

A CARTA IV DE CAMILO PESSANHA A ALBERTO OSÓRIO DE CASTRO: OLHAR, CURA E CONDENSAÇÃO

FELIPE FRASSON FUSCO *

MARIA HELENA SANTANA **

RESUMO

Neste artigo, tendo como centro uma carta enviada pelo poeta português Camilo Pessanha a Alberto Osório de Castro, em 1891, apontamos temas e processos literários nela observáveis, os quais recorrem no *corpus* escrito do seu autor. São eles: 1) uma dinâmica do olhar; 2) um interesse nas plantas curativas; 3) uma prática da condensação (Frye, 2022). Tais itens serão contemplados nos respectivos segmentos ao longo do texto. Considera-se, assim, a carta em questão como um documento de processo (Salles, 2008) múltiplo dentro do conjunto documental de Pessanha.

PALAVRAS CHAVE: Camilo Pessanha; carta; olhar; condensação.

OLHAR

Camilo Pessanha (1867-1926) é celebrado pela crítica literária como maior representante do Simbolismo em Portugal. Sua breve obra marcou escritores de suma importância no quadro literário português, da geração de Orpheu à

* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Brasil. E-mail: felipefr.f@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3093-2242>. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

** Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal. E-mail: mahesa@fl.uc.pt. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4264-2568>

contemporaneidade. Um dos pontos de vista sob os quais se pode ler sua densa poesia perpassa a leitura de sua correspondência, cuja última recolha foi realizada por Daniel Pires (Pessanha, 2012). Ora, a carta pode auxiliar na compreensão da obra artística a partir da decodificação de temas nela dramatizados, segundo Silviano Santiago (2002, p. 10). É neste sentido que interessa ao presente artigo a leitura da correspondência de Pessanha: como fonte para se observar certos interesses temáticos caros ao seu autor, cujos reflexos se encontram na sua produção lírica.

Em agosto de 1891, Camilo Pessanha escrevia de Mouronho ao amigo e praticante de letras, Alberto Osório de Castro. Como essa carta será o eixo do artigo, mas não será a única a esse destinatário nesse mesmo mês, referir-nos-emos a ela adiante como “Carta IV”, reportando à sua enumeração cronológica dentro do *corpus* epistolar enviado a Castro, segundo a mais recente edição da correspondência de Pessanha, a de Daniel Pires, que será utilizada ao longo de todo este artigo. Após a saudação, Pessanha manifesta o desejo de levar seu correspondente ao seu lugar favorito em Lamego, no qual se pode aceder a uma vista encantadora:

Depois, se um dia quiser, vai também a Lamego. Quero leva-lo à velha torre de menagem, que é o meu amor. Demais a mais estão lá os presos, e os seus olhos a perderem-se até além de Vila Real, de serra em serra. Há de ver como se tem saudades lá do alto, quando começa o crepúsculo a entristecer, e os bandos dos gaivões esvoaçam em redor. Quase posso mostrar-lhe lá ao cabo a Samardã, na serra do Marão. Foram ali sonhados os primeiros livros de Camilo, e os seus olhos também a perderem-se pelos crepúsculos endoidecedores (Pessanha, 2012, p. 106).

Uma dinâmica dupla, do olhar e da visualidade, permeia todo esse parágrafo de uma carga sentimental positiva incomum no conjunto epistolar do poeta. Por um lado, as referências ao ato de olhar ou ao seu respectivo órgão sensorial são duplas: fala-se dos “olhos [dos presos] a perderem-se até além de Vila Real” e dos “olhos [de Camilo] também a perderem-se pelos crepúsculos endoidecedores”. Comentadores, com destaque para Franchetti (2001, p. 61-71), destacariam alguns dos valores do olhar para Pessanha. Os presos ainda reapareceriam, em janeiro de 1892, em carta escrita em Lamego: “Olhe que os presos, no fim de contas, não entristecem os seus olhos por estevais e maninhos. Antes

da serra do Marão, que lá ao fundo se azula, e onde é a Samardã, têm toda essa região do Alto-Douro” (Pessanha, 2012, p. 110). Neste caso, há mesmo uma ideia consoladora de posse do espaço serrano alcançada pelos presos através unicamente da vista. Paulo Franchetti (2001, p. 79), comentando um soneto de Pessanha (“Desce em folhedos a colina”), aponta na mesma direção ao afirmar que “refletir a imagem é possuí-la, porque o espelho [com o qual Pessanha metaforiza o olhar em outros textos], na sua versão positiva [...] é uma figura da interação entre o eu e o mundo”. Em ambos os momentos epistolares citados anteriormente, acentua-se a importância da ótica. O termo final do processo seria um “além” espacialmente indefinido para depois de Vila Real (a visão dos presos) ou nos “crepúsculos endoidecedores” de Camilo. Portanto, o céu parece encerrar uma metáfora comum à amplitude do todo inalcançável; metáfora apropriada, em se tratando de um vazio opaco. Um sentido similar se depreende de um soneto de Pessanha, “Depois da luta e depois da conquista”:

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

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

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

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

No soneto, uma angústia e impotência do enunciador se concretizam no olhar do amorfo: o quarto verso, “Tudo verde, verde – a perder de vista”, sintetiza-o ao se referir apenas à cor do mar distinguível no horizonte, metáfora da distância intransponível entre si e o objeto de seu desejo. Construção similar à dos presos referidos na carta, os quais, enclausurados, veem à distância as serras que não poderão cruzar; oposta, porém, à concessão que Pessanha vê na condição deles, no excerto de 1892 citado anteriormente, em que o olhar indicava uma espécie de posse. Esse objeto de um desejo (captado, ou talvez mesmo criado, pelo olhar) são, no poema, “formas inconsistentes” (nono verso), reforçando o efeito de que o ato de olhar importa mais que o dado obtido por esse sentido. Ao fim, os mortos, por cuja condição o eu-poético manifesta sua inveja, estão “de costas, nos olhos abertos / Refletindo as estrelas, boquiabertos...”, súplica do valor concedido à ótica no poema e talvez profecia em torno do enunciador que, abandonado na ilha, pode ser o próximo morto. Esse é um primeiro aspecto a ser delineado neste artigo, com base no diálogo entre poemas de Pessanha e sua correspondência: o interesse em uma dinâmica do olhar.

Retomando a carta: como é frequente no gênero que então pratica, Pessanha descreve de alguma forma os objetos que a visão distingue nesse espaço: a torre, os presos, as serras, Vila Real e Samardã. A tônica afetiva do trecho se encerra sintomaticamente com a alusão a Camilo¹, uma das figuras tutelares da prosa romântica portuguesa e sucesso de vendas durante a juventude de Pessanha.

Essa é porventura a descrição mais carregada de uma paisagem especificamente portuguesa na correspondência de Pessanha. Em outras passagens, o epistológrafo se concentra na narração de eventos, como nas cartas enviadas ao pai a bordo do navio rumo a Macau, ou no comentário de espaços desse território. Na Carta IV, porém, Portugal é o protagonista. Isso torna mais drástico o contraste esboçado na sequência, quando o autor, um europeu em pleno século XIX, se refere ao plano de assumir funções em uma das colônias portuguesas de então:

1 Agradeço ao professor Sérgio Guimarães de Sousa por confirmar que tal referência se aplicaria, com efeito, a Camilo Castelo Branco.

Também vou consigo para o Ultramar. Porém, ao Oriente, com as suas florestas e os seus perfumes, continuo a preferir Luanda, porque é a terra das febres e dos negros e dos negreiros, e das donas Ifigénias, donas Zulmiras e donas Georginas, que com a sua colaboração sustentam o *Almanaque de Lembranças* e o escritor António Rodrigues Cordeiro Xavier (Pessanha, 2012, p. 107).

O trato negativo, ou por vezes ambíguo, com as colónias portuguesas é constante no *corpus* epistolar do poeta; os exemplos se multiplicariam. No que está em análise, aqui é nítido o ataque às publicações do *Almanaque*. Há um tom irónico quando o epistológrafo afirma preferir a capital de Angola ao invés do Oriente, já que este é descrito brevemente, em termos ainda assim preconceituosos, enquanto aquela é pormenorizada em suas características negativas. Luanda é reduzida a doenças e, em uma enumeração pejorativa, aos seus habitantes – “negreiros” poderia se referir a alguma prática ilícita de tráfico de escravos de que Pessanha tivesse conhecimento, ou ainda, num sentido mais geral, uma designação para praticantes de maus-tratos contra as populações locais (uma análise mais detida desse uso deveria cotejá-lo, por exemplo, com passagens similares na carta do poeta ao pai em 17 de março de 1894). A referência às “donas” Ifigénias/Zulmiras/Georginas, por estar associada à visão negativa sobre Luanda, transparece um discurso sobranceiro em relação às publicações das habitantes das colónias no almanaque. Note-se de passagem o baixo volume de contribuições de mulheres residentes das colónias no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* – 54 textos entre 1861 e 1930, segundo o levantamento de Santos (2011, p. 205). Considerando que Pessanha, um escritor, fazia tal comentário não apenas a um amigo pessoal, mas a outro escritor, seu discurso se orienta a um comum interesse literário entre remetente e destinatário. A opinião do autor se expressa habilmente por manifestar um campo partilhado por ambos como um ofício (praticado de formas muito opostas por cada interlocutor), o da escrita. Essa passagem ainda parece elaborar um quadro geral negativo de Luanda a partir da totalidade da população: os homens são “negreiros” e as mulheres alimentam publicações periódicas de segunda categoria.

O “Oriente”, por sua vez, é alvo de um marcado orientalismo (Said, 1990), presente já na forma como os espaços díspares de Goa, Timor e Macau são reduzidos

sem distinção a um mesmo termo². Caracterizá-lo/as como “florestas” é recorrer ao elemento não-cultural delas, tratá-las como espaços indômitos e alheios ao florescimento de cultura e razão. Reitere-se, não será a última vez que Pessanha o fará. Observe-se também que, em oposição ao fulcro ótico no comentário às paisagens vistas em Lamego, o escritor faz referência, agora, aos “perfumes” do Oriente, acentuando sua disparidade em relação à terra afetiva e politicamente preferível, Portugal.

Em outras ocasiões, quando Pessanha se refere aos cheiros, atribui-lhes propriedades maléficas. Comentando em 28 de agosto de 1892 a alimentação fornecida em uma hospedaria de Mirandela, por exemplo, Pessanha destaca os “melões de Vilariça tão brutos de tamanhos e do seu cheiro sexual, e uma doçaria de nomes indigestos e beatos” que causam “debilidade pelas 7 horas da tarde, e inutiliza depois toda a noite em um estupor de jiboia” (Pessanha, 2012, p. 110-111). No soneto “Vênus”, por sua vez, o eu-poético declara ser motivado pelos cheiros todo o seu desejo sexual pela figura macabra do poema: “O cheiro a carne que nos embebeda! / Em que desvios a razão se perde”; fala também em “um olfato que se embriaga” (Pessanha, 2009, p. 88).

Retornemos à Carta IV. O parágrafo que se segue ao último aqui citado mobiliza novamente o sentido da visão, pela criação de imagens familiares ao leitor da poesia de Pessanha:

Pois, em vez de somente inutilizar a colheita, não é melhor salgar logo a terra? Senão vem a chuva e torna logo a rebentar o grande campo das liliáceas. Quem há de depois destruir o grande campo das liliáceas? E os carvoeiros pegaram fogo ao monte, e anda tudo a arder. Quem há de vir agora calcar o fogo que anda no monte? (Pessanha, 2012, p. 107).

São flagrantes as similaridades desse trecho com o poema “Vida”, as quais comentaremos na seção seguinte. Antes, cabe recuperar o sentido que tal trecho possui na carta. A uma primeira vista, poder-se-ia objetar que há a intromissão de um assunto diverso no meio do texto, o que não é incomum em se tratando do gênero em questão.

2 Aspecto abordado, com foco no contexto chinês e alto detalhe, nos trabalhos de Serafim (2015) e Braga (2014).

O correspondente tem liberdade para versar sobre os assuntos sem uma conexão evidente entre eles, por um lado, e por outro pode sempre responder a perguntas que, na ausência da carta em que são formuladas, restarão sempre como especulação do leitor. De fato, podemos estar diante de um “fantasma”, como Diaz (2007, p. 129) caracteriza as cartas inacessíveis pelo motivo que for, mas cuja existência é inferida por algum indício. Talvez seja o caso, mas o contexto permite associá-la facilmente ao que fora dito anteriormente pelo autor da carta.

Pessanha, como foi observado, faz um contraste entre Lamego e as colônias. Lamego é marcada por associações afetivas positivas, enquanto as colônias seriam negativas. Na sequência, a possibilidade altamente provável de assumir um cargo nas colônias – que viria a se concretizar em Macau – torna-se o assunto da carta, imediatamente antes do parágrafo sobre as liliáceas. Trata-se, então, de uma elaboração metafórica do estado de ânimo do sujeito com uma tal perspectiva.

Há um paralelo entre “inutilizar a colheita” e o “Oriente”, assim como entre “salgar logo a terra” e “Luanda”. As colônias do Oriente, como foi destacado, também são vistas por Pessanha de forma pejorativa, mas em tom ameno em comparação com Luanda. Esta recebe a maior parte do desprezo; é associada à maior quantidade de malefícios. Afetivamente, portanto, a ida a Luanda, ainda que preferida por Pessanha, significa não apenas uma morte (inutilizar a colheita), mas uma completa impossibilidade de emergência vital (salgar a terra). Não há ruptura entre os dois parágrafos da carta: o poeta está se manifestando no epistológrafo, desenvolvendo o sentimento em um construto metafórico.

No mesmo mês, Pessanha enviaria outra correspondência a Alberto Osório, esta, definitivamente, respondendo a um documento fantasma:

Quanto ao mais da sua carta, muito feliz é quem está convalescente, porque, por esta torreira de sol, somente um resguardo de velário e as tristezas da dieta podem proteger as imagens queridas, esveltas como um campo de liliáceas. O sol até fez secar os milharais antes de vingarem. (Pessanha, 2012, p. 107).

Novamente, vê-se a referência tão precisa ao “campo de liliáceas”, semelhante à Carta IV. Que Pessanha fosse cuidadoso com nomes de flores dentro das categorias taxonômicas da biologia, essa ciência de tão estrondoso avanço no século XIX, não deve surpreender.

Sua poesia conta com nomes vários de flores, bem como a de seu correspondente. No entanto, essa carta chama a atenção por associar de alguma forma a visão das plantas à saúde. Pode-se pensar em um tom irônico no primeiro período do excerto citado, ao considerar “feliz” quem “está convalescente”, entre “um resguardo de velário e as tristezas da dieta”. Na ausência da carta de Alberto Osório a que Pessanha responde, porém, tal pressuposto se torna incerto. Contudo, independente do tom irônico do início, resta um interesse em “proteger as imagens queridas, esveltas como um campo de liliáceas”, a que se segue um comentário sobre a intensidade do sol na vegetação.

Recordar as plantas como forma de regeneração (ou aceitação da mortalidade) é um tópico que perpassa um soneto de Pessanha, o primeiro do díptico “Paisagens de inverno”, cuja primeira versão data do ano seguinte (embora se cite aqui a versão posteriormente corrigida por Pessanha, a qual consta no documento N1/16 da BNP³). Ei-lo:

Ó meu coração, torna para trás.
Onde vais a correr desatinado?
Meus olhos incendidos que o pecado
Queimou! Volvei, longas noites de paz.

Vergam da neve os olmos dos caminhos.
A cinza arrefeceu sobre o brasido..
Noites da serra, o casebre transido...
Cismai, meus olhos, como uns velhinhos.

Extintas primaveras, evocai-as.
Já vai florir o pomar das macieiras.
Hemos de enfeitar os chapéus de maias.

Sossegai, esfriai, olhos febris...
Hemos de ir cantar nas derradeiras
Ladainhas... Doces vozes senis.
(Pessanha, 2009, p. 65).

3 Disponível em: <https://purl.pt/14588>. Acesso em 06 nov. 2024.

O eu-lírico se dirige ao seu desejo, metaforizado pelo coração e pelos olhos ou, melhor dizendo, pela combinação entre ambos. Se na versão citada os olhos são “incendidos”, reforçando uma metáfora fisiológica de seu comportamento negativo para o enunciador, em outra ocasião, como aponta Franchetti (1994, p. 168), os mesmos olhos eram “cobiçosos”. Ora, na carta de Lamego de 1892, Pessanha amenizava a clausura dos presos ao reconhecer que eles “têm” – o verbo é do autor – a vista das serras portuguesas. Uma ideia de posse através do olhar também se manifestou em uma carta sintomaticamente datada do mesmo ano em que a primeira composição conhecida do soneto veio à luz.

Feita na segunda quadra a caracterização do ambiente rural de inverno, em que árvores vergam sob o peso da neve e as cinzas esfriam (imagens que compensam o fogo do olhar), os tercetos assumem um tom evocativo. Realizar as atividades culturais de enfeitar os chapéus com flores na estação primaveril, quando as macieiras dão flores, conduz à conciliação almejada pelo eu-lírico ao seu desejo. A diminuição desse desejo, tão nocivo no *corpus* poético de Pessanha⁴, seria possível mediante recordação das florações.

CURA

Em carta não datada a Ana de Castro Osório, Pessanha afirma algumas virtudes de uma planta, que seria encontrada em moradas desfavorecidas, contra queimaduras, destacando ao fim a renovação cíclica do ser vegetal:

Nos tristes casebres da Beira, de lousa solta e de telha vã, aquela pobre gente costuma guardar como ornamento, e pelas grandes virtudes que lhe atribui, a haste cortada de uma planta chamada bálsamo. Julgo

4 Não se ignore a carta em que Pessanha esboça a José Benedito seu projeto de livro, que nunca mais deixará rastro epistolar: “O verso não teria nome. Dividi-lo-ia em duas partes. A primeira havia de ser a luta pela realização do prazer, com a certeza de lutar por uma aspiração falsa. Seria talvez pessimista: o prazer, não tendo realidade sua, era o aniquilamento do desejo, de forma que esta luta representaria ansiar a morte. A outra parte – exceções, consolações, aniquilamentos parciais do eu, êxtases, espasmos e modorras” (Pessanha, 2012, p. 241).

que este nome lhe provém da sua extrema frescura, que se aproveita aplicando as folhas como refrigério sobre as queimaduras; mas não é menos certo que poderia derivar do fenómeno, que eu tenho observado, de aquela haste, colocada fora de todas as condições aparentes da vida vegetal, ser tão vivaz que constantemente se vai esfolhando de novo, à custa das folhas novas que vão fenecendo (Pessanha, 2012, p. 150).

O poeta associaria a recordação imagética de plantas à cura ainda outra vez em 1905, quatorze anos após a Carta IV, em correspondência endereçada ao primo, José Benedito. Após narrar as moléstias físicas e afetivas de outra viagem (algo comum em seu epistolário), Pessanha enumera algumas saudades suas. A última é de especial interesse: uma “varanda das glicínias, onde há vinte anos me tenho ido curar tantas vezes, ao sol do inverno, de doenças físicas e morais” (Pessanha, 2012, p. 249). Pela diferença temporal e de destinatários, percebe-se como a constelação temática entre o fogo, as plantas e a cura demarca um interesse recorrente em Pessanha.

Na carta seguinte à Carta IV, outra carta do mesmo mês (V na enumeração de Pires), as plantas, a visão e a saúde se entrelaçam outra vez. Comentando um livro jesuítico do século XVII, os *Casos raros da confissão*, provavelmente em resposta a algum interesse de Alberto Osório nesse texto, Pessanha cita, entre vários recortes da obra, um trecho significativo: “(que até as andorinhas procuram, para curarem a cegueira dos filhos, em uma erva chamada celidónia)” (Pessanha, 2012, p. 108). É sintomático que o poeta selecione especificamente esse excerto, pois, no original, fala-se em duas plantas de propriedades curativas: “O Veado ferido de seta busca a erva Dictamo, com que tira de si o ferro: a Andorinha, para curar a cegueira: dos seus filhos, busca a erva celidónia” (Veiga, 1677, p. 101). Ora, em ambos os casos, a planta é a cura; mas no que diz respeito à celidónia, que Pessanha cita a Alberto Osório, trata-se especificamente de cura da visão.

Uma amálgama de ideias afins seria reunida também na quadra de abertura de um soneto seu, datado de e publicado nove anos mais tarde – em 1900, no periódico *Novidades*, segundo Franchetti (1994, p. 214). Trata-se da estrofe primeira de “Desce em folhedos tenros a colina”: “Desce em folhedos tenros a colina: / – Em glaucos, frouxos tons adormecidos, / Que saram, frescos, meus olhos ardidos, / Nos quais a

chama do furor declina” (Pessanha, 2009, p. 94). Nela também se atribuem às plantas propriedades curativas relacionadas à visão – materializada no seu respectivo órgão de sentido. Destaque-se ainda neste soneto que o mal, sanado pela vista do campo vegetal, é uma “chama do furor”, marcando, assim, novamente a presença do elemento fogo como potência maléfica. Não há como não lembrar, a essa altura, da Carta IV, quando Pessanha comparava com um incêndio no campo de flores a irremediável incompatibilidade afetiva com as colônias.

Portanto, percebe-se na Carta IV um conjunto temático de forte interesse posterior por Pessanha: a intersecção entre visão, plantas e saúde. Passamos agora a ler nessa carta as nuances existentes entre uma experimentação estética e sua concretização em poema.

CONDENSAÇÃO

Como já se mencionou aqui e fora observado por outros (Pires, 2012, p. 134), o parágrafo citado anteriormente da Carta IV se vale das mesmas imagens e de uma mesma postura enunciativa que seriam utilizadas no poema “Vida”, cujo manuscrito traz a datação “julho de 1896/Macau”, embora sua primeira publicação conhecida seja no dia 18 de março de 1929, no jornal *Ideia Nova* (Franchetti, 1994, p. 195), póstuma, portanto⁵. Eis o poema, conforme esta publicação:

VIDA

Choveu! E logo da terra humosa
Irrompe o campo das liliáceas.
Foi bem fecunda, a estação pluviosa!
Que vigor no campo das liliáceas!

5 Neste artigo, não teremos espaço para lidar com as diferentes versões presentes no autógrafo de Pessanha.

Calquem. Recalquem, não o afogam.
Deixem. Não calquem. Que tudo invadam.
Não as extinguem. Por que as degradam?
Para que as calcam? Não as afogam.

Olhem o fogo que anda na serra.
É a queimada... Que lumaréu!
Podem calcá-lo, deitar-lhe terra,
Que não apagam o lumaréu.

Deixem! Não calquem! Deixem arder.
Se aqui o pisam, rebenta além.
– E se arde tudo? – Isso que tem?
Deitam-lhe fogo, é para arder...
(Pessanha, 2009, p. 83).

A economia imagética encerrada pelos versos é a mesma do parágrafo emblemático da carta a Alberto Osório de Castro em 1891. A datação do manuscrito sugere que o poema foi escrito posteriormente à carta, mas é sempre possível que tenha existido um terceiro documento a infirmar essa tese, documento muito improvável que venha à luz a quase um século da morte do poeta. Por essa razão, deve-se pensar nas conexões entre os dois documentos conhecidos sob um ponto de vista não-linear. A carta é um afortunado impulso de dicção? É uma experimentação primeira para o poema em curso? É uma forma de pô-lo sob a prova de fogo da crítica do amigo, disfarçada em texto casual para não forçar comentários apologéticos? Todas essas dúvidas permanecerão enquanto não se puder elucidar a data de cada documento. Portanto, por ora, é preciso tratá-los (poema e carta) como representantes de uma estética do inacabado, como a crítica genética tem apontado (Salles, 2008, p. 10). Em ambos, tem-se um campo de liliáceas – ou seja, plantas da família dos lírios – que, apesar dos claros esforços humanos contrários à sua manifestação, insiste em brotar da terra após uma fertilizante chuva. Em ambos, há tentativas de destruí-lo, as quais, quando o atingem, desembocam num desastroso incêndio, que se deve conter (no poema, esse interesse se manifesta no interlocutor; o eu-lírico se posiciona resignadamente).

Na carta, essa queimada é associada aos carvoeiros; no poema, os carvoeiros foram outrora a origem do incêndio, pois Pessanha cogitou compor o verso 10 como “Dos carvoeiros, que lumaréu!” (Franchetti, 1994, p. 195), porém abandonou essa forma. A fonte do fogo deixou de ser um componente importante: não houve mais interesse em estabelecer uma relação de causalidade para esse passo narrativo do poema.

O contraste entre o excerto da carta e o poema também permite entrever um interesse estrutural por uma voz alternada entre interrogações e asserções. Na carta, cada frase realiza essa alternância: o parágrafo abre com uma pergunta, segue-se uma afirmação, outra pergunta, outra afirmação, outra pergunta. No poema “Vida”, há também alternância entre perguntas e afirmações, com uma diferença fundamental: diferentemente da carta, em que o raciocínio persuadia o leitor da inutilidade de todo esforço vital face à morte inegável, os versos anteriores lamentam a intervenção humana a favor dessa mesma morte, constatando sua inexorabilidade apenas ao fim, quando a destruição humana (metaforizada no incêndio, de que o enunciador culpa os interlocutores) atinge limiares irrecuperáveis. Porém, mais que essa oscilação idiossincrática entre os textos, cumpre observar como o poema reelabora os procedimentos estruturais à medida em que, nele, também se alternam duas posturas diferentes. Uma, a do eu-lírico, que inicia extasiado com a vitalidade do campo – no manuscrito, observa-se que Pessanha compunha ainda mais versos com exclamações dessa voz exaltando a flora. A outra posição é a de seus interlocutores, que se manifestam apenas no penúltimo verso, embora suas ações sobre o meio natural sejam acusadas a partir da segunda estrofe.

A coesão entre os períodos da carta sobre Lamego se dá especialmente via repetição de termos (“o grande campo das liliáceas”, “fogo/monte”), embora também mobilize conjunções (“Pois”, “Senão”, “E”) no início das frases, as primeiras agregando sentidos mais precisos que a última. Ou seja, há também uma progressão na voz em direção a uma sutil desarticulação semântica ou, pelo menos, a uma parataxe (no sentido de coordenação assindética). Essa forma de elencar os conteúdos do poema seria o suficiente para um Emil Staiger, por exemplo, classificá-lo como lírico:

A unidade e coesão do clima lírico é de suma importância num poema, pois o contexto lógico, que sempre esperamos de uma manifestação linguística,

quase nunca é elaborado em tais casos, ou o é apenas imprecisamente. A linguagem lírica parece desprezar as conquistas de um progresso lento em direção à clareza, – da construção paratática à hipotática, de advérbios a conjunções, de conjunções temporais a causais (Staiger, 1997, p. 39).

A última frase de Staiger na citação acima permite uma compreensão sobre a forma como Pessanha reopera o texto da carta – em que a “clareza” seria um objetivo – em direção ao poema. A supressão das conjunções contribui para a formação do “clima lírico” presente no poema “Vida”. Em esteira similar, e com a vantagem de trabalhar sobre pressupostos menos românticos acerca da literatura, Northrop Frye emprega um conceito oportuno para entender globalmente os processos de transição entre carta e poema: o conceito de “condensação”.

Para o crítico canadense, toda obra literária estaria inserida em um contínuo cujos polos seriam o “mito”, de um lado, e de outro a “ironia” (Frye, 2013) – conceito melhor compreendido, no contexto lusófono, pelo termo “realismo”, como construto ficcional em correspondência direta com dados da realidade material cotidiana em um contexto histórica, geográfica e socialmente delimitado. Retomando Frye, porém, quando um/a artista enquadra os motivos mitológicos (bases de toda produção intelectual) em cânones de plausibilidade e/ou moralidade, em direção a esse pretenso realismo, tal artista está “deslocando” o mito (Frye, 2013); o movimento inverso, em que tais princípios causais e morais são progressivamente abolidos em direção aos enredos caprichosos *in illo tempore* dos mitos, recebe o nome de “condensação” (Frye, 2022, p. 182).

Ora, as diferenças entre a carta sobre Lamego e o poema “Vida” supõem a condensação nos termos fryeanos. A construção que, da carta aos versos, perde os conectores, associada por Staiger à própria essência da lírica, é uma manifestação desse interesse em condensar o assunto tratado. Afrouxando os elos semânticos entre os períodos – ainda que moderadamente, perto de outros momentos em Pessanha, como o poema “Ó Madalena, ó cabelos de rastos” – o autor enfraquece os nexos causais entre os fenômenos, que por isso necessitam, mais no poema que na carta, de inferências do leitor. No início do parágrafo da carta, Pessanha argumentava nitidamente, através de conjunções. Em “Vida”, a passagem de cada estrofe à outra introduz um elemento narrativo sem conexão clara ou explicação em relação ao anterior. Por que, na segunda

estrofe, pisam as flores? Por que os mesmos que queriam pisotear a vegetação no fim do poema se revelam temerosos da destruição do fogo (se é que são os mesmos personagens)? De onde ou em decorrência de que fator vem o fogo? Como já foi apontado, na carta e nas primeiras versões de “Vida”, tal foco provinha de carvoeiros, mas Pessanha os retirou, acentuando o condensar como procedimento artístico ao suprimir uma relação de causalidade/verossimilhança. Ou seja, em relação à carta, Pessanha remove uma série de elementos que contextualizariam o enredo do poema “Vida”.

O mesmo se passa a nível das identificações espaciais. Raramente se encontra na obra de Pessanha a menção a algum lugar da realidade material-cotidiana. É o caso do poema “Castelo de Óbidos”, o qual recebeu esse título na última publicação em vida de Pessanha (revista *Centauro*, 1916), após ser publicado anteriormente no periódico *Novidades* em 08 de setembro de 1896 (Franchetti, 1994, p. 177) com o título diferente de “Quando?”, apenas, sem conter o nome da cidade. Por outro lado, o soneto “Desce em folhedos tenros a colina” fora intitulado a princípio “Primavera no Minho”, quando de sua publicação nas *Novidades* em abril de 1900, porém, na *Centauro*, tal título foi retirado (Franchetti, 1994, p. 214), e o corpo do poema em si não faz menção alguma à respectiva região portuguesa. Da carta sobre Lamego a “Vida”, há também o descarte abstratizante dos elementos da realidade concreta que embasaram, afinal, a construção do metafórico parágrafo.

Assim, Pessanha condensa o conteúdo das cartas – se não é possível dizer que os poemas em questão sejam mitológicos, o que quer que isso significasse, eles definitivamente excluem as marcas de localização concreta do discurso. “Vida” e o soneto um dia chamado “Primavera no Minho”, se não são universais já no momento em que usam a língua portuguesa, também não oferecem muitas marcas discursivas que o permitam localizar no tempo e no espaço. Não por acaso, enquanto António Nobre, Alberto de Oliveira e mesmo o Eugénio de Castro da *Constança* inseriam data e lugar no fim de grande parte das suas composições, Pessanha gradativamente as retirava das suas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O olhar. Esse recurso sensorial perpassa a curta obra de Pessanha, e já em 1891 tal interesse se manifesta. Os presos têm a vista da Serra do Marão, possuem a

serra através do olhar, uma capacidade de alguma forma consoladora. Da consolação, passar-se-á à cura: o *corpus* escrito de Pessanha mostra a atração pelas plantas medicinais e, mais especificamente, pela imagem das plantas como forma de cura, em uma época tão conturbada de avanços técnico-industriais e no preço ambiental desse pacto. Talvez a situação fortemente rural de Portugal alimentasse a manutenção desse imaginário; de todo o modo, resta o olhar sobre a vegetação como um fenômeno caro a Pessanha. Fenômeno esse que, em esforços de condensação, ganharia um estatuto progressivamente mais universal, dilapidando as referências tópicas de Portugal e construindo sua posição cimeira na poesia do Simbolismo português.

CAMILO PESSANHA'S FOURTH LETTER TO ALBERTO OSÓRIO DE CASTRO: GAZE, HEALING AND CONDENSATION

ABSTRACT: In this paper, centered on a letter sent by the portuguese poet Camilo Pessanha to Alberto Osório de Castro in 1891, we point out some subjects and literary features, which recur along the written *corpus* of its author. They are: 1) a dynamics of the gaze; 2) an interest on medicinal plants; 3) a practice of condensation (Frye, 2022). Such items will be addressed to in their respective sections in the text. Therefore, the letter at stake is considered a multiplex process document (Salles, 2008) inside Pessanha's archive.

KEYWORDS: Camilo Pessanha; Letter; Gaze; Condensation.

CARTA IV DE CAMILO PESSANHA A ALBERTO OSÓRIO DE CASTRO: MIRADA, SANACIÓN Y CONDENSACIÓN

RESUMEN: En este artículo, tomando como centro una carta enviada por el poeta portugués Camilo Pessanha a Alberto Osório de Castro en 1891, señalamos algunos tópicos y procesos literarios observables en ella, que recurren en el corpus escrito de su autor. Son: 1) una dinámica de la mirada; 2) un interés por las plantas curativas; 3) una práctica de condensación (Frye, 2022). Estos temas se tratarán en los segmentos respectivos a lo largo

del texto. La carta en cuestión se considera, por tanto, un documento de proceso (Salles, 2008) múltiple dentro del conjunto documental de Pessanha.

PALABRAS CLAVE: Camilo Pessanha; Carta; Mirada; Condensación.

REFERÊNCIAS

BRAGA, Duarte Drummond. Grutas de Camões: Poesia Portuguesa e Orientalismo a partir da Crítica de Camilo Pessanha. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyra*compoetics, [s. l.], n. 4, p. 45-55, 2014. Disponível em: <<https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/57>>. Acesso em 31 mar. 2024.

DIAZ, José-Luis. Qual genética para as correspondências?. Tradução de Cláudio Hiro com a colaboração de Maria Sílvia Ianni Barsalini. *Manuscritica: Revista De Crítica Genética*, São Paulo, n. 15, p. 119-162, 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177609>>. Acesso em 11 set. 2021.

FRANCHETTI, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha*. São Paulo: Edusp, 2001.

FRANCHETTI, Paulo. Notas, comentários e registro de variantes. In: PESSANHA, Camilo; FRANCHETTI, Paulo (Ed.). *Clepsydra: poemas de Camilo Pessanha*. Campinas: UNICAMP, 1994.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.

FRYE, Northrop. *O poder das palavras: a Bíblia e a literatura II*. Tradução de Marcio Stockler. Campinas: Sétimo Selo, 2022.

PESSANHA, Camilo. Correspondência. In: PESSANHA, Camilo; PIRES, Daniel (Org.). *Correspondência, dedicatórias e outros textos*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2012, p. 105-278.

PESSANHA, Camilo; FRANCHETTI, Paulo (Ed.). *Clepsydra*. São Paulo: Ateliê, 2009.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3 ed. São Paulo: Educ, 2008.

SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas. In: ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de; FROTA, Lélia Coelho (Org.). *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002. p. 7-33.

SANTOS, A. P. P. V. A mulher de África no Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro. *Navegações*, v. 4, n. 2, p. 204-207, 1 dez. 2011. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/navegacoes/article/view/10183>>. Acesso em 31 mar. 2025.

SERAFIM, Fernando Ulisses Mendonça. *Camilo Pessanha no contexto da sinologia do seu tempo: idiossincrasias*. 2015. 183 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. 3 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

VEIGA, Christovam da. *Casos raros da confissam*, Com regras, & modo facil pera fazer hua boa Confissão geral, ou particular, E huas advertencias pera ter perfeita contrição: & pera se dispor bem em o artigo da morte. Tradução de P. Balthezar Guedes. Coimbra: Officina de Joseph Ferreyra, 1677.

Submetido em 29 de abril de 2025

Aprovado em 15 de junho de 2025

Publicado em 28 de setembro de 2025
