

PUREZA E NATUREZA NA “CANTATE DU NARCISSE”, DE PAUL VALÉRY

RODRIGO DE OLIVEIRA LEMOS*

RESUMO

Neste trabalho, abordaremos a “Cantate du Narcisse”, de Paul Valéry (1871-1945), a partir de um estudo de seu protagonista, Narciso. Em primeiro lugar, deter-nos-emos sobre a tessitura sonora do verso e seu cuidado com o equilíbrio composicional. Voltar-nos-emos, então, à relação do protagonista com as ninfas e à sua oposição aos deuses que o condenam por seu amor desmesurado. Mostraremos, então, como a figura de Narciso da “Cantate” manifesta um dos temas caros a Valéry (a busca pela pureza em oposição à natureza), preocupação que surge em outros momentos de sua obra.

PALAVRAS-CHAVE : Paul Valéry, Narciso, poesia.

INTRODUÇÃO

O mito de Narciso é figura recorrente nos escritos de Paul Valéry (1871-1945), acompanhando-o desde o início de sua carreira literária até seus últimos textos. Tal presença constante levou o crítico Michel Décaudin a distinguir no mito o pilar central da sua obra – interpretação que, de resto, faz eco a declarações do próprio poeta, que dizia ver na figura de Narciso “une sorte d’autobiographie poétique” (“uma espécie de autobiografia poética”, DÉCAUDIN, 1956, p. 49-55).

A primeira aparição de Narciso em sua poesia remonta a uma série de esboços de um soneto escritos pelo jovem Valéry no início da década de 1890 e que só foram publicados postumamente em estado de manuscrito; esse soneto recebeu aperfeiçoamentos e adições até transformar-se em “Narcisse parle”, monólogo formado por uma sequência de alexandrinos publicado pela primeira vez em 1891 na

* Doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: rodrigolemos@ufcspa.edu.br.

revista *La Conque* (de Pierre Louÿs) e que, após correções, ganhou sua forma definitiva na edição de 1927 do volume *Album de vers anciens*. Uma nova abordagem da história do pastor beócio fascinado pelo próprio reflexo aparece em “Fragments du Narcisse”, cuja versão final data da edição de 1926 do livro *Charmes*. Finalmente, em 1938, vem a público “Cantate du Narcisse”, libreto redigido para uma cantata de mesmo nome composta por Germaine Tailleferre.

Segundo Germaine Tailleferre, numa entrevista em 1980, a redação do libreto precedera a composição da parte musical da “Cantate du Narcisse”, que se estendeu por uns poucos meses do ano de 1938 e que teria contado com a participação empenhada do próprio Valéry. Este, ainda conforme Tailleferre, dera-lhe instruções precisas de como imaginava a música para seu Narciso: nada de pitoresco, nada de flautas e harpas que remetessem às paisagens pastoris habitadas pelo jovem beócio; apenas uma escrita musical sóbria, composta de coros, de recitativos, de áreas “dans l’esprit de Gluck” (“no espírito de Gluck”), teria precisado Valéry. Tailleferre declara ter seguido escrupulosamente tais diretrizes, e o resultado de seu trabalho musical é definido por ela nessa entrevista como uma composição clássica, marcada pela pureza da escritura, para coro feminino, soprano dramática, barítono *martin* e orquestra de cordas. Apesar de haver desempenhado um papel tão importante na composição da “Cantate”, Valéry não pôde ouvi-la na primeira vez em que foi difundida (pela rádio de Marselha no ano de 1941), e, dadas as circunstâncias históricas adversas (era a época da Ocupação), Tailleferre e o poeta jamais tiveram a oportunidade de escutá-la juntos nas ocasiões posteriores em que fora executada – sempre por meio radiofônico, como na Inglaterra e na Suíça.

Não conseguimos localizar nenhuma dessas gravações, nem em sites de procura na internet, nem em lojas virtuais, nem na página eletrônica da Bibliothèque Nationale de France. Na impossibilidade de conhecer e de estudar o acompanhamento musical criado por Tailleferre, este artigo deter-se-á sobre o libreto de Valéry a fim de propor uma análise de sua composição e uma interpretação do mito de Narciso nessa obra – uma escolha que nos parece tão mais justificada porque o libreto foi também encenado como peça sem acompanhamento musical, inclusive durante a vida de Valéry.

Em um primeiro momento, após uma breve apresentação do argumento da peça, tratar-se-á de alguns aspectos formais da “Cantata”, tais como uma descrição de sua versificação, das coordenadas espaço-temporais e da organização das cenas. Em seguida, abordaremos a relação entre Narciso e as ninfas para, em seguida, tratar da oposição entre o protagonista e os deuses, evidenciando a significação do mito na “Cantate” e relacionando-a com outros momentos da obra de Valéry. Se a figura de Narciso na “Cantate” manifesta uma preocupação com a pureza, esse tema está longe de ser um fato isolado em Valéry, cuja obra testemunha em diversas ocasiões a atração de seu autor por essa noção ao mesmo tempo indefinível e sedutora.

“CANTATE DU NARCISSE”: A TESSITURA DO VERSO, O RIGOR DA CONSTRUÇÃO DRAMÁTICA

Dividida em sete cenas, a “Cantate du Narcisse” dá provas de um cuidado evidente por parte de Valéry no que tange à construção dramática e ao verso. Para apreendermos no que reside a excelência do seu tratamento, passemos antes de tudo a uma breve exposição do argumento do libreto.

O texto abre-se com a queixa das ninfas que, convencidas de seu próprio encanto, encontram apenas em Narciso, “le plus beau des hommes” (“o mais belo dos homens”, cena I, v. 30), um ser digno de receber seus afetos. Ao mesmo tempo, trata-se do único que demonstra desprezo por seus encantos. Movidas por um desejo insaciável, elas lamentam a sua própria imortalidade estéril, dizendo-se “vainement immortelles et belles:/ Point de mort pour nous, point d’amour” (“em vão imortais e belas:/ Não há morte para nós, nem amor”, cena I, v. 42-43). Percebendo Narciso que se aproxima das margens de uma fonte, elas ocultam-se para ouvir o protagonista em seu longo monólogo (que abre a cena II): ao contemplar seu próprio reflexo, o jovem professa sua paixão por essa imagem inatingível e a solidão a que o condena seu desejo, duplicidade de sentimentos cuja metáfora acabada ele encontra no sol, que, exatamente por estar nas alturas, condena-se ao isolamento, pois jamais consegue encontrar um semelhante (cena II, v. 59-64). O belo pastor exorta, então, seu reflexo a deixar a superfície plácida

das águas. Um torvelinho repentino na fonte (que marca o início da cena III), seguido da emergência, do fundo das águas, de um ser cuja perfeição parece ombrear com a do herói, dá-lhe a entender que sua prece fora respondida, que seu reflexo romperá a barreira de água que os separa e que ele avança para consumir a aliança carnal desejada. Mas não; aquele que surge à sua frente é um outro ávido de amor, uma ninfa, que oferta seu corpo como um éden de delícias reais, tangíveis, prontas para serem desfrutadas. Narciso repele essas tentações: “[...] Je vous hais, abominable Belle.../ Mon mal si pur m’est cher, et vos biens odieux” (“Eu a odeio, abominável Bela.../ Meu mal tão puro me é caro, e os seus bens odiosos”, cena III, v. 206), vocifera ele. À ninfa, ofendida na certeza de sua própria maravilha, só resta o expediente da violência; ela conclama suas companheiras dos bosques para, a força de golpes, vingar sua vaidade ferida, e é nessa sua desforra que consiste a cena IV.

Na cena V, a ninfa dispersa suas parceiras iradas e dirige-se novamente a Narciso (cena VI); ela tenta novamente dissuadi-lo pela palavra de sua paixão, revelando-lhe a cólera dos deuses. Vendo-a angustiar-se pelo belo indiferente e, por meio do sofrimento, entregar-se à reflexão (atividade que destoa da função meramente ornamental que os numes conferiram-lhe), as divindades condenam Narciso a abandonar seu amor ilusório ou a ser “repris par la nature” (“retomado pela natureza”, cena VI, v. 283-290). O jovem professa seu desprezo pelas divindades hostis e nega-se a curvar-se aos seus decretos. A ninfa, por sua vez, busca mais uma vez dobrar sua paixão tenaz: primeiro, ela lembra-lhe da noite que se aproxima, suprimindo a luz solar que permite a Narciso a adoração de sua imagem intocável e prometendo aos amantes uma obscuridade própria à troca de carícias; depois, ela apresenta-lhe seu corpo como refúgio contra a punição divina. Seu esforço é em vão; Narciso resigna-se a sofrer o castigo dos deuses permanecendo fiel ao “désir le plus pur” (“desejo mais puro”, cena VI, v. 392) que o agrilhoa, sem antes deixar de condenar os deuses e o mundo “où rien de pur ne pare qu’un moment” (“onde nada de puro dura além de um momento”, cena VI, v. 489). Seu corpo transformado em flor, o aroma difunde-se pela noite; as ninfas sentem-no invadir-lhes o peito e nelas despertar uma delícia que faz tremer suas vozes; assim consuma-se finalmente sua união com Narciso.

O argumento da “Cantate” evidencia a herança clássica que carrega essa sua obra para os palcos, sobretudo no que concerne a alguns aspectos formais. Primeiro, são respeitadas as unidades de tempo, de espaço e de ação: toda a peça resume-se a uma ação principal (o repúdio de Narciso ao amor das ninfas e sua punição pelos deuses), que transcorre toda num mesmo sítio (as margens de uma fonte cercada por um bosque) e num período restrito, concentrado em menos de um dia (do momento em que o sol está em sua força no início da peça, até a noite que serve de pano de fundo à cena final). Também a organização da intriga segue um molde clássico: a primeira cena consiste na exposição, com as ninfas dando a conhecer elementos necessários à compreensão da ação (como seu desejo insaciado por Narciso e o retorno quotidiano e obstinado do herói às margens da fonte).

O aparecimento do protagonista na cena seguinte e o da ninfa na terceira cena instauram o conflito que está no centro da intriga e que constitui sua dinâmica: as três tentativas da ninfa de conquistar Narciso (uma na cena segunda; as outras duas na penúltima); as três recusas do herói; finalmente, as duas punições que lhe são infligidas, a primeira pelas ninfas (na cena IV), a segunda pelos deuses (na cena VI). Esta última punição constitui, na verdade, a peripécia que enseja o desenlace: é a negação de Narciso em obedecer aos deuses que engendra sua destruição e sua transformação em flor, a última cena evocando apenas a situação posterior à catástrofe final (as ninfas extasiadas com o perfume da flor).

Podemos apreciar também a preocupação de Valéry com a disposição das cenas do libreto. Tendo em vista a posterior encenação do texto, é provável que fosse importante, no momento da composição, prever o lugar dos solos, os duos e as cenas para coro. Valéry parece ter não apenas levado em conta essa restrição formal, mas também tê-la usado a seu favor, criando a partir dessa necessidade um recurso artístico em si mesmo muito feliz ao equilibrar a distribuição das cenas entre as duas metades da cantata.

A primeira e a última cena correspondem-se uma à outra perfeitamente: nessa como naquela, as ninfas, solitárias, falam de Narciso, ainda que demonstrem sentimentos opostos com relação ao herói em cada um desses momentos (no início do libreto, o tom é de lamento, e elas deploram a altivez do herói; ao fim da peça, a angústia

dá lugar ao júbilo, e elas embevecem-se com o perfume de seu amado). As cinco cenas enquadradas por essas duas não escapam, por sua vez, a essa busca de equilíbrio. Às duas cenas de monólogo da cantata (cada uma dedicada a um dos protagonistas: a segunda, dominada pela voz de Narciso, e a quinta, com a ninfa) seguem-se duas cenas de diálogo (na verdade, de disputa) entre o protagonista e a principal opositora de sua paixão (uma na primeira metade da peça – cena III; a outra na segunda metade, a sexta cena); por fim, no centro da peça, sem outra cena que lhe corresponda, a única em que dialogam o herói e o conjunto das ninfas (IV). Estabelece-se, assim, um equilíbrio entre a primeira e a segunda parte da cantata: até a cena III, temos um coro (I), um monólogo (II) e um diálogo (III); estendem-se, da cena cinco até a conclusão do texto, um monólogo (V), um diálogo (VI) e, finalmente, um coro (VII).

Além de garantir o equilíbrio entre as duas metades da “Cantate”, semelhante composição marca, pelo paralelismo entre as cenas, as fases sucessivas do progresso da ação principal, ou seja, o conflito entre a ninfa e Narciso, resolvido com a transformação final do herói em flor. Assim, as cenas dominadas pelas ninfas, na abertura e na conclusão do texto, correspondem também a momentos externos à ação central, seja por antecederem-na, como na cena I, seja por seguirem-se a ela, como na cena VII. Da mesma forma, as duas cenas de diálogo entre o protagonista e a ninfa equivalem, respectivamente, à entrada em cena e à desapareição de um personagem, o que coincide, por sua vez, com o início da dinâmica da ação (a partir do surgimento da ninfa) e com sua conclusão (a metamorfose do herói). Quanto à cena IV, é certo pensar que sua posição central no texto, sozinha, sem outra cena que lhe corresponda, relaciona-se não só com o fato de ser ela a única, como já mencionamos, que apresenta um diálogo entre as ninfas e Narciso, mas também por evocar um momento de brutalidade, de violência física, algo de inédito no restante da cantata e que destoa do tom elevado dominante nas outras cenas.

Há igualmente relação entre a natureza das cenas e o tipo de verso utilizado em cada uma delas. Por trás da variedade de metros que compõem a “Cantate”, observam-se algumas constantes, dentre as quais a predominância de versos pares, de tetrassílabos (é o caso dos versos 278 a 279) aos alexandrinos clássicos (como os que compõem a maioria da cena VI), sendo frequentes também os hexassílabos (v. 18 a

20, por exemplo), os octossílabos (v. 118-123) e os versos de dez sílabas (v. 319-323). Não seria essa preferência de Valéry por metros pares uma manifestação, no nível do verso, da mesma busca de equilíbrio que descobrimos quanto às cenas na composição geral da cantata?

Um rápido exame do libreto permite-nos perceber que esses metros não estão distribuídos pelo texto de maneira uniforme. Pelo contrário; para cada tipo de cena, bem como para cada tipo de personagem, Valéry dá preferência a um determinado esquema métrico. Assim, nas cenas em que as ninfas contracenam entre si ou com o protagonista, há uma clara predominância de versos curtos, de ritmo ágil. Nelas, Valéry alterna metros de seis, de oito sílabas a fim de infundir no verso a fluidez, de fazer dele um *canto* de uma graça tão fugidia quanto a água em que nasceram essas ninfas das fontes:

Nymphes, Nymphes, Nymphes si vives...
Fraîches filles des eaux,
Nos jeux purs et fluides
Sur notre mère l'onde amusent le Soleil...(cena I, v. 1-4)

Por vezes, nas cenas I, IV e VII, insinua-se uma mudança no ritmo; cessam os metros breves; um alexandrino sugere-se com seu movimento solene; entretanto não dura muito esse movimento, e logo ressurgem os versos curtos, de ritmo célere:

Troisième:
“Hélas! Fraîches filles si vives,
C'est peut que de jouir des feux du seul Soleil ;
L'amuser de nos jeux n'est point jouir d'amour
Chaque jour nous perdons un jour
Sans amour...
Quatrième
Pourtant, je suis belle !...
Première
Et moi, plus belle!...(cena I, v. 10-16)

Conspira igualmente para o efeito de *allegro*, de ligeireza suave e graciosa, o tecido sonoro criado por Valéry para essas cenas dominadas pelas ninfas. Primeiramente, sobressaem-se as aliterações

em consoantes fricativas (“*Fraîches filles/ Nos jeux purs et fluides*”, cena I, v. 2-3; “*Fraîches filles si vives*”, cena I, v. 10), que comunicam delicadeza e fluidez. Mas também se deve atentar para o retorno de palavras especialmente significativas pela sonoridade amena, sem fortes explosões labiais ou dentais; assim, por exemplo, “*Nymphes*”, que aparece três vezes na cena I (v. 1, 6, 24) e que retorna uma vez na cena VII, v. 490, construída basicamente com nasais e fricativas, apresenta uma composição sonora semelhante à de “*vain*” e “*vainement*”, termos igualmente reiterados diversas vezes na cena I (v. 5, 7, 20, 23, 25, 43) e na cena VII (v. 492), os quais são expressivos também por seu significado, insistindo na inutilidade da perfeição intocada das ninfas.

Bem diverso é o andamento das cenas restantes, sobretudo dos diálogos entre Narciso e ninfa. Nelas o alexandrino, esporádico nas cenas analisadas acima, impõe seu tempo lento e grave aos torneios verbais entre os dois personagens. O metro longo, a extensão considerável das *tirades* (cena III, v. 109-136; cena VI, v. 412-450) permitem desenvolver detalhadamente os raciocínios com que os dois combatentes, Narciso e a ninfa, tentam desfazer as razões um do outro. Assim, quando o herói, diante da condenação divina, declara à ninfa seu desígnio de não trair seu reflexo amado em favor da salvação que ela lhe propõe (cena VI, v. 410-411), esta, em um golpe de retórica, replica “[...] Pourquoi ne pas le trahir, ce Narcisse [?]” (“Por que não traí-lo, este Narciso?”) e busca figurar-lhe todas as delícias que ele desperdiça ao consagrar sua afeição a um ser intangível, efêmero, pois extinto com a luz do sol e que só provocará sua perdição, ao invés de, na obscuridade da noite que se aproxima, gozar dos prazeres reais da carne que ela lhe oferece (cena VI, 412-450). Nas cenas de diálogo, em que abundam passagens desse tipo, o tom não é mais o de um *canto*, como o das ninfas nas cenas inicial e final da cantata, mas o de um *discurso*, de um uso retórico da linguagem, voltado à persuasão, à influência do oponente por meio de um apelo para a realização de um objetivo determinado (no caso, o apelo da ninfa desejosa de fazer-se amar por Narciso).

Retomando a distinção que fizemos alguns parágrafos acima entre os trechos externos (cenas I e VII) e internos (cenas II a VI) à ação principal, percebemos que as partes de canto, de versos majoritariamente curtos, correspondem (à exceção da cena IV) basicamente aos trechos externos, enquanto os momentos de linguagem retórica, dominados pelos

alexandrinos, identificam-se com aqueles que servem ao desenrolar da ação central da peça. Isso se dá provavelmente porque o metro longo é menos restritivo; ele contém uma quantidade maior de sílabas e pode abranger, portanto, uma maior quantidade de informações semânticas, o que faz dele um esquema propício para a representação de emoções, de pensamentos ou de ações de modo detalhado, como é o caso dos dodecassílabos nas cenas dialogadas da cantata. Os metros curtos, por outro lado, com seu espaço fônico limitado, também o são no que tange à quantidade de significação que explicitam, tornando-se, por isso, especialmente próprios ao encanto musical e à sugestão poética, mas nem tanto à representação minuciosa de ações. A coincidência entre o tipo de esquema métrico e a função que cada cena desempenha no desenrolar da ação principal da cantata dá mostras do caráter orgânico da obra, da perfeição com que o verso e a cena se correspondem mutuamente, além do cuidado formal de Valéry, sempre tão atento a jogos de forma, a paralelismos e a contrastes.

NARCISO E AS NINFAS: FIGURAS DO AMOR DE SI

À primeira vista, o Narciso de Valéry parece situar-se às antípodas de outras figuras mitológicas caras à arte simbolista (ou aos criadores que imediatamente inspiraram-na), como o fauno de Mallarmé (na primeira versão de “L’Après-Midi d’un Faune”) ou o anão Alberich de Wagner (na abertura de *Das Rheingold*): enquanto estes são objeto da derrição das ninfas, que se evadem ao toque de seus corpos disformes e lúbricos, na “Cantate” é Narciso que, belo e indiferente, busca escapar aos avanços das ninfas ávidas de sua formosura. Semelhante tensão entre o herói e suas admiradoras parece situar essas figuras como símbolos de desejos opostos: Narciso representaria o amor de si, autossuficiente e indiferente a toda alteridade, ao passo que às ninfas caberia o papel do Fauno ou de Alberich, do ser inflamado pelos charmes do outro e que busca a ele juntar-se.

Não é preciso muito esforço para perceber no libreto essa oposição entre o protagonista e as ninfas, posto ser essa relação que, como afirmamos acima, faz a própria dinâmica da ação principal. As cenas III, IV e VI dão fartas amostras de tal antagonismo, que pode

manifestar-se pela violência física (como no caso da cena IV) ou, mais frequentemente, pela confrontação verbal entre os oponentes, seja por meio do uso da retórica citado mais acima, seja pelas vociferações particularmente recorrentes nas *tirades* de Narciso, que, por exemplo, quando do surgimento da ninfa na terceira cena, professa com desdém três vezes a repugnância que esta lhe inspira (v. 137, 174 e 205).

Interessante é observar que, subjacente à contradição entre Narciso e as ninfas, manifesta sob a forma de uma hostilidade mútua, uma relação de identidade une entre si esses antagonistas. A exemplo de Narciso, as ninfas nutrem uma convicção imperiosa de sua própria beleza:

Quatrième

Pourtant, je me sens belle!...

Première

Et moi, plus belle !...

Deuxième

Et moi !...

Quatrième

Point de fille si souple,

De plus limpide chair...(cena I, v. 15-19)

Também como em Narciso, essa certeza de sua perfeição resulta em um afastamento com relação ao outro. Daí o discurso da ninfa, que dá loas à sua própria carne por esta ser virgem do toque de qualquer mortal (cena III, v. 184), nisso não diferindo de Narciso, que exprime seu desígnio de manter-se puro do amor do alheio (cena VI, v. 464-465).

Que não leve a crer o contrário o fato de tanto ela quanto suas semelhantes aspirarem a unir-se ao belo pastor. Longe de constituir uma exceção à sua indiferença ao outro, uma concessão a um desejo de alteridade, a aliança com o herói é por elas concebida sob o signo do narcisismo. Ao se perguntarem “Qui donc nous aimerait, trop belles que nous sommes?” (Quem então nos amaria, belas demais que nós somos?”, cena I, v. 28), elas não encontram ninguém além de Narciso, o mais belo dos homens (cena I, v. 29-30), que seja digno de dedicar-lhes sua afeição, deixando-se amar somente por um ser que a elas se iguala em perfeição. O amor pelo outro existe na medida em que o amador encontra no amado o que supõe ter em si mesmo de admirável – no caso

das ninfas, a beleza. Elas repetem o gesto de Narciso, encontrando nele um reflexo de si mesmas e desejando-o por isso.

A promessa de uma fusão do mesmo com o mesmo sob a aparência do outro aparece também quando a ninfa, a fim de seduzir Narciso, propõe-se a fazer de si própria o duplo de seu amado, um reflexo tão encantador quanto o que ele encontra na superfície das águas. Ela declara que, embora sua própria beleza seja “tout autre” (“bem diferente”), sua graça “n’est pas inégale” (“não é desigual”, cena III, v. 151-152) à do rapaz e chega mesmo a prometer-lhe tornar-se um “Narcisse qui puis se éteindre son ami” (“Narciso que possa enlaçar seu amigo”, cena III, v. 157). A identificação com seu amado poderia sugerir uma brecha no narcisismo, uma entrada na subjetividade de Narciso em detrimento da sua própria, mas tal solução é impossível desde o início, pois o amor das ninfas pelo rapaz (como mostramos no parágrafo acima) não se funda numa busca de alteridade, mas na adoração de suas próprias imagens nele refletidas. Daí decorre que, ao prometer uma fusão com seu objeto de desejo, é uma fusão com um duplo de si mesma que a ninfa lhe propõe, fusão que não difere daquela desejada por Narciso com seu reflexo. Esse paralelo entre a ninfa e Narciso é reforçado nesta *tirade*, em que ela diz:

Le ciel seul m’entrevit au travers des roseaux
Où parfois je t’épie, Adorateur des eaux...
Mais tandis que tes yeux se fixent sur leur songe,
Tout mon corps prend le vol d’une flèche qui plonge
Je me fuis... D’un seul trait, je deviens mon désir,
Et dans la plénitude où plane mon plaisir,
Dissipant le trésor des formes de ma force,
Toute la liberté des membres de mon torse
Prodigue l’acte nu qui divise sans bruit
L’onde entre sa lumière et sa profonde nuit.
Hélas !... J’embrasse en vain l’abondante étendue...
Je n’épouse que l’onde et m’épuise éperdue
Et ne fait qu’irriter cette fureur d’amour
Que j’avais cru distraire en m’éloignant du jour...
Ah !... Crois-moi !... Ce n’est rien que de s’aimer soi-même...(cena
III, v. 184-199)

A ninfa, excitada à força de contemplar Narciso em sua adoração de si, tenta apaziguar com seu próprio reflexo o desejo que a aguilhoa, mas, a exemplo de seu amado, sua imagem escapa a seu abraço, e tudo o que ela consegue apreender é a superfície da água, sem, contudo, acalmar sua ânsia. Não é bem essa a posição narcísica? Esse paralelismo entre ela e Narciso só mostra o caráter factício da sua conclusão (“Ce n’est rien que de s’aimer soi-même”, “Não é nada amar-se a si mesmo”); mero artifício retórico para curvar o pastor aos desígnios da ninfa, o argumento é desmentido pela sua própria atitude e por aquela de suas próprias companheiras, desdenhosas de todo amante que não reflita a imagem que se fazem de seus próprios encantos.

NARCISO ENTRE O OLHAR DO ÍDOLO E A CÓLERA DOS DEUSES

Como vimos alguns parágrafos acima, Narciso anseia a todo custo por manter-se virgem do amor alheio. A ideia de consumir a união com um corpo que não seja o seu aparece-lhe sob a luz de uma ameaça, de um perigo. A afeição de outrem é para ele o “pénil suprême” (“perigo supremo”, cena VI, v. 464); ao mesmo tempo em que ela acompanha-se de prazeres reais, ela faz-se no mais das vezes inconstante, e o coração alheio aparece como uma fonte de desilusão, pois “ne peut que changer” (“só pode mudar”, cena VI, v. 465). Daí o oxímoro com o qual Narciso refere-se à ninfa no único momento da peça em que parece hesitar na sua recusa ao outro: “délicieux danger” (“perigo delicioso”, cena VI, v. 466). O desejo por sua imagem intocável protege-o da ameaça que é o amor do outro exatamente porque, contrariamente a este último, não pode se realizar; Narciso, livre da sujeição que é a paixão por uma imagem que não a sua, entrega-se à sua ânsia de si. De fato, Narciso pode amar “sans jamais craindre un regard mensonger” (“sem jamais temer um olhar mentiroso”, cena VI, v. 463), pois o Narciso refletido só pode retribuir com um olhar de desejo de mesma ordem e intensidade que o olhar do Narciso amante.

Se é bem verdade que Narciso apega-se ao seu próprio olhar refletido nas águas a fim de escapar da escravidão ao olhar de outrem, não podemos esquecer que sua imagem não se limita a ser somente uma proteção, mas por si mesma exerce sobre o jovem pastor um

fascínio irresistível. Esse fascínio encontra expressão em uma palavra, um monossílabo, cuja importância é extrema na obra de Valéry; trata-se de “pur” (“puro”), ideia frequente tanto em seus poemas quanto nos seus escritos em prosa. Ao sublinhar a relevância dessa noção, o crítico Albert Henry previne-nos contra toda tentativa de conferir ao termo uma significação clara e precisa; pelo contrário, para Valéry, puro é tudo aquilo “qui répond aux aspirations les plus intimes, parfois les plus indéfinissables du poète et qui en est comme le symbole et la représentation idéale”. Tal vocábulo, rico de uma significação afetiva e existencial tão intensa, aparece uma dezena de vezes na “Cantate”, quatro dessas ocorrências servindo para caracterizar o reflexo de Narciso (três vezes por ele mesmo, como em “PARLE, Sourire pur qu’environt les cieux”, “FALA, Sorriso puro que cercam os céus”, cena II, v. 78; “Je m’abreuve de moi... L’amour la plus profonde/Vient et revient entre mon âme et l’onde/ Dont le miroir divin m’offre le pur retour”, “Socio-me de mim... O amor mais profundo/ Vem e volta entre minha alma e a onda/ Cujo espelho divino me oferta o puro retorno”, cena IV, v. 263-266 e “rien de pur ne pare qu’un moment”, “nada de puro dura além de um momento”, cena VI, v.490 ; e uma pela ninfa, em “Et sur ton apparence éternellement pure”, “E sobre tua aparência eternamente pura”, cena VI, v. 359). Mas o puro não caracteriza somente seu objeto de desejo; mesmo o anelo por seu reflexo aparece sob a luz da pureza; Narciso caracteriza-o como o “désir le plus pur” (“desejo mais puro”, cena VI, v. 393). Assim, a adoração do herói por sua imagem não é apenas um apetite da carne; ela representa, antes, uma aspiração por uma idealização, por um objeto “sem manchas, sem máculas” de tudo o que não seja ele mesmo, sua própria perfeição. Reside aí a principal diferença entre Narciso e as ninfas: enquanto o que as leva a Narciso é uma mera concupiscência, um desejo vulgar pela beleza do rapaz, a qual elas julgam apenas na medida da perfeição que elas pensam encontrar nelas mesmas (como o mostram os versos 28-30 analisados mais acima), o amor de Narciso configura-se como uma ânsia por uma idealidade que, mesmo dificilmente definível, nem por isso deixa de exercer sobre a sua sensibilidade um charme menos imperioso.

Hostis à veneração de Narciso, que no livreto aparece assimilada a uma forma de idolatria, insurgem-se os deuses na cena VI. Como já mencionamos, é o surgimento dos deuses que determina o desenlace da

cantata; são eles que condenam o herói a transformar-se em flor caso não abra mão de seu amor *contra naturam*. Este último é definido por Narciso como uma afronta aos numes (cena VI, v. 393), a condenação por eles infligida constituindo uma vingança à sua majestade ofendida. Mas onde residiria tal ofensa? O próprio Narciso o declara; seu desejo é por ele definido, lembremos, como o *desejo mais puro*. Uma vontade tão inflexível de pureza só pode consistir em uma desmedida, em uma *hybris* da parte de quem a entretém, por trair um impulso prometeico de fuga à natureza, às restrições impostas pelas divindades, em direção a uma realidade mais elevada. Há, então, uma total contradição entre essa busca de pureza e o mundo natural regrado pelos deuses, onde *nada de puro dura além de um momento* (cena VI, p. 490) e do qual participa o amor de outrem. E é exatamente porque Narciso, ao negar essa paixão alheia, tenta evadir-se às leis dos deuses e do mundo que o castigo por eles enviado, em resposta simétrica à desmedida que está na sua origem (ou seja, aspirar a supra-humano), é fazê-lo ser *retomado pela natureza*, dele suprimindo todo impulso à idealidade ao destituí-lo dos atributos humanos, reduzindo-o à natureza bruta por meio de sua metamorfose em flor.

Os desígnios divinos por fim se cumprem, e a aspiração à pureza acaba por dar lugar aos imperativos do mundo natural. Na cena derradeira, lembremos, o aroma da flor que se tornara Narciso embevece as ninfas, o que sugere o triunfo da paixão alheia: consuma-se finalmente, de maneira indireta, a comunhão por elas tão desejada. Entretanto, o sentido dessa união não é de todo evidente. Com efeito, poder-se-ia crer que ela representa uma libertação, o abandono de uma paixão irrealizável em favor de uma aliança com seres reais, de cujos encantos Narciso pode dispor. Isso seria, contudo, considerar a paixão de Narciso como uma lascívia vulgar, suscetível de ser trocada por outra que lhe traga mais satisfação. Não, o amor que move o herói é de uma natureza mais elevada. Seria mais justo dizer que o enlace com as ninfas consistiria antes em uma derrota da idealidade, na constatação melancólica da existência de uma oposição inconciliável entre esta e o mundo. Tão alto é o desejo de pureza na “Cantate” que sua ruína mesma comprova a nobreza da aspiração de Narciso e desafia os deuses, autores de uma ordem arredia às mais altas exigências do espírito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe de constituir um caso isolado na obra de Valéry, semelhante concepção da pureza e do mundo como dois polos radicalmente exteriores um ao outro é um *topos* de seu pensamento. Para ilustrar essa recorrência, atentemos para um exemplo oriundo de seus escritos críticos, gênero em muito diverso da escrita poética, mas que, em virtude dessa distância mesma, só faz tornar mais evidente a repetição desses motivos na sua obra.

Em “Avant-propos à la *Connaissance de la déesse*”, prefácio para um livro de Lucien Fabre, Valéry discorre sobre a poesia pura – de acordo com suas próprias palavras, o ideal buscado por um grupo de poetas a ele caro em sua juventude, espécie de ascese estética segundo a qual o artista cultua “une beauté toujours plus consciente de sa genèse, toujours plus indépendante de tous *sujets*, et des attraites sentimentaux vulgaires comme des grossiers effets de l'éloquence” (VALÉRY, 1957, p. 1275), conforme Valéry. Ao constatar que a ideia de poesia pura perde seu apelo para as gerações seguintes de poetas, ele conclui que tal esmorecimento deveu-se em parte à própria intransigência do ideal: a resolução de criar uma beleza pura, imaculada de toda forma de eloquência, de todo sentimentalismo vulgar, impunha restrições em demasia aos seus zelotas e, por isso mesmo, passou a fazer poucos convertidos. Segundo Valéry:

c'est une limite du monde qu'une vérité de cette espèce [a poesia pura]; il n'est pas permis de s'y établir. *Rien de si pur ne peut co-exister avec les conditions de la vie*. Nous traversons seulement l'idée de la perfection comme la main impunément tranche la flamme ; mais la flamme est inhabitable, et les demeures de la plus haute sérénité sont nécessairement désertes (idem).

Ou seja, o motivo para o pouco apelo da poesia pura para os poetas mais jovens é o mesmo que faz sua própria nobreza. Trata-se de uma floração delicada demais, frágil demais, necessitada de cuidados extremos e, perdida em um mundo decaído, ela jamais floresce por muito tempo, acabando, assim, por fenecer. Tal como o fracasso do desejo narcísico de pureza, o malogro da vontade de poesia pura,

representado pela impossibilidade de o poeta habitar *as moradas da mais alta serenidade*, provam, no ato mesmo de sua derrota, sua própria superioridade diante do mundo regido por contingências, indiferente à luz sublime da pureza, e a ânsia pela perfeição não expira sem antes acusar o mundo que infalivelmente a corrompe. Não vimos o mesmo ocorrer ao final da “Cantate du Narcisse”? *Nada de puro pode coexistir com as condições da vida*; não a tivesse empregado Valéry para descrever a poesia pura, a frase poderia igualmente servir como moral da cantata.

Tampouco a obra narrativa de Valéry passou ao largo desse problema. A novela *La soirée de Monsieur Teste* (1896) tem sua estrutura narrativa fundada no binarismo da relação narcísica: um narrador relata sua fascinação por um duplo mais-que-perfeito de si, Edmond Teste; por trás dessa figura, reservada até o limite da perceptibilidade social, esconde-se um herói do intelecto, habitando como que a *pura generalidade*, despojado aparentemente de toda expressividade emocional, de todo traço de personalidade, de tudo enfim o que o particularizaria. Teria Teste descoberto leis da mente por nós ignoradas e que lhe permitiriam planar sobre a contingência, a de si e a do mundo? Teria ele logrado atingir a condição de puro e ideal *reflexo* narcísico, numa ruptura com a realidade além do espelho? A impressão fascina o narrador, que segue os passos de Teste pela cidade e que acompanha, atraído, seus gestos e seus hábitos, como numa tentativa de fusão, de abraço narcísico:

Avant de me lier avec M. Teste, j'étais attiré par ses allures particulières. J'ai étudié ses yeux, ses vêtements, ses moindres paroles sourdes au garçon du café où je le voyais. Je me demandais s'il se sentait observé. Je détournais vivement mon regard du sien, pour surprendre le sien me suivre. Je prenais les journaux qu'il venait de lire, je recommençais mentalement les sobres gestes qui lui échappaient; je notais que personne ne faisait attention à lui.

A troca de olhares entre o contemplador e o contemplado, a imitação dos *sóbrios gestos* que caracterizam o objeto de seu interesse, a maneira do narrador de beber as menores palavras desse ser a quem empresta um *aspecto particular*; eis a relação narcísica por excelência.

Não só o narrador é Narciso; a própria figura de Teste repete temas que encontraremos 50 anos depois na cantata, o primeiro sendo o de uma espécie de autossuficiência que o aparta do mundo: “Il était l'être absorbé dans sa variation, celui qui devient son système, celui qui se livre entier à la discipline effrayante de l'esprit libre [...]” (“Ele era o ser absorto em sua variação, aquele que se torna seu sistema, aquele que entrega à disciplina assustadora do espírito livre [...]”, VALÉRY, 1946, p. 19). Dessa autossuficiência que radica na *disciplina assustadora do espírito livre* decorre um sentido de solidão altivamente reivindicada: “Je pense, et cela ne gêne rien. Je suis seul. Que la solitude est confortable! Rien de doux ne me pèse...” (Penso, e isso não perturba nada. Estou só. Como a solidão é confortável! Nada de suave me pesa...”, VALÉRY, 1946, p. 32). O eu superior de Teste (imagem da pura consciência teorizada por Valéry) absorve o Teste empírico, despoja-o de todo pertencimento ao mundo; esse eu superior, eu refletido narcísico, é o mesmo que exerce igualmente um inescapável poder de atração sobre o narrador.

Ao fim da novela, após uma noite na Ópera, Teste é assediado pela dor física. Por meio do intelecto, ele se entrega à luta para traduzir em uma ideia, em um pensamento, essa potência cega e selvagem que o acomete; com isso, busca intelectualizar, e com isso sublimar a dor, triunfando sobre ela, reduzindo-a à “géométrie de [s]a souffrance” (“geometria de [s]eu sofrimento”, VALÉRY, 1946, p. 33). Será essa proeza possível? Será a dor em sua imediaticidade inegociável passível de ser dominada pela inteligência, como Teste afirma ter feito com a perspectiva da sua própria morte, transformada em “une idée comme les autres” (“uma ideia como as outras”, VALÉRY, 1946, p. 33)? O narrador o deixa adormecido em seu quarto. Termina-se assim a novela pela contraposição já conhecida entre o elã de pureza e as urgências do mundo e da sensibilidade que se lhe contrapõem, entre a chama e a impossibilidade de nela permanecer, outros termos para a oposição narcísica entre o reflexo perfeito e a frágil barreira aquática que o torna intocável (ou entre desejo e natureza como expressão da vontade divina). A irredutibilidade de um a outro desses polos só faz elevar a figura do herói, tão mais nobre quanto mais sua aspiração é distante, sejam eles Narciso, Teste ou o cultor da poesia pura.

PURITY AND NATURE IN PAUL VALÉRY'S "CANTATE DU NARCISSE narcissé"

In this paper, we will approach Paul Valéry's (1871-1945) "Cantate" from the point of view of a study of its main character, Narcissus himself. After a first moment where we will study the structure of the verses of the play as well as its search for a balanced composition, we will then turn to the relationship between Narcissus and the Nymphs and, finally, to his opposition to the gods who condemn him for his love without measure. We will show how Narcissus in the "Cantate" manifests one of Valéry's more recurrent subjects (the search of purity in its opposition to nature), a preoccupation that appears in other moments of his work as well.

KEYWORDS : Paul Valéry. Narcissus, poetry

PUREZA E NATUREZA EN LA "CANTATE DU NARCISSE" DE PAUL VALÉRY

En este trabajo, abordaremos la "Cantate du Narcisse", de Paul Valéry (1871-1945) desde el punto de vista del estudio de su protagonista, Narciso. Después de un primer momento de análisis formal, donde trataremos de la constitución sonora del verso e de la preocupación con el equilibrio en la composición del texto, consideraremos, en un segundo momento, la relación del protagonista con las Ninfas e su oposición a los dioses que lo condenan por su amor desmesurado. Mostraremos, entonces, como la figura de Narciso en la "Cantate" manifiesta uno de los temas caros a Valéry (aquello de la búsqueda de la pureza en su oposición a la naturaleza), una preocupación que surge en otros momentos de su obra.

PALABRA-CLAVE: Paul Valéry, Narciso, poesía

NOTAS

1. Embora Narciso não seja citado no texto, esse mito é sugerido em "L'Ange" (1945), poema em prosa cuja versão derradeira data de algumas semanas antes da morte de Valéry (em 1945) e no qual "une manière d'ange" surpreende-se com seu próprio reflexo nas águas de uma fonte (1974, p. 39-42).

2. No entanto, no “Avis” que acompanha o libreto, Valéry informa que o texto fora escrito “sur la demande de Mme Germaine Tailleferre pour servir de libretto”, o que sugere a anterioridade (ou ao menos a contiguidade) do processo de composição da música com relação ao libreto.
3. Nesse mesmo “Avis” citado na nota acima, Valéry precisa que se tratara dos meses de abril a novembro de 1938.
4. Ao citar Gluck, Valéry tinha em mente *Écho et Narcisse*, ópera do compositor alemão representada em Paris no ano de 1779.
5. Todas as informações presentes neste parágrafo foram retiradas da entrevista de Germaine Tailleferre a Georges Hacquard em 1992. Disponível em <http://mediatheque.ircam.fr/HOTES/SNM/ITPR04HACQG.html>, site consultado às 22 horas do dia 3 de janeiro de 2011.
6. O texto foi encenado em 1945, no Studio des Champs-Élysées, segundo esta entrevista de Paul Valéry nesse mesmo ano. Disponível em :: <http://www.ina.fr/audio/PHD85004119>, consultado em 30 de março de 2017, às 16h30.
7. Os versos ímpares, porém, não estão de todo ausentes do libreto: trissílabos pontuam a cena inicial (v. 14, 50) e versos de cinco sílabas fecham o monólogo de Narciso (v. 97-108).
8. Ninfas, Ninfas, Ninfas tão vivas...
Frescas filhas das águas
Nossos jogos puros e fluidos
Sobre nossa mãe, a onda, divertem o Sol
9. Terceira
Ai! Frescas meninas tão vivas,
É pouco gozar só dos fogos do Sol ;
Diverti-lo com nossos jogos não é gozar do amor
Cada dia nós perdemos um dia
Sem amor...
Quarta
No entanto, sinto-me bela!...
Primeira
E eu, mais bela!...

10. Mesmo assim, esses diálogos são com alguma frequência quebrados pela intromissão de um metro mais curto, como entre os versos 395 e 396 da cena VI, quando Narciso declara: “Mais mon âme est plus grande en désobéissance/ Plus admirable est mon essence” («Mas minha alma é maior em desobediência/ Mais admirável é minha essência»), o contraste entre o alexandrino e o octossílabo colocando em ênfase a ideia expressa neste último – artifício que, no caso aqui citado, justifica-se plenamente – pois não é a admiração de si mesmo um dos traços fundamentais do personagem? Convém observar, além disso, que a palavra “essence” é aí sugestiva, dado que, em outras versões do mito (na de Ovídio, por exemplo), o que Narciso contempla nas águas não é a sua própria essência, mas algo de tão sensível quanto sua aparência refletida. Tal mudança, aparentemente restrita a uma mudança de palavras, sugere um aspecto muito próprio à abordagem de Valéry para o mito de Narciso: sua reflexão metafísica sobre o “eu” (que foi por mim discutida em LEMOS, Rodrigo de. *Le mythe de Narcisse dans la poésie de Paul Valéry*. Dissertação de mestrado defendida no Instituto de Letras sob orientação do Prof. Dr. Robert Ponge, Porto Alegre: UFRGS, 2010).

Além disso, não esqueçamos que tanto as cenas de monólogo quanto as de diálogo abrem-se ou fecham-se muito frequentemente por outros metros que o alexandrino. É o caso da cena II, concluída com pentassílabos (v. 97-108), a terceira cena, iniciada e terminada com uma boa quantidade de octossílabos (v. 119-123; v. 217-227), e a cena VI, com a última tirade de Narciso sendo construída em boa parte com hexassílabos (v. 456-483). É difícil, repetimos, avaliarmos o porquê dessas variações sem termos acesso à música de Tailleferre; é certo, entretanto, que, ao deslocar esses metros mais curtos para as margens das cenas cujo núcleo é construído majoritariamente em dodecassílabos, Valéry consegue introduzir nas cenas trechos de ritmo mais acelerado sem alterar o andamento mais lento da parte central delas, marcado pelo alexandrino, nos quais se desenvolvem os diálogos entre o herói e a ninfa e que constituem a dinâmica mesma da ação principal.

11. Mas não exclusivamente; as cenas de monólogos (II e V) são também construídas em alexandrinos.
12. Não é nosso objetivo erigir essa observação em regra absoluta, haja vista os subgêneros de poesia narrativa escritos em octossílabos ou outros metros

curtos (como os romanceiros ou os lais), mas também os numerosos alexandrinos da própria “Cantate” cuja beleza sonora e cujas propriedades de sugestão poética são admiráveis (por exemplo, cena VI, v. 420-423).

13. Quarta

No entanto, sinto-me bela!...

Primeira

E eu, mais bela!...

Segunda

E eu!...

Quarta

Não há menina mais leve,

Nem carne mais límpida...”

14. “Só o céu me viu através dos caniços

Onde por vezes te espio, Adorador das águas...

Mas enquanto teus olhos se fixam no seu sonho,

Todo o meu corpo alça o voo de uma flecha que mergulha

Fujo... Imediatamente, eu me torno meu desejo,

E na plenitude em que plana o meu prazer,

Dissipando o tesouro das formas de minha força,

Toda a liberdade dos membros do meu torso,

Prodigaliza o ato nu que dividem sem ruído

A onda entre sua luz e sua profunda noite.

Ai!... Abraço em vão a abundante extensão...

Desposo só a onda e me esgoto desvairada

E só faço irritar esse furor de amor

Que havia crido distrair afastando-me do dia...

Ah!... Acredita em mim!... Não é nada amar-se a si mesmo...”

15. “que responde às aspirações mais íntimas, às vezes as mais indefiníveis do poeta e que é como seu símbolo e sua representação ideal”. (HENRY, 1952, p. 155).

16. É assim que o verbete etimológico do Trésor de la langue française, version du 10/12/2002, define o adjetivo latino Purus (“sans tâche, sans souillure”, consultado no site: <http://www.cnrtl.fr/etymologie/pur>, às 20h do dia 6 de abril de 2017).
17. O horror à natureza, herança baudelairiana por excelência, aparece frequentemente na obra de Valéry, sobretudo em seus escritos em prosa.
18. “uma beleza sempre mais consciente de sua gênese, sempre mais independente de todo assunto e das atrações sentimentais vulgares como dos grosseiros efeitos da eloquência” .
19. “é um limite do mundo uma verdade dessa espécie [a poesia pura]; não é permitido nela estabelecer-se. Nada de puro pode coexistir com as condições da vida. Atravessamos somente a ideia da perfeição como a mão impunemente corta a chama; mas a chama é inabitável, e as moradas da mais alta serenidade são necessariamente desertas” (VALÉRY, 1957, p. 1275). O grifo é nosso.
20. “Antes de me ligar a M. Teste, atraía-me seu aspecto particular. Estudei seus olhos, suas roupas, suas menores palavras surdas ao garçom do café em que o via. Perguntava-me se se sentia observado. Desviava rapidamente meu olhar do seu, para surpreender o seu seguindo-me. Tomava os jornais que acabava de ler, recomeçava mentalmente os sóbrios gestos que lhe escapavam; notava que ninguém prestava atenção nele” (VALÉRY, 1946, p. 19).

REFERÊNCIAS

DÉCAUDIN, Michel. Narcisse: ‘Une sorte d’autobiographie poétique’, *L’Information littéraire*, p. 49-55, mars-avril 1956.

FRIEDRICH, Hugo. *Structures de la poésie moderne*. Traduit de l’allemand par Michel-François Demet. Paris: Denoël/Gonthier, 1976. (Coll. Bibliothèque Médiations).

HENRY, Albert. *Langage et poésie chez Paul Valéry*. Paris: Mercure de France, 1952.

HYTIER, Jean. *La poétique de Valéry*. Paris: Armand Colin, 1953.

LEMOS, Rodrigo de. Le mythe de Narcisse dans la poésie de Paul Valéry. 2010. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2010.

RAYMOND, Marcel. Paul Valéry et la tentation de l'esprit. Paris: La Presse française et étrangère, 1946.

TAILLEFERRE, Germaine. Entretien à Georges Hacquard. 1992. Disponível em: <http://mediatheque.ircam.fr/HOTES/SNM/ITPR04HACQG.html>. Acesso em: 3 jan. 2011.

TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE. Version du 10/12/2002 Disponível em: <www.cnrtl.fr>. Acesso em: 20 mar. 2017.

VALÉRY, PAUL. Entretien à Pierre Franck. 1945. Disponível em: <http://www.ina.fr/audio/PHD85004119>. Acesso em: 30 mar. 2017.

_____. Monsieur Teste. Nouvelle édition, augmentée de fragments inédits. Paris: Gallimard, 1946.

_____. Œuvres. Paris: Garnier, 1957. (Bibliothèque de la Pléiade, v. 1).

_____. La jeune Parque et poèmes en prose. Paris: Gallimard, 1974. (Coll. Poésie).

_____, Paul. Poésies. Paris: Gallimard, 2008. (Coll. Poésie).

Submetido em 15 de agosto de 2017

Aceito em 1 de fevereiro de 2018

Publicado em 31 de agosto de 2018
