, mas, sobretudo, a partir de seus temas, motivos, mitos, ideias e tipos. Dado que “no plano temático tem-se: a ilustração sucessiva mais organizada dos diversos aspectos do assunto” (CLAUDON; HADDAD-WOTLING, 1992, p. 41) das obras literárias.

Ainda que a tematologia contemple o estudo dos motivos, lendas, ideias, sentimentos, tipos e temas, é neste último elemento que se tem concentrado maior atenção investigativa, por “constituyen el objeto de investigación ideal para los comparatistas”. (NGAMBA, 2008, p. 8). E, por implicar, segundo Machado e Pageaux (1988), uma análise que privilegia o conteúdo do texto; por outro lado, leva ao predomínio da ideia diretriz, do princípio produtor do texto.

Deverá chamar-se tema a tudo aquilo que é elemento constitutivo e explicativo do texto literário, elemento que ordena, gera e permite produzir o texto, nestas condições, o tema é um elemento *mediador e fundador*: mediador entre o homem e a sua cultura, fundador do texto, do qual constitui as estruturas profundas (relacionando assim o texto ao imaginário colectivo e/ou individual). (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 116-117).

O russo Pável Nikoláievitch Medviédev, teórico e historiador de literatura, um dos membros do famoso círculo de Bakhtin, fundador de uma teoria da literatura

opositora ao método formal, formulou também uma importante concepção sobre o tema e sua função na obra literária. Para ele:

o tema transcende a língua. Mais do que isso, o tema não está direcionado para a palavra, tomada de forma isolada, nem para a frase e nem para o período, mas para todo o enunciado como apresentação discursiva. O que domina o tema é justamente esse todo e suas formas, irreduzíveis a quaisquer formas linguísticas. O tema de uma obra é o tema do todo enunciado, considerado como determinado ato sócio-histórico. Por conseguinte, o tema é inseparável tanto do todo da situação do enunciado quanto dos elementos linguísticos. Por isso, de modo algum, é possível colocar o tema no enunciado e trancá-lo em uma caixa. Já o todo do significado dos elementos verbais da obra é somente um dos meios de se dominar o tema, mas não é o próprio tema. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 196-197).

O tema assume, portanto, na obra literária, uma função estruturante, ao unir em sua concepção tanto o componente formal quanto o componente de conteúdo, edificando, desse modo, a obra. “Así es dado que el tema y la forma están estrechamente unidos” (NGAMBA, 2008, p. 12), pois sendo o tema o próprio conteúdo do texto, é imprescindível pensá-lo a partir da forma que o apresenta.

Ainda consoante Ngamba (2008), pensar o conteúdo, ou seja, o tema, a partir da análise formal foi o que fizeram os autores que se preocuparam com as estruturas e as formas dos textos narrativos. Os chamados estudos narratológicos foram desenvolvidos por autores como: Claude Bremond, Tzvetan Todorov, Roland Barthes e Algirdas Greimas, que analisaram e definiram minuciosamente as estruturas do relato.

Dos autores citados, o lituano Algirdas Greimas foi quem destacou expressivamente a importância do estudo dos temas e das formas no texto. Greimas foi um dos principais pesquisadores dos estudos semióticos na França, onde lança a obra fundadora da semiótica francesa (também conhecida como escola de Paris): *Semiótica Estrutural* (1966), “que abarca a epistemologia, a teoria e a prática semiótica.” (HÉNAULT, 2006, p. 130).

A semiótica greimasiana dá atenção significativa ao estudo dos temas, os quais pertencem ao plano de conteúdo da obra literária, bem como ao estudo de figuras (símbolos que concretizam o tema), de tal forma que, segundo os postulados de Greimas, Barros (2010, p. 71-72) afirma que:

tematizar um discurso é formular os valores de modo abstrato e organizá-lo em percursos. Em outras palavras, os percursos são constituídos pela recorrência de traços semânticos ou semas, concebidos abstratamente,

(enquanto que) pelo procedimento de figurativização, figuras do conteúdo recobrem os percursos temáticos abstratos e atribuem-lhes traços de revestimento sensorial. (Sendo que) nos discursos temáticos enfatizam-se os efeitos de enunciação, isto é, de aproximação subjetiva ou de distanciamento objetivo da enunciação, em detrimento dos efeitos de realidade, que dependem mais fortemente dos procedimentos de figurativização.

Dessa forma, a tematização e a figurativização são dois níveis de concretização do sentido, sendo que “todos os textos tematizam o nível narrativo e depois esse nível temático poderá ou não ser figurativizado.” (FIORIN, 2001, p. 64), levando sempre em consideração que é no nível dos temas e das figuras que a ideologia irá se manifestar, obedecendo à coerência interna das figuras que devem se relacionar com seus respectivos temas.

O prestígio dado ao estudo do tema, em especial na atualidade, resulta de outro fator: o tema também consegue contemplar o estudo da obra inserindo-a em seu contexto cultural, pois “a unidade temática da obra é inseparável de sua orientação original na realidade circundante, isto é, inseparável das circunstâncias espaciais e temporais.” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 197).

Desse modo, uma análise temática implica numa contextualização do próprio tema, ou seja, o mesmo tema pode ter diferentes significados a depender do espaço e do tempo, ou seja, uma análise temática dependerá crucialmente do espaço cultural e do momento histórico de cada obra analisada.

Assim, passa-se obrigatoriamente duma análise formalista ou estruturalista do texto para uma análise intertextual e cultural: o texto literário é o lugar dialético onde se articulam estruturas textuais e extra-textuais, participando o tema, justamente, das duas séries. O estudo temático revela, afinal, claramente, as duas fases indissociáveis da investigação literária: o estudo do funcionamento interno dum texto (dum tema num texto, a leitura contribuindo para pôr em evidência, para reconstituir um conjunto de funções) e o estudo da função social e cultural desse mesmo texto. (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p.120-121).

Sabe-se que “a maior parte dos estudos de temas partem do princípio da existência insofismável de temáticas universais. Citem-se, um pouco ao acaso: a morte, o mar, o amor, o medo, a cidade, a guerra, etc”. (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p.117). No entanto,

a crítica é, evidentemente, fundada, e constitui para os comparatistas um alerta necessário, visto que são tentados a passar do particular ao geral. É necessário evitar, por exemplo, nivelar sob a palavra “tédio” o sentimento que Baudelaire chamava *spleen* (no sentido próprio, uma crise de humor). [...] pois a orientação no espaço e no tempo é diferente, a situação no século é bem

precisa, e cada palavra faz ouvir uma nota musical diversa. (BRUNEL et al, 1983, p. 109).

Ao preservar essas distinções entre temas, conforme aponta Machado e Pageaux (1988), o estudo temático pode dar lugar a percursos analíticos que têm por objetivo revelar as diferenças entre duas ou mais literaturas, podendo-se estudar os temas universais, como o da solidão, em diversas literaturas. Não obstante, ao evidenciar as diferenças entre as literaturas, os temas também podem aproximar literaturas distantes no tempo e no espaço a partir das mesmas análises temáticas.

O tema é, nessa perspectiva, um elemento essencial ao método comparativo, por abarcar o texto literário em sua forma e em seu conteúdo e o deixando firme em seu contexto cultural, além de ser “carregado” de funções “democráticas” tão importantes ao funcionamento da literatura comparada contemporânea.

2.5 Literatura Comparada e Literatura Geral

Uma das questões mais discutidas no âmbito dos estudos de Literatura Comparada é sua relação de correspondência com a Literatura Geral. Por muito tempo os estudiosos de literatura comparada tentaram responder a questões como: literatura comparada é a mesma coisa de literatura geral? Literatura comparada é um ramo da literatura geral? O que as aproxima e o que as distancia? Esses questionamentos constituíram um ponto de discussão permanente, como ressalta Carvalhal (2004).

A aproximação entre as expressões “literatura comparada” e “literatura geral” marcam o século XIX, pois ambas surgiram nesse período na tentativa de afirmar algumas obras literárias, em especial, as de origem europeia, como representativas de uma época. Tais obras eram fontes de influência para outras obras, o que transparecia todo o espírito cosmopolita na literatura deste século.

O termo “literatura geral”, também conhecida como literatura mundial ou universal, foi cunhado por Goethe, em 1827, que “acreditava que as necessidades espirituais de todas as nações poderiam ser satisfeitas através do conhecimento de uma ‘Literatura Mundial Universal’”. (ALDRIDGE, 1994, p.256), a chamada *Weltliteratur*, que se propôs:

no fundo, a arrolar e explicar as obras-primas que formam o patrimônio da humanidade, os títulos de glória do planeta, tudo o que, sem deixar de pertencer à nação pertence ao conjunto das nações e estabelece um equilíbrio mediador entre o nacional e o supranacional.” (BRUNEL et al, 1983, p. 62).

Dessa maneira, conforme Carvalho (2004), esse termo foi utilizado por Goethe em oposição à expressão “literaturas nacionais”, para expressar sua concepção de uma literatura de “fundo comum”, composta pela totalidade das grandes obras, espécie de biblioteca de obras-primas. Logo fora associada à literatura comparada clássica, que também se preocupava com estudos comparativos dos clássicos da literatura europeia.

Com o desenvolvimento dos estudos nesses dois campos houve uma divisão de posicionamento entre os estudiosos. Alguns comparatistas combatiam a distinção entre os dois campos, enquanto outros defendiam que cada campo tinha seu objeto de investigação, sendo, portanto, distintos. Uma das “frentes” de opinião era comandada pelo francês Van Tieghem e a outra pelo inglês René Wellek e pelo francês Etiemble.

Etiemble se encarrega de rebater a distinção entre literatura comparada e literatura geral e sustenta um interesse que ignora divisões políticas e limites geográficos, pois, para ele, as literaturas asiáticas tem a mesma importância que as europeias. [Bem como] René Wellek que também se opõe à distinção entre literatura comparada e literatura geral, julgando-a insustentável e desnecessária, pois esta distinção faz com que a literatura comparada se reduza à análise de fragmentos, sem ter a possibilidade de integrá-los em uma síntese mais global e significativa. (CARVALHAL, 2004, p. 19).

A não distinção entre literatura comparada e literatura geral defendida, principalmente por esses estudiosos remonta a uma ideia totalizante da literatura comparada, ou seja, a literatura comparada deve se preocupar com todas as obras, nos mais diversos aspectos, optando por um estudo que fuja do clássico estudo de fontes e influências, a fim de chegar a um estudo da obra em sua totalidade.

Ao aproximá-las, colocava-se a literatura comparada sob a mesma perspectiva da literatura geral, que:

em nada se refere a uma vaga república cosmopolita das Letras, a um Panteão literário, à World literature, aos Best-sellers mundialmente laureados ou às pretensas obras-primas da humanidade, ou mesmo ao “Tout-monde”, uma expressão cara ao escritor antilhano Édouard Glissant, o qual inventou essa noção para melhor se contrapor a uma ideia universal que ele julga europeia, com inspiração colonizadora ou hegemônica – noção sobre a qual

não se engana inteiramente, pois a história das ideias (um dos domínios da literatura comparada) demonstra que um certo “universal” nada mais foi que uma simples projeção da ideia de “Europa” ou de “Ocidente”. (PAGEAUX, 2011, p. 25).

Assim, as noções de literatura geral e literatura comparada estavam enraizadas numa ideia de centro e de periferia literária. No centro estavam o conjunto de obras que integravam a chamada literatura geral (obras clássicas, sobretudo, as de origem europeia), mundial ou universal; na periferia, as demais literaturas, fazendo do “conceito” de literatura comparada tão segregador quanto o de literatura geral.

Por outro lado, Wellek (1994) afirma que o obstinado defensor da separação desses dois campos de investigação literária, o francês Van Tieghem, entende que a literatura comparada não pode ser tida como sinônima da literatura geral, por se restringir ao estudo das inter-relações entre duas literaturas, enquanto a literatura geral se preocupa com os movimentos e estilos que abrangem várias literaturas.

Simon Jeune, comparatista francês, que incorporou tanto a tradição historicista de Van Tieghem, quanto às inovações de Etiemble, opta também pela distinção entre literatura comparada e literatura geral. Numa perspectiva bem clássica, “enquanto a literatura comparada tece uma espécie de teia de aranha entre autores de diversas literaturas, a complexa rede de interconexões literárias, a literatura geral, utilizando as aquisições da literatura comparada, as ultrapassa.” (JEUNE, 1994, p. 225).

Assim como Simon Jeune, outro discípulo de Tieghem, o comparatista brasileiro Tasso da Silveira defende não só a distinção entre as duas, mas a supremacia da literatura geral sobre a comparada. Para ele a literatura geral é uma disciplina mais eficiente e mais completa do que a literatura comparada, porque:

a literatura geral oferece, pois, dupla vantagem: antes do mais, permite, melhor ainda do que a literatura comparada, ao historiador literário de uma só nação compreender mais plenamente um escritor, uma obra, em observando-o mergulhado no meio literário internacional ao qual ele pertence; em seguida, é por si mesma uma disciplina histórica das penetrantes e eficazes. (SILVEIRA, 1964, p. 31).

Destarte, a discussão acerca da aproximação ou da não aproximação entre a literatura comparada e a literatura geral fora fortemente levantada durante o século XIX e meados do século XX, pois até os “modernos manuais de literatura comparada

enfaticavam a diferença entre literatura geral ou universal e literatura comparada”. (ZHIRMUNSKY, 1994, p. 212).

Mas, a partir do século XX, principalmente, após os anos 60, os estudos em literatura comparada ganharam força com os estudos culturais, os quais ampliaram a dinâmica do comparatismo literário, fazendo com que deixasse de lado as concepções clássicas, convenientes a sua época, mas antidemocráticas e conservadoras para uma época em que todas as culturas, e logo todas as literaturas, deveriam ter seu lugar de destaque, mantendo entre si diálogos que permitiam a saída de uma concepção etnocêntrica, europeia, de literatura.

Logo, as barreiras entre literatura comparada e literatura geral devem ser abandonadas, pois, atualmente, os estudiosos não estão preocupados em pensar nas diferenças ou semelhanças entre elas, ou nos pontos que as unem ou separam, mas estão envolvidos na tentativa de evidenciar que o que há entre elas é uma relação de dependência, podendo se completar harmoniosamente, pois, “na prática, as duas tendências se fundem e, mesmo quando isso não ocorre, o termo literatura comparada é amplamente utilizado para ambas”. (ALDRIDGE, 1994, p. 257).

A literatura geral contemporânea, bem como a literatura comparada, “deve procurar por toda parte as obras que, por suas qualidades, merecem uma audiência internacional, mas que não a obtiveram ainda.” (BRUNEL et al, 1983, p. 64).

No entanto, ainda se percebe que:

a aquisição de renome mundial exige tempo, e a literatura mundial em geral lida como literatura consagrada como grande pelo teste do tempo. A literatura contemporânea, portanto, é com menos frequência incluída no termo literatura mundial, ao passo que a literatura comparada, pelo menos em teoria, pode comparar qualquer coisa que seja comparável, não importa o quanto as obras possam ser antigas ou recentes. (REMAK, 1994, p. 182-183).

De modo que a literatura comparada, atualmente, é vista como a porta de entrada das literaturas “marginalizadas” ao cenário literário mundial, mais do que a literatura dita mundial, geral ou universal, que, de acordo com Aldridge (1994), fundamenta-se ainda no estudo dos “grandes livros” ou das “obras-primas mundiais”, além de ser tratada como literatura meramente ocidental, em detrimento das tradições asiática e africana, por exemplo.

De modo que, para Pageaux (2011), a verdadeira concepção, hoje, de literatura universal é aquela que pressupõe que a multiplicidade não venha a abolir a

singularidade, ou seja, que haja entre as múltiplas literaturas um diálogo, no qual todas possam imprimir sua voz.

Esse diálogo só é possível se os campos de estudo em literatura procurarem trabalhar conjuntamente, sem haver divisões rígidas de trabalhos entre os especialistas. Cada um trabalhará em sua área com vistas a contribuir para a literatura como um todo. Em vista disso, “as tentativas de se estabelecer fronteiras especiais entre a literatura comparada e a literatura geral devem desaparecer, porque a história literária e as pesquisas literárias têm um único objeto de estudo: a literatura.” (WELLEK, 1994, p. 109).

2.6 Conceitos fundamentais: influência e intertextualidade

Conforme cada época, cada campo de interesse de uma dada literatura nacional, os estudos de literatura comparada foram guiados por determinada(s) metodologia (s), como já fora pontuado, a fim de investigar seu(s) objeto(s) de análise.

O confronto, primeiro, entre duas literaturas nacionais e, posteriormente, o diálogo entre duas ou mais literaturas distintas ou não, foi realizado a partir dos chamados conceitos fundamentais da literatura comparada, que correspondem aos elementos essenciais para investigação e análise dos textos literários, quando postos em comparação.

Os principais conceitos fundamentais são: influência, recepção, imitação (paródia, paráfrase, plágio), originalidade e intertextualidade. Dentre os quais merecem destaque e atenção especial, por fazerem parte das bases dos métodos comparatistas, o conceito de influência, essencial ao método clássico e moderno; e o de intertextualidade, fundamental ao desenvolvimento dos métodos contemporâneos de literatura comparada.

A procura por elementos comuns, determinação de famílias literárias, obras de referência, formações de cânones são práticas desenvolvidas pela literatura comparada tradicional, tendo como princípio fundamental as influências.

O conceito de influência foi determinante para os estudos de literatura comparada. A respeito disso, Nitrini (1997) aponta que, dos precursores franceses, Philarète Chasles procurou definir o objeto de estudo da literatura comparada como influência de pensamento sobre pensamento, efeito perpétuo de intercâmbio entre nacionalidades individuais. Em consequência disso, como se pode observar, a

palavra-chave desse texto é influência, conceito que ocupará um importante lugar na literatura comparada como instrumento teórico e como direção dos estudos comparatistas, sobretudo, até a primeira metade do século XX.

Os precursores franceses não apontavam outro caminho para os estudos comparatistas em literatura, senão o da investigação sob o jugo das relações de influência.

Tieghem (1994) determina que, diante de determinada obra literária, o historiador encontra amplo programa a cumprir. Estudará sucessivamente as origens da obra, seja na carreira do próprio autor, seja fora dele: seus antecedentes, suas fontes, as influências que o ajudaram a nascer etc; sua gênese, seu conteúdo: fatos, ideias, sentimentos, sua composição, seu estilo, sua versificação, sua fortuna: sucesso junto ao público, recepção crítica, reedições e influências.

As palavras de ordem, então, seriam estudo de fontes, empréstimos, imitações, mas, sobretudo, influência. Descartando a originalidade de cada autor, de cada literatura, os comparatistas acreditam que a relação entre as obras serviria para identificar as obras “maiores”, aquelas que influenciavam e as obras “menores”, aquelas influenciadas. Tudo a ser comprovado dependia das relações de influência, como se as obras, em especial, as influenciadas, se furtassem “a qualquer determinação de origem externa ao próprio gênio criador”. (SILVEIRA, 1964, p. 11).

Nitrini (1997), ao tratar sobre o conceito de influência, apresenta a definição de vários comparatistas, desde os mais tradicionais até os que, mesmo tendo a influência como princípio básico, defendem a ideia de que ela ajuda no processo de investigação comparatista, mas não o determina.

Para o comparatista Aldridge (1994), a influência se define como algo que existe na obra de um autor, que não poderia ter existido se ele não tivesse lido a obra de um autor que o precedeu. Assim, apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio.

Já para Guillén (1994), as influências literárias poderiam continuar desempenhando um papel importante nos estudos comparativos, desde que de modo adequado e conveniente. Em seu artigo “A estética do estudo de influências em literatura comparada”, publicado em 1959, por Werner Friederich em *Comparative Proceedings of de Second Congress of the ICLA*, defende a ideia de que uma influência não necessita tomar a forma reconhecível de um paralelismo, assim como

cada paralelismo não tem que necessariamente proceder de uma influência. Mesmo tomando as influências como fundamentais ao estudo comparado, propõe que, ao mesmo tempo em que as influências tornam possível um poema, este as transcende.

A posição de Guillén (1994) é a mesma de muitos comparatistas modernos que defendiam a ideia de que as relações de influência a serem focalizadas nas relações entre as obras poderiam contribuir para a literatura comparada, desde que pudessem demonstrar que as obras literárias não são só meros conglomerados de influências estrangeiras, mas as transformações destas em matéria nova ou, ao menos, renovada.

Conforme Nitrini (1997), guiado também pela ideia de renovação do conceito de influência, Valéry propõe que o estudo da influência passa, antes de tudo, pela relação emocional que há entre os autores, abandonando o método objetivo de pesquisa de filiações e de causalidade, recorre à psicologia.

Ao defender que a influência é dada a partir de uma relação sentimental entre autores, os quais compartilham ideologias e sentimentos comuns, Valéry (1998) sugere que as relações de influência são originais, pois os autores buscam sempre nutrir-se de outras obras e de outros autores, e essa nutrição é convertida em recriação, ou seja, ao ingerir algo externo (ao ser influenciado), o autor deverá produzir algo novo, a partir de sua assimilação. É o que sintetiza com sua célebre frase: “[...] o leão é feito de carneiro assimilado”. (VALÉRY, 1998, p. 29).

Assim como Valéry, o crítico inglês Harold Bloom acredita que a ideia de influência perpassa por uma recriação da fonte, ou seja, por uma “desleitura”. Blom, em sua famosa obra *A angústia da influência*, publicada em 1973, contempla a ideia dos padrões de apropriação e desapropriação de poemas entre um poeta e seu (s) precursor (es) e afirma que a influência existe à medida que um “poeta forte” consegue ser relido pelas linhas de um poema de um poeta recente. De maneira que a influência na obra “nova” é percebida por conter as vozes de uma obra mais antiga. Essas vozes, ainda que renovadas, não serão apagadas, pois,

os poetas mortos voltam, mas voltam com as cores e as vozes dos poetas posteriores, pelo menos em alguns momentos, o que constitui um convincente testemunho da persistência dos poetas novos, garantindo-lhes a qualificação dos poetas fortes. (NITRINI, 1997, p. 155).

Tanto Paul Valéry quanto Harold Bloom, ainda que tenham renovado, de certa forma, o conceito de influência por deslocarem a atenção da localização de fontes para o estudo das influências a partir do que foi mantido e o que foi rejeitado e do porquê e do como o material foi absorvido e integrado, caminham na esteira do comparatismo tradicional por defenderem que a influência é fruto de relações psicológicas e sentimentais entre autores, fazendo com que os estudos comparatistas concentrassem seu foco de investigação na figura do autor, e não do texto literário em si.

Destarte, os comparatistas da segunda metade do século XX empreenderam esforços para que houvesse o deslocamento do estudo relacional entre os textos, a partir da figura do autor, para o diálogo entre os próprios textos. Essa nova forma de investigação encontrou nos estudos intertextuais, que preconizam a despersonalização do processo criador, a sua mola propulsora.

Assim, a partir da década de 70, os estudos sobre a teoria da intertextualidade foram bem recebidos por muitos comparatistas, preocupados com a renovação da literatura comparada.

O termo “intertextualidade” foi cunhado por Julia Kristeva, em 1969, para nomear o processo de produtividade de um texto literário. No entanto, antes de discorrer sobre o termo, faz-se necessário apresentar um pouco das reflexões acerca da linguagem textual propostas por Michael Bakhtin, as quais fundamentaram o surgimento do conceito de intertextualidade, bem como o de interdiscursividade.

Para Carvalhal (2004), as reflexões sobre a natureza e o funcionamento dos textos, sobre as relações que a literatura mantém com outros sistemas semióticos (legado formalista que os estruturalistas do Círculo de Praga se encarregaram de levar adiante) abriram caminho para a reformulação de alguns conceitos básicos da literatura comparada tradicional. Entre as diferentes contribuições, estão as de Bakhtin sobre o dialogismo no discurso literário.

Ao renovar e ao ampliar os estudos dos formalistas e posteriormente dos estruturalistas, Bakhtin (1992) propôs que o estudo da estrutura textual deve ser realizado sob uma perspectiva histórica, ou seja, contextual, pois um texto não se constitui como elemento à parte da sociedade, ele é, senão, representação desta.

Para Bakhtin, a ‘palavra literária’, isto é, a unidade mínima da estrutura literária não se congela num ponto, num sentido fixo; ao contrário, constitui um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário (ou do personagem), do contexto atual ou anterior. O texto, portanto, situa-se na história e na sociedade. (NITRINI, 1997, p. 159).

Esse cruzamento de superfícies textuais constitui um dos principais conceitos da “filosofia da linguagem” de Bakhtin: o dialogismo, ou seja, o diálogo entre as várias vozes que compõem um texto. Percebe-se aí uma preocupação com o diálogo entre os textos, e não entre os autores ou entre famílias literárias.

Para ele, um texto é um mosaico formado de vários outros textos que carregam consigo a sua voz social. Assim, o diálogo textual é mantido pela polifonia que:

se define pela convivência e pela interação [...] de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. (BEZERRA, 2013, p. 194-195).

O dialogismo e a polifonia irão fundamentar a relação inter-textos, na qual cada texto será uma voz dotada de sentido social, político, ideológico, entre outros, que, ao dialogar com outra voz, produz outras vozes plenivalentes, “isto é, plenas de valor”, e equipolentes, ou seja, “participam do diálogo com as outras vozes em pé de igualdade”. (ALÓS, 2006, p. 9-10). Portanto, a relação intertextual será sempre heterogênea.

Para Bakhtin (1992), o dialogismo não pode ser confundido com interações face a face, pois ele é uma forma composicional que se dá em todos os enunciados no processo de comunicação, em que ocorrem as relações dialógicas. O dialogismo é, portanto, a relação de discursos. Pois, todo discurso dialoga com outros discursos, e toda palavra é cercada de outras palavras. De tal maneira que “o enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado numa esfera comum de comunicação verbal”. (BAKHTIN, 1992, p. 316).

Logo, como afirma Fiorin (2006), para Bakhtin, o conceito de enunciado recobre o conceito de discurso, que por sua vez será sempre dialógico, de modo que “chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva”. (FIORIN, 2006, p. 181). Logo, tem-se aí a instauração do

conceito da interdiscursividade, que corresponderá a qualquer relação dialógica entre enunciados.

A interdiscursividade, de modo geral, engloba toda e qualquer relação de incorporação de vozes em um discurso, havendo, segundo Fiorin (2006), duas maneiras básicas de incorporar distintas vozes no enunciado: a primeira seria uma incorporação explícita, como acontece com as citações nítidas ou diretas, e a segunda corresponderia a citações do tipo indiretas, como é o caso do discurso indireto.

Desse modo, a incorporação direta configurará mais do que uma relação interdiscursiva, ela se apresentará como uma relação intertextual. Tendo como base que o “termo intertextualidade fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro”. (FIORIN, 2006, p. 181).

No entanto, Fiorin (2006) ressalta, ainda, que é preciso esclarecer o que são essas materialidades textuais a fim de se estabelecer diferenças ou similitudes entre os conceitos de intertextualidade e interdiscursividade. Para o autor, materialidade textual pode ser entendida como um texto em sentido estrito ou como fatos linguísticos, que podem ser representados, por exemplo, pelo estilo. Pois, os estilos de autores, de movimentos literários, de grupos sociais, quando são estilizados ou parodiados, ganham materialidade e instauram, dessa maneira, relações intertextuais.

Assim, a intertextualidade será um tipo particular de interdiscursividade. Sendo ambas imprescindíveis ao estudo em que se prioriza o diálogo entre os textos, ou seja, o dialogismo textual, que, para Faraco (2003), será sempre um local de convergências e divergências, de acordos e desacordos, de adesões e recusas.

Kristeva, todavia, se concentrou no conceito de intertextualidade, ao enfatizar as relações dialógicas materiais entre os textos. Por consequência disso, ela afirma que: “todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla”. (KRISTEVA, 1974, p. 146).

Os textos, portanto, conversam entre si e desse diálogo nascem tantos outros textos, sem que um tenha peso maior de criatividade sobre o outro, como previam as relações de influência. Com base nas relações intertextuais, a comparação

literária não fundamentava mais dicotomias ou binarismos, de maneira que conseguiram ampliar o objeto de estudo da literatura comparada.

A ideia de intertextualidade, deste modo, carrega em si a ideia de pluralidade de leituras, logo, uma função essencial do comparatista, que, ao comparar textos, amplia ainda mais essa diversidade de leituras e os caminhos da interpretação. Fica, então, evidente o benefício da intertextualidade para o comparatismo, uma vez que:

o intertexto refere-se a algo que aparece na obra, que está nela, e não a um amplo processo genético, cujo centro de interesse localizava-se, sobretudo, no trânsito, relegando a um segundo plano tanto a origem quanto o resultado. O conceito de intertexto leva em consideração a sociabilidade da escritura literária, cuja individualidade se realiza até certo ponto no cruzamento particular de escrituras prévias. (NITRINI, 1997, p. 165).

De tal maneira que:

se a noção de intertextualidade trouxe para a literatura comparada uma revitalização, também lhe provocou um grande desafio: a sua permanente redefinição como prática de leitura que remete constantemente a outros textos, anteriores ou simultâneos, que estão presentes naquele que temos sob os nossos olhos. (CARVALHAL, 2006, p. 135).

Nesta perspectiva, ainda conforme Carvalhal (2006), ao entender o texto literário como esse cruzamento de escrituras, de identidades, de ideologias e, sobretudo, de culturas; a literatura comparada tende a acentuar a generalização em detrimento da simples comparação entre elementos e a ampliar os seus domínios numa perspectiva interdiscursiva e interdisciplinar, investindo, portanto, no amplo relacionamento dos textos na cultura.

Deste modo, a intertextualidade, assim como a interdiscursividade, passou a dominar o cenário da literatura comparada contemporânea por concretizar, de forma democrática, mais do que o conceito de influência, o projeto dos estudos comparatistas: o de mostrar que nenhuma literatura e, dessa forma, nenhuma cultura se produz de maneira estanque e petrificada, mas se forma por inúmeros e constantes diálogos, retomadas e trocas.

3 A POÉTICA DA SUGESTÃO: o Simbolismo

Ao findar o século XIX, a Europa foi tomada por um sentimento de incomodidade e de inquietação, que resultou numa busca incessante de rompimento com a realidade social, política e cultural vigente. O homem é tomado por um espírito decadente e pessimista, o qual se assemelhava com o mal do século dos românticos, fazendo renascer a busca pela dimensão mais subjetiva e sentimental do homem, a partir da negação da razão pura e dos efeitos do materialismo do século que chegava ao fim.

Os efeitos dessa nova visão de mundo foram representados na literatura de transição entre o século XIX e o século XX, com o advento do Simbolismo, estética artística-literária que traduziu, a partir da poesia, a tentativa de recuperar a dimensão metafísica do universo. Essencialmente, poético, o Simbolismo adotou o método da sugestão, como forma de distanciamento da objetividade. Dessa forma, o Simbolismo tornava-se a poética da sugestão, que, segundo Spaggiari (1982), traduz na poesia uma rede de misteriosas correspondências entre o homem e o universo.

3.1 O movimento estético e cultural

A segunda metade do século XIX foi marcada pela intensificação do desenvolvimento industrial e do cientificismo. A sociedade estava sob jugo do racionalismo extremado, do objetivismo e da materialidade. As explicações das coisas ficaram a cargo de ideias como o Positivismo de Augusto Comte, das leis deterministas de Hippolyte Taine, as quais tentavam explicar o universo à luz de determinantes físicos (raça, meio e momento histórico), e das leis de seleção natural das espécies de Charles Darwin.

Esses ideais contemplavam o homem material, o homem produto do sistema capitalista, o homem máquina, o homem objetivo e racional. De modo que todas as questões ligadas à subjetividade e ao sentimentalismo humano foram deixadas de lado.

A expressão artística deveria se preocupar com o meio, com as questões sociais, políticas, econômicas, ou seja, com questões puramente físicas e materiais. A Literatura, por exemplo, produzida nesse contexto, tinha a função de descrever as

relações entre o homem e seu meio, distanciando-se ao máximo de questões subjetivas, emocionais e espirituais.

Concorriam nesse momento três estéticas artístico-literárias: o Realismo, o Naturalismo e o Parnasianismo. As duas primeiras se destacaram na prosa, enquanto a terceira teve como meio de expressão a poesia. Mas, independente da forma, as três manifestações celebraram a razão, a objetividade e os aspectos materiais da vida humana.

No entanto, as décadas finais do século XIX foram marcadas pela tentativa de resgate da subjetividade. A começar pela Europa, pensadores, filósofos, literatos, dentre outros, iniciaram uma reação contra o pensamento da época. Foram em busca do resgate das dimensões não materiais e de pôr um freio nos malefícios do racionalismo puro, dos pressupostos científicos e positivistas.

Segundo Moisés (1994), esse período pode ser denominado por crise finissecular, marcada por um profundo pessimismo, devido à crença generalizada de que a essência de tudo reside num mais além, inacessível aos homens.

Assim, a reação contra a objetividade da segunda metade do século XIX foi marcada pelo nascimento de “espíritos” pessimistas, descrentes, fatigados da realidade circundante. O peso da materialidade era demais, provocando nos homens desalento mortal.

O principal representante desse pensamento pessimista frente ao mundo foi o filósofo alemão Arthur Schopenhauer. Para ele, o mundo (a realidade) não passava de mera representação. Dessa forma, os atos de conhecer e desejar são limitados e, quase inacessíveis, pois tudo não passa de representação. À medida que a vontade e o conhecimento aumentam, o sofrimento cresce também, dada a inutilidade do esforço. Dessa forma,

a satisfação de nenhum desejo pode conseguir contentamento durável e inalterável. [...] Enquanto a nossa consciência está preenchida pela nossa vontade, enquanto estamos subjugados pelo impulso do desejo, pelas esperanças e pelos temores contínuos que ele faz nascer, enquanto somos súditos do querer, não existe para nós nem felicidade duradoura, nem repouso. (SCHOPENHAUER, 1985, p. 205-206).

O pensamento schopenhauriano se fez presente na estética simbolista como aporte às reafirmações decadentistas, principalmente no que diz respeito ao culto da dor, da morte e da passividade diante da vida.

Somado ao pensamento de Schopenhauer, está a volta do pensamento de Platão, no que tange ao mundo das ideias, ou seja, ao idealismo platônico e à ideia de correspondência entre os planos sensível e inteligível. Formou-se, assim, segundo Chadwick (1975), um conceito de existência de um mundo ideal para além da realidade, de modo que a realidade começava a se tornar um ponto de aprisionamento do ser.

Da Europa ao restante do mundo, essa atmosfera foi propícia para a retomada dos ideais românticos. A volta ao cultivo dos sentimentos, das sensações e do subjetivismo dava a impressão de um neo-romantismo, sob a forte influência dos escritores românticos ingleses e alemães, no entanto, o poeta romântico que exercerá maior influência sobre os simbolistas, foi o norte-americano Edgar Allan Poe, que:

ao conceber complexas teorias sobre o verso, através da manipulação dos efeitos musicais e da criação de sugestivas atmosferas poéticas, capazes de conduzir ao mundo do mistério, o poeta norte-americano revolucionou a poesia romântica. Contudo, o que mais interessou os simbolistas na poética de Poe foram a busca da poesia pura, o culto da música e da beleza e a crença na construção do poema, no controle quase que absoluto dos meios de expressão. Essas características causaram tanto fascínio sobre Baudelaire e Mallarmé que ambos procuraram por todos os meios divulgá-lo na França. O primeiro traduziu-lhe a obra; o segundo dedicou-lhe um soneto "O túmulo de Edgar Allan Poe". (GOMES, 1994, p.14).

Tais ideais românticos foram cultivados por meio dos pressupostos místicos do sueco Emanuel Swedenborg. Dessa maneira, o desapego da realidade e a crença num outro mundo difundido no fim do século XIX casaram-se com a ideia mística e romântica de Swedenborg, que "repousa primeiramente sobre o velho dualismo platônico" (GOMES, 1994, p. 17). Para o místico sueco, todas as coisas que existem na natureza são correspondências. Assim, o mundo natural só existe a partir do mundo espiritual, de modo que as correspondências (a comunicação) será um traço de união entre o céu e o homem.

Esses pressupostos românticos e a filosofia de Schopenhauer fundamentaram e antecederam a produção estética e cultural que estava por surgir em fins do século XIX. A retomada dos ideais românticos foi apenas uma nova forma de recomeço. A produção desse período foi além e ganhou força própria.

É o que se percebe com a produção literária, em especial, a francesa, essencialmente poética, com o francês Charles Baudelaire. A poesia de Baudelaire, sem sombra de dúvida, fora influenciada pelo misticismo de Swedenborg, pelo ideal

místico das correspondências, o qual fora incorporado mediante as produções românticas.

Ao publicar o poema “Correspondências”, escrito por volta de 1855, Baudelaire retoma a ideia de Swedenborg da comunicação entre o mundo material e o mundo espiritual por meio das correspondências (símbolos). O poema revela a ideia de que tudo é correspondência, tudo está ligado, o homem com a natureza, os sentidos, as cores, os objetos, enfim, tudo está em comunhão, através da comunicação entre o mundo espiritual e o mundo natural. É o que se percebe nos versos: A natureza é um templo onde vivos pilares/ Nas florestas de símbolos o homem se emaranha/ Tendo aquela expansão das coisas infinitas/ Como o âmbar, o almíscar, o benjoim, o incenso, Transportes a cantar do espírito e do senso. (BAUDELAIRE, 2012, p. 31).

Esses versos demonstram a ideia de que há no mundo natural símbolos (correspondências) para as coisas infinitas do mundo espiritual. O âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso são representações materiais das coisas infinitas, e ao homem cabe decifrar esses símbolos, como forma de viver a transcendência na própria imanência.

De acordo com Chadwick (1975), é possível perceber na poesia de Baudelaire duas formas de correspondências: as horizontais e as verticais. Estas implicam um movimento do plano dos objetos materiais e sensações que provocam para o plano dos conceitos abstratos e sentimentos pessoais, das imagens visuais e dos sons e dos aromas para as noções ou emoções que inspiram, ou seja, nesse tipo de correspondência, há uma comunicação estabelecida através de um movimento vertical, que sai da superfície (plano concreto) e chega até as profundezas do plano abstrato (sentimentos pessoais).

Já as correspondências horizontais correspondem a movimentos no mesmo plano de uma sensação física para outra. Nesse tipo de correspondência, há apenas transferência dos sentidos, isto é, uma comunicação entre os sentidos.

Ao empregar esses dois tipos de correspondência, Baudelaire inova em relação aos românticos, quando faz o concreto se comunicar com o abstrato por meio de símbolos, mediante comunicação dos sentidos. Para Balakian (2007), Baudelaire vai mais longe do que os românticos por ignorar a dualidade do infinito.

Enquanto os românticos vivenciaram plenamente as dualidades: *céu x terra, céu x inferno, corpo x alma, amor x ódio, pessimismo x otimismo, imanência x*

transcendência, vida x morte, dentre outros, Baudelaire sincroniza as dualidades, indo de uma para a outra num mesmo plano. Para ele não importam as diferenciações, pois não há diferenciações. É exatamente o que sugere em um dos versos do seu poema “A viagem”: “Queremos, enquanto há na alma o fogo queimar, / Mergulhar no abismo, **Inferno e Céu, que importa?**”. (BAUDELAIRE, 2012, p. 165, grifo nosso).

A descrença de Baudelaire é explicada pelo desânimo que se abateu sobre os homens do final do século. Sob a força da filosofia de Schopenhauer, na qual a vida do homem oscilava entre a dor e o tédio como um pêndulo, a literatura desse momento se ergueu como as outras artes, como manifestação do espírito inquietante dos homens. Essa atitude do espírito fora designada por Decadentismo, que se caracterizou como um estado de alma e não propriamente um movimento estético perfeitamente configurado.

O termo decadente, segundo Moisés (2013), começa a ser usado a partir de 1882, a partir da publicação dum artigo de Paul Bourget em *La Nouvelle*, em 15 de novembro de 1881. Nesse artigo, o escritor apontava a ideia de decadência evidente na poesia de Baudelaire.

Dessa maneira, Baudelaire foi o responsável pela propagação do espírito decadente. Suas poesias demonstravam o tédio de todas as ideias e de todas as experiências. O desalento levava ao cultivo de uma segunda realidade, à procura de um paraíso inexistente e à contestação profundamente pessimista de que a realidade “não é mais que uma fachada que esconde ou um mundo de ideias e emoções inerente ao poeta, ou um mundo ideal ao qual aspira”. (CHADWICK, 1975, p. 21).

No entanto, os termos “decadente”, para os artistas da época, sobretudo, os poetas, e “Decadentismo”, para esse momento estético e cultural, cobriam apenas uns dos aspectos dessa nova produção artística. O que fazer com a excessiva simbologia poética, com a combinação entre o concreto e o abstrato e com a comunicação dos sentidos tão utilizados por Baudelaire e seus seguidores?

Era preciso dar um nome que contemplasse mais do que o espírito decadente, que, certamente, fizesse alusão ao *mal do século* vivido pelos românticos. Essa busca por um nome para esse movimento, surgida depois das inovações artísticas, sobretudo, literárias de Baudelaire, chega ao fim em 1886, quando, oficialmente, é dado a essa corrente o nome de Simbolismo.

Definido num manifesto publicado por Jean Moréas num artigo do jornal *Le Figaro* em 18 de setembro de 1886. Aí defendeu que o Romantismo fora ultrapassado, que os seus sucessores, o movimento Parnasiano na poesia e o movimento Naturalista no romance também estavam a terminar e que se esperava uma nova forma de arte que era realmente necessária e inevitável. Definiu o novo movimento como tomando posição contra a transmissão de informação, contra a declamação, contra a falsa sensibilidade e contra a descrição objetiva. Afirmou que, pelo contrário, o seu propósito era tentar dar forma exterior a Ideias. Entre os mentores do novo movimento, nomeou Baudelaire como o seu precursor. (CHADWICK, 1975, p. 18).

Dessa forma, a partir de 1886, o Simbolismo ganha status oficial de movimento estético cultural, muito embora o próprio Moréas reconheça que o marco inicial do movimento tenha sido bem anterior ao seu manifesto, pois o Simbolismo na Europa, tendo como berço a França, surge com a publicação da obra *As flores do mal*, de Baudelaire, em 1857, proibida na França até 1924 por ser considerada uma afronta à moral pública.

Escrito agora com “S” maiúsculo, como aponta Balakian (2007), o Simbolismo designava mais do que uma mera substituição de um objeto por outro, mas sim a utilização de imagens concretas como forma de expressão das imagens abstratas.

Ainda segundo a referida autora, o Simbolismo foi marcado por um cosmopolitismo totalmente destituído de intenções autoconscientes ou políticas. A nova manifestação estética e cultural buscava a universalização, a transposição de barreiras nacionais, linguísticas e geográficas.

O desprendimento de questões ligadas ao mundo exterior advém da influência marcante de Schopenhauer, que afirmava que a importância exterior tem valor para a história, enquanto a interior só tem valor para a arte. Logo, as relações entre os simpatizantes desse novo movimento consistiam numa reação negativa contra as tradições existentes.

A sua expressão inicial e maior se deu no campo da arte literária, principalmente como forma combatente das expressões literárias do Realismo, Naturalismo e Parnasianismo. Baudelaire, o precursor literário, instituiu suas principais características e diretrizes; seguidas e renovadas por outros nomes importantes do Simbolismo francês: Mallarmé, Verlaine e Rimbaud.

Os simbolistas assumiram, acima de tudo, o compromisso com a subjetividade, estabelecendo uma reação rigorosa contra a objetividade. A

comunicação simbolista estabeleceu, junto ao espírito decadente, um dos pontos principais dessa corrente: a linguagem indireta.

Essa comunicação verbal indireta tinha o poder de conferir às palavras o poder das imagens. Cada palavra é uma imagem que pode ser vista e interpretada de diversas formas. Logo, a linguagem indireta leva a uma nova definição de poesia:

o poema se torna enigma. Os múltiplos significados contidos nas palavras e objetos são ingredientes do mistério e do tom do poema. Não há nunca uma sensação triunfal da compreensão; a mensagem permanece tão ambígua quanto sucinta, como as visões que surgem no estado de sonho. (BALAKIAN, 2007, p. 42).

Desde Baudelaire, para entender a linguagem simbolista, era preciso decifrar as correspondências, ou seja, os símbolos. A descrição objetiva e o uso comum das palavras foram deixados de lado. Essa reação se deu por meio da característica essencial do Simbolismo: a sugestão. Sugerir, eis a tarefa primordial, eis a palavra de ordem dos simbolistas.

Para Mallarmé (1994), nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: sugerir, eis o sonho. Dessa forma, os simbolistas recusavam a descrição objetiva e utilizavam uma linguagem rica em metáforas implícitas e em símbolos.

Desse modo, a linguagem das imagens simbólicas imprecisas, obscuras, invertidas, contraditórias, ilógicas será a matéria-prima do fazer literário simbolista, pois, como afirma Bachelard (2008), as imagens não aceitam ideias tranquilas, nem sobretudo ideias definitivas, a imagem poética é, com efeito, essencialmente variacional. Não é como um conceito, constitutiva. A imagem poética tem por função colocar em ação toda a atividade linguística, pois um grande verso pode ter grande influência na alma de uma língua ao despertar imagens apagadas.

A linguagem simbólica, destarte, implica no que Barboza (2001), ao estudar a filosofia de Schopenhauer, conclui: no resgate da beleza, porque, ao separar o valor nominal do seu valor real, recorrendo aos símbolos, instituímos autênticos tesouros, livres das mordanças canônicas. De tal modo que o uso dos símbolos, como a maior forma de expressão dos simbolistas, reside na ideia de que:

o Símbolo tem precisamente esta propriedade excepcional de sintetizar, numa expressão sensível, todas as influências do inconsciente e da consciência, bem como das forças instintivas e espirituais, em conflito ou em vias de se harmonizar no interior de cada homem. (CHEVALIER; GHEERBRAN, 2015, p. XIV).

Dessa forma, o Simbolismo se fundamentou em oposição à representação, à nomeação e à designação. Os símbolos deveriam sugerir sempre, nomear nunca. A sugestão possibilitaria sempre a multiplicidade dos significados e das interpretações, pois, enquanto a realidade objetiva é unilateral, o caráter subjetivo é multidimensional, sendo, portanto, mais sugestivo do que designativo.

Conforme Balakian (2007), há na poesia simbolista o recorrente uso de três tipos de símbolos: os símbolos naturais, os símbolos místicos e os símbolos que resultam da fusão do abstrato com o concreto. Os símbolos naturais são inúmeros, os cisnes percorrendo a gama de desejos do poeta para expressar pureza, vazio, esterilidade; os pássaros sendo emissários entre dois mundos e expressando liberdade; as florestas; as terras desérticas sugerindo o estado desolador do poeta; os elementos da água expressando purificação.

Os símbolos místicos representam a ida para uma terra dos sonhos, a volta ao passado, ao mundo mitológico, no qual os poetas podem brincar com as ninfas e abandonar o mundo real. Os símbolos místicos tinham a função de criar uma aura de mistério. Com os símbolos místicos “opera-se uma espécie de segunda renascença da Idade Média durante o século XIX e o reingresso nas zonas de misticismo, cavalaria andante, etc.” (MOISÉS, 2013, p. 211).

Já os símbolos resultantes da fusão entre a realidade concreta com o estado de espírito interior ou abstrato são aqueles que resultam das correspondências entre o íntimo do poeta e as imagens naturais. O estado interior do homem é moldado pelas qualidades da natureza. Neste caso, não se trata da natureza como cenário, como fizeram os românticos, dado que a natureza não abraça ou acompanha o poeta, mas serve como instrumento para a expressão poética. Assim, uma flor não é só um adereço a estar nas mãos de um amante, não é só elemento de contemplação; uma flor pode ser a metáfora da alma humana.

À vista disso, toda essa ligação com o elemento sugestivo e simbólico fez do Simbolismo um movimento por excelência poético, levando em consideração que a poesia, como afirma D’Onofrio (2008), sempre foi essencialmente simbólica pelo

uso de metáforas, imagens, analogias, que exprimem de modo figurativo ideias e sentimentos do poeta.

A poesia atende ainda aos postulados do filósofo alemão que pregavam a poesia como arte superior, visto que para Schopenhauer (s/d): poesia e filosofia possuem uma ampla vontade da vida, para o filósofo e para o poeta abrem um amplo território imagético, havendo uma riqueza infinita na matéria poética, além de transformar o poeta em homem universal. A poesia para os simbolistas será como a entendida por Bachelard (2008): a poesia surge como fenômeno de liberdade, pois a imagem poética zomba das censuras.

Diante disso, a produção poética simbolista não visava ser compreendida, visava à liberdade, à expressão da alma humana, aos desejos e aos sonhos. A recriação da linguagem poética realizada pelos simbolistas tinha como objetivo romper com o rigor formal dos parnasianos, rejeitando o ritmo regular do alexandrino dodecassilábico, padrão dos esquemas de rima convencionais.

Moisés (2013) afirma que para os simbolistas a gramática tradicional, a sintaxe lógica, o vocabulário comum seria incapaz de realizar uma empresa que necessitava de expressões e duma sintaxe novas para transmitir um conteúdo inteiramente novo. Dessa forma, desde Baudelaire, essa atitude foi tomada, mas são os poetas Rimbaud e Mallarmé que conseguirão romper com as tradicionais formas poéticas.

Chadwick (1975) ressalta que Rimbaud quebrou as cadeias cruéis da versificação. Num grupo de poemas escritos em maio de 1872, já tinha ultrapassado seus antecessores no campo das inovações técnicas, combinando versos de várias medidas diferentes e escrevendo versos brancos, os quais nunca foram característicos da poesia francesa. Foi com essa forma de escrita que Rimbaud completou a revolta do Simbolismo contra a versificação tradicional e deu à poesia novo tipo de energia e espontaneidade que fez dela veículo mais adequado à evocação de sentimentos e ideias. Enquanto Mallarmé criou uma nova sintaxe para seus versos, utilizando uma série de orações subordinadas em maiúsculas de tipo mais pequeno, outras em tipo normal e outras ainda em itálico, fugindo, assim, das formas de expressão convencionais.

Essa “revolução” na linguagem, marcada pelo uso de símbolos, metáforas, analogias, arcaísmos, neologismos, inovações tanto morfológicas quanto sintáticas, tinha um objetivo comum a todos os simbolistas: a liberdade, que significava a saída

da realidade circundante. Para os simbolistas, essa poesia com inovações linguísticas ainda não era suficiente para o voo ainda maior, era preciso sair do fenômeno em si e atingir sua essência.

Assim, guiados mais uma vez pelos ensinamentos de Arthur Schopenhauer, buscaram na música a principal forma de viver a transcendência na própria imanência. A música, para Schopenhauer (s/d), é a arte suprema, é a que paira sobre todas as outras artes. Ela tem a função de exprimir a essência em si. Ela não exprime uma alegria especial ou definida, certa tristeza, certa dor e certo medo, mas exprime a alegria, a dor, a tristeza e o medo. Exprime a essência geral, a essência última de todo fenômeno. A melodia é a verdadeira inspiração, dando voz às profundas e surdas agitações do nosso ser, fora de toda realidade e, por conseguinte, sem sofrimento.

Não era de se estranhar, portanto, que um dos princípios do Simbolismo fosse equacionar a poesia com a música, sendo esta, como aponta Chadwick (1975), o verdadeiro apanágio da poesia simbolista, pois através da música o rigor das palavras era suprimido pela sugestão das melodias. Era dever do poeta resgatar a musicalidade, impor as formas fluidas das notas musicais em suas letras. A união entre poesia e música realçou ainda mais o rompimento com as convenções rígidas da poesia tradicional.

Assim, para Moisés (1994), a busca da imagem espontânea, fruto da inspiração, visando à criação de um estado eminentemente sugestivo, levou os simbolistas a desejarem erguer a poesia à condição de música.

Uma das principais influências da música sobre a poesia simbolista veio do músico, maestro, compositor, diretor de teatro e ensaísta alemão Richard Wagner. A música de Wagner era mística, e segundo, Said (2003), a produção musical de Wagner era uma síntese de vozes e instrumentos que resultava em óperas suaves e sugestivas em vez de assertivas, possibilitando a imaginação e a entrada num mundo especial, totalmente particular.

Essas composições particulares aliavam, ainda, elementos históricos a lendas, criando dramas musicais de intensidade profunda. A musicalidade de Wagner ganhou espaço na poesia simbolista por meio de Baudelaire.

Para Baudelaire, Wagner foi o verdadeiro artista, o artista completo que em sua combinação de drama, poesia, música e cenário exemplificou a realização da perfeita inter-relação das percepções sensoriais que deviam ser o ideal do poeta. Em Wagner descobriu os usos místicos da música: um simbolismo que não é alegoria, desde que deixa um intervalo a ser preenchido pela imaginação de quem o ouve. Se as melodias estão destinadas a personificar as ideias, deixam, contudo, as interpretações finais para cada homem que experimenta o fenômeno. (BALAKIAN, 2007, p. 40).

É importante ressaltar que há três formas diferentes para o uso da música na poesia simbolista do século XIX, instituídas pelos principais nomes do Simbolismo francês: Baudelaire, Verlaine e Mallarmé. Cada um à sua maneira utilizou-se da música como aliada de suas composições poéticas.

O autor de *As flores do mal* dava às palavras as mesmas propriedades sugestivas inerentes às notas musicais. Para ele as palavras ou conjuntos de palavras deveriam ser capazes de evocar sentimentos vários como fazem as notas musicais. As palavras em Baudelaire se associavam numa cadência melódica, em arranjos capazes de transmitir diferentes sensações.

Já Verlaine, mesmo sendo muito influenciado por Baudelaire, procurou conceber a poesia como música num sentido direto, literal. As palavras devem ser destituídas do seu conteúdo intelectual e devem reproduzir o som de um determinado instrumento. As palavras, para Verlaine, deveriam reproduzir o próprio som das notas musicais e não serem associadas a elas, como fez Baudelaire.

Enquanto Mallarmé não buscou a reprodução do som em si como Verlaine, nem tão pouco a transmissão de suas sensações como Baudelaire; o interesse pela música desse grande mestre da poesia simbolista residia na forma, na anatomia. Mallarmé quis compor seus poemas como sinfonias musicais. Utilizou nos seus versos uma espécie de orquestração sinfônica, as pausas do som eram feitas através dos espaços em branco nas suas poesias. Segundo Balakian (2007), para Mallarmé, a poesia que alcança o caráter musical nos libera da necessidade de compreensão lógica e nos leva em direção à ideia universal, ou seja, a poesia como música nos libertará.

Assim, para Moisés (1994), a leitura de um poema simbolista exige, ao mesmo tempo, a atenção para a musicalidade interna, isto é, o mundo vago das sensações intraduzíveis, como pensadas por Baudelaire; e para a musicalidade exterior, caudatária da interior, uma vez que “a música é uma arte silenciosa: ela não

fala a língua denotativa das palavras, e seu mistério é aprofundado pelo fato de que parece estar *dizendo algo*". (SAID, 2003, p. 264, grifo do autor).

Essas maneiras distintas de unir poesia e música sugeridas pelos simbolistas revelam as particularidades de cada escritor, mas, sobretudo, o poder que a música exerceu sobre o fazer poético simbolista, pois, "se a música pode sugerir mais de um nível de imagens, isto implica para a poesia que as palavras podem assumir a mesma função das notas musicais". (BALAKIAN, 2007, p. 44).

Além da música, havia outro recurso amplamente utilizado na poesia simbolista, o uso das sinestésias, utilizadas por Baudelaire quando estabeleceu as suas correspondências horizontais por meio da comunicação dos sentidos. Essa "fusão das sensações, que mais tarde se tornaria um modismo dentro da estética finissecular, visava a superar a fragmentação interna do ser, bem como a artificial e cartesiana separação entre corpo e alma". (MOISÉS, 1994, p. 21).

O uso das sinestésias contempla um dos objetivos da poesia simbolista que "não é contar uma história ou definir uma ideia, mas sim criar uma emoção ou transmitir uma impressão" (CHADWICK, 1975, p. 29), de tal modo que a correspondência entre diferentes sentidos pode despertar sensações várias ao leitor.

As imagens sinestésicas colaboram para a linguagem multifuncional, sugestiva, ilógica e indireta da poesia simbolista. Ajudam a criar uma expressão sem qualitativos descritivos que afasta o leitor da decodificação e o leva ao mundo dos sentidos. É o que se sente ao ler os versos que compõem a terceira estrofe do poema "Correspondências", de Baudelaire (2012, p. 20): "Perfumes frescos há, como carnes infantis/ Doces como oboés, verdes como campinas/ - E outros, corrompidos, ricos e triunfantes [...]".

Nestes versos, os perfumes, as carnes das crianças, o som dos oboés, o verde constituem uma mesma impressão, que não pode ser percebida sem que se tenha a conjunção do olfato, do tato, da visão e da audição. Assim, na poesia simbolista, os sentidos devem se comunicar para que uma imagem possa surgir e a sugestão possa se realizar.

Conforme Balakian (2007), a sinestesia que ocorre na mistura das percepções sentidas não produz um liame entre o céu e a terra, nem nos transporta a um estado divino; ao contrário, encontra suas conexões entre as experiências sensoriais aqui na terra. A sinestesia é estritamente terrestre, associando-se à

sugestão e às correspondências simbólicas. Configura-se, portanto, numa das características fundamentais do Simbolismo de aspecto humano, definido como:

a arte de exprimir ideias e emoções, não descrevendo-as diretamente, nem definindo-as através de comparações patentes com imagens concretas, mas sugerindo o que são essas ideias e emoções, e recriando-as no espírito do leitor através de símbolos não explicados. (CHADWICK, 1975, p. 13).

O Simbolismo de carácter humano se preocupa com associações sensoriais e simbólicas num plano horizontal, expressando correspondências entre o concreto e o abstrato. No entanto, pode-se perceber na produção simbolista correspondências num nível vertical que se fundamenta na comunicação entre dois planos, ou melhor, entre dois mundos. Essa comunicação caracteriza o Simbolismo de aspecto transcendental que consiste, segundo Chadwick (1975), numa procura de outros modos de evasão do áspero mundo da realidade a partir da sugestão de um mundo ideal vasto e perfeito, longe das imperfeições da realidade. O objetivo do Simbolismo Transcendental passou a ser o de criar para o leitor esse mundo exterior, mediante uma transformação sutil da realidade, tal como é concebida.

O desejo de recriação da realidade, ou melhor, da criação de um mundo ideal, vem, certamente, da descrença, do tédio, do desalento que se abateu sob os poetas desse momento literário, sob a influência do idealismo platônico e do pessimismo de Schopenhauer.

Assim, o Simbolismo de carácter transcendental é marcado pelo culto à morte, ao eterno, ao infinito, ao cosmo, dentre outras formas de evasão do mundo físico. O cultivo desse outro espaço, especialmente o celeste, que refletia a ideia de imensidão e infinitude, fez com que os poetas simbolistas fossem chamados também de nefelibatas, termo empregado a pessoas que se esquivam da realidade, que vivem nas nuvens, também usado para caracterizar literatos que não cumpriam as regras literárias.

O traço marcante do Simbolismo é, exatamente, essa negação da realidade, é a busca incessante de penetrar num mundo ideal, num mundo sobrenatural e metafísico. Para Chadwick (1975), Baudelaire, em *As flores do mal*, consegue, ao dar forma poética a várias representações do paraíso, fugir da realidade por meio da poesia, tornando o poeta uma figura divina, capaz de ver, através do muro da realidade, o paraíso que está além dele. Balakian (2007) afirma que essa atitude

de Baudelaire, um dos principais representantes do Simbolismo de caráter transcendental, é movida pelo tédio.

Os poetas Rimbaud e Verlaine já se distanciam do aspecto transcendental, pois, conforme, ainda, Balakian (2007), Rimbaud não fala em morte, não tem imaginação de um paraíso para além da vida, sua metafísica tem a realidade concreta da alucinação física; e Verlaine, ainda que tenha cultivado nos seus versos um tom de melancolia, de decadência e de ter expressado tantas vezes o verbo mourir (morrer), não se dedicou à criação de mundo ideal.

Já Mallarmé foi o poeta do infinito, o mestre em expressar a sensação de descontentamento, o poeta que desejou fervorosamente dar costas à vida e renascer para outro mundo. Cultivava a ideia de que o poeta deveria subtrair-se de todos os contatos com a realidade, criando uma espécie de vazio dentro de si e expressando o desejo pelo niilismo.

A procura pelo paraíso, pelo mundo infinito de caráter atemporal, marcou a produção literária de Mallarmé e Baudelaire. Ambos expressaram o incômodo em estar presos à realidade material, física e terrestre, e ansiaram habitar o céu e ou o infinito. No poema “O Albatroz”, de Baudelaire, o poeta usa o pássaro como metáfora do poeta que se abate pela tristeza de estar preso à terra. É o que se nota ao ler:

Às vezes para brincar os homens da equipagem/
Prendem um albatroz, ave
imensa dos mares/ Esse rei do infinito, acanhado, sem jeito/
Deixa pender as
asas grandes e alvacentas/ O poeta é assim como esse rei dos ares/
Que frequenta a borrasca, do arqueiro a zombar/
Exilado no chão entre chistes
vulgares/ As asas de gigante impedem-no de andar. (BAUDELAIRE, 2012, p. 30).

Mallarmé, nessa mesma tentativa, foi o principal defensor do distanciamento do poeta da sociedade e do mundo material. O poeta deveria viver recluso,

tendo o direito de se retirar do círculo de ação social, trabalhar em meios solitários ou resguardados. Assim, a maior parte dos poetas simbolistas adotou essa atitude. A torre de marfim tornou-se, na verdade, uma realidade, um símbolo da posição do poeta. (BALAKIAN, 2007, p. 67).

Além da negação da realidade, na poética simbolista, a negação temporal também é uma máxima, pois o tempo medido, breve e limitado aprisiona o ser à sua condição limitada, impede-o de pensar além, pois está preso na dinâmica sucessiva

do tempo, nas marcações de presente, passado e futuro. Esse tempo é condenável, pois não consegue se ajustar ao tempo íntimo, ao tempo sugestivo e sensível. Dessa forma, negar o tempo é negar mais uma vez a realidade. Dessa negação tem-se a instauração de um ser abúlico, completamente passivo às implicações tempo-espaciais.

Na impossibilidade de fugir por completo da realidade material, resta a busca por uma evasão ainda maior: a morte. Os simbolistas, influenciados pela ideia de que “a morte é propriamente o gênio inspirador, ou a musa da filosofia” (SCHOPENHAUER, 2011, p. 23), tornaram a morte a musa e o gênio inspirador da poesia.

Os versos simbolistas, em especial os dos mestres Baudelaire e Mallarmé, flertam com a morte, sendo missão dos poetas representar o homem amortalhado no mistério terreno, descrevê-lo como vítima de forças sobre as quais não tem controle. De um lado a outro da Europa, sob a bandeira do Simbolismo, a poesia se tornou uma dança macabra, em que a morte, a grande e formidável intrusa, espera na sombra para misturar-se e arrancar sua máscara no momento menos esperado.

O afastamento da realidade também fez o tema amoroso se afastar da produção simbolista, pois afastar-se do amor era sinônimo de afastar-se da vida. O tema do amor, ou melhor, da vivência dele, é substituído pelo amor amortalhado, fúnebre e melancólico. As mulheres são eternizadas nas figuras das anjas, das deusas, das santas e da Virgem Maria, perdendo a materialidade, deixando de ser fontes de desejo para serem cultuadas como anjas mortas.

Dessa forma, a negação da realidade e do tempo, a tentativa de criar um mundo ideal e as correspondências entre o concreto e o abstrato fundamentam a criação dos temas mais frequentes dessa estética: a liberdade, a evasão, a morte, o niilismo, a saudade, a decadência, o pessimismo, a solidão, o delírio, a angústia, o retorno ao passado, o infinito, o Cosmo, os sonhos, a natureza, o eterno.

Tais temas, já comuns em outros movimentos estéticos e culturais, ganharam uma ressignificação: todos foram sugeridos por meio da linguagem indireta, ambígua e plural dos símbolos, dado que a poesia simbolista não concebe a separação entre forma e conteúdo. A inovação simbolista consiste na reinvenção da linguagem poética, em tornar os temas frequentes na literatura em enigmas a serem sentidos e não decifrados e compreendidos.

Até aqui foram destacados os passos iniciais e decisivos do Simbolismo, a sua fase de consolidação e a formação de um estilo. Uma estética nascida na França, cujos principais e primeiros representantes foram Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud e Verlaine, os quais marcam o momento de efervescência do Simbolismo em Paris, entre os anos de 1885 a 1890.

Balakian (1975) afirma que o Simbolismo foi um movimento parisiense por seu aspecto cosmopolita, que preparou um determinado clima internacional. Com o Simbolismo a arte deixou de ser nacional, pois sua preocupação, como já destacada, não foi o problema temporal, geográfico, histórico, social, político ou sectário; sua preocupação pertencia à esfera não-racional da condição humana, ao mundo interior do homem, com vistas à busca por um paraíso ideal distante da realidade vivida.

Assim, a cidade das luzes acolheu poetas do mundo todo, atraídos pelo reconhecimento de que Paris do artista estava tão longe da França quanto estava da Inglaterra, Alemanha ou qualquer nação burguesa do mundo contemporâneo.

A partir de 1890, começou o momento de irradiação e, em 1900, há uma prodigiosa expansão do Simbolismo da França para o restante da Europa e outros países do ocidente. Em 1920, atinge seu apogeu como movimento artístico e cultural que marcou o final do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX.

Na Inglaterra, o Simbolismo ganhou expressividade com os trabalhos de T. S. Eliot, que teve sua produção marcada por um pendor pessimista e encontrava-se espiritualmente ligada à produção poética de Baudelaire. Nas expressões literárias de Eliot, pode-se perceber que:

[...] a árida paisagem, rarefeita, vazia de vida vibrante e movimento, com a qual nos familiarizamos na poesia simbolista. Os grandes temas decadentes derivados da mortalidade do homem: a idade, a morte, o medo de viver, a esterilidade do esforço humano e o vazio. (BALAKIAN, 1975, p. 132).

Na Alemanha, os ideais do Simbolismo foram difundidos pelos poetas Rainer Maria Rilke e Stefan George, que buscaram o idealismo de uma realidade superior. Já na Espanha, o grande ícone do Simbolismo foi Federico García Lorca, que se apropriou largamente da sinestesia e da musicalidade dos versos simbolistas. A mistura do concreto com o abstrato marcou sua produção poética.

Nesse período de expansão do Simbolismo, cujo centro de irradiação continuava a ser a França, em especial, Paris, nota-se a importante contribuição de

Valéry, simbolista francês, um dos maiores sucessores na França dos grandes mestres simbolistas. Com Valéry, a ligação entre o concreto e o abstrato nunca alcançou um inter-relacionamento tão delicado entre a paisagem interior e os objetos exteriores. O destaque a esses nomes apenas ilustra a expansão e a representatividade do Simbolismo, mas a estética da sugestão ganhou força em inúmeros países e se consolidou como um movimento inovador e universal.

Como já pontuado, a expressão máxima do Simbolismo foi a poesia. No entanto, pode-se observar a influência dessa estética sobre a prosa e o teatro do final do século XIX e início do XX. Para Moisés (2005), os prosadores simbolistas se afastaram da contaminação realista e naturalista e se aproximaram mais do ideário que defendiam, cultivando a chamada prosa poética ou o poema em prosa. Bem como o teatro simbolista, que “contribuiu para encorajar os dramaturgos a abandonar o realismo do teatro e a criar nas suas peças uma sensação de mistério, utilizando a linguagem poética e cenários não-realistas”. (CHADWICK, 1975, p. 80).

Deste modo, a tentativa de resgatar a subjetividade perdida desembocou na formação de uma das mais inovadoras estéticas literárias. O seu poder universalizante fez com que se firmasse pelo mundo todo, obedecendo às características básicas do Simbolismo francês, mas sendo redimensionado pela cultura de cada povo e de cada lugar. Como herança, segundo Chadwick (1975), ficou o poder de recriação de um estado emocional, para além da mensagem intelectual, mediante formas de expressão não convencionais.

Esse não convencionalismo fez o Simbolismo, mesmo sob a égide parnasiana, tornar-se a grande referência para a lírica moderna. As inovações linguísticas marcadas pela ilogicidade da palavra e da arte em geral constroem um terreno propício para as vanguardas do século XX, em especial o Surrealismo, que a partir de 1920 aproximadamente, sob forte influência de Rimbaud, tornou-se o novo ponto de encontro dos que desejavam penetrar para além da realidade.

Quanto à crítica ao movimento, Muricy (1951) destaca que a repulsa ao movimento foi filha da surpresa, dos preconceitos, dos hábitos de espírito e do feitio irredutível das mentalidades. As principais críticas de oposição foram tecidas pelos franceses Anatole France, Jules Lemaitre e, sobretudo, pelo alemão, residente em Paris, Max Nordau. Para eles, os simbolistas eram selvagens e bárbaros no final duma velha civilização, e o Simbolismo não passou de uma afetação, uma exaltação de ânimos e uma literatura inconsistente.

No entanto, ainda conforme Muricy (1951), só os olhares posteriores, mais atentos e menos preconceituosos conseguiram, enfim, pontuar que o Simbolismo foi tão prodigiosamente fecundo que a poesia moderna se alimentou o bastante a ponto de o superá-lo.

3.2 O repouso do símbolo em Portugal

Em fins do século XIX, especialmente a partir de 1890, Portugal enfrentava uma série de abalos causados por uma crise econômica e política que afetou profundamente a vida social e cultural do país. Como aponta Máttar (1996), essa crise resultou da soma de vários acontecimentos enfrentados pelos portugueses na última década dos oitocentos, a citar: a reação contra o *Ultimátum* inglês (1890), que exigia que as forças portuguesas fossem retiradas do Xire, na África, reforçando a perda de poder de Portugal; o Tratado com a Inglaterra; as trocas constantes de cargos do governo e a vitória dos candidatos republicanos em 1889, pondo fim ao regime monárquico.

Todos esses acontecimentos agitaram os ânimos do povo português, que reagiu levantando a bandeira do nacionalismo extremado, defendendo as causas nacionais em reação à imposição das forças estrangeiras, especialmente a força inglesa. No âmbito literário, escritores de diferentes gerações “engajaram-se em torno de um mesmo ideal e, nas páginas do folhetim *Anátema*, extravasaram seus sentimentos nacionalistas”. (MOISÉS, 1994, p. 25).

Assim, ainda conforme Moisés (1994), surgem no fim do século português duas tendências espirituais opostas, mas ligadas entre si. De um lado, havia a defesa pela renovação da pátria, pela valorização da terra e das tradições populares. Esse grupo, com inclinações para o sentimento nacionalista, foi o representante em fins do século XIX do chamado Neogarretismo. Impregnados pelo sentimento saudosista, os expoentes desse grupo foram: António Nobre, Alberto de Oliveira e Afonso Lopes Vieira.

Por outro lado, erguia-se o outro grupo que, no lugar do olhar ufanista sobre a pátria, foi tomado pelo sentimento derrotista, já que Portugal teve que ceder às imposições inglesas. Esse grupo substituiu o fervor revolucionário de luta e defesa pela pátria pelo pessimismo e pela descrença, sendo tomado pela força da crise

finissecular em Portugal. O escritor António Nobre, por conta de seu misticismo literário, representou também esse grupo ao lado de Mário Laranjeira.

Essa onda pessimista que já se espalhava nas produções artísticas, sobretudo literárias, em toda Europa, instaura-se definitivamente em Portugal,

com o surgimento do grupo “Vencidos pela Vida” (1887). Descrentes dos postulados positivistas ou mesmo do socialismo utópico, seus frequentadores reúnem-se em jantares, gozando a vida, num diletantismo, que os levava a reconhecer a inutilidade dos esforços construtivos e a derrota dos ideais, num meio social totalmente arredo às forças progressivas. (MOISÉS, 1994, p. 26).

Esse contexto propiciou a instauração do espírito decadente em terras portuguesas, e conseqüentemente, as primeiras faíscas da estética simbolista, que, já consolidada na França, começava, pois, a se apresentar em Portugal de maneira difusa e complexa, pois,

sob a rubrica de simbolistas enfeixavam-se poetas de várias tendências, algumas delas contraditórias, suficientes para nos dar a ideia de que o Simbolismo não constituiu um movimento nem uniforme nem estático, nem dirigido como foi o Realismo: à mercê dos individualismos múltiplos em qualquer estágio de sua evolução. (MOISÉS, 2005, p. 212).

Em meio a essa atmosfera, a tônica da estética simbolista começava a se fazer cada vez mais presente, ainda que em meio aos escritos tidos como realistas e ou parnasianos. Assim, autores como Antero de Quental e Eça de Queirós revelaram em suas últimas produções uma subversão dos postulados realistas, indo ao encontro da atmosfera pessimista. Descrentes da realidade, adotaram uma relação mais íntima com a natureza, estabelecendo, desse modo, o que os simbolistas tanto desejavam, a correspondência entre o mundo natural e o espiritual.

Esse cultivo do pensamento simbolista por diversos autores de tendências diferentes alicerçou o terreno para as orientações finisseculares advindas do Simbolismo francês. No entanto, como afirma Moisés (2005), o pensamento realista permanecia em alguns, exercendo influência até princípios do século XX, de tal modo que, em Portugal, foi preciso chegar a 1889 e cruzar a década de 1890 para enfim observar o domínio das ideias novas.

Assim, pois, em 1889, surge a primeira tentativa mais expressiva de estabelecer a estética simbolista em território português, o aparecimento de duas

revistas: *Boêmia Nova* e *Os Insubmissos*, as quais foram criadas tendo como objetivo propagar e afirmar o Simbolismo na literatura de Portugal.

António Nobre, Alberto de Oliveira e Alberto Osório de Castro foram os principais representantes da *Boêmia Nova*, que se concentrou na propagação das ideias pessimistas, da visão mórbida e da crença num espaço ideal, como uma alternativa de refúgio da realidade material, enquanto que *Os Insubmissos* era representada por Eugénio de Castro, Francisco Bastos e João de Menezes. Para Moisés (1994), a maior contribuição desta revista foi, sem dúvida, ter publicado e divulgado o primeiro poema considerado simbolista da literatura portuguesa: o poema “Nemural”, de autoria de João de Menezes.

Com as publicações dessas revistas, o movimento simbolista ganhou forças suficientes para que, no ano seguinte, em 1890, fosse efetivamente inaugurado como escola literária portuguesa na transição do século XIX para o século XX, a partir da publicação da obra *Oaristos*, de Eugénio de Castro. No ano seguinte, o mesmo autor publica *Horas*, semelhante à obra anterior, reforçando ainda mais o desenvolvimento da estética.

Nem tanto as obras em si, mas sim os prefácios de *Oaristos* e *Horas* foram considerados os textos fundadores da estética simbolista em Portugal. Como afirma Guimarães (1990), foi através de prefácios que o Simbolismo português ganhou ares de movimento, por indicar reflexão estética e propostas estilísticas.

Os referidos prefácios provocaram frêmito no cenário literário português, cumprindo a função de organizar e apontar os traços mais comuns do movimento simbolista, ainda que tidos como textos mais didáticos do que crítico-reflexivos, pois, segundo Moisés (1994), o prefácio de *Oaristos* tem uma base fundamentalmente formal, arrolando algumas novidades à poesia, no que se referem ao vocabulário, à rima, à aliteração e ao ritmo. Já o prefácio de *Horas* é menos dogmático e mais flexível, mas ainda padece de uma concepção mais ampla do que seja Simbolismo e de uma concepção de mundo norteadora do processo.

Desse modo, “é neste ambiente e a partir de textos como estes que se vai definindo o espaço duma poética que, pouco a pouco, acompanhará o aparecimento de variadas obras, onde a poesia predominará”. (GUIMARÃES, 1990, p. 38). A partir de 1889 até os primeiros anos da década de 1890, destacam-se no cenário do Simbolismo português os escritores: Eugénio de Castro, António Nobre, António de

Oliveira Soares, Júlio Brandão, José Lacerda, Alberto Osório de Castro, Alberto de Oliveira e Camilo Pessanha.

Dentre esse grupo, é a poesia de Eugénio de Castro, de António Nobre e de Camilo Pessanha que constituirá o que de mais significativo e expressivo pode-se encontrar na poética simbolista portuguesa, ora seguindo alguns aspectos dos mestres franceses, ora criando suas próprias sugestões. Os dois primeiros foram notadamente reconhecidos durante o período de suas produções, chegando a fazer “escola”, já Camilo Pessanha foi conhecido e reconhecido pelos portugueses mais tardiamente.

Com expressão maior na poesia, o que não difere de nenhum lugar em que a poesia simbolista se fez presente, o Simbolismo português “teve três orientações fundamentais: o formalismo decadentista, a linguagem coloquial e a expressão vaga e fluida dos estados de alma”. (MOISÉS, 1994, p. 37). Observa-se também a instauração de duas vertentes simbolistas em Portugal, uma de caráter mais nacionalista, voltada ao saudosismo, ao culto à natureza como forma de distanciar-se do centro urbano/cidade; e outra mais universal, reforçada pelos princípios dos poetas franceses.

A vertente nacionalista prendia-se aos símbolos que retomassem os feitos e tempos heroicos de Portugal, buscando as raízes do povo e da terra. Volta-se ao ambiente campesino, diferindo-se do caráter mais urbano dos “Quadros parisienses” de Baudelaire. Já a vertente de caráter mais universal retoma o caráter pessimista do Simbolismo, inutilizando a vida ativa e a realidade material, numa frenética fascinação pela morte.

A respeito dos três maiores representantes do Simbolismo português, pode-se dizer que Eugénio de Castro e António Nobre estiveram mais relacionados com a vertente mais nacionalista, enquanto que Camilo Pessanha recorreu à vertente universal. No entanto, não há como engessá-los numa dada vertente, pois a poesia fluida dos três passou por vários caminhos, sem amarras a tendências de forma e conteúdo.

Eugénio Almeida de Castro nasceu em 1869, em Coimbra, onde se formou no Curso Superior de Letras. Entrou em contato com a poesia simbolista francesa, após ter viajado a Paris. Em 1889, Eugénio de Castro, então com vinte anos, começa ativamente a difundir a poética da sugestão em terras portuguesas, fundando nesse mesmo ano a revista *Os Insubmissos* e colaborando com a revista *Boémia Nova*. Em

1890, ao lançar sua primeira obra *Oaristos*, fica reconhecido como o introdutor do Simbolismo em Portugal. Nos anos seguintes, em fins do século XIX, até as primeiras décadas do século XX, Eugénio de Castro publicará diversas obras que atenderão aos preceitos simbolistas.

Boa parte de suas produções poéticas seguiu a linha da poesia simbolista francesa. No que tange à forma, apresentava um vocabulário rico e raro, bem como suas rimas, imagens sensoriais, aliteraões, versos melódicos na tentativa de elevar a poesia à condição de música. Esse trabalho formal em suas poesias era levado ao extremo, pois tinha um cuidado extremamente rigoroso com o aspecto físico do poema, tão formal que, para Moisés (1994), beirava ao artificial, apresentando uma poesia de mera imitação dos mestres franceses. É o que se observa ao ler a primeira estrofe do poema “Um sonho”, de 1889: “Na messe que enloirece estremece a quermesse, / O sol, o celestial girassol, esmorece.../ E as cantilenas de serenos sons amenos/ Fogem fluidas, fluindo à fina flor dos fenos...”.

No que se refere a temáticas, Eugénio de Castro recorre a temas ligados à tônica decadentista do Simbolismo. Seus versos exprimiam a recusa pela vida, o sofrimento, a solidão, a dor, o pessimismo e a total descrença até chegar ao niilismo. Cultivava o desejo de habitar um espaço ideal, muitas vezes representado pelo espaço celeste, sendo considerado, como a maioria dos poetas portugueses, um nefelibata, como seu eu-lírico afirma no poema “Certa voz”: “Fujamos do mundo nefando/ [...] / D’estes desertos glaciais/ [...] / Subamos às ilusões gratas// N’um voo de nefelibatas!”.

Além de ser um representante fiel do decadentismo francês, Eugénio de Castro foi um forte defensor do saudosismo, quase que inerente à literatura portuguesa, cultuando o passado. A contemplação dos tempos idos revela também o desejo de distanciamento do presente, uma forma de evasão da realidade. O tempo pretérito em sua poesia é revelado pelo universo mais mítico, que pode ser bíblico ou não.

Como nos poemas: “Salomé”, de 1896 retoma a história bíblica da mulher que desejou a cabeça de João Batista:

Finda a lição de dança/ Solto o negro cabelo, onde cantam sequins/ E quase nua, Salomé descansa/ [...] / Salomé amava João/ Ainda mais do que amava o leão que lhe morreu; e “Pan”, do mesmo ano: A meio da carreira, eis os satyros breve/ Param, ouvindo Pan, que os chama, e abandonando/ O rastro

musical das Oreades leves,/ Partem buscando o deus, em tumultuoso bando.
(CASTRO, 1986, p. 5-8).

Ao lado de Eugénio de Castro, ergueu-se o nome de António Pereira Nobre, nascido em 1867, no Porto. António Nobre tentou ingressar no ensino superior em Portugal, mas não obteve êxito. Parte, então, para Paris onde bacharela-se em Direito. É em Paris que entra em contato com a estética simbolista, publicando, em 1892, o seu primeiro livro: *Só*, o único publicado em vida, já que falece precocemente em 1900, auge das produções simbolistas portuguesas, contando apenas trinta e três anos.

Mesmo tendo tido um contato expressivo e direto com a poesia simbolista francesa, António Nobre “é dono de um estilo peculiar, a tal ponto que se pode dizer que, a par das influências que recebeu dos simbolistas franceses, inventou um Simbolismo todo seu”. (MOISÉS, 1994, p. 49). António Nobre instaura um ritmo fluente na sua poesia, aproximando a escrita poética à fala; valoriza o verso espontâneo, distanciando-se da formalidade clássica. Essa liberdade formal, esse simbolismo menos decorativo e mais emocional, o distancia expressivamente de Eugénio de Castro.

António Nobre recorre ao processo de fragmentação da linguagem, procurando expressar o mundo conturbado e caótico. Cria em sua poesia um mundo vago e indeciso, através da exploração do tempo psicológico e do fluxo de consciência. Dessa forma, ele buscou representar um simbolismo que dispensasse as formas pré-estabelecidas dos mestres franceses, dispensou muito mais que Eugénio de Castro os arquétipos do Simbolismo francês. Sua poesia foi íntima e presa às sensações de um eu-lírico de ar pueril.

O que não o difere dos mestres franceses e tampouco dos simbolistas portugueses é a exploração da musicalidade dos versos, ou seja, a tentativa de elevar a poesia à arte da música. Sua poesia apresenta um ritmo cantante, muito mais próxima da oralidade do que da escrita, com repetições de versos ou de estrofes (refrão). Seguindo, ainda, a linha do Simbolismo propriamente português de caráter saudosista e nacionalista, António Nobre valorizou os aspectos naturais, com os olhos sempre voltados para o campo.

A oposição campo *versus* cidade é bastante evidente em sua poesia. A figura da cidade representará o espaço de desalento, de opressão, de solidão e dor; enquanto o campo será um lugar de alento, de felicidade plena e de acolhimento. O

campo se ligará ao passado e a cidade ao presente. Por isso, o culto ao passado e à infância.

A cidade representará o tempo presente, pois é nela que o tempo passa, acelerando e esmagando o gosto pela vida, diluindo as pequenas sensações. Nela, o homem sente que tem que crescer, que tem que pensar, enquanto no campo o tempo pára ou, ao menos, passa devagar, exigindo menos pressa. A naturalidade e o frescor do campo dispensam maturidade, e o ser pode perdurar-se ingênuo e infantil. A infância representará ao mesmo tempo o paraíso perdido e o paraíso buscado.

É no campo e no tempo pretérito (tempo da infância) que o eu-lírico se sente senhor de si e pleno, como nos versos do poema “O Meu Condado”, publicado, em 1899, na revista *Boémia Nova*. Nele, o eu-lírico se sente senhor do mundo, poderoso e forte: “No campo azul da alada fantasia/ Edifiquei outrora, por meu mal,/ Castelos de oiro, esmalte e pedraria,/ Torres de lápis-lazúli e coral./ [...] O meu condado – o meu condado, sim!/ Porque eu já fui um poderoso conde”.

Esse apego à infância traduz-se na fixação da imagem materna nos versos de António Nobre. A figura da mãe representará o refúgio, a proteção e o alento dos males da vida. A mãe apazigua o sofrimento do adulto incompreendido. Logo, a mulher é representada pela imagem santificada da mãe e da amada.

Além da figura materna, a figura do lar se fará presente como o espaço de pureza e tranquilidade do eu-lírico, que deseja incessantemente a volta ao seio materno e/ou ao lar, e dessa forma, seus versos tendem a lembrar o passado, sua infância, através da memória, exatamente como se observa nos versos de “António”:

Que noite de Inverno! Que frio, que frio!
 Gelou meu carvão:
 Mas boto-o à lareira, tal qual pelo estio,
 Faz sol de verão!
 Nasci, num Reino d'Ouro e amores,
 À beira-mar.
 Ó velha Carlota! Tivesse-te ao lado,
 Contavas-me histórias:
 Assim... desenterro, do Val do Passado,
 As minhas Memórias.
 Sou neto de Navegadores,
 Heróis, Lobos d'água, Senhores
 Da Índia, d'Aquém e d'Além-mar!
 [...]

(NOBRE, 2009, p. 57)

O peso do tempo, da cidade e da vida cotidiana alimentam a alma de tédio e melancolia. Daí surgem na poesia de António Nobre as temáticas voltadas à dor, ao sofrimento, ao tédio e, conseqüentemente, à morte. O eu-lírico padecerá da incompreensão do presente ao não encontrar um lugar no mundo. Logo,

o resultado é que o poeta acaba vendo tudo através duma cortina de lágrimas, tomado dum sentimento ambíguo e entristecedor: a um só tempo, desadora a vida porque lhe parece schopenhauerianamente um fio ininterrupto de dores, e lastima abandoná-la. (MOISÉS, 2005, p. 219).

Todo esse desalento desemboca no que Baudelaire chamou de *spleen*, ou seja, a queda contrária ao idealismo; o tédio inevitável que se configura na representação do espaço inferior/ infernal. De modo que a poesia de António Nobre vai do paraíso da infância e do campo ao culto do mito do poeta satânico, que reconhece a poesia como uma “ciência demoníaca”. Assim, o eu-lírico de António Nobre passa a ecoar: “Ó força do sol-pôr! Ó Inferno de Dante/ Açougue d’ astros! Ó sabat de feiticeiras!/ Ó sol ensanguentado! Ó cabeça falante,/ Que o funâmbulo Poente anda a mostrar nas feiras!”.

António Nobre conseguiu empreender à estética simbolista em Portugal, iniciada por Eugénio de Castro e consolidada por Camilo Pessanha, que é considerado o maior poeta simbolista português. A vida e obra de Camilo Pessanha será, pois, evidenciada separadamente, por ser um dos focos deste trabalho.

De modo geral, a poesia simbolista portuguesa não fugiu muito ao “modelo” implementado pelo Simbolismo francês, apresentando a tônica decadente, os versos melódicos, a liberdade formal, a busca pelo mundo ideal, o aniquilamento da razão, o uso dos símbolos para atingir a sugestão, o isolamento do eu-lírico, a incompreensão da realidade, que resultaria no sofrimento, no tédio, no niilismo e, por fim, na morte. Mas a cor local se fez presente no tocante ao culto nacional e ao saudosismo, características peculiares do Simbolismo português.

A incompreensão dessa estética em terras portuguesas levou muitos críticos literários e escritores a considerarem o Simbolismo como uma patologia, uma arte mórbida, obscura, sem sentido e sem fundamento. Como aponta Guimarães (1990), as críticas mais severas ao Simbolismo português partiram de Mendes Corrêa e José Coelho Moreira Nunes, que consideraram o movimento como uma manifestação patológica ou aberração. Os críticos portugueses tomaram como base a célebre obra *Degenerescência*, de Max Nordau, publicada em 1893, que, dentre

tantas críticas à arte simbolista, considerava que as obras simbolistas eram tão obscuras que se tornavam meros enigmas incompreensíveis.

No entanto, a poética simbolista, que ganhou força na transição do século XIX para o século XX em Portugal, foi responsável por profundas transformações, em especial, na forma da poesia portuguesa, pois, ao libertá-la do peso do rigor formal, abriu caminho para a revolução formal empreendida pelos modernistas, a exemplo de Fernando Pessoa que “acaba por assumir alguns aspectos mais ostensivos da poesia simbolista na série de poemas *Ficções do Interlúdio*, publicada no Portugal Futurista (1917)”. (GUIMARÃES, 1990, p. 40).

3.2.1 Camilo Pessanha: expoente do Simbolismo português

Camilo de Almeida Pessanha nasceu em Coimbra, em 7 de setembro de 1867, pertencendo, assim, “à geração nascida em torno de 1860, destinada a viver no clima inquieto do fim-do-século”. (SPAGGIARI, 1982, p. 40). Essa fase refletia o período de crise e decadência da nação portuguesa, subjugada ao ultimato inglês.

Em 1884, após concluir os estudos secundários, Camilo Pessanha se matricula na Faculdade de Direito em Coimbra e, em 1887, publica o primeiro poema conhecido de sua autoria: “Madrigal”. No ano seguinte, interrompe os estudos por motivos de saúde, vindo a concluir o curso em 1891.

No entanto,

mais que pelos estudos, na verdade pouco brilhantes, Camilo parecia atraído pela atmosfera de boemia que respirava na cidade universitária e pelos ares de Paris que circulavam nos ambientes restritos e exclusivos dos jovens literatos. Extinto havia pouco o eco da Questão Coimbrã, eram estes os anos da *Bohémia Nova* e de *Os Insubmissos*, as duas revistas rivais que assinalaram o novo curso da literatura portuguesa do final do século XIX. Mas Pessanha ficou à margem da vida acadêmica, não participando nas acesas polêmicas dos intelectuais. (SPAGGIARI, 1982, p. 13-14).

Camilo Pessanha “convertia-se” à tônica decadente do Simbolismo, tornando-se um assíduo bebedor de absinto, o que acentuava sua fragilidade física e sua apatia pela vida. Via-se, assim, como sua pátria, entregue a uma decadência irreversível. Buscou em vários lugares de Portugal meios de viver, guiado por seu espírito inquieto. O homem Pessanha tornava-se o poeta de vida conturbada, sob efeitos do álcool e sob as influências dos simbolistas franceses Baudelaire e Verlaine.

Ele começava, pois, a se destacar como um poeta que cumpria uma completa simbiose entre vida e obra. Sua aproximação com o Simbolismo foi pessoal, fazendo da poesia um instrumento de conhecimento de si e do mundo. De tal forma que,

como nenhum outro escritor da época, ele soube fazer da poesia um espaço propício ao registro dos dolentes estados de alma, da melancolia tênue, da dor funda e sem remédio, evitando o confessionalismo, a manifestação direta dos sentimentos. Tudo em Camilo Pessanha é sugestão ou imprecisa evocação dos momentos inefáveis. (MOISÉS, 1994, p. 54)

Sua adesão instintiva às temáticas decadentes o leva a negar a realidade do seu tempo, e como o tempo é inseparável do espaço, em 1893, inscreve-se para lecionar no Liceu de Macau, onde é nomeado, partindo em 19 de fevereiro de 1894, iniciando, assim, o exílio voluntário no extremo oriente.

Já que,

para os homens que vivem durante o Decadentismo, o Oriente torna-se um pretexto para fugir à realidade do seu mundo em declínio, não é o fascínio dos ambientes desconhecidos e exóticos que impele os intelectuais para a fuga, mas sobretudo o desejo de se afastarem, pelo menos fisicamente, de uma situação existencial insustentável. (SPAGGIARI, 1982, p. 31).

No Liceu, lecionou várias cadeiras, especialmente de Filosofia e de Direito. Começou também a contribuir para o jornal *O Progresso de Macau*, com publicações de alguns poemas seus e traduções de poemas chineses, os quais “espelhavam os mesmos traços da sua vivência: solidão, exílio, fuga a um mundo real insuportável e nostalgia da pátria abandonada”¹(FRANCHETTI, 2009, p.34).

Camilo Pessanha passou a morar com uma concubina chinesa com quem teve um filho, João Manuel, nascido em 1896, mas que morreu ainda muito jovem por conta da tuberculose. Tornou-se viciado em ópio, o que contribuiu para seu estado de decadência física, sendo “chamado pelos ‘chinas’ de *pune-tio-iane-mean*, literalmente ‘homem de meia vida’, morto-vivo” (SANTOS; LEAL, 2007, p. 18).

O vício pelo ópio tornava-se mais um instrumento de fuga para os paraísos artificiais, sendo, portanto, uma maneira de diminuir a inquietação existencial, além da

¹Informação concedida por Paulo Franchetti, no prefácio de apresentação da obra *Clepsidra*, de Pessanha (2009).

saudade da pátria. Sua debilidade física e seus problemas de saúde o fizeram retornar a Portugal por várias vezes entre os anos de 1896 a 1916.

É durante sua última estada em Portugal, de setembro de 1915 a março de 1916, que o trabalho literário de Pessanha é observado com mais atenção pelos amigos, editores e escritores de seu país. Em Lisboa, frequentava os cafés, os círculos literários e visitava casas de amigos, em especial, a da família da escritora Ana de Castro Osório.

Em 1915, Fernando Pessoa pede a autorização do poeta para publicar alguns de seus poemas no terceiro número da revista *Orpheu*; no mesmo ano, a revista *Centauro* publica no seu número único em torno de 15 poemas de Pessanha.

No entanto, Camilo Pessanha não se preocupava em salvaguardar suas poesias da dispersão, foi então que o filho da escritora Ana de Castro Osório, João de Castro Osório, “conseguiu persuadir Pessanha a recolher as suas poesias, algumas inéditas, outras dispersas em revistas, numa publicação finalmente organizada”. (SPAGGIARI, 1982, p. 19).

Desta recolha de poemas em 1916, resultou a publicação de seu único livro de poemas: *Clepsidra*, em 1920, pela editora Lusitânia, de propriedade de Ana de Castro Osório, ficando a seu cargo a versão da primeira *Clepsidra*, já que Camilo Pessanha não participou da organização desta obra.

Desse modo, como aponta Santos e Leal (2007), surge em torno da *Clepsidra* de Pessanha um problema ecdótico, pois não é possível determinar se a obra tem mais a ver com o poeta ou com quem fez a edição.

A primeira edição de *Clepsidra* reuniu em torno de cinquenta poemas, já que, como destaca Franchetti (2009), Camilo Pessanha não foi autor de obra volumosa, e só após pesquisas posteriores, o número de poemas de sua autoria aumentou, chegando a cinquenta e seis poemas. Uma vez que o poeta parece ter-se concentrado em trabalhar seus versos, deixando-nos sucessivas versões dos poucos poemas.

O resto do tempo continuou o estudo de cultura e língua chinesa, fazendo traduções dos textos chineses, atuando em Macau como professor, poeta, tradutor, juiz; exercendo funções entre o Direito e a Literatura, chegando a receber a comenda da Ordem de Santiago pelos serviços prestados às letras e artes em 1919, em Macau. No entanto, a entrega ao ópio e à abulia era maior. Os problemas de saúde se

agravavam, até que, em março de 1926, falece em Macau, terminando, assim, seu exílio ultramar.

A produção literária deixada por Camilo Pessanha pode ser dividida em quatro grupos, todos de dimensão reduzida. Em primeiro lugar, temos os poemas. Em segundo, os textos de prosa ficcional, que são poucos. Em terceiro, os artigos de prosa reflexiva, de temática variada. Finalmente, as traduções de poemas ou ditados chineses.

Na sua atividade literária, como já pontuado, vida e obra se entrelaçam mutuamente, pois parece inevitável descobrir na obra de Pessanha vestígios da sua biografia, “pois todo seu cancionário é a projeção do conflito consigo próprio e com o mundo”. (SPAGGIARI, 1982, p. 20). Mas é preciso evitar qualquer forma de reducionismo, a fim de não tornar a sua obra em puro e simples reflexo de sua vida.

A respeito de seus textos poéticos, há um ponto que é muito discutido: o suposto exotismo na sua obra, no que se refere a Macau, ou seja, sobre a influência da poesia chinesa sobre a sua poesia. Em *O Simbolismo na obra de Camilo Pessanha*, Spaggiari (1982) destaca que se tem considerado muito o Oriente ligado à obra poética de Pessanha, e, no entanto, como homem, Camilo Pessanha foi um português orgulhoso de ser português, e um europeu ligado à sua civilização; como poeta foi um simbolista convicto.

Assim, se o Oriente está na obra de Pessanha enquanto ambiente, não passa de uma inspiração pictural e uma decoração exótica, pois o contato assíduo com a literatura chinesa podem, no máximo, ter reforçado as tendências já presentes na sua poética, em especial, a procura pela musicalidade e a desarticulação lógico-sintática do período. De modo que o mais adequado, “no caso das relações entre a poesia de Pessanha e a poesia chinesa, não é pensar em influência, mas em reconhecimento, em descobertas de similaridades”. (FRANCHETTI, 2009, p. 40).

Um reconhecimento que surgiu da admiração e da apreciação que teve pela literatura chinesa, bem como pela arte em geral, pois, durante o tempo em que esteve em Macau, foi colecionador e expositor de peças chinesas, procurando sempre compreender as raízes da civilização que escolhera para exilar-se de sua pátria.

No entanto, o que fez de Camilo Pessanha a expressão máxima do Simbolismo português foi a poética realizada de forma bastante singular, com uma dicção própria que o distingue de António Nobre e Eugênio de Castro. A novidade do simbolismo de Pessanha e que ao mesmo tempo o torna importante para a lírica

moderna consiste, no apurado senso de ritmo, que violenta os princípios da metrificação tradicional, a recusa do descritivismo e, sobretudo, a recusa de um sentimentalismo confessional, que constitui a baliza de seu tempo. (FRANCHETTI, 2009).

Pessanha, ao contrário dos simbolistas portugueses, vive suspenso entre o passado e o futuro; o tempo, um dos motivos principais de sua poesia, é sempre fluído. Essa fluidez temporal advém do olhar melancólico, onde tudo é melancolia, fragmentação, esvaziamento de afetos e a supressão de sentimentos. De modo que sua poesia rearranja os lugares comuns do tempo e os analisa segundo obsessões próprias. Para ele, a poesia é “o reflexo de ser e de viver, antes de ser a aplicação voluntária de teorias literárias e filosóficas”. (SPAGGIARI, 1982, p. 40).

Quanto ao aspecto temático, a poesia de Pessanha reflete a ideia de morte, de nostalgia, de melancolia, de exílio e, sobretudo, a ideia de preocupação obsessiva com o tempo.

A temática da morte na *Clepsidra* de Pessanha, como afirma Moisés (1994), surge sem a aura romântica, que a torna essencialmente bela e gloriosa. A morte, nos versos simbólicos do poeta, representa a aniquilação total, além de ser entendida como metáfora também, pois representará uma experiência de perda do eu e de incompreensão do mundo, antecipando, assim, o processo de despersonalização, que será a tônica da poesia moderna. A morte representará a impossibilidade de apreender o que quer que seja da realidade circundante.

Ainda, segundo Moisés (1994), quanto à temática do tempo, é possível encontrar duas posturas diante desse drama. De um lado, adota uma postura de desistência, isto é, revelando mais uma vez o culto à morte; e, do outro lado, o poeta procura instaurar a duração no fluxo contínuo, através do devaneio, da continuidade melodiosa e do mito. A fuga para o passado será, portanto, um modo, também, de ilusão e negação do tempo real.

Quanto ao exílio, melancolia e nostalgia na obra de Pessanha, Franchetti (2001) afirma que o exílio é conduzido por uma saudade concreta, determinada, que potencializa sempre o desejo de retorno. O olhar nostálgico é representado pela irreversibilidade do tempo, dentro do qual a ruptura com a origem é sentida como uma fratura dolorosa. A melancolia apresenta-se como fruto da reflexividade, que exprime tudo como impermanência, inapreensibilidade e esvaecimento.

Vem daí a inadaptação ao mundo pelo poeta, representada pela imagem do exilado. [...] Ao contrário de António Nobre, que encontra no passado lenitivo para as dores do presente, Pessanha é um desenraizado: o Lar é conspurcado, destruído por um “furor cruel e simiesco” [...]. (MOISÉS, 1994, p. 57).

Assim, a morte, o exílio, a nostalgia, a melancolia e o tempo representam a renúncia, um niilismo, uma fuga e uma tentativa de desistência ante qualquer empreendimento, pois o eu-poético tem a certeza da inutilidade da luta e da ação frente ao mundo real. A mesma renúncia é empregada às questões ligadas ao amor e à mulher na sua obra. A figura feminina é representada por uma figura sempre sonhada ou perdida; e o amor não é ativo, padecendo também de abulia essencial.

Quanto aos aspectos formais, a poesia de Camilo Pessanha representa a fragmentação, a descontinuidade, a fluidez e a passividade. Os símbolos e metáforas anulam as coordenadas espaciais.

As referências histórico-biográficas se tornam fugazes, onde contornos, tons e cores adquirem uma fluidez que se transmite ao ritmo dos versos. As categorias perceptivas fundem-se e subvertem-se na sinestesia. (SPAGGIARI, 1982, p. 49).

A mesma visão desarticulada do real faz com que os versos de sua poesia procurem em grau máximo o fluxo da música, com a valorização fono-simbólica do texto poético. As aliteraões, as assonâncias, os ecos, a referência explícita a instrumentos musicais constitui a linguagem musical de Pessanha, que a utiliza como mais uma maneira de caracterizar a ausência da objetividade, apresentando uma linguagem sempre renovada, sugestiva e não convencional.

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 de 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 sílabas. (SPAGGIARI, 1982, p. 13).

Quanto à métrica, Pessanha não optou pelo verso livre, permanecendo, predominantemente, mais fiel à estrutura rígida do soneto. No entanto, suas inovações estão no rebuscamento das rimas ou nas rimas imperfeitas. A sua sintaxe caminha constantemente na ambiguidade e na desarticulação e desestruturação sintática do

período. Tais inversões “possibilitam novas combinações, que substituem a lógica e o processo racional”. (MÁTTAR, 1996, p. 130).

O léxico de suas poesias não está na esteira dos vocábulos raros, ou de criação de neologismos, pois o autor adota um vocabulário mais prosaico e coloquial. O léxico atende aos temas, ou seja, utiliza figuras/palavras que possam recobrir suas temáticas.

Assim, há a presença de vocábulos ligados à fuga, à evasão, à morte, à melancolia, ao exílio, à saudade, à nostalgia e ao tempo. Utiliza também vocábulos que representam a natureza, como forma da famosa relação de correspondência do mundo natural e o espiritual, com atenção especial ao vocábulo “água”, que carrega em si a fluidez de sua poesia. Além de vocábulos referentes às cores, à musicalidade, à religiosidade e ao mar, que é também metáfora da fluidez temporal.

Desse modo, entre influências do Simbolismo francês e sua forma particular de interpretá-las e segui-las, Camilo Pessanha, ainda que só posteriormente, foi e é considerado o grande expoente do Simbolismo em Portugal, além de influenciar e antecipar a poesia moderna do século XX em seu país, pois “a leitura de seus poemas, que corriam de mão em mão em manuscritos e eram lidos nos cafés, marcou profundamente Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro”. (FRANCHETTI, 2009, p. 23).

No entanto, assim como sua extensão literária, não é tão grande o número de obras consistentes dedicadas à vida e à obra de Camilo Pessanha. Para Franchetti, um dos estudiosos atuais da lírica de Pessanha, o trabalho de maior importância e o pioneiro também é o livro *A Clepsidra de Camilo Pessanha*, de Esther de Lemos, publicado em 1956, quando a poesia de Pessanha ainda não estava sequer toda reunida em livro.

Portanto, quase todos os demais trabalhos surgidos após o empreendimento de Esther de Lemos, a qual optou por seguir um enfoque estilístico da obra de Pessanha, seguem as suas observações acerca dos estudos morfossintáticos, imagísticos e prosódicos da obra do poeta.

De modo que, para Franchetti (2001), mesmo sendo o grande representante das letras simbólicas de Portugal, quando se considera a fortuna crítica de Camilo Pessanha, constata-se que a maior parte dela é constituída de trabalhos que atualizam os dados biográficos e a psicologia do autor, sendo, de fato, poucos os títulos nos quais se pode encontrar um olhar que se dirija primeiramente aos seus

textos, o que implica a necessidade de trabalhos que possam abordar uma leitura mais profunda dos poemas, que atente para sua concretude temática e formal, sonora e imagética.

3.3 O repouso do símbolo no Brasil

As transformações econômicas, políticas, sobretudo, culturais ocorridas na Europa nas últimas décadas do século XIX atingiram a sociedade mundial. No Brasil, os anseios giravam em torno dos ideais republicanos e abolicionistas, com o propósito de modernização da sociedade brasileira e uma nova organização política e econômica.

Com o avanço da luta abolicionista e a decadência da monarquia, chegasse aos dois momentos mais decisivos: em 1888 – a Abolição da Escravatura e, em 1889, a Proclamação da República. Logo, pouco a pouco, o Brasil foi sentindo os reflexos da modernização: economia mais urbana e industrial, organização de um sistema educacional, novos conhecimentos científicos incorporados à medicina, além das movimentações culturais, com base nas estéticas europeias.

No panorama literário do Brasil do século XIX, é importante destacar, bem como afirma Amaral (1996), que é a poesia que ocupa lugar de destaque. Por ela passaram as aspirações políticas da República e do Abolicionismo, as aspirações a uma vida moderna, o elogio do progresso e da ciência, as reivindicações libertárias, em geral, tanto no campo político quanto no social.

No que diz respeito às produções, havia uma mescla de expressões, pois, até as últimas décadas do século XIX, no Brasil, entrecruzavam-se as produções realistas, as naturalistas e as parnasianas. A prosa caminhava sob os ditames realistas e naturalistas, enquanto a poesia, com mais expressividade, seguia a forma parnasiana, em voga a partir de 1882.

Mas, no final da década de 80, observa-se um movimento de reação a essas estéticas estritamente objetivas, cientificistas e racionalistas. A reação se deu, em especial, no campo da poesia, uma vez que muitos poetas encontravam-se esgotados, “cansados” da superficialidade e das restrições e limitações parnasianas.

Essa reação vinha dos ideais da estética simbolista, incorporados pelos poetas brasileiros, via leituras dos grandes mestres do Simbolismo francês. Para Muricy (1951), os livros decadentes franceses entraram no Brasil trazidos de Paris por

encomenda de Medeiros de Albuquerque, considerado o introdutor do Simbolismo no Brasil.

O pernambucano Medeiros de Albuquerque foi o primeiro a expressar o Decadentismo no Brasil, “vulgarizando o movimento simbolista europeu pela imprensa e dando o exemplo como poeta. O seu livro *Canções da Decadência* (1887) é o pioneiro da bibliografia simbolista brasileira”. (MURICY, 1951, p. 256).

Após a repercussão dos ideais simbolistas, empreendida por Medeiros de Albuquerque, o interesse pela tônica decadente acentua-se, e muitos escritores já começam a se reunir em torno desses ideais. É o que acontece em 1891, quando um grupo de rapazes se reúne em torno do jornal *A Folha Popular*, no Rio de Janeiro. Desse grupo faziam parte: Emiliano Pernetá, Bernadino Lopes, Oscar Rosas e Cruz e Sousa, que viria a se tornar o maior expoente do Simbolismo brasileiro.

As contribuições da *Folha Popular* marcam as primeiras publicações mais nítidas e definidas do Simbolismo brasileiro, que, embora ganhasse força em todo território nacional, teve como centros irradiadores o Rio de Janeiro e o sul do país, em especial, o estado do Paraná, que forneceu uma gama de escritores simbolistas, tais como: Darío Veloso, João Itibirê da Cunha, Emiliano e Júlio Pernetá, Silveira Neto, Nestor Vítor.

É no Paraná, também, que se desenvolve um dos periódicos mais propriamente ligados ao Simbolismo, segundo Carollo (1980), a revista *Club Curitibano* que, em seu longo período de existência (1890 - 1913), impõe-se como um dos periódicos mais ricos na divulgação de traduções, textos de criação de autores estrangeiros, numa tentativa de promover nova poética.

Esse movimento de traduções de autores estrangeiros, como destaca Amaral (1996), era moda no século XIX, no Brasil, pois não há poeta que se preze que não tenha traduzido seus autores preferidos. Dessas traduções, a mais fundamental para a reverberação dos ideais simbolistas no Brasil foi da obra *As flores do mal*, de Charles Baudelaire, que figura como a primeira e mais forte influência do Simbolismo brasileiro.

Segundo Muricy (1951), a “teoria” das correspondências, o satanismo, a recriação do mundo segundo um novo olhar, a magia da sugestão e da imaginação, pregados por Baudelaire, fundamentaram as ideias precursoras do Simbolismo no Brasil, como ratifica:

tirante aquilo que no Romantismo já o denuncia ou prepara, o mais recuado acontecimento que registra uma transformação estética rumo do Simbolismo, vincula-se a Baudelaire. [...] É a presença de Baudelaire que assinala a transição entre a poesia romântica, ou mesmo parnasiana, e a poesia de nítidos acentos simbolistas. Com o tempo, outras influências viriam acrescentar-se à baudelaireana no estabelecimento do novo ideal de arte. (MOISÉS, 1973, p. 48).

Assim, de norte a sul do país, influenciados pelo Simbolismo francês, os poetas brasileiros tentavam imprimir uma nova poética, mais livre do peso parnasiano, mais subjetiva e sugestiva e exagerando a ideia de Baudelaire, de que a poesia não pode, sob pena de morte ou de decadência, ser assimilada à ciência e à moral. Aos poucos a poética da sugestão ganhava espaço na literatura brasileira, mas é em 1893, com a publicação das obras *Missal e Broquéis*, de Cruz e Sousa, que é oficialmente proclamada como a última estética literária do século XIX no Brasil.

Carollo (1890), na obra *Decadismo e Simbolismo no Brasil* (crítica e poética), elenca uma relação das revistas e periódicos mais significativos que foram formados em São Paulo, no Rio e no Paraná, antes e depois do marco inicial (1893), tais como: *O Pierrot*, *Novidades*, *Revista Ilustrada*, *O Mercantil*, *Correio Paulistano*, *Club Curitibano*, *Revista dos Novos*, *O Boêmio*, *A onda*, *Palium*, *Turris Ebúrnea*, *Azul*, *Breviário* e *A Folha Popular*.

Essas e outras revistas, bem como os periódicos, ainda, segundo a autora, constituem o número expressivo das manifestações simbolistas no país em fins do século XIX e início do século XX, responsáveis pela divulgação, circulação e fixação das tais ideias novas.

Dessa forma, em meio às influências recebidas do Simbolismo francês, o Simbolismo brasileiro vai adquirindo sua forma de expressão, a qual teve que conviver com a força da estética parnasiana. É o que Muricy destaca ao definir a linguagem do Simbolismo no Brasil:

não entenderá a poesia simbolista quem só aceitar a arte do verso dentro dos cânones tradicionais clássico-parnasianos [...]. Entretanto houve poucas inovações de fácil evidência. Os sonetos de Cruz e Sousa obedecem à técnica parnasiana, no que concerne à estrutura métrica. A rima aproxima-se também do tipo parnasiano, [...] mas no interior dos versos é que se mostravam mais audaciosos. Deram-lhe maior flexibilidade, um matizamento mais variado, mais delicado, e sobretudo tornaram possível a fixação do imponderável, do evanescente, de tantas sensações e ideias para as quais a linguagem poética anterior se tornara insuficiente, por inadequação da sua expressão somática à natureza da sua realidade espiritual. A sintaxe manteve simples entre nossos simbolistas, com poucas exceções. Os valores expressivos são predominantemente musicais, [além, de um vocabulário litúrgico] e a tão frequente invocação a Nossa Senhora. (MURICY, 1951, p. 41-42).

Desse modo, no Simbolismo brasileiro, é notável uma forma mais ligada à estética parnasiana, muito embora uma forma muito mais fluida, enquanto que, no plano do conteúdo, as inovações foram mais significativas, sobretudo, pelo caráter hermético e atenção às relações de correspondências entre o mundo natural e o espiritual. O distanciamento das questões mais materiais marca a personalidade dos escritores brasileiros, que receberam, como em Portugal, o nome pejorativo de nefelibatas, gente que anda nas nuvens, e foram acusados de terem se abstraído dos interesses coletivos e da vida social.

No entanto, para Muricy (1951), as biografias demonstram o contrário. Quase todos se empenharam apaixonadamente nas campanhas pela Abolição e pela República, pois os simbolistas julgavam poder viver dentro do seu sonho, na sua poesia, nos seus momentos contemplativos, e, assim, não assumiam uma postura anti-social, mas sim contra a sociedade do seu tempo.

Os escritores que estiveram menos ligados a questões mais partidárias da sociedade da época foram os chamados simbolistas boêmios, representados, especialmente, por:

Emiliano Pernetá, Gonzaga Duque, Santa Rita, Venceslau de Queirós, Oscar Rosas, Lima Campos, Orlando Teixeira, Carlos D. Fernandes, Zeferino Brasil, Leite Júnior, Marcelo Gama, Edgar Mata, Max Vasconcelos, Maranhão Sobrinho, Tiago Peixoto, Pedro Kilkerry. Para quase todos esses o paraíso era ritual, era uma torre de marfim. (MURICY, 1951, p. 47-48).

Por outro lado, têm-se os que permaneceram num terreno de notória sobriedade, sendo, portanto, mais ligados às causas coletivas, como os escritores: Cruz e Sousa, Silveira Neto, Nestor Vítor, Dario Veloso, João Itiberê, dentre outros. Destes, Cruz e Sousa se destacou pela voz combativa e pelos gritos de uma causa que nunca foi exatamente subjetiva e individual. A postura moralizante na sua obra é explícita, tendo em vista que:

o seu inconformismo e o seu antiburguesismo não o levaram à busca do paraíso artificial de Baudelaire, de Verlaine, de Edgar Poe. Nada existe, na sua obra, que seja mais fundamental que o seu moralismo. Não há nele nada de declamatório, nem de convencional. (MURICY, 1951, p. 48).

João da Cruz e Sousa, como já fora mencionado, é o principal representante do Simbolismo brasileiro. Nasceu no Desterro, Florianópolis, Santa Catarina, em 1761. Foi, na época, a figura central da vida literária catarinense, se

envolvendo em questões sociais e políticas, como a Abolição da Escravatura. Em 1888, numa visita ao Rio de Janeiro, recebeu de Gama Rosa as obras de Baudelaire e outros simbolistas. Dois anos mais tarde, veio definitivamente para o Rio de Janeiro. “Ao chegar, era um simbolista consciente”. (MURICY, 1951, p. 101).

Sua produção poética mais significativa foi escrita entre 1892 e 1898 (com as obras *Tropos e Fantasias*, *Desterro*, *Missal*, *Broquéis*, *Evocações*, *Faróis* e *Últimos Sonetos*), sendo estas três últimas publicadas após sua morte em 1898, depois de uma vida marcada pelo preconceito racial, pelos problemas de saúde tanto dele quanto da mulher e seus filhos. Sua lírica, amplamente simbólica, representa a relação entre o homem, o mundo e o cosmos, ressaltando a relação de correspondências entre o físico/natural e o transcendental.

Em meio aos recursos simbólicos, sua poesia reflete bem a temática de dor do Simbolismo: a dor existencial, menos subjetiva e mais coletiva, com uma postura universalizante. O seu repertório cromático revela uma tensão entre a cor branca (alva) e a cor negra, que, não obstante, ressalta não só a sua condição de negro, mas da raça negra, em geral.

No seu poema “Violões que choram”, a musicalidade, as aliterações, as sinestésias, a linguagem vaga, fluida e imprecisa tecem simbolicamente o sofrimento humano. O poema é uma canção de dor:

Ah! plangentes violões dormentes, mornos,/ Soluços ao luar, choros ao vento.../ Tristes perfis, os mais vagos contornos,/ Bocas murmurejantes de lamento./ [...] Corpos frágeis, quebrados, doloridos,/ Frouxos, dormentes, adormecidos, langues,/ Na degenerescência dos vencidos/ De toda a geração, todos os sangues... (SOUZA, 2008, p. 454-457)

A voz combativa e simbólica de Cruz e Sousa fez dele um “extraordinário poeta, saudoso e imortal cantor brasileiro” (MURICY, 1951, p. 101). Recebeu os epítetos de Cisne Negro, Dante Negro e Poeta Negro. No entanto, somente após sua morte é que sua obra mereceu atenção especial da crítica literária.

Ao lado de Cruz e Sousa, outra figura de destaque do Simbolismo brasileiro é Alphonsus de Guimaraens, nascido em Ouro Preto, Minas Gerais, em 1870. Em Minas, foi reconhecido por sua representatividade, não só literária, mas artística e intelectual; é o que se percebe em trechos de uma carta a ele endereçada em 1901:

Resolvidos a publicar no dia 1º de abril próximo uma Revista de Arte, intitulada – Minas Artística – que seja como um espelho refletor das artes mineiras, e considerando-vos como uma das mais vigorosas mentalidades deste Estado, tomamos a liberdade de convidar-vos para fazer parte do corpo de colaboradores da aludida Revista. (...) Mas como para realizar fim tão elevado, é necessária uma sólida união entre os intelectuais deste Estado, procuraremos aproximar os artistas que aqui labutam, à maneira que se fez, no Ceará, com a *Padaria Espiritual*, e, no Paraná, com o *Cenáculo*. É inconsistente, nesta bela e florescente Capital Mineira, o meio literário. Não está ainda organizado, não se fez um todo poderoso. Por quê? Pela ciência de um órgão que traduza os seus pensamentos, - uma Revista de Arte. Convencidos do quanto amais a Arte, e, mais ainda, esta terra adorável, esperamos que atendereis ao nosso pedido. [...]. (CAROLLO, 1980, p. 279).

Em 1895, Alphonsus de Guimaraens decide ir para o Rio de Janeiro, onde conheceria Cruz e Sousa. No Rio, encontra-se fortemente com as manifestações simbolistas e, em 1899, publica os seus primeiros livros: *Setenário das Dores de Nossa Senhora e Câmara Ardente e Dona Mística*. Em 1902, edita, no Porto, Portugal, o livro *Kiriale*.

Em 1905, volta para o seio de sua cidade natal, onde continuou a colaborar com a literatura local, publicando inúmeras crônicas no *Diário de Minas*, permanecendo até sua morte em 1921, com três livros inéditos: *Pastoral aos crentes do Amor e da Morte, Escada de Jacó e Pulvis*.

Muricy (1952), no segundo volume do *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, dedica as páginas iniciais ao poeta, ressaltando os traços fundamentais de sua linguagem literária. Para o autor, Alphonsus de Guimaraens foi o simbolista que mais permaneceu próximo da tradição. Os seus versos buscavam uma correção que destoava do tumulto, da musicalidade livre, inquieta, irregular, de quase todos do movimento simbolista, entretanto, modificou-a, frequentemente, com nuances cheias de novidade pessoal.

A sua temática é fortemente marcada pela dor, pela ausência, enfim, pela morte da amada, em meio a uma atmosfera mística e litúrgica, como nos versos do seu poema “Ismália”: “Quando Ismália enlouqueceu,/ Pôs-se na torre a sonhar.../ Viu uma lua no céu,/ Viu outra lua no mar./ [...] As asas que Deus lhe deu/ Ruflaram de par em par.../ Sua alma subiu ao céu,/ Seu corpo desceu ao mar...”. (GUIMARAENS, 2001, p. 45).

Mais íntimo e individual do que Cruz e Sousa, seu simbolismo apresenta uma das produções poéticas mais místicas da nossa literatura. Sua fecunda produtividade só “é comparável no Brasil a Machado de Assis, no entanto, a crítica do

tempo, primária e simplista, dominada pelo espírito do naturalismo, via com antipatia o misticismo do solitário de Mariana.” (MURICY, 1952, p. 8).

A revivescência de sua produção literária acontecerá na década de 1930, mais precisamente, em 1938, quando:

o Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema saldou a dívida nacional à memória desse grande poeta, reunindo os seus livros num alentado volume de 372 páginas de texto poético, com “Notícia biográfica”, de João Alphonsus e “Notas”, de Manuel Bandeira, que dirigiu a edição, feita no Serviço Gráfico daquele Ministério. (MURICY, 1952, p. 8).

De fato, a crítica do momento foi omissa ou, por vezes, cruel, não apenas com um ou outro simbolista, mas com todos. Muricy apresenta no seu panorama a visão de um dos principais críticos da época, José Veríssimo, da seguinte forma:

para os nossos simbolistas ele vê antecessores e mestres possíveis no estranho Sousândrade (*Guesa Errante e Harpas Selvagens*), um gongórico talvez demente. [...] Ataca Adolfo Caminha por ter amparado os simbolistas, e B. Lopes por se ter a eles reunido. Dos *Broquéis*, de Cruz e Sousa, afirma que são apenas livro de um parnasiano que leu Verlaine, que nessa reunião de poemas não há nada, senão talvez a intenção gorada, que a faça classificar na poesia simbolista. *Missal* é um amontoado de palavras, que dir-se-iam tiradas ao acaso, como papelinhos de sortes, e colocadas umas pós outras na ordem em que vão saindo, com raro desdém da língua, da gramática e superabundante uso de maiúsculas. Refere-se mais cordialmente a Alphonsus de Guimaraens, o qual considerou, realmente um poeta, como aconteceu em Portugal com Eugênio de Castro, ele se desembaraçar dos exageros e extravagâncias fatais em todo movimento de reação como é o simbolismo, a poesia brasileira poderá ter nele um digno cultor. (MURICY, 1951, p. 60).

Tanto Cruz e Sousa quanto Alphonsus de Guimaraens, como os demais simbolistas brasileiros, foram acusados de produzir uma literatura exótica e estranha ao conjunto da literatura brasileira. O Simbolismo fora acusado de não atender às questões nacionalistas, sendo condenado como fruto de uma importação, de uma imitação apenas da poesia francesa, como mera cópia da literatura europeia.

De fato, o jogo de influências europeias sempre pôde ser observado na tradição do Simbolismo brasileiro, bem como em outros países, como a Inglaterra, os Estados Unidos, a Alemanha, a Itália. De modo que,

a aplicação de métodos da Literatura Comparada demonstra que houve um fenômeno de vasos comunicantes, e não importação forçada ou por diletantismo. Não um colonialismo primário, mas uma comunhão sentimental e estética internacional, de que o Brasil participou. (MURICY, 1951, p. 33-34).

Assim, o Simbolismo foi, pois, um momento assinalado pela convergência de influências, resultado de um ambiente literário, mais do que nacional, que casou com a imaginação de numerosos artistas brasileiros, cansados da literatura da época. De forma que,

é apenas no conjunto que o Simbolismo autoriza a afirmar que não passou de um produto de imitação, ausente de nossa realidade sócio-cultural. Mas ainda aqui temos de refletir friamente: um movimento de mera imitação, postico, nada tendo a ver com nosso ambiente social, não vingaria como vingou, e não desempenharia, como desempenhou, um relevante papel no programa cultural de seu tempo. Morreria à nascença. (MOISÉS, 1973, p.73).

No entanto, por que a história e a crítica literárias se mantiveram estacionárias no que se refere ao Simbolismo brasileiro, salvaguardando alguns estudos dedicados a Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens? Para Muricy (1951), além de um olhar desatento da crítica, que observou a causa simbolista no Brasil como um simples luxo de diletantes egoístas, que nada acrescentaram à literatura nacional, o número de textos dispersos, inéditos, reduzidos a simples recortes, sem menção de data, nem sequer menção de onde foram extraídos, dificultou o estudo mais sistemático desse movimento no Brasil.

Atribui-se a Muricy o primeiro e maior esforço de recuperação e sistematização de autores e obras do Simbolismo brasileiro. O autor empreendeu um longo estudo por todo o território nacional, apontando autores praticamente desconhecidos, sobretudo, os que não fizeram parte das movimentações no sul e sudeste, onde o Simbolismo ganhou mais força, destacando a figura do poeta Maranhão Sobrinho - que será posteriormente discutido - como o principal expoente do Simbolismo no norte do país. Além de expressar a importância que teve o Simbolismo brasileiro em países estrangeiros, em especial, na literatura hispano-americana.

A partir desse trabalho, é possível afirmar e garantir que o Simbolismo fez “escola” de norte a sul do país, com um número expressivo de escritores e obras que abriram caminho para as diversas movimentações literárias surgidas no início do século XX, sobretudo no tocante à poesia, e para a culminância da Semana de Arte Moderna em 1922.

3.3.1 Maranhão Sobrinho: expoente do Simbolismo no Norte/ Nordeste do Brasil

No final do século XIX, o Maranhão vivenciava um período de crise econômica que reverberou fortemente no campo cultural, especialmente, no âmbito literário, que não contava mais com um espaço promissor às letras, como acontecera no início do século. Ainda que continuasse crescente o esforço de muitos literatos para a manutenção da imagem gloriosa da literatura maranhense, os ecos desses escritores foram sufocados pela letargia nos âmbitos econômico, social e político.

Não obstante do que acontecia em todo território nacional, a literatura maranhense “provava” de um entrecruzamento de ideias de três estéticas: “resquícios” do Romantismo, culto à rigidez formal do Parnasianismo e as tentativas de resgate do subjetivismo, da liberdade e da sugestão do Simbolismo.

Segundo Brasil (1994), por volta de 1886 (data não precisa), o tom simbolista ganha força no Maranhão, pois a rigidez parnasiana perdia espaço para a liberdade poética, para o tédio pela vida e para o pessimismo, sem, contudo, deixar de lado a “luta” pela renovação e reconhecimento da literatura maranhense.

De modo que a presença simbolista no Maranhão deu-se num período de tentativas de resgate da imagem de São Luís como Atenas Brasileira (advinda da fase do apogeu econômico maranhense, da fixação das ideias românticas e, por conseguinte, da reafirmação da cidade letrada). Tentativas marcadas pela agitação de alguns grupos, em especial, o grupo dos Novos Atenienses, organizados em torno da Oficina dos Novos, criada em 1900.

O grupo contava com autores de diferentes tendências literárias, dentre os quais, destacam-se os de inclinações simbolistas: Maranhão Sobrinho, Inácio Xavier de Carvalho, ambos incluídos no Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro de Muricy, e Corrêa Araújo. Merece destaque, ainda, o simbolista Francisco Frutuoso Ferreira, que, embora não tenha participado de um grupo específico, seus versos colaboraram para a grande produção poética do Maranhão em fins do século XIX e início do XX.

A geração simbolista no Maranhão caminhava para o fim já na primeira década do século XX, a partir de 1915, com a morte prematura de seu maior expoente: Maranhão Sobrinho, “que tinha a volúpia da beleza, um colorido intenso nos seus versos e um simbolismo notável e próprio”. (RAMOS, 1973, p. 110-111).

José Américo Olímpio Cavalcante dos Albuquerque Maranhão Sobrinho ou José Américo Olímpio Augusto Cavalcante dos Albuquerque Maranhão Sobrinho, pois, segundo Montello (1997), consta que, em Manaus, o poeta tenha alterado o seu assentamento de batismo, acrescentando o nome Augusto, nasceu na cidade de Barra do Corda, em 30 de dezembro de 1879 e faleceu em 25 de dezembro de 1915, em Manaus.

Julgado como o maior sonetista de seu tempo, morreu jovem aos 36 anos de idade, mas deixou um significativo trabalho às nossas letras. Maranhão Sobrinho viveu na cidade de Barra do Corda até os 20 anos de idade e, em 15 de agosto de 1899, embarcou para São Luís, onde se matriculou na antiga Escola Normal. Por motivo de se haver indisposto com alguns professores, em seguida abandonou o curso normal, e, sem emprego, aos poucos, entregou-se à vida boêmia.

Vida boêmia, sem espaços para amores contundentes a nenhuma mulher, em especial, pois, até onde se sabe, o elemento feminino presente na sua vida foi sempre mais figurativo, antes representado em seus poemas, do que materializado. Logo, jamais trocou essa vida por outra que a “prendesse” e o impedisse de fazer o que mais lhe dava prazer: viver da poesia e para a poesia, pois seu destino era cantar como o pássaro do poeta. No dia em que o engaiolassem ao método e à sensaboria do viver ordenado, morreria de tédio e de horror.

De modo que todo esse

espírito inquieto e indagador, [...] encontraria na capital do Estado um punhado de jovens talentosos como ele, que se aglutinariam em torno da Oficina dos Novos [fundada em 1900 por ele juntamente com alguns desses jovens, como: Antonio Lobo, Xavier de Carvalho, Astolfo Marques, Viriato Correia entre outros, que] estavam dispostos a cultivar e a divulgar as novas ideias estéticas importadas da Europa (ARAÚJO, 2009, p. 11).

Esse grupo de jovens foi então denominado de Novos Atenienses, pois buscava, através das chamadas “ideias novas”, revigorar o cenário intelectual, sobretudo, literário, da província maranhense que se encontrava mergulhado na inércia dos problemas advindos da crise do sistema agro-exportador maranhense. Eram, pois,

promessas intelectuais em busca de afirmação, situadas no centro da tensão e do desconforto de descortinar e construir o futuro, sem, contudo, olvidar do passado mitológico, onipresente, herdado dos “gigantes” da velha Atenas, a partir daquela realidade movediça, em que o ideário decorrente das nações de civilização e progresso fazia prosélitos e investigava esses jovens

intelectuais à reação em face de semelhante estado de coisas detonador das glórias amealhadas nos tempos áureos de dinamismo da cena regional, na Colônia e no Império, transformados em Idades de Ouro indelévels por essa jovem intelectualidade ilhada física e mentalmente, já que o norte brasileiro paulatinamente perdia o vigor alcançado em épocas pretéritas, quando marcara o ritmo com que se movimentaram a América Portuguesa e, depois, o jovem Estado Brasileiro (MARTINS, 2006, p. 118).

No entanto, mesmo mergulhado nessa atividade de reerguer o campo intelectual maranhense, Maranhão Sobrinho concentrou-se mais nas concepções do Decadentismo simbolista, de forma que a “preocupação” pelo ideário dos Novos Atenienses ficou à margem da sua vida desregrada e desmedida que o inspirava tanto a escrever poemas mergulhados na poética da sugestão, influenciados, principalmente por Baudelaire e Mallarmé, mestres da estética simbolista.

Todos os críticos destacam Maranhão Sobrinho como um boêmio convicto e de vida inquieta. “Sua figura era sempre a mesma. Cabeça baixa, meditativo, penetrando as vielas esconsas, bebendo o seu copo, pouco se lhe dando que a realidade ficasse muito aquém de seu sonho”. (MONTELLO, 1997, p. 50).

Em 1903, impressionados com a vida boêmia que levava em Luís, alguns amigos mais dedicados o embarcaram, quase à força, para Belém do Pará, na esperança de que ali mudasse de procedimento e, trabalhando, arranjasse meios de publicar seus livros.

Em Belém, como aponta Muricy no volume dois do seu *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* (1952), Maranhão Sobrinho participou do movimento literário empreendido sob a égide de Artur Lemos, diretor de *A Província do Pará*. Ali, encontrou-se com um dos mais agitados próceres do Simbolismo, Carlos D. Fernandes, mas seu espírito inquieto fez com que permanecesse pouco tempo em Belém e caminhasse a Manaus, local de ares cosmopolitas advindos do período de opulência do ciclo da borracha, mas que o poeta não chegou a desfrutar.

Volta, inesperadamente, a São Luís, em 1908. Neste mesmo ano, um grupo de amigos do poeta juntou-se a fim de reunir as poesias do poeta e publicar pela famosa tipografia maranhense da época (Tipografia Frias) o seu primeiro livro intitulado: *Papéis Velhos... Roídos pela traça do Symbolo*. Já no ano seguinte, 1909, foi impresso na Tipografia de Ramos d’ Almeida e Cia o seu segundo volume de poesias, *Estatuetas*.

Porém, Maranhão Sobrinho continuava a viver de forma boêmia, o que cada vez mais o atirava à beira da miséria, da tristeza e da solidão; fatores estes que,

talvez, fizeram mais uma vez o poeta sair de São Luís com destino a Manaus, onde sem muitas expectativas passou a viver sozinho num barraco às margens do rio, o que só fortaleceu o seu espírito boêmio, entregue à bebida e mergulhado cada vez mais num estado de miséria.

Mesmo vivendo desse modo, Maranhão Sobrinho continuou em Manaus sua atividade poética, dedicando-se cada vez mais ao verso, passando a colaborar em periódicos da região e, em 1911, publicou o seu terceiro e último livro pela Tipografia de Carlos Portal, *Victórias-Régias*. Tendo permanecido até o ano de sua morte no vale amazônico, participou da fundação da Academia Amazonense de Letras, instituição que lhe concedeu (postumamente) o título de patrono da cadeira de número 7.

No entanto, suas produções, reunidas nesses três livros, em meio a essa tumultuosa vida, estão longe de abarcar toda a produção desse poeta simbolista que, segundo Carneiro (1976), deixou grande quantidade de inéditos em mãos de amigos e de estranhos, sem contar os que improvisava nas mesas e nos balcões de cafés, mercearias, botequins, farmácias e drogarias, como as do seu amigo Bernardo Caldas e de outros, que frequentava e onde fazia “ponto”.

Na obra de Maranhão Sobrinho, a concepção simbolista é a mais marcante, embora tenha pincelado suas obras com nuances de outras estéticas literárias como as do Romantismo e as do Parnasianismo. Mas, sob a forte influência do Decadentismo, mergulhou, com mais fervor, na realização poética simbolista.

Das três obras publicadas, a primeira delas, *Papéis Velhos... Roídos pela traça do Symbolo*, é a mais simbolista, ainda que apresente a predominância da forma fixa do soneto. Nessa obra, o autor exprime as características mais pontuais do Simbolismo, sobretudo, a alma de um eu-lírico pessimista, decadente, descrente e indiferente ao mundo real. Vai do ideal (céu) à queda (inferno) como o mestre Baudelaire.

No entanto, nem todos os estudiosos da obra de Maranhão Sobrinho o filiam à corrente simbolista; dentre esses estudiosos, destaca-se, mais expressivamente, a figura de Antônio Lobo. Segundo ele:

quem ler os versos de Maranhão Sobrinho e conhecer, nas suas grandes tonalidades diretrizes, a obra do afamado poeta francês, Mallarmé, debalde trabalhará por encontrar a ambicionada ligação filiadora, que entre aqueles e esta pretende o primeiro instruir. Ainda se se tratasse do Mallarmé parnasiano, dessa fase incipiente da sua atividade estética, [...] seria

aceitável a ligação. Mas, tratando-se, como se trata, do Mallarmé simbolista, [...] a declaração do poeta maranhense é, deveras, de surpreender, porque todas as suas produções, a tal escola filiadas, recomendam-se exatamente pela virtude oposta ao vício capital desse gênio manque da poesia francesa contemporânea (LOBO, 2008, p. 82).

É compreensível a afirmativa de Antônio Lobo, pois seus versos simbólicos não deixaram de contemplar o ardor romântico e a forma parnasiana, mas,

o que ele realmente viria a ser era simbolista, talvez o maior da língua, o mais delicado, o mais terno, o mais rico, esquecendo mesmo o negro rouxinol de garganta de prata, esse João da Cruz e Sousa, negro que engrandece uma raça e que amplamente demonstrou que se pode ser um alto poeta, quando se tem apenas um dicionário e uma dor. Maior, talvez, do que Eugênio de Castro, o que escreveu as estrofes eternas de *Salomé*. (MONTELLO, 1997, p. 49).

Assim, a tônica simbolista falou mais alto e sua poesia não demorou muito para “abandonar” os ideais dos novos atenienses e obedecer tenazmente aos conteúdos voltados ao anseio do poeta livre. De modo que “a temática regional não se destaca no conjunto de sua obra, mas é possível vislumbrá-la em muitas vagas imagéticas construídas pelo autor para focalizar as questões locais” (MARTINS, 2006, p. 159).

Sua poesia, assim, exalta a pura emoção do fazer sentir, a partir da sugestão submersa nas visões transcendentais, ou melhor, sugestões, moldadas através do manejo com as palavras que

quer no nível da seleção, quer no nível de sua organização, é capaz de nos sequestrar para lugares e épocas nunca imaginados pelo comum dos mortais. [Através] da capacidade evocadora das dezenas de topônimos, ora conhecidos, ora exóticos; imaginados uns, desaparecidos outros, nos (fazendo) caminhar pelas ruas do medo e da placidez, da luxúria e da estesia (ARAÚJO, 2009, p. 26).

Palavras advindas de um vocabulário poético riquíssimo, no qual

multiplicam-se substantivos e adjetivos com antigos significados, [...] a adjetivação submete-se ao gosto da época e revela importante força verbal, [...] incorpora os neologismos em moda, e cunha os seus próprios neologismos, [...] (utiliza-se) de empréstimos, da intensificação dos sentidos dos adjetivos através do sufixo – *íssimo* e do processo intensificador [de repetição] (ARAÚJO, 2009, p. 28-29).

Todo esse arranjo está ligado também ao mundo sinestésico da poesia simbolista que pode ser sentido na poética de Sobrinho, através do trabalho

construído a partir das cores, tornando-se, assim, uma espécie de poeta-pintor ou vice-versa. Além do gosto pela reprodução dos sons, utiliza-se de assonâncias, aliterações e onomatopeias, sobretudo, para orquestrar os sons da natureza em seus versos.

Na poesia de Maranhão Sobrinho, segundo Araújo (2009), observa-se a predominância dos sonetos sobre as demais formas fixas, como certo também se notará sua preferência pelos metros mais longos, como o decassílabo e o alexandrino clássico.

No plano do conteúdo, há a recorrência das temáticas sobre Amor, Morte e Saudade, ou seja, apresenta uma ligação mais estreita com os temas amorosos permeados de muito sofrimento, desilusão, saudade e morte; a qual é responsável por conduzir o eu-lírico a um lugar mais aprazível, geralmente configurado através do espaço celeste metaforizado.

Há também a apresentação da temática referente ao satanismo, sob a forte influência de Baudelaire, da qual advém um número expressivo de poemas nos quais a figura demoníaca se destaca, o que demonstra que

[...] a alegoria que permeia sua obra é a do homem dicotômico de todos os tempos e de todos os lugares. Fascinados pelo chamamento do pecado, mas com reprimível e confessada ânsia de superação [onde] em primeira e última instância, parece-nos ter a consciência de que atravessa o fogo do inferno “amparado pelo anjo do bem” (ARAÚJO, 2009, p. 52).

Deste modo, a forma e o conteúdo na poesia de Maranhão Sobrinho denotam a essência da poética simbolista, ora influenciado pelos mestres franceses, ora por sua “imaginação vivaz, fresca e sensibilidade graciosa e, por vezes, forte” (MURICY, 1952, p. 323).

Foi um poeta provinciano que, mesmo em meio ao quase total olvido, conseguiu, à sua maneira, elevar em fins do século XIX e começo do século XX as letras maranhenses, em especial, a poesia simbolista brasileira. Tem, ainda, o importante papel de figurar como um dos fundadores da Academia Maranhense de Letras em 1908, merecendo, assim, principalmente, de seus conterrâneos, reconhecimento de seu trabalho com a arte poética, para qual dedicou sua vida inquieta, repousante nas penas que exprimiram todo o seu altivo espírito de homem das letras simbólicas.

Nas palavras de Muricy (1952), Maranhão Sobrinho é, sem dúvida, o mais considerável poeta de seu tempo, no extremo Norte, e o simbolista ortodoxo, o satanista por excelência do movimento de sua região, possuindo um lirismo comunicativo, o que fez alguns de seus sonetos os mais populares em todo o Norte.

No entanto, o número dos que se propuseram a desvendar a obra desse escritor chega a ser irrisório diante da amplitude de seus versos. Maranhão Sobrinho ficou timidamente conhecido, praticamente apenas no Maranhão ou no Amazonas. O escritor e jornalista Jomar Moraes (1979), em seus *Apontamentos da Literatura Maranhense*, adverte que um dia, quando se fizer, em todos os sentidos, a reavaliação crítica, ainda reclamada do Simbolismo no Brasil, caberá a Maranhão Sobrinho um lugar que ainda não lhe foi dado.

4 O SIMBOLISMO DE PESSANHA E O SIMBOLISMO DE SOBRINHO: aproximações e distanciamentos

A comparação enseja o desejo de comunicação com o outro, na tentativa de construir pontes e romper isolamentos, de tal maneira que a teoria da literatura comparada instaura a ideia de que a literatura de um determinado lugar não se desenvolve de forma isolada, pois há sempre uma relação de contato com literaturas de outros lugares.

Eliot (1989) afirma que nenhum poeta, nenhum artista tem sua significação completa sozinho, pois é preciso situá-lo para contraste e comparação, logo, comparar literaturas permite que se possa interrogá-las não como sistemas fechados, mas sim a partir de sua interação com outras literaturas, pondo em evidências seus contatos de aproximação e distanciamento e, assim, ressaltando suas significações.

Dessa forma, ao se colocar em contato o simbolismo de Camilo Pessanha e o de Maranhão Sobrinho, procura-se, sobretudo, reafirmar o simbolismo próprio de cada autor, a partir do diálogo literário e, conseqüentemente, intercultural. A busca de convergências e divergências entre a literatura dos dois poetas evidencia o caráter intercultural da literatura comparada, que se ocupa em demonstrar em que medida a relação de influência, interdiscursiva e intertextual entre os textos, fundamenta o surgimento de um novo discurso, além de evidenciar o discurso interdisciplinar, instaurado no contato das literaturas aqui analisadas com outras áreas do saber.

A presente comparação revela-se a partir de uma análise contrastiva, dando atenção às diferenças culturais entre as literaturas, não só entre a portuguesa e a brasileira (maranhense), mas também a francesa, pois esta se caracteriza como raiz do pensamento simbolista de Pessanha e Sobrinho, estabelecendo, dessa forma, um dos principais pontos de intersecção do simbolismo dos poetas em questão.

A análise baseada no conceito de influência, imigrante da literatura comparada, não se fundamenta na proposta tradicional de buscar créditos e débitos entre duas literaturas em comparação, mas evidenciar as fontes e influências que nortearam os trabalhos de Camilo Pessanha e Maranhão Sobrinho, ou seja, buscar as correspondências, as comunicações entre os textos, e não as relações de imitação ou cópia.

A ligação entre a poesia de Pessanha e Sobrinho, a partir da influência do simbolismo francês, tem como principal fonte o trabalho poético de Charles

Baudelaire, sobretudo, por meio da linguagem dos seus versos da obra inaugural do Simbolismo: *As flores do mal*. A influência francesa na obra dos poetas em análise permite apontar no texto em si os antecedentes e as influências, colocando os textos numa rede de comunicação maior que é a da estética simbolista.

A perspectiva não tradicional da influência permite observar as vozes anteriores no interior de uma nova produção poética, abrindo espaço para a associação interdiscursiva, outra relação advinda da literatura comparada, que ressalta a comunicação das vozes discursivas do eu-poético de Camilo Pessanha e o de Maranhão Sobrinho.

Já a correlação intertextual, no sentido de materialidade textual, ou seja, de referência evidente de um texto a outro, é menos pontual entre os textos de Pessanha e Sobrinho, no entanto entre esses textos e os franceses essa relação é mais concreta e material.

Os conceitos de influência, interdiscursividade e intertextualidade são concretizados por meio de um dos pilares da literatura comparada: o estudo dos temas ou tematologia. Os temas simbolistas garantem toda e qualquer comunicação entre Camilo Pessanha e Maranhão Sobrinho e deles com o Simbolismo francês.

Sobretudo, porque, a apropriação de uma linguagem simbólica, como afirma Chevalier e Gheerbrant (2015), não é estática, mas efetivamente temática. O tema tem uma função estruturante, pois une o componente formal ao conteúdo e,

exige, por consequência, uma leitura extremamente atenta, compreensiva: trata-se de entrar na lógica dum determinado texto e de reencontrar uma certa lógica da produção do texto. O estudo do tema obriga o investigador a empreender duas leituras simultâneas dos textos analisados: em primeiro lugar, o texto é, no plano da criação literária, um universo coerente; em segundo lugar, a procura dum sentido deve ser feita no interior do texto e também no conjunto do campo cultural a que esse texto pertence. (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 120).

Portanto, o estudo temático permite uma investigação pautada em aspectos textuais e contextuais da obra e não, efetivamente, do autor, pois as análises terão como princípio a linguagem e a manifestação do eu-poético e não do “autor-pessoa”. Ainda que cada autor por sua história de vida e de produção literária tenha optado por desenvolver uma dada representação artística, a análise comparativa, em questão, tem como foco a linguagem imanente do texto e suas correlações com outros textos, estabelecendo, assim, a linguagem simbolista dos autores em ligação.

Os temas escolhidos para conduzi-rem esta análise seguem o percurso temático próprio do Simbolismo, seja na França, em Portugal ou no Brasil, mas envolvidos, é claro, no contexto em que surgem, pois os temas “podem ser universais, enraizados, mas o sentido de cada um deles pode ser diferente, conforme os homens e as sociedades e conforme sua situação em um dado momento”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 15).

Dessa forma, o contexto do fim do século XIX que é o da estética simbolista e, por conseguinte, o dos autores pontuados, é um contexto de negação da realidade material, da exclusão e do desprendimento. O ser procura se afastar do plano imanente em busca de uma outra realidade. A perda do desejo é uma atitude a ser tomada frente ao caos da realidade que o oprime.

O tempo real é acelerado e não corresponde ao tempo íntimo que almeja contemplar. A objetividade destrói as sensações, o descobrir e o saborear a vida, a qual é tragada pela velocidade das máquinas, pela agitação do capitalismo e do racionalismo puro. O ser já não acha mais lugar, sente-se desenraizado e tende a querer retornar à essência das coisas.

Há um cansaço instaurado, uma luta, um tédio e um mal sem cura, uma dor sem remédio. É preciso fugir, é preciso conectar-se, pelo menos, às questões metafísicas, buscar a comunicação dos sentidos como forma de integração da matéria com o espírito, almejando na própria imanência a transcendência.

É um ser dividido em meios às oposições, mas que é consciente de que é preciso retornar, sentir e desacelerar. É um ser que busca um ideal, que, estando preso ao chão, olha para o alto ou para trás, mas se nega a olhar para frente ou para a própria realidade presente.

Quando olha para o céu, interage com o ambiente cósmico e celeste como forma de integração com o altíssimo e como purificação do espírito e elevação da alma. Mas é logo puxado para a realidade e cai; e, ao cair, lança o seu olhar para baixo, para as trevas e perde o ideal, aproxima-se de Satã e intitula-se maldito.

Quando olha para trás, tenta espiar um passado glorioso, longe do presente opressor. Observa um lar, uma infância e uma mãe, todos perdidos em um tempo pretérito. A perda de raízes tende a anular o lugar. O ser, assim, foge do seu lugar, exilando-se.

Esse ser em falência, em decadência, assume uma postura pessimista diante do mundo. Esse pessimismo o paralisa, pois não há razões que o façam mover-

se. Torna-se passivo, abúlico, tedioso, saudoso, nostálgico e melancólico. Em tudo enxerga o nada, numa atitude niilista.

Tudo passa por ele e essa falta de fixação o torna atemporal. O amor, o desejo de amar cristaliza-se, fica frio, desfalece e morre. Morrer, eis, portanto, a forma absoluta da aniquilação, a porta de saída da realidade e a de entrada para o mundo ideal.

A ânsia pela morte não é fácil e nem pacífica e, enquanto não atinge esse estado total de Nirvana, resta buscar pelo menos o esquecimento por meio do sono, do sonho e da embriaguez.

Portanto, esse contexto é propício ao surgimento dos temas mais pontuais da estética simbolista, e, por conseguinte, a apropriação dessas temáticas por Camilo Pessanha e Maranhão Sobrinho, cada um apresentando uma postura particular do eu-poético, ainda que expressando as temáticas convergentes em suas poesias, como a experiência temporal, a dor, o pessimismo, a passividade, a atitude abúlica, a evasão (culto ao passado, sono/sonho, embriaguez e morte), o culto à mulher morta e a saudade.

Além da evidência das temáticas mais particulares de cada autor: o exílio na poética de Pessanha e o Satanismo na poética de Sobrinho, a aproximação e o distanciamento também serão evidenciados a partir do grau de influência e comunicação de cada autor com a linguagem do simbolismo francês, em especial, a de Baudelaire.

As análises temáticas serão interligadas às análises formais, no entanto algumas questões formais merecem atenção mais específica: o repertório cromático de alguns poemas, a correlação dos sentidos (sinestesia) e a musicalidade.

4.1 A experiência temporal e seus desdobramentos

Passado, presente e futuro: Tempo. Para Kant (1987), o tempo é uma representação necessária e subjacente a todas as instituições e experimentado a partir das coisas que se movem e se modificam no mundo. Assim, para que algo exista, deve ser determinado pelo tempo.

O tempo, dessa maneira, torna-se uma categoria fundamental para a organização do homem no mundo externo e material. No entanto, é essa organização desse mundo externo e material que gera insatisfação ao homem decadentista. A

necessidade de determinar as coisas num passado, num presente e num futuro a partir de um movimento acelerante, objetivo e racional destrói o poder da experiência sensível.

É como se a humanidade fosse tragada pela sucessão temporal, sem direito à pausa durante o movimento. A mensuração sucessiva, acelerada e transitória do tempo gera um descompasso, ou melhor, um desajuste temporal, pois o tempo exterior (mais acelerado) não se harmoniza com o tempo interior (menos acelerado).

O tempo interior mais sensível e menos veloz é experimentado nas coisas menos objetivas e mais subjetivas. A subjetivação requer mais leveza e menos pressa. É esse pensamento que se desenvolverá no final do século XIX, no qual a estética simbolista está submersa.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), o tempo é, para Baudelaire, o inimigo vigilante e funesto, o obscuro inimigo que nos corrói o coração. É esse pensamento de Baudelaire que levará os simbolistas à negação do tempo como a própria negação da realidade material.

O tempo mensurável será uma das causas do tédio (*spleen*), que, por sua vez, “remete-nos para o real, para o tempo”. (LOURENÇO, 1999, p. 17). Cria-se, desse modo, um movimento cíclico entre o tempo real e o tédio.

Em contraponto com o tempo real, ou seja, humano, estará o tempo divino, pois, enquanto aquele simboliza um limite na duração, “o tempo divino é infinito ou, melhor ainda, é a negação do tempo, o ilimitado”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 876).

De modo que o tempo negado será o tempo ligado ao século, à sucessão limitada dos dias, enquanto o tempo eterno, ligado à transcendência, um tempo sem o peso das limitações das horas; será, pois, almejado e cultuado.

Na verdade, o tempo se opõe à eternidade, de modo que a expressão tempo eterno é mais uma simbologia para o tempo dos simbolistas do que uma categoria, de fato, existencial.

É importante observar que “a natureza humana é polarizada. O homem desempenha dois papéis: o social-profano e o mítico-sagrado, aquele preso ao tempo e este transcendendo ao tempo”. (TUAN, 2012, p. 183). Logo, o homem simbolista deseja associar-se ao papel do divino, do transcendente. Na visão simbolista, o tempo material será “a fome devoradora da vida, o desejo insaciável” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 307) que aniquila o ser.

Diante desse posicionamento, a questão da experiência temporal na estética simbolista se manifestará *a priori* pela negação do tempo mensurável, depois observa-se uma paralisação do ser frente a esse tempo, o ser torna-se suspenso na materialidade temporal, o que causa um posicionamento abúlico, passivo e contemplativo. O ser passa a ser um observador, não interagindo com a sucessão temporal da realidade, causando tédio e pessimismo.

Como “espaço e tempo coexistem, entremesclam-se e cada um deles é definido de acordo com a experiência pessoal” (TUAN, 2013, p. 161), o espaço será minimizado, fragmentado ou universalizado, haja vista que, ao fragmentar ou não particularizar o espaço, o tempo, conseqüentemente, se fragmenta e não se particulariza.

No movimento simbolista, carregado de pessimismo, o presente é negado, o futuro é incongruente e o passado é uma lembrança de um tempo ideal. Tomadas as devidas proporções e particularidades de cada autor, o tema do tempo no Simbolismo se manifesta com bastante frequência e assume uma das formas mais evidentes de negação da materialidade.

Nas análises dos poemas que se seguem, observar-se-á, nas poesias de Camilo Pessanha e nas de Maranhão Sobrinho, essa recorrência temática, instaurada pelas relações de influência, interdiscursivas e intertextuais.

De antemão, é relevante pontuar que, na poética de Camilo Pessanha, a questão temporal é mais evidente do que na de Maranhão Sobrinho, o que será materializado nas análises poéticas, haja vista que, como afirma Moisés (1994), a tendência em explorar a temática do tempo é bem abrangente no simbolismo português. Para o autor, Camilo Pessanha explora até com exaustão essa temática em seus versos, nos quais o tempo é sempre fluido e fugidio.

Na verdade, mais do que denotar o tempo como fluido ou fugidio, nos versos de Pessanha, observa-se algo mais radical: a atemporalidade: “assim poderíamos melhor definir o fluxo da *Clepsidra*. Como se os poemas fluíssem alheios à categorização temporal”. (MÁTTAR, 1996, p. 63).

O poema “L’Horloge” (“O Relógio”), de Charles Baudelaire inaugura essa discussão acerca da temporalidade material: o tempo como o grande inimigo, que corrói a vida, que a traga e a mastiga.

Relógio! Deus sinistro, espantoso, impassível,
 Cujo dedo ameaça e nos diz: “Recordai!
 As Dores vibrantes que o teu peito vai
 Guardando ficarão como em alvo atingível;

Vapores do prazer para o horizonte irão
 Tal como sílfide por trás dos bastidores;
 Cada instante devora-te um pouco dos sabores
 A cada homem cedido por toda a estação.

Três mil seiscentas vezes na hora, o Segundo
 Cochicha: Recordai! – Rápida em voz sonora,
 De inseto. E no momento diz: Eu sou o Outrora,
 E inalei tua vida com nariz imundo!

Remember! Recordai, pródigo! Estomemor!
 (Fala todo idioma o meu pomo em metal.)
 Os minutos são como as gangas, ó mortal,
 Que não são pra atirar sem extrair o ouro!

Recordai! O Tempo é um jogador que vai
 Ganhando sem roubar, toda mão! É assim.
 O dia cai, a noite cresce; recordai!
 O abismo sede tem; chega a clepsidra ao fim.

Logo soará a hora em que o divino Acaso,
 Em que a augusta Virtude, tua esposa intocada,
 Em que o arrependimento (ó, a última morada!)
 Em que tudo dirá: Morre, é passado o prazo!”
 (BAUDELAIRE, 2012, p. 99)

Na poesia acima, a figura do relógio, símbolo material do tempo, representa a imagem de um “Deus sinistro, espantoso, impassível” (vs. 1), que conduz a estados de sofrimento, de dor, ao abismo. O homem “cedido por toda estação” (vs. 8) imprime a ideia de que o ser não pode fugir dessa rotação temporal: presente, passado e futuro. É o relógio que lembra o homem de sua condição finita, de um homem preso no tempo; é o relógio que recorda a dinâmica da vida.

O verbo “recordar”, empregado no imperativo – “Recordai!” – e com tom exclamativo, conota a força e o poder do tempo, que determina a vida humana, determina o passado, o presente e o futuro. Nada escapa a esse “Deus” de conotação negativa, é um “Deus” funesto, ameaçador e assustador. A exclamação imperativa é constantemente repetida no poema, a fim de impor a força da voz desse “Deus” que está em toda parte e sempre recordará aos que porventura o esquecerem.

Na quarta estrofe, no terceiro verso, há uma relação metafórica entre os minutos e as gangas: “Os minutos são como as gangas, ó mortal,”. Essa relação instaura a ideia da inutilidade do tempo, pois as gangas nesse verso representam a

matéria mineral rochosa, que só tem utilidade por conter minerais, além de afirmar a brevidade do ser ao lembrá-lo de sua condição mortal.

O eu-lírico ainda complementa: “Que não são pra atirar sem extrair o ouro!”, referindo-se à ideia de que o tempo não passa sem causar a extração das potencialidades do ser. O tempo material, contado em segundos, minutos, horas, dias, meses, anos, séculos, torna o ser mortal, o qual não alcançará o tempo divino ilimitado e imaterial.

Na penúltima estrofe, o eu-poético afirma algo curioso: “O Tempo é um jogador que vai/ Ganhando sem roubar, toda mão!”. A palavra “tempo”, grafada com letra maiúscula no meio do verso, é utilizada para particularizar e materializar essa imagem, já que o tempo é um “Deus”, portanto uma figura própria e não comum. Enquanto que o verbo “ganhar”, empregado no gerúndio, como forma de expressão de um tempo contínuo, é também escrito em maiúscula a fim de denotar o seu poder em tornar o ser em ser vencido pelo tempo.

No entanto, ele ganha sem roubar toda mão, ou seja, a intenção dele é lembrar ao ser que ele é o senhor de todas as coisas, sem, contudo, desejar aniquilá-lo, pois, caso isso ocorra, ele deixa de triunfar, pois, sem o homem, o tempo é categoria morta.

É o que acontece na última estrofe, a partir de uma mudança semântica. O tempo delimitado, previsto parece dar espaço a um “divino Acaso” (vs.21), que logo configurará uma atmosfera diferente das demais estrofes, pois o acaso, ao contrário do tempo preciso, é divino e conduz o ser a uma hora esperada, ao triunfo da última morada: à morte, que representa a grande possibilidade de transcendência na estética simbolista. A morte simboliza a saída derradeira para o peso do tempo; quando ela surge, o tempo se esvai. O tempo já não incomodará, nem tão pouco recordará ao homem de sua condição material e limitada.

De forma mais simbólica e sugestiva, o eu-poético de Camilo Pessanha dialoga com o de Baudelaire, instaurando uma interdiscursividade sobre esse tempo acelerante que sem freio corrói o ser. No poema “Rufando apressado”, tem-se não a figura evidente do relógio, mas a expressão de seu movimento, a sua dinâmica assustadora que faz o ser ir sem saber aonde vai.

Rufando apressado,
E bamboleado,
Boné posto ao lado,

Garboso, o tambor
Avança em redor
Do campo de amor...

Com força, soldado!
A passo dobrado!
Bem bamboleado!

Amores te bafejem.
Que as moças te beijem.
Que os moços te invejem.

Mas ai, ó soldado!
Ó triste alienado!
Por mais exaltado

Que o toque reclame,
Ninguém que te chame...
Ninguém que te ame...
(PESSANHA, 2009, p. 103)

O poema acima representa a dinâmica temporal que requer sempre pressa, trazendo angústia ao ser, que cambaleia sem saber o que fazer. Há uma aproximação clara entre a poesia e a música, pela referência ao tambor e à ação de rufar. O eu-lírico rufa apressado, no lugar de andar apressado, garantindo a aproximação entre a poesia e a música. O rufar aproxima a ação humana do tempo, pois é como se tivesse representando o som do tic-tac do relógio.

O som rápido e contínuo através dos versos curtos, quase abruptamente interrompidos, denota a intervenção do tempo, sua força cortante sobre o ser. Versos de cinco sílabas poéticas (pentassílabo ou redondilha menor), com acentuação na segunda e na quinta, marcam também a velocidade do poema, como expressão da velocidade do tempo.

1	2	3	4	5	
Ru/fan/do a/pres/sa/do,					2/5
1	2	3	4	5	
E/ bam/bo/le/a/do,					5
1	2	3	4	5	
Bo/né/ pos /to ao/ la /do,					2/3/5
1	2	3	4	5	
Gar/bo/so, o /tam/bor					2/5
1	2	3	4	5	
A/van/ça em/ re/dor					2/5
1	2	3	4	5	
Do/ cam /po/ de a/mor...					2/5

1	2	3	4	5	
Com/	for /ça/	sol/	da /do!		2/5
1	2	3	4	5	
A/	pas /so/	do/	bra /do!		2/5
1	2	3	4	5	
Bem/	bam/bo/	le/	a /do!		5
[...]					

A escolha por uma métrica mais tradicional dá um efeito interessante, na medida em que a versificação regular destoa do efeito apressado, irregular e atropelante do poema. Os seis tercetos apresentam um esquema rítmico em que cada estrofe encerra uma rima (aaa/ bbb/ aaa/ ccc/ aaa/ ddd), parecendo haver uma independência de sentido entre elas, no entanto a repetição das rimas graves em (aaa), retomadas ao longo do poema, marcando a ação desse soldado, encadeiam as ações do ser e do tempo, do ser no tempo e do tempo sobre o ser.

Na primeira estrofe, o verbo “rufar” no gerúndio denota a continuidade da ação apressada, ou seja, o tempo que corre aceleradamente, além de denotar a ideia de inquietação e perturbação. O mesmo “Deus” (Tempo) de “O Relógio” mais uma vez aparece para assustar, amedrontar o ser que, por sua vez, bamboleia, ou seja, balança, oscila sem controle de si. O que o conduz é a força desse tempo que não o faz parar.

Na terceira estrofe, o ser é tomado por uma força que o faz dobrar o ritmo de seu compasso e o faz bambolear (oscilar) ainda mais. É o momento em que há uma concentração maior dessa força alheia a sua vontade: a do tempo que vai atropelando esse soldado. A figura do soldado imprime a ideia de que, diante do tempo, o ser é um combatente, lutando em defesa de suas próprias vontades, organizadas em seu próprio tempo.

No entanto, o combate é inútil, pois ainda que tenha momentos de glória: “as moças te beijem” (vs.11) “moços te invejem” (vs. 12); o soldado continuará refém e vencido pela força esmagadora do tempo. Por mais exaltado, continuará alienado e preso às amarras da vida acelerada. O eu-poético declama o quão incerto e desnorteador é o tempo material, que requer pressa de tudo e de todos.

O homem está fadado a agir como uma máquina, que trabalha vertiginosamente, estando programada dentro de um espaço de tempo a cumprir sua função. Uma crítica evidente ao tempo moderno que retirou do homem a capacidade de ser e sentir, relegando-o a simples funcionalidades e exigências do tempo material.

O verso “Que o toque reclame” exprime a figura do som desse tempo que reclama, ou seja, que chama a atenção desse sujeito. O toque como o som do relógio está aí mais uma vez para recordar, lembrar a condição do ser, o qual é definido pela associação de três figuras (“bamboleado”, “dobrado” e “alienado”), ou seja, as figuras denotam um eu-lírico submisso, que está constantemente sob o jugo da dinâmica temporal.

Na derradeira estrofe, assim como no poema de Baudelaire, há uma mudança na dinâmica do sentido dos versos, no entanto, de forma menos explícita. O eu-poético que se encontrava controlado e dominado pelo poder do tempo, reverte a situação por meio de um estado de letargia, o mesmo encontrado na morte, ou seja, mesmo com o toque do tempo a chamar esse ser, ele não mais responderá. O senhor tempo transforma-se em um qualquer, através do uso do pronome indefinido: “Ninguém”. Dessa forma, o tempo deixa, então, de agir sobre o eu-lírico.

Do plano interdiscursivo para o intertextual, o eu-lírico de Camilo Pessanha dialoga mais uma vez com o de Baudelaire, ainda sob a perspectiva do tempo material e seu peso sobre o ser. Retomemos a quinta estrofe do poema “O Relógio”:

Recordai! O Tempo é um jogador que vai
Ganhando sem roubar, toda mão! E assim.
O dia cai, a noite cresce; recordai!
O abismo sede tem; chega a clepsidra ao fim.
(BAUDELAIRE, 2012, p. 99)

No último verso, tem-se a referência do instrumento medidor de tempo: a clepsidra, que simboliza a contagem do tempo a partir do escorrer da água.

Nessa mesma perspectiva, no poema “Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas”, de Camilo Pessanha, há a mesma figura, denotando o mesmo sentido da contagem do tempo.

Abortos que pendeis as fronte cor de cidra,
Tão graves de cismar, nos bocais dos museus,
E escutando o correr da água na clepsidra,
Vagamente sorris, resignados e ateus,
(PESSANHA, 2009, p. 110)

A intertextualidade instaurada pela imagem da clepsidra, o relógio de água, reafirma o diálogo entre o simbolismo de Pessanha e o de Baudelaire. Em linhas gerais, os versos conduzidos pelo eu-poético de Camilo Pessanha ratificam a ideia do

ser que padece sob o correr incontrolável do tempo. É um ser que padece (“vagamente sorrís”) e que não crê (“resignados e ateus”), por conta da força da sucessão abrupta da temporalidade material, que não condiz com a dinâmica do tempo íntimo do ser.

O conjunto poético de Camilo Pessanha como todo aponta para essa preocupação temporal, a começar do título da obra: *Clepsidra*, que como já referida, era um instrumento medidor do tempo. A contagem do tempo, na verdade a inquietação perante a sucessão temporal, irá ser o mote de grande parte dos poemas de Pessanha, seja de maneira mais explícita, seja como elemento subjacente a outras temáticas.

Por outro lado, o eu-lírico da poesia de Maranhão Sobrinho encontra-se um pouco afastado dessa incompreensão do tempo material, que aproxima os de Pessanha e Baudelaire. Isso porque, na poesia de Maranhão Sobrinho, o eu-lírico não se manifesta com uma preocupação ativa, referente à passagem do tempo acelerado.

A relação interdiscursiva entre o eu-poético de Pessanha e Sobrinho se dará num outro aspecto da temática tempo: o ser absorto no tempo, ao contrário do ser nos poemas já referidos, que lutava contra a força desse tempo e que se incomodava por sua passagem acelerada e sucessiva. Nesse novo posicionamento, o eu-lírico será mero espectador, passivo, abúlico e contemplativo. Diante da dinâmica da passagem do tempo e dos entrelaces entre presente, passado e futuro, o ser fica imóvel, tomado, obviamente, pelo pessimismo, que é um dos motivos principais da poesia simbolista, presente, quase que predominantemente, em todos os percursos temáticos dos autores em relação.

O soneto “Impassível”, de Maranhão Sobrinho, personifica a imagem do ser que se assume desconectado da realidade material. A primeira caracterização desse sujeito é logo apresentada no título. Ele se apresenta como impassível, ou seja, carrega em si a qualidade de quem não é susceptível de padecer, de sofrer. Representa o ser que não exterioriza nenhuma emoção, estando alheio a qualquer perturbação. O ser indiferente.

Quando passas, cegando as multidões,
 prendendo-as sempre em feiticeiros laços...
 seguem, de joelhos, almas, corações,
 aVia-Láctea de oiro de teus passados !

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Se/qui/o/sos/ de a/mor/ e/ de i/lu/sões,										3/6/10
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
a/té/ven/ci/dos/, su/cum/bi/ram/las/sos...										2/4/8/10
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
E/, tri/um/phal/, tu/se/gues/, em/pu/nhan/do										4/6/10
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
o/ ver/me/lho es/tan/dar/te/ dain/so/lên/cia,										3/6/10
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
rin/do/ da/que/les/ que/ se/ vão/ fi/can/do...										1/4/10
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Se/guem/-te, as/sim/, pro/mes/sas/ e/ ge/mi/dos										1/4/6/10
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Eo or/gu/lho/, sem/pre ao/la/do/ da in/cle/mên/cia,										2/4/6/10
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Cor/ta/-te a/ voz/ e/chum/ba/-te os/ ou/vi/dos !										1/6/10

Na segunda quadra, o eu-lírico tem ainda uma postura ativa, está animado. Ele ainda sente as sensações no corpo e na alma (“ardentes como a febre”), encontra-se sedento de amor e de ilusões. Há, portanto, uma necessidade de não estar alheio.

O último verso dessa quadra, “até vencidos, sucumbiram lassos[...]”, concentra toda energia e vivacidade do eu-lírico, que, mesmo sob forte abatimento, consegue eliminar as amarras. O advérbio “até” é o que dá a inclusão de entusiasmo ao verbo “vencer” que perdeu sua força ao ser empregado em forma nominal, expressando, em vez de vitória, derrota. O uso do verbo “sucumbir” também ganhou um novo significado, denotando ação e não abatimento, completando a ação vivaz do ser.

Em direção ao último terceto, percebe-se o movimento decrescente do ser, oposto ao movimento ascendente da segunda quadra. O eu-lírico encontra-se perseguido por promessas e gemidos e sua atitude é tornar-se orgulhoso e inclemente, ou seja, nada mais importa. O que o fascinará é a ausência de tudo que se materializa no espaço e no tempo.

No último verso do soneto, há o desfecho, o momento derradeiro e o momento de êxtase, o que é comum na forma do soneto tradicional. O verso “corta-te a voz e chumba-te os ouvidos!” é o que caracteriza o ser impassível do título. Numa atitude radical, ele impõe, usando expressões imperativas, a si e aos outros o melhor caminho a seguir: tornar-se passivo, abúlico e, sobretudo, pessimista.

Não falar e não ouvir são atitudes do ser impassível ao tempo real. É, na verdade, uma pseudomorte. É morrer para o mundo, mesmo estando vivo. Essa atitude radical do último verso é pontuada com uma exclamação, ou seja, é a expressão íntima, é o grito do eu-poético, é a resposta final, sem deixar dúvida de seu posicionamento, contrário do seu posicionamento inicial, permeado de reticências, caracterizando uma intencionalidade incompleta. Ao exclamar, o eu-poético se define neutro por completo.

A passividade do eu-poético também é marcada pela quase ausência de verbos que indicam ação. Os verbos utilizados perdem sua força quando utilizados no gerúndio ou na sua forma nominal. A concentração de ação se dá no último verso com “corta-te” e “chumba-te”, mas utilizados em favor da posição letárgica do ser.

No mesmo caminho vai o eu-poético de Pessanha em “Foi um dia de inúteis agonias”.

Foi um dia de inúteis agonias.
- Dia de sol, inundado de sol!...
Fulgiam nuas as espadas frias...
- Dia de sol, inundado de sol!...

Foi um dia de falsas alegrias.
- Dália a esfolhar-se, o seu mole sorriso...
Voltavam ranchos das romarias.
- Dália a esfolhar-se, o seu mole sorriso...

Dia impressível mais que os outros dias.
Tão lícido... Tão pálido... Tão lícido!...
Difuso de teoremas, de teorias...

O dia fútil mais que os outros dias!
Minuete de discretas ironias...
Tão lícido... Tão pálido... Tão lícido!...
(PESSANHA, 2009, p. 78)

Trata-se também de um soneto, no entanto a estrutura rítmica (abab/ acac/ ada/ aad) não corresponde aos padrões tradicionais do soneto. O movimento cíclico de ida e volta, causado, sobretudo, pela repetição de vocábulos e de versos completos, difere da movimentação do eu-poético de Sobrinho.

O soneto, dessa forma, apresenta-se a partir de uma constituição paralelística. Os versos decassílabos apresentam acentuação variada, com predominância de assonância da vogal /i/ tanto no início, no meio e no fim dos versos. Apresenta rimas internas (“dia – agonias, dia – alegrias”) e rimas externas (“agonias – frias; alegrias – romarias”), o que confere mais musicalidade ao poema.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	Foi/um/ di /a/ de i/ nu /teis/ a/go/ ni /as.	3/6/10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	- Di /a /de/ sol/, i/nun/ da /do/ de/ sol !...	1/7/10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	Ful/ gi /am/ nu /as/ as/ es/ pa /das/ fri /as...	2/4/8/10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	- Di /a/ de/ sol/, i/nun/ da /do/ de/ sol !...	1/7/10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	Foi /um/ di /a/ de/ fal /sas/ a/le/ gri /as.	3/6/10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	- Dá /lia a es/fo/ lhar /-se, o/ seu/ mo /le/ sor/ ri /so...	1/4/7/10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	Vol/ ta /vam/os/ ran /chos/ das/ ro/ma/ ri /as.	2/4/10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	- Dá /lia a es/fo/ lhar /-se, o/ seu/ mo /le/ sor/ ri /so...	1/4/7/10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	Di /a im/pres/ si /vel/ mais/ que os/ ou /tros/ di /as.	1/4/8/10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	Tão/ lú /ci/do/... Tão/ pá /li/do/... Tão/ lú /ci/do!...	2/6/10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12	Di/ fu /so/ de/ te/o/ re /mas/, de/ te/o/ ri /as...	2/7/12
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	O/ di /a/ fú /til/ mais/ que os/ ou /tros/ di /as!	2/4/8/10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	Mi/nu/ e /te/ de/ dis/ cre /tas i/ro/ ni /as...	3/7/10
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	Tão/ lú /ci/do/... Tão/ pá /li/do/... Tão/ lú /ci/do!...	2/6/10

Vão no mesmo caminho, mas de maneira um pouco diferente. Ao contrário da voz lírica em “Impassível”, que se revela abúlica só no final, o eu-poético, em “Foi um dia de inúteis agonias”, anuncia sua passividade desde o primeiro verso.

O “-Dia de sol, inundado de sol”, representando a força vital, não comove o ser. A espada que pode cortar a carne, dilacerar a vida, é fria, não tem poder sobre esse ser, não lhe provoca reação alguma. A repetição do segundo verso no final da quadra chama atenção para a presença insistente da luz, que tenta iluminar esse ser, movê-lo, dar direção, já que a luz “simboliza constantemente a vida, a salvação e a felicidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 570).

No entanto, tanta luz assim provocará um efeito contrário, já que o ser acha em tudo inutilidade. É tanta luz que, em vez de direcionar e iluminar, irá ofuscar a visão, até porque a luz aqui é uma metáfora da razão, a qual objetiva as sensações, as impressões e tira a sensibilidade. Então, prefere ficar sem ver, sem perceber e sem sentir, o que torna o tempo suspenso pela passividade do ser perante os acontecimentos.

No segundo quarteto, o ser observa tudo sem acreditar, nem a alegria é verdadeira e, portanto, não a alcançará: “Foi um dia de falsas alegrias”. O eu-lírico observa a “- Dália a esfolhar-se, o seu mole sorriso...”, constantemente, e isso não lhe provoca nada, porque, “na ausência de tempos, o que é novo nada renova; o que é presente é inatural; o que está presente não apresenta nada”. (BLANCHOT, 2011, p. 22).

No primeiro terceto, o eu-poético faz uma observação importante: “Dia impressível, mais que outros dias.”. Não foi um dia comum como os demais, pois esse foi impressível, ou seja, sujeito a receber impressão. E qual será a impressão do ser sobre esse dia? É a que ele dá nos versos seguintes: “Tão lúcido, tão pálido, tão lúcido!”, “Difuso de teoremas, de teorias”, ou seja, um dia lúcido, cheio de razão, de teorias e teoremas, mas, ao mesmo tempo, sem efeito, apático, sem valor e pálido. Uma posição seguramente simbolista que combate a razão pura e o cientificismo.

Na última estrofe o dia, conseqüentemente, o tempo de maneira geral, que caracteriza os momentos na vida, é caracterizado como fútil. Sem utilidade alguma. O adjetivo utilizado carrega toda a desconfiança, já anunciada anteriormente. É mais do que falso, é mais do que difuso, é fútil, não tem serventia.

O eu-poético não padece de nada, porque anula esse tempo; assim como em “Impassível”, ele é mero espectador. As emoções, os sonhos, o amor, as ilusões em “Impassível” são as agonias, as alegrias, os sorrisos, as romarias, as teorias, as ironias de “Foi um dia de inúteis agonias”. E o ser toma a mesma atitude, mantém-se distante, passivo, contemplativo de todas as coisas presas no tempo material. Assim eles conseguem expressar que: “o tempo da ausência de tempo é sempre presente, sem presença”. (BLANCHOT, 2011, p.21).

É notório que essa atitude abúlica como reação ao tempo real é guiada por um forte pessimismo. A crença no nada e a descrença em tudo. O eu-lírico de Pessanha e o eu-lírico de Sobrinho dialogam a partir de um assunto iniciado pelo eu-lírico de Charles Baudelaire, o qual declama em “O azar”:

Pra que alto o peso se leve
Sísifo, é mister teu ardor!
Embora haja empenho e labor,
A Arte é longa e o Tempo é breve.

Longe das tumbas alto erguidas,
Rumo a cemitério isolado,
Meu coração, tambor velado,

Dá em marcha fúnebre as batidas.

[...]

(BAUDELAIRE, 2012, p. 37)

Nos versos acima, é evidente o descontentamento, o pessimismo e a vivacidade do eu-lírico frente à brevidade do tempo, ou seja, frente ao tempo que se esvai, que muda tudo numa velocidade incompatível à sensibilidade íntima do ser. “A Arte” representa o sensível, e é longa, é morosa, e se opõe ao “Tempo”, senhor do limitado, da brevidade e da suspensão dos sentidos.

Não adianta nada, nem empenho, nem trabalho, diante do tempo, só resta a desistência, a renúncia e a recusa de tudo. A referência a Sísifo², personagem mitológico, reafirma a ideia da inutilidade do esforço ante ao que estamos fadados, no caso, a brevidade do tempo. Não adianta driblar a morte, como fez Sísifo, pois estamos condenados a ela, e o esforço sempre será inútil.

O advérbio “Longe” caracteriza a posição do ser em relação ao espaço e ao tempo. Longe do que pode ser vislumbrado, “tumbas alto erguidas”, o ser caminha rumo ao isolamento. Já abatido, compara o coração a um tambor velado, ou seja, abafado, que não produz mais som altivo, pelo contrário, produz batidas fúnebres. O coração, “centro vital do ser humano, responsável pela circulação do sangue” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 280), já está em vias de encerrar o seu trabalho e, assim, suspender a vida.

Essa mesma inutilidade das ações, esse mesmo pessimismo, essa mesma degradação do ser, essa mesma abulia diante de um tempo que se movimenta ferozmente são percebidos em “Papéis Velhos”, de Maranhão Sobrinho e “Floriram por engano as rosas bravas”, de Camilo Pessanha.

Na primeira estrofe de “Papéis Velhos”, o pessimismo toma conta, tornando o ser inerte.

² Segundo Camus (2004), Sísifo, personagem da mitologia grega, fora condenado a rolar um rochedo incessantemente até o cimo da montanha, de onde a pedra caía de novo por seu próprio peso. Os deuses o condenaram a esse trabalho por chegarem a constatação de que não existia punição mais terrível do que o trabalho inútil. O desprezo pelos deuses, o ódio à Morte e a paixão pela vida lhe valeram esse suplício indescritível em que todo o ser se ocupa em não completar nada. É o preço a pagar pelas paixões deste mundo. Esse esforço imenso, medido pelo tempo sem profundidade, garante a inutilidade do trabalho diante das limitações impostas pela brevidade temporal.

Velhos papéis... de versos. São pedaços
 Da minha alma, batidos pelo vento.
 como as folhas do outono... Guardam traços
 de um tempo, que passou, sem pensamento [...]
 (SOBRINHO, 1908, p.9)

A comparação entre a alma e o papel já caracteriza a fragilidade do ser, já que o papel é “o substituto frágil da realidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 683). O mesmo tempo que faz o vento bater na alma é o mesmo que anuncia o outono e faz as folhas caírem, assim como as folhas, a alma humana é batida pelo tempo, que cresce enquanto o ser diminui, abatido pelo descompasso entre o tempo íntimo e o tempo real.

As folhas atiradas ao chão pelo tempo, caracterizando a alma despedaçada, são novamente reencontradas nos dois primeiros versos de “Floriram por engano as rosas bravas”:

Floriram por engano as rosas bravas
 No inverno: veio o vento desfolhá-las...

[...]

(PESSANHA, 2009, p. 76)

A marca temporal, mudança de outono para inverno, anuncia o mesmo acontecimento: o vento bate nas rosas e as desfolha. Como o tempo faz com a alma humana, simbolizada pelas rosas, as quais floriram apenas por engano, ou seja, não é uma atitude de desejo do ser, ele não deseja viver (florir), pois sabe que o tempo o consumirá. Como papéis ou como rosas, a alma não terá perseverança, pois é tomada pelo forte pessimismo advindo da incompreensão do tempo material.

Como já pontuado, o eu-poético de Camilo Pessanha é mais passivo e abúlico do que o de Maranhão Sobrinho em relação ao tempo. É um ser extremamente contemplativo, essencialmente, a partir dos sentidos da audição e visão. Os sons e as imagens são sempre fugidios, já que pretende se abster do tempo, afirmando que “[...] o melhor, enfim,/ É não ouvir nem ver”. (PESSANHA, 2009, p. 100).

Em “Viola chinesa”, destaca-se o ser passivo às manifestações sonoras. O som passa aos ouvidos, mas não anima o eu-lírico:

Ao longo da viola morosa
 Vai adormecendo a parlenda
 Sem que amadornado eu atenda.
 A lengalenga fastidiosa

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

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

Ao longo da viola morosa...
 (PESSANHA, 2009, p. 86)

Em primeiro plano, o poema é uma expressão máxima da utilização do recurso musical na poesia, genuinamente simbolista. No poema é utilizada tanto uma musicalidade interna, quanto externa, esta alcançada pelas rimas e pelo ritmo e aquela pelo uso da figura do instrumento musical (“viola”).

É o som da viola que conduz a ação poética. O eu-lírico descreve as sensações sentidas pelo som dessa viola. O esquema rítmico (abba, baab, abba, a), realizado em rimas alternadas e opostas, dá o efeito de repetição e insistência sonora, bem como o efeito do eco causado pela fonética perfeita ou soante, através da correspondência perfeita dos sons: (mor**osa**, fastid**iosa**, minunc**iosa**, melindros**a**; parl**enda**, of**enda**, at**enda**, pre**nda**, dist**enda**).

A sonoridade do poema é marcada pela oposição entre uma sonoridade nasal e uma mais sonora, o que demarca a oposição entre o sentimento apático do eu-lírico e a movimentação do tempo. As aliterações em /b/, /s/, /t/, /d/ marcam o barulho causado pelo som da viola, contrapondo a inércia do ser marcada nas aliterações em /m/, /n/ e /l/. Os versos eneassílabos (Ao/ **lon**/go/ da/ vi/**o**/la/ mo/**ro**/sa - 2/6/9) são alongados pelo som nasalizante da assonância em /ê/ na última sílaba poética (“a/dor/me/**cen**/do” “par/**len**/da” ; “a/**ten**/da” ; “**pre**n/da”; “o/**fen**/da”).

Em “Viola chinesa”, como analisa Spaggiari (1982), os fonemas nasais, as vogais e os ditongos fechados estão postos para reproduzir o som baixo, surdo, monótono e uniforme do instrumento de corda.

Esse som constante é caracterizado como um som calmo e meloso, através das figuras (“morosa, lengalenga, fastidiosa, minunciosa, melindrosa”) associadas a ele. O som lento e calmo atinge, paradoxalmente, com força e violência o estado

letárgico do ser. O eu-lírico está tão passivo às sensações externas que até o som moroso de uma viola o ofende e distende o coração numa agitação dolorosa (percebida no último verso da terceira estrofe).

O eu-poético deseja o silêncio, deseja não ouvir, deseja estar passivo. No entanto, o som reticente persiste, em especial, no verso que encerra o poema, o mesmo que o inicia, mas que agora é acompanhado de reticências, as quais indicam que esse som continuará, bem como pelo esquema métrico do rondel, ou seja, pela estrutura circular dos versos que se repetem no poema.

O sofrimento do eu-lírico é sugerido no som. É o som da viola que, mesmo muito sensível, incomoda o repouso desejado pelo ser. E o próprio ser se questiona (“Mas que cicatriz melindrosa/ Há nele que essa viola ofenda”), já que, nem mesmo, ele consegue compreender o que pode haver nesse som, aparentemente agradável, que lhe provoque desassossego.

Porém, não é o som em si que causa a perturbação, mas a insistência, a prolongação e a reverberação desse som que causa incômodo. Uma analogia ao tempo, que não é o causador, em si, da abulia, do pessimismo e do desânimo do ser, pois são as implicações dos movimentos temporais que causarão abatimento, descontentamento e dor. Assim estar sem ouvir é estar surdo ao tempo e sua implicação na realidade. Dessa forma, assim como eu-lírico está impassível ao som da viola, ele está ao tempo. Está suspenso, não há passado, não há presente e tampouco futuro.

Essa indiferença ao som é explicitamente sugerida em outro poema de Camilo Pessanha: “Voz débil que passas”. Neste poema, a voz portadora da realidade, do tempo e de todas as coisas passa sem causar ruído:

Voz débil que passas,
Que humílima gemes
Não sei que desgraças...

Dir-se-ia que pedes.
Dir-se-ia que tremes,

Unida às paredes,

Se vens, às escuras,
Confiar-me ao ouvido
Não sei que amarguras...

Suspiras ou falas?

Porque é o gemido,
O sopro que exalas?

Dir-se-ia que rezas.
Murmuras baixinho
Não sei que tristezas...

_ Ser teu companheiro? _
Não sei o caminho.
Eu sou estrangeiro.

_ Passados amores? _
Animas-te, dizes
Não sei que terrores...

Fraquinha, deliras.
_ Projetos felizes? _
Suspiras. Expiras.
(PESSANHA, 2009, p. 90)

A voz é caracterizada como débil, humilde, trêmula, fraca e delirante. Semelhante ao som da viola que tenta atingir o coração humano, a voz débil tenta penetrar nos ouvidos do eu-lírico. No entanto, essa voz que representa todas as sensações, os sentimentos, como a portadora da vida material não consegue atingir o íntimo do ser.

Ele a desconhece, trata-a com estranheza e indiferença. Nos versos: “Se vens, às escuras,” “Confiar-me ao ouvido”; “Ser teu companheiro?” “Eu sou estrangeiro.”, o eu-poético nega-se a ouvir e a compartilhar os anúncios dessa voz. O ouvido dele está chumbado como o do eu-lírico de “Impassível”. O último verso dá a sentença final. A voz que não conseguiu tocar o ser, morre.

A voz do tempo e a voz da vida material sucumbem diante da passividade do ser. O ser só consegue triunfar sobre o tempo, sobre a essência material se não der ouvidos, tornando-se estrangeiro nesse caminho. É preciso ser inerte e não cair nas tentações do verbo anunciado pelo sopro, pelo gemido, pelo murmúrio do tempo.

Esse embate entre o eu-lírico e o tempo, observado em “Viola chinesa”, bem como em “Voz débil que passas” foi, já antes, preconizada pelo eu-poético baudelairiano em “O imprevisto”, quando sua voz proclama:

O relógio, também, diz baixo: “Está maduro,
O danado! Em vão advirto o corpo infecto.
O homem é cego, surdo, frágil, como um muro
Que habita e que rói um inseto!”
(BAUDELAIRE, 2012, p. 204)

O relógio, simbolizando mais uma vez o tempo, diz baixo, assim como a viola toca sensível, porém ambos atacam com força o ser, despertando no eu-poético um sentimento de repulsa e, posteriormente, de passividade diante de tudo, tornando-o um ser cego e surdo e impassível como um muro, sem mobilidade e expressão. No último verso, “Que habita e que rói um inseto!”, a figura do inseto representa a vida, que, mesmo sendo vivida pelo homem (“habita”), é por ele mesmo destruída (“rói”), quando este faz a escolha da inércia frente às advertências assombrosas do tempo.

No entanto, a passividade, diante do tempo material, evidente no eu-poético de Pessanha, concentra-se no olhar, no sentido da visão, como afirmam Santos e Leal (2007) em Pessanha, o campo semântico do olhar tem um papel preponderante.

Já que “ver supõe a distância, a decisão separadora, o poder de não estar em contato e de evitar no contato a confusão” (BLANCHOT, 2011, p. 23), o eu-lírico ainda vai além: não basta separar ou evitar esse contato, é preciso anular esse sentido.

Nos versos de vários poemas, o eu-poético declara a ânsia pela cegueira, o desejo pelo olhar apagado, cerrado, a vontade de apagar as imagens ou de condenar o olhar por ver, o cansaço de olhar e a ideia negativa pelo ato de ver: “**Eu vi** a luz em um **país perdido**.” (PESSANHA, 2009, p. 53, grifo nosso); “O **meu olhar quebrei**, a debatê-lo,” (PESSANHA, 2009, p. 63, grifo nosso); “**Meus olhos incendiados** que o pecado” (PESSANHA, 2009, p. 65, grifo nosso); “Meus **olhos apagados**” “E **cansados de ver**” (PESSANHA, 2009, p. 69, grifo nosso).

Porque ver é sentir a materialidade do tempo sobre si, e ver a sucessão dos fatos nas imagens que passam pelos olhos. Assim almeja que “As pálpebras cerrai, ansiosas não veleis.” (PESSANHA, 2009, p. 110).

Não ver é sinônimo de leveza, de glória e de estar absoluto sob a realidade e sobre o tempo. Estar sem a visão não desnorteia, mas sim eleva o ser, já que a cegueira pode e deverá ser:

visão, visão que já não é possibilidade de ver mas impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera – sempre e sempre – numa visão que não finda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna. (BLANCHOT, 2011, p. 24).

O eu-lírico de Camilo Pessanha assume, assim, uma visão contrária ao posicionamento assumido pelo eu-poético de Maranhão Sobrinho no soneto “Cego e só”, que considera a cegueira como um golpe fatal, que desnorteia o ser, que o faz se perder e não saber para onde ir. A falta de visão impossibilita o caminhar, e é lastimada: “Ai! Que será de mim, que não vejo, e ando errando!”. (SOBRINHO, 1908, p. 10).

O eu-lírico, na poesia de Camilo Pessanha, deseja anular o sentido da visão, dada a inutilidade das imagens. As imagens são sempre fugidias e vagas, representando um tempo fluido, um tempo que se esvai e que se movimenta tão violentamente que paralisa o ser. Logo, é preciso anular as imagens: “/perder-te, imagem vaga.../ /Cessar, não mais te ver,/ /Como uma luz se apaga./” (PESSANHA, 2009, p. 68).

O olhar apagado do eu-lírico, sem fixação em imagens reais, é o olhar do eu-fascinado, pois quem “quer que esteja fascinado, pode-se dizer que não enxerga nenhum objeto real, nenhuma figura real, pois o que vê não pertence ao mundo da realidade, mas ao meio indeterminado da fascinação”. (BLANCHOT, 2011, p. 24).

É a fascinação pela negação da realidade e do tempo. É essa fascinação que põe uma venda sobre os olhos do eu-lírico, é ela que não permite que as imagens permaneçam e, assim, afetem o seu sossego. Já que toda imagem real se materializa na brevidade do tempo, é preciso estar cego para não ver as imagens e, conseqüentemente, não sentir o peso do tempo.

Esse tempo que se concretiza nos sons e nas imagens que perturbam o ser na poesia de Camilo Pessanha é, sobretudo, simbolizado na figura da água. A fluidez da água é a expressão máxima da fugacidade do tempo. É a representação do tempo que escorre, que se esvai e que faz do homem uma marionete. Assim como a água pode conduzir o homem a certos lugares, o tempo também, com sua força própria, coloca o ser onde quer que queira.

Esse tempo é traiçoeiro como pode ser a água, pois a “água está associada com a ideia de mudança” (TUAN, 2012, p.37), assim como o tempo. Além de simbolizar, como destaca Chevalier e Gheerbrant (2015), a infinidade dos possíveis, contendo todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção, ou seja, a água é tão poderosa e imprevista quanto o tempo.

Na primeira estrofe de “Imagens que passais pela retina”, observa-se essa transitoriedade das imagens associadas à água e ao tempo:

Imagens que passais pela retina
 Dos meus olhos, porque não vos fixais?
 Que passais como a água cristalina
 Por uma fonte para nunca mais!...
 (PESSANHA, 2009, p. 80)

A referência aqui é às imagens que se esvaem no tempo e não permanecem, assim como a água cristalina que passa por uma fonte apenas uma vez e não retorna mais. Como o tempo que passa a cada instante e não volta. Numa associação ao pensamento de Heráclito, dada a transitoriedade das coisas, que faz com que tudo permaneça em movimento. Se o ser não pode se banhar duas vezes no mesmo rio, já que ambos já não são os mesmos, é, portanto, inútil, na concepção do eu-poético, algo tornar-se fixo. No entanto, essa transitoriedade causa inquietação e essa inquietação causa o tédio, a passividade, a abulia e o pessimismo.

Se nada pode permanecer, se o tempo corrói tudo, como as águas podem inundar, logo não há motivo para manter a fixação em nada. É preciso cerrar os olhos, tampar os ouvidos e tornar-se intocável. O tempo real apaga a ideia de um futuro, pois esse se torna presente e passado, num piscar de olhos, pois o futuro, como aponta Tuan (2013), reside no reino da expectativa e do desejo, ou seja, se não há expectativa nem desejo, não há futuro.

Logo, o eu-poético deseja fortemente deixar de experienciar esse tempo transitório e vago. Em “Meus olhos apagados”, há mais uma vez a associação entre o olhar, a água e o tempo:

Meus olhos apagados,
 Vede a água cair.
 Das beiras dos telhados,
 Cair, sempre cair.

Das beiras dos telhados,
 Cair, quase morrer...
 Meus olhos apagados,
 E cansados de ver.

Meus olhos, afogai-vos
 Na vã tristeza ambiente.
 Caí e derramai-vos
 Como a água morrente.
 (PESSANHA, 2009, p. 69)

No poema o eu-lírico afirma a sua condição de espectador omissivo à realidade temporal. Seus olhos estão apagados, ou seja, sem animação, apenas observando a “água cair”, o mesmo que o tempo passar.

Ele ocupa um lugar mínimo nesse tempo “beiras dos telhados”, numa tentativa de se esvair do lugar e, assim, do tempo. A água que apaga, que cai, que derrama, que afoga, simboliza o tempo que despersonaliza e que desanima.

Essa água (esse tempo) conduz à morte, pois, como afirma Bachelard (1997), o ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. Dessa forma, é preciso apagar o olhar e se deixar ficar absorto no tempo e no espaço.

Sobre o eu-lírico de olhos apagados na poesia de Camilo Pessanha, pode-se dizer que é

[...] na relação dolorosa com a transitoriedade que se apresenta este sujeito. É porque não parece haver transcendência alguma nesse universo em que não ver as formas naturais é não ver nada, os olhos são denominados pagãos e tudo o que esse sujeito identificado metonimicamente ao ato visual pode confusamente ver de si mesmo é o próprio desespero solipsista, o gesto vão de tentar fixar o fluxo da realidade, a forma vazia do movimento de apreensão das sensações. (FRANCHETTI, 2001, p. 64).

Essa abulia crônica que ataca o eu-poético é fruto da negação do tempo material. Dessa enfermidade padece, sem remédio, o eu-poético de Pessanha ao passo que o eu-poético de Sobrinho, ainda que acometido pela mesma enfermidade, deixa-se medicar com injeções de ânimo quando deseja ver para não errar.

Vão os dois, assim, adoentados perceber o mundo a sua volta, tentando tornar-se libertos à passagem do tempo. Esse tempo que assume o papel de vilão e de “Inimigo” na visão do eu-poético de Baudelaire, que afirma: “O Tempo engole a vida”. Mas com que frequência isso acontece? Como o ser percebe a vida sendo engolida pelo tempo? Onde e como a força do tempo se materializa? A resposta é unânime: as manifestações naturais indicam a violência temporal. O dia que rapidamente se torna em noite, a aurora que já vem anunciando o crepúsculo, o verão abrindo caminho para o inverno, a primavera cedendo lugar para o outono.

É um movimento sôfrego que gera vida e morte. O dia que nasce logo morrerá, basta apenas que cumpra seu ciclo, cumprindo o tempo de sua duração. Os poetas simbolistas, tomados pela descrença na razão do ser, do para quê e do para onde, poetizaram os aspectos naturais que manifestam a decadência.

Desde Baudelaire, o eu-poético opta pelos cenários naturais mais próximos de seu estado d' alma, ou seja, estabelecem as correspondências entre os aspectos naturais e suas sensações. A natureza apática e fria simbolizará a alma do ser. Em “Canto de outono”, é possível penetrar num cenário natural despedaçado pelo tempo, como se fosse a própria manifestação do ser arruinado pelo tempo:

Logo mergulharemos nas trevas geladas;
Adeus, vivo clarão dos tão curtos verões!
Percebo cair já, em fúnebres pancadas,
A lenha barulhenta em pátios e porões

Todo o inverno entrará no meu ser: o odiar,
Raiva, tremor, horror, labor duro e forçado,
E, assim como o sol no inferno polar,
Meu coração será bloco gelado!

Parece-me, embalado em assalto de sono,
Que se prega, apressado, algures, um caixão.
Pra quem? – Eis o outono; era ontem verão!
O ruído misterioso cai como abandono.
(BAUDELAIRE, 2012, p. 77)

“Logo mergulharemos nas trevas geladas” é a primeira afirmação desiludida do ser. A conjunção *logo* que inicia o verso expressa a ideia de tempo próximo e imediato, que lançará o ser num lugar sem luz e frio, ou seja, num lugar inóspito. No segundo verso, mais uma vez iniciado por uma expressão temporal: *Adeus* aponta para a despedida da luz, do calor, ou seja, da vida. Já que o calor “associa-se fisicamente à luz, assim como ao amor e à atividade da vida”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 169).

Ao mergulhar nas trevas geladas, o eu-lírico perde a força, torna-se suscetível às pancadas e se deixa estar. Sem vida ele habita os locais subterrâneos: como o porão, que “é a princípio o ser obscuro da casa” (BACHELARD, 2008, p. 36).

Com o término do verão, o inverno penetra nos olhos desse ser. O frio que consome as suas pupilas lhe tirará a positividade. Em decadência, o ser será tomado pelo ódio, pela raiva, pela melancolia, pelo desânimo, pela incerteza e pelo duro trabalho forçado de continuar a viver preso nas algemas da materialidade temporal que determina as ações humanas.

O poema marca a passagem do verão, indicativo de vida, para o inverno, indicativo de morte. Uma morte simbólica, pois o ser não deixa de existir, como a natureza também não, apenas perde a animação. Numa perspectiva bem pessimista,

o inverno é a estação do presente e do futuro, pois o verão, ou seja, a vida está num tempo pretérito: “era ontem verão!”.

Tomados pelo mesmo sentimento, o eu-poético de “Paisagens de Inverno” e o de “Cego e só” estabelecem um diálogo com a voz lírica de Baudelaire.

Paisagens de Inverno

II

Passou o outono já, já torna o frio...
 _ Outono de seu riso magoado.
 _ Álgido inverno! Oblíquo o sol, gelado...
 _ O sol, e as águas límpidas do rio.

Águas claras do rio! Águas do rio,
 Fugindo sob o meu olhar cansado,
 Para onde me levais meu vão cuidado?
 Aonde vais, meu coração vazio?

Ficai, cabelos dela, flutuando,
 E, debaixo das águas fugidias,
 Os seus olhos abertos e cismando...

Onde ides a correr, melancolias?
 _ E, refratadas, longamente ondeando,
 As suas mãos translúcidas e frias...
 (PESSANHA, 2009, p. 66)

Cego e só

O inverno vem, cruel, nas frondes cabriolando,
 batendo, no arvoredo, a plumagem dos ninhos...
 Ai! que será de mim, que não vejo, e ando errando!
 Ai! que será de vós, asas de passarinhos!

Vai-se-me a alma nos ais tristes, de quando em quando,
 estes ventos cruéis! e estes frios caminhos!
 Só cardos os meus pés pisam, se ensanguentando...
 não sei para que o céu fez invernos e espinhos!

Já nem mais minhas mãos erguer oiso!
 Nos meus lábios se esvai a voz apunhalada...
 Quem me dera encontrar as três palhas de um poiso!

O inverno para mim tem geleiras de brasas...
 Se ainda ninhos houvesse ahi numa ramada,
 e eu pudesse caber dentro de duas asas!
 (SOBRINHO, 1908, p. 27)

Os sonetos acima reafirmam que o caminho percorrido pelos sujeitos da poesia simbolista, no tocante à expressão da natureza como correspondência da alma humana decadente, é o mesmo. Um diálogo interdiscursivo instaurado entre três

poemas de autores diferentes, mas com vozes poéticas semelhantes, haja vista que a voz poética de “Canto de Outono” é a voz influenciadora e é a que mantém, juntamente com a temática da experiência temporal, a relação entre as duas outras vozes.

No poema “Paisagens de Inverno”, é retomada a mesma atmosfera fria, estática e sem vida. A ideia da chegada do inverno é apresentada logo no primeiro verso: “Passou o outono já, já torna o frio...”. A passagem rápida de uma estação a outra e a estagnação no tempo frio do inverno denotam a mesma falta de animação e, conseqüentemente, a mesma falta de vida simbolizada em “Canção de Outono”.

Não obstante, esse mesmo olhar e essas mesmas sensações e impressões são expressas pela voz que anuncia: “O inverno vem, cruel, nas frondes cabriolando,/ batendo, no arvoredo, a plumagem dos ninhos...”. A presença constante do inverno está aí para lembrar a vulnerabilidade do ser ante o tempo, já que, como aponta Tuan (2013), o inverno se faz presente para nos lembrar de nossa vulnerabilidade.

“O Meu coração será bloco gelado!” (BAUDELAIRE, 2012, p.77, vs.8) aponta a mesma simbologia de “Aonde vais, meu coração vazio?” (PESSANHA, 2009, p.66, vs. 8). O coração gelado é o coração vazio. Torna-se desativado, não consegue mais desempenhar sua função de centro gerador de vida. Não bombeia mais o sangue da vida, tornando-se um reservatório de gelo, que

expressa a estagnação no seu mais alto grau, a ausência de calor na alma, a ausência do sentimento vivificante e criador que é o amor. A água gelada representa a completa estagnação psíquica, a alma morta”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 21).

Essa ausência de calor que anima a vida, essa presença imponente do inverno paralisa o ser e o impede de seguir, já que é o “calor que está associado com a ideia de movimento. (TUAN, 2012, p. 37). Dessa forma, o eu-lírico questiona o seu lugar no mundo e seu destino: “Para onde me levais meu vão cuidado?/ Aonde vais, meu coração vazio?”(PESSANHA, 2009, p. 66, vs. 7-8); e, tomado por essa angústia de não saber pra onde ir, também não sabe o que fazer, tornando-se descrente, pessimista e, acima de tudo, abúlico: “Já nem mais minhas mãos erguer oiso!/ Nos meus lábios se esvai a voz apunhalada...”. (SOBRINHO, 1908, p. 27, vs. 9-10).

Nota-se mais uma vez que a atitude principal ante a cólera do tempo material é a passividade, é a abulia. O ser paralisa-se, não ouve, não vê e não acredita

mais no futuro, já que este será tragado e convertido em passado numa velocidade que a intimidade do ser desconhece ou, pelo menos, quer desconhecer.

Em “Paisagens de Inverno”, a sinestesia em “As suas mãos translúcidas e frias...” (vs. 14) reafirma a ideia que o eu-poético não só observa a falta de animação que se instaura no tempo invernal, mas que ele sente na carne toda a substituição do calor pelo frio, ou seja, do movimento pela paralisação.

Já em “Cego e só”, é uma antítese em “O inverno para mim tem geleiras de brasas...” (vs. 12) que marca a sensação paralisante do gelo que consome, que queima e que destrói assim como o fogo, em sua simbologia negativa, a força vital.

Na interdiscursividade presente entre os poemas, bem como na influência exercida pelos versos de Baudelaire, observa-se que a temática da experiência temporal se agrega aos elementos naturais, através da associação com as estações do ano que, por sua vez, simbolizam a

alternância cíclica e os perpétuos reinícios. A sucessão das estações, assim como as da fase da lua, marca o ritmo da vida, as etapas de um ciclo em desenvolvimento: nascimento, formação, maturidade e declínio. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 401).

Sob essa ótica, o ser assemelha a sua alma viva e ativa com o verão, o que marca a sua etapa de formação e maturidade, advinda de seu início primaveril, e extinta no tempo do inverno, no qual a alma declina e chega ao fim. É uma sucessão que independe da vontade da natureza, assim como a do ser depende da movimentação temporal, estando, desse modo, homem e natureza entregues à vontade do senhor dos senhores: o tempo.

Essa correspondência se estabelece a partir de outros fenômenos naturais que se contrapõem: a aurora e o crepúsculo. O primeiro indicando o nascimento/vida e o outro, o declínio. O nascer do dia concentra a ideia da vida cheia de esperança, de uma vida a se desenvolver sob os raios do sol que acaba de nascer, enquanto o cair da tarde simboliza o esvaecimento das forças, o pessimismo, o declínio do ser sob os raios de um sol posto.

É importante destacar a princípio a simbologia da aurora que é

o símbolo alegre do despertar na **luz** reencontrada. Em cada manhã é símbolo de todas as **possibilidades**, de todas as **promessas**. Com ela recomeça o mundo e tudo nos é oferecido. A aurora boreal é uma manifestação do além que tende a sugerir a existência de uma outra **vida**,

após a morte. Simboliza um modo de existência luminoso e misterioso, ao mesmo tempo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 101, grifo nosso).

Se a aurora representa essa fonte de promessa de vida, o mesmo não se pode dizer de seu par antagônico, no entanto, complementar: o crepúsculo que simboliza:

a direção onde o sol declina, se extingue e morre. **Exprime o fim** de um ciclo. O crepúsculo reveste-se, também para si mesmo, de **beleza nostálgica** de um **declínio** e do **passado**, beleza essa que simboliza. É a imagem e a hora da **saudade** e da **melancolia**. (CHEVALIER; GHERBRANT, 2015, p. 300, grifo nosso).

Entre o tempo das promessas e o do declínio, o eu-poético simbolista tende mais uma vez para a expressão do fim, para a aniquilação do ser imerso nas águas turvas do tempo. Ainda que ambos os fenômenos sejam complementares, um não pode existir sem a existência do outro, até porque o crepúsculo, ao encerrar um ciclo, age em preparação de um outro; é notório que o eu-poético simbolista prefira estar preso ao tempo suspenso, que é o do crepúsculo: “O crepúsculo é uma imagem espaço-temporal: o instante suspenso” (CHEVALIER; GHERBRANT, 2015, p. 300).

A voz lírica precursora do Simbolismo, presente nos versos de Baudelaire em *As flores do mal*, já proclamava o fim da tarde (o crepúsculo) como o estado natural mais próximo do estado de sua alma doente, pessimista, sem vida e abúlica. Em “Harmonia da tarde”, tem-se:

Eis o tempo chegando em que na haste a vibrar
Como incensório vai-se evaporando a flor;
Os perfumes e os sons no ar da noite a girar;
Melancólica valsa e êxtase de langor!

[...]

Coração terno a odiar o nada negro e vasto!
Colhe todo vestígio do passado em luz!
Foi-se o sol se afogando em sangue coagulando!
Tua lembrança em mim como ostensório luz.
(BAUDELAIRE, 2012, p. 67)

Na primeira e última estrofe do poema acima, constata-se toda a melancolia e toda a languidez que invadem a alma do eu-poético durante o cair da tarde. Nesse momento todas as possibilidades ficam em suspenso, tudo se evapora com o sol que

afoga em sua própria luz. O sol posto é o indicativo da noite, momento de volta ao indeterminado.

O coração passa a odiar a escuridão, o negro vago da noite que já se principia chegar, colhendo todos os vestígios de luz, ou seja, de vida. Diante do fim do dia não resta mais esperança, não resta mais otimismo, pois a noite só indica o que pode vir a ser, a incerteza, o obscuro e o vago.

Em consonância com o poema “Harmonia da tarde”, nota-se, em “Crepuscular”, de Camilo Pessanha, o mesmo olhar de tristeza e agonia do eu-poético diante do crepúsculo:

Há no ambiente um murmúrio de queixume,
De desejos de amor, d'ais comprimidos...
Uma ternura esparsa de balidos,
Sente-se esmorecer como um perfume.

As madressilvas murcham nos silvados
E o aroma que exalam pelo espaço,
Tem delíquios de gozo e de cansaço,
Nervosos, femininos, delicados.

Sentem-se espasmos, agonias d'ave,
Inapreensíveis, mínimas, serenas...

_ Tenho entre as mãos as tuas mãos pequenas,
O meu olhar no teu olhar suave.

As tuas mãos tão brancas d'anemia...
Os teus olhos tão meigos de tristeza...
_ É este enlanguescer da natureza,
Este vago sofrer do fim do dia.
(PESSANHA, 2009, p. 61)

A primeira estrofe já abre o cenário da presente atmosfera enlanguescida. O murmúrio de queixume já simboliza as queixas, as lamentações das promessas não cumpridas pelo dia. Os desejos e as vontades de amor comprimidos que se esvaem, que evaporam como perfumes. A conjugação das sensações adverte que esse ser padece e esmorece por sentir completamente o ambiente banhado de inquietude e tristeza.

Na segunda estrofe, o verbo “murchar” carrega toda a força semântica do dístico, já que indica o processo de decadência do dia metaforizado pela decomposição das madressilvas, que, por sua vez, é um vegetal volúvel e bastante flexível com flores muito perfumadas. O aroma das flores murchas invade o ambiente e indica a deterioração do ambiente descrito.

No dístico seguinte, o cansaço se instaura depois do desfalecimento (delíquio) do gozo. As alegrias desfeitas dão lugar à alma esgotada e exausta de promessas. De forma bem sugestiva, observa-se, no terceiro dístico, o movimento dos pássaros que voltam ao ninho ao cair da tarde. O pássaro recolhido simboliza o ser que perdeu seu encantamento ante a impossibilidade de alçar voos.

No quarto dístico o ser compartilha essa tristeza com o *outro*. As mãos unidas e os olhares entrecruzados simbolizam a compaixão de um e outro, quando arrebatados nessa falta de harmonia. Assim como a natureza esmorece, o amor também, tornando-se promessa não cumprida. O crepúsculo do dia é sinônimo do crepúsculo amoroso.

Na última estrofe, tem-se o eu-poético já consumido, sem vida, anêmico e triste, bem como a natureza também enfraquecida exprime todo o “vago sofrer do fim do dia.”. O título do poema só é reafirmado neste último verso, que explicita o porquê desse sofrimento. O fim do dia (o crepúsculo) impossibilita toda a anunciação da manhã que:

simboliza o tempo em que a luz ainda está pura, os inícios, onde nada ainda está corrompido, pervertido ou comprometido. A manhã é ao mesmo tempo símbolo de pureza e de promessa: é a hora da vida paradisíaca. É ainda a hora da confiança em si, nos outros e na existência. (CHEVALIER; GHERBRANT, 2015, p. 587-588).

O cair da tarde vai simbolizando, assim, a ilusão e a evidência do fracasso. É a natureza entregue à vontade do tempo. Por outro lado, o fim do dia também simboliza a tranquilidade, pois, extintos os arroubos das promessas de felicidade, o ser pode experimentar a calma propagada na imensidão da noite. Entre a calma proposta e a tristeza dilacerante está o eu-lírico de “Crepusculares”, de Maranhão Sobrinho:

**A tarde, em doce paz, tranquila, desce.
Há, por tudo, uma doce e imensa calma !
O perfume da prece,
se desatando do turíbulo da alma,
toda tristeza vespéral invade,
como um sonho, parece...**

E' a hora da saudade !

Sobre as águas do rio passando
os barcos leves, em pequenas frotas,
como, as asas doirando ao sol, um bando
de sereias gaivotas...

Como devem sorrir, neste poente
de sol, de tanta luz, de tantas cores,
fazendo inveja à gente,
as almas simples desses pescadores !

Geme, pelas alfombras,
lembrando os lábios das roceiras tolas,
de arrulhos tristes perfumando as sombras,
o coração das rotas...

Devem viver confusas
de magoa as doces rolas amorosas,
que andam, de tarde, procurando as musas
pelas noites cheirosas !

**Cessa a voz das japissimas fanfarras
dos ninhos pelo perfumado val...
Corta o silêncio o trilo das cigarras,
como uma flecha de oiro e de Crystal.**

Também meu coração cantava outrora
como os ninhos, se o sol nas nuvens arde,
desde o primeiro beijo azul da aurora
à derradeira lagrima da tarde.

A morna viração
beija a esmeralda tremula das palmas,
E os barcos leves docemente vão
como os sonhos de amor das nossas almas.

Eu firmemente creio
que, de uma tarde assim, doce, ao cair,
se fechará a hortênsia do meu seio,
para não mais abrir.

Que perfumes me vêm
de tarde que, de joelhos, esmorece !
Lembram-me os lábios de um saudoso alguém
que vive longe e que, por mim, padece.

**Quanta tristeza nesta claridade
de sonho, do crepúsculo caída !
Sei que mais uma tarde de saudade
Leva-me o resto da manhã da vida...**
(SOBRINHO, 1908, p.129, grifo nosso)

A estrutura irregular do poema, disposta na alternância entre versos curtos e longos, dá um efeito de análise e síntese; ora o eu-lírico caracteriza o ambiente a partir de diversas impressões, ora sintetiza todas as sensações em um estado apenas, como, por exemplo, no verso exclamativo que aparece sozinho: “É a hora da saudade!”.

Na primeira estrofe, a tarde representa uma doce e imensa calma, como um perfume que se desprende do turíbulo³ da alma. Como se esse momento vespéral estivesse preso em nós, como se cada um de nós tivesse uma tarde a despontar. Esse momento calmo causa tristeza, pois principia o fim. É uma calma que perturba, pois anuncia o crepúsculo do dia e da própria vida. É chegada a hora da despedida das promessas do amanhecer.

O som produzido no conjunto dos versos da primeira estrofe sugere uma sensação de queda, a partir das aliterações em /s/ e /c/ e da assonância em /e/, que juntas provocam um som melódico decrescente, que vai esmorecendo, decaindo, como o próprio cair da tarde, como se cada sensação fosse se apresentando à medida que o sol vai se pondo.

No verso seguinte: “É a hora da saudade!”, no qual o eu-lírico deixa claro que a hora da tarde é a hora da saudade, confirma as sensações de tristeza e padecimento sentidas por ele no início. A saudade marca o sentimento pretérito, o sentimento do que passou, do dia que se esvai, das lembranças dos raios do sol matinal. Uma saudade convertida em tristeza, porque o tempo já apagou as possibilidades, e o eu-lírico não poderá recuperar a positividade da manhã.

Na quinta quadra do poema, tem-se mais uma vez a referência à voz cerrada. O silêncio como uma flecha de **ouro** e de **crystal** (figuras que simbolizam o poder) atinge o ambiente em cheio e, soberano, reina sobre tudo e todos.

O primeiro verso da quadra: “Cessam a voz das jaspissimas fanfarras”, apresenta um grau máximo de simbologia e sugestão a partir da combinação inusitada da figura *jaspissimas*, um neologismo advindo da palavra jaspe, pedra mineral que carrega a simbologia de um poder de cura, de alívio de tristezas e de revigoramento; com a figura *fanfarras*, que representa um tipo de banda musical. Dessa associação, nota-se a sugestão do poder curativo da música (os sons da natureza) sendo cessado pelo silêncio imperativo da tarde.

O estranhamento linguístico produzido nesse verso reafirma a ideia simbolista de que as sensações devem prevalecer sobre a objetividade, sobre a descrição e sobre a nomeação das palavras. O sentir deve vir antes da decifração e

³ O Turíbulo é um pequeno incensário muito utilizado na liturgia católica. A figura do turíbulo aponta para a presença do vocabulário litúrgico muito utilizado pelos poetas simbolistas, numa referência à religiosidade, assim como a utilização da figura do ostensório no poema “Harmonia da tarde”, de Charles Baudelaire.

do entendimento, pois, como afirma Tuan (2013), para experienciar no sentido ativo, é necessário aventurar-se no desconhecido, no ilusório e no incerto.

A estrofe, ainda, sugere que a hora da tarde é a hora em que o ser está desprotegido, abatido e silenciado. Esse silêncio se espalha como um perfume que exala pelo *val* (o mesmo que vale).

Na estrofe que encerra o poema, o eu-lírico exclama com ímpeto e clareza quais são os sentimentos de uma tarde caída: tristeza e saudade. A invasão desses sentimentos retira do ser a possibilidade de animação, pois leva dele o poder vivificante da manhã.

Na interrelação dos três poemas, é notável o uso de sinestésias, ou seja, é estabelecido um cruzamento de sensações olfativas, visuais, gustativas e táteis, a fim de fundir as sensações num só ato perceptivo. Essa aproximação dos sentidos ilustra as correspondências horizontais ou sinestésicas, propostas por Charles Baudelaire, que desempenham a função de integração entre as realidades físicas e metafísicas, entre o humano e o natural, entre o natural e o espiritual, posto que “o mundo do sentido é o mundo real interpretado pelas abstrações imediatamente fornecidas pelos órgãos dos sentidos”. (TUAN, 2013, p. 18).

É o que fazem as vozes líricas de “Harmonia da tarde”, “Crepuscular” e “Crepusculares”. Associação do estado d’alma pessimista, triste, saudosos, anêmicos, abúlicos ao estado crepuscular da natureza. O cair da tarde torna-se metáfora da alma humana decaída.

Assim como a alma humana sente o peso do tempo que converte sofregamente presente em passado, a natureza sente o amanhecer ser convertido em crepúsculo, o dia em noite, num movimento acelerante e irrevogável.

O tempo dos séculos que atropela as sensações íntimas do ser é o mesmo que vai no vento bater nas folhas e derrubá-las, acelerar as águas, secando e enchendo as fontes; é o mesmo que apaga os raios promissores da manhã e dá ao dia a mesma tristeza e languidez que dá ao homem. É o tempo presente na voz lírica dos versos da “Última folha”, metaforizado pela traça:

... E o mais dos carunchosos manuscritos
não se lê, pela traça que carcome;
 são páginas, talvez, feitas de gritos,
 mas ilegíveis no mais breve nome...

Vê-se, porém, que mãos e olhos aflictos
 traçaram-nas chorando, à sede e à fome

de beijos e de braços infinitos,
em qualquer folha que nas mãos se tome...

**A poeira de séculos de mágoa
deu às restantes folhas a tristeza
das ravinas e córregos sem água...**

E a traça a mesma antiga opacidade
da história assyria, escripta na aspereza
dos mármoreos sem fim de Khorsabad...
(SOBRINHO, 1908, p. 193-194, grifo nosso)

Como já pontuado, o tempo é uma categoria indissociável da categoria espaço, pois “quando nos movemos no espaço, também avançamos ou retrocedemos no tempo”. (TUAN, 2013, p. 155).

Desse modo, a atitude simbolista de suspensão ou negação do tempo coexiste com a suspensão ou negação do espaço material. A materialidade do tempo e do espaço aprisiona o ser na realidade por ele negada. Assim, outra forma de apagar a força do tempo é desarticular o espaço, já que, ainda, conforme Tuan (2013), as pessoas diferem quanto à consciência de espaço e tempo e na maneira de elaborar um mundo espaço-temporal.

Ao observar a poesia de Camilo Pessanha e a de Maranhão Sobrinho sob esse prisma, observam-se duas atitudes líricas distintas em relação ao espaço, mas ambas com o mesmo objetivo: anular o peso do tempo material.

O eu-poético de Maranhão Sobrinho, menos importunado por essa questão temporal, suaviza a força do tempo ao integrar o espaço humano e o espaço cósmico/celeste. Sem delimitar as barreiras entre esses dois espaços, o tempo, conseqüentemente, fica suspenso. É como se, nesse momento, o tempo não agisse. Na primeira estrofe do soneto “Romântico”, o eu-lírico expressará sua forma de integração das paisagens ao conjugar o espaço terrestre e celeste/cósmico numa só percepção espacial:

Gasto, aromal, a rosas rescendendo
vai o luar, em nuvens luminosas,
pelo amplos espaços se estendendo
e dissipando o olhar das nebulosas...
(SOBRINHO, 1908, p. 71)

Constata-se que o gasto aromal das rosas vai ao luar em nuvens luminosas, como se as rosas e as nuvens ocupassem o mesmo espaço. Não há

separação entre o lugar das nuvens e o lugar das rosas, como não há distinção entre o que se sente no céu ou na terra, universalizando o espaço e o tempo.

Essa imprecisão espacial, expressa pelo eu-lírico de Maranhão Sobrinho, que sugere a imprecisão temporal, é pontuada por Amaral (1996) ao comentar a questão da imprecisão espacial na lírica baudelairiana. Em lugar de um espaço geográfico delineado, o que se observa é a introspecção e as análises das sensações, pois o que imprime é a magnificência da paisagem, em desenho quase abstrato de traços cósmicos essenciais, céu e terra.

A paisagem sugerida pelo eu-lírico de Maranhão Sobrinho é a paisagem percebida pelo eu-lírico de “Paisagem”, na qual estão integradas, numa mesma perspectiva espaço-temporal, a paisagem celeste/cósmica e a terrestre:

É doce, em meio as brumas, ver nascer a estrela
No azul, e uma candeia posta na janela,

[...]

Desperta pelo campo os vermes como rosas;
E faz evaporar para o alto céu cuidados,
As mentes e os favos de mel torna recheados.

[...]

(BAUDELAIRE, 2012, p. 103-104)

Nesse espaço de sensações etéreas e terrestres, no qual a força cósmica prepondera, tanto o tempo humano (tempo do curso da vida humana) quanto o tempo cosmogônico (tempo da criação do universo) são desarticulados, pois “seja onde for que o espaço cósmico esteja bem articulado, o tempo cosmogônico tende a ser ou ignorado ou debilmente simbolizado”. (TUAN, 2013, p. 162).

Dessa forma, a maneira de suspender a presença do tempo ou, ao menos, debilitá-lo é unir os espaços, é conjugá-los numa mesma percepção. Sem a delimitação do espaço, o tempo esmorece, já que, “a sensação de tempo afeta a sensação de lugar” (TUAN, 2013, p. 226) e vice-versa.

Por outro lado, na lírica de Camilo Pessanha, a obstinação pela anulação temporal é uma máxima, como forma de negação da realidade material. O espaço apresentado é reduzido, fragmentado e despersonalizado, pois “destruir” o espaço é apagar as marcas do tempo.

O espaço habitado ou percebido pelo eu-lírico de Camilo Pessanha em meio à indefinição temporal ou à quase atemporalidade poderá ser subdividido em: espaço minimizado ou fragmentado, espaço destruído ou abandonado e espaço apagado ou despersonalizado.

Nos versos: “O **casebre transido**” (PESSANHA, 2009, p. 65, grifo nosso); “Das **beiras dos telhados**” (PESSANHA, 2009, p. 69, grifo nosso) e “... na **aresta dos telhados**” (PESSANHA, 2009, p. 110, grifo nosso), tem-se a minimização ou a fragmentação do espaço. A fragmentação, segundo Máttar (1996), é um dos processos mais usuais na lírica de Camilo Pessanha, ao lidar com as coordenadas espaciais. As figuras em destaque nos versos concretizam a referência espacial mínima, reduzida e fragmentada.

Já o espaço destruído ou abandonado pode ser observado nos versos: “**Castelo em ruína**” (PESSANHA, 2009, p. 71, grifo nosso); “Sobre a **planície abandonada**” (PESSANHA, 2009, p. 71, grifo nosso); “**Conventinho abandonado/ No claustro agora viçam as urtigas,/ Rojam-se cobras pelas velhas lájeas.**” (PESSANHA, 2009, p. 74, grifo nosso) e “**Castelos doídos! Tão cedo caístes!...**” (PESSANHA, 2009, p. 76, grifo nosso).

O espaço agora, além de minimizado, encontra-se quase anulado, apodrecido, desfigurado. Aglutinando as imagens dos versos acima, pode-se observar um ambiente em ruínas, habitado por ervas daninhas e cobras, um lugar, portanto, inabitável. Logo, a anulação do espaço anulará a ação do tempo.

O espaço apagado ou despersonalizado é retratado a partir da falta de referências espaciais do ser. Todo lugar é um lugar qualquer. Aqui reside a oposição apontada por Tuan (2013) entre espaço e lugar. O lugar representaria abrigo, identidade e referência; o espaço seria o lugar indiferenciado, amplo e sem referências. Desse modo, o eu-lírico estará ligado a um espaço, e não a um lugar.

Nos versos: “Eu vi a luz em um **país perdido.**” (PESSANHA, 2009, p. 53, grifo nosso); “... **nunca pensei num lar**” (PESSANHA, 2009, p. 62, grifo nosso) e “**Miragens do nada/Não sei de onde venho**” (PESSANHA, 2009, p. 112-113, grifo nosso) o espaço indefinido despersonaliza o sujeito, pois retira dele as suas referências. O eu-poético não sabe aonde ir, pois não sabe nem ao menos onde está. A falta de raízes no lugar faz com que o eu-poético também não sinta o tempo, estando perdido na imensidão do espaço.

As atitudes líricas de minimização, destruição e despersonalização do lugar suspendem o ser, fazendo com que não possa também dimensionar e sentir as implicações do tempo presente, passado e, acima de tudo, futuro, já que, na obra de Pessanha, “o futuro enquanto aspecto temporal é sempre um tempo da possibilidade, da dúvida, mas nunca da existência”. (MÁTTAR, 1996, p. 57).

De formas distintas, o eu-lírico de Camilo Pessanha e o de Maranhão Sobrinho organizam e vivenciam espaços em que o tempo possa agir minimamente, pois o tempo é o senhor da vida, aquele que impõe o peso de sua mão e conduz o ser numa maçante caminhada sem repouso. A brevidade do tempo acelera as atitudes, as sensações, as alegrias e as tristezas por sua própria razão. A voz lírica simbolista denuncia e nega esse poder soberano do tempo que traga a vida - “E o Tempo a me engolir segundo por segundo,/ Como uma imensa neve ao corpo enrijecido;” (BAUDELAIRE, 2012, p. 95) - ainda que esteja consciente que ele “Do sangue que nos rouba cresce e se valida!”. (BAUDELAIRE, 2012, p. 37).

4.2 A experiência da dor

Na lírica simbolista, a dor (o sofrimento) pode ser enfrentada, vivida e experienciada de duas formas. A primeira forma aponta para o desassossego e o desconforto que a dor provoca; já a segunda expressa a ideia de conformismo, como se a dor fosse algo essencial à existência do ser, como se, sem ela, não existisse vida.

Essa dupla simbologia da dor nasce dos processos de incompreensão e compreensão da dor, pois o ser que a compreende a supera, enquanto aquele que não a entende caminhará sempre pelo vale do padecimento.

Entender a dor é admiti-la como companheira de vida, superando-a, sem negá-la. Num movimento contrário, afastar-se da dor é permitir o seu triunfo, pois o que é desconhecido não poderá ser dominado e superado.

Essa situação pendular é vivida pelo eu-lírico da poesia simbolista, que ora tende a negar a dor, a querer que ela desapareça, ora tende pelo desejo de senti-la e de vivê-la. Em “Alquimia da Dor”, o eu-lírico enuncia essa dupla existência da dor.

Um te aclara com seu **ardor**,
 O **outro** em ti põe **luto**, **Natura!**
Este diz a um: **Sepultura!**
 Ao **outro diz: Vida e esplendor!**

[...]

(BAUDELAIRE, 2012, p. 95, grifo nosso)

A começar pelo título do poema, observa-se que a dor pode ser comparada a uma espécie de ciência química. A alquimia da dor implica na transmutação de um sentimento a outro, como numa espécie de transmutação de um elemento químico a outro. A dor renegada pode converter-se em dor desejada ou vice-versa. A reação química da dor pode resultar num ácido corrosivo ou numa substância essencial à vida.

Nos versos acima, tem-se a distinção clara desses dois resultados: um que significa ardor, luto e sepultura e o outro que implica em natura, vida e esplendor. A figura *Vida* (vs. 4) correlaciona-se com a figura *Natura* (vs. 2). Ambas em maiúscula⁴ ampliam o valor semântico das palavras, ou seja, para o eu-lírico a dor na reação alquímica está associada à descoberta do elixir da vida, ou seja, a dor manipulada pode garantir a imortalidade.

No entanto, a dor também pode significar *Sepultura* (vs. 3), que também, em maiúscula, não deixa de ter um peso significativo. Porém, a figura da sepultura está mais ligada à ideia de tranquilidade que difere da dor negativa, que causa tristeza profunda e ardente, como um luto recente, ou seja, ainda que se pense na morte, no lugar da imortalidade, a dor ainda pode sugerir tranquilidade.

Na verdade, há todo um processo de transformação, iniciado pela dor que incomoda, passando pela ideia da morte como saída dessa dor, até que se chegue no plano mais elevado, a consciência da dor, que garante vida ao ser.

É importante ressaltar que a dor aqui retratada é a dor existencial, não a dor física. A dor que nasce do “estado, quase sempre aflito e insatisfeito, por pensamentos e preocupações”. (SCHOPENHAUER, 2011, p. 118). Uma dor que nasce da incompreensão da vida e da impossibilidade de satisfação dos desejos e das vontades. Essa dor que arde no peito, de que trata o eu-poético de Baudelaire, desperta no eu-poético de Maranhão Sobrinho o desejo de clamar:

⁴ O uso de vocábulos grafados com letra maiúscula é um recurso muito utilizado na poesia simbolista, a fim de garantir a força simbólica da figura, garantido sua ligação efetiva com a temática.

[...]

Vermelho ! os pântanos vermelhos...
(O rubro em tudo deste mundo !)
 E eu, sobre sangue, vou, de joelhos,
 pallido com um moribundo!
 Até os pântanos vermelhos...
 O sangue em tudo deste mundo!

Basta de dor ! Basta de dor !
 (Alma, bem alto a paz proclama!)
 O próprio amor, o próprio amor,
 hoje parece sangue e lama!
 Dias de juízo tem a Dor...
 Alma, **a cor branca, ao céu proclama!**
 (SOBRINHO, 1908, p. 109, grifo nosso)

Os versos acima compõem as duas últimas estrofes do poema “Vermelho”, de Maranhão Sobrinho. Neles se concentram toda a angústia de um ser tomado pela dor e que clama por sua extinção.

Na penúltima estrofe, observa-se o eu-lírico detalhar essa dor a partir de uma sugestão associativa entre a cor vermelha e as figuras: pântano, rubro, sangue, pálido e moribundo. O vermelho, que por sua vez é rubro, ou seja, vermelho-escuro, simboliza a dor que, assim como o vermelho-escuro, “é noturno e inquieta, contrário ao vermelho-claro que encoraja.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 944). Dessa forma, o vermelho representa a dor que tira a vida, que espalha o sangue e torna o ser pálido e moribundo; um ser sem forças, e que já segue prostrado de joelhos. A figura do pântano confirma essa condição de desfalecimento, já que carrega “o sentido de imobilismo.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 681).

Todas as figuras dessa estrofe convergem num sentido negativo como forma de concretizar o tema da dor negativa, que paralisa o ser. A predominância semântica é a da cor vermelha, simbolizando o sangue espalhado, derramado, isto é, a dispersão da força e, conseqüentemente, a suspensão do ânimo e da vida.

Na última estrofe, esse ser em estado de padecimento reúne suas últimas forças e clama pelo fim dessa dor. Como se estivesse dando o suspiro derradeiro, ele imposta voz e brada em tom imperativo, mas, ao mesmo tempo, em tom de súplica: “Basta de dor! Basta de dor! ”. A assonância em /a/ e /o/ imprime uma força sonora que parece dissipar a última energia de vida e a última esperança do eu-lírico.

O desejo vem de sua alma, que clama pelo fim da dor ao ser elevada ao alto. O arrebatamento da alma ao alto simboliza o fim de todo padecimento. Mas de onde vem tanta dor? Vem do “próprio amor” e dos “dias de juízo”, vem do desejo, da

vontade e do conhecimento, que, por sua vez, representam sofrimento, já que “a vontade é a corda, o conhecimento, a caixa de ressonância; e a dor é o som”. (SCHOPENHAUER, 2011, p. 120).

Dessa maneira, para haver dor, é preciso que haja conhecimento e vontade. A corrida pelas realizações e satisfações do corpo e do espírito acaba tendo como ponto de chegada a frustração, fazendo o homem cair, e ficar de joelhos num pântano manchado de sangue e, sobretudo, sofrer e saber que sofre, pois,

do mesmo modo que a luz ilumina o espaço apenas quando existe um objeto para refleti-la; que o som precisa de ressonância, e o som só se torna audível quando ondas de ar em vibração se quebram contra corpos rígidos; assim também a obstrução da vontade, para ser sentida como dor, necessita ser acompanhada pelo conhecimento, ao qual, em si, qualquer dor é estranha. (SCHOPENHAUER, 2011, p. 119).

A vontade, o desejo interrompido desencadeiam o sofrimento, como, por exemplo, um amor não realizado, que faz o amor perder sua positividade, transformando-se em dor. A associação de sangue e lama retoma e complementa o centro figurativo da estrofe anterior do pântano vermelho, ou seja, o vermelho do amor irrealizável é como o vermelho do sangue derramado, sem vida, que se transforma em lodo no pântano.

No último verso, o eu-lírico retoma o desejo da elevação da alma ao céu como forma de suspensão da dor. É uma vontade que anula os desejos que causam dor. A necessidade da integração celeste (elevação da alma) sugere a suspensão da materialidade e, portanto, do sofrimento. A cor vermelha é substituída pela cor branca, que, neste sentido, simboliza a cor da passagem e do renascimento, além de ser a maior representação da paz, da calma e do sossego, pois “o branco lívido contrapõe-se ao vermelho: cor do vampiro a buscar o sangue”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 142).

O vermelho do desassossego tende a desaparecer num ambiente onde reina o branco da paz. A oposição entre as cores vermelho e branco remete à condição do corpo e do espírito do eu-lírico. Enquanto o corpo liga-se aos desejos passageiros e materiais, representados pelo vermelho, o espírito deseja encontrar a paz e a tranquilidade na imensidão do branco.

A relação simbólica entre essas cores é expressa de forma complementar e não como oposição pelo eu-lírico de “Branco e Vermelho”, que também luta pela exclusão da dor ao declarar:

A dor, forte e imprevista,
Ferindo-me, imprevista,
De branca e de imprevista
 Foi um deslumbramento,
 Que me endoidou a vista,
 Fez-me perder a vista,
Fez-me fugir a vista,
Num doce esvaimento.

[...]

Da enorme dor humana,
 Da insigne dor humana...
 A inútil dor humana!
 Marcha, curvada a frente.

[...]

Como um deserto imenso,
 Branco deserto imenso,
 Resplandecente e imenso,
 Fez-se em redor de mim.
 Todo o meu ser, suspenso,
 Não sinto já, não penso,
 Pairo na luz, suspenso...
 Que delícia sem fim!

[...]

Já o sonho começa...
Tudo vermelho em flor...
 (PESSANHA, 2009, p. 107-108-109, grifo nosso)

No poema “Branco e Vermelho”, também se observa a dor que invade o ser, destruindo-o, tirando as forças e curvando-o como no eu-lírico em “Vermelho”, posto de joelhos. A dor ressaltada aqui não é particular, mas coletiva: “dor humana” é a dor de todo aquele que existe, que deseja e que sofre.

No entanto, essa dor que fere não será letal, pois é através dela que o ser conseguirá a paz sonhada em “Vermelho”. A dor aqui é positiva e necessária, pois o eu-lírico passa a acreditar que o “mal é positivo, é aquilo que em si mesmo se torna sensível; e o bem constitui o negativo, isto é, vem a ser a supressão do desejo e a eliminação de uma angústia”. (SCHOPENHAUER, 2011, p. 114).

A dor forte e imprevista atinge o ser e tira-lhe os sentidos. A dor é tamanha que todos os desejos, sentimentos e sentidos são diluídos, apagados. Essa falta de

existência é representada pela cor branca, que simbolizará “a ausência das cores, como momento da morte, situado no ponto de junção do visível e do invisível e, portanto, é um outro início”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 141).

O branco simbolizará mais uma vez a paz, a calma, a tranquilidade, mas sugerindo a morte e não a vida, pois a dor é a porta para o desfalecimento, isto é, a interrupção dos desejos e da ligação com a realidade material. É como se o eu-lírico reconhecesse as quatro nobres verdades do Budismo: a vida é sofrimento; a causa do sofrimento é o desejo; o sofrimento pode ser eliminado pela renúncia ao desejo e existe um caminho para eliminar o desejo.

Assim, a eliminação da dor passa pelo seu reconhecimento. É a própria dor que possibilita a transcendência, pois purifica o ser, dando-lhe essa brancura ao torná-lo límpido. É preciso caminhar pelo branco deserto imenso para que nele a dor desapareça. A marcha que caminha curvada aspira pelo estado de Nirvana, pois,

a ideia do Nirvana [...] é a aspiração ao espaço da não-contradição entre o claro e o escuro, a morte e a vida, o alto e o baixo, o desejo e a solidão. O Nirvana é bem o sinal de uma sublimação perseguida, na qual haveria a extinção total da dor, porque o próprio desejo seria extinto. (SANT'ANNA, 1993, p. 189).

O estado de Nirvana significará a extinção definitiva da dor humana, alcançada por meio da supressão do desejo. É um estado de libertação, onde nada mais pode afetar o ser. Onde a dor forte, imprevista e insigne tornar-se-á em dor inútil. O sofrimento só terminará à medida que for aceito, sentido e tomado como natural e necessário à experiência da vida.

Ao deslumbrar-se com a própria dor, ao deixar-se ferir por essa dor, o eu-lírico percebe que

o sentido mais próximo e imediato de nossa vida é o sofrimento, e se não fosse assim, nossa existência seria o maior dos contra-sensos, pois é um absurdo imaginar que a dor infinita, que nasce da necessidade essencial à vida, da qual o mundo está pleno, é meramente acidental e sem sentido. Nossa receptividade para a dor é quase infinita. (SCHOPENHAUER, 2011, p. 113).

É essa compreensão da dor que tem o eu-lírico em “Vermelho e Branco” quando associa as figuras negativas, como “ferir”, a figuras positivas, como “delícia”. A sinestesia no verso: “Num doce esvaimento” aponta para um sentido interessante, pois, além de confirmar essa correlação entre o positivo e o negativo, aproxima figuras

que indicam que o ser consegue ter sensações agradáveis no momento em que já não pode mais sentir, ou seja, a dor que faz esvair é, portanto, a dor que adoça, que suaviza a ponto de deixá-lo em estado de suspensão, e não sentir mais dor.

Essa relação paradoxal da dor que fere sem ferir, da dor que cura a própria dor, que leva o ser ao gozo, enfim, da dor positiva e necessária ao homem, é sugerida desde o título do poema, o qual relaciona as cores branco e vermelho como cores complementares e não antagônicas como em “Vermelho”.

O branco e o vermelho não estão mais em lado opostos, o repertório cromático, agora, remete à ideia do branco como símbolo de uma morte simbólica e o vermelho do renascimento. Os dois últimos versos: “já o sonho começa.../Tudo vermelho em flor..!” confirmam essa associação, pois o estado de brancura que conduz ao esvaecimento o conduzirá a um estado onírico, onde o vermelho predominará e fará tudo renascer. A figura da flor simboliza esse renascimento, essa nova germinação.

Assim, o ser que sente a dor é conduzido pelo branco que indica o momento quando “o mundo onírico recobre toda a realidade, [estando] ali o ser interdito, suspenso numa brancura côncava e passiva” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 143); e passado esse momento:

O **branco cederá lugar ao vermelho**, assim como a primeira manifestação do despertar do dia, sobre o pano de fundo da alvorada fosca e neutra como um lençol, [...] e mais tarde, far-se-á menção às **núpcias do dia**, [...] onde **fará brotar o sangue vital**. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 143, grifo nosso).

O eu-lírico de “Branco e Vermelho” carrega consigo a necessidade da dor como meio de alcançar um estado de graça eterna, de purificação e, sobretudo, de romper com as amarras do mundo aparente. Ele retoma esse sentimento em “Tenho sonhos cruéis na alma doente”, ao declarar:

[...]

Porque a dor, esta falta d’ harmonia,
Toda luz desgrenhada que alumia
As almas doidamente, o céu d’agora,

Sem ela o coração é quase nada:
- Um sol onde expirasse a madrugada,
Porque é só madrugada quando chora.
(PESSANHA, 2009, p. 58, grifo nosso)

Diferentemente do eu-lírico de “Vermelho” que clama pelo fim da dor para atingir um estado de harmonia e elevação do espírito, o eu-lírico nos versos de Camilo Pessanha deseja a dor, pois, sem ela, o ser não conseguirá passar do estado de sofrimento (realidade) para o estado de harmonia (paraíso/ transcendência). O eu-lírico em “Tenho sonhos cruéis na alma doente” retoma e vive a declaração do eu-lírico baudelairiano: “Eu bem sei ser a **dor a nobreza suprema**” (BAUDELAIRE, 2012, p. 29, grifo nosso).

Portanto, ao observar a atitude do eu-poético em “Vermelho” e a do eu-poético de “Branco e Vermelho”, nota-se que ambos desejam “renascer” e comungar uma paz longe da infelicidade material, no entanto um nega a dor e a tem como inimiga, enquanto o outro a tem como companheira indispensável para libertá-lo do mundo aparente, ou seja, experienciam a dor de forma distinta, mas com o mesmo objetivo.

4.3 A evasão em busca do ideal

A poética simbolista teve como principal característica a busca por um mundo ideal. O mundo idealizado era aquele onde os sentidos pudessem se sobrepor à razão; onde os aspectos materiais fossem subjugados aos ditames das forças metafísicas, espirituais e onde o tempo mensurável fosse substituído pelo tempo da eternidade. Mas como atingir esse ideal? Os simbolistas escolheram o caminho da negação do mundo material, no entanto uma negação consciente, pois, ao passo que buscavam o ideal, tinham-no como utopia. Sabiam que o peso do mundo material sucumbia os planos metafísicos, no entanto mantiveram dispostos a viver alheios, evadidos, afastados dos efeitos da materialidade.

A negação da razão pura, do cientificismo, do capitalismo desenfreado, da transformação do ser em máquina tornou-se, portanto, a meta. Idealizar é, pois, sair do plano real das mais diversas formas. Excluir-se da realidade e habitar um ambiente recriado pelas sensações provocadas pelos sentidos, seja pela integração ao ambiente celeste/cósmico, seja pelo olhar voltado ao passado, seja pelo sono e sonho, seja pela embriaguez e seja pela evasão absoluta: a morte.

Das diferentes formas de evasão em busca do ideal, o eu-poético de Camilo Pessanha e o eu-poético de Maranhão Sobrinho ora comungarão dos mesmos anseios de ideal, ora o buscarão de formas distintas.

A começar pela busca do ideal a partir da integração do ser ao ambiente celeste/cósmico. O olhar do ser voltado para cima. A necessidade de abandonar a matéria, o corpo, o mundo físico e refugiar-se no mundo espiritual. Essa evasão foi iniciada na poesia baudelairiana, através do culto ao celeste, ao cósmico; uma vez que o eu-lírico compreende que “assumimos mais rapidamente uma posição divina, olhando a Terra do alto, do que da perspectiva de outro mortal no mesmo nível em que estamos.” (TUAN, 2013, p. 41).

Desse modo, em “Elevação”, pode-se notar esse eu-lírico impregnado desse desejo ao descrever o alto, o celeste, o etéreo vislumbrando sua estada nesse lugar, como ideal a alcançar:

Bem acima do vale, acima dos banhados,
Das montanhas, dos bosques, das nuvens, dos mares,
Além do sol, além dos etéreos lugares,
Bem além dos confins dos mundos estrelados,

Meu espírito, moves-te em agilidade,
E, como o nadador na onda vagabundo,
Trilhas alegremente o pélago profundo
Com macha e imbecil voluptuosidade.

Deixa ficar bem longe os miasmas deletérios
Vai te purificar nos ares superiores,
E bebe como puros, divinos licores
O fogo que preenche os espaços etéreos.

Por trás dos dissabores e mágoas que temos
Que vergam com seu peso a existência brumosa,
Feliz de quem possui uma asa vigorosa
Para lançar-se aos campos claros e serenos;

Quem tem os pensamentos como a cotovia,
Que para os céus bem cedo o seu voo já estende,
- Quem plana sobre a vida e sem esforço entende
A linguagem da flor e do que silencia!
(BAUDELAIRE, 2012, p. 31)

A iniciar pelo título do poema “Elevação”, o eu-lírico inicia uma construção de imagens do desejo pelo ambiente fugidio, imaterial, etéreo. Esse ambiente é o mais alto possível, está além não só das montanhas, dos bosques, dos vales, dos mares, mas para além das nuvens, do sol, das estrelas. É um lugar sem referências, fugidio, vaporoso, quase inapreensível. Para Amaral (1996), na obra de Baudelaire há uma necessidade premente de expressão de um ser humano procurando seu lugar no cosmos.

O conjunto das figuras que compõe, reveste e concretiza essa temática é o mais vago possível: “nuvens”, “etéreos lugares”, “confins dos mundos estrelados”, “espírito”, “ares superiores”, “existência brumosa”, “asa vigorosa”, “céus” e “voo”. Todas essas figuras recebem conotação positiva. Como no verso “Vai te purificar nos ares superiores”, o eu-lírico afirma que só é possível a purificação do ser estando ele no alto, distanciando-se da matéria.

O advérbio de tempo “além”, acentuado pelo advérbio de intensidade “bem”, conduz à ação lírica do distanciamento. Aponta para o lugar onde o eu-lírico deseja estar. Nota-se que o desejo é contínuo e explicitado verso a verso, a partir da utilização do *enjambement* (ou cavalgamento), que produz o entrelaçamento das ideias, pois um verso tem seu sentido completado pelo verso seguinte.

Esse desejo faz o espírito se mover com agilidade e voluptuosidade, pois deseja sofregamente ficar longe. Deseja esquecer os “dissabores e mágoas” e lançar-se ao infinito. No verso “Feliz de quem possui uma asa vigorosa”, observa-se o voo como metáfora da liberdade, da salvação. O movimento ascensional do voo representa a transcendência, a elevação do espírito. A felicidade reside nessa possibilidade de liberdade.

Na última estrofe o eu-lírico reforça o desejo pelo voo, desejando ser como um pássaro que tão cedo pode estender suas asas ao céu e viver liberto. O pássaro representa o ser que está sobre e não sob a realidade da vida. É aquele que pode estar absorto, longe de tudo. É aquele que consegue entender a vida no silêncio de um voo, pois com suas asas alcança a beleza do infinito.

Nada ao pássaro é breve. Se ele quiser, pode estar no alto, estar longe, estar além, preenchendo os espaços etéreos. O eu-lírico crê que nesse espaço tudo se relacionará com harmonia, tudo será pleno e límpido, já que o “espaço aberto significa liberdade e luz” (TUAN, 2012, p. 49).

Em suma, a figura do pássaro é adotada na poesia simbolista por servir

[...] de símbolos às relações entre o céu e a terra. Significa a leveza, a libertação do peso terrestre. O pássaro é a representação da alma que se liberta do corpo. O pássaro opõe-se à serpente, como o símbolo do mundo celeste ao do mundo terrestre. De modo geral, os pássaros simbolizam os estados espirituais, os anjos, os estados superiores do ser. O pássaro é símbolo da imortalidade da alma. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 687-688).

Essa mesma simbologia do voo, da asa e do pássaro é retomada, largamente, pelo eu-lírico de Maranhão Sobrinho. A voz lírica em Sobrinho afirma, assim como a de Baudelaire, que “A asa que voa é a mais feliz” (SOBRINHO, 1908, p. 31). Novamente, tem-se a felicidade irradiada pela possibilidade de adquirir asas e alçar voos. Deste modo, “a imagem das asas vai ter sentido místico: a elevação sobre a terra, a aspiração à luz e à espiritualidade” (SANT’ANNA, 1993, p. 148).

Na poesia de Maranhão Sobrinho, o uso do vocábulo “asa” é utilizado em vinte e seis poemas, com o intuito de simbolizar a elevação da alma humana. Apresentada nos seguintes versos: “de asas abertas, vieste”; “no ar, como se fosse uma invisível asa”; “e asas de ouro virão cantar nas ramarias”; “e eu pudesse caber dentro de duas asas”; “crenças n’alma a emigrar com asas de andorinhas”; “abre asas de luz e, em sonho, rouxinolas”; “dois brancos pares de asas vaporosas”; “quando tuas asas cor de rosa”; “asas flébeis de luz, os passarinhos”; “as asas virginais das borboletas”; “as asas cantam nos dolentes ramos...”; “com as brandas asas do ideal”; “as asas molhas no cristal dos mundos”; “tem asas de condor e de andorinha”; “roça a asa de luz de uma gaivota”; “háruflos de asas pelas nuvens”; “tracei nas asas divinas”; “asas, como se fossem regressando”; “Ao ver-me a asa de um sorriso doce”; “pelo declive da montanha. Asa/ de pombas...”; “o crime, como um corvo de asas sujas”; “sonhos... asas perdidas no alto, em bando”; “que palpitam, no amor, com asas de andorinhas”; “com sangue a que só ascende a asa imortal do artista” e “cheirosa: ao barcos vão, de asas pardas, veleiros”.

As asas, nesses versos, como no poema de Baudelaire, irão representar o símbolo:

do alijamento de um peso, leveza espiritual, alívio, de desmaterialização, de libertação, seja da alma ou do espírito, de passagem do corpo sutil. Liberação da gravitação terrestre. As asas jamais são recebidas, mas sim conquistadas mediante uma educação iniciática e purificadora por vezes longa e arriscada. A asa é símbolo habitual de deslocamento, de libertação das condições de lugar, e de ingresso no estado espiritual que lhe é correlato. Portanto, as asas exprimirão geralmente uma elevação ao sublime, um impulso para transcender a condição humana. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 90-91).

Dessa forma, como símbolo da transcendência, as asas mediarão a passagem do ser preso à matéria ao ser livre que voa aos céus. A lírica simbolista assume, assim, um local das correspondências verticais entre o mundo material e o

mundo espiritual. Esse mundo espiritual é ornado de beleza, leveza, harmonia, sendo, pois, um lugar de deleite e prosperidade eterna.

Esse homem alado, o homem pássaro, o “Albatroz” de Baudelaire é aquele que pode habitar nas nuvens, vivendo suspenso; alheio às materialidades, torna-se o nefelibata.

No poema “Bruxo”, o eu-lírico de Sobrinho dialoga com a voz lírica presente em “Evocação”. Ambos desejam essa integração cósmica, voltando o olhar para cima, sequiosos de desejo pela infinitude, pelo mundo imaterial:

Vou, feliz, construir, no país dos meus sonhos,
um supremo solar de ricas pedrarias,
assente à beira duns precipícios medonhos,
onde um sol perenal brilhe nas penedias...

Verdes vales em flor amplíssimos, risonhos,
Grandes se estenderão, como por bruxarias,
aos meus olhos, assim como as nuvens tristonhos,
e asas de oiro virão cantar nas ramarias!

guardarão meu solar de radjahesas pompas
mil guerreiros anões, de panóplias de moiro,
que o espaço encherão de clangores de trompas...

E, ao supremo chaugor das rutilas inúbias,
desfilarão, ao sol, com os seus turbantes de oiro
e túnicas gentis, dez mil escravas núbias...
(SOBRINHO, 1908, p. 25)

De forma mais mística, a começar pelo título, em “Bruxo” o eu-lírico se assume como um feiticeiro (um bruxo), que por meio do pensamento mágico e místico conseguirá erguer um paraíso artificial, à imagem e semelhança do ambiente cósmico/celeste.

Nota-se também no soneto acima o uso do *enjambement*, como forma organizacional do poema, no qual há um transbordamento de palavras de um verso para o outro, garantindo o efeito de continuidade da sugestão expressa. É como se o eu-lírico não desejasse a pausa, mas o contínuo que, por sua vez, imprime liberdade. Os versos alexandrinos (“Vou/, fe/**liz**/, cons/tru/**ir**/, no/ pa/**is**/ dos/ meus/ **so**/nhos,”) apresentam rimas ricas e com o som sibilante no final da maioria dos versos, conferindo musicalidade e ritmo.

A felicidade é a mesma que domina o eu-poético em “Evocação”. Contudo, para sugerir esse espaço, o eu-lírico utiliza um vocabulário mais raro: “penedias”,

“radjahesas”, “panóplias”, “clangores”, “chaugor” e “inúbias”, o qual é empregado a fim de utilizar figuras distantes da materialidade e do conhecimento. O vocabulário incomum garante a sugestão, retirando das palavras o significado simples, objetivo, descritivo e direto. Aqui não importa o significado das palavras, mas sim a sugestão que elas podem criar e os efeitos que podem produzir.

Em sentido geral, o poema reafirma a necessidade da fuga ao espaço cósmico, ornado de riqueza. É nesse ambiente que se dará a transcendência, já que lá os astros “participam das qualidades de transcendência e de luz que caracterizam o céu com um matiz de regularidade inflexível, comandada por uma razão natural e misteriosa ao mesmo tempo”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 95). Além da integração com o céu que é:

uma manifestação direta da transcendência, do poder, da perenidade, da sacralidade, aquilo que nenhum vivente da terra é capaz de alcançar. Regulador da ordem cósmica. O céu é o símbolo complexo da ordem sagrada do universo, que ele revela pelo movimento circular e regular dos astros. É símbolo dos poderes superiores. Morada das divindades e dos bem-aventurados. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 227-228)

A evasão para o alto é desejada, pois garante a tão almejada transcendência. A purificação do ser encontra-se, assim, fora da realidade, fora do tempo, ela está no espaço infinito, sideral, cósmico, sacro, celeste. Ao olhar para o infinito azul celeste, o ser traz de volta as questões metafísicas para o centro, renegando todo o materialismo, o cientificismo do seu tempo.

No poema “Bruxo”, essa elevação é, mais uma vez, simbolizada pelas asas: “asas de oiro virão cantar...”; as asas garantiram o voo que “exprime um desejo de sublimação, de busca de uma harmonia interior, de uma ultrapassagem dos conflitos”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 964). Assim, todas as figuras convergem para um mesmo sentido, para uma mesma sugestão: a fuga do espaço físico.

Segundo Tuan (2013), o espaço aberto é auspicioso, por esse motivo é que o espaço harmônico é sugerido como: “Verdes vales em flor amplíssimos, risonhos,”. A amplidão do espaço associado ao verde que é “uma cor tranquilizadora” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 939) traduz o lugar das promessas, do paraíso perdido e, sobretudo, do ideal almejado.

Para o eu-lírico é impossível garantir a tranquilidade preso à terra, é preciso desejar a elevação, desejar voar como os pássaros, libertos das aparências terrenas e felizes na essência cósmica, vaga, infinita e libertadora. Desse modo, “o devaneio poético, será o devaneio cósmico”. (BACHELARD, 1996, p. 170). O eu-lírico será o visionário, o bruxo, aquele que consegue estabelecer e decifrar as correspondências entre o plano material e o imaterial, ao construir, simbolicamente, um paraíso, a partir dos elementos cósmicos e celestes.

Os olhos voltados para o alto, a integração com o ambiente superior representam uma forma de evasão em busca pelo ideal. O desejo não é só de fuga, mas de construção de um paraíso. Daí associam esse desejo com as imagens naturais, mais próximas da imaterialidade: como um voo de um pássaro, com a organização cósmica, com a disposição celeste das nuvens e das estrelas. O desejo de habitar no além, longe das questões materiais, é, portanto, uma das formas de evasão do eu-lírico de Baudelaire e de Sobrinho.

No entanto, o eu-lírico de Camilo Pessanha não compartilha desse tipo de evasão, pois o seu pessimismo lhe prende ao solo. É um ser que não nutre o desejo do voo, pelo contrário, seus pés estão fincados no chão. Sua forma de negar a realidade e dela evadir-se é voltar os olhos não para cima, mas para trás: “O meu coração, torna para trás” (PESSANHA, 2009, p. 65).

Como negação da realidade presente, ele se volta ao tempo pretérito, sua fuga é presa à saudade e à nostalgia. Saudade e nostalgia a um tempo e, conseqüentemente, a um lugar. O eu-lírico pontuará o seu desejo de fuga ao olhar para sua pátria distante, perdida num tempo irrecuperável. A saudade recupera o passado como ideal, como paraíso; e o desejo de volta desperta a nostalgia. Sente, portanto, uma saudade nostálgica. Ao enclausurar-se nesse sentimento, ele realiza sua fuga. Em “Canção da Partida”, observa-se essa fuga realizada na saudade e na nostalgia do passado:

Ao meu coração um peso de ferro
Eu hei de prender na volta do mar.
Ao meu coração um peso de ferro...
Lançá-lo ao mar.

Quem vai embarcar, que vai degredado,
As penas do amor não queira levar...
Marujos, erguei o cofre pesado,
Lançai-o ao mar.

E hei de mercar um fecho de prata.
 O meu coração é o cofre selado.
 A sete chaves: tem dentro uma carta...
 – A última, de antes do teu noivado.

A sete chaves, – a carta encantada!
 E um lenço bordado... Esse hei de o levar,
 Que é para o molhar na água salgada
 No dia em que enfim deixar de chorar.
 (PESSANHA, 2009, p. 67).

As quadras obedecem a um esquema rítmico iniciado em rimas interpoladas na primeira estrofe (abba), seguido por rimas cruzadas nas demais estrofes (cbcb, dcdc, ebeb). A repetição de versos ou partes de versos produzem uma continuidade semântica e sonora. Apresenta versos decassílabos, predominantemente, (“E/ hei/ de/ mer/**car**/ um/ **fe**/cho/ de/ **pra**/ta.”), com acentuação na 5ª e na 10ª sílabas, marcando os dois hemistíquios do poema. A assonância em /a/, combinada com a aliteração em /r/ marcam um som agudo como o som da quebra da onda no mar, em especial, nos dois versos curtos do poema (vs. 4 e vs. 8), porém com maior força sonora, já que, por serem menos longos, o som se propaga com mais intensidade.

O poema, como o próprio título já anuncia, trata de palavras de despedida, no entanto essas palavras carregam em si o desejo do regresso, antes mesmo da partida. A despedida é saudade e nostalgia. Na primeira estrofe, o eu-lírico utiliza a metonímia, na qual a parte (coração) substitui o todo (o ser). O coração representa o ser que deseja estar preso nesse mar, já que: “o mar é para Pessanha um lugar onde espaço e tempo se anulam, onde o homem se pode tornar criança e deixar-se embalar, minorado por um momento das suas responsabilidades e aliviado do peso de viver”. (SPAGGIARI, 1982, p. 109).

O mar representa, assim, o seu lugar, onde deseja estar e para onde deseja retornar. O coração, como cofre selado, representa o ser que se fecha às experiências vindouras e que guarda dentro de si apenas as referências pretéritas: (“a carta encantada” e “um lenço bordado”). São figuras positivas, que representam esse lugar. Levá-los é levar consigo parte daquele lugar.

Em nenhum momento a despedida anuncia um tempo de esperança e de alegria. É a saudade que toma conta do eu-lírico, sendo um “sentimento do desejo de

voltar à posse do bem outrora possuído e agora lembrado na ausência”. (ANTUNES, 1983, p. 21).

A saudade transforma-se em nostalgia, pois não é mera lembrança, é desejo incessante de retorno. No último verso: “No dia em que enfim deixar de chorar.”, tem-se a confirmação efetiva da ânsia pelo retorno, pois aqui não se trata de fim absoluto (morte), mas o dia enfim em que as lágrimas cessarão, é o dia do retorno, dia do encontro com o ideal.

É o ideal do “Regresso” que indicará a volta do ser ao seio de sua terra:

Quando voltei encontrei os meus passos
Ainda frescos sobre a úmida areia.
A fugitiva hora, reevoquei-a,
–Tão rediviva! nos meus olhos baços...
(PESSANHA, 2009, p. 81)

Os versos de “Regresso” recolocam o eu-lírico no mesmo lugar onde estava em “Canção da Partida”. Ao retornar, ainda encontra seus passos marcados na areia, como se o tempo entre a ida e a volta fosse anulado. Como se a distância não houvesse existido, já que, ao embarcar, levou consigo aquele lugar. A areia (o seu solo) está tão viva diante de seus “olhos baços”, sem brilho, que perdera de onde vinha, pois lá não tinha vida. É assim que o eu-lírico de Camilo Pessanha foge do tempo presente, a sua evasão é uma corrida ao ponto de origem, não é elevação, mas sim regresso.

A relação do eu-lírico com seu lugar é topofílica, ou seja, “o amor ao lugar, o laço afetivo que nos envolve com o ambiente, em busca daquela esperança, é força necessária para superar momentos de crise”. (TUAN, 2012, p. 11).

Já o olhar do eu-lírico de Maranhão Sobrinho sobre o passado não demarca evasão, visto que não deseja retorno. Ao retomar ao tempo pretérito, ele apenas sente saudade e não nostalgia. Tudo não passa apenas de “Evocações”:

Saudade! O sol a se esconder. O gado
Descendo a serra, longe, entre murgidos
tristes e a voz do córrego anilado
enchendo a tarde branca de gemidos!

Saudade! Eu pequenino. O olhar sagrado
de minha irmã contando aos meus ouvidos
a história de algum rei-Moiro encantado
à voz das rolas dos sertões perdidos...

O velho alpendre à mansa claridade
do luar, como em sonhos, despontando
entre as saudosas arvores! Saudade...

A mãe-da-lua as queixas desfiando
e minha mãe, branquinha de piedade,
diante do altar do Bom Jesus rezando...
(SOBRINHO, 1908, p. 187)

Em “Evocações”, a saudade (o olhar ao passado) não conduz o ser ao desejo de retorno (nostalgia). O eu-lírico apenas carrega uma lembrança do lugar e suas referências. A imagem da “casa mantém a infância imóvel em seus braços” (BACHELARD, 2008, p. 27). O lar guarda uma espécie de maternidade; lembrar a casa é lembrar o seio materno e a infância. Lembrar um tempo de pureza, sem contaminação, esquecendo, assim, um pouco o presente a partir do contexto familiar, que, segundo Tuan (2013), é uma característica do passado, pois num sentido ideal o lar fica no centro de nossa vida.

Mas em nenhum momento expressa o desejo de regresso. Em “Evocações”, não há fuga do tempo passado, o eu-lírico permanece distante desse passado que retoma como lembrança positiva, sem padecimento. Não sofre pelo que se foi e, muito menos, deseja retornar. Ele é apenas um memorialista, tentando resgatar apenas da memória

o que há de mais significativo em sua vivência. E a cena familiar se constitui tenra lembrança que guardou na memória, daquilo que se constituiu de maior impacto em sua vida, ainda que seja um momento fugaz e que jamais se repetirá. (ROCHA, 2011, p. 23).

Dessa maneira, a evasão por meio da integração cósmica/celeste e a pelo culto ao passado não constituirão um ponto de interdiscursividade entre a poesia de Camilo Pessanha e a de Maranhão Sobrinho. Esse diálogo só será retomado e estabelecido quando a forma de evasão for por meio do sono/sonho, da embriaguez e da morte. Mais uma vez, esse diálogo será mediado pela influência dos versos de Charles Baudelaire.

A evasão por meio da embriaguez foi cultuada e propagada por Baudelaire, como forma de evasão da realidade. O poema “Embriague-se” funciona como uma receita médica para a cura do mal causado pela realidade. Embriagar-se é uma das maneiras de negar a realidade, pois dela vem o esquecimento e, por conseguinte, a evasão.

Devemos andar sempre bêbados.
 Tudo se resume nisto: é a única solução.
 Para não sentires o tremendo fardo do tempo
 que te despedaça os ombros e te verga para a terra,
 deves embriagar-te sem cessar.

Mas com quê?
 Com vinho, com poesia ou com a virtude, a teu gosto.
 Mas embriaga-te.
 E se alguma vez, nos degraus de um palácio,
 sobre as verdes ervas duma vala,
 na solidão morna do teu quarto,
 tu acordares
 com a embriaguez já atenuada ou desaparecida,
 pergunta ao vento, à onda, à estrela, à ave, ao relógio,
 a tudo o que se passou, a tudo o que gemeu,
 a tudo o que gira, a tudo o que canta, a tudo o que fala,
 pergunta-lhes que horas são:
 São horas de te embriagares!
 Para não seres como os escravos martirizados do tempo,
 embriaga-te, embriaga-te sem cessar!
 Com vinho, com poesia, ou com a virtude, a teu gosto.
 (BAUDELAIRE, 2006, p. 58)

No poema a ação de embriagar-se é a forma escolhida para a abstenção do peso da realidade. O eu-lírico inicia exclamando “Devemos andar sempre bêbados”, uma espécie de conselho, o qual também segue como solução para o peso do tempo, ou seja, para a dinâmica da vida. Os versos são muito claros, a linguagem é direta, pois a mensagem deve ser precisa. Soa como uma advertência a todos os viventes: a embriaguez é a solução contra todos os males da vida.

A ação deve ser ininterrupta, sem deixar brechas à sobriedade e à lucidez. A embriaguez garante a libertação do ser, que, ao embriagar-se, deixa de ser escravo do “Senhor” (o tempo). No estado de embriaguez, o ser não consegue distinguir passado, presente e futuro. O tempo suspenso é, pois, a vida em suspensão.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), o homem recorre à embriaguez física como meio de acesso à espiritual, libertando-se do condicionamento do mundo exterior, da vida controlada pela consciência.

Embriagar-se, “mas com quê?/ [...] Com vinho, com poesia, ou com a virtude, a teu gosto”. O vinho representa a embriaguez mais literal; a poesia e a virtude simbolizam uma embriaguez figurada, aquela que tem na arte e nas qualidades do ser a fórmula para a cura do tédio. Tanto uma, quanto outra foram utilizadas pelos simbolistas, pois se tornaram ébrios ao consumirem álcool e poesia, excluindo-se, assim, do mundo material.

Em *As flores do mal*, a embriaguez se dá por meio do vinho. Na obra, o eu-lírico entoa o poder do vinho como meio de evasão em: “A alma do vinho”, “O vinho e os trapeiros”, “O vinho do assassino”, “O vinho do solitário” e “O vinho dos amantes”. Em todos esses poemas, o vinho será o companheiro, aquele que indicará o caminho para a liberdade e dirá: “Homem, a ti mando, amigo na orfandade,/ Desta prisão de vidro e cera em que me abafas,/ Um cântico de luz e de fraternidade”. (BAUDELAIRE, 2012, p. 129).

O vinho é o companheiro do homem, aquele que, ao tirar sua lucidez, dar-lhe-á conforto, proteção e acolhimento. O vinho é como o novo sangue desse ser, é quem vai dar uma nova vida. A embriaguez pelo vinho conduzirá o ser a estados alucinantes, onde verá o seu paraíso artificial.

Tomados por essa consciência, o eu-lírico de Camilo Pessanha e o de Maranhão Sobrinho irão perpetuar e exaltar esse poder divinizante da embriaguez pelo vinho. Em “Caminho”, de Camilo Pessanha e em “A um bêbado”, de Maranhão Sobrinho, pode-se notar um eu-lírico embriagado e feliz, tendo o vinho por companheiro.

II

Encontraste-me um dia no caminho

Em procura de quê, nem eu o sei.
- Bom dia, companheiro, te saudei,
Que a jornada é maior indo sozinho

É longe, é muito longe, há muito espinho!
Paraste a repousar, eu descansei...
Na venda em que poisaste, onde poisei,
Bebemos cada um do mesmo vinho.

É no monte escabroso, solitário.
Corta os pés como a rocha dum calvário,
E queima como a areia!... Foi no entanto

Que choramos a dor de cada um...
**E o vinho em que choraste era comum:
Tivemos que beber do mesmo pranto.**
(PESSANHA, 2009, p. 59, grifo nosso)

III

**Fez-nos bem, muito bem, esta demora:
Enrijou a coragem fatigada...**
Eis os nossos bordões da caminhada,
Vai já rompendo o sol: vamos embora.

Este vinho, mais virgem do que a aurora,
Tão virgem não o temos na jornada...
Enchamos as cabaças: pela estrada,
Daqui inda este néctar avigora!...

Cada um por seu lado!... Eu vou sozinho,
Eu quero arrostar só todo o caminho,
Eu posso resistir à grande calma!...

**Deixai-me chorar mais e beber mais,
Perseguir doidamente os meus ideais,
E ter fé e sonhar – encher a alma.**
(PESSANHA, 2009, p.60, grifo nosso)

Não ! Nada de ferir-te, alma sem sorte,
queimada em flor nos lodaças imundos,
que, para acobardar teus ais profundos,
bebes, no vinho, diluída, a morte...

Conheço a vida e seu parceiros profundos,
em que fluetua a idea de um transporte
daguia, claro, de luz, sublime e forte,
através da grandeza alta dos mundos...

Fazes bem: é o meu teu pensamento:
**a embriaguez é a asa protetora
das sombras virginaes do esquecimento...**

Espumas o néctar dos festins de Hebe!
**Alguma coisa horrível, vingadora,
no mundo estulto, te persegue, bebe!**
(SOBRINHO, 1908, p. 85, grifo nosso)

No poema “Caminho”, o eu-poético encontra-se num caminho que representa a própria jornada da vida, no qual os homens vão se encontrando, cada um com sua história, cada um com sua alegria, cada um com sua dor. No entanto, há momentos em que um vivencia os sabores e os dissabores do outro, são momentos de compartilhamento. Nesse momento, beberão do mesmo vinho, chorarão o mesmo pranto, no entanto o vinho é por si só um antídoto perfeito, com ele o ser pode caminhar só, pois o vinho é o néctar que avigora.

O mesmo néctar tomado pelo eu-poético em “A um bêbado”, que recorre ao vinho como uma porção mágica para o esquecimento, é absorvido pelo eu-lírico de o “Caminho”. No entanto, aquele vai mais além, ao acreditar que o vinho sorvido traz a morte. As gotas do vinho são com as gotas da morte, a cada gole a vida se esvai.

Tanto o eu-lírico de Pessanha quanto o de Sobrinho acreditam que o vinho conseguirá impedir os dissabores da vida. A jornada será mais leve se acompanhada pela embriaguez. Mas por que o vinho? Qual o poder dessa substância na luta contra a realidade? Por que dele vem a evasão? Bachelard (2003) afirma que o vinho é

sempre puro, pois a videira deixa na terra as imundícies malditas, assim o vinho traz em sua substância o princípio da purificação e, assim como o azeite, no pão e no ouro, no vinho acumulam-se os princípios de uma vida onírica.

Além de ser o símbolo da “iniciação, devido à embriaguez que provoca. É a bebida dos deuses. O vinho significa a bebida do amor divino, pois esse amor gera embriaguez e o total esquecimento de tudo que existe no mundo”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 957).

Desse modo, o vinho tem o poder de purificar o ser e lhe dar a transcendência. O vinho consegue envenenar as vontades, os prazeres materiais, suspendendo o gosto pela vida material, conduzindo o ser a uma vida de sonho, portanto,

a embriaguez, em toda a sua duração, é verdade, não será mais que um imenso sonho, graças à intensidade das cores e à rapidez das concepções, mas ela sempre conservará a tonalidade particular do indivíduo (BAUDELAIRE, 2003, p.28).

Logo, a embriaguez será um sonho, que se dá no sono, um momento de suspensão dos sentidos, uma quase morte, no entanto conservando a vida. É a transcendência na própria imanência. O sono e o sonho darão ao ser essa pseudomorte ou a antecipação da morte. O desejo de cerrar os olhos, estando em sono profundo, constitui o próprio sonho. O sono profundo é o sonho pela morte.

Em “O gosto pelo nada”, de Baudelaire, o eu-lírico deseja: “Resigna-te, minha alma; dorme do sono bruto” (BAUDELAIRE, 2012, p. 95). No verso tem-se “minha alma” como vocativo, o qual deve obedecer a duas ordens: resignar e dormir, ou seja, o ser deve curvar-se diante do sono, mas não é um sono comum, é um “sono bruto”, isto é, um sono profundo, pesado e severo. Um sono tão ríspido quanto o sono eterno.

Da mesma forma que em “Por que o melhor enfim”, de Camilo Pessanha, o eu-lírico anseia “Co’as pálpebras cerradas/ [...] Passar o estio, o outono,/ [...] dormitando um sono/ Debaixo de uma pedra.” (PESSANHA, 2009, p. 100). Essa ânsia pelos olhos fechados num sono debaixo de uma pedra retira toda a possibilidade de movimento e, por consequência, de vida. Ao fechar os olhos, o ser tem a possibilidade de se deslocar da realidade e chegar ao paraíso artificial.

A criação desse paraíso inicia no sono e se concretiza no sonho, já que, como assinala Bachelard (1996), o poeta não é aquele que observa a natureza com

lucidez dos olhos abertos, mas o que observa com os olhos da imaginação. O poeta transfere para a dimensão do sonho o lugar primordial de sua percepção.

O sonho “torna-se germe de obsessão, de mudança da realidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 845), pois é através dele que o homem pode penetrar num outro mundo por meio de uma viagem imaginativa, sendo, pois, a hora da suspensão da consciência.

Assim, o sono e o sonho são fundamentais ao processo de evasão, como momento de suspensão do real. É por isso que o eu-lírico de Sobrinho afirma: “Busco o Santo-Sepulcro do meu sonho” (SOBRINHO, 1908, p. 75). No verso, a figura do sonho está associada à figura do “Santo-Sepulcro”⁵, logo o sonho pode ser caracterizado por ser um estágio ou um local de morte e ressurreição; nesse momento o ser morre para o mundo real e transcende para o paraíso e, enfim, encontra o ideal. “O sonho, enfim, acelera os processos de individualização que regem a evolução de ascensão do homem.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 846).

A integração cósmica, o culto ao passado, a embriaguez, o sono e o sonho são, pois, formas de evasão, no entanto, em nenhuma dessas formas, o ser se despede por completo da realidade. Dentre essas formas, não se observa uma evasão absoluta. É em busca dessa evasão decisiva que os simbolistas cultuarão a morte como o meio cabal para fugir da realidade. A morte será, portanto, não apenas um fim, como pensada pelos românticos, mas como uma ponte segura de saída do mundo imanente para o mundo espiritual. A morte será desejada e esperada com alegria e resignação.

Na poesia simbolista,

a morte não pode ser um mal. Muitas vezes ela aparece como um bem, como uma coisa desejada, como uma verdadeira amiga. Para todos os que, no curso de sua existência ou de seus esforços, deparam com obstáculos intransponíveis, para todos os que sofrem de doenças incuráveis ou desgostos inconsoláveis, existe um derradeiro refúgio, que muitas vezes se oferece por si mesmo: o retorno ao seio da natureza, de onde eles emergiram por um instante, atraídos pela esperança de condições mais favoráveis de existência do que as lá encontradas; eles tornam a pegar o mesmo caminho, que sempre lhes permanece aberto. (SCHOPENHAUER, 2011, p. 30-31)

A morte como bem, como cura para os males e, sobretudo, como caminho aberto para o mundo espiritual foi cultivada pelos simbolistas, a começar por Charles

⁵ Segundo a tradição cristã, o Santo Sepulcro foi o local de crucificação, morte e ressurreição de Jesus Cristo.

Baudelaire que deu ao tema da morte um destaque especial em *As flores do mal*. Nos versos sobre a morte, o eu-lírico torna-a tão significativa quanto necessária, como no poema “Semper eadem”:

“De onde vem”, dizíeis vós, “tristeza tamanha,
A subir como o mar negra rocha despida?”
– Quando o coração fez sua colheita estranha,
Viver já é um mal, dor por nós conhecida.

Uma mágoa tão simples, nada misteriosa,
E, qual vossa alegria, pra todos patente.
Cessai, pois, de buscar, ó bela curiosa!
E mesmo tendo voz suave, sê silente!

Sê silente, ignorante! Alma sempre aturdida!
Boca de riso infante! **Ainda mais que a Vida,
A morte nos segura em laço singular.**

Deixai meu coração fartar-se de mentira,
Lançar-se em vosso olhar como em sonho se atira,
Sob esses vossos cílios sempre dormir.
(BAUDELAIRE, 2012, p. 61-62, grifo nosso)

O que fazer? O que ser? Como agir? Diante de uma vida que nada oferece, “Semper eadem”: sempre a mesma coisa, sempre igual. A mesmice que vai paralisando o ser, uma rotina maléfica. Uma dor sem fim. Assim, é a vida. A tristeza, a mágoa e a mentira que abatem o coração já são rotineiras. Não há nada de misterioso em sofrer, o mal da vida vem atordoar todos os dias.

Diante dessa mesmice ofensiva, o mais coerente é se abster, é ser “silente”. A resposta para a agonia é o silêncio, é a pausa, é sair sorratamente, sem fazer ruído. A vida, como o mundo, como afirma Schopenhauer (s/d), é toda ilusão, sendo necessário deixar de envolver-se por suas tramas. A saída está no desejo de morrer. A morte, como dita pelo eu-lírico, mais do que a vida, é o que nos dará amparo. A morte significa o laço, ou seja, a união, a alegria, a força. É o elo singular, único, entre o plano material e espiritual. Essa segurança é dada, porque é

[...] pela morte que os olhos mudam de direção e essa viragem é o outro lado, e [...] o outro lado é o fato de não viver desviado mas direcionado, introduzido agora na intimidade da conversão, não privado de consciência mas, pela consciência, estabelecido fora dela, lançado no êxtase desse movimento. (BLANCHOT, 2011, p. 144).

A morte permitirá o sono profundo, uma vida em suspensão. A transcendência na imanência, pois “acima de tudo, a morte é a grande ocasião de não ser mais o eu”. (SCHOPENHAUER, 2011, p. 73).

O eu-lírico em “Semper eadem” é um ser revoltado com a tristeza tamanha que se abate sobre a vida, por isso deseja a morte, assim como o eu-lírico em “A tristeza”:

**Para que temos coração,
neste momento mundano apodrece?
Meus olhos só tristezas, são
viúvos de consolação...
Meu sonho límpido é morrer...**

Por toda parte as agonias
batem as asas tenebrosas...
Ai! noites, gêmeas dos meus dias
cheios de sombra e ventanias,
amo as estrelas suspirosas...

Por este pântano mortal.
As nuvens são minhas irmãs...
Com as brandas asas do ideal,
vou adejando sobre o Mal,
No oiro do sonho das manhãs...

Amiga! a tua longa ausência
é da mais triste natureza...
um campo roxo em florescência...
Vivo bebendo a tua essência
na taça amarga da tristeza!

São infinitas minhas penas,
tão infinitas como Deus!
bebo as tuas lágrimas serenas,
em sonhos! Ai! quisera penas
para voar aos braços teus!

Minhas tristeza é a sofrimento
mais doloroso desta vida...
Perdi, te amando, o pensamento:
ele se foi na voz do vento!
Ai! triste pétala perdida...

Amiga! as minhas tristes dores
e as dores tuas são iguais...
mútuos e iguais nossos amores!
Teus olhos têm os resplendores
da alma viva dos cristaes...
(SOBRINHO, 1908, p. 63, grifo nosso)

Há novamente um questionamento sobre a vida, permeada de tristeza, cuja solução está na morte. O mundo está apodrecido de agonia, tristeza, dor, sofrimento

e lágrima, e a morte surge então como um “sonho límpido”, isto é, o mais puro e mais claro. O sonho de vida é, portanto, o sonho com a morte, pois, ao sonhar com a morte, o eu-lírico está, na realidade,

à procura de um mundo que ainda encerra alguma vida secreta para ele; e para lá vai quando a vida não oferece saída, quando conflitos existenciais autênticos o mantêm prisioneiro sem lhe apresentar soluções; então, pedirá uma resposta às suas dúvidas à beira do túmulo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 915).

A primeira estrofe concentra toda a carga semântica do poema, pois é nela que o desejo pela morte é apresentado, já que a vida é só tristeza. As demais estrofes falarão dessa tristeza, reafirmando o desejo de morrer. Na terceira estrofe, nos versos “Com as brandas asas do ideal/ vou adejando sobre o Mal”, o eu-lírico retoma a imagem das asas com o sentido de ascensão, que, por sua vez, é o “símbolo do alçar voo, da elevação ao céu após a morte”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 91).

A crença no ideal é que faz o homem dominar o “Mal” do mundo. Aqueles que não têm um ideal viverão presos num mundo de padecimento; e a morte é um ideal, porque, estando ao nosso alcance, “torna a vida possível, pois ela é justamente o que propicia ar, espaço, movimento alegre e ligeiro: ela é a possibilidade”. (BLANCHOT, 2011, p. 101).

É nessa possibilidade que o eu-lírico, em “E eis quando resta do idílio acabado”, acredita:

E eis quando resta do idílio acabado,
 – Primavera que durou um momento...
 Como vão longe as manhãs do convento!
 – Do alegre conventinho abandonado...

Tudo acabou... Anêmonas, hidrângeas,
 Silindras, - flores tão nossas amigas!
 No claustro agora viçam as urtigas,
 Rojam-se cobras pelas velas lájeas.

Sobre a inscrição do teu nome delido!
 – Que os meus olhos mal podem soletrar,
Cansados... E o aroma fenecido

Que se evola do teu nome vulgar!
Enobreceu-o a quietação do olvido.
Ó doce, ingênua, inscrição tumular.
 (PESSANHA, 2009, p. 74, grifo nosso)

O soneto apresenta uma estrutura decrescente em vida e crescente em morte. As figuras que representam ruptura e fim da vida: “resta”, “acabado”, “abandonado”, “delido”, “cansados”, “fenecido”, “olvido”, “tumular”, servem como representação da morte. O primeiro verso, “E eis quando do idílio acabado”, anuncia o fim de um amor delicado e terno vivido pelo eu-lírico, com duração breve e momentânea.

A brevidade desse momento possivelmente feliz simboliza a própria brevidade da vida. Como afirmava Schopenhauer (2011), tudo não dura mais do que um breve momento sobre a terra, já que tudo que nasce, é justo que pereça. Desse modo, viver e se envolver com as tramas da vida é inútil, o ideal seria desprender-se da aparência e da representação que é a vida e devanear com o retorno à essência. “Retornar à fonte, isto é, passar das aparências à realidade, da forma à essência. A vida espiritual é uma via regressiva, conduz da multiplicidade à Unidade, da periferia ao centro. O fim é o retorno”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 779-780).

O retorno só é possível por meio da morte, logo o clima de descontentamento vai minguando, quando o clima do olvido, do esquecimento, da ruptura com o ruído da vida vai também desaparecendo. É a hora da esperança, é o momento de enobrecimento, pois a amargura do leito da vida dará espaço à doce inscrição tumular. O túmulo é, pois, o novo leito, é o lugar da

morada do defunto, tão necessária quanto à casa habitada em vida. É o lugar de segurança, do nascimento, do crescimento, da doçura; o túmulo é o lugar da metamorfose do corpo em espírito ou do renascimento que se esboça. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 915).

Essa morada será o desejo pleno do ser, que clamará por sua presença com força e ímpeto:

Ai! está podre o mundo todo!
quero morrer! quero morrer!
 A nossa vida é fel e lodo...
 Sofrer... sofrer...sofrer... sofrer...
 E este meu coração todo
 Verde de pus há de morrer!
 (SOBRINHO, 1908, p. 109, grifo nosso)

“O mundo todo” e o “coração todo” são representações da vida que, por sua vez, é fel e lodo. Mais uma vez a podridão está em viver. Paradoxalmente, observa-se que a decomposição esperada na morte nela não acontece, pois é em

vida que o ser se apodrece, é o fel da vida que irá correr a existência. A morte será um “suave lenitivo”. (SOBRINHO, 1908, p. 77).

As reticências após o verbo “sofrer” indicam para uma vida de sofrimento sem fim e são opostas as exclamações após o verbo “morrer”, que indicarão um caminho firme, seguro e prazeroso. A crença na morte é o alívio para as dores do mundo, por isso é preciso acreditar “que, de uma tarde assim, doce, ao cahir,/ se fechará a hortênsia do meu seio,/para não mais abrir”. (SOBRINHO, 1908, p. 132).

A morte é o momento da alegria, do gozo, do prazer sem dor, visto que

o cessar completo das funções vitais deve proporcionar um alívio singular à força motriz que o dirige, o qual talvez tenha participação na **expressão de doce satisfação no semblante da maioria dos mortos**. De um modo geral, o instante de passagem da vida para a morte é comparável ao acordar de um sono pesado, cheio de visões e pesadelos. (SCHOPENHAUER, 2011, p. 30, grifo nosso).

Essa expressão de calma, de paz e de serenidade, antes escondida nas feições da dor, é posta à mostra no momento do “Olvido”:

Desce por fim sobre o meu coração
O olvido. Irrevocável. Absoluto.
 Envolve-o grave como véu de luto.
 Podes, corpo, ir dormir no teu caixão.
A frente já sem rugas, distendidas
As feições, na imortal serenidade,
 Dorme enfim sem desejo e sem saudade
 Das coisas não logradas ou perdidas.
 (PESSANHA, 2009, p. 99, grifo nosso)

Esse mesmo semblante de alegria e satisfação é o do “Morto alegre”, de Baudelaire:

Numa terra bem fértil, de lesmas povoada,
 Quero cavar eu mesmo uma fossa profunda,
 Onde eu possa à vontade esparramar a ossada
 E no olvido dormir qual cação na água funda.

Testamentos detesto como as sepulturas;
 Antes do que implorar uma lágrima ao mundo,
 Vivo, iria chamar os corvos das alturas,
 Para sangrar as pontas do meu corpo imundo.

Ó vermes! Sem orelhas e olhos, companheiros,
 Olhai a vós chegar morto faceiro absorto;
 Filósofos patuscos, da carniça herdeiros,

Pela minha ruína ide, pois, sem agrura,
 E disse-me se ainda há alguma tortura
 Pra este corpo sem alma, em meio aos mortos, morto.
 (BAUDELAIRE, 2012, p. 90)

No soneto, o eu-lírico deseja integrar-se no solo, ser parte dessa terra, como um cadáver que “apaga as desgraças da enfermidade, na sua imobilidade tão segura e tão tranquila” (BLANCHOT, 2011, p. 283). Mais uma vez, tem-se a imagem da decomposição desejada. Ser parte do solo como um adubo, dispensando até a sepultura, é voltar à origem, ao seio da terra, como se volta ao seio materno. A terra dará consolo e segurança, a mesma sentida pelo eu-lírico de “Porque o melhor, enfim”:

Porque o melhor, enfim,
 É não ouvir nem ver...
 Passarem sobre mim
 E nada me doer!

[...]

**E eu sob a terra firme,
 Compacta, recalcada,
 Muito quietinho. A rir-me
 De não me doer nada.**

(PESSANHA, 2009, p. 100-102, grifo nosso)

Estar sob a terra, acolhido pelo solo, onde de lá poderá florescer para uma nova vida é o que traz contentamento ao ser. Quando deixar de sentir, poderá sorrir, já que a predisposição para morrer contente significa que a relação com o mundo está quebrada, destruída e poluída. A ausência, o vazio, o silêncio pronunciam a suspensão do ser, que só, ausente do murmúrio turbulento do mundo, consegue viver alegre, porque nada será mais esperado do que a hora “De sob o cômodo⁶ quadrangular/Da terra fresca que me há de inumar”. (PESSANHA, 2009, p. 99).

A partir da inumação, o ser inicia seu processo de transição, pois é a partir da decomposição da matéria, que o espírito pode prevalecer. Quando o eu-lírico, em “O morto alegre”, clama: “Ó vermes” dialoga com o de “Eu vi a luz em um país perdido”, que deseja deslizar na terra como um verme:

Eu vi a luz em um país perdido.
 A minha alma é lânguida e inerte.
 Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!
 No chão sumir-se, como faz um verme...
 (PESSANHA, 2009, p. 53)

⁶ Pequena colina

O verme não será mais o parasita, mas sim o companheiro, será aquele que ajudará o ser a perder sua materialidade, corroendo suas feições de padecimento e restaurando o semblante do gozo. Dessa forma, os vermes serão o:

símbolo da vida que renasce da podridão e da morte. Na evolução biológica, o verme marca a etapa primordial da dissolução, da decomposição. Trata-se de uma transformação da passagem a um estado superior. Aparece como símbolo de transição, da terra à luz, da morte à vida, do estado larvário ao voo espiritual. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 943).

Assim, tudo que se liga à morte representará alegria de uma nova vida. É preciso perder a materialidade, pois é ela que assombra a vida. A morte é o remédio para a cura da alma. Remédio este manipulado pelo eu-lírico de Baudelaire e ofertado ao eu-lírico de Pessanha e ao de Sobrinho, que bebem e desfrutam desse remédio, acreditando que:

É a Morte que consola – pena! – e vida cria;
É o escopo da vida e o único esperar
Que, como um elixir, nos alça e inebria,
E **coragem nos dá** de até à noite chegar;
(BAUDELAIRE, 2012, p. 157, grifo nosso)

A morte será, portanto, a manifestação mais segura da evasão em busca do ideal. É ela que indicará o caminho irrevogável à desistência, à resignação e à ausência do desejo, que conduzirão à transcendência almejada pelo espírito do ser. Ela é o caminho, e não o fim.

4.4 A figura feminina e o amor

A força pessimista, a passividade, a dor, o sofrimento, o olhar de contemplação também são voltados ao amor e à mulher, de maneira geral, ou para a mulher amada, haja vista que o amor implica desejo e, conseqüentemente, sofrimento. Dessa forma, na poesia simbolista, segundo Sant'anna (1993), o amor e o desejo de possuir a amada são substituídos por um sentimento mórbido, no qual o eu-lírico se compraz no cadáver frio ou em decomposição de sua amada.

A relação amorosa na lírica simbolista é estabelecida entre a relação entre Eros e Tântatos. O deus do amor não é mais ameaçado pelo deus da morte, mas sim abençoado, pois é a partir da morte que o amor pode florescer.

Em *As flores do mal*, o eu-poético assume uma postura de negação do desejo amoroso. Toda contemplação da figura feminina desemboca num corpo frio e sem vida. É inútil desejar, pois tudo há de perecer. O corpo que atrai entrará em decomposição. O que atrai verdadeiramente é a mulher de semblante impassível, a mulher que já é deusa ou anjo, porque já contempla a eternidade. Por isso, em “Confissões”, o eu-lírico assume:

Como é tolo construir algo nos corações;
Tudo desaba, amor, beleza,
Até que o Olvido os lance em seus cestões
E os devolva à Eternidade!
(BAUDELAIRE, 2012, p. 66)

Assume essa inutilidade do amor e volta sua admiração para “A musa doente”, aquela que na sua imensa frieza lhe dará o conforto de que a vida é breve, que a beleza há de perecer, que o sangue deixará de correr e que a morte não falhará, pois vê “cada vez refletir-se em tua tez/ A loucura e a repulsa, frias, taciturnas”. (BAUDELAIRE, 2012, p. 35).

O corpo sem vida é o que atrai o eu-lírico, pois representa a impossibilidade de consumação do desejo, já que todos os desejos são vãos. Em “Estátua”, o eu-lírico descreve esse desejo impossível:

Cansei-me de tentar o teu segredo:
No teu olhar sem cor, de frio escalpelo,
O meu olhar quebrei, a debatê-lo,
Como a onda na crista dum rochedo.
Segredo dessa alma e meu degredo
E minha obsessão! Para bebê-lo
Fui teu lábio oscular, num pesadelo,
Por noites de pavor, cheio de medo.

E o meu ósculo ardente, alucinado,
Esfriou sobre o mármore correto
Desse entreaberto lábio gelado...

Desse lábio de mármore, discreto,
Severo como um túmulo fechado,
Serenos como um pélago quieto.
(PESSANHA, 2009, p. 63)

A começar por seu aspecto formal, o poema, em decassílabos, imprime uma sonoridade fechada, quase paralisante. A assonância contínua em /o/ no final de todos os versos, combinada com o sentido das imagens das figuras (“segredo”, “rochedo”, “degredo”, “pesadelo”, “medo”, “alucinado”, “gelado”, “discreto”, “fechado”,

“quieto”), imprimindo tanto um som quanto um sentido de restrição, redução e impossibilidade.

O primeiro verso, “Cansei-me de tentar o teu segredo”, dá a impressão de que será iniciado um diálogo quando o eu-lírico se dirige ao outro, mas logo é apresentado como um ser já inalcançável. A relação entre os substantivos e os adjetivos retira toda a animação do ser a quem o eu-lírico dirige suas palavras.

No soneto, não é só apresentada a relação amorosa entre o eu-lírico e sua amada, mas sugere a personificação de todo vínculo amoroso. “Estátua” representa a mulher em geral, mais que isso, ela é o outro, é a vida, é o mundo. O elo de desilusão e desistência assumido entre o ser e sua amada é a mesmo da correspondência já apresentada entre ele o mundo.

A ligação amorosa não é estabelecida, no entanto, mesmo cansado, o eu-lírico é animado pela possibilidade de contemplação dessa mulher gelada e sem vida. O seu beijo ardente encontra nos lábios gelados da amada a possibilidade do encontro com a morte. Como afirma Sant’anna (1993), o eu-poético volta-se para o aniquilamento da figura da parceira, porque parece ocorrer aí um desdobramento: a violência branca desse enlutado melancólico se efetiva não apenas contra si mesmo, mas contra outro sujeito-objeto, que é a sua amada; como se estivesse não só ingerindo a morte alheia, mas exorcizando e frequentando a própria morte.

A contemplação da morte da amada ou da morte alheia faz o eu-lírico contemplar sua própria morte, é por isso que admira sua musa no seu leito de morte, pois o corpo frio animará a certeza de que a morte já se faz presente. Em “Ma-Tsu”, nota-se a mesma admiração pelo amor desfeito, pela amada em sono profundo, pela amada que já pertence à eternidade.

Sobre o leito de seda azul marinho
com um paisagem de Youk-San, ridente,
Ma-Tsu dorme e à luz do Sol-Nascente
vem beijal-a amorosa, de mansinho...

Seu morno somno é o de uma flor olente;
não respira tão leve um passarinho!
Sobre o seu leito, que parece ninho,
mais azul se desdobra o céu do Oriente.

As margens do Pei-Ilo, verdes, bizarras,
doiram-se ao sol; das frondes se desata
a musica nervosa das cigarras...

E sonha Ma-Tsu horas risonhas
 que um par de pombas níveis a arrebatada
 sobre um lago com lótus e cegonhas...
 (SOBRINHO, 1908, p. 13)

Dentro de um simbolismo bastante oriental, o soneto tem como figura dominante a metáfora da mulher com a flor. No caso do poema, a flor seria a flor de lótus que, na simbologia budista, significa a flor da pureza, aquela que floresce no meio da água lodosa, simbolizando a pureza, o renascimento e a elevação espiritual.

Desse modo, Ma-Tsu é a mulher morta que representa a pureza espiritual. Não havendo mais vida, ela está contente (“ridente”), pois, ao murchar para a vida material, poderá florescer num mundo espiritual. O seu sono morto e seu semblante de alegria envaidecem o eu-lírico contemplativo.

Tudo irá ganhando a conotação de alegria e sossego; o leito se transforma em ninho (“seu leito, que parece ninho”), que, por sua vez, carrega a simbologia de ser o “refúgio quase inacessível, escondido na parte mais elevada das árvores, é considerado como uma representação do Paraíso, morada suprema, onde a alma só chegará livrando-se dos pesos humanos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 688).

A pureza do momento encontra também na simbologia do azul⁷ a profundidade da paz estabelecida no momento da morte, já que o azul, ainda conforme Chevalier e Gheerbrant (2015), é a cor mais profunda, pois nele o olhar mergulha sem encontrar obstáculos, perdendo-se no infinito. O azul é a mais fria das cores em seu valor absoluto, a mais pura. Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário, sendo o caminho da divagação e fornece a evasão e a fuga.

No soneto de Maranhão Sobrinho, a musa morta ganha feições de anjo, com uma pureza infinita que irradia, tomando conta do ambiente. Já em “Estátua”, a mulher morta continua a ser fonte de desejo, a morte acentuará sua beleza, seus mistérios de mulher e sua sensualidade. São representações diferentes, mas em ambas a mulher é contemplada na morte.

⁷Segundo Araujo (2009), azul é a cor mais repetida nos versos de Maranhão Sobrinho, muito embora seja a quarta em recorrência vocabular, ficando atrás do amarelo, do branco e do vermelho.

Na lírica de Camilo Pessanha, a mulher, mesmo morta, não deixa de ser comparada à serpente, àquela que envolverá o homem com sua frieza e o conduzirá também à cova. O que atrai nessa mulher são sua tristeza, sua doença e sua vida já finda. Numa relação intertextual, observa-se essa representação tanto na poesia de Baudelaire com o soneto “Madrigal triste”, quanto em Pessanha, com “Madrigal”:

Que me importa seres cordata?
 Sê bela! E sê triste! Os prantos
 Põem no teu rosto encantos;
 Como ao campo o rio de prata;
 Tem viço a flor se chove a cântaros.

Amo-te mais quando a alegria
 Sai da tua fronte aterrada;
 Quando no horror tua alma se enfia
 E em teu presente está estampada
 A horrenda nuvem do passado.

Amo-te se teu olho espalha
 Uma água como o sangue quente;
 Quando, ainda que eu te acalente,
 Tua angústia, surda, trabalha
 Como o arfar de alguém morrente.

Aspiro, que anseio perfeito!
 Hino profundo, sem par!
 Cada soluço do teu peito,
 E creio teres clarão feito
 Das pérolas do teu olhar!
 (BAUDELAIRE, 2012, p. 217-218)

Aquela enorme frieza
 Não entristeça ninguém...
 Ela estende o seu desdém
 À sua própria beleza

Quando, solta do vestido,
 sai da frescura do banho,
 O seu cabelo castanho,
 Esse cabelo comprido,

Que frio, que desconsolo!
 Deixa ficar-se pendente,
 Em vez de feito em serpente,
 Ir enroscar-lhe ao colo!
 (PESSANHA, 2009, p. 56)

O título dos dois poemas sugere uma declaração amorosa, já que faz referência a um tipo de composição poética destinada a exprimir sentimentos amorosos, galanteios e lisonjas a uma musa. O madrigal de Baudelaire e o de Pessanha evocam a beleza feminina, mas esta beleza está associada à tristeza e à

morte. A mulher triste e fria é quem despertará os desejos do eu-lírico. O que de fato importa é a sensualidade corrompida pela frieza, pelos olhos apagados, quase morrentes. Os dois eu-poéticos desejam essa beleza mórbida, como meio de controlar seus próprios desejos, visto que o desejo é fonte de sofrimento, e o amor é fonte de tormento e degradação.

O eu-lírico de Baudelaire e o de Pessanha vão mais adiante, pois a mulher gélida, triste e imperturbável será ainda mais desejada no momento em que seu corpo em putrefação é contemplado. Em “Cristalizações salinas”, de Pessanha e em “Uma carniça”, de Baudelaire, o perfume fétido do corpo pútrido da musa inebria o ser:

Cristalizações salinas,
Mirrai na areia o plasma vivaz,
Não se desenvolvam as ptomaínas⁸.
Que adocicado! Que obsessão de cheiro!
Putrescina⁹! – Flor de lilás!
Cadaverina¹⁰! – Branca flor do espinheiro!
(PESSANHA, 2009, p. 114)

Lembraís-vos, ó minha alma, do objeto à vista,
Naquele belo dia de verão;
À beira de um caminho, a nojenta carniça
Nos calhaus semeados no chão,

Qual lúbrica mulher, de pernas para o ar,
Ardente e a suar o veneno,
Abria de maneira cínica e vulgar
Seu ventre de exalações pleno.

[...]

Sim! Tal sereis um dia, ó rainha das graças,
Depois da santa extrema-unção,
Quando fordes, debaixo dessas relvas grassas.
Mofar de ossadas no montão.

Então, ao verme ide dizer, beleza minha!
Quem vai de beijos vos comer,
Que preservei a forma e a essência divina
De amores a se desfazer!
(BAUDELAIRE, 2012, p. 51-52)

A putrefação da musa é um espetáculo gracioso, criado a partir das sensações olfativas e visuais. A mulher em decomposição ganha essência divina: é

⁸ Putrefação cadavérica.

⁹ Substância encontrada nos tecidos em decomposição.

¹⁰ Composto orgânico de odor, formado na putrefação.

flor e é rainha. A podridão atrai o eu-lírico, pois a redução da matéria da mulher amada irá garantir seu renascimento, sua integração com o infinito. Ao sentir o cheiro do corpo em decomposição, o eu-lírico pode sonhar com sua própria morte e sonhar com o momento de sua decomposição, pois “a simbologia da putrefação é a mesma da morte, designa a transmutação de uma existência material em uma existência puramente ideal”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 748).

O diálogo entre o eu-lírico de Pessanha e o de Sobrinho, mediante esta temática, será restabelecido a partir da comparação da mulher morta com as flores. Ambos utilizam a metáfora da rosa morta com a da musa falecida, pois associam a simbologia da flor, “receptáculo da atividade celeste e das almas dos mortos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 437), com a da rosa “perfeição acabada, realização sem defeito, símbolo da regeneração”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 789).

A mulher morta passa a simbolizar o cálice da vida eterna, pois é o receptáculo da vida após a morte. O eu-lírico contemplará essa rosa com a mesma intensidade que um cavaleiro medieval contemplaria o Santo Graal. O eu-lírico tem sede dessa morte anunciada no perfume da “Rosa morta” e das “Rosas de Inverno”:

Quando morreu meu bem, só de tristezas,
os ninhos calaram, pelos galhos;
exalaram-se os ramos, nas devezas,
e exalaram-se os lírios dos atalhos...

Seus olhos, que eram húmidas turquesas
no candor eram límpidos orvalhos,
olhos bonitos de enciumar princesas...
olhos bonitos de enciumar serralhos!

Essa tristeza, que, em meus olhos, arde
é como a que das nuvens de oiro desce
sobre os pombaes, em lágrimas, de tarde!

Saudade, ó doce bem que me confortas!
perfuma para sempre a minha prece
às almas brancas da roceiras mortas!
(SOBRINHO, 1908, p. 39)

Corolas, que floristes
Ao sol do inverno, avaro,
Tão glácido e tão claro
Por estas manhãs tristes.

Gloriosa floração,
Surdida, por engano,
No agonizar do ano,
Tão fora da estação!

Sorrindo-vos amigas,
 Nos ásperos caminhos,
 Aos olhos dos velhinhos,
 Às almas das mendigas!

Desse Natal de inválidos
 Transmito-vos a bênção,
 Com que vos recompensam
 Os seus sorrisos pálidos.
 (PESSANHA, 2009, p. 97)

Os versos mais longos em “Rosa morta” estendem a tristeza da morte, uma tristeza que se transforma em saudade, a qual acalentará o ser, sendo agora a sua companheira. A vida triste sem seu bem lhe dará a doce e oportuna alegria de viver saudoso e triste, com o coração amortalhado e, dessa forma, evadido da vida.

É importante observar que o sentido que mais se sobressai é o do olfato. A recorrência do verbo “exalar”, somado com a presença final de “perfumar”, sugere a ausência da matéria palpável e, ao mesmo tempo, de uma presença imaterial. O perfume dessa rosa garante o que esse ser tanto procura: a transcendência na própria imanência, posto que o perfume representa

[...] a sutileza inapreensível e, apesar disso, real. O perfume assemelha-se simbolicamente a uma presença espiritual e à natureza da alma. A persistência do perfume de uma pessoa, depois da partida dela, evoca uma ideia de duração e de lembrança. O perfume desempenha um papel de purificação, na medida em que é muitas vezes exalação de substâncias incorruptíveis. O perfume é igualmente símbolo de luz. Os perfumes facilitam o aparecimento de imagens e de cenas significativas. Essas imagens, por sua vez, suscitam e orientam as emoções e os desejos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 709-710).

Em “Rosas de Inverno”, o eu-lírico sugere a beleza da rosa (da mulher) perdida em meio à podridão do mundo. É a rosa que morre por conta do ambiente hostil. Ele contempla essa morte, certo de que, fanada a rosa, ela poderá florescer feliz num outro mundo. É o eu-lírico que anuncia essa morte, que traz a boa nova, que transmite essa bênção. Mais uma vez, a participação na hora da morte alheia será sinônimo de sua própria morte. Assim, a morte da mulher amada ou não, simbolizada por uma rosa estiolada, dará ao ser mais uma possibilidade de evasão.

A contemplação da imagem da mulher morta será tanto utilizada como uma possibilidade de vivência da própria morte do ser, quanto da supressão do desejo amoroso. Em ambos os casos, trará contentamento ao homem. No entanto, o eu-lírico de Camilo Pessanha, como já apresentado, carrega consigo um pessimismo

irrevogável, tendo sempre por ambição anular os desejos, anulando, assim, a vida. Afastará o amor, como afasta a própria vida. O amor nos versos de Camilo Pessanha é o amor omisso, indefinido e incongruente. É o amor presente nos versos do poema “Interrogação”:

Não sei se isto é amor. Procuo o teu olhar,
Se alguma dor me fere, em busca de um abrigo;
E apesar disso, crê! nunca pensei num lar
Onde fosses feliz, e eu feliz contigo.

Por ti nunca chorei nenhum ideal desfeito.
E nunca te escrevi nenhuns versos românticos.
Nem depois de acordar te procurei no leito
Como a esposa sensual do *Cântico dos cânticos*.

Se é amar-te não sei. Não sei se te idealizo
A tua cor sadia, o teu sorriso terno...
Mas sinto-me sorrir de ver esse sorriso
Que me penetra bem, como este sol de Inverno.

Passo contigo a tarde e sempre sem receio
Da luz crepuscular, que enerva, que provoca.
Eu não demoro a olhar na curva do teu seio
Nem me lembrei jamais de te beijar na boca.

Eu não sei se é amor. Será talvez começo...
Eu não sei que mudança a minha alma pressente...
Amor não sei se o é, mas sei que te estremeço,
Que adoecia talvez de te saber doente.
(PESSANHA, 2009, p. 62)

A interrogação “Não sei se isto é amor” é o fio condutor e articulador de toda ação poética, carregando, além de um questionamento, uma negação. O poema é todo construído a partir de negativas, pontuadas pelos advérbios de negação: “não”, “nunca” e “jamais”.

O amor é representado de forma bastante pessimista, não passando de um sentimento que fere, aterroriza, provoca, estremece, enerva e adocece o ser. Ao negar desconhecer seu sentimento, ele afasta de si os males do desejo e da vontade de amar.

Quando diz: “nunca pensei num lar”, ele afasta uma possível relação mais íntima, pois o lar carrega a simbologia do abrigo, da intimidade e do acolhimento. A construção de um lar significaria o preparo do lugar para viver esse amor, no entanto esse lar nunca foi nem ao menos sonhado.

A negação em forma de interrogativa atenua o pessimismo frente ao amor e frente à amada. Ao fazer referência ao livro da bíblia “Cânticos dos cânticos”, tenta divinizar esse amor e essa mulher, como forma de consolo por sua negação. Nada, porém, é capaz de fazer concretizar esse amor, porque para ele ceder ao amor é ceder aos vícios do mundo. A única forma de aproximação seria na doença: “Amor não sei se o é, mas sei que te estremeço,/ Que adoecia talvez de te saber doente”. A doença que, conseqüentemente, levará à morte é a única forma de estabelecer alguma relação entre o eu-lírico e essa musa.

Por outro lado, na lírica de Maranhão Sobrinho, o peso do pessimismo não faz o eu-lírico negar o amor com tanta volúpia, ainda que, ciente das armadilhas e dos dissabores que todo e qualquer desejo pode provocar, ele não se afasta do amor e do objeto amado.

A “Vênus” sugerida pelo eu-lírico de Pessanha é a Vênus mortuária, a deusa decomposta: “Róseas uninhas que a maré partira.../ Dentinhos que o vaivém desengastara.../ Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...” (PESSANHA, 2009, p. 89); completamente diversa da “Vênus” cultuada e admirada pelos olhos do eu-lírico de Sobrinho: “Nunca o mar vira tão celeste flor.../ Quando seu corpo foi beijar a praia/ a própria rocha estremeceu de amor!” (SOBRINHO, 1908, p. 139). Muito embora as duas estejam no mesmo ambiente: no mar, a primeira está em decomposição, feito um navio naufragado, enquanto a segunda espalha sua beleza sobre as águas.

Na obra *Papéis Velhos... Roídos pela traça do Symbolo*, evidencia-se forte recorrência à figura feminina e ao amor. Dos oitenta e seis poemas, trinta e nove¹¹ trazem a temática do amor e do culto à mulher amada. Das mais diferentes formas, o enlace amoroso ou a contemplação à musa vão surgindo na poesia de Maranhão Sobrinho.

As imagens de noivado e do mês de maio constroem o momento e o cenário de realização desse amor. O mês dedicado às flores, ao casamento, às mães, às noivas e às mulheres, de forma geral, é apresentado pelo eu-lírico como o mês das

¹¹“Ma-Tsu”, “Anjo morto”, “Sinhá”, “Sacrifício”, “Morte do lírio”, “Soror Teresa”, “A saudade”, “D. Mística”, “Doce bem”, “Salomé”, “Rosa morta”, “Musa Impoluta”, “Santa”, “Ânsia Inocente”, “Amor”, “Sonho alado”, “Olhos de amor”, “Regresso de maio”, “Caminho do Céu”, “A tristeza”, “Mãe”, “Fugindo”, “Suprema glória”, “Ave erradia”, “Olhos verdes”, “Noivando”, “Cheia de graça”, “Confidentes”, “Sarah”, “Turrís Eburnea”, “Condessa de Val de lírios”, “Maio”, “Maio no campo”, “Vênus”, “Sinhá Dulce”, “Celeste”, “Ao piano”, “Bacante” e “Fabiola”.

possibilidades amorosas. Como nos poemas “Maio”, “Maio no campo” e “Retorno de maio”, respectivamente:

Maio! Chegaste. Os lírios dos caminhos
abrem-se aos beijos matinaes do dia:
os sonhos e as canções sobem dos ninhos
fechados na alma em flor da ramaria...

Ó doce me das rosas que os espinhos
não ferem! me que os olhos de Maria
estrelam! como os olhos meus sozinhos
vieste encontrar cobertos de agonia!
Nunca, uma vez, me viste assim, me viste
do teu amor tão tristemente aéreo,
como hoje, ó Maio de roupagem triste!

Como vieste me encontrar? Num vai
de dor: uma alma feita um cemitério
e um corpo sobre um leito de hospital...
(SOBRINHO, 1908, p. 127)

Ri-se a manhã no vasto céu aberto!
Doiram-se os ramos, doiram-se os caminhos...
O passaredo gárrulo, desperto,
borda canções, macias como arminhos...

Vaga no espaço um mórbido concerto
de perfumadas vezes e carinhos...
Um oásis de luz no céu deserto,
enche de vida o coração dos ninhos!

Maio, poiso de amor, vibrante e loiro,
gorgeia. O sol, as flâmulas soltando,
galga do espaço a escadaria de ouro!

Passam, cantantes, pelo espaço em fora,
asas, como se fossem regressando,
as derradeiras ilusões da aurora!
(SOBRINHO, 1908, p. 135)

Maio! Asas, ao céu! O laranjeiras,
cobri-vos todas de botões sagrados!
Ninhos, hosana! Ao céu cantai, roceiras,
o mês das orações e dos noivados

Mansos lagos de límpidas esteiras,
ao vir e ao pôr do sol, de ouro plissadas,
brilha! Subi, cantigas e poeiras,
pelos ares de beijos perfumados!

Maio! Há sonhos nos olhos das violetas,
e, de alegria, partem-se, na estrada,
as asas virginaes das borboletas...

Foi-se a tristeza funeral dos goivos!
Passa a imagem do sonho, imaculada,
Dentro dos olhos húmidos dos noivos...
(SOBRINHO, 1908, p. 55)

Em todos os poemas, o cenário é de alegria e contentamento. Maio representa o momento do encontro dos amantes. Os olhos tristes são substituídos pelos risos. É a hora dos sonhos, das oportunidades e dos cânticos felizes. Com a chegada de maio, é possível sonhar com o noivado, como se observa em “Noivando”:

Num dia azul de sol, na minha terra:
 oiro nas nuvens! todo o céu doirado!
 oiro nos campos virides, na serra,
 e oiro a cantar no céu do meu noivado!

Vamos de braços: para nós se encerra
 a vida em nosso amor, ao nosso lado...
 Nossa Senhora em nossos olhos erra
 como a inocência dentro de um pecado!

Há ruflos de asas pelas nuvens!
 Quanta meiguice plumea pelo curvo espaço!
 Tudo, ao ver-nos passar, cochicha e canta...

Os sinos vibram festivaes, sem goivos,
 e, ao festivo rumor do nosso passo,
 os lírios brancos desabrocham noivos...
 (SOBRINHO, 1908, p. 89)

No entanto, a relação dos noivos não se dará no plano terreno. O amor será realizado no céu, ou seja, a mulher amada será mais uma vez a mulher morta. O amor só é realizável após a morte, pois o amor que une os amantes é o amor puro e eterno, que não é e nem pode ser corrompido pelas relações materiais.

Nesse sentido, como pontua Sant’anna (1993), a mulher morta fará referência à ascensão da alma para Deus. A mulher anjo, num sentido místico, mais próxima do ideal romântico, passa a ser a mulher pássaro no Simbolismo. Angelicamente constituída, a mulher de penas, que se assemelha ao cisne, às pombas, às rolas e às garças, será a ave que conduzirá o eu-lírico aos céus, como em “Ave erradia”:

[...]

Vai ! bate as asas como as andorinhas,
 no tempo triste das emigrações!
 Atrás de ti vão-se as saudades minhas
 batendo as asas pelas solidões.
 Como as doudas e negras andorinhas!
 (SOBRINHO, 1908, p. 77)

Com a musa já no alto, o eu-lírico fica a sonhar com o momento da concretização desse amor e do seu reencontro com a amada. Esse reencontro só é possível quando o corpo se desprender da matéria e alcançar a eternidade. Juntos, “No caminho do céu”, os amantes realizarão esse amor:

**O céu é dado aos martyres, agora
vamos nós dois, o mundo abandonando,**
ouvindo só ninhos, sem querer, cantando,
estrada azul do paraíso afora...

Em breve, mornos beijos permutando,
frases cortadas de paixão, Senhora,
a escadaria rutila da aurora
galgaremos, sorrindo e suspirando!

Vamos nós dois ! Aos martyres é dado
o claro paraíso que sonhamos
cheio de amor, imenso e constellado!

Abre-se o céu! Na curva do caminho
as asas cantam nos dolentes ramos...
Teceremos no azul o nosso ninho!
(SOBRINHO, 1908, p. 61, grifo nosso)

O céu é o lugar do descanso, após uma vida de padecimento e dor. Os noivos deixam de serem mártires e irão, enfim, desfrutar do amor puro e abençoado no céu. Os “mornos beijos” que irão trocar, mesmo congelados pela morte, terão vida e graça eterna. Não conhecerão mais obstáculos, pois a perfeição reinará absoluta.

A partir dessa possibilidade de realização amorosa após a vida, a lírica de Maranhão Sobrinho baseia-se na ideia do amor além-vida, que, segundo Coelho (1996), é o ideal que se impõe a partir do século XII e que dividiu o Amor em duas esferas distintas: o amor-do-espírito (sublimado, puro, eterno, pois durava no além-vida, quando o amante, já liberto da matéria, chegaria à plena e eterna comunhão amorosa com a Amada inacessível) e o amor-do-corpo (erótico, pecaminoso e efêmero, cujo prazer só gera sofrimento).

A ânsia por viver esse amor sublime, puro e eterno fará com que o eu-lírico deseje ainda mais a chegada da morte, como faz em “Ânsia Inocente”:

Ai! como bom para nós dois seria
se o bom Deus, dessas lendas milagrosas,
cheio de amor, nos concedesse um dia
dois brancos pares de asas vaporosas!

Não sei mesmo, de alegre, o que eu faria!
deixando os lírios e deixando as rosas,
feliz contigo às nuvens subiria

para o noivado em flor de nebulosas...

Na carícia de pluma de uma Trova
Viveríamos nós, nós dois sozinhos,
lá nas terras fieis da Lua- Nova...

Morrer longe dos homens e das casas
Se Deus nos desse, como aos passarinhos,
dois brancos pares de travessas asas!
(SOBRINHO, 1908, p. 45)

O soneto apresenta uma junção do percurso temático de “Ave erradia” com o percurso temático de “Caminho do céu”. Em “Ânsia Inocente”, a figura do pássaro, como símbolo de liberdade e ascensão, volta a se fazer presente, como possibilidade do voo para a realização amorosa no céu. A figura divina, concretizada na imagem de “Deus”, será responsável por conceder essa bênção aos amantes. O percurso figurativo, que representa o ambiente etéreo (“vaporosas”, “nuvens”, “nebulosas”, “Lua-Nova”) é superior ao ínfimo percurso figurativo do ambiente terrestre (casas). Essa oposição formal ratifica e concretiza a temática do amor no além-vida.

Para San’tanna (1993), a poesia simbolista, na sua vertente mística, celebra o amor dos amantes não através da realização sexual, mas pela sublimação, numa hierogamia¹² celestial. Nesse sentido, dramatiza a ideologia cristã, segundo a qual as almas dos justos despertarão um dia para o grande himeneu¹³ místico com Cristo. O encontro será no céu, e lá viverão libertos esse amor.

Dessa forma, os noivos aguardarão o momento em que poderão renascer na eternidade e nela consumarem o amor e o desejo, sabiamente, interdito no palco da realidade. O amor realizável só será possível, portanto, no mundo imaterial, como já antevia o eu-lírico em “O balcão”:

Essas juras, perfumes, beijos infinitos,
Renascerão de abismo a nós interditados,
Como sobem ao céu os sóis reunidos
Após serem nos mares profundos lavados?
– Ó juras! Ó perfumes! Beijos infinitos!
(BAUDELAIRE, 2012, p. 57)

Entre convergências e divergências, o diálogo entre Camilo Pessanha e Maranhão Sobrinho, em torno da temática do amor e da figura feminina, vai se estabelecendo ora pela influência do simbolismo de Baudelaire, ora por suas relações

¹²Casamento sagrado

¹³ Himeneu, segundo a mitologia grega, era o deus do casamento.

interdiscursivas por conta da própria temática abordada. No entanto, é salutar destacar que, na lírica de Camilo Pessanha, a mulher não tem papel de destaque como na lírica de Maranhão Sobrinho. Naquela, a mulher, quando aparece, está sempre a desfalecer, sendo sempre passiva e abúlica; já nesta, a mulher ganha contornos de vida, de animação, mesmo depois da morte, pois ressurgirá nos céus como um pássaro e lá viverá o amor impossibilitado na terra.

4.5 A queda: o ideal perdido

Na lírica simbolista, a busca pelo ideal, muito embora seja perseguida, não passa de utopia, posto que os simbolistas sabem da impossibilidade de atingir qualquer ideal. A descrença no mundo vem antes de qualquer possibilidade de realização. É inútil perseguir desejos, pois a vida não passa de um engano, de uma representação, “e o mundo e, portanto, o homem é algo que não deveria ser”. (SCHOPENHAUER, 2011, p. 125).

Desse modo, o ser está fadado à queda, sobretudo, aqueles que em algum momento perseguiram algum ideal. A tentativa frustrada de evasão em busca do ideal gera a queda, a qual representará ao ser ora sua destruição, ora sua verdadeira essência de indivíduo condenado ao sofrimento.

A poética simbolista trabalha sempre com os eixos da verticalidade e da horizontalidade. O eixo vertical representa o simbolismo transcendental, a partir das associações de alto e baixo e céu e inferno, já o eixo horizontal representa o simbolismo humano, a partir das associações do agora e do ontem. Os deslocamentos nesses eixos dependem da crença de cada ser.

Como já apresentado, o eu-lírico na poesia de Camilo Pessanha tem um movimento mais horizontal, pois não busca como ideal o alto ou o céu. Seu ideal está no ontem (no passado), enquanto que o eu-lírico de Maranhão Sobrinho movimentava-se para o alto em busca de seu ideal.

Dado o movimento que fazem em direção ao ideal, a queda ou a perda desse ideal será percebida no movimento contrário. Em Sobrinho, o eu-lírico conhece sua queda no plano inferior (no inferno), e, em Pessanha, o eu-lírico conhecerá sua queda no presente.

A perda do ideal, dessa maneira, será representada em Camilo Pessanha por meio da temática do exílio (estado atual do seu eu-lírico), e em Maranhão Sobrinho pelo satanismo, que representa a oposição ao alto, ao céu e a Deus.

4.5.1 O Satanismo nos versos de Maranhão Sobrinho

Como já prevista, depois de tentativas de ascensão, a queda surge. O eu-poético que outrora voltava seu olhar ao alto, agora está voltado para baixo, para as trevas, para a escuridão. No entanto, o eu-lírico, mesmo sonhando com a ascensão, já antevia sua queda, até mesmo porque a lírica de Maranhão Sobrinho segue o que é apontado por Sant'anna (1993): que é possível destacar com nitidez, na poesia simbolista, dois movimentos opostos, mas complementares: um ascensional e outro descensional. Nos poemas “Entre o céu e a terra” e “Interlunar”, respectivamente, pode-se observar a relação desses dois movimentos, como uma espécie de antevisão da queda, propriamente dita, que será sugerida no ambiente infernal:

Erguendo o olhar à face dos abysmos¹⁴

Do céu, qual haste ao vento, oscilo, e penso
nos grandes, nos falaes magnetismos
do Pomposo, do Rútilo, do Immenso!

O azul desperta sonhos e hysterismos,
lembra um enterro sobre nós suspenso
de velados e brancos mysticismos,
toda uma marcha fúnebre de incenso...

Descendo os olhos azues inermes,
vejo esqueletos, em visões dançando,
cobertos de oiro, de paixões e vermes...

E, sobre o lodo mundanal-medonho,
vejo somente, como um sol, boiando
a hortênsia de oiro¹⁵ e de Crystal do Sonho!
(SOBRINHO, 1908, p. 183, grifo nosso)

Entre nuvens cruéis de púrpura e gerânio,
rubro como, de sangue, um hoplitamessênio
o Sol, vencido, desce o planalto de urânio
do ocaso, na mudez de uni recolhido essênio...

Veloz como um corcel, voando num mito hircânio,
trememente, esvai-se a luz no leve oxigênio

¹⁴ Segundo Sant'anna (1993), em geral, nos textos simbolistas brasileiros, o “i” era substituído pelo “y”.

¹⁵ No léxico de Maranhão Sobrinho, segundo Araújo (2009), afigura-se a preferência pela preterição do popular ditongo “ou” em favor da variante lusitana “oi”.

da tarde, que me evoca os olhos de Estefânio
Mallarmé, sob a unção da tristeza e do gênio!

O ônix das sombras cresce ao trágico declínio
do dia em que, a lembrar piratas do mar Jônio,
põe, no ocaso, clarões vermelhos de assassinio...

Vem a noite e, lembrando os Montes do Infortúnio,
vara o estranho solar da Morte e do Demônio
com as torres medievais as sombras do Interlúnio...
arrastam-se, pulsando, as moles sanguessugas...
(SOBRINHO, 1908, p. 191)

O primeiro soneto é dividido em duas partes. A primeira corresponde às duas quadras que têm seu sentido construído a partir da afirmativa “erguendo o olhar”, que localiza a ação de ascendência do ser, que contempla o infinito do céu. As figuras que concretizam o percurso para o alto são figuras de conotação mística, etérea e inapreensível, porém figuras positivas e desejáveis: “abysmo”, “céu”, “vento”, “magnetismo”, “Pomposo”, “Rútilo”, “Immenso”, “azues”, “sonhos”, “hysterismos”, “mysticismos”, “brancos” e “incenso”.

O percurso figurativo acima concretiza a temática da tão sonhada ascensão, da contemplação do infinito, da morada eterna no céu. O branco e o azul do céu atraem o eu-lírico, como se entre eles houvesse um forte magnetismo: o pólo positivo (céu) atrai o pólo negativo (homem). O olhar suspenso vê um espaço “Pomposo” e “Rútilo”, ou seja, um espaço esplêndido e grandioso, por ser cintilante, luzente, fulgurante e resplandecente.

É esse espaço que desperta o sonho e, portanto, a evasão em busca do ideal. No último verso que encerra o percurso temático da ascensão: “toda uma marcha fúnebre de incenso”, é possível observar, a partir de uma velada sinestesia, que o desejo de habitar nesse plano (pós-morte) não é, senão, apenas um desejo inacessível, como um perfume no ar.

Na segunda parte, os três tercetos representam o movimento de descida, iniciado a partir da afirmação “descendo os olhos”. Constata-se que os dois verbos “erguer” e “descer” são empregados no gerúndio, ou seja, os movimentos acontecem de forma quase que simultânea, pois uma ação implica na outra.

Os olhos para baixo observam e experienciam um ambiente ornado de “oiro” e “Crystal”, que serve para concretizar a ideia do luxo, das paixões, das volúpias terrenas, materiais que prendem o ser no “lodo” do “mundanal- medonho”. Na

descrição desse ambiente “baixo”, nota-se uma crítica própria do Simbolismo sobre o materialismo (o capitalismo), que inebria o ser, mas o conduz à decadência, ao nada.

O ambiente ornado de riqueza é inútil, pois só nutre a matéria e não o espírito. As figuras que compõem o percurso temático da queda ou da perda do ideal são todas de conotação negativa: “inermes”, “esqueletos” e “mundanal-medonho”. Enquanto que o ser voltado para o alto “desperta”, o ser voltado para baixo “boia”. O primeiro não é inerte, pois sonha em habitar o céu; já o segundo vaga num “sonho” material, preso e inerte, ou seja, indefeso no mundo da escuridão.

No segundo soneto, o momento de ascensão já é findo, porque até a natureza já principia seu fim. A luz do dia indo embora abre espaço para a noite que engendrará o engano, já que “entrar na noite é voltar ao indeterminado”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 640). O eu-lírico está perdido no domínio das sombras do declínio do fim do dia (tema já abordado), que não irá representar o fim da vida, mas a vida nas trevas.

A escuridão da noite lembrará a escuridão do subterrâneo, das profundezas e, simbolicamente, o inferno, onde o Demônio estará como “sanguessugas” a consumir a vida do ser. As rimas externas em (ânio – ênio, ínio – ônio – únio) imprimem uma sonoridade desagradável, estranha e imprópria, a qual ratifica a sensação de desconforto vivida pelo eu-lírico nesse ambiente pesado e escuro.

É o ser que começa a viver o seu “trágico declínio”, sendo acompanhado daqueles que também em vão sonharam com a imensidão da luz superior (da luz celeste, cósmica), como o poeta Stéphane (“Estefânio”) Mallarmé, o qual, segundo Luna (2014), foi o poeta simbolista preferido de Maranhão Sobrinho.

O soneto “Interlunar” é rico em figuras substantivas, adjetivas e verbais (“cruéis”, “vencido”, “desce”, “ocaso”, “mudez”, “recolhido”, “trememente”, “esvai-se”, “tristeza”, “sombras”, “trágico”, “declínio”, “assassínio”, “infortúnio”, “estranho”, “Morte”, “Demônio”, “arrastam-se” e “sanguessugas”) de conotação negativa, as quais irão concretizar a temática da queda.

Os dois sonetos “Entre o céu e a terra” e “Interlunar” marcam o início da perda do ideal pelo eu-lírico, o primeiro representando a transição do alto para o baixo, e o segundo sugerindo a chegada do ser nos “Montes do Infortúnio”, ou seja, no ambiente de trevas, na morada do “Demônio”: no inferno.

A poética de Maranhão Sobrinho, especialmente, os últimos poemas de *Papéis velhos... Roídos pela traça do Symbolo*, simbolizará a queda do eu-lírico, o

voo descensional, tendo como ponto de chegada o ambiente infernal. A partir da forte influência do simbolismo baudelairiano, que apresenta, conforme Amaral (1996), um constante estado de dilaceramento do ser que provém da consciência dupla: de aspirar ao infinito, mas sentindo-se sempre puxado para baixo.

Em *As flores do mal*, uma das formas de “revolta”, após inúmeras tentativas frustradas de busca pelo ideal, é o culto a Satã. O eu-lírico dirá: “Ó meu caro Belzebu, te adoro!” (BAUDELAIRE, 2012, p. 58). O eu-lírico irá se render aos encantos do demônio, pois, de acordo com Sant’anna (1993), reconhecerá no mal e em satã algo mais próximo de sua natureza humana, errante, incompleta, desajustada; assim, sendo um demônio, um deus decadente, ele é, por si mesmo, uma figura mais próxima do homem. É por isso que, em “Ao leitor”, o eu-lírico, assim sugere:

O Demo é quem segura o fio que nos guia!
 Achamos sedução nas coisas mais nojentas;
 Sem horror, através das trevas fedorentas.
 Pro Inferno um passo a mais nos leva a cada dia.
 (BAUDELAIRE, 2012, p. 23)

A contemplação do inferno será o negativo convertido em positivo, por ser a última alternativa do ser. Se não foi possível contemplar a face de um deus Celeste, um deus de luz, agora o ser acreditará num deus das trevas. Ainda que a escuridão possa atormentar o ser, ela irá atraí-lo, já que o homem é um ser impuro e, portanto, será sempre atraído pelas coisas impuras, “nojentas” e “fedorentas”.

Na lírica de Maranhão Sobrinho, a temática do satanismo, como perda do ideal e como culto a satã, para Pinto (2005), é a temática mais importante na primeira obra do autor, pois, influenciado por Baudelaire, constrói uma poética extremamente sombria. Ainda, segundo Pinto (2005), tem-se um total de 14 poemas onde a figura demoníaca ou sua sombra vem à tona: “O oitavo círculo”; “Poetas malditos”, “Na espiral do inferno”, “Rubro”, “Entre o céu e a terra”, “Visões”, “Em Holocausto”, “Rainha do Mal”, “Bacante”, “Memphis”, “No horto do Getsemani”, “Internular”, “Crepuscular” e “Satã”.

No entanto, neste estudo, desses 14 poemas consideram-se apenas dez: “Visões”, “No horto do Getsemani”, “Na espiral do Inferno”, “Rainha do Mal”, “O oitavo círculo”, “Poetas Malditos”, “Em Holocausto”, “Memphis”, “Internular” e “Entre o céu e a terra”. A exclusão dos outros 5 poemas deve-se ao fato de eles representarem, em primeiro plano, outras temáticas que não a do satanismo. Dos excluídos, merece

atenção especial o poema “Satã¹⁶” que, apesar do título, não pertence à temática satanista, pois o ambiente “infernai” descrito no poema faz alusão a uma temática quase inexistente em *Papéis velhos...Roídos pela traça do Symbolo*, bem como na própria estética simbolista: a temática de crítica social.

Nos poemas de temática satanista, a descrição do ambiente infernal como o local de padecimento e, ao mesmo tempo, como o local mais apropriado ao ser, por conta de sua essência errante, é feita por meio de um simbolismo do feio, do grotesco, do assustador e do que causa repulsa, mas sem provocar muito estranhamento ao ser, pois ele sabe que está onde deveria estar, já que o ideal é uma ilusão.

O inferno será, pois, um lugar de penitência, de onde o eu-lírico pode sair se conseguir passar pelas provações, mas poderá lá ficar se não conseguir se desprender da matéria. Na lírica de Maranhão Sobrinho, o inferno será a morada derradeira do ser, onde conhecerá e provará de sua essência mundana.

No poema “O oitavo círculo”, uma alusão aos círculos do inferno de Dante, observa-se o ser preso ao inferno:

Há no inferno um lugar negro, apartado,
onde mil vezes mais as chamas crescem,
e os que, nesse lugar, estão padecem
mil vezes mais que os outros, do outro lado...

Por toda a parte há gritos que parecem
os gritos roucos de um leão farpeado
nos rins, e fulvo, de oiro, e ensanguentado
crepita o fogo e as labaredas crescem !

**Mas quem pode viver nestas solapas
do inferno? E as Voz do Bem, que me acompanha
mostrou-me Reis e púrpuras de Papas...**

¹⁶ “Satan”, in Sobrinho (1908, p. 105), apresenta a temática de crítica social, mais especificamente, crítica ao poder administrativo (governo), “ataque”, ilustrado a partir do uso significativo do recurso de simbolização. No poema, todos os símbolos são empregados a fim de obedecer à intencionalidade desejada pelo autor. É um poema em que o eu-lírico trabalha fortemente com os símbolos. Ele tece fortes críticas (dentro de um simbolismo – por conta das figuras) ao poder estabelecido na hipócrita São Luís do fim do século XIX e início do século XX. De modo que o percurso temático estabelecido é de intensa crítica ao governo por conta da concentração de riqueza, benefício e boa vida advinda de uma administração corrupta e injusta. Já primeira estrofe, há o começo da ilustração do poder governamental estabelecido em São Luís nas últimas décadas do século XIX e início do (século) XX, em especial, da vida do(s) governante(s) (*dragão infernal*), do poder abusivo, da concentração de riqueza e da força. O povo está à margem (*“Nas margens de cristal do Danúbio do sonho”*) de toda essa construção de poder “habitada” pelo *dragão infernal*, pelas *princesas espúrias* (filhas, esposas ou qualquer outro elemento feminino ligado, não subordinamente, é claro, ao governante) pelas *legiões de duendes*, pelos *soberbos leões*, que representam a o poder governamental. Assim, o poder criticado é representado pelas figuras que constroem o percurso figurativo da riqueza, da nobreza e do próprio poder, o qual se relaciona com o tema (crítica ao sistema governamental)

E o fogo atroou, como milhões de trompas
 Bárbaras, dentro da infernal montanha
 de pompas rubras, de sangrentas pompas !
 (SOBRINHO, 1908, p. 165, grifo nosso)

O inferno é o outro lado, o lado da queda, do ideal desfeito, no entanto é um lugar de contemplação, é onde o ser volta o seu olhar a si mesmo, enxergando suas fraquezas e sua essência. A “Voz do Bem” que o acompanha, é a materialização da resignação, que o conforta ao dizer que ali é o seu lugar, pois sem padecimento não há glória. A perda do ideal, por mais absoluta que possa ser, não retira do eu-lírico o desejo de contemplar o “outro lado”.

Esse desejo contínuo e latente é o que faz o eu-lírico padecer “Na espiral do Inferno”:

Quando em minhalma os plátanos do Horto
 dos Sonhos gemem, como um Kirie, ao vento,
 e os céus, lembrando as pálpebras de um morto,
 dormem, na paz de um velho monumento

assyrio, no deserto imenso, absorto
 na lótus de oiro e azul do firmamento,
 desço aos infernos do meu desconforto
 nas asas triumphaes do pensamento...

E, lá no fundo, entre os púrpureos gritos
 de tantas esperanças condenadas
 sinto os meus olhos náufragos, afflictos,

vendo, nas espiraes do amor, tristonhos,
 lábios em flor e frentes calcinadas
 por tantos beijos e por tantos sonhos !
 (SOBRINHO, 1908, p. 161)

O eu-lírico vive um clima de aflição e de desconforto, o que causa sofrimento, mas sem revolta, pois apenas descreve o que vive e vê no inferno de sua existência. Na primeira estrofe, observa-se um canto de evocação ou de súplica aos céus (“Kirie”), mas é um pedido vão (“ao vento”), pois a alma já habita e repousa, “dorme” na paz de um “velho monumento”. As figuras “dormem” e “paz” representam a aceitação tranquila da alma como um “plátano” no “Horto”, ou seja, como uma árvore no jardim.

Mas, não é qualquer jardim, o “Horto”, em maiúscula, fará uma referência, por meio do simbolismo religioso, ao Horto do Getsêmani, local onde Jesus Cristo esteve em oração com seus discípulos, mas também onde viveu horas de angústia e

agonia. Porém, mesmo em padecimento, aceitou com resignação o seu destino. Assim, o eu-lírico mesmo padecendo e sentindo o peso da dor, entende que essa é a sua sina, já que a ascensão é apenas quimera.

Suspenso num “deserto imenso”, o ser torna-se indiferente, posto que o deserto simboliza a “indiferenciação e a extensão superficial e estéril, sendo o mundo afastado de Deus.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 331). Desce ao inferno com as mesmas asas que um dia sonhou ter para chegar ao alto, no entanto o voo agora é para baixo, o voo é nas asas do “pensamento”, representação da razão, a qual, dentro da perspectiva simbolista, não traduz luz, mas sim escuridão.

Imerso nas trevas, como um naufrago em alto mar, o ser conseguirá liquidar os desejos sonhados, pois sua matéria será calcinada, isto é, como uma substância sólida que, submetida a elevadas temperaturas (as chamas do inferno), num processo irreversível, poderá se decompor, mudar ou volatizar. Por isso, a chegada ao inferno, ainda que represente a queda, é um consolo, pois mostra ao ser que todo o ideal sonhado é ilusão a ser desfeita.

O inferno, através da consciência e experiência do mal, dará ao homem a constatação de que a queda é uma realidade, enquanto que a busca pelo ideal é um delírio. Desse modo, o eu-lírico, em “O irremediável”, exclama:

Uma Ideia, uma Forma, um Ser
Saído do azul e descendo
 Num Estige plúmbeo e barrento
 Onde o olho do Céu não vai ver;

[...]

Aconchego limpo e sombrio
 Coração que espelho se faz!
 Poço em Verdade, atro e fugaz,
 Onde treme astro luzido,

**Fanal irônico, infernal,
 Das graças satânicas fogo
 Única glória e desafogo,
 – A consciência no Mal**
 (BAUDELAIRE, 2012, p. 99, grifo nosso)

A queda, a saída do azul (simbolizando o alto, o céu) conscientiza o eu-lírico de seu lugar, de suas culpas, de seus erros e, sobretudo, de sua condição humana, a qual será sempre incompatível a idealizações, em especial, a idealização

de viver no alto. O ser humano está preso na terra, ou na sua superfície ou nas suas profundezas, mas sempre estando abaixo do céu.

Numa relação bastante intertextual, o eu-lírico de Maranhão Sobrinho fará uma referência à obra de Paul Verlaine *Les Poètes Maudits (Os poetas malditos)*, um texto em prosa, publicado em 1884, no qual Verlaine intitula os poetas Tristan Corbière, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé de malditos, por considerá-los tanto eles quanto suas obras incompreensíveis, desajustáveis e antissociais, além da natureza autodestrutiva e decadentista.

No poema de mesmo nome da obra de Verlaine “Os poetas malditos”, o eu-lírico comungará com esses e outros poetas a vida no inferno, onde revelará que “o poeta assume mais ostensivamente a encarnação do mal, confessando-se adorador de Satã”:

Quando, pelo clamor dos meus pecados, tive
de, à Treva Inferior, descer, à voz do Eterno,
ralando-me do Mal no aspérrimo declive,
como um deus rebelado e tonto de falerno,
sobre os antros mais nús, como Alighieri, estive
suspenso, a contemplar o delírio eviterno
das pompas sensuais de Gomorrha e Ninive,
situadas ao pé do Stramboli do Inferno...

Gritos e imprecações, que as chamas retalhavam,
como gládios de bronzes, em bárbaras campanhas,
de entre as lavas de sangue e sulpho se elevavam,
enquanto, aos olhos meus, nos infernaes retiros,
o fogo, devorando o ventre das montanhas,
dava uns tons de gangrena às asas dos vampiros...

Com as unhas lacerando a púrpura sangrenta,
que, dos ombros de auroch, em pregas, lhe caía,
vi Nero, inda exhibinhdo a mesma fronte odienta
que, no incêndio de Roma, às chamas exhibia...

Raivava como um cão, mostrando a suburrenta
língua e, a espaços, também, às escancaras, ria
epiléptico, ao ver as almas em tormenta
atravessando o horror da satânica orgia
de fogo, no solar do Príncipe Demônio
para, empós, como as cães corridos, lazarentos,
encolher-se, entrevendo o vulto de Petrônio,
que, arrepanhando a toga e erguendo a ebúrnea fronte,
ia e vinha, a cantar, nos outros pestilentos
do Inferno, uma canção de amor de Anachreonte...

Entre uma legião de sceptros e tonsuras,
Voltaire, viu-me e sorriu, com um sorriso endiabrado
de caveira, a expelir das órbitas escuras
ironias, de um tom de bronze avermelhado...

Blasphemava, estalando as birtas ossaturas
de esqueleto e mostrando o braço descarnado,
num gesto de rebelde às lívidas alturas
e a enterrar-se ainda mais no Inferno, brado a brado...

Erguia, empós, o olhar da treva aos coruchéus
e escarrava, dizendo, em nojo, que o fazia
no orgulho de Lusbel, sobre a fronte de Deus !
E, quando assim falavam os seus lábios, à mingua
de fé, de gôta em gôta, entre assombrado, eu via
como um visgo de fogo a escorrer-lhe da língua...

Também la te encontrei, Tristan Corbière, nas grutas
do Demônio, cantando umas canções remotas
como o oceano, que morde as praias de oiro, enxutas,
no virente esplendor das vivas bergamotas...

Tremia-te entre tuas mãos, em púrpuras volutas
de sons, a harpa do Mal, fazendo, sob as cotas
dos hoplitas do Inferno, o amor ao sangue e ás luetas
triumphartrans luminoso, em tímidos Eurótas...
Os teus olhos cruéis, em flamas de palhetas
de oiro jalde, varando as vastidões afflictas
silenciavam do fogo as púrpuras trombetas
de bronze que, a planger, nas mysticas oblatas
sangrentas do Demônio, em heliernas malditas,
acordavam do Inferno as furnas escarlatas...

Desbordes e Mallarmé oscularam-se a fronte
e passaram, por um azulchamma impelidos;
chamei-os e o rumor das lavas do Achreonte
triste abafou-me a voz, cerceando-me os sentidos...
Quando acordei me vi perto da negra fonte,
entre um vivo clamor de pragas e gemidos,
deante do inquieto olhar de um cerbero bifronte
com olhos como dois santelmos acendidos...

Vi, momentos depois, em palidez exangue,
Rimbaud e Villiers de L'Isle Adam, chorando,
e o seu pranto infernal era de lôdo e sangue...

**E, quando recuei de agro pavor, Lilian
surgiu-me e, empós, se foi pelas trevas chamando:
Satan! Satan! Satan! Satan! Satan! Satan!**
(SOBRINHO, 1908, p. 169, grifo nosso)

No poema tão longo, a unidade semântica e sonora é realizada a partir da presença dos *enjambements*, que permitem a ligação de um verso a outro. A imagem central do poema é o encontro que se dá no inferno do eu-lírico de Maranhão Sobrinho com vários poetas. No inferno, o eu-lírico observará cada poeta e falará de suas condutas e suas feições neste lugar, como, por exemplo: Voltaire que sorri a ele, um “sorriso endiabrado de caveira”; o beijo entre Desbordes (poetisa do Romantismo e a única mulher entre os chamados poetas malditos) e Mallarmé e, ainda, Tristan Corbière a cantar.

O clima sombrio ora assusta, ora alegre, pois é nas trevas que irão conhecer suas essências, sendo abençoados e guiados por Satã, que os ouvirá a dizer como o eu-lírico de Baudelaire: “Ó Satã tem piedade da minha miséria!”. (BAUDELAIRE, 2012, p. 151). É por isso que o poema termina com um coro a clamar: “Satan!”. Mas, por que Satã? Por que o diabo será assim designado? A resposta está na simbologia do termo que sugere que:

dentre os diabos e demônios, Satanás designa, por antonomásia, o adversário tão arrogante quanto mau. É o espírito involuindo-se, caindo na matéria. A sua existência, totalmente relativa à ignorância humana, é apenas um desvio de luz primordial que, sepultada na matéria, envolta na obscuridade e refletida na desordem da consciência humana, tende constantemente a aparecer. No entanto, esse desvio, pelos sofrimentos que acarreta, pode ser o meio de reconhecer a verdadeira hierarquia dos valores e o ponto de partida da transmutação da consciência que, em seguida, torna-se capaz de refletir, de modo puro, a luz original. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 805).

Desse modo, satanás será o diabo mais companheiro do ser no inferno ao representar tanto a ignorância, quanto a consciência. A ignorância que fará o ser esquecer e apagar seus desejos, seus anseios e sua busca pelo ideal é complementar à consciência de sua queda. Satã confortará o ser que, ao contemplar o inferno (sua queda), entenderá que sua tentativa de voo para o alto não se realizará, pois **“O poeta é assim como esse rei dos ares/ Que frequenta a borrasca, do arqueiro a zombar;/ Exilado no chão entre chistes vulgares,/ As asas de gigante impedem-no de andar”**. (BAUDELAIRE, 2012, p. 30, grifo nosso).

Portanto, a queda, a descida ao inferno e a contemplação de satã simbolizam o ideal perdido, mas também reafirmam que o ideal, bem como o paraíso artificial são, como os próprios nomes já sugerem, apenas uma criação utópica e uma fuga momentânea da realidade.

4.5.2 O exílio nos versos de Camilo Pessanha

O tema exílio na obra de Camilo Pessanha tem sido, quase sempre, discutido a partir do próprio exílio do autor. No entanto, neste trabalho, procurar-se-á perceber o exílio como uma atitude lírica e não como atitude do próprio poeta. O exílio representará a queda ou a perda do ideal, como foi o satanismo na lírica de Maranhão Sobrinho.

A queda nos versos de Pessanha é revelada a partir da contemplação da vida presente, enquanto que o ideal fora constituído a partir do olhar voltado para o passado. Dentro de um Simbolismo mais humano, o eu-lírico se deslocará para o presente de restrições e de perdas, mas consciente de que é nesse lugar e nesse tempo que deve permanecer.

A temática do exílio, como queda e como perda de referência, não se materializa nos versos de Pessanha por meio de influência de outros textos simbolistas. A temática é particular e surge de uma atitude lírica extremamente melancólica.

Como em “Entre o céu e a terra”, de Maranhão Sobrinho, o poema “Quem poluiu, quem rasgou meus lençóis de linho”, de Pessanha, traz a transição do sonho pelo ideal para sua perda, numa atitude consciente e irreversível:

Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho,
Onde esperei morrer, meus tão castos lençóis?
Do meu jardim exíguo os altos girassóis
Quem foi que os arrancou e lançou no caminho?

Quem quebrou (que furor cruel e simiesco!)
A mesa de eu cear de tábuas toscas de pinho?
E me espalhou a lenha? E me entornou o vinho?
- Da minha vinha o vinho acidulado e fresco...

Ó minha pobre mãe!... Não te ergas mais da cova.
Olha a noite, olha o vento. Em ruína a casa nova...
Dos meus ossos o lume a extinguir-se breve.

Não venhas mais ao lar. Não vagabundes mais,
Alma da minha mãe... Não andes mais à neve,
De noite a mendigar às portas dos casais.
(PESSANHA, 2009, p. 79)

O soneto apresenta dois planos semânticos opostos, mas complementares. As duas quadras representam a revolta do ser frente à possibilidade eminente da perda do seu ideal (o seu passado glorioso) e nos tercetos, tem-se a realização da queda, sendo aceita com resignação e ímpeto pelo ser.

A musicalidade dos versos alexandrinos (“Quem/ po/lu/iu/, quem/ ras/gou os/ meus/ len/çóis/ de/ li/nho,”) é garantida pela alternância entre frases interrogativas e frases afirmativas. As interrogações criam um clima de mistério que aos poucos irá sendo desvendado nas afirmativas. O esquema rítmico (abba/ caac/ dde/ fef) ajuda ainda a manter a separação de sentido entre as quadras e os tercetos.

A figura dominante nas quadras é o pronome interrogativo “quem”, pois é a partir dele que o percurso temático será construído. O sentimento exposto é o de perda do ideal, sendo contestado pelo eu-lírico que não aceita a destruição do seu ideal.

Nas quadras, o percurso figurativo é particularizado a partir das associações: “lençóis” – “de linho” e “castos”; “Jardim” – “dos altos girassóis”; “mesa” – “de eu cear de tábua tosca de pinho”; “vinho” – “da vida”, “acidulado” e “fresco”.

As associações remetem a uma apresentação íntima dos objetos, os quais servem de referência de sua história. Não é qualquer lençol, nem qualquer jardim, nem qualquer mesa ou vinho. Os objetos são constructos de sua vida ligada a um lugar e a um tempo.

Porém, todos esses objetos estão ligados a ações de ruptura e degradação, pois foram poluídos, rasgados, arrancados, lançados, quebrados, espalhados e entornados. Dessa forma, toda a intimidade é desfeita, é corrompida sem o consentimento do ser. A ruptura foi abrupta e o eu-lírico pergunta-se inconformado: quem retirou dele suas referências, quem desfez sua história, quem poluiu seus sonhos, quem apagou seu lugar, quem o lançou ao caminho, sem referências e sem raízes?

As quadras remetem à aniquilação de uma história presa num espaço e num tempo e, portanto, o fim do ideal. À medida que as perguntas vão sendo feitas, a tensão e a revolta do ser aumentam. Os versos vão transmitindo a sensação de uma progressiva queda que só persevera, já que o último verso da segunda quadra é encerrado com reticências, as quais sugerem que as perdas continuarão.

No entanto, o leitor é surpreendido por uma drástica mudança de atitude do eu-lírico. No lugar da revolta inicial, ele se mostrará passivo, tolerante e conformado com a situação.

A figura da “mãe” que também é uma representação de referência do seu passado será renegada e afastada. O eu-lírico dirige-se à alma de sua mãe, na tentativa de convencê-la a não se levantar mais da cova, que, na verdade, simboliza a última ruptura com seu passado. O sossego da mãe na cova lhe dará a certeza de um passado desfeito e a aceitação do presente.

A imagem insistente da mãe representa

[...] o risco da opressão pela estreiteza do meio e pelo sufocamento através de um prolongamento excessivo da função de alimentadora e guia: a genitora devorando o futuro genitor, a generosidade transformando-se em captadora e castradora. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 580).

Por isso, o ser consciente de sua situação de ser exilado, perdido e desterrado deseja apagar a imagem materna com o intuito de resignar-se com sua queda. O eu-poético deseja, agora, estar preso no lugar de exílio, como forma de anulação dos desejos.

Não só a ruptura com o seu lugar, mas também a sua situação de exilado (lançado ao caminho) irá preencher o eu-lírico de uma saudade não mais nostálgica, mas sim uma saudade melancólica, posto que a melancolia tende a apagar o desejo pelo retorno e “o exílio é fundamentalmente um estado de ser descontínuo”. (SAID, 2003, p. 50).

Nos tercetos a melancolia irá se tornar substituta do luto. Como pontua Freud (2010), o luto, de modo, geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como um país, a liberdade ou o ideal. No entanto, algumas pessoas desenvolvem a melancolia no lugar do luto, assim, em vez de enlutar-se pela morte de sua mãe e pela morte simbólica de seu lugar, o eu-lírico padecerá de uma forte melancolia, que irá fazê-lo sufocar essas referências e anular a vontade do regresso.

A melancolia nos versos de Pessanha assemelha-se com o tédio nos versos de Baudelaire. A melancolia, assim como o tédio, faz o corpo e a mente fontes de desencanto perante o mistério da existência. Tanto um quanto o outro fazem o homem negar suas referências, vagando sem paragens, sem repouso no tempo e no espaço, como faz o eu-lírico em “Os mochos”: “O homem [...]/ Carrega sempre a punição/ De querer mudar de lugar”. (BAUDELAIRE, 2012, p. 87).

A alma melancólica do ser nega o retorno, efetivando o exílio como a perda necessária, mais ainda pela “percepção de referência que afeta por completo a perspectiva emocional e temporal, colocando no mesmo nível de incerteza tanto as fixações afetivas do passado, quanto as projeções idealizadas para o futuro” (FRANCHETTI, 2001, p. 18).

Desse modo, além de negar a possibilidade do regresso, a sensação melancólica dada no exílio paralisa o ser por completo. A sua perda de ideal (exílio) o faz perder não só suas referências de passado, mas as ambições de presente e futuro, como em “Depois das bodas de oiro”:

Depois das bodas de oiro,
Da hora prometida,
Não sei que mal agoiro
Me anoiteceu a vida...

Temo de regressar...

E mata-me a saudade...
– Mas de me recordar
Não sei que dor me invade.

Nem quero prosseguir,

Trilhar novos caminhos,
Meus pobres pés dorir,
Já roxos dos espinhos.

Nem ficar... e morrer...

Perder-te, imagem vaga...
Cessar... não mais te ver...
Como uma luz se apaga...
(PESSANHA, 2009, p. 68, grifo nosso)

A queda (o exílio) é, de fato, a negação de qualquer ideal, esteja ele atrelado ao presente, ao passado ou ao futuro, visto que o exílio “é uma fratura incurável” (SAID, 2003, p. 46) na alma do ser. O ser exilado afirma, assim, uma oposição a tudo que o rodeia, tornando-se enfraquecido, ainda que consciente. A sensação de perda gera a falta de ânimo e de defesa, gerando um ser vulnerável.

Por outro lado, um dos últimos poemas de *Clepsidra*, “Enfim levantou o ferro”, o eu-lírico assume que “às vezes, o exílio é melhor do que ficar para trás ou não sair”. (SAID, 2003, p. 51). Como o eu-lírico de Sobrinho que se deixa permanecer no inferno, o eu-lírico de Pessanha vai desejar sempre a partida do seu lugar natal:

Enfim, levantou o ferro.

Com os lenços adeus, **vai partir o navio.**
Longe das pedras más do meu desterro,
Ondas do azul oceano, submergi-o.

Que eu, desde a partida,

Não sei onde vou.

Roteiro da vida,
Quem é que o traçou?

Nalguma rocha ignota
Se vai despedaçar, com violento fragor...
Mareante, deixa as cartas da derrota.
Maquinista, dá mais força no vapor.

Nem sei de onde venho,

Que azar me fadou?
Das mágoas que tenho,
Os ais porque os dou...

Ou siga, maldito,

Co'a bandeira amarela...

Pomares, chalets, mercados, cidades...

A olhar da amurada,
Que triste que estou!
Miragens do nada,
Dizei-me quem sou...
(PESSANHA, 2009, p. 112-113, grifo nosso)

A irregularidade na métrica, com alternância entre versos curtos e longos dá um efeito de idas e vindas, ou de um navio no mar que ora atravessa ondas curtas, ora atravessa ondas mais compridas. Esse movimento de extensão e encurtamento simboliza o mesmo movimento na mente do eu-lírico sobre sua situação de exilado.

“Enfim levantou o ferro” e já “vai partir o navio”. Esses versos da primeira estrofe, combinados com o último verso da terceira estrofe, “Maquinista, dá mais força ao vapor”, expressarão, de forma direta, o desejo de partir, ainda que desconheça o seu destino. Longe da atitude inconformada de ter sido lançado ao caminho em “Quem poluiu, quem rasgou meus lençóis de linho”, agora o ser pergunta conformado “Roteiro da vida, / Quem é que o traçou? ”.

O “Quem” aqui não será mais responsável pelo tormento do ser, mas sim por lançá-lo ao desconhecido. Não sabe para onde vai, mas também pouco importa o lugar de sua origem. “Nem sei de onde venho”, pois, as referências estão findas.

O ser exilado é o ser amaldiçoado (“siga, maldito”), como são os poetas malditos no inferno a contemplar satã, na lírica de Maranhão Sobrinho. A estrofe composta apenas de reticências simboliza a falta de importância do ambiente ou também pode simbolizar o contínuo movimento do ser vindo de um lugar qualquer em direção a um exílio desconhecido.

Já sem referências, ao ser não resta mais nada. A atitude niilista diante do desconhecido é também uma forma de não lembrar o que deixou. Sem presente, sem passado e sem futuro, vivendo numa profunda incerteza, o ser, ao cair, não perde só a possibilidade de atingir um ideal, mas perde sua história e, conseqüentemente, sua identidade.

5 CONCLUSÃO

Ao longo da realização deste trabalho, procurou-se estabelecer uma relação dialógica entre a poesia de Camilo Pessanha e a de Maranhão Sobrinho, ambos representantes da estética simbolista. Para tanto, buscou-se na Teoria da Literatura Comparada um meio de se estabelecer essa comparação, tendo como propósito uma relação dialógica e democrática entre as produções de cada autor.

Com base na Teoria da Literatura Comparada contemporânea, pode-se constatar que as produções dialogam, sobretudo, por conta da influência tematólogica do Simbolismo francês. Tanto Camilo Pessanha quanto Maranhão Sobrinho tiveram como fonte inspiradora a poesia simbolista francesa, no que diz respeito às temáticas mais universais da estética: o pessimismo, a busca por um mundo ideal, por meio da evasão do mundo físico/ material e a “revolta” por essa perda de ideal.

Com base na tematologia, observou-se a relação de influência, de interdiscursividade e de intertextualidade entre os poetas em questão e o precursor do Simbolismo francês Charles Baudelaire. O diálogo entre os textos dos três poetas ressalta que o Simbolismo, de fato, foi uma estética de caráter universalizante e que entre as produções houve uma base unitária de compartilhamento do ideal simbolista ao longo do tempo. Já que o Simbolismo português, que data a partir de 1890, e o brasileiro, a partir de 1893, atualizam o discurso inicial do Simbolismo que data a partir dos anos de 1850 na França.

O diálogo entre a poesia de Camilo Pessanha e Maranhão Sobrinho evidencia que o Simbolismo foi uma estética forte e que fez “escola” no transcurso do final do século XIX e início do século XX, em todo o mundo.

O discurso do simbolismo francês ecoou e se atualizou fortemente de diferentes maneiras, pois observa-se que a voz lírica de Baudelaire não foi copiada, mas ressignificada em Portugal e no Brasil (Maranhão), de forma que esses autores dialogam, tendo uma base comum, mas cada um de forma ímpar.

A lírica de Camilo Pessanha, muito mais pessimista, tendeu sempre para uma atitude mais abúlica. A negação do tempo, a partir das efêmeras marcações espaço-temporais, caracteriza a obsessão poética do eu-lírico de Pessanha. Enquanto que, em Maranhão Sobrinho, o pessimismo e a negação da realidade são cultivados a partir da idealização otimista de construção de um lugar dos sonhos, ou seja, um lugar ideal, o qual é representado pelo espaço celeste/ cósmico.

Essa diferença de atitude diante da materialidade expressa o principal ponto divergente entre a lírica de Camilo Pessanha e a de Maranhão Sobrinho. No entanto, na própria divergência, o diálogo ainda pôde ser estabelecido, pois o desejo é o mesmo: negar o próprio desejo de vida material.

No que corresponde à escolha formal, a poesia de Camilo Pessanha e a de Maranhão Sobrinho se aproximam no tocante à preferência pelo soneto, pelo uso de sinestésias e pela escolha de um repertório cromático: enquanto Camilo Pessanha faz mais uso da cor branca, Maranhão Sobrinho opta pelo azul, amarelo, branco e vermelho. A musicalidade dos versos é garantida pelo uso de aliterações e assonâncias. Quanto ao vocabulário, Camilo Pessanha apresenta um léxico mais “comum” do que o de Maranhão Sobrinho, que recorre muito mais aos arcaísmos, neologismos e palavras pouco usuais.

A metáfora do voo ascendente e descendente em Sobrinho conduz a dinâmica do seu simbolismo, um simbolismo vertical (transcendente) que tem como eixos o alto e o baixo, ou seja, o céu e o inferno. O que não se observa na lírica de Pessanha, que opta por um simbolismo horizontal (humano), no qual o que define a atitude simbólica é o contato correspondente entre os sentidos num mesmo plano, mas em tempos diferentes, especialmente, passado e presente, já que a força pessimista impede a visualização ou a pretensão de um futuro.

Esse ponto divergente marca os temas do satanismo em Maranhão Sobrinho e o do exílio em Camilo Pessanha, tais temáticas representam a “revolta” de que fala Baudelaire, que simboliza a queda, após a busca pelo ideal. Maranhão Sobrinho opta pelo tema do satanismo, demarcando, assim, mais uma vez a forte influência de *As flores do mal* nos seus versos. Já a poética de Camilo Pessanha recorre ao autoexílio como forma de representação do ideal perdido, não estabelecendo nem diálogo com Sobrinho nem com Baudelaire.

Essas manifestações polifônicas divergentes e convergentes enriquecem a estética simbolista, porque é possível perceber, numa mesma manifestação literária, o Todo e o uno dialogando democraticamente. A partir do diálogo de Camilo Pessanha e Maranhão Sobrinho, ora influenciados, ora não influenciados pelo discurso poético de Baudelaire, pode-se evidenciar o quão híbrido um discurso literário pode ser, sem perder sua autenticidade e, sobretudo, desmistifica a ideia de literaturas superiores e inferiores.

A Literatura Comparada fora fundamental para que, ao se colocar um poeta mais conhecido, mais lido e com fortuna crítica bem maior, como é o caso de Camilo Pessanha, ao lado de Maranhão Sobrinho, que permanece até hoje sendo esporadicamente lembrado e estudado, não houvesse nenhum tipo de supervalorização do trabalho poético mais conhecido em detrimento do outro. Pelo contrário, o diálogo entre eles, calcado a partir do texto em si, colocou os dois poetas na mesma esfera de produção simbolista, iniciada por Charles Baudelaire.

O que, de certa forma, contribuiu para a efetivação de um dos objetivos dessa pesquisa, que era o de resgatar e difundir a poesia maranhense simbolista, ou, de maneira geral, do final do século XIX e início do século XX, por meio do trabalho poético de Maranhão Sobrinho.

Os dois poetas levaram uma vida particular muito semelhante, que de certa forma deve ter contribuído para suas escolhas literárias. Mas a pretensão da pesquisa não esteve atrelada a essa semelhança, mas sim a buscar a partir do texto a relação dialógica entre as atitudes do eu-lírico de Pessanha e o eu-lírico de Maranhão Sobrinho, intermediadas pela voz lírica de Baudelaire.

Ao concluir esse trabalho, surge a seguinte pergunta: será que sem o intermédio de Baudelaire, esse diálogo seria possível? A resposta é positiva. Seria, sim, possível estabelecer um diálogo entre eles, sem, necessariamente, recorrer à presença da voz lírica do autor francês. Porém, o trabalho só evidenciou o que implicitamente se observa ao ler Camilo Pessanha e Maranhão Sobrinho, bem como se observa ao ler Eugénio de Castro, António Nobre, Cruz e Souza, Alphonsus de Guimaraens e entre outros simbolistas do mundo todo: a recorrência tematólogica, ou seja, a dominante simbolista nasce nos versos de Baudelaire e se propaga de diferentes maneiras, ganhando novas ressignificações, conforme o contexto de cada autor e suas escolhas individuais.

Em cada lugar e em cada autor, o Simbolismo não perdeu a sua unidade dentro da diversidade. Essa consistência estética fez do Simbolismo e de seus representantes a fonte da lírica moderna, seja na França, seja em Portugal, seja no Brasil.

Dessa forma, o presente trabalho comparativo não quis “deitar” os textos analisados na cama de Procusto, pois não houve nas análises uma imposição de padrão do simbolismo francês. O diálogo entre Camilo Pessanha, Maranhão Sobrinho

e Baudelaire ressaltou a atitude lírica de cada um perante os temas universais da estética.

Um outro ponto que esse diálogo evidenciou é o de que erroneamente o Simbolismo brasileiro não tenha conseguido se fazer presente com mais representatividade no norte do país, como se observa na afirmação de Gomes (1994, p. 41-42):

Quanto ao Simbolismo brasileiro, antes de tudo, precisamos refletir sobre um problema que, em termos gerais, afetou a expansão desse movimento por aqui (como certamente deve ter também afetado nos países da América Latina). Acontece que o Simbolismo foi uma estética altamente refinada, oriunda dos países industrializados e frios. Tanto é assim que seus membros mais ilustres não só fizeram a apologia do artificial em arte, como também elegeram o Outono (de preferência) e o Inverno como as estações preferidas para expressar os estados de alma lânguidos, melancólicos. Como é então que o Simbolismo havia de se fixar num país ainda agrícola e tropical? Com efeito, não é à toa que, apesar de seus muitos poetas, o Simbolismo brasileiro instalou-se timidamente aqui e teve curta duração. Parece mesmo que o vago, o indeciso, os estados imprecisos de alma, as evocações sutis de entidades misteriosas, não coadunavam muito bem com o esplendor da terra tropical, com o sol a pino, com a paisagem recortada nitidamente no horizonte. Talvez por isso mesmo é que o poeta simbolista brasileiro mais importante, Cruz e Sousa, tenha nascido no sul do país, mais precisamente em Santa Catarina, região fria, que sofreu grande influência européia.

De fato, a maior produção simbolista no Brasil esteve concentrada no sul do país, no entanto é no mínimo perigosa uma conclusão baseada num determinismo geográfico, pois, independente de clima, o Simbolismo brasileiro esteve presente em todo país. Tanto que a porta de entrada do Simbolismo no Brasil foi aberta por um pernambucano: Medeiros de Albuquerque. A movimentação no Sul deveu-se muito mais a uma questão econômica do que à questão climatológica.

O maior representante, como afirma Muricy, do Simbolismo no norte do país, que foi Maranhão Sobrinho, não estabeleceu diálogos com os simbolistas do sul. Sua efervescente produção, porém, breve, ficou e ainda é muito limitada ao norte do país.

Dessa forma, esse trabalho comparativo também abre espaço para posteriores diálogos entre o poeta maranhense e outros simbolistas brasileiros, como um caminho de fortalecer o estudo da estética no Brasil, onde se tem colocado sempre o Simbolismo como estética menor.

Esta pesquisa também contribui para o Simbolismo português, no que diz respeito a apresentar uma análise menos comum do trabalho do poeta Camilo

Pessanha, que quase sempre tem seus textos analisados a partir de sua biografia, ou seja, a sua atitude lírica quase sempre é justificada pela atitude da pessoa do poeta e não do texto poético em si. Como se todas as escolhas poéticas fossem definidas apenas por sua biografia e não por questões literárias.

A comparação entre o simbolismo de Camilo Pessanha e o de Maranhão Sobrinho evidenciou um diálogo cultural entre Portugal e Brasil, por meio da literatura simbolista, com base num enfoque intercultural, e não num enfoque de empréstimos, de literatura superior e literatura inferior. A relação entre o discurso poético de Pessanha e Sobrinho demarcaram as particularidades poéticas de cada autor à medida que a interdiscursividade foi sendo instaurada entre eles.

Assim, a relação comparativa entre a lírica dos poetas Camilo Pessanha e Maranhão Sobrinho contribui para a estética simbolista em geral, para o Simbolismo português, para o Simbolismo brasileiro e, especialmente, para os estudos literários comparatistas, baseados na perspectiva dos estudos culturais fundamentados nas relações de interculturalidade.

REFERÊNCIAS

- ALDRIDGE, A. Owen. Propósito e perspectivas da literatura comparada. In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. cap. 18, p. 255- 259.
- ALÓS, Anselmo Peres. A literatura comparada neste início de milênio: tendências e perspectivas. In: **Ângulo 130 – Literatura Comparada**. v.1, jul/set., p. 7-12, 2012.
- _____. Texto literário, texto cultural, intertextualidade. **Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL**. v. 4, n. 6, mar. 2006. Disponível em: <<http://www.revel.inf.br>>. Acesso em: 26 out. 2014.
- AMARAL, Glória Carneiro do. **Aclimatando Baudelaire**. São Paulo: ANNABLUME, 1996.
- ANTUNES, Alfredo. **Saudade e Profetismo em Fernando Pessoa**: Elementos para uma Antropologia Filosófica. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, 1983.
- ARAÚJO, Antônio Martins de. **Maranhão Sobrinho**: um jogo de dados. Rio de Janeiro: Abrafil, 2009.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. Tradução de José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BALDENSPERGER, Fernand. Literatura comparada: a palavra e a coisa. In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. cap. 5, p. 65-88.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARBOZA, Jair. **A metafísica do belo de Arthur Schopenhauer**. São Paulo: Humanitas, 2001.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática, 2010.
- BARROS, José D'Assunção. O comparativismo histórico entre o século XVIII e a primeira metade do século XIX. **Revista Anos 90**. Porto Alegre, v. 14, n. 25, p. 141-173, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. **O poema do haxixe**. Tradução e notas de Eduardo Brandão. São Paulo: Aquariana, 2003.

_____. **Pequenos poemas em prosa**. Tradução de Gilson dos Santos. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **As flores do mal**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2012.

BETZ, Louis Paul. Observações críticas a respeito da natureza, função e significado da História da Literatura Comparada. In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. cap. 3, p. 44- 59.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2013.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luís. **Esse Ofício do Verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRASIL, Assis. **A Poesia Maranhense no Século XX**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.

BRUNEL, P. et al. **Que é Literatura Comparada**. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Estudos, 1983.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CARNEIRO, Alberico. Os novos atenienses: I Xavier de Carvalho e Maranhão Sobrinho. **Suplemento literário Guesa Errante**. 1976. Disponível em: <<http://www.guesaerrante.com.br/2005/11/30/p.391.htm>>. Acesso em 06 nov. 2010.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. **Decadismo e Simbolismo no Brasil: Crítica e Poética**. São Paulo: Livros Técnicos e Científicos, 1980.v.1

CARVALHAL, Tânia Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. **Via Atlântica**, São Paulo: USP, n. 9, p.125- 136, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica>>. Acesso em: 05 nov. 2014.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2004.

_____. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CASTRO, Eugénio. **Salomé e outros poemas**. Coimbra: Livraria Moderna, 1986.

CHADWICK, Charles. **O Simbolismo**. Tradução de Maria Leonor de Castro H. Telles. Lisboa: Lysia, 1975.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução Vera da Costa e Silva, Raul de Sá, Angela Melim e Lúcia Melim. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2015.

CLAUDON, Francis; HADDAD-WOTLING, Karen. **Elementos de Literatura Comparada**: teorias e métodos da abordagem comparatista. Lisboa: Inquérito, 1992.

COELHO, Nelly Novaes. Eros e Tântatos: a poesia feminina na primeira metade do século XX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 40, p.39-250, 1996.

CORREIA, Alda. Fronteiras Regionalistas: uma reflexão sobre literatura comparada. IN: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA, 6. 2009. **Anais...** Braga, 2009.

_____. Do uno ao diverso: breve histórico crítico do comparatismo. **Revista Organon**, Porto Alegre: UFRGS, v. 10, n. 24, p. 25-33, 1996.

COUTINHO, Eduardo Faria. Do uno ao diverso: breve histórico crítico do comparatismo. In: **Revista Organon**, Porto Alegre: UFRGS, v.10, n.24, 1996, p. 25-33.

CROCE, Benedetto. A literatura comparada. In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.cap. 4, p. 60-64.

D' ONOFRIO, Salvatore. **Literatura Ocidental**. 2.ed. São Paulo: Básica Universitária, 2004.

ELIOT, T. S. **Ensaio, Tradição e Talento individual**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Art Editora, 1989.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo**: as ideias do Círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar Edições, 2003.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. Interdiscursividade e Intertextualidade. In: BRAIT, Beth et al. **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

FRANCHETTI, Paulo. **Nostalgia, exílio e melancolia**: leituras de Camilo Pessanha. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. Prefácio. In: PESSANHA, Camilo. **Clepsidra**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In:_____. **Obras Completas**. Tradução de Paulo César Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 12 v.

GOMES, Álvaro Cardoso. **O Simbolismo**. São Paulo: Ática, 1994.

GUILLÉN, Claudio. A estética do estudo de influências em literatura comparada. In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.cap. 11, p. 157-174.

GUIMARAENS, Alphonsus. Ismália. In: MORICONI, Ítalo. **Os cem melhores poemas brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

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

HÉNAULT, Anne. **História concisa da Semiótica**. Tradução de Marcos Marcionilo 2. ed. São Paulo: Parábola, 2006.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

JEUNE, Simon. Literatura geral e literatura comparada. In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. cap. 16, p. 219-240.

JOST, François. Uma filosofia das letras. In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. cap. 23, p. 334-348.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semianálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LOBO, Antônio. **Os Novos Atenienses** (Subsídios para a História Literária do Maranhão). São Luís: EDUEMA, 2008.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da Saudade: seguido de Portugal como destino**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LUNA, Jairo Nogueira. Poesia Impressionista no Simbolismo brasileiro: Maranhão Sobrinho, Pedro Kilkerry e Ernani Rosas. **Revista Texto Poético**, v. 17, p. 97- 118, 2014.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: 70, 1988.

MALLARMÉ, Stéphane. Poesia e sugestão. In: GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética simbolista: textos doutrinários comentados**. São Paulo: Atlas, 1994.

MARTINS, Manuel de Jesus Barros. **Operários da saudade: os novos atenienses e a invenção do Maranhão**. São Luís: Edufma, 2006.

MÁTTAR, João. **O Processo simbólico na *Clepsidra* de Camilo Pessanha**. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo, 1996.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**. São Paulo: Contexto, 2012.

MOISÉS, Massaud. **O Simbolismo**. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. **A literatura portuguesa**. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

_____. (Org.). **A Literatura Brasileira: o Simbolismo**. São Paulo: Cultix, 1996. 4.v.

_____. (Org.). **A literatura portuguesa em perspectiva**. São Paulo: Atlas, 1994.

MONTELLLO, Josué. **Baú de Juventude**. São Luís: Edições AML, 1997.

MORAES, Jomar. **Apontamentos de Literatura Maranhense**. 3.ed. São Luís: Edições SIOGE, 1979.

MURICY, Andrade. **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1951. v. 1.

_____. **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.v.2.

NGAMBA, Monique Nomo. La Literatura Comparada y el analisis de las obras narrativas: el estudio de los gêneros, los temas y la forma. **Revista electrónica de estudios filológicos**, n. 15, p. 1- 13, 2008. Disponível em: <<http://www.dialnet.unirioja.es/servlet>>. Acesso em: 29 out. 2014.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. São Paulo: EDUSP, 1997.

NOBRE, Antonio. **Só: seguido de despedidas**. Apresentação e notas de Anni Gisele Fernandes e Herder Garmes. São Paulo: Ateliê, 2009.

OLIVEIRA, Waltencir Alves de. Antonio Candido e a formação da Literatura Comparada. **Itinerários**, Araraquara, n.30, p. 49-64, 2010.

OSÓRIO, João de Castro. (Org.). **Clepsidra e outros poemas**. Lisboa: Ática, 1969.

PAGEAUX, Daniel-Henri. **Musas na Encruzilhada**: ensaios de literatura comparada. São Paulo: Hucitec, 2011.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PESSANHA, Camilo. **Clepsidra**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PINTO, Zemaria. Maranhão Sobrinho, o místico de Satã. **Jornal de Poesia**, 20 out. 2005. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.com.br/zpinto10.html>>. Acesso em: 16 jul. 2015.

POSNETT, Hutcheson Macaulay. O método comparativo e a literatura. In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.cap. 1, p. 15- 25.

RAMOS, Clóvis. **Nosso Céu Tem Mais Estrelas**: 140 anos de Literatura Maranhense. Rio de Janeiro: Editora Pongetti, 1973.

REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: definição e função. In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.cap. 12, p. 175-190.

ROCHA, Vanda Maria Sousa. A Memória na poesia de Maranhão Sobrinho. **Revista Garrafa 24**, v.1, p. 6-23, 2011. Disponível em: <<http://www.Ciencialit.letras.ufrj.br>>. Acesso em: 30 jul. 2015.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

SANTOS, Gilda; LEAL, Izabela. **Camilo Pessanha em dois tempos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

_____. **Da morte, metafísica do amor, do sofrimento do mundo**. São Paulo: Martin Claret, 2011.

_____. **Dores do mundo**: o amor, a morte, a arte, a moral, a religião, a política. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

SILVEIRA, Tasso da. **Literatura Comparada**. Rio de Janeiro: edições GRD, 1964.

SOBRINHO, Maranhão. **Papéis Velhos... Roídos pela traça do Symbolo**. São Luís: Tipografia Frias, 1908.

SOUZA, Cruz. **Obra Completa**: poesia – João da Cruz e Sousa. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.

SPAGGIARI, Barbara. **O Simbolismo na obra de Camilo Pessanha**. Tradução de Carlos Moura. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

TEXTE, Joseph. Os estudos de literatura comparada no estrangeiro e na França. In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. cap. 2, p. 26-43.

TIEGHEM, Paul Van. Crítica literária, história literária, literatura comparada. In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. cap. 6, p. 89-96.

TODOROV, Tzvetan. **Simbolismo e Interpretação**. Tradução de Maria de Santa Cruz. São Paulo: Edições 70, 1978.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Londrina: Eduel, 2012.

_____. **Espaço e Lugar**: a perspectiva da experiência. Londrina: Eduel, 2013.

VALDÉS, Mario. J. Paul Ricoeur e a teoria literária. In: BITTENCOURT, Gilda (Org.). **Literatura Comparada**: teoria e prática. Porto Alegre: Sagra –D.C. Luzzato, 1996.

VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: 34, 1998.

WEISSTEIN, Ulrich. Literatura comparada: definição. In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. cap. 22, p. 308-333.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. cap. 8, p. 108-119.

ZHIRMUNSKY, Victor M. Sobre o estudo da literatura comparada. In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. cap. 14, p. 199-214.