

O Simbolismo em Portugal: uma leitura de Camilo Pessanha

RICARDO GERMANO

*Graduando em Letras – Licenciatura em Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Pernambuco. Bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET Letras/ UFPE).
e-mail: ricardocgermano@gmail.com*

RONALDO SOUZA

Graduando em Letras – Licenciatura em Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Pernambuco. e-mail: ronaldosouza.souza@gmail.com

Resumo: Tendo em vista os aspectos caros ao Simbolismo, faremos uma síntese da representatividade deste movimento literário em terras portuguesas, explanando brevemente acerca dos seus maiores expoentes. Após isso, seguirá uma leitura interpretativa de alguns poemas de Camilo Pessanha, o maior nome simbolista em Portugal. Veremos em alguns poemas selecionados a relação entre água e tempo que permeia sua obra, bem como aspectos da musicalidade dos seus versos. Algumas características formais e estilísticas da sua poética também serão abordadas. Tentaremos mostrar como estes traços corroboram o langor resoluto e melancólico ao qual se entregaram os versos de Pessanha.

Palavras-chave: Simbolismo; Camilo Pessanha; literatura portuguesa.

Abstract: Considering the main aspects of Symbolism, we will make a synthesis of the representativeness of this literary movement in Portuguese lands, explaining briefly about its most important exponents. Afterwards, there comes an interpretative reading of some poems by Camilo Pessanha, the greatest symbolist name in Portugal. We will see in some selected poems the relation between water and time which permeates his work, as well as aspects of musicality of his verses. Some formal and stylistic characteristics of his poetic will also be approached. We will try to show how these features confirm the resolute and melancholic languor to which Pessanha's verses are devoted.

Keywords: Symbolism; Camilo Pessanha; Portuguese literature.

O Simbolismo em Portugal

O instaurador do Simbolismo em Portugal é o poeta Eugênio de Castro, com o seu livro *Oaristos*, de 1890. Mas, de acordo com Álvaro Cardoso Gomes (1986, p. 12-13), algumas figuras da geração realista já contribuíam erigindo as bases do movimento

que viria a ser consolidado com o já referido Eugênio de Castro, e com Antonio Nobre e Camilo Pessanha. O pessimismo e o desencanto de Antero de Quental, a musicalidade dos versos de Guerra Junqueiro e o visionarismo de Gomes Leal são os antecedentes mais notáveis que preparam o terreno para o aparecimento da estética simbolista em terras lusas.

Além disto, cabe ressaltar também o surgimento em Coimbra, em 1889, de duas revistas que almejam divulgar a nova poética em Portugal: a revista *Boêmia Nova* e a *Os Insubmissos*. A respeito delas, António José Saraiva e Óscar Lopes nos falam que ambas “disputaram em 1889 a primazia nas inovações rítmicas (tripartição do alexandrino) e estilísticas, fazendo grande alarde dos nomes então em voga nas letras francesas” (SARAIVA; LOPES, 2001, p. 975). Além destas, em 1895 aparece a revista *A Arte*, dirigida por Silva Gaio, Carlos Mesquita e Eugênio de Castro, na qual colaboraram nomes de relevo como os de Paul Verlaine, Gustave Kahn e Émile Verhaeren. É forçoso ainda lembrar a série de vinte poemas, intitulada *Alma Póstuma*, lançada por D. João de Castro em 1891 na *Revista de Portugal*.

Os primeiros momentos simbolistas em Portugal foram marcados, como nos explicam Saraiva e Lopes, “por preocupações versificatórias e verbais” (SARAIVA; LOPES, 2001, p. 976). Podemos perceber isto de modo bastante nítido pela leitura do prefácio de Eugênio de Castro a *Oaristos*. Antes de tudo, o poeta critica os “lugares-comuns” que dominavam a poesia portuguesa de então, tais como “olhos comparados a estrelas”, “brancura de luar e de neve”, “luas de prata”, dentre outros. A seguir, ele comenta a pobreza das rimas: “lábios rimando sempre com sábios”, “sol com rouxinol” e “nuvens com Rubens (?)”. Não menos “franciscana” é a pobreza do vocabulário: “talvez dois terços das palavras, que formam a língua portuguesa, jazem absconsas, desconhecidas, inertes, ao longo dos dicionários, como tarecos sem valor em lojas de arrumação” (CASTRO, in: GOMES, 1985, p. 90).

Eugênio de Castro vai ainda afirmar a respeito de *Oaristos* que “este livro é o primeiro que em Portugal aparece defendendo a liberdade do Ritmo contra os dogmáticos e estultos decretos dos velhos prosodistas” (CASTRO, in: GOMES, 1985, p. 90). Assim, o panfletário poeta – assumidamente influenciado por Francis Vielé-Griffin e por Jean Moreás – vai defender o deslocamento da cesura fixa dos versos alexandrinos e, até mesmo, a ausência de cesuras nos versos. Ele ainda atribui a si mesmo a introdução da aliteração e da forma *rondel* na poesia portuguesa. Apreciador da rima rara e de um vocabulário rebuscado, Eugênio de Castro acaba por escrever um texto frágil enquanto doutrina estética, uma vez que nele não há “nenhuma preocupação com uma concepção de mundo mais abrangente”, tendo o poeta captado “as novidades simbolistas de fora para dentro” (GOMES, 1985, p. 93).

Antônio Nobre e Camilo Pessanha, por isso, não foram seduzidos pelo didatismo das “inovações” propostas por Eugênio de Castro e terminaram por trilhar rumos próprios, cada um de acordo com o seu modo de proceder, na aventura da poesia simbolista.

Álvaro Cardoso Gomes (1986, p. 14-16) distingue três correntes diversas, porém permutáveis, quanto às inovações formais da poesia simbolista em Portugal. A primeira, relacionada a Eugênio de Castro, busca a “expressão especiosa, rica”, marcadamen-

te influenciada pelos resquícios de Parnasianismo que nunca abandonaram o autor de *Horas*. A intenção de se criar um clima onírico por meio do uso de aliteraões, ecos e sinestésias acaba, na maioria das vezes, manifestando a artificialidade deste poeta.

A segunda corrente, que diz respeito a Antônio Nobre, procura a “fala fluente, que se aproxima da oralidade”. O coloquialismo do autor de *Só* valoriza “o natural e o espontâneo do verso”, no qual “a sintaxe despojada e a musicalidade se fundem para traduzir o rio subterrâneo da memória”. Antônio Nobre é, pois, autor de uma poesia memorialista, na qual perpassam todas as marcas da sua juvenildade. Exemplo desta característica pode nos ser dado pelo soneto *Menino e Moço*. A simplicidade da linguagem também vai aparecer em poetas como Augusto Gil e Silva Gaio.

Enfim, a terceira corrente, da qual é Camilo Pessanha o maior representante, parte em busca de uma “expressão fluida, quase transparente”. Visivelmente sob influência do francês Paul Verlaine, esta tem como atributo mais evidente a sugestividade dos versos. Enquanto Pessanha se vale metaforicamente da fluidez da água – elemento constitutivo fundamental da sua poesia – Antônio Patrício – também incluso nesta tendência – faz uso de uma “visão estetizante do Universo” para tornar menos densa a essência das coisas. É nestes poetas que o Símbolo, por meio do implícito e da sugestividade, atinge o sentido almejado pelos simbolistas.

Conforme nos ensina Massaud Moisés (2005, p. 213-214), a poesia simbolista portuguesa, em consonância com o seu projeto de sugestividade, começa por repudiar a linguagem direta da prosa narrativa. A nova estética em Portugal sofre, contudo, fortes influências do apego à forma parnasiana, dos aspectos decadentistas franceses e de um neogarretismo que a fez se agarrar a um “tradicionalismo de base histórica e folclórica” (MOISÉS, 2005, p. 213).

Álvaro Cardoso Gomes (1986, p. 19) observa que enquanto o Simbolismo francês está mais atrelado ao caráter urbano e cosmopolita, o português é mais propenso à valorização do ambiente campesino. É o que se chama de neogarretismo, uma vez que o modelo deste grupo de poetas – que buscavam “fundir o universal da estética à cor local” (GOMES, 1986, p. 19) – era o romântico Almeida Garrett.

Eugênio de Castro entra em contato com a poesia decadentista francesa numa viagem que ele faz a Paris. Na volta, dá a lume a revista *Os Insubmissos* (1889) e o livro *Oaristos* (1890). Desde o livro com o qual inaugura a estética simbolista em Portugal, Eugênio de Castro já manifesta o apreço por um barroquismo de linguagem. “Barroquismo explicável por deficiente e intelectual assimilação dos recursos decadentistas, e ligado ao culto declarado das formalidades que se associam ao longínquo modelo camoniano” (MOISÉS, 2005, p. 16). Este tom artificial ainda se mantém no seu livro subsequente *Horas* (1891). Além destes, Eugênio de Castro ainda é autor de uma obra bastante vasta na qual ele desenvolve “um confesso neoclassicismo, em tudo oposto às pretensões simbolistas” (MOISÉS, 2005, p. 217). A principal virtude de Eugênio de Castro repousa, pois, na sua mera importância histórica de iniciador do Simbolismo em Portugal, uma vez que “à sua poesia, fidalga como ele, faltam as inquietações que fazem as obras poéticas superiores” (MOISÉS, 2005, p. 217).

“Antônio Nobre é uma sensibilidade romântica, expressa de forma ao mesmo tempo simbolista e moderna” (MOISÉS, 2004, p. 369). Esta definição nos dá um panora-

ma completo e sucinto da poética de Antônio Nobre. De alma sentimental, emotiva e introspectiva, Nobre cultivou uma autocontemplação terna e piedosa. Como assinala Massaud Moisés (2005, p. 219), ao se debruçar sobre o seu mundo interior, este poeta desempenha uma penosa ponderação a respeito da sua vida – a qual é encarada como uma *via-crucis*. Intimamente tocado pelo neogarretismo, Nobre cultuava a paisagem e a gente portuguesas, ao passo que empreendeu – como Almeida Garret fez na prosa – uma revolução na linguagem poética por meio do tom narrativo, coloquial e prosaico dos seus versos. A razão e a inteligência são nele deixadas de lado em detrimento do sentimentalismo. O inconformismo e a incapacidade de adesão às normas poéticas o tornam um precursor da poesia moderna. Se lermos a poesia de Antônio Nobre “sem preocupações de ordem crítica, e sim com o intuito de conviver com a beleza que gera emoção estética, – então haverá poucos poetas portugueses que se lhe comparem” (MOISÉS, 2005, p. 221).

Camilo Pessanha: a essência do Simbolismo português

Camilo Pessanha, maior poeta da geração simbolista em Portugal, nasceu em Coimbra no ano de 1867. Ainda em Coimbra, ingressa, em 1887, na Universidade e começa os estudos de Direito. Em 1894, já formado, muda-se para Macau, colônia portuguesa na China, para trabalhar como professor do ensino secundário. No Oriente, acaba se viciando em ópio. Ainda em Macau, passa a trabalhar, a partir de 1900, como Conservador do Registro Predial e, ao mesmo tempo, publica alguns poemas em periódicos. Já doente por conta do ópio, visita sua terra natal algumas vezes. Numa dessas visitas, dita para João de Castro Osório, filho da escritora Ana de Castro Osório, poemas preservados em memória. Em 1916, uma parte dos poemas obtidos por João de Castro é divulgada na revista *Centauro*. Em 1920, com alguns poemas já publicados em revista e outros inéditos, surge a primeira edição de *Clepsidra*. Todavia, passados seis anos da publicação do seu único livro, Camilo Pessanha morre de doença nevrálgica e corroído pelo ópio em Macau.

Camilo Pessanha conseguiu produzir “o melhor conjunto de poemas simbolistas portugueses, que exerceram profunda influência na geração de *Orpheu*” (SARAIVA; LOPES, 2001, p. 977). Sua poética é carregada de música, sugestões e símbolos, bem ao gosto do estilo simbolista.

Entre os vários temas abordados na poética de Camilo Pessanha, um está diretamente relacionado ao poeta: o sentimento de perda que se dá em consequência da mudança para Macau.

No soneto *Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho* – o mais autobiográfico de Camilo Pessanha –, o tema é a decepção com a própria vida e o desejo de não mais existir. O uso dos pronomes pessoais (*eu, me*) e dos possessivos (*meu, minha, meus*), todos de primeira pessoa, coloca o eu lírico e sua crise existencial no cerne da poesia. Veja-se:

Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho,
Onde esperei morrer, – meus tão castos lençóis?
Do meu jardim exíguo os altos girassóis
Quem foi que os arrancou e lançou ao caminho?

Quem quebrou (que furor cruel e simiesco!)
A mesa de eu cear, – tábua tosca, de pinho?
E me espalhou a lenha? E me entornou o vinho?
– Da minha vinha o vinho acidulado e fresco...

Ó minha pobre mãe!... Não te ergas mais da cova.
Olha a noite, olha o vento. Em ruína a casa nova...
Dos meus ossos o lume a extinguir-se breve.

Não venhas mais ao lar. Não vagabundes mais,
Alma da minha mãe... Não andes mais à neve,
De noite a mendigar às portas dos casais.

(PESSANHA, 2009, p. 79)

Neste poema, as imagens dos “lençóis de linho” puros e aconchegantes, do “jardim exíguo” com seus “altos girassóis” e da rude “mesa de eu cear” reconstroem, sugerem “a pureza materna da infância rural” (SARAIVA; LOPES, 2001, p. 978). Contudo, esse ambiente puro, calmo e rústico é alterado por ações violentas (*rasgar, arrancar, quebrar, espalhar, entornar*), causando o sofrimento no mundo interior do poeta. A aflição ganha mais acento a partir da metáfora apresentada no último verso do primeiro terceto: “Dos meus ossos o lume a extinguir-se breve”. A repetição do pronome “quem” ao longo do poema e as interrogações nos finais dos versos tornam visível a dúvida do poeta acerca dos sujeitos que lhe causaram dor e a conseqüente procura por tais indivíduos, revelando a aflição que tal situação lhe causava. A cadeia de frases imperativas negativas (“Não venhas mais ao lar. Não vagabundes mais,/ Alma da minha mãe... Não andes mais à neve”), além de fazerem referência à figura materna, representam a submissão do eu poético à lamúria que não encontra perspectiva de melhora da sua situação existencial.

Para Bárbara Spaggiari,

O relato de impressionante violência com que expõe os fragmentos do lar destruído, torna palpável, quase física, a diversidade entre a ficção literária e uma realidade dolorosa que nem sequer a distância — no espaço e no tempo — consegue atenuar (SPAGGIARI, 1982, p. 44)

O tempo, temática constante na poética de Camilo Pessanha, representa a “fragmentação do real” (GOMES, 1986, p. 21). O título *Clepsidra* – relógio de água usado na antiguidade – é bem sugestivo e nos remete a algo que flui devagar, à passagem do tempo e, conseqüentemente, à passagem da vida com a inevitável aproximação da

morte. Para representar o fluir do tempo, Camilo Pessanha recorre à imagem da água: “A água é parte integrante da paisagem, quer ela seja evocada na memória, ou despertada por um som, uma sensação momentânea” (SPAGGIARI, 1982, p. 105). Ela é o elemento que dirige o sujeito ao esquecimento e aparece nos poemas de Camilo Pessanha, por exemplo, na forma de rios: “Águas claras do rio! Águas do rio,” em *Paisagens de Inverno II*; de mares: “Vê-se o fundo do mar, de areia fina...” em *Vênus II*; e na forma sólida: “Blocos de gelo!” em *Violoncelo*. Todavia, seu percurso natural corre como o tempo. Sobre isto, Barbara Spaggiari argumenta que

esta dimensão líquida do universo de Pessanha ligou-se, por um lado, à percepção do fluir imparável do tempo; e, por outro, conjuga-se com uma visão da realidade que não é menos flutuante, fugidia e indefinível, porque em perpétuo movimento (SPAGGIARI, 1982, p. 106).

No poema *Imagens que passais pela retina*, tem-se o embate entre visão e água. Essa relação atribui às imagens um movimento de fuga. A “água cristalina” permite a fuga sem retorno aos locais mais distantes. Esse elemento fundamental à natureza surge também “escuro” em um lago – espécie de extensão de um estado de alma do sujeito lírico. A força com que corre, a qual também denota a rápida progressão temporal, é percebida já nos primeiros versos de abertura do soneto: “Imagens que passais pela retina/ Dos meus olhos, por que não vos fixais?”. A repetição do verbo “passar”, logo no primeiro quarteto do poema, e a preposição “para” revelam, com intensidade, o movimento, o efeito da tensão provocada pela passagem do tempo. Essa tensão é reforçada pela presença da forma interrogativa “– Por que ides sem mim, não me levais?”. Os *enjambements* iniciais do soneto *Imagens que passais pela retina* corroboram a impressão de movimento contínuo, de correr incessante das imagens. É a forma em íntimo diálogo com o conteúdo:

Imagens que passais pela retina
 Dos meus olhos, por que não vos fixais?
 Que passais como a água cristalina
 Por uma fonte para nunca mais!...

Ou para o lago escuro onde termina
 Vosso curso, silente de juncais,
 E o vago medo angustioso domina,
 – Por que ides sem mim, não me levais?

Sem vós o que são os meus olhos abertos?
 – O espelho inútil, meus olhos pagãos!
 Aridez de sucessivos desertos...

Fica sequer, sombra das minhas mãos,
 Flexão casual de meus dedos incertos,

- Estranha sombra em movimentos vãos.
(PESSANHA, 2009, p. 80)

No soneto *Paisagens de Inverno II*, além de a passagem do tempo estar associada às “águas fugidias” do rio, outro elemento foi utilizado para associar a água ao tempo: as estações do ano. O outono “magoado” dá passagem ao inverno “álgido” e “frio”, com isso, as imagens que passam no “olhar cansado” são transportadas pelo som das fricativas (*vão; vais; vazio; ficai; flutuando; fugidias; frias*):

PAISAGENS DE INVERNO II

Passou o outono já, já torna o frio...
– Outono de seu riso magoado.
Álgido inverno! Oblíquo o sol, gelado...
– O sol, e as águas límpidas do rio.

Águas claras do rio! Águas do rio,
Fugindo sob o meu olhar cansado,
Para onde me levais meu vão cuidado?
Aonde vais, meu coração vazio?

Ficai, cabelos dela, flutuando,
E, debaixo das águas fugidias,
Os seus olhos abertos e cismando...

Onde ides a correr, melancolias?
– E, refratadas, longamente ondeando,
As suas mãos translúcidas e frias...
(PESSANHA, 2009, p. 66)

A musicalidade é uma questão fundamental no Simbolismo, pois “a música surge como o meio de o artista sugerir impressões ao ouvinte” (GOMES, 1994, p. 45). Na obra poética de Camilo Pessanha, a musicalidade dos versos “resulta de expedientes técnico-estilísticos conjugados entre si de diferentes maneiras, e que interessam quer à roupagem fônica da poesia quer o ritmo do verso” (SPAGGIARI, 1982, p. 57). Dessa forma, Camilo Pessanha conseguiu, como nenhum outro, fundir música e poesia.

Os poemas *Ao Longe os Barcos de Flores*, *Viola Chinesa* e *Violoncelo* representam o vínculo com a tradição reconhecidamente simbolista: a musicalidade. Os títulos dos poemas são bem sugestivos, pois, ao fazer menção aos instrumentos musicais – flauta, viola e violoncelo –, mostram a importância da musicalidade na construção dos poemas de Pessanha.

Nos poemas *Ao Longe os Barcos de Flores* e *Viola Chinesa*, observa-se o esquema métrico do *rondel*, ou seja, além do uso das rimas fixas – no caso, interpoladas (ABBA) –, os dois primeiros versos da primeira quadra vão ser os dois últimos versos da segun-

da quadra e o primeiro verso da primeira quadra será o último verso do poema. Ao fazer uso desse esquema de disposição dos versos ao longo dos poemas, Camilo Pessanha faz com que eles alcancem uma estrutura cíclica, como ocorre com a música. Essa aproximação do verso à música, “surpreende a lei subentendida nas relações entre sujeito e objecto, entre matéria e ideia, entre realidade e sonho” (SPAGGIARI, 1982, p.10). Observe:

AO LONGE OS BARCOS DE FLORES

Só, incessante, um som de flauta chora,
Viúva, grácil, na escuridão tranquila,
– Perdida voz que de entre as mais se exila,
– Festões de som dissimulando a hora –

Na orgia, ao longe, que em clarões cintila
E os lábios, branca, do carmim desflora...
Só, incessante, um som de flauta chora,
Viúva, grácil, na escuridão tranquila.

E a orquestra? E os beijos? Tudo a noite, fora,
Cauta, detém. Só modulada trila
A flauta flébil... Quem há de remi-la?
Quem sabe a dor que sem razão deplora?

Só, incessante, um som de flauta chora...
(PESSANHA, 2009, p. 87)

VIOLA CHINESA

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

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

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

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

Em *Viola Chinesa*, a repetição de fonemas nasais no final dos versos (*parlenda/ atenda/ prenda/ ofenda/ distenda*) e o uso das consoantes sonoras (“A lengalenga fastidiosa”) imitam o som da viola chinesa. Esse recurso conduz o poema aos ouvidos do leitor, criando nele a sensação de estar ouvindo o som do instrumento a partir dos estímulos sonoros.

A respeito de *Ao Longe os Barcos de Flores*, Álvaro Cardoso Gomes comenta que Camilo Pessanha “imita os movimentos de uma melodia, com a repetição de um mesmo tema e de suas variações” (GOMES, 1994, p. 34).

É importante ressaltar que não são apenas os aspectos técnico-estilísticos os responsáveis pela musicalidade dos poemas. Aspectos formais, semânticos e sintáticos contribuem também para a musicalidade e para a compreensão dos versos. Pessanha utiliza na composição de *Violoncelo* rimas perfeitas (soluçam: ouçam: debruçam), ecos (arcos: barcos) e rimas graves (arcadas: aladas; lacustres: balaústres). O ritmo partido, fragmentado do poema ocorre por conta do metro curto em estrofes de cinco versos com esquema de rimas ABAAB. O quinto verso de cada estrofe parece querer compensar o metro curto utilizado no poema. Isso se dá porque ele alonga a bem mais usual estrofe de quatro versos. Além disso, a metrificação empregada acompanha o som do violoncelo, que pede andamentos musicais lentos:

VOLONCELO

Chorai, arcadas
Do violoncelo,
Convulsionadas.
Pontes aladas
De pesadelo...

De que esvoaçam,
Branco, os arcos.
Por baixo passam,
Se despedaçam,
No rio os barcos.

Fundas, soluçam
Caudais de choro.
Que ruínas, ouçam...
Se se debruçam,
Que sorvedouro!

Lívidos astros,
Soidões lacustres...
– Lemes e mastros...
E os alabastros
Dos balaústres!

Urnas quebradas.
 Blocos de gelo!
 Chorai, arcadas
 Do violoncelo,
 Despedaçadas...

(PESSANHA, 2009, p. 91-92)

O imperativo “Chorai, arcadas” do primeiro verso traduz a situação existencial melancólica do eu lírico que, em vez de pedir o canto, que seria mais apropriado para acompanhar a música do violoncelo, pede o pranto. Essa melancolia se intensifica ainda mais quando as arcadas do violoncelo se “despedaçam” e “fundas, soluçam”. Cada parte do poema representa o estado de espírito do sujeito poético. As imagens e associações apresentadas na composição sugerem uma sensação de mistério e tristeza. A sonoridade grave e lúgubre, representada nos ditongos e no *a* e *u* tônicos, emitida pela melopeia dos versos provoca um estado de espírito apreensivo e traduz a melancolia do eu lírico.

Em Camilo Pessanha, “os fragmentos da realidade são percebidos como imagens desarticuladas e fluidas, que se sucedem sem paragem, num movimento incessante dominado pelas leis da analogia e não da lógica” (SPAGGIARI, 1982, p. 94). Assim, em *Violoncelo*, a elisão do verbo e o predomínio das frases nominais (*Lívidos astros,/ Soidões lacustres.../ Lemes e mastros...*) somadas às associações de barcos despedaçados, urnas quebradas e arcadas despedaçadas expõem a amargura e a impressão de ruína e destruição que se alastra em todo o poema.

A ideia de mundo fragmentado também é vista em outros poemas como, por exemplo, neste terceto de *Paisagens de Inverno II*:

Onde ides a correr, melancolias?
 — E, refratadas, longamente ondeando,
 As suas mãos translúcidas e frias...

(PESSANHA, 2009, p. 66)

Em *Imagens que passais pela retina*:

Sem vós o que são os meus olhos abertos?
 — O espelho inútil, meus olhos pagãos!
 Aridez de sucessivos desertos...

(PESSANHA, 2009, p. 80)

Na quadra de *Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho*:

Quem quebrou (que furor cruel e simiesco!)
 A mesa de eu cear, – tábua tosca de pinho?
 E me espalhou a lenha? E me entornou o vinho?
 — Da minha vinha o vinho acidulado e fresco...

(PESSANHA, 2009, p. 79)

E em *Vênus II*:

Tantos naufrágios, perdições, destroços!
Ó fúlgida visão, linda mentira!
(PESSANHA, 2009, p. 89)

Ainda em *Vênus II*, o uso dos diminutivos na última estrofe tem por objetivo diminuir as impressões terríveis das imagens que representam:

Singra o navio. Sob a água clara
Vê-se o fundo do mar, de areia fina...
Impecável figura peregrina,
A distância sem fim que nos separa!

Seixinhos da mais alva porcelana,
Conchinhas tenuemente cor de rosa,
Na fria transparência luminosa
Repousam, fundos, sob a água plana.

E a vista sonda, reconstrui, compara.
Tantos naufrágios, perdições, destroços!
Ó fúlgida visão, linda mentira!

Róseas unhinhas que a maré partira...
Dentinhos que o vaivém desgastara...
Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...
(PESSANHA, 2009, p. 89)

Tais imagens, apesar de fazerem sentido se interpretadas literalmente, parecem mais sugerir os destroços interiores que assomam a situação existencial do sujeito poético.

Na poética de Camilo Pessanha, as reticências, os parênteses, o uso abundante do travessão e a desarticulação sintática proveniente da elisão dos verbos fazem com que as imagens se apresentem soltas e, assim, dão margem para o leitor completar, pela intuição, o sentido das imagens. Essas imagens soltas, fragmentadas, segundo Álvaro Cardoso Gomes, “metaforizam um mundo caótico, anterior ainda à criação da linguagem” (GOMES, 1986, p. 17). Além dessa ideia, esses recursos rompem a linearidade do tempo contínuo, discursivo, provocando quebras nos versos e, conseqüentemente, a suspensão temporal.

O léxico, outro elemento a ser considerado em Pessanha, representa no seu trabalho poético um elemento definidor. No Simbolismo, os poetas não estavam preocupados em descrever objetivamente uma situação ou cena, e sim, evocar os sentimentos e as sensações que elas podem transmitir. Dessa forma, o emprego acentuado dos adje-

tivos nos vários poemas (*castos, altos, frios, fastidioso, cansado, vazio, vago, silente*) expressa a essência da sua alma. Nesse sentido, Barbara Spaggiari conclui que

o léxico de Pessanha demonstra, com a sua nítida predileção pelas formas adjectivas, que a realidade é tomada subjectivamente nas suas qualidades acessórias: não interessa a definição do objecto, mas sobretudo a sua conotação (SPAGGIARI, 1982, p. 88-89).

Como a função do símbolo era sugerir, os poetas simbolistas deram bastante atenção à linguagem cromática, atribuindo significados às cores. No colorido poético de Camilo Pessanha, as imagens visuais despertadas pelas cores são carregadas de analogias e intuições. No soneto *Vênus II*, por exemplo, os “seixinhos da mais alva porcelana” e as “conchinhas tenuemente cor-de-rosa” podem estar relacionados ao momento em que o poeta era criança e que tudo em sua volta era tranquilo e puro.

A partir da sua angústia existencial, Camilo Pessanha nos fornece uma produção poética que adentra pelo íntimo mais recôndito do poeta e que se faz universal por propiciar que nos reconheçamos em seus versos. Contudo, este estado de alma não se mostra de maneira facilmente perceptível. É preciso que saibamos e nos deixemos envolver pelo cromatismo, pela musicalidade e pela sugestividade que, nas entrelinhas, dão o tom da poesia que enleia poeta e leitor.

Referências

CASTRO, Eugênio de. “Prefácio da primeira edição de *Oaristos*”, in: GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985, pp. 89-95.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *Poesia Simbolista*. São Paulo: Global, 1986.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 33 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

_____. *A literatura portuguesa através dos textos*. 26 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

_____. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

PESSEANHA, Camilo. *Clepsidra*. Organização, apresentação e notas por Paulo Franchetti. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17 ed. Porto: Porto Editora, 2001.

SPAGGIARI, Barbara. *O simbolismo na obra de Camilo Pessanha*. Trad. Carlos Moura. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

Artigo recebido em 27/07/2011

Aceito para publicação em 06/10/2011