

# FLORESCEM AS ROSAS BRAVAS SIMBOLISTAS: Notas sobre a poesia de Camilo Pessanha & leitura de um soneto

Antônio Donizeti PIRES (UNESP/Araraquara)

**RESUMO:** Num primeiro momento, este ensaio tece algumas considerações sobre o Simbolismo em Portugal, enfatizando suas conexões com o Modernismo posterior. Em seguida, apresenta criticamente a obra do poeta Camilo Pessanha (1867-1926), estudando suas características principais e modos de construção. Ao final, detém-se na análise do soneto “Floriram por engano as rosas bravas”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia portuguesa; Simbolismo; Camilo Pessanha; Análise e interpretação.

**ABSTRACT:** At a first moment, this essay draws some considerations on the Symbolism in Portugal, emphasizing its connections with the posterior Modernism. Afterwards it critically presents the work of the poet Camilo Pessanha (1867-1926), studying its main characteristics and ways of construction. Finally, it focuses on the analysis of the sonnet “The wild roses bloomed by mistake”.

**KEYWORDS:** Portuguese poetry; Symbolism; Camilo Pessanha; Analysis and interpretation.

## I

O Simbolismo em Portugal nasce oficialmente em 1890, quando Eugénio de Castro, bastante influenciado pela reformulação formal empreendida por Paul Verlaine, publica o livro de poemas *Oaristos* (título inspirado no poeta francês), cujo prefácio-manifesto é de fundamental importância para a compreensão do Simbolismo nascente em Portugal. Depois de proclamar que “[...] não espera o favor do público nem os louvores da imprensa [...]” (CASTRO, 1968, p.19), o autor coloca-se como arauto da **poesia nova** para denunciar os lugares-comuns, a pobreza da rima e a miséria vocabular que acometiam a poesia portuguesa de então. Seu livro “[...] é o primeiro que em Portugal aparece defendendo a liberdade do Ritmo contra os dogmáticos e estultos decretos dos velhos prosodistas [...]” (p.23). Assim, se o poeta ainda utiliza o verso

alexandrino, inova-o deslocando sua cesura (tradicionalmente marcada na sexta sílaba poética), ou mesmo não o marcando com nenhuma cesura, segundo palavras suas. Dentre outras novidades, Eugénio de Castro enumera as seguintes:

Pela primeira vez, também, aparece a adaptação do delicioso ritmo francês *rondel*. Introduce-se o desconhecido processo da *aliteração*. [...] ornaram-se os versos de rimas raras, rutilantes: na mais extensa composição, a composição IV, que tem cento e sessenta e dois alexandrinos, não se encontra uma única rima repetida. O vocabulário dos *Oaristos* é escolhido e variado. [...] O Poeta empregou esses raros vocábulos [...] porque às fastidiosas perífrases prefere o termo *preciso*; [...] porque pensa, como Baudelaire, que as palavras, independentemente da ideia que representam, têm a sua beleza própria. [...] em terceiro lugar, pela simpatia que lhe merece esse estilo chamado *decadente*. (p.24-25; grifos do autor).

Tais são, em resumo, as inovações perpetradas por Eugénio de Castro, às quais se acrescentam o uso do verso livre, o apreço por vários símbolos convencionais (o Lírio, as Vésperas, o Ângelus, a Virgem Maria, a Lua, os arcaicos instrumentos musicais de nomes sugestivos...), pelas reticências em profusão e pela musicalidade verlainiana levada ao paroxismo, como no célebre poema XI, “Um sonho”, sempre citado:

Na messe, que enlourece, estremece a quermesse...  
O sol, o celestial girassol, esmorece...  
E as cantilenas de serenos sons amenos  
Fogem fluidas, fluindo à fina flor dos fenos...  
[...]

(p.58).

Além do corifeu Eugénio de Castro, as histórias, as antologias, os estudos críticos (como o fundamental *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*, de José Carlos Seabra Pereira), trazem vários outros nomes (um João Barreira, por exemplo, fino cultor do poema em prosa e da “prosa de arte”) hoje desconhecidos do público brasileiro, mas que no final do século XIX foram referências fundamentais para a configuração de nosso Simbolismo. Dentre as antologias, cito *Poesia simbolista portuguesa*, de Fernando Cabral Martins, *Poética do Simbolismo em Portugal e Ficção e narrativa no Simbolismo*, estas de Fernando Guimarães. O rol de nomes, nas duas coletâneas voltadas para a poesia, é mais ou menos homogêneo: na primeira está Gomes

Leal – um dos precursores; nas duas estão o já citado Eugénio de Castro, mais Antero de Figueiredo, António Nobre, Júlio Brandão, D. João de Castro, Roberto de Mesquita, Alberto Osório de Castro, Ângelo de Lima, José Duro, Henrique de Vasconcelos, António Patrício e uns poucos outros.

Apesar destes vários nomes, a crítica e a historiografia literária em Portugal outorgam a Camilo Pessanha (1867-1926) o título de maior poeta simbolista do país (e as antologias acima concordam com isso, a ele dedicando largas páginas), “[...] e um dos poetas máximos de todos os tempos da poesia portuguesa [...]” (HATHERLY, 1979, p.31). Pois Camilo Pessanha é aquele que rompe, na visão do poeta-crítico Nuno Júdice, definitiva e radicalmente com a superficialidade que dominara o Romantismo no país, ao introduzir “[...] na lírica portuguesa um ritmo profundo, ancorado numa tradição poética e em imagens e forças arquetípicas.” (JÚDICE, 1997, p.33). Saraiva e Lopes, por seu turno, reconhecem na poesia de Pessanha, “[...] embora esfumado, certo ponto de partida num neo-romantismo cavaleiresco e caraveleiro [..., cujos] símbolos mais insinuantes de um paraíso perdido conduzem-nos até à pureza materna da infância popular rural, até à aceitação do destino.” (SARAIVA & LOPES, 1985, p.1033).

Ainda que E. M. de Melo e Castro (1984, p.72) contraponha Eugénio de Castro (representante do que chama “Simbolismo formal”) e Camilo Pessanha (representante do “Simbolismo essencial”), os críticos são assentes em afirmar que o segundo se beneficia das conquistas de Castro e do movimento geral da poesia portuguesa finissecular: se se mantém alheio às querelas das revistas coimbrãs *Boémia nova* e *Os insubmissos* (1889), Pessanha é citado pelo opúsculo *Os nefelibatas* (1891?) e sempre publicou poemas em revistas simbolistas como *O intermezzo*, do Porto (por exemplo, o soneto “Madalena”, em 1890), ou em *Os novos*, *Os livros*, *Ave azul* etc., conhecidos veículos de divulgação da nova estética. O problema é assim equacionado por José Carlos Seabra Pereira (1995, p.130), em *História crítica da literatura portuguesa*:

[...] importa não subestimar, como tem sido tendência generalizada, o significado do número relativamente grande de poemas que sempre irá enviando para periódicos; [...] importa considerar que tem sido exagerada a distância a que Pessanha desde jovem se teria mantido dos grupos literários coetâneos; importa reconhecer que, desde os inícios, o escritor se revela, pela índole dos seus textos, não alheado das novas orientações estéticas, mas próximo da plena sintonia com essas tendências.

Tais tendências aparecem já sistematizadas em texto de 1895 de Armando Navarro (citado por Fernando Guimarães no ensaio “Camilo Pessanha e os caminhos de transformação da poesia portuguesa”, que compõe sua obra *Simbolismo, Modernismo & vanguardas*). O texto de Navarro foi publicado no n.º 3 da *Revista de hoje*, do Porto, e é estudado em minúcias por Guimarães, que assim comenta as novidades apontadas pelo crítico simbolista:

[...] ‘modificações nos ritmos, liberdades métricas, ressurreição de velhos termos empoeirados e criação de outros para conseguir uma sonhada riqueza de ruínas nunca vista, tudo isto com o alevantado intuito de dar ao verso um poder sugestivo que o classicismo e o parnasianismo lhe tinham tirado’; ‘a expansão plena e pujantíssima da ideia, no coleamento plástico da frase’; ‘uma engenhosa orquestração verbal, atinente a produzir pela sugestão do som um estado sensacional’, isto é, referido a sensações originárias ou impressões. Além disto, relaciona o movimento nascente com algumas coordenadas mais genéricas, onde há já um envolvimento de natureza filosófica, relacionadas com o idealismo, o chamado ‘culto do eu’ [...] e o pessimismo. Tudo isto, como expressamente admite, explicaria ‘o caráter subjetivo da poesia dos *novistas*’, sobretudo os que se fixam ao Decadentismo. (GUIMARÃES, 1992, p.28-29; aspas e grifo do autor).

Adiante, Guimarães afirma que Navarro, mesmo reconhecendo “[...] que a poesia do tempo dera um grande passo para a música, não se esquece que essa passagem se equilibra com um processo de intelectualização.” (p.30).

Os novos processos de construção explorados pelos poetas apresentam uma importante consequência, que vai naturalmente contra a “[...] sensibilidade romântica demasiado verbalista [...]” (p.25): nas obras simbolistas, “[...] acabava a emoção estética também por ser como que desmontada, indo projetar-se na superfície verbal do poema, o qual atingia uma substancialidade até então menos notada.” (p.26). Tal substancialidade (consciência do poema como objeto construído de linguagem; exploração da materialidade da palavra em seus aspectos não apenas de significados óbvios ou ocultos, mas também como significantes, em busca de apoios rítmicos e plásticos que expressassem o **vago** d’alma) é bastante cara à modernidade lírica. Contudo, Guimarães assevera que, no caso português, “Tudo isto são pressentimentos, achegas de certo modo abertas para uma teorização que, sob uma forma mais ou menos sistemática ou circunstanciadamente elaborada, nunca se atingiu no desenvolvimento do nosso Simbolismo.” (p.31). Atingir-se-á no Modernismo órfico de 1915, por certo, e sabemos todos como a lição de Pessanha foi aproveitada e levada ao extremo por Fernando Pessoa.

Fernando Guimarães, na breve análise que faz do soneto “Madalena”, afirma que este “[...] se centra em dois dos grandes temas a que a poesia de Camilo Pessanha tantas vezes regressa: o da mácula e o da morte.” (p.32), temas que talvez pudéssemos aproximar mais da estética decadentista, e menos da simbolista. Com efeito, Seabra Pereira, em estudo citado, enfatiza que “A obra lírica de Camilo Pessanha ilustra, com abundância e intensidade, boa parte da temática cultivada pelo Decadentismo finissecular [...]” (PEREIRA, 1995, p.137)[1]. Entretanto, o crítico não hesita em perfilar a obra de Pessanha ao Simbolismo porque nesta estão presentes temas, motivos e modos de composição caros aos adeptos do Símbolo: a gnose do eu, o “[...] degredo ôntico [...]” (p.138-139), a musicalidade, a exploração discreta das sinestésias, a visada analógica. Ouçamos Seabra Pereira:

[...] a qualificação de Pessanha como simbolista suscita, à margem da mera inércia da catalogação historiográfica, uma das questões mais estimulantes para o entendimento crítico da sua obra e de todo o período literário em que se insere. É simbolista a *Clepsidra* não fundamentalmente por se expurgar de estigmas decadentistas como a perversão cínica, sádica e satânica, nem por afrontar a crise decadentista com a inapagada juvenildade de espírito (‘Numa despedida’) e com a aceitação serena e vertical de tudo o que a existência pode oferecer (‘Vida’). Nem apenas pela consumação pontual de valores semântico-pragmáticos ou técnico-compositivos de índole simbolista, como a indefinição apelativa do objeto de amor em ‘Interrogação’ ou em ‘À flor da vaga, o seu cabelo verde’. É sobretudo na recepção global da *Clepsidra* que a sentimos estruturalmente para além do Decadentismo, numa vitória ética da *poesis* [sic] sobre a voragem nihilista simbolizada no êxtase floral sobre o pântano de ‘Fonógrafo’ e na ‘serena imagem’, vestida do branco refontalizante, no *leitmotiv* do soneto ‘Desce em folhedos tenros a colina’. Simbolista desse modo, a poesia de Camilo Pessanha é-o também, decerto, como poesia nova de reflexão sobre o conhecimento e de captação das realidades arquetípicas. (PEREIRA, 1995, p.138; grifos e aspas do autor).

Pereira reconhece, adiante, que a obra de Pessanha não apresenta “[...] uma decidida adesão à Transcendência religiosa, nem uma adoção do esoterismo teúrgico [...]” (p.138), mas nem por isso deixa de apresentar certa busca profunda de espiritualidade e idealidade, questões também fulcrais para o Simbolismo. Assim, reportando-se a Álvaro Cardoso Gomes, Pereira afirma que “[...] a sua poesia [de Pessanha] exprime mais a mediação entre os seres cindidos e o Uno primigénio, isto é, a dor cósmica [...]” (p.138). Conclui Pereira:

Esta valência simbolista da *Clepsidra* avulta se, deslocando o ‘Eu’ da errância geográfica para a errância espiritual e movendo o ‘país’ do destino nacional para o destino da Criação universal, entendermos a liminar ‘Inscrição’ como dramático testemunho da iniciação distante ou inconclusa, do inexequível resgate daquele exílio

ôntico, do impossível retorno à Pátria primordial do Ser: ‘Eu vi a luz em um país perdido. / A minha alma é lânguida e inerme.’ (p.139; aspas do autor).

António Quadros (em *O primeiro Modernismo português: vanguarda e tradição*) considera precursores do Modernismo Cesário Verde e Camilo Pessanha (mas não, estranhamente, Antero de Quental), e já no título do capítulo dedicado a Pessanha, “Camilo Pessanha, o simbolista”, deixa explícita sua compreensão da obra deste como simbolista, e não decadentista. Quadros segue de perto a biografia do poeta coimbrão, mas nem por isso atém-se à mera especulação biografista: assim, fatos como a mudança de Pessanha para a longínqua Macau (para onde o poeta traslada-se, como professor de liceu, em 1894, aí permanecendo até sua morte em 1926, e retornando a Portugal apenas quatro vezes, para férias ou tratamento de saúde), sua “[...] frustrada tentativa de casamento com Ana de Castro Osório [...]” (QUADROS, 1989, p.88), sua dependência do ópio em Macau e seu envolvimento (nas pegadas do pai e do avô) com várias concubinas (em seu caso, chinesas), daí advindo filhos não perfilhados e netos, “[...] na solidão do que chamou *amontureira, material e moral*, de Macau [...]” (p.88; grifos do autor), são lidos por Quadros não apenas como exílio circunstancial e pessoal ou fuga permanente da realidade, mas como linhas de força de uma poesia que expressa em símbolos, em profundidade (o crítico o reconhece), a pulsão de morte, o exílio ontológico, a angústia e a procura do divino. Pois, para Quadros,

[...] o símbolo só vale como tal quando é ao mesmo tempo (e sem separação sujeita a fácil decomposição analítica) o concreto de uma imanência existencial e a sua transposição para uma transcendência por assim dizer essencial. No verdadeiro símbolo se confundem um particular e um universal, um existencial e um essencial, um ôntico e um ontológico. Toda a poesia de Camilo é vida, mas toda se nos apresenta como *meta-vida*. A decadência incessante que foi a sua passagem por este mundo exprimiu-se pois *naturalmente* numa estética simbolista da decadência, sem o esforço ou o artifício que se verifica na maioria dos poetas da escola. (p.102-103; grifos do autor).

Para o crítico, Pessanha foi “[...] um *exilado da beleza* [...] E foi também um *doente espiritual* [...]” (p.103; grifos do autor), a quem faltou a consolação do amor, da religião, do sucesso profissional ou do reconhecimento literário. Porém, era imbuído “[...] de um certo sentimento aristocrático de superioridade [...] tinha uma grande autoconvicção quanto à rara qualidade e singularidade de sua poesia.” (p.103). Quadros

alia o “[...] destino desgraçado [...]” (p.103) de Pessanha e o sentimento geral de superioridade a outros poetas modernos (Verlaine, Rimbaud, Nobre, Pessoa, Sá-Carneiro). Por outro lado, tal estado de coisas nos reporta ao tópico do poeta maldito tão caro a decadentistas e simbolistas, e também, como contrapartida, ao caráter de eleito, iniciado, vidente ou tradutor com que esses poetas se proclamam. Mais ainda: aproveitemos o equacionamento proposto por Quadros entre vida e poesia (ou vida e símbolo), imanência e transcendência, Decadentismo e Simbolismo, exílio/maldição e orgulho/eleição para uma compreensão ampliada do próprio movimento simbolista internacional e, ao mesmo tempo, para uma aproximação entre Camilo Pessanha e Cruz e Sousa: ambos, guardadas as peculiaridades biográficas e a personalidade inalienável de suas obras, foram, em termos de Quadros, “exilados da beleza” e “doentes espirituais”, mas cujas vidas miseráveis e concretas foram transpostas, ainda em termos de Quadros, “para uma transcendência por assim dizer essencial” (p.103). Ou seja, em poesia de raro quilate, cujo simbolismo profundo não é, de fato, facilmente decodificável pela análise. No caso de Cruz e Sousa, veja-se “O Assinalado” (de *Últimos sonetos*, 1905), onde o tema do exílio do poeta na Terra, alijado da Beleza, casa-se com o orgulho do eu-lírico que, eleito e Assinalado, é por isso mesmo capaz de povoar o mundo com raras “estrelas de ternura” e “belezas eternas” (a própria poesia simbolista) – isto dá ao poema, evidentemente, forte acento metapoético. Ao mesmo tempo, a voz lírica faz ressoar a condição do poeta pária social (porque negro, e por isso excluído da engrenagem político-econômico-social brasileira do final do século XIX e de seus valores duvidosos) duplamente maldito (porque também poeta, e poeta simbolista). Tudo isto, numa análise mais aprofundada do poema, poderia revelar-nos as contradições inerentes do Brasil no entre-séculos XIX e XX, e de que modo tais condições – pessoais e contextuais – foram plasmadas na poesia vaga, sugestiva e altamente metafísica de Cruz e Sousa. Porém, como isso nos levaria longe demais e nos desviaria do objeto deste ensaio, fiquemos com a leitura do soneto e com a hipótese de um estudo comparativo futuro entre os dois poetas:

Tu és o louco da imortal loucura,  
 O louco da loucura mais suprema.  
 A Terra é sempre a tua negra algema,  
 Prende-te nela a extrema Desventura.

Mas essa mesma algema de amargura,

Mas essa mesma Desventura extrema  
Faz que tu'alma suplicando gema  
E rebente em estrelas de ternura.

Tu és o Poeta, o grande Assinalado  
Que povoas o mundo despovoado,  
De belezas eternas, pouco a pouco...

Na Natureza prodigiosa e rica  
Toda a audácia dos nervos justifica  
Os teus espasmos imortais de louco!

(CRUZ E SOUSA, 1995, p.201).

É muito diferente, como se sabe, a situação portuguesa da brasileira, no entre-séculos XIX e XX. Porém, insistindo na mesma linha (de tentativa de aproximação do degradado contexto sócio-político-econômico com a etérea poesia simbolista, cujo ideal da torre de marfim é uma reação ao momento, e nunca um reacionarismo alienado), vê-se que a poesia portuguesa do período imbuí-se de um sentimento geral de decadência que não é apenas advindo do movimento literário francês, mas que encontra fundas motivações nos problemas que o país atravessa. No caso de Pessanha, cuja poesia talvez seja ainda mais elíptica que a de Cruz e Sousa, pensemos no poema inicial de *Clepsidra*, “Inscrição”, onde o eu-lírico vislumbra um “país perdido”: este tanto pode ser o país de Beleza do qual foi exilado (esta via estaria mais bem conectada ao soneto de Cruz e Sousa), quanto a pátria portuguesa, ora despojada das conquistas e riquezas do passado glorioso:

Eu vi a luz em um país perdido.  
A minha alma é lânguida e inerte.  
O! Quem pudesse deslizar sem ruído!  
No chão sumir-se, como faz um verme...

(PESSANHA, 1992, p.27).

Tentaremos, adiante, evidenciar como o requintado artista Pessanha, orgulhoso aristocrata do espírito, também povoa o mundo com novas e raras belezas. Por ora, evidencie-se que páginas atrás, no estudo citado, Quadros reporta-se a este poema para ressaltar a cara lição de Verlaine e, ao mesmo tempo, para enfatizar, ao lado das dificuldades psicológicas do poeta, a difícil situação político-econômica de Portugal no final do século XIX:



É com efeito numa perfeita recorrência entre a sensibilidade dorida de que o poema nasce e os símbolos contrapolares do *país perdido* e do invejado *verme*, sumindo-se no chão, que Camilo Pessanha consegue na verdade transmitir-nos, com a mais despojada precisão, sem sombra de eloquência oratória e em poucas palavras, a terrível realidade dos sentimentos de decadência e de angústia por ele vividos com desgarradora autenticidade. (QUADROS, 1989, p.78; grifos do autor).

Tal decadência (do poeta, da pátria), bem como a ânsia pela libertação desse estado de coisas lastimável, está muito evidente no tríptico “San Gabriel”, do qual reproduzimos o segundo soneto (o título alude, como se sabe, a uma das três naus com que Vasco da Gama encetou sua primeira viagem à Índia):

Vem conduzir as naus, as caravelas,  
Outra vez, pela noite, na ardentia,  
Avivada das quilhas. Dir-se-ia  
Irmos arando em um montão de estrelas.

Outra vez vamos! Côncavas as velas,  
Cuja brancura, rútila de dia,  
O luar dulcifica... Feeria  
Do luar não mais deixes de envolvê-las!

Vem guiar-nos, Arcanjo, à nebulosa  
Que do além vapora, luminosa,  
E à noite lactescendo, onde, quietas,

Fulgem as velhas almas namoradas...  
– Almas tristes, severas, resignadas,  
De guerreiros, de santos, de poetas.

(PESSANHA, 1992, p.41)[2].

António Quadros afirma que o tríptico “San Gabriel” e o poema “Castelo de Óbidos”[3] foram “[...] escritos no espírito regeneracionista do pós-Ultimatum, em convergência com as linhas lusitanistas, mitogênicas ou mesmo saudosistas salientes sob formas várias na poesia [...]” (QUADROS, 1989, p.112) portuguesa de então. Contudo, o crítico evidencia que esta primeira interpretação dos poemas, “[...] que constituem afinal um apelo e uma oração ao arcanjo, em favor da Pátria decaída, que urge reerguer da queda ou fazer renascer das cinzas.” (p.113), é ultrapassada pelo “[...] idealismo universalista [...]” (p.114) que inflama os poemas, onde também é patente, além do “[...] desejo de sublimação [...]” (p.114), a “[...] poética arquetipal da viagem, da aventura, da iluminação da noite por uma gesta de superação humana [...]” (p.114). Em segundo lugar, é evidente o caráter metapoético e intertextual das composições

(veja-se o soneto citado), seja em relação ao momento (já que se inserem numa rede que, poeticamente, restaura as glórias pátrias de antanho e atinge inclusive a *Mensagem* de Fernando Pessoa), seja em relação às figuras tutelares de poetas (Camões, sobretudo), santos, guerreiros, descobridores e figuras da realeza que ainda sobreviveriam como mitos, símbolos ou arquétipos: aqui, ao lado de Camões, do Gama, de D. Sebastião ou de São Francisco Xavier, ganha força (simbólica e alegórica, diríamos) a “Doce Infanta Real” a quem se dirige o eu-lírico de Camilo Pessanha. Conforme Quadros, é como se o futuro da nação (e/ou a recuperação de uma Idade de Ouro perdida) dependesse da fidelidade e do respeito incondicionais a tais figuras – sabemos bem como estas têm sido desconstruídas, crítica, irônica e parodicamente, na literatura portuguesa mais recente –, já que seriam “[...] as traves mestras da nossa persistência vital, enquanto povo autônomo e criador [...]” (p.114).

Enfim, Quadros elabora um rol do que considera os oito principais *Leitmotive* da poesia de Camilo Pessanha, a fim de tentar apreendê-la em sua profundidade. O tema explorado nos poemas enumerados acima é descrito por ele como “intervalar”, esporádico: “Intervalarmente, *um sentimento ao mesmo tempo decadentista e regeneracionista, romantismo dos ambientes e das glórias do passado heróico, apelo ao ressurgimento da pátria antiga.*” (p.105; grifos do autor). Em termos de António José Saraiva e Óscar Lopes, isto equivaleria a certo “neo-romantismo cavaleiresco e caraveleiro”, conforme já visto.

Pode-se dizer que este temário ecoa também aquele que compreende “[...] *a saudade de um passado miticizado, contudo destruído, e onde ficaram sepultadas todas as esperanças de antanho.*” (p.105; grifos do autor), mas aqui parecem convergir os temas mais pessoais, ou algumas reminiscências míticas do poeta, como nos sonetos dedicados a Vênus ou a Maria Madalena.

Um terceiro *Leitmotiv* enquadraria a fase inicial do autor (1885-1889), embora Quadros frise a distância que há entre esta e sua produção posterior. Assim, a primeira fase estaria marcada pelo “[...] *desejo pela mulher, desejo sensual e também desejo de amor [...]*” (p.104; grifos do autor), como é patente nos poemas “Lúbrica” e “Desejos”

(refundição do primeiro, na verdade), ambos recusados pelo autor na primeira edição de *Clepsidra* (1920).

Enfim, os outros cinco *Leitmotive* são praticamente indissociáveis e compreenderiam a obra madura de Pessanha. São eles: “[...] *a consciência de que o homem vive uma condição dolorosa [...]*” (p.104; grifos do autor), conquanto da dor possa vir a transcendência ou a sublimação; “Em conseqüência, *a consciência do sofrimento humano num mundo sem sentido, a solidude do ‘eu’ e o desejo de um sossego, de uma paz ou de um silêncio que só o sono, o esquecimento, o estado nirvânico ou a morte podem dar.*” (p.105; grifos e aspas do autor), como é patente nos poemas de abertura e fechamento de *Clepsidra*, respectivamente “Inscrição” e “Poema final”; “[...] *o ‘desejo de amor’ a adquirir uma carga de interrogação, de dúvida, de frustração, sendo a mulher (por vezes identificada com a Natureza) uma presença evanescente, fugidia, incapturável [...]*” (p.104; grifos e aspas do autor), como se depreende do soneto adiante analisado, “Floriram por engano as rosas bravas”; “Ao mesmo tempo, *o desfazer dos ideais, a transformação dos sonhos em quimeras ou utopias irrealizáveis.*” (p.104; grifos do autor); finalmente, em convergência mais acentuada com este, “[...] *a angústia da passagem do tempo, o não sentido do tempo, melancolia diante de um ‘devir’ infortunado.*” (p.104-105; grifos e aspas do autor).

Não é minha intenção, nas análises, seguir à risca o proposto por António Quadros, mas é evidente que suas colocações ajudam a compreender melhor a poesia de Pessanha. Basta uma leitura dos três poemas de “Roteiro da vida”, por exemplo, para se constatar como os sete *Leitmotive* principais (descontado aquele com que Quadros nomeou a produção inicial do poeta) convergem nos estratos profundos dos poemas:

## I

Enfim, levantou 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 por que os dou...

Ou siga, maldito,  
Com a bandeira amarela...  
.....  
Pomares, chalés, mercados, cidades...  
A olhar da amurada,  
Que triste que estou!  
Miragens do nada,  
Dizei-me quem sou...

(PESSANHA, 1992, p.64).

## II

Nesgas agudas do areal  
E gaivotas que voais em redor do navio,  
Tomais o meu cérebro mole,  
– Esmeralda viva do Canal  
E desertos inundados de sol! –  
Meu pobre cérebro inconsequente e doentio!

No qual uma rede se desenha,  
Complicada, de sofrimentos irregulares...  
– Águas que filtrais na areia! –  
Antes que o crepúsculo venha,  
O crepúsculo e as larvas tumultares,  
A impureza inútil dissolvi-a.

Que o sol, sem mancha, o cristal sereno  
Volatilize, ao seu doce calor.  
A fria e exangue liquescência...  
Um hálito! Não embaciará de veneno,  
Indecisa, incolor,  
Da areia o brilho e a viva transparência.

Recortes vivos das areias,  
Tomai meu corpo e abride-lhe as veias...  
O meu sangue entornai-o,  
Difundi-o, sob o rútilo sol,  
Na areia branca como em um lençol,  
Ao sol triunfante sob o qual desmaio!

(p.65).

## III

Cristalizações salinas,  
Mirrai na areia o plasma vivaz.  
Não se desenvolvam as ptomaínas...

Que adocicado! Que obsessão de cheiro!  
Putrescina: – Flor de lilás.  
Cadaverina: – Branca flor do espinheiro!

Só o meu crânio fique,  
Rolando, insepulto, no areal,  
Ao abandono e ao acaso do simum...  
Que o sol e o sal o purifique.

(p.66).

O poema – mais um tríptico – não é exatamente em versos livres, mas em versos liberados (com predominância do decassílabo, pode-se dizer, combinado com versos de cinco, seis, oito e 12 sílabas, sobretudo). Tal irregularidade métrica e estrófica (à qual se juntam as pausas e cesuras algo irregulares, as interrupções, um ou outro verso branco e a persistência das rimas, ainda que também liberadas do rigor parnasiano); tal irregularidade métrica e estrófica, dizia-se, para além da rica e sutil musicalidade que propicia, está, a bem da verdade, carreando para a estrutura profunda do conjunto a própria consciência da irregularidade da vida e da aventura humana sobre a terra, de cujo desenrolar a única certeza é a morte. Esta já aparece tematizada no segundo poema, quando o eu-lírico exige: “Recortes vivos das areias, / Tomai meu corpo e abride-lhe as veias... / O meu sangue entornai-o, / Difundi-o, sob o rútilo sol, / Na areia branca como em um lençol, / Ao sol triunfante sob o qual desmaio.” Frise-se, na estrofe, a persistência do cromatismo branco e vermelho na imagem do sangue sendo absorvido pela areia branca, iluminada de sol, que nos remete ao acentuado gosto camiliano pelo fluir das águas, pelas terras/areias infirmes e informes, pelo evanescente.

O último poema da série atinge as raias da nosologia decadentista ao enfatizar o trabalho gradativo da putrefação cadavérica: ptomaína e putrescina são, em definição dicionarizada, alcalóides tóxicos provenientes da putrefação das albuminas animais e vegetais, encontrados a princípio nos cadáveres; cadaverina é uma modalidade de ptomaína xaroposa, não tóxica, que se forma no apodrecimento da carne. Contudo, o processo lento, cujo cheiro encontra analogia nas flores do lilás (roxas) e do espinheiro (brancas), culmina no final abandono do crânio (branco) do eu-lírico, assim deixado (ao sabor e ao som do vento) para ser purificado pelo sol e pelo sal (chama a atenção, no último verso, o deslize gramatical do autor, talvez por causa da rima entre “fique” e “purifique”). Com isso, dá-se uma espécie de arranco para o alto, quando então o crânio

limpo, branco e puro do poeta perde seu mero atributo anatômico para tornar-se um evidente símbolo de significado excelso e espiritualizado – a poesia mesmo, se voltarmos olhos metapoéticos ao texto. Aliás, o processo aqui descrito – ponto de partida decadentista (corpóreo, nosológico, imundo, mundano) para enfim chegar-se à pureza e à espiritualidade do símbolo – é recorrente em Cruz e Sousa. Em outras palavras – que valha também aqui a analogia ou correspondência, tão cara ao Simbolismo –, é como se o poeta devesse atravessar um calvário para, ao final, ser coroado com as flores astrais – os astros florais – do mais puro Espírito.

No Brasil, a fortuna crítica de Pessanha também se avoluma a cada ano. Neste estudo cito apenas dois trabalhos importantes, a meu ver complementares em mais de um sentido. O primeiro, de Álvaro Cardoso Gomes, é *A metáfora cósmica em Camilo Pessanha* (1977), onde o autor parte de duas metáforas essenciais em *Clepsidra*, a água e a luz, para extrair a cosmovisão pertinente ao poeta e para compreender

[...] a organização do mundo pelo Poeta: geralmente, seu universo é composto de material liquefeito, ou quando não, de material cediço, informe. [...] seu mundo está em perpétuo movimento; daí as metáforas da terra liquefeita (o ‘barro’, a ‘lama’), da ‘areia’, que pode ser a expressão da dissolução da terra. [...] Como tal, a areia está pronta a sugerir, junto com a água, com o fogo, o desagregamento da matéria sólida. (GOMES, 1977, p.19; aspas do autor).

Gomes, a partir daqui, procede ao levantamento dos aspectos ambíguos, benéficos e maléficos, da água e da luz na obra de Pessanha. Na conclusão, o crítico resgata alguns outros elementos fundamentais, como a figura feminina (também ambígua), o olho e o olhar, o coração e a alma, a dor e a morte, a Natureza, a neve, o cromatismo simbólico (branco e vermelho), afirmando que em Pessanha a renovação formal e a musicalidade não foram apreendidas “[...] de fora para dentro [...]” (p.135), como em Eugénio de Castro, mas expressam “[...] uma visão-de-mundo fragmentada e deliquesciente [...]” (p.135), bem como “[...] o sutil e as sensações intraduzíveis [...]” (p. 138). Essa poesia que “[...] desfila imagens fluidas, num tom monocórdico, onde a musicalidade pálida e frágil de flautas e violoncelos cria uma atmosfera monótona [...]” (p.135), pode ser compreendida também como uma manifestação contrária à “[...]”

grandiloquência romântica [...]” (p.135) tão exercitada pelos poetas portugueses do período imediatamente anterior.

O outro estudo referido é o de Paulo Franchetti, *Nostalgia, exílio e melancolia* (2001), em que o crítico propõe uma *close reading* de alguns poemas, fragmentos de cartas e ensaios de Pessanha a fim de trazer à tona as características do exílio vivido pelo poeta em Macau, e daí extraindo uma **poética do exílio** que fundamentaria a cosmovisão do poeta português. Conforme Franchetti, “[...] o fio temático é o sentimento de exílio ou desenraizamento. As atitudes, *oumodos*, são a evocação nostálgica e a contemplação melancólica.” (FRANCHETTI, 2001, p.149; grifo do autor). Tais questões se articulam de forma complexa na obra de Pessanha, segundo o estudioso, e sua meta é ressaltar como o trabalho com a linguagem nesta se processa, para além de condicionantes de época como o próprio movimento simbolista, a filosofia pessimista ou a realidade sócio-político-econômica portuguesa. Assim,

[...] o fazer poético aparece como resistência e como ascese: um desígnio de beleza em que a angústia, a frustração e a revolta se resolvem em ritmos e em imagens que não se desvanecem, não se podem possuir e se podem sempre recuperar para a sensibilidade, redivivas a cada experiência de leitura. Aparece, portanto, como talvez a única ação conseqüente: a que consegue, num universo sem redenção, ao menos fixar em formas sensíveis, estéticas, a evanescência dolorosa e contínua das imagens, sejam elas as que refletem a ruptura com a origem, sejam elas as que trazem ao sujeito apenas um símile da sua própria transitoriedade. (p.150).

Como visto, os dois críticos brasileiros ressaltam o caráter construtivo da poesia de Camilo Pessanha, bem como algumas de suas características rítmicas e imagéticas. O tema do exílio, estudado por Franchetti, apresenta outras implicações óbvias e se conecta, ampliado, às considerações de António Quadros e às de Seabra Pereira sobre o “degrado ôntico”.

Pelo exposto, contata-se que não se pode aliar a poesia de Pessanha apenas ao Simbolismo de matrizes verlainianas, de requintada exploração musical e fundo neo-romântico. Por um lado, tal veio é inegável, pois a poesia do coimbrão é elíptica, vaga, sugestiva, evocativa; e a crítica reconhece a profunda influência de Verlaine na poesia portuguesa finissecular (fato que se estende à brasileira). Porém, considerando-se a

vertente mais racional e construtiva do Simbolismo (Mallarmé), é aqui que devemos inserir o caráter realmente **novo** da poesia de Pessanha: esta configura-se como elo evidente entre Simbolismo e Modernismo, em Portugal, não apenas pelas qualidades apontadas acima, mas porque explora, em essência, problemas estético-poéticos de renovada importância para a modernidade lírica, em Portugal e alhures – fato principal, penso eu, para que tenha sido tão respeitada e valorizada por Fernando Pessoa. Sobre o problema, assim se expressa Seabra Pereira:

Apesar de seguida em contravenção à preferência do mestre pelos versos ímpares, a lição privilegiada é, uma e outra vez, a de Verlaine. [...] Mas não faltam processos simbolistas mais cultivados por Mallarmé: além da ultrapassagem da musicalidade verlainiana pela música como lei estrutural da composição global do poema, avulta como rasgo maior da manipulação vocabular ('Quem poluiu...', 'Floriram por engano as rosas bravas', etc.) a iluminação recíproca das palavras pela sua simples proximidade [...] (PEREIRA, 1995, p.136; aspas do autor).

No Brasil, o mesmo acontece com relação a Cruz e Sousa, mas muito pouco se fez para estabelecer, em profundo, os elos entre Simbolismo e Modernismo entre nós, por certo devido ao caráter de ruptura violenta com que este marcou a literatura e as artes no Brasil. Não se está aqui a julgar – ou a minorar – a importância e o valor indiscutíveis do movimento modernista brasileiro, mas quer-se frisar, apenas, que além dos temas e motivos (metafísicos, espiritualistas, de teor neo-romântico) que a segunda geração modernista colherá em Cruz e Sousa ou Alphonsus de Guimaraens, há também os aspectos propriamente **modernos** do Poeta do Desterro. Pois em Cruz e Sousa e em Camilo Pessanha, musicalidade (ritmo) e imagem não são meros adornos exteriores ao verso, mas aguda consciência crítico-construtiva de linguagem – e com isso enfatizam a reabilitação das potencialidades poéticas da palavra, talvez a maior contribuição do Simbolismo internacional. Além disso, a poesia de ambos ancora-se na perquirição de conteúdos psíquicos (e/ou metafísicos) profundos (questões levadas ao paroxismo, depois, por um Fernando Pessoa); ambos dão novo matiz ao verso em língua portuguesa, tornando-o mais maleável inclusive pela distorção sintática e semântica, e empregam técnicas exemplares para os poetas do século XX. Enfim, o paralelo entre Pessanha e Cruz e Sousa é instigante e merece aprofundamento crítico, pois considero



que seria extremamente produtiva a aproximação de nossos dois maiores poetas simbolistas, por terem tanto em comum.

## II

Afora os poemas publicados em efêmeras revistas simbolistas, desde os tempos de estudante em Coimbra, Pessanha só teve seu trabalho divulgado, num lote maior, no primeiro número da revista modernista *Centauro* (1916). E por iniciativa de João de Castro Osório, seu único livro, *Clepsidra*, foi publicado em 1920. O pequeno volume completa-se com a correspondência do poeta, suas poucas traduções de clássicos da poesia chinesa, alguns ensaios, algumas variantes de seus poemas. Estas, numa demonstração da consciência artesanal do artista, foram trabalhadas e retrabalhadas sempre, conforme demonstram, por exemplo, as três versões conhecidas (1895, 1908 e 1915) do soneto que se inicia com os versos “Quando voltei encontrei os meus passos / Ainda frescos sobre a húmida areia”.

Pode-se dizer que o livro *Clepsidra*, na primeira edição, obedece a um grande rigor de construção: apresenta um poema de abertura, “Inscrição”, e um de fecho, “Poema final”. Na primeira parte estão os “Sonetos”; na segunda, as “Poesias”. Em edições futuras foram acrescentados os “Outros poemas” (refutados na primeira edição), as traduções das “Oito elegias chinesas” e “Algumas variantes a considerar”. Tal rigor original se coaduna com o pensamento crítico de Pessanha, que em resenha publicada n’*A crítica*, em 1888 (ao fazer a crítica de *Versos da mocidade*, de António Fogaça), pede ao poeta maior cuidado na organização de seu livro: “O Sr. António Fogaça, como todos os novatos em arte, não tem um princípio, uma noção, um sentimento, que o arraste conscientemente, presidindo à concepção de todas as suas obras.” (PESSANHA apud PEREIRA, 1995, p.146). Anos depois (em texto publicado n’*A verdade*, n.º 72, 31 de março de 1910), fazendo a crítica de *Flores de coral*, de Osório de Castro, repete o mesmo juízo: “[...] não são as *Flores de coral* subordinadas a um plano preconcebido, nem obedecem à preocupação de constituírem uma obra integral, quer sob o ponto de vista filosófico, quer sob o da técnica. São uma simples coleção de composições autónomas.” (p.151). Mais adiante, emite a seguinte consideração: “Pelo que respeita à estética, o poeta, sem preconceitos de escola, adopta as mais variadas formas, tanto

métricas como estróficas [...]” (p.151). Outros pontos há, no ensaio, que é mister citar a fim de uma compreensão mais aprofundada da poética de Pessanha e da estética abraçada por ele: a aproximação que faz entre poesia e música, sendo aquela “[...] quase tão subjectiva como a Música [...]” (p.149); a necessidade de se ouvir as peças musicais e de ser ler os poemas para que se conheça realmente “[...] o valor estético de suas obras [...]” (p.149); a acentuada melancolia que descobre no livro de Osório de Castro, e que perpassa sua própria obra; a concepção de que ciência e arte não são antinômicas:

Para um grande número de críticos a actual e contestável decadência das artes é irreparável. Segundo eles, seriam causa dessa decadência o incessante progresso da ciência positiva [...] e a transformação, também incessantemente realizada, nas condições morais e, principalmente, materiais da existência humana [...] Esquecem-se, porém, de que as apontadas diferenças são meramente aparentes, permanecendo a situação do homem em face da existência fundamentalmente a mesma; de que as descobertas com que o árduo labor das sucessivas gerações vai alargando o horizonte dos conhecimentos, não pode influir retraindo-o, no incognoscível – da beira de cujo abismo as almas meditativas continuarão, por todo o sempre, a debruçar-se terrificadas e ansiosas; e de que a beleza estética não é uma realidade objectiva e absoluta, mas apenas uma noção do espírito humano, que, por corresponder a uma necessidade natural, há-de persistir através de quaisquer condições, evoluindo com estas, para acomodar-se-lhes. [...] não são antinômicas a poesia e a análise científica. (p.152).

O título do livro, *Clepsidra*, remete ao antigo relógio de água, e condensa em si, como já apontado, o gosto camiliano pelo fluir da água e pelo evanescente. Por outro lado, o sabor arcaizante do título nos remete a outras formas antigas de relógio (e estas, por contágio analógico, repercutem os próprios temas obsessivos do poeta), como o relógio de areia (a ampulheta), o relógio de sol e o relógio musical (também chamado acordina).

Já foi reproduzido, páginas atrás, o poema de abertura do livro, “Inscrição”. Vejamos agora o “Poema final”: final não somente por ser o último da *Clepsidra*, na edição original; mas final porque aponta para o ideal de dissolução que permeia a obra do poeta; e final porque revela, enfim, o significado profundo do símbolo “clepsidra”, para o poeta:

Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas,  
– Fulgurações azuis, vermelhos de hemoptise,  
Represados clarões, cromáticas vesânias –,  
No limbo onde esperais a luz que vos baptize,

As pálpebras cerrai, ansiosas não veleis.

Abortos que pendeis as fronteiras cor de cidra,  
Tão graves de cismar, nos bocais dos museus,  
E escutando o correr da água na clepsidra,  
Vagamente sorris, resignados e ateus,

Cessai de cogitar, o abismo não sondeis.

Gembundo arrulhar dos sonhos não sonhados,  
Que toda a noite errais, doces almas penando,  
E as asas lacerais na aresta dos telhados,  
E no vento expirais em um queixume brando,

Adormecei. Não suspireis. Não respireis.

(PESSANHA, 1992, p.83).

Formalmente, a regularidade do poema (em versos alexandrinos de cesura rigorosa em 6-12) é quebrada no último verso (com acento 4-8-12), como a indicar o ápice da gradação da entrega à inanição: “Adormecei. Não suspireis. Não respireis.” Pois, conectada pela rima (“-eis”) e pelas ações negativas, a gradação (que ecoa, ainda, o refrão ou estribilho tão caro à poesia, mas agora desconstruído), vem destacada nas três estrofes de verso único (monóstico) e vem se fazendo pouco a pouco, num longo caminho até atingir o estado de abandono do nirvana (ou da morte). Nos três quartetos, as rimas são cruzadas (ABAB), e seu esquema completo, no total de 15 versos, evidencia a rica sonoridade do poema: ABAB/C/DEDE/C/FGFG/C. A sonoridade, obviamente, ultrapassa este esquema consoante, pois reluz, entre o primeiro e o segundo quartetos (“hemoptise/baptize”, “cidra/clepsidra”), ou entre o primeiro e o terceiro (“subterrâneas/vesânias”, “penando/brando”), as sutis rimas toantes, bem como as rimas internas ocasionais (“cerrai/cessai”, “sorris/abismo” etc.), as aliterações e as assonâncias.

O poema todo é um apelo a uma série de elementos inanimados (ou virtuais, ou mortos, ou ainda não nascidos, ou prováveis, ou possíveis), enumerados em “cores virtuais”, “cromáticas vesânias” (vesânia é o nome genérico das diferentes espécies de

alienação mental; é também mania, loucura, disparate), “abortos” e “sonhos não sonhados”, para que, em consonância com o eu-lírico, cessem toda preocupação de vir à tona (ou à luz, ou à vida), já que nada vale a pena. Porém, há certa tentativa do eu-lírico em se fazer ouvido, pois não é de todo impróprio dizer que, no poema, a voz lírica anima e personifica (é sutil, aqui, o uso da prosopopeia) os próprios elementos aos quais se dirige, numa pungente busca de apoio, comunicação e cumplicidade. Inclusive, o uso da prosopopeia acentua-se se considerarmos que os fetos abortados, por exemplo, cismam gravemente, sorriem vagamente e escutam “o correr da água na clepsidra”.

Os elementos estão encerrados (escondidos, hermeticamente fechados) em algum tipo de invólucro (“jazeis subterrâneas”, “Represados clarões”, “No limbo”, “nos bocais dos museus”, “o correr da água na clepsidra”), o que os impede de desabrochar e fluir plenamente. Isto é da máxima importância porque revela de modo efetivo, pelo acúmulo de imagens simbólicas, a própria cosmovisão do artista exilado na Terra e alijado da Beleza: por um lado, este “Poema final” absorve e condensa vários temas e motivos caros ao poeta (a pulsão de morte, a melancolia, a solidão, a busca do repouso; em termos formais, há a musicalidade, a rigorosa construção do texto, o cromatismo imagético ora explorado em “azuis”, “vermelhos” e “cor de cidra”, além do uso das palavras “cores”, “clarões” e “cromáticas”); por outro lado, o poema dá-nos a entender o valor do símbolo da clepsidra para o poeta: esta contém e represa a água, como revela a imagem simbólica “o correr da água na clepsidra”. Ou seja, a situação da água (presa, exilada, detida) é a situação do artista: sua fluidez é contida a (em) um espaço determinado; há um ir e voltar ao mesmo ponto de partida, um vão marcar das horas e da passagem do tempo. Num sentido, o estar preso ou exilado é a própria condição do homem, e esta é a situação existencial de Camilo Pessanha, que nos dá a vê-la no símbolo e que a ultrapassa, obviamente, ao configurar esteticamente seu universo vivencial e imaginário. Noutra sentido, também é evidente que a clepsidra é o espaço-tempo (eterno) do poema, objeto construído de linguagem fluida e plástica. E para este flui, conflui e reflui (e deste flui, deflui e reflui), de modo magistralmente condensado, não apenas as muitas águas do poeta, mas a universal experiência humana, atemporalmente considerada. E tal fluência múltipla e complexa, como se sabe, é atualizada e presentificada sempre, a cada nova leitura do poema (deste, em particular, ou de todo e qualquer poema que mereça de fato o epíteto).

O fechamento aludido acima parece ser exceção no último quarteto, pois os “sonhos não sonhados” (os poemas não escritos?) erram, em voo, durante toda a noite como se fossem almas penadas, têm as asas laceradas (machucadas, feridas) “na aresta dos telhados” e confundem com o vento seu arrulho e seu “queixume brando”, a expirar (a palavra tem vários sentidos: expelir o ar dos pulmões; exalar, respirar, bafejar; mas também morrer, falecer; ou dissipar-se, extinguir-se aos poucos). Mas o tratamento especial dado aos sonhos (porque, metapoeticamente, podem se referir aos poemas não escritos) não os desconecta da condição dos outros símbolos, pois todos, como já se disse, são provisoriamente animados pelo eu-lírico e convidados, gradativamente, a cerrar pálpebras, a não velar, a cessar de cogitar, a não sondar o abismo, a adormecer e, finalmente, a não suspirar e a não mais respirar. A voz lírica, no lento processo, não quer apenas lembrar aos elementos a inutilidade da vida ou a inevitabilidade do sofrimento, mas requer companhia, cumplicidade (decerto não partilhadas pelos entes humanos), e almeja não apenas certa quietude ou paz final (morte ou nirvana), mas a (re)integração e anulação no Todo, de modo definitivo.

Veremos, muito em breve, como este significado profundo também vem à tona no soneto “Floriram por engano as rosas bravas”. Por enquanto, lembremos que o poema rapidamente analisado ecoa sutilmente no soneto “Abdicação”, de Fernando Pessoa: “Toma-me, ó noite eterna, nos teus braços / E chama-me teu filho. / Eu sou um rei / Que voluntariamente abandonei / O meu throno de sonhos e cansaços. [...]” (PESSOA, 1997, p.137).

As análises feitas até aqui são já reveladoras do universo poético de Camilo Pessanha. Contudo, finalizo este trabalho com uma leitura mais acurada do soneto “Floriram por engano as rosas bravas”, que considero um dos mais perfeitos da obra camiliana. Segundo Seabra Pereira, o texto foi escrito por volta de 1899-1900 (na mesma época do poema “Violoncelo” e dos sonetos “Vênus” e “Desce em folhedos tenros a colina”), numa larga estadia do poeta em Lisboa. Antes da leitura e da interpretação do texto, convém frisar que os temas do inverno e das rosas (aqui poetizados conjuntamente) aparecem de modo persistente na obra do poeta. Assim

temos, numa recolha não exaustiva: os poemas “Soneto de gelo” e “Rosas de inverno” (não aproveitados, ambos, na primeira edição de *Clepsidra*), ou os dois sonetos de “Paisagens de inverno”.

No primeiro citado, “Soneto de gelo”, a atmosfera é metafórica, pois “gelo” equivale à descrença (ou à falta de crença) do eu-lírico, que se dirige a um tu: “[...] O Deus, o mesmo Deus que te fez crente... / Nem saibas que esse Deus omnipotente / Foi quem arrebatou a minha crença.” (PESSANHA, 1992, p.94). Aqui, o eu-lírico dirige-se claramente a um “tu humano”; porém, na obra madura talvez se possa afirmar que este foi substituído por um “tu reificado”, como dá a ver, em alguns poemas, o sutil uso da prosopopeia: esta (cujas características principais são a animização, a personificação, a dotação de voz e viva presença – inclusive pela apóstrofe, tão cara a Pessanha – a coisas inanimadas e/ou ausentes e/ou mortas), cumpriria duas funções básicas na poesia camiliana: a mais óbvia, de humanizar/dar vida aos objetos (da natureza, do cotidiano, do mundo, da cultura); a outra, de revelar exatamente por este meio a solidão, a angústia melancólica, o abandono e o exílio do poeta.

O segundo poema refutado, “Rosas de inverno”, apresenta parentesco temático com o soneto a ser analisado, mas o tratamento e o resultado são muito diferentes:

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 velinhos,  
Às almas das mendigas!

Desse Natal de inválidos  
Transmito-vos a bênção  
Com que vos recompensam  
Os seus sorrisos pálidos.

(p.95).

Os dois sonetos de “Paisagens de inverno” revelam um poeta mais maduro, como se depreende da leitura do segundo (não se tem, aqui, as rosas, mas há alusão à personagem shakespeariana Ofélia – de *Hamlet, príncipe da Dinamarca* –, cuja morte trágica, aliás, foi tema de predileção da poesia e da pintura simbolistas):

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, refractadas, longamente ondeando,  
As suas mãos translúcidas e frias...

(p.39).

Este soneto condensa vários temas, motivos e processos poéticos caros a Pessanha: a) a água que flui (não no espaço fechado da clepsidra, mas na forma de um rio límpido a correr para o mar – para o Todo, para com este confundir-se); b) o tempo que passa (ora metaforizado no rio, talvez a ecoar Heráclito, e no próprio ciclo das estações – com significativo destaque para o outono e o inverno): este é fugidio ao eu-lírico, é-lhe angustiante e o faz lançar constantes apelos à corrente fluvial (porque sua paralisia parece contrastar com a fluência dos elementos naturais); c) a própria fugacidade da vida humana (tensa, imobilizada – em antitético contraste com o rio que flui –, plena de “olhar cansado”, “vão cuidado” e “coração vazio”), não sendo possível à voz lírica, a fim de reter o instante que foge, nem a mais remota sombra do *carpe diem* horaciano ou do convite amoroso, pois a mulher é morta (contudo, o doloroso apelo expresso nos versos “Ficai, cabelos dela, flutuando, / E, debaixo das águas

fugidias, / Os seus olhos abertos e cismando... // [...] E, refractadas, longamente ondeando, / As suas mãos translúcidas e frias...” está a indicar a extrema solidão, a angústia, o vazio e a carência que perpassam o eu-lírico: a subversão total dos tópicos da tradição indicaria a impossibilidade humana de encontrar guarida no amor ou em Deus, bem como assinala a fragmentação e a dissolução do eu e do mundo moderno (às avessas) e o rompimento com o universo uno e concertado do artista clássico); d) enfim, o uso insistente das expressões adverbiais (interrogativas) “Para onde”, “Aonde”, “Onde” (veja-se mais abaixo) denota ainda uma vez a paralisia (o não conhecimento, a dúvida, a incerteza, a angústia) que permeia o sujeito lírico de Camilo Pessanha.

Isto posto, passemos à leitura do soneto escolhido para análise:

Floriram por engano as rosas bravas  
No Inverno: veio o vento desfolhá-las...  
Em que cismas, meu bem? Por que me calas  
As vozes com que há pouco me enganavas?

Castelos doidos! Tão cedo caístes!...  
Onde vamos, alheio o pensamento,  
De mãos dadas? Teus olhos, que um momento  
Perscrutaram nos meus, como vão tristes!

E sobre nós cai nupcial a neve,  
Surda, em triunfo, pétalas, de leve  
Juncando o chão, na acrópole de gelos...

Em redor do teu vulto é como um véu!  
Quem as esparze – quanta flor! – do céu,  
Sobre nós dois, sobre os nossos cabelos?

(p.46).

O soneto apresenta versos decassílabos (prevalectem os heróicos, com cesura 6-10, mas em cada terceto pode-se apontar um sáfico, com acento em 4-8-10: no primeiro, “E sobre nós cai nupcial a neve”<sup>[4]</sup>; no segundo, “Quem as esparze – quanta flor! – do céu”), porém, condizente com as novidades da estética simbolista, a metrificação não obedece estritamente à versificação clássica: ao lado do decassílabo heróico (verso 1, por exemplo) ou sáfico (verso 13), encontramos outros com cesuras em sílabas diferentes do tradicional (os versos 6 e 7, por exemplo, apresentam acentos nas sílabas 3, 6 e 10; os de número 2 e 4, nas sílabas 2, 6 e 10; o verso 11, nas de número 4, 6 e 10),



ou até mesmo um deslocamento violento da cesura no último verso, “Sobre nós dois, sobre os nossos cabelos?”, que apresenta ER=3-4-7-10. Tudo isso é importante porque evidencia que o poema, já na sua fatura nova (de larga fortuna no Modernismo vindouro), um tanto fora dos moldes (embora, frise-se, prevaleça o acento na sexta sílaba, em favor de um ritmo mais regular), já está a revelar o estranhamento do próprio eu-lírico, seu descompasso em relação aos acontecimentos tematizados no poema.

As ambiguidades estruturais estão presentes em outros aspectos da metrificação, pois é recorrente a não-coincidência da pausa métrica e da pausa semântica (ou seja, o sentido de um verso não se completa com a marcação métrica, transbordando para o seguinte), daí derivando o uso frequente do *enjambement*: este está presente nos versos 1 e 2 (“Floriram por engano as rosas bravas / No inverno”), 3 e 4 (“Por que me calas / As vozes com que há pouco me enganavas?”), 6 e 7 (“Onde vamos, alheio o pensamento, / de mãos dadas?”), 7 e 8 (“Teus olhos, que um momento / perscrutaram nos meus, como vão tristes!”), 10 e 11 (“[...] de leve / Juncando o chão [...]).

Considerando ainda os aspectos gráficos do poema (o estrato ótico), constata-se que o uso intensivo das interrogações, das exclamações, das reticências e das vírgulas, por todo o texto, adensa o clima fluido, misterioso e indefinido das vivências do eu-lírico, que parece oscilar o tempo todo entre a dor (a mulher) e o prazer (a visão esplendorosa da neve a cair), ou entre o Outro (a mulher, a (im)possibilidade do amor) e o Eu profundo (reflexivo e ensimesmado; existencialmente condenado à solidão e à angústia). Tal atmosfera repercute na indefinição espacial e no próprio clima descrito, que adensam a sensação de exílio e desconhecimento do eu-lírico: “Onde vamos, alheio o pensamento, / De mãos dadas?”.

O soneto está vazado no sistema de rimas consoantes ABBA/CDDC/EEF/GGF, cujas posições nos versos são majoritariamente emparelhadas (BB/DD/EE/GG) e minoritariamente interpoladas (A...A/C...C/F...F), sugerindo que a parêntese sonora reflete a parêntese amorosa tematizada no texto. A impressão de valor conferido à mulher se adensa se considerarmos que as rimas, quanto à posição dos acentos tônicos, são majoritariamente graves ou femininas (12 ocorrências, contra apenas 2 agudas ou masculinas, “véu” e “céu”). Quanto ao ponto de vista gramatical, há apenas 2 exemplos

de rimas pobres (“desfolhá-las/calas” – verbos; e “véu/céu” – substantivos), sendo que os demais 5 pares (“bravas/enganavas” – adjetivo e verbo; “caístes/tristes” – verbo e adjetivo; “pensamento/um momento” – substantivo e advérbio; “neve/de leve” – substantivo e expressão adverbial; “de gelos/cabelos” – expressão adjetiva e substantivo) são todos ricos, talvez a vincar a raridade e a riqueza da situação vivenciada pelo eu-lírico: esta inclui o amor e a beleza da neve a cair, mas suponho que haja uma oscilação sutil para a segunda experiência, como tentarei demonstrar. Quanto ao ponto de vista fônico (considerando-se a rima com consoante de apoio, obsessão parnasiana pouco levada em conta pelo Simbolismo), vê-se que há apenas um exemplo de rima rica, “pensaMENTO/um moMENTO”, embora seja significativo que esta incida no único substantivo abstrato do poema, como já a indicar que o pensamento de ambos está alheado/alhures (no caso dela, distante do amor que ele supostamente lhe devota; no caso dele, fixado no espetáculo branco e raro da neve a cair, que lhe motiva fundas cogitações). Mas o sistema de rimas do soneto é ambíguo em outro sentido, complementar: as rimas da primeira estrofe, além de consoantes (ABBA), também podem ser consideradas como toantes, pois todas as tônicas finais dos versos são em *a* aberto: “bravas”, “desfolhá-las”, “calas” e “enganavas”, o que confere sutil musicalidade à estrofe. A sonoridade é explorada no poema de maneira requintada, e esconde um significado importante para a economia do texto. Vejamos como isto se dá:

Ao lado das aliterações das sibilantes, destaca-se a da fricativa sonora *v*, que perpassa praticamente todo o poema. Esta última, ligada à repetição da vogal *e* aberta (“inverno”, “neve”, “leve”, “véu”), fechada (“veio”) ou nasal (“vento”) muito contribui para a massa sonora do soneto. O *e* aberto comparece ainda em “castelos”, “pétalas” e “céu”, mas é mais frequente o *e* nasal ou fechado, como em “bem”, “cedo”, “alheio”, “pensamento”, “teus”, “momento”, “meus”, “gelos”, “quem”, “cabelos”... Também influi decisivamente na sonoridade a vogal aberta *o* de “rosas”, “vozes”, “nós” (duas vezes), “acrópole”, “redor” e “nossos”, embora se possa considerar que a vogal *o* fechada ou nasal prevalece (12 recorrências, contra sete da outra): “floriram”, “por”, “com”, “pouco”, “doidos”, “onde”, “como” (duas vezes), “sobre” (duas vezes), “flor” e “dois”. Contudo, na releitura atenta do poema, este dá a ver/ouvir que os sons abertos de *e* / *o* é que adquirem real significado em seu estrato sonoro (conjugados aos sons límpidos do *a* também aberto, como na primeira estrofe e/ou em palavras como

“há”, “perscrutaram”, “nupcial”, “esparze”. Incluímos também aqui o vocábulo “cismas” e a rima entre “caístes” e “tristes”, a despeito da carga semântica negativa destas duas palavras): assim, o contraste entre os sons **abertos e fechados** (ou **claros e escuros**), com nítida prevalência dos primeiros, já evidencia, no nível sonoro, que esta será a tônica do poema (uma apoteose do branco, dir-se-ia). A musicalidade sutil, cristalina, se mantém mesmo nos momentos em que é invadida pela turvação com que alguns vocábulos em *ão* e *u*, mais soturnos e pesados, parecem querer manchá-la, nas três últimas estrofes: “tão”, “vamos”, “mãos”, “vão”, “chão”, “quanta”, “surda”, “triunfo” e “vulto”.

Em suma, seja pelas rimas (não dispostas como num soneto clássico petrarquiano ou camoniano), pelas aliterações ou pelas assonâncias, o poema revela uma sonoridade sugestiva, límpida, bastante trabalhada, mas talvez estéril (em consonância com os estratos mais profundos do poema, como se tentará demonstrar). Esta limpidez musical parece corroborar a limpidez do ambiente descrito pelo eu-lírico (a brancura e a pureza da neve, nupcial, floral, a envolver a suposta amada como um véu de noivado).

Após estas considerações preliminares, vejamos os estratos mais profundos do poema:

Na primeira estrofe, as rosas bravas (vermelhas?), como metáfora do amor e do desejo do eu-lírico, floriram por engano no inverno e foram desfolhadas pelo vento. Este pode ser claramente tomado como símile das vozes com que a mulher também engana o poeta, desfolhando suas ilusões. É sintomático, assim, que esta estrofe, redundantemente, apresente duas vezes o mesmo sentido de logro, insídia, dolo ou falácia, seja através da expressão “por engano”, seja no uso da palavra “enganavas”, esta como verbo conjugado no pretérito imperfeito (indefinido, longínquo, nebuloso, mas de ação contínua e reiterada). Também chama a atenção a grafia de “vozes” no plural, reveladora das artimanhas sutis da mulher, como várias são as vozes, as origens, as direções e a intensidade do vento, em seus aspectos negativos ou positivos. Por fim, apesar de bravas, silvestres, selvagens, as rosas (o amor, o desejo) desabrocharam num momento errado, na estação errada (o inverno) e foram desfolhadas pelo vento, não se

sabendo se florirão quando da chegada da nova primavera, em tese mais propícia às florações. Quer-se dizer com isto, mais uma vez, que, similarmente, a floração do amor, do desejo (sempre alhures, sempre inalcançável) do eu-lírico também parece ter sido frustrado e desbaratado pela dúbia figura feminina. Outrossim, deve-se atentar para o duplo sentido de “bravas”(ferozes, furiosas, destemidas, brutais, intrépidas...), já que este adjetivo, aplicado a animais (lobos, leões, cães etc.), foi bastante utilizado, na poesia finissecular, para caracterizar os desejos masculinos em relação à mulher. Claro que aplicado a rosas, fora do contexto de silvestres, causa estranheza, e nos revela, talvez, o aspecto sugestivo, fluido e indefinido da lírica de Pessanha, tal qual deduzido por Álvaro Cardoso Gomes: animais e rosas podem ser selvagens, mas apenas os primeiros são ferozes. A delicadeza da metáfora do poeta, assim, pode revelar não apenas a fragilidade e a transitoriedade de seu amor, mas a fragilidade, o sem-sentido e a transitoriedade de qualquer experiência humana, sempre batida pelos ventos adversos do inverno, do gelo, do esquecimento e da morte.

Na segunda estrofe, a nova imagem de destruição, “Castelos doidos! Tão cedo caístes!...”, liga-se à das rosas despetaladas, mas apresenta certa antítese de espaço: enquanto as rosas desabrocham numa natureza aberta, hostil, os castelos animizados (novamente o uso da prosopopeia, em Pessanha) evocam um espaço fechado, confortável, onde se guardam os sonhos, os bens, as ilusões, as esperanças do poeta. Mas tais castelos são “doidos” (nova estranheza) e logo caem (batidos também pelo vento? Estamos diante, pois, de castelos de cartas, ou de areia, ou de água?). Tudo parece indicar que sim, dado o aspecto cediço, fluido, evanescente e quebradiço do mundo poético de Pessanha, inclusive no soneto em apreço. E continua a desolação existencial da voz lírica, através da indagação: “Onde vamos, alheio o pensamento, / De mãos dadas?”. O pronome, como se sabe, causa estranheza gramaticalmente, pois o correto, para indicar movimento, seria **aonde** (o mesmo deslize pode ser apontado no último terceto do segundo soneto de “Paisagens de inverno” reproduzido acima). No entanto, em abono do poeta e para a eficaz compreensão de sua poesia, diga-se logo que o pronome assim utilizado denota um aspecto importante de paralisia, prisão, falta de rumo e de transcendência (o que se coaduna com a leitura do símbolo da clepsidra feita acima). A tristeza, enfim, conjuga-se às ruínas dos castelos e às pétalas desfolhadas das rosas: mas os olhos da amada é que vão tristes, não os do poeta, que percebe num

relance os olhos da mulher, tristes ao extremo, assim como não sabe o motivo das mãos dadas e tampouco esclarece se o pensamento dele (ou dela) é que está alheado. Porém, conforme sugerido anteriormente, a imagem dúbia do alheamento parece contaminar ambos os atores do texto, o que então evidenciaria sua falta de comunicação, seu desajuste e distância, apesar das mãos enlaçadas.

Nos tercetos, prevalece a imagem da neve a cair, de modo talvez a soterrar tudo, pétalas de rosas bravas, castelos arruinados, o próprio eu-lírico e a amada: a neve, pois, cai de modo nupcial, surda, em triunfo, de leve, como um véu, como pétalas de branca flor de noivado. Quem derrama tais flores sobre os dois, a partir do céu? Como atingir este céu? Aonde vão o poeta e a mulher, imóveis sobre a “acrópole de gelos”, presos sob a neve que cai? A palavra acrópole, do grego antigo, segundo a definição dicionarizada, significa a cidadela fortificada e sagrada, geralmente situada na parte mais elevada das cidades antigas da Grécia, como a que ainda hoje pode ser visitada em Atenas. Seu uso no poema, seguido do qualificativo “de gelos”, é evidentemente metafórico, e parece denotar que o eu-lírico e a amada podem estar no alto de uma colina, mas que esse espaço não é, necessariamente, sagrado e fortificado: ambos não estariam, portanto, abrigados num local sagrado, mas sitiados num espaço juncado pela brancura infinita dos gelos, a despeito das imagens positivas com que a voz lírica qualifica a neve a cair. Insistindo na imagem “acrópole de gelos”, talvez se possa apontar aqui, num nível mais profundo, uma espécie de acusação, sugerida pelo eu-lírico, contra o rebaixamento do sagrado (ou do mito) no mundo moderno e contra o sentimento de decadência que permeia este mundo: ambos, rebaixamento e decadência, dizem respeito não apenas à realidade portuguesa da época do poeta (tema explorado em alguns de seus poemas, segundo vimos), mas são repercutidos na visão de mundo geral que perpassa o Simbolismo, cujos artistas a ele ligados explicitamente acusam a degradação do mundo moderno, a falta de magia e o excesso de cálculo, positivismo e naturalismo. Em contrapartida, veja-se que o poema, conquanto não seja explicitamente metalinguístico, parece referendar que é somente através da poesia (simbolista) que se pode resgatar a magia, o sagrado, o mito e a própria palavra, extremamente desgastada no comércio cotidiano. Daí o título deste trabalho, “Florescem as rosas bravas simbolistas”: estas, ainda que desabrochadas num tempo quase impróprio (ou talvez por isso mesmo) é que vão dar o tônus da melhor poesia do século XX, como se sabe.

Por analogia, pode-se então considerar que a expressão simbólica “acrópolis de gelo” revelaria a esterilidade do mundo prosaico, coadunando-se, portanto, com a esterilidade geral que emana do poema. Não há, nessa acrópole, um templo ou uma fortificação quaisquer, mas apenas as ruínas dos “castelos doidos” (metáfora para as ilusões e os sonhos do eu-lírico desfeitos tão precocemente), e sobre estas a neve que cai sem parar, fundindo tudo num “Branco deserto imenso” (PESSANHA, 1992, p.79) – se aproveitarmos, aqui, o verso da segunda estrofe de “Branco e vermelho”. Num primeiro momento, a apoteose do branco estaria a compensar, pela sublimação, a dor e a desilusão do sujeito poético (daí seu apreço pela beleza das flores brancas – metáfora para “neve” – que caem do céu); por outro lado, a queda gradativa da neve (branca, pura, rara; dotada de uma espiritualidade simbólica que a mulher parece estar longe de possuir), vai indicando, numa espécie de gradação ascendente e apoteótica, a necessidade do eu-lírico de fusão, dissolução e apagamento no Todo.

Popularmente, a cor branca significa pureza (este primeiro sentido é evidente em Pessanha, que não explora as várias gradações do branco que se percebem em Cruz e Sousa); porém, sendo a cor branca o resultado da união de todas as outras cores, na escala cromática, ousa considerar que o branco adquire, em Pessanha, um significado mais profundo: é o símbolo, por excelência, da fusão com o Todo, quando então se apaga e se dissolve a consciência fraturada e dolorosa do artista. Se assim é, o tema amoroso, que parecia ser o mais importante no poema, é desfeito (a mulher, no último terceto, é apenas um vulto), pois o soneto revela, enfim, a solidão, a dúvida, a incerteza, a angústia, o desconhecimento dos fenômenos simples e complexos, a própria ignorância de Deus, dos mistérios e dos desígnios de Deus (ou dos deuses): “Quem as esparze – quanta flor! – do céu” (o decassílabo sáfico está a mostrar-nos, na fluidez móbil de seus acentos, o resvalar e o duvidar da consciência fraturada do poeta).

Analisando mais detidamente o léxico do soneto, constata-se que este explora muitos substantivos concretos (“rosas”, “Inverno”, “vento”, “vozes”, “castelos”, “mãos”, “olhos”, “neve”, “pétalas”, “chão”, “acrópole”, “vulto”, “véu”, “flor”, “céu”, “cabelos”) e um único abstrato (“pensamento”). Tais substantivos, como sugerido acima, aparecem qualificados por sutil e, às vezes, insólita adjetivação (“rosas bravas”, “castelos doidos”, “alheio o pensamento”, “olhos tristes”), que, no caso de “neve”,

acumula-se: esta cai “nupcial”, “surda”, “em triunfo”, em “pétalas” – o que parece corroborar a leitura proposta acima sobre o alto significado do branco na poesia de Pessanha.

Os advérbios e expressões adverbiais revelam dois aspectos: o temporal (“No Inverno”, “há pouco”, “tão cedo”, “um momento”) e o modo como as ações vão se efetivando (“por engano”, “de leve”, “Em redor do teu vulto”). Porém, o mais importante deles, “onde” (que já mereceu outras considerações, mais acima), está a denotar a aparente incerteza e falta de perspectiva do eu-lírico, que parece não saber a qual lugar dirigir-se. Este advérbio é recorrente na poesia de Pessanha, mas aqui, na verdade, pode-se dizer que o eu-lírico não almeja ir a lugar algum, uma vez que quer esperar, parado e em relativo repouso, que o branco da neve assale de vez o espaço onde se encontra: isto se coaduna com a leitura proposta anteriormente, e novamente enfatiza a importância do branco na poesia de nosso autor.

A ênfase na gradativa passagem do tempo e nas ações (positivas e negativas) é evidente no uso dos vários verbos de ação (e/ou de movimento), que parecem ir num *crescendo*: “Floriram”, “veio”, “desfolhá-las”, “cismas”, “calas”, “enganavas”, “caístes”, “vamos”, “perscrutaram”, “cai”, “juncando”, “é”, “esparze”. São poucos os verbos, se os comparamos com os muitos substantivos concretos, mas é a ação demolidora e dissolvente daqueles sobre estes que cumpre salientar, em abono da leitura proposta: enfatizou-se, há pouco, os verbos ligados à figura feminina (quase todos, na verdade: “cismas”, “calas”, “enganavas”, “perscrutaram”, sendo que um deles, “vamos”, envolve o eu-lírico e a mulher). Aqui já é evidente, como propõe António Quadros, como a figura feminina, na poesia madura de Pessanha, é fugidia, fluida (como a água), evanescente.

Vejam agora os outros verbos: “as rosas bravas” por engano “floriram”, mas (em castigo?) “veio o vento desfolhá-las” (são dois verbos, “floriram” e “desfolhá-las” – em clara antítese –, que estão a demonstrar o efeito do tempo sobre as rosas); dos “castelos doidos” (do sonho e do desejo do poeta, ora desfeitos), pela apóstrofe sabe-se que “Tão cedo caístes!...” (apenas um verbo, já evidenciado anteriormente); os demais (“cai”, “juncando”, “é” e “esparze”), em número de quatro (mesmo número de verbos

ligados à figura feminina, mas com um sentido positivo que não é possível perceber nas ações da mulher), referem-se claramente ao fenômeno da neve a cair: evidente que, para o poema, não é o fenômeno em si que interessa, mas a simbologia que se pode extrair dele. Assim, os adjetivos pinçados do soneto (quatro), ao lado dos verbos (quatro), no tocante à neve, adquirem uma positividade que, decididamente, está ausente dos outros motivos explorados no poema (as rosas, os castelos, a mulher). Estes últimos como que se dissolvem – são, talvez, etapas necessárias que o eu-lírico atravessa, pois o desfazer-se gradativo deles em pétalas desfolhadas, ruínas e vã promessa encontra ecos na dissolução final que a voz lírica almeja para si mesma –, enquanto se adensa, já na superfície e mais ainda nas camadas profundas do texto, o “Branco deserto imenso” que é a alegria maior da voz lírica. Pois é neste “Branco deserto imenso”, efetivamente, que é possível a tão esperada fusão do Poeta com o Todo universal, daí advindo, finalmente, o apagamento e o apaziguamento de sua consciência fraturada[5].

Com isso, constata-se que os vários estratos do soneto são solidários e nos revelam pouco a pouco o significado profundo aqui exposto: este repercute, obviamente, em outros poemas do autor português e se configura como um tema obsessivo em sua poesia. Assim, é possível ligarmos o soneto “Floriram por engano as rosas bravas” ao “Poema final”, pois há inúmeras afinidades (temáticas, existenciais, de cosmovisão) entre ambos. Talvez não sejam os dois mais importantes poemas de Pessanha, mas são absolutamente reveladores da requintada carpintaria textual do poeta e, no plano humano, da profunda melancolia e da pulsão de morte que animam sua poesia:

“Onde vamos, alheio o pensamento, / De mãos dadas?”. De onde viemos? Onde estamos? O desfolhamento (das pétalas de rosas), o soterramento de ruínas (dos castelos, sejam estes de cartas, de areia, de água ou de sólido material quase eterno), a vã promessa de amor e felicidade, a vida, enfim, tudo é transitório e acaba sob o império do branco (“A igualdade é branca”, nos ensina também o belo filme de Krzysztof Kieslowski), sob a neve pura e branca que possibilita, enfim, a redenção para este bicho da terra tão pequeno. Neve redentora, branca e pura que, aqui e ali, é vincada ainda pelas pétalas vermelhas das rosas bravas, a vogar com o vento (a crermos, evidentemente, que tais rosas bravas são vermelhas, como o sangue dos poetas).



## REFERÊNCIAS

- CAMPOS, G. **Pequeno dicionário de arte poética**. 4.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 19\_\_.
- CASTRO, E. de. **Oaristos. Horas. Silva**. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1968 (Col. **Obras poéticas** – v. I).
- CRUZ E SOUSA, J. da. **Obra completa**. Organização de Andrade Murici. Atualização e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- FRANCHETTI, P. **Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha**. São Paulo: FAPESP/EDUSP, 2001.
- GOMES, A. C. **A metáfora cósmica em Camilo Pessanha. São Paulo: FFLCH/USP, 1977 (Boletim, 23 – Nova série)**.
- GUIMARÃES, F. Camilo Pessanha e os caminhos de transformação da poesia portuguesa. In:\_\_\_\_\_. **Simbolismo, Modernismo e vanguardas**. Porto: Lello & Irmão, 1992. p.25-38.
- \_\_\_\_\_. **Poética do Simbolismo em Portugal. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990**.
- \_\_\_\_\_. **Ficção e narrativa no Simbolismo**. Lisboa: Guimarães, 1988.
- HATHERLY, A. Breve introdução ao simbolismo português – seguida de dez leituras específicas dum poema de Camilo Pessanha. In:\_\_\_\_\_. **O espaço crítico** – do Simbolismo à vanguarda. Lisboa: Caminho, 1979. p.22-47.
- JÚDICE, N. **Viagem por um século de literatura portuguesa**. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
- MARTINS, F. C. **Poesia simbolista portuguesa**. Lisboa: Comunicação, 1990.
- MELO E CASTRO, E. M. de. **Literatura portuguesa de invenção**. São Paulo: DIFEL, 1984.
- PEREIRA, J. C. S. **Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa**. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975.
- \_\_\_\_\_. Camilo Pessanha e a transmutação simbolista. In:\_\_\_\_\_. **História crítica da literatura portuguesa: do fim-de-século ao Modernismo**. Lisboa/São Paulo: Verbo, 1995 (v. VII). p.127-172.
- PESSANHA, C. **Clepsidra e outros poemas**. Organização de João de Castro Osório. 7. ed. Lisboa: Ática, 1992.
- PESSOA, F. **Mensagem. Poemas esotéricos**. Edição crítica coordenada por José Augusto Seabra. São Paulo: Scipione Cultural, 1997 (Archives UNESCO, 28).
- PIRES, A. D. **Pela volúpia do Vago: o Simbolismo. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira**. 2002. 455 f. (2 v.). Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 2002.
- QUADROS, A. Camilo Pessanha, o simbolista. In:\_\_\_\_\_. **O primeiro modernismo português: vanguarda e tradição**. Mira-Sintra – Mem Martins: Europa-América, 1989. p. 77-120.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AMORA, A. S. **Presença da Literatura portuguesa: Simbolismo**. 5. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, [19\_\_], (v. IV).

MOISÉS, M. **A literatura portuguesa**. 29. ed., revista e aumentada. São Paulo: Cultrix, 1997.

RAMOS, F. **Eugénio de Castro e a poesia nova**. Lisboa: Ocidente, 1943.

SIMÕES, J. G. **Itinerário histórico da poesia portuguesa: de 1189 a 1964**. Lisboa: Arcádia, 1964.

\_\_\_\_\_. **Perspectiva histórica da poesia portuguesa: dos simbolistas aos novíssimos (Século XX)**. Porto: Brasília, 1976.

[1] A temática decadentista a que se refere o autor está exaustivamente estudada e exemplificada no capítulo III de seu livro *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa* (1975). Em tese de Doutorado que defendi em 2002, na UNESP/Araraquara, aproveitei este e o capítulo seguinte do livro para sumarizar tanto os temas quanto as conquistas estéticas que vão do Decadentismo ao Simbolismo, em língua portuguesa (PIRES, 2002, p.116-124). Pois o estudo de Seabra Pereira tem o mérito (entre outros) de mostrar claramente a **passagem** de uma estética a outra, em Portugal, e isto foi de suma importância para a minha compreensão do Decadentismo-Simbolismo no Brasil e da revolucionária poesia de nosso Cruz e Sousa, em particular.

[2] Não será fora de propósito lembrar que Fernando Pessoa, na segunda parte de *Mensagem*, “Mar português”, ainda imbuído desse mesmo sentimento de decadência, fará ecoar, intertextualmente, os versos de Pessanha em pelo menos dois poemas, “III. Padrão”, “Só encontrará de Deus na eterna calma / O porto sempre por achar.” (PESSOA, 1997, p.49); e “XII. Prece”, “E outra vez conquistemos a Distancia – / Do mar ou outra, mas que seja nossa!” (p.60).

[3] Reproduzo a estrofe inicial e a final do poema: “Quando se erguerão as seteiras, / Outra vez, do castelo em ruína, / E haverá gritos e bandeiras / Na fria aragem matutina? // [...] E quando, ó Doce Infanta Real, / Nos sorrirás do belveder? / – Magra figura de vitral, / Por quem nós fomos combater...” (PESSANHA, 1992, p.59). O próprio António Quadros evidencia a “[...] influência directa destes poemas, o *Castelo de Óbidos* e sobretudo *San Gabriel*, na *Mensagem*, de Fernando Pessoa, que deles toma tantos acentos simbolistas, decadentistas, regeneracionistas, bem assim como o espírito da síntese, a concisão, o idealismo.” (QUADROS, 1989, p.114).

[4] Obviamente, na leitura deste verso não se pode contar a letra “p” da palavra “nupcial” como sílaba isolada. Este era um hábito romântico execrado pelos parnasianos, e chama-se, tecnicamente, suarabácti, assim definido por Geir Campos: “Expressão adaptada da gramática hindu, para designar a *vogal de apoio* desenvolvida por anaptixe e que os poetas utilizam às vezes para, expressamente ou não, aumentar o número silábico de um verso [...]” (CAMPOS, 19\_\_, p.154; grifos do autor). Campos

cita dois exemplos de versos decassílabos que utilizam o recurso, ambos colhidos em Gonçalves Dias: “Que importa o fel na taça do a/b/sin/to” e “Contudo os olhos de i/g/nó/bil pranto”. Não é o caso, no verso de Pessanha.

[5] Como já referido à exaustão, a imagem cromática **branco e vermelho** é obsessiva em Pessanha, e nos remete ao segundo poema (anteriormente transcrito) de “Roteiro da vida”, bem como a “Branco e vermelho” (publicado pela primeira vez no jornal *Ideia nova*, de Macau, em 18 de março de 1929, três anos após a morte do autor), que António Quadros considera “[...] o mais misterioso, mais profundo e porventura mais belo dos poemas de Camilo Pessanha [...]” (QUADROS, 1989, p.118). Além disso, tem-se frisado a ousadia, a notável inovação técnica e a consciência construtiva do poeta neste que talvez tenha sido um de seus últimos trabalhos – e que permanece como o testamento poético do Artista.