



Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

O SIMBOLISMO
NA OBRA
DE CAMILO PESSANHA

COMISSÃO CONSULTIVA

JACINTO DO PRADO COELHO
Prof. da Universidade de Lisboa

JOÃO DE FREITAS BRANCO
Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL
Escritor e Cientista

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ÁLVARO SALEMA

BARBARA SPAGGIARI

O Simbolismo
na obra
de Camilo Pessanha



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DAS UNIVERSIDADES

Título

O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha

Tradução do italiano por Carlos Moura

Biblioteca Breve / Volume 66

1.^a edição — 1982

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação e das Universidades

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*
Divisão de Publicações
Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

Tiragem
5000 exemplares

Distribuição Comercial
Livraria Bertrand, SARL
Apartado 37, Amadora – Portugal

Composto e impresso
nas Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand
Venda Nova - Amadora — Portugal

Maio 1982

A minha mãe

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUÇÃO	7
I / A VIDA E A OBRA: UM BINÓMIO INDISSO- CIÁVEL	11
1. Algumas notas biográficas	11
2. Entre biografia e poesia	16
3. Macau e o suposto exotismo da obra.....	26
II / A POÉTICA DE PESSANHA.....	35
III /ASPECTOS ESTILÍSTICOS DA OBRA DE PESSANHA	43
1. A temática.....	43
2. Entre metáfora e símbolo.....	46
3. A musicalidade	56
4. A métrica.....	69
IV / A SINTAXE DE PESSANHA.....	85
V / O LÉXICO DE PESSANHA	103
NOTAS.....	115
BIBLIOGRAFIA	123

INTRODUÇÃO

Ao findar o século XIX, a tomada de consciência de um estado irreversível de decadência social e cultural levou em toda a Europa a um sentimento difuso de incomodidade, de inquietação e por fim de revolta contra as coordenadas históricas, político-sociais, filosóficas e literárias de Oitocentos.

O Decadentismo foi uma atitude existencial, antes de ser artística, em virtude da qual o homem recusava — de modo muitas vezes irracional e emotivo — o positivismo, a tecnologia imperante, o materialismo, o racionalismo, as convenções sociais e, no campo literário, a vulgaridade do Naturalismo ou o artificioso requinte dos Parnasianos.

Ao «mal du siècle» romântico sucede o homem em crise do final de Oitocentos, consciente da sua fragilidade e fraqueza, incapaz de aceitar a realidade e de conquistar um equilíbrio interior. O progresso da ciência destruiu grande parte dos antigos valores, sobretudo morais e religiosos, deixando o homem ainda mais só diante das angustiosas perguntas sobre o significado da existência, o objectivo da vida, as origens e os limites do universo. O homem debruça-se sobre o abismo do ignoto, sentindo o fascínio do mistério e do desconhecido, exaltando — por

contraste com o racionalismo científico — as suas faculdades irracionais e sensitivas. Procura subtrair-se ao determinismo que guia cegamente a vida do universo; mas, desiludido e frustrado, descobre na morte e no aniquilamento a única possibilidade de libertação.

O pessimismo, codificado no âmbito filosófico por Schopenhauer e Hartmann, torna-se o sentimento dominante da *Weltanschauung* decadentista. A ele se associa uma condição permanente de desequilíbrio, que desemboca na nevrose; o homem, incapaz de viver de acordo com o mundo, fecha-se em si, aguça a sua sensibilidade até a tornar doentia, patológica, mesmo alienante. É atraído pelo horrendo, pelos aspectos mais repelentes da realidade: os espectáculos de putrefacção e ruína, as manifestações de dor e as imagens de morte.

O Simbolismo transferiu para o plano requintadamente literário, transformando-a em estética, a visão do mundo própria do Decadentismo. A dimensão metafísica do universo é recuperada através da poesia, à qual é requerida a função de decifrar o mistério da existência. Esta missão de gnose é confiada às forças irracionais do homem, exaltando a intuição, a associação, a analogia, e descobrindo a magia do órfico, do esotérico e do inefável.

Para traduzir em poesia a rede de misteriosas correspondências entre o homem e o universo, a estética simbolista requer um esforço formal, um «emploi savant et sûr des mots», que devem sugerir e não descrever a realidade. Nasce assim o símbolo, criptónimo e polivalente, para aludir aos aspectos fenoménicos do mundo que nos rodeia. Nasce a aproximação do verso à música, porque a poesia é essencialmente som e ritmo em que se reflecte e revela a harmonia cósmica. Os valores

fono-simbólicos somam-se ao aspecto visual e conjugam-se com a grafia arcaizante. A métrica adquire uma elasticidade até então desconhecida na medida de ritmo do verso, na posição das pausas e dos acentos e até no número de sílabas.

É neste quadro histórico-cultural que se situa a figura de Camilo Pessanha, o único verdadeiro simbolista da literatura portuguesa e, em absoluto, um dos maiores intérpretes do Simbolismo europeu. A completa simbiose entre a vida e a obra, a adesão instintiva às temáticas decadentistas, a aproximação pessoal e sofrida à poesia como instrumento de conhecimento de si mesmo e do mundo, fazem dele um representante exemplar do movimento simbolista.

A estatura europeia de Pessanha e a importância da sua experiência literária têm origem, em primeiro lugar, na brilhante individualidade do seu estilo poético que exalta as virtualidades da língua, extraíndo das palavras um poder de evocação, sugestão e alusão desconhecido em outros escritores.

Para além do modelo verlainiano, são também a música, e o som em geral, os verdadeiros protagonistas da obra de Pessanha: as ressonâncias nasaladas da viola, o suspiro lamentoso de uma voz fantasma, o murmúrio longínquo das barcas, o bater obsessivo da chuva, as vozes de além-túmulo de um velho disco, a melodia atormentada de um violoncelo, são sons que evocam imagens e se traduzem em palavras, em ritmo de versos e em sucessão medida de sílabas.

É exactamente na musicalidade — entendida tanto em absoluto, como projecção das correspondentes universais e instrumento de auscultação do mistério (em nós e fora

de nós), quanto em poesia como suprema harmonia verbal e sugestão eurítmica — que Pessanha se faz intérprete magistral da estética simbolista. E, ao aproximar o verso da música, surpreende a lei subentendida nas relações entre sujeito e objecto, entre matéria e ideia, entre realidade e sonho.

I / A VIDA E A OBRA: UM BINÓMIO INDISSOCIÁVEL

1. — *ALGUMAS NOTAS BIOGRÁFICAS*

Descendente de uma família ilustre de antiga origem genovesa (cujo fundador foi nomeado almirante de D. Dinis, em 1317), Camilo Pessanha nasceu em 7 de Setembro de 1867, em Coimbra, filho de Francisco António de Almeida Pessanha, na época estudante da Faculdade de Direito, e de Maria do Espírito Santo Duarte Nunes Pereira, uma criada originária da Beira Alta. Fruto de uma união ilegítima, que deu outros cinco filhos depois dele, Camilo viveu a sua infância «virtual»¹ entre a casa materna, o casal do Leão, no bairro coimbrão de Santana, e os lugares para onde o pai, uma vez juiz, era obrigado de vez em quando a transferir-se.

Aos dezasseis anos de idade iniciou os estudos de Direito na Universidade da cidade natal, matriculando-se no mesmo dia em que era entregue o acto de legitimação com o reconhecimento paterno². Teve assim início o período da «boémia coimbrã». Mais que pelos estudos, na verdade pouco brilhantes, Camilo parecia atraído pela atmosfera de boémia que se respirava na cidade universitária e pelos «ares de Paris» que circulavam nos ambientes restritos e exclusivos dos jovens literatos. Extinto havia pouco o eco da Questão Coimbrã, eram

estes os anos da *Bobémia Nova* e de *Os Insubmissos*, as duas revistas rivais que assinalaram o novo curso da literatura portuguesa do final do século XIX. Mas Pessanha ficou à margem da vida académica, não participando nas acasas polémicas dos intelectuais. Publicou nestes anos os seus primeiros versos e algumas prosas, mas sem grande repercussão, em jornais e revistas de pouca ressonância e de escasso prestígio ³.

A resolução de se manter alheio aos grandes movimentos culturais da época foi atribuída a insegurança e orgulho ⁴ — mas parece mais de imputar à incurável apatia de Pessanha, ao seu exacerbado solipsismo ⁵.

Concluída em 1891 a carreira universitária, Camilo entrou no ano seguinte na magistratura, em Mirandela (Trás-os-Montes), e em 1893 seguiu Alberto Osório de Castro para Óbidos ⁶. Foi para ele um período difícil por causa do trabalho mal remunerado e do ambiente fechado e estreito da província. Como testemunha o primo e seu grande amigo Alberto Osório de Castro, já em 1889 Pessanha tinha atravessado uma crise devido a uma «grave doença nervosa»; e desde os anos de Coimbra que se convertera em assíduo bebedor de absinto. A fragilidade física, unida à instabilidade psíquica, tornava-o inquieto; reduzido a um esqueleto ambulante, sustido apenas pela força dos nervos, o poeta sentia-se tristemente consciente da mediocridade a que parecia condenado. E na sorte da sua pátria, humilhada pelo ultimato inglês, via reflectido o seu próprio e irreversível processo de decadência.

Para sobreviver à desilusão histórica e ao naufrágio das suas ilusões, agarrou-se à esperança de uma nova vida no ultramar, onde o mundo tinha parado e as colónias conservavam ainda o eco dos esplendores imperiais.

Participou então num concurso para professor do Liceu de Macau, que ganhou, e iniciou assim o seu exílio voluntário no Extremo Oriente. Daí em diante, voltaria à pátria só por períodos de férias ou licença, por vezes muito longos, concedidos devido às suas condições de saúde, em lento mas constante agravamento.

Na sociedade heteróclita de Macau, aonde chegou pela primeira vez em 1894, Pessanha uniu às suas múltiplas actividades de funcionário colonial uma vida privada de chinês bem instalado. Na situação de professor do liceu local leccionou várias cadeiras, desde a de Filosofia à de Direito; mas bem depressa multiplicou os seus afazeres, vindo a ser conservador do Registo Predial, advogado de fama e, por fim, juiz.

O modesto estudante de Direito revelou-se na prova dos factos um mestre do foro e um excelente jurista⁷. Apreciado pela inteligência lúcida, pela integridade firme e pela hábil retórica, o Pessanha que emerge como personagem da vida pública contrasta com o retrato que ressalta da sua vida privada.

Os chineses da colónia tinham-no alcunhado de « morto-vivo ». A uma constituição física já por si débil e doentia não ajudaram, certamente, nem o clima oriental nem o vício do ópio.

Não se sabe com precisão quando é que Pessanha iniciou a sua fase de acérrimo fumador de droga, mas já o absinto de Coimbra preludiava uma fuga para os paraísos artificiais. Acostumado ao ópio, o poeta alternava momentos de euforia, sob a acção da droga, com períodos de prostração total. Durante as férias e as licenças passadas na pátria, substituía o ópio por doses maciças de álcool, contribuindo activamente para a obra de destruição do seu próprio físico.

Esquelético, hirsuto (com a barba «à João de Deus», como ele mesmo gostava de dizer), o olhar ora alucinado, ora absorto, mergulhava num torpor letal, pronto a despertar com um sacão, os nervos tensos pelo espasmo e os olhos fulgurantes. Era deficientemente tratado pela sua concubina chinesa, na casa de Boa Vista, que tinha adquirido pouco depois da sua chegada a Macau. Prosseguindo a tradição familiar, Pessanha negou a instituição do matrimónio e escolheu como companheira uma belíssima oriental, paga a peso de ouro. Mas, não obstante a proverbial abnegação e submissão das mulheres orientais, Pessanha passou com ela uma vida muito pouco tranquila; e durante as suas longas ausências não se pode dizer por certo que a companheira observasse uma conduta irrepreensível. Teve dela também um filho, mestiço, além de ilegítimo, João Manuel, nascido em 1 de Dezembro de 1896. Este, herdou do pai apenas o vício do ópio e a tuberculose pulmonar, da qual morreu ainda jovem e sem história ⁸.

Dois únicos elementos atenuam o quadro desolado da vida privada de Pessanha em Macau: a paixão pela arte chinesa, que o levou a reunir uma discreta colecção de objectos, sobretudo antigos ⁹, e o gosto pela literatura e a língua daquele povo a que dedicou todas as suas energias nos últimos anos de vida ¹⁰.

Este longo exílio no Ultramar (de 1894 a 1926) foi intervalado por quatro regressos à pátria, em períodos de tempo variáveis, mas sempre prolongados ¹¹. A saúde melhorava escassa e temporariamente em virtude do clima mais temperado da terra natal — mas Pessanha retomava, sobretudo, os contactos com a sua verdadeira família: com a mãe, em particular, e com o irmão mais novo, a que era muito dedicado ¹².

Durante a última estada na pátria, Pessanha passou o Inverno em Lisboa, onde o pai fora nomeado juiz do Supremo Tribunal de Justiça. Frequentou assim os cafés da capital, os círculos literários e os amigos. Entre eles, Carlos Amaro, que será o depositário de vários autógrafos do poeta, e a família da escritora Ana de Castro Osório. Em casa desta última, Pessanha passava todas as semanas dois serões inteiros, conversando e recitando versos das suas poesias. Foi assim, quase por acaso, que se conseguiu salvar grande parte da sua obra. Pessanha, ou melhor, a sua vontade, a sua capacidade de acção, naufragavam numa atormentada abulia. Ele gostava de recitar os seus versos também aos estranhos e era pródigo em dar autógrafos, por vezes até inéditos, a quem lho pedisse. Mas não se preocupava minimamente em salvaguardar as suas poesias da dispersão. Foi o filho da escritora Ana de Castro Osório, João, então com dezassete anos, que com o entusiasmo e a dedicação típicas de um jovem conseguiu persuadir Pessanha a recolher as suas poesias (algumas inéditas, outras dispersas em revistas já velhas ou de escassa difusão) numa publicação finalmente organizada.

Em parte ditadas, em parte transcritas pelo próprio Pessanha, estas poesias confluíram na primeira edição de *Clépsidra*¹³. De Macau, aonde regressara — e para sempre — o poeta expressou o seu reconhecimento tanto ao jovem João como à mãe, à qual se devia concretamente a publicação da obra¹⁴. No entanto não cuidou, como tinha prometido, de completar a *Clépsidra* com outros textos que não sabia de cor, mas de que possuía o original ou cópia em Macau. A lista das poesias que faltavam, compilada em Lisboa pouco antes da partida do vapor, ficou como letra morta. Só a aberta admiração e a amável

insistência de João de Castro Osório o tinham obrigado por um momento à reevocação e a um fatigante esforço de memória. Uma vez com terras e mares entre si e Lisboa, o próprio projecto da publicação e o seu breve parêntesis de notoriedade deviam parecer-lhe irrealis. Havia algum tempo já que tinha iniciado, de resto, o seu afastamento do mundo, vivendo a antecipação da sua própria morte.

E a morte atingiu-o em Macau, no dia 1 de Março de 1926. Com apenas cinquenta e nove anos, Pessanha foi destroçado pela tuberculose pulmonar. Ateu e filiado na Maçonaria, quis exéquias civis, com o féretro envolto na bandeira portuguesa e colocado sobre uma carreta de canhão.

2. — ENTRE BIOGRAFIA E POESIA

Pode parecer óbvio descobrir na obra de um poeta como Pessanha vestígios da sua biografia, pois todo o seu cancionero é a projecção do conflito consigo próprio e com o mundo — crónica espiritual de rebeliões infrutíferas, de resignações amargas, de sonhos ilusórios, de consciência lúcida, de sofrimento sem remédio e serenidade nunca alcançada.

Será útil, para a compreensão da sua personalidade de homem e de poeta, uma breve pesquisa pelas prosas (alguns contos, muitas cartas), que Dias Miguel recolheu e publicou no volume intitulado *Elementos*¹⁵. Os contos remontam ao período coimbrão, quando Pessanha vivia a sua experiência de estudante universitário. As cartas fazem parte do epistolário, na sua maior parte ainda inédito, através do qual Camilo Pessanha mantinha

relações com a família e os amigos distantes. Muitas foram escritas em Macau, ou no navio, durante as longas travessias para chegar à terra de exílio.

Prosas, pois, e não poesias; mas, devemos acrescentar, prosas literárias, prosas por assim dizer poéticas, tanto nos contos destinados a publicação, como nas cartas enviadas aos seus entes queridos. A unidade de inspiração, a coerência e a fidelidade a um núcleo bem limitado de assuntos, o código linguístico e simbólico compacto, fazem com que, dispersos nas prosas, se encontrem fragmentos de versos ou imagens que voltarão a aparecer inalteradas nas poesias seguintes.

A novela *Segundo Amante*, composta em 1887 com apenas vinte anos, revela-se neste sentido uma autêntica mina de fragmentos poéticos, de motivos já consolidados, de intuições duradouras e profundas. Sob uma ficção literária transparente e ingénu¹⁶ o poeta inspira-se na figura da mãe, por ele tão amada. Sofia é uma mulher jovem, com «os olhos pretos, meigos, e o oval finíssimo do rosto. Macerada um pouco, do mau passadio talvez, decerto que era muito nova... Os seios não teriam aquela elasticidade tenra das vergôntes a crescer; devia ser, porém, bem feita, de cintura flexível, proporcionada. (...) A pele, assim, ligeiramente anilada, como o ténue azul dos lírios brancos, a acentuar-se-lhe nas órbitas, naturalmente de chorar. (...) O vestuário, afinal coerente e mesmo elegante, saia preta com um só folho, chale liso de merino, e, sobre o chale, caindo despreziosamente mas correctamente, o lenço de seda, cor de cidra». E ainda, na página seguinte: «os olhos grandes (...) meigos, de saudade; a cabeça, no travesseiro baixo, com a linha da garganta arfando suave; os pés brancos, nítido o desenho

das veias azuis; (...) a longa camisa íntima, virginal, sem goma e sem rendas».

Neste retrato, enternecido e patético, podemos individualizar já quatro elementos que voltarão a aflorar nas futuras poesias de Pessanha: *cor de cidra* serão as fronteiras dos abortos que sorriem vagamente resignados em «Poema Final»; *flexíveis* serão os rins de Vénus em «Esvelta surge!...»; mas, sobretudo, os *seios* e os *lírios brancos* reenviam-nos prepotentemente para o soneto «Madalena», que se inspira, também ele, na figura materna: *Lírio poluído, branca flor inútil* (v. 2), *Desespero, nudez de seios castos* (v. 6) e *Amargura, nudez de seios castos* (v. 12). O lírio branco é aqui uma flor amachucada e inútil; o seio é casto, como *virginal* é a camisa do trecho citado. O ambiente está saturado de desespero e amargura.

A jovem protagonista do conto, de baixa condição social, vive de trabalhos humildes: «marcava ela uma dúzia de camisas, trabalho para até muito tarde, a pouquíssimo, por peça.(...) Tinha tomado a agulha para prosseguir, (...) doíam-lhe os olhos da costura, e os pulsos de engomar» (a mãe de Pessanha era criada de servir).

Não obstante as humilhações e fadigas, porém, o trabalho não basta para evitar a miséria, sempre à espreita: «a encomenda das compras para o dia seguinte — dez réis disto, quinze réis daquilo, almoço de café, jantar de sardinha, ceia de broa e água».

As privações e a tristeza da vida de todos os dias são resgatados apenas pelo amor pelo filho ainda de fraldas, o Carlos («o pequerrucho», o «filhito»), fruto ilegítimo do amor infeliz por um estudante, o Teles. É inevitável ver reproduzida na história de Sofia e de Teles o sucedido entre Maria do Espírito Santo e Francisco António de

Almeida Pessanha; também aqui se trata de uma mulher de condição humilde que se liga a um estudante, de boa família, mas pobre. Se Pessanha dedica à mãe palavras muito doces e comovidas, o retrato do pai (reconstituível através da personagem de Teles e do segundo amante, o Luís de Vila Nova) é mais distanciado, quase amaneirado. Dele ressalta um típico exemplar do universitário com belas esperanças e poucos escrúpulos, vagas aspirações a literato, e pronto a estreitar laços efémeros com raparigas de condição modesta: «Era o Luís de Vila Nova, rapaz de Lisboa, quintanista, que passeava de trem e usava Dom, gordo, bastante inteligente, levemente cínico. De seis em seis meses, escrevia um soneto parnasiano, petulante, vazio, dessa poesia de sala, que se lê, mas passa».

Sobre o Teles, que figura no conto como pai da criança, Pessanha não se pronuncia em termos tão explícitos; evitando exprimir juízos, chega até a dar-lhe um alibi que justifica o estado de abandono da mulher e da criança: «Com o Teles vivera apenas onze meses e dessa doídice nada lhe ficara, nem uma relíquia, nem uma carta, senão o pequerrucho (...) Como tinham passado esses onze meses com o Teles! E uma tarde, em que o esperava de férias, disseram-lhe que tinha morrido, em quinze dias, tísico». Nem um ano tinha durado o seu amor! E agora, à mulher, tudo parece ter sido um sonho: «Nem chorara nem sofrera, talvez porque o seu cérebro fosse demasiadamente fraco para dores tamanhas, ou porque ninguém chora ao acordar dum sonho. E aquilo tinha sido um sonho».

Na «solidão que a rodeava», naquela «solidão indefinida», o único conforto é a presença do menino: e eis Pessanha enternecido com a imagem de si mesmo ainda de fraldas, «as unhitas cor-de-rosa miúdas como

rubis» (cf. as *conchinhas tenuemente cor-de-rosa* e as *róseas unbinhas* de «Vénus» II), «as pálpebras meio abertas» (cf. *as pálpebras cerrai* no «Poema Final», e *coas pálpebras cerradas* em «Porque o melhor...»). Este retrato de criança repete-se quase de forma idêntica no início e no fim do conto: «O Carlos dormia no berço, as unhitas cor-de-rosa miúdas como rubis, os refegos de gorducho vermelhos de cálidos. De vez em quando afluía-lhe aos lábios, túmidos de leite, um jacto coalhado. E a mãe distraía-se a enxugar-lhe a boca e a barbinha e ficava-se a admirar-lhe os olhos, cujo branco alaranjado deixava entrever as pálpebras meio abertas»; «Esse, aí dormia no berço, ao pé do leito, as unhitas cor-de-rosa, miúdas como rubis, o branco alaranjado dos olhos, deixando entrever-se pelas pálpebras meio abertas, e a ténue respiração a ondular-lhe o narizito em movimentos iguais».

Assim, ao lado do tema do sonho, ligado à figura materna, aparece já aqui um outro dos motivos condutores da obra poética de Pessanha: o *berço*, que será sempre para ele o símbolo de uma situação existencial¹⁷. O movimento cadenciado do berço ritma as doces cantilenas de Sofia, «cujas notas — ó ó — caíam pesadas como lágrimas». E o poeta fica fascinado por estes sons: «Cativou-me sempre este acalantar dos berços, como o arrulhar das rolas. Não sei que saudade indistinta me traz da minha infância, quando se ergue, num luzir de esperança, por entre as tempestades ou as privações domésticas, doente, modesto, resignado, heróico. E prende-me mais, não sei porquê: também o arrulhar das rolas me parece mais meigo quando chora, em uma réstea de sol, das moitas de carvalheiras que as chuvas recentes da Primavera conservam molhadas».

O conto, de estrutura circular, conclui-se com as palavras da mesma canção, e as mesmas doces notas: «Dominando os vagidos do pequerrucho e a cadência do berço, adormenta-me aquela melopeia cujas notas caem como lágrimas: Quem tem meninos pequenos — ó, ó, ó, ó — precisa de lhes cantar. Quantas vezes as mães cantam — ó, ó, ó, ó — com vontade de chorar!»

Num outro conto juvenil, sem título ¹⁸, Pessanha dá prova da sua já notável habilidade para evocar um ambiente através de sensações e impressões. Rumores longínquos que chegam da rua, imagens singulares que se sucedem como pinceladas num quadro: «Pela nossa rua, nem hilariedades de rabo-leva, nem crepitações de conflitos, nem tremoçadas. (...) Vinha de longe um falatório, rutilâncias de pedrarias falsas, amores balbuciados em afogueamentos de vinho terno. (...) Ramos velhos das mesas de jantar, jarras esborceladas; um galo viúvo todas as manhãs a cantar, imperial, quando é o advento do sol. (...) Olhem agora uma borboleta negra que passou».

A técnica de alusão que caracteriza as descrições do melhor Pessanha está já afinada; ao lado desta, afloram segmentos de versos e imagens que reencontraremos nas suas poesias. Frases como «Sente-se lá dentro o teu coração esvoaçando» ou «exânime só ainda o teu coração a debater-se. Que sombra que faz o teu coração avoaçando», remetem para «Viola Chinesa», vv. 9-12 *Mas que cicatriz melindrosa / Há nele que essa viola ofenda / E faz que as asitas distenda / Numa agitação dolorosa* (referido ao Coração que se debate agitando as pequenas asas), e para «Crepuscular», vv. 9-10 *Sentem-se espasmos, agonias d'ave / Inapreensíveis, mínimas, serenas...* ¹⁹

Sobre a imagem dos olhos meio abertos ou fechados, já presente no *Segundo Amante*, insiste: «Nas pálpebras a deixarem entrever o branco dos olhos», «com as pálpebras cerradas e os lábios pálidos», «Os lábios pálidos (...) fizeram-se brancos, e as suas pálpebras nem já deixam entrever o branco dos olhos». Os olhos da jovem mulher são aqui «negros» e «febris», o olhar é sorridente, mas o pequeno rosto definha «como um crepúsculo que desce». As faces desmaiam «de cor de rosa pálido em cor de fogo» (cf. também «era uma palidez cor de fogo que se ia avivando nas faces, muito intensa, quase cor de rosa»). Ao tema da virgindade reconduzem «É o teu leito, do teu noivado» e os «deitos inviolados», antecipação dos *castos lençóis* em «Quem poluiu...».

Na parte final do conto, a rede de correspondência com os pontos nevrálgicos da produção poética seguinte torna-se ainda mais densa: «É um deslumbramento, tudo amarelo, das tojeiras em flor, das giesteiras em flor» deve ser confrontado com «Branco e Vermelho», *A dor (...)* *Foi um deslumbramento* (v. 4-68) e *Tudo vermelho em flor...* (v. 80). «Como este sol envenena» remete para o «Roteiro da Vida» II, vv. 13 e 16 *Que o sol (...)* *Não embaciará de veneno*.

O sintagma «todo loiro, todo loiro, a perder de vista» corresponde a *Tudo verde, verde, — a perder de vista* («Depois da luta»..., v. 4), enquanto «toda de branco, toda de branco» antecipa *Oh, vem, de branco*, referido à virgem ninfa em «Desce em folhedos...». Por fim, «coroadas de sorrisos que se desfolham» torna-se *Dália a esfolhar-se, — o seu mole sorriso...* no soneto «Foi um dia...».

Poderíamos prosseguir respigando nestas prosas juvenis outros fragmentos poéticos: «penetrada de sob» (cf. *Que me penetra bem, / Como este sol de inverno*, em

«Interrogação», v. 12); «Que deslumbramento!» (cf. o já citado «Branco e Vermelho»); «agonizar de férias», «por este cair do ano... agonizar do outono» (cf. *No agonizar do ano*, «Rosas de Inverno», v. 7); «música fastienta» (cf. *a lengalenga fastidiosa*, «Viola Chinesa», v. 4); «sonhos... alados» (cf. *sonhos (...) que (...) as asas lacerais*, «Poema Finab», v. 13); «Vamos ao enterro do nosso condiscípulo como temos ido ao enterro das nossas ilusões. A nossa caravana tem deixado sepultadas à beira da estrada até as nossas consolações mais tristes, até os nossos sonhos de morte» (cf. *a caravana (...) da enorme dor humana, da insigne dor humana... A inútil dor humana!* em «Branco e Vermelho», vv. 27-31; e *Temos tido pontapé / Das mais caras ilusões*, «Numa Despedida», vv. 11-12); «Vamos interrogar com uma curiosidade discreta essa coberta de terra que a enxada do coveiro revolveu de fresco. Da nossa visita, deixaremos como recordação uma coroa de violetas e amores perfeitos» (cf. *De sob o cômodo quadrangular / Da terra fresca que me há-de inumar*, «Em Um Retrato», vv. 1-2; para *violetas*, cf. «Fonógrafo», v. 14; para *amores perfeitos*, cf. «Tatuagens...», v. 4); «E nesta paisagem imensa, fria de tão larga — paisagem de inverno» (cf. «Paisagens de Inverno»); «alvuras imaculadas de leitos virginais» (cf. *meus tão castos lençóis*, em «Quem poluiu...», v. 2); «Cheiro acre de rosmaninho e trevo» (cf. *o cheiro de junquilhos / vívido e agro!*, «Fonógrafo», vv. 10-11); «começam já as gaiotas a rodar em volta do navio» (cf. *E gaiotas que voais em redor do navio*, «Roteiro da Vida II», v. 2).

Mas preferimos deter-nos com mais atenção na carta endereçada por Pessanha a Alberto Osório de Castro, a propósito do trecho «Crónica dos bons mortos» (publicado em *O Novo Tempo*, em 18 de Maio de 1890).

Nestas poucas páginas está, na essência, toda a temática do esfacelamento, da putrefacção, da desagregação da matéria, que alimentará um dos filões mais característicos da poesia de Pessanha, da «Vénus» ao «Roteiro da Vida».

É interessante notar que também aqui existiu um motivo de vida vivida, uma experiência real (a visita ao cemitério e à sala mortuária), que deixou traços profundos no poeta, condensando em imagem uma disposição filosófica que se lhe tornara natural. Reconduz-nos imediatamente à «Vénus II» a observação inicial: «moscas, muitas moscas, todas em linha, só com as asitas de fora, gulosas do cheiro a cadáver através dos caixões de chumbo» (para o que cf.: *O cheiro a carne que nos embebeda!*, v. 3). O cadáver, cheirando mal, e que atrai sobre si «rosários de moscas», suscita no poeta reflexões sobre o «apodrecimento», sobre a «metafísica da castidade na desorganização da matéria animal» (este será o tema do tríptico «Roteiro da Vida»).

«É que os mortos do hospital que vêm aos pedaços, liquescentes, insepultos de muitos dias nas exposições dos mármores anatómicos, arremessados para ali de escantilhão por noites sem luar, lambusam até à borda o resvalo da cova»: surge o *mármore anatómico* de «Madalena» (v. 11: *Ó redenção do mármore anatómico*), e, em plena luz, o motivo biográfico que determinou o seu nascimento poético: «Não há ninguém que não saiba como se apodrece. Senão é ir ao teatro anatómico. Eu fui lá uma vez. Havia um cheiro forte de cloreto de cálcio e sentia-se pesar na atmosfera um murmúrio ciciado, como a vibração contínua e tenuíssima de muitas asas diáfanas que se aquietam. Um grande cadáver de mulher, deitado de bruços, tinha como que um ondular — a matéria

liberta da forma, a célula restituída a si mesma — naquela enorme pacificação germinadora. Paralelamente dissolviam-se as feições dum homem, pouco a pouco absorvidas em uma irreconhecível massa viscosa: já o ventre se lhe azulara todo; e na pele finíssima dos membros floria uma lepra abolorecida, miudinha como a flor de miosótis. Na terceira mesa sorria um pequeno, a cabecita pendente, com um sorriso de passividade, resignado e dorido. A cal branca, o mármore branco, a luz muito branca da janela rasgada. Gotejava um sangue vermelho vivo do narizito. E no tórax, posto a descoberto, o seu coração flutuava em um líquido albuginoso de decomposição, serenamente: e milagrosamente, nos olhos de quem o via ficava a cismar, flutuante, o sorriso inerte desse coração, dessas gotas de sangue, desse rostinho a sorrir».

O cadáver de mulher «tinha como que um ondular» (cf. o movimento das ondas sobre o corpo de Vénus, que *num balanço alaga e reflui [...] como em um sorvo*); na «massa viscosa» do homem morto ressalta o ventre que já «se lhe azulara todo» (cf. sempre em «Vénus II», v. 5: *Pútrido o ventre, azul e aglutinoso*); a pele está coberta por eflorescências miúdas «como a flor de miosótis» (cf. *Putrescina: — Flor de lilás. / Cadaverina: — Branca flor do espinheiro*, em «Roteiro da Vida III», vv. 5-6). Na criança, enfim, a «cabecita» está «pendente, com um sorriso de passividade, resignado e dorido». Eis o protótipo da vida interrompida, suspensa ou virtual, do «Poema Final»: *Abortos que pendeis as frentes 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* (vv. 6-10).

Diante deste espectáculo de morte, Pessanha não experimenta nem atracção nem medo («A podridão não me atrai nem me afugenta espavorido»), mas sabe colher dele «uma graça desconsolada». O seu pensamento vai para os mortos, os «bons mortos da vala comum», cujos «fragmentos fluem na mesma nódoa líquida, que alastra oleosa pela terra daquele ervascal. E as suas almas, embrionárias, vagos desejos não formados, palpitações de alegria inapreendidas, pressentimentos de morte, suspeitas de tentações efémeras, — todo esse fermentar de vida incompleta — vai-se delindo, delindo à flor, imperceptivelmente. Tardiamente, sonhos póstumos, de cérebros que se desorganizam promíscuos, evolvem-se em fogos fátuos tresnoitados, inconsistentes, aéreos».

3. — *MACAU E O SUPOSTO EXOTISMO DA SUA OBRA*

«Tem-se considerado sempre o Oriente ligado à obra de Pessanha, e, no entanto, creio necessário rever esse lugar-comum. O Oriente não está na obra enquanto ambiente, fonte de inspiração pictural, decoração exótica. Se aqui e além passam certos vislumbres de magia, certos ritmos dolentes e fulgores estranhos — isso não autoriza a concluir por um exotismo da poesia de Pessanha»²⁰.

Com estas palavras, que encontram em nós pleno consenso, começa Ester de Lemos o sétimo e último capítulo do seu estudo sobre Camilo Pessanha. Por nossa parte, queremos dizer aqui, de maneira ainda mais resoluto, que o exotismo na poesia de Pessanha não existe: não só é um lugar comum, mas até um falso problema, que envolve o risco de colocar numa perspectiva errónea todo o estudo da sua obra.

Como homem, Pessanha é um português, orgulhoso de ser português; é um europeu, ligado de modo indissolúvel à civilização e à cultura do Ocidente. Como poeta, Pessanha é um simbolista, isto é, a expressão — altíssima, genial — de um movimento literário que mergulha as suas raízes na tradição romântica e pós-romântica do século XIX europeu.

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

Se se falou tanto de exotismo a propósito de Pessanha, é porque o dado biográfico (isto é, os longos anos passados em Macau) acabou por condicionar a interpretação da sua obra. Permitimo-nos exortar o leitor a uma reflexão: quem lesse as poesias de Pessanha, ignorando as suas vicissitudes biográficas, encontraria igualmente elementos exóticos na sua obra? E se Pessanha não tivesse vivido no Oriente, as suas poesias seriam verdadeiramente diferentes daquilo que são? Cremos poder responder não às duas perguntas. De resto, o próprio Pessanha se expressou claramente a este propósito, quando diz que «Macau é o mais remoto padrão da estupenda actividade portuguesa no Oriente», acrescentando: «Note-se que digo padrão, padrão vivo: não digo *reliquias*»²¹. Mostra assim o seu orgulho português, consciente de uma ilustre tradição de viagens e conquistas no Ultramar. E que procura Pessanha em Macau? Não o exotismo, mas antes vestígios da sua terra natal, fragmentos de Portugal transplantados para o

Oriente, a ilusão de viver ainda na pátria distante: «Em Macau é fácil à imaginação exaltada pela nostalgia, em alguma nesga de pinhal, menos frequentada pela população chinesa, abstrair da visão dos prédios chineses, dos pagodes chineses, das sepulturas chinesas, das misteriosas inscrições chinesas, destacando a cada canto em retângulos de papel vermelho, das águas amarelas do rio e da rada, onde deslizam as lentas embarcações chinesas de forma extravagante, com as suas velas de esteira fantasmáticas, e criar-se, em certas épocas do ano e a certas horas do dia, a ilusão de terra portuguesa. Quem estas linhas escreve teve, por várias vezes (há quantos anos isso vai!), deambulando pelo passeio da Solidão, a ilusão, bem vivida a-pesar-de pouco mais duradoira que um relâmpago, de caminhar ao longo de uma certa colina da Beira Alta, muito familiar à sua adolescência»²².

Numa carta ao primo José Benedito, regressando de Macau, escreve: «Parti de Macau sem esperança de arribar a este torrão das minhas saudades, ao qual exclusivamente a minha alma pertence, como bem sabes... Os ossos, mesquinhos, ai de mim! esses pertencem, por um destino invencível e absurdo, ao chão antipático do exílio. Tantas vezes o tenho dito: quanto eu desejaria vir a morrer aí, nessa velha e afectuosa casa de Marmelos»²³; e ainda, no *P. S.* da mesma carta: «É um desejo que eu tenho, furioso e pueril de possuir ainda uma vez cada uma das coisas que um momento amenizaram a minha árdua peregrinação na vida. Até essa cristalina e suaveolente aguardente de vinho, que se guarda na capela e de que a Raquel é a despenseira a hei-de tornar a provar, contra as severas

prescrições dos médicos e os conselhos da própria razão. Ai que saudades de tudo!...»

Esta carta é de 1905, e os longos anos já transcorridos pelo poeta em Macau podiam bem justificar a sua «saudade de tudo». Se lermos, porém, o que escreveu Pessanha ao pai em Maio de 1894, pouco depois de ter chegado pela primeira vez ao Oriente, com a nomeação para professor do liceu local, poderemos dar-nos conta de que para ele a vida no Ultramar é só um meio artificial para suscitar emoções e impressões capazes de atordoar, de adormecer, de anestesiar a dor de viver: «A vida, por aqui, é cheia de impressões novas cada dia, ou eu me finjo que o é, em um delírio artificial de grandezas, que me serviu de coragem para partir, e ainda me vai servindo para não esmorecer de todo»²⁴.

Ao mesmo assunto tornará o poeta anos mais tarde, numa outra carta de Fevereiro de 1909: «De Macau lhe direi a permanente dor surda da minha alma, dor quase adormecida enquanto os meus olhos se distraem, de dia, nos espectáculos em que se vão repousando; mas que se vingam de noite (nestas noites horríveis de calor, desde Singapura) em pesadelos atrozmente aflitivos, de que acordo gritando, dorido, exausto, com a cabeça alagada em suor»²⁵.

Como a droga (ou o absinto) são instrumentos de fuga para os paraísos artificiais, assim o exílio voluntário é o meio para atenuar, com o espectáculo sempre novo de um ambiente estranho, a sensibilidade exacerbada, a inquietação existencial típica do homem em crise. De facto, o Oriente teve sempre para Pessanha um efeito depressivo, quer físico, quer psíquico; se ele escolheu o exílio, foi na esperança — que depois se revelou falaz — de que no Oriente fosse possível viver como que

suspenso entre o passado e o futuro, fora do tempo, deixando-se atordoar por sons e cores, por mil impressões desconhecidas que ajudavam a não pensar e, por conseguinte, a não sofrer.

Todavia, atormentado e insatisfeito, como quem traz consigo os motivos da sua própria angústia, Pessanha não encontra paz em lugar algum: foge de Portugal, onde à deterioração da situação histórico-política se juntam questões familiares preocupantes; mas uma vez desembarcado no Oriente, logo sofre com o afastamento da pátria e do calor doméstico. Quando está na pátria deseja o exílio; quando está em Macau, chora o seu *país perdido*.

Só durante as longas viagens por mar parece encontrar alívio: «O hábito das longas viagens por mar acostuma a gente a esperar: esperar não no sentido de ter esperança, mas no de estar à espera sem impaciência, sem a obsessão das suas preocupações, distraído em futilidades a maior parte do tempo»²⁶. Mas isto também é uma ilusão: «Veja como o destino varia. Nos últimos dias de Lisboa, o terror que verdadeiramente me oprimia era este mar morto da viagem, entre dois abismos tão distantes um do outro, e no fundo de cada um dos quais a minha alma perpetuamente agoniza»²⁷.

O abismo — imenso, negro, amargo, insondável — percorre como corrente subterrânea toda a poesia finissecular, de Baudelaire em diante. Para este *gouffre* — que é de vez em quando o nada, o incógnito, ou o tédio — o homem sente-se atraído, numa vertigem, e abandona-se ao seu mistério envolvente. Para Pessanha, o abismo (que não devemos sondar, cf. «Poema Final», v. 10), entendido como dimensão metafísica do universo, é menos opressivo que os dois abismos reais entre os quais

a sua existência está suspensa: por um lado a terra natal, por outro a terra de exílio. «Sabe o que eu agora desejaria? Não chegar ao meu sítio nunca... Ir assim, a bordo de um navio, sem destino». Deste modo, nas suas poesias, ora deseja vaguear para sempre no mar sem uma meta, ora anseia, pelo contrário, por um naufrágio²⁸. A bordo de um vapor, rumo ao Oriente, escrevia: «Passado amanhã pelo fim da tarde, devo estar em Macau... Que destroços irei ali encontrar do incessante naufrágio que tem sido a minha pobre vida?»²⁹.

A metáfora do naufrágio, em Pessanha, prefigura por um lado a morte, e é por outro imagem polivalente da vida e da sorte humana: um destino guia cegamente a nossa existência, como um navio que perdeu a sua rota; a vida, privada de ideais e de certezas, é como uma embarcação à deriva e à mercê dos elementos adversos. Os restos do navio — acalmada a tempestade, consumado o naufrágio — são bem visíveis no fundo do mar, finalmente imobilizados e reduzidos a fragmentos, símbolo da natureza fragmentária e inorgânica das coisas, onde as formas transitórias dos objectos parecem criar-se por repentinas quanto efémeras agregações.

Pessanha não procurava no Oriente, portanto, a inspiração para as suas poesias. Traços de exotismo — os únicos que podemos encontrar na sua obra — são os bosques tropicais, as palmeiras e as serpentes que servem de fundo ambiental a «Lúbrica». Mas, e não por acaso, «Lúbrica» é talvez em absoluto a sua poesia menos conseguida, porque demasiado propensa às modas da época, mesmo no gosto convencional pelos cenários exóticos; lembre-se, porém, que foi a primeira poesia de Pessanha, composta quando ainda era estudante

universitário em Coimbra, e talvez não pensasse sequer na futura aventura no Ultramar.

Depois, mais nada. Pode parecer estranho que os longos anos passados no Oriente não tenham influenciado de facto a produção poética de Pessanha. No entanto, para nos convenceremos disso, basta ler as palavras do próprio poeta, que se mostra, como sempre, extremamente lúcido ao traçar as coordenadas da sua teoria poética: «Ora a inspiração poética é emotividade, educada, desde a infância e com profundas raízes, no húmus do solo natal. É por isso que os grandes poetas são em todos os países os supremos intérpretes do sentimento étnico. Toda a poesia é, em certo sentido, bucolismo; e bucolismo e regionalismo são tendências do espírito inseparáveis. Notáveis prosadores (basta lembrar, dentre os contemporâneos, Lafcádio Hearn, Wenceslau de Moraes e Pierre Loti) têm celebrado condignamente os encantos dos países exóticos. Poeta, nenhum. Os poucos que vagueiam e se definham por longínquas regiões, se acaso escrevem em verso, é sempre para cantar a pátria ausente, para se enternecerem (os portugueses) ante as ruínas da antiga grandeza da pátria e, sobretudo, para dar desaforo à irremediável tristeza que os punge. E se na reduzida obra poética colonial desses escritores (...) se encontram dispersos alguns traços fulgurantes de exotismo, é só para tornar mais pungente pela evocação do meio hostil e inadequado pela sua estranheza à perfeita floração das almas — a impressão geral de tristeza — da irremissível tristeza de todos os exílios»³⁰.

Depois de tal atitude de condenação do exotismo no estilo, depois da verificação de que nenhum verdadeiro poeta se pode inspirar senão na sua pátria (próxima ou longínqua), não podemos mais admirar-nos de que

Pessanha não tenha ido nunca buscar inspiração à sua experiência do Oriente para compor os seus versos. De resto, os temas e motivos que lhe são queridos e que retornam constantemente nas suas poesias estavam já todos em embrião nas prosas juvenis, escritas bem antes das suas estadas em Macau.

Isto não impede que ele tenha apreciado, e profundamente, a arte e a literatura chinesas. Mas mesmo o facto de fazer delas objecto dos seus estudos, equivalia a uma declaração da sua estranheza. A atitude de Pessanha era a do cientista que admira as flores e as plantas deste novo mundo, assim como lê e traduz os textos desta literatura desconhecida e fascinante, procurando compreender (como um estranho, exactamente) as expressões de uma civilização tão afastada das suas raízes de homem ocidental.

O contacto assíduo com a literatura chinesa e os estudos dessa língua podem, no máximo, ter reforçado certas tendências estilísticas já bem presentes na técnica poética de Pessanha: a procura da musicalidade (favorecida no chinês pelo monossilabismo e pela presença de tons); a desarticulação lógico-sintáctica do período (devida à falta de leis sintácticas que presidam à sua estrutura); o gosto pelo aspecto gráfico e o elemento visual (em virtude do qual Pessanha pensava ter a escrita chinesa um «poder de evocação» mais elevado em relação a qualquer grafia etimológica).

A admiração pela escrita ideográfica pode, porventura, explicar os motivos da singular roupagem gráfica que Pessanha pretendeu para a primeira edição da *Clépsidra*, que, não obstante ter sido publicada depois da reforma de 1911, conserva — por expressa vontade do autor — a grafia antiga. O apego a um sistema gráfico já em desuso

justifica-se, exactamente, pelo gosto do elemento visual e plástico e pela exigência — também do ponto de vista icónico — de uma correspondência alusiva com a realidade representada. Por exemplo, em *clepsydra*, a par de *lyrio* ou *abysmo*, tão frequentes nas líricas finisseculares, a presença do *y* evoca um sentido de profundidade e de mistério, alude a uma realidade que nos envolve e arrasta para o abismo do ignoto. Em tal perspectiva, a manutenção da grafia antiga com o *y* adquire um valor simbólico bem preciso, porque se liga ao motivo do *gouffre* e do *abîme*.

II / A POÉTICA DE PESSANHA

Em Portugal, talvez mais do que em qualquer outro país, a atitude decadentista e o florescimento de uma escola simbolista vão buscar as suas raízes ao património inesgotado do movimento romântico, mitigando-lhe o idealismo, a mística do sonho e do subconsciente e o sentido do mistério, com aspectos tipicamente parnasianos tais como o culto obsessivo da forma, a aspiração ao Belo absoluto e a aguda preocupação estilística.

Se é verdade que algumas atitudes, sobretudo mentais antes de serem literárias, se respiravam no ar deste último quartel do século XIX, não se pode todavia desconhecer que o simbolismo português nasceu, como escola, num esforço programático voltado para uma adequação ao modelo, sobretudo teórico, do movimento francês (o manifesto de Jean Moréas é de 1886). Como escola, teve em Eugénio de Castro o seu fundador, animador e mestre; o prefácio de *Oaristos* é de 1890, e ao ano precedente remontam as duas revistas coimbrãs *Bohémia Nova* e *Os Insubmisos*. O virtuosismo instrumental torna-se a divisa dos «nefelibatas», e a floresta esotérica da poesia é «para os raros apenas».

Fora desta ala de eleitos, igualmente estranho aos cenáculos literários e aos movimentos acadêmicos da época, o maior simbolista português, Camilo Pessanha, procurou de modo autónomo e pessoalíssimo o seu caminho para a poesia, nutrindo-se não tanto de manifestos programáticos quanto dos textos poéticos que estavam na base de tais teorias — desde os mestres do simbolismo francês a certos autores portugueses da geração de 70, que podem dizer-se precursores do novo movimento cultural: Antero de Quental, Cesário Verde e Gomes Leal.

Solitário e esquivo, Pessanha construiu sozinho as suas coordenadas culturais e formou por si um conceito de poesia desvinculado dos ditames da moda do tempo. A poesia é para ele o reflexo de um modo de ser e de viver, antes de ser a aplicação voluntária de teorias literárias ou filosóficas ³¹.

Pessanha pertence à geração nascida em torno de 1860, destinada a viver no clima inquieto do fim-do-século. Ao naufrágio do movimento reformador dos anos 70, segue-se um período confuso de cepticismo e de refluxo solipsista, percorrido por impulsos irracionais, que desemboca na ânsia metafísica, na aventura espiritual excêntrica e egotista, ou então se afunda na nevrose e no mais radical pessimismo. Veleidade e resignação, febre idealista e abulia — o homem desta geração reage de maneiras opostas à crise do pensamento e das instituições. Num sentido e no outro, perante a decadência inexorável dos valores políticos, sociais e culturais, em que se escorava a civilização oitocentista (e mais genericamente a própria civilização Ocidental), a resposta unânime dos intelectuais é a fuga. Em sentido positivo, pode tratar-se da fuga para o invisível, o infinito,

o ignoto, com um processo de distanciamento que exalta a percepção irracional; para a Arte, que a par da missão de gnose traz o conforto da *réverie*; para o exótico e o excêntrico, no modo de viver (dandismo) como na poesia (gosto pelas essências raras, as flores incomuns, as pedras preciosas; predileção pelos cenários medievais, orientais, litúrgicos...). Em sentido negativo, pode ser a fuga para os paraísos artificiais, o exílio voluntário, a perda de identidade, a abdicação da própria vontade: para o «deixar-se viver», esperando a morte como uma libertação.

Pessanha, que gostava de se definir como um «modesto diletante das letras», demonstrava ter formado muito depressa ideias precisas e pessoais sobre o que é a poesia, sobre o que é o verdadeiro poeta.

Quando ainda era estudante universitário na cidade natal, publicou ³² uma áspera crítica ao livro de António Fogaça *Versos da Mocidade* (1883-1887), editado em Coimbra em 1887. O tom da crítica é violento e decidido, sem meios termos. A obra de Fogaça peca sobretudo pela descontinuidade, oscilando entre dois pólos opostos: ora é de tal modo aérea, suspensa sobre as nuvens, cheia de metáforas gratuitas e obscuras, que o leitor não lhe compreende o sentido («Ninguém percebeu»), ora, pelo contrário, para se tornar mais acessível, cai no excesso oposto, «no pior do romantismo decadente, pretensioso, mascarado de frases novas».

A falta de um tom e de uma inspiração uniformes deriva em Fogaça, como em todos os novatos, da ausência de um «princípio, uma noção, um sentimento, que o arraste conscientemente, presidindo à concepção de todas as suas obras. Impressionável e pouco atento, a

sua imaginação é vibrada desordenadamente por coisas diversíssimas: por princípios de filosofia lidos de fresco, pela sensualidade, pelo amor de uma noiva, por trechos de paisagem, pela cadência dos versos que estão mais em voga». Incapaz, como todos os diletantes, de julgar imparcialmente a própria obra, Fogaça não hesita em dar à estampa todos os seus versos («E que diabo!, precisava de publicar tudo... fosse bom, fosse mau»). Em vez disso, as poucas «composições em que há originalidade e talento, devia guardá-las para mais tarde, quando fosse maior o seu cabedal; o mais, tê-lo reservado para, passada a juventude, ler bem sozinho, espraçando nessas páginas desiguais um sorriso benévolo, de céptico a cujas ilusões tenha sobrevivido o coração, um feixe de luz triste, serena, do sol moribundo»³³.

Bem diferente no tom, mas substancialmente idêntica nos aspectos tratados, é uma outra crítica que Pessanha escreveu, alguns anos depois, sobre *Flores de Coral* de Alberto Osório de Castro³⁴. Para além da admiração incondicional manifestada por esta obra do primo e grande amigo (um «livro encantador», assim o define), Pessanha vai aqui ao encontro de alguns dos núcleos centrais da sua poética. A poesia, diz ele, é arte essencialmente subjectiva, comparável neste aspecto à música: «impossível é dar-se a conhecer indirectamente o valor estético das suas obras, como o é fazer-se compreender a beleza de uma sinfonia ou de uma romança, por outra maneira que não seja fazendo-a ouvir». O som, ou melhor, a eúritmia, com o seu poder evocativo e fono-simbólico, está na base de toda a elaboração do texto poético³⁵.

Mas, ao lado da verdadeira poesia e dos verdadeiros poetas, existem alas de diletantes que «ao surgir a primeira

exaltação amorosa da adolescência» descobrem na sua alma «um caudal de inéditas harmonias»³⁶. Esta música interior impele o seu lançamento em «rimas brilhantes e imprevistas, que só pedem para as colher e revelar à admiração do mundo, pela imprensa». As livrarias enchem-se assim de minúsculos volumes, como o de Fogaça, onde em cem páginas se esgota o estéril impulso lírico da mocidade. Destinados a amarelecer nas montras dos livreiros, estes ambiciosos livrinhos vêm a ser muitas vezes repudiados pelos seus próprios autores, quando o casamento e o trabalho afastam definitivamente da literatura o improvisado poeta.

Só poucos têm uma vocação artística sincera e duradoura, que sobrevive ao embate da vida real. Entre estes é de incluir Alberto Osório de Castro, já há muitos anos marido e pai, constrangido pela sua profissão de magistrado no Ultramar a mudanças frequentes («através de milhares de léguas, cada uma das quais escava de repente um abismo no jardim dos seus afectos e das suas divagações entre o instante que passa e o que lhe sucede»), forçadamente longe dos círculos literários, condenado à solidão intelectual. Mas nele sobrevive irreduzivelmente o poeta, porque a sua inspiração é autêntica, não alimentada «parasitariamente das falsas e convencionais emoções de uma psicologia de pacotilha, corrente na boémia dos meios chamados intelectuais».

Sem deixar-se arrastar para fora do caminho por preconceitos de escola, alheio às «estéreis polémicas das *côteries*», o poeta tem como único objectivo o de «realizar por meio da verdade, a beleza». Este conceito da *verdade*, a que Pessanha alude aqui de forma breve, constitui um elemento fundamental da sua poética. A poesia, se por um lado é para ser considerada como uma arte subjectiva

(a par da música, como vimos), por outro deve ser objectiva «pelos temas que lhe servem de motivo — lendas, aspectos, episódios; porém através do aspecto (e ao mesmo tempo que o esteta o apreende e investiga a quantidade de beleza que poderá produzir, afeiçoando-a a determinada forma literária) o consciencioso observador científico, de que o esteta se duplica, interpreta o fenómeno e perscruta o fundo de que o mesmo aspecto é a superfície: a natureza íntima das coisas, as relações e a fatalidade dos seus destinos. Mais do que isso: no fenómeno de cada uma das aparências que interpreta, não se esquece de discriminar a participação da sua própria alma, o espelho em que se revelam».

A inspiração poética tem de orientar-se para a realidade, fugindo aos lugares-comuns da convenção literária. Colocado ante o real, o poeta, com a sua sensibilidade, colhe dele alguns aspectos, valorizando-os sob dois pontos de vista complementares: como esteta, intui a «quantidade de beleza» que eles estão em condições de produzir, e individualiza os meios técnicos estilísticos mais adequados para os representar; como «consciencioso observador científico», analisa os aspectos fenoménicos da realidade e sonda as relações íntimas implícitas nas coisas, tendo sempre a consciência da intervenção racional e emotiva do eu na percepção do mundo. A alma do poeta é como o espelho em que se reflecte a aparência superficial das coisas; a tarefa da poesia é evocar a realidade, não só reproduzindo-lhe a beleza exterior mas também captando a trama densa de relações que liga cada parte do universo ao todo.

Uma tal premissa teórica, expressa por Pessanha em termos inequívocos, implica uma série de consequências já previstas e codificadas no âmbito do movimento

simbolista francês: o mundo existe só como representação; a poesia nasce da síntese entre inspiração e técnica; a missão do poeta é decifrar o mistério do universo. Como diria Mallarmé, «la poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence».

A fim de interpretar um fenómeno e perscrutar a natureza íntima das coisas, é preciso a inteligência, isto é, a parte racional do homem, dotada de um forte «poder de dissociação». Seccionando e fragmentando a aparência do real, a inteligência inevitavelmente «vai... roçar pela ideia da morte». A última essência das coisas, para Pessanha, identifica-se, por conseguinte, com a anulação do ser. Para evocá-la, não ocorrem imagens macabras, pois a morte podemos-la distinguir «entrelaçada no amor e integrando a vida. Palpita na luz dos astros, estua na seiva das florestas virgens, ondula no colubrino estorcer-se das bailadeiras indianas... De que havia, pois, de lamentar-se, ou contra que havia, pois, de insurgir-se, se a morte é, em relação à vida, não só o termo fatal, mas a consequência lógica?»

O passado está «povoado de saudades», o futuro escorre lentamente «para o oceano do Aniquilamento». Tal condição existencial do homem não pode ser senão imutável; nem a mudança moral e material da vida moderna, nem o progresso científico que investiga em zonas sempre mais vastas do desconhecido, subtraindo espaço ao sonho e à imaginação, podem influir sobre o «incognoscível — da beira de cujo abismo as almas meditativas continuarão, por todo o sempre, a debruçar-se terrificadas e ansiosas».

Se devêssemos, concluindo, resumir os aspectos mais salientes da posição teórica expressa por Pessanha nestes

seus escritos, as linhas de força da sua poética — latamente simbolista, mas formulada com originalidade —, poderíamos condensá-las em poucas proposições fundamentais: a identificação (já verlainiana) entre poesia e música; a eúritmia e a valorização fono-simbólica do texto poético (em que o som alude, com o seu poder evocativo, a uma realidade externa não cognoscível racionalmente), a intersecção entre o plano da objectividade e o da subjectividade na formação da mensagem poética; o poder de dissociação do intelecto humano, que, através da sondagem da realidade, atinge a ideia da morte e do nada; e, por fim, a possibilidade de, por meio da poesia, lançar um olhar sobre o abismo e o ignoto.

III / ASPECTOS ESTILÍSTICOS DA OBRA DE PESSANHA

1. — *A TEMÁTICA*

Representante paradigmático da crise do fim-do-século, Pessanha testemunha nas suas poesias a fidelidade absoluta a um núcleo restrito de temas, que é projecção — no plano poético — de um nó existencial nunca resolvido. Em desacordo perpétuo consigo mesmo e com o mundo, Pessanha vive dia após dia o conflito lacerante entre aspiração e realidade, sonho e objecto sonhado, vontade e incapacidade de realizar-se. As suas poesias povoam-se de paisagens em ruína ³⁷, de conquistas ilusórias e amargas ³⁸, de nostálgicos escorços medievais ³⁹; coloram-se de traços épicos na viagem metafórica à descoberta de novas terras ⁴⁰; ou, então, são percorridas por um lamento, por uma fé religiosa a que pode agarrar-se, como uma tábua, no naufrágio de todos os ideais ⁴¹.

Nem a razão nem Deus estão em condições de dar um sentido à existência; a fuga para o passado é um modo de continuar a iludir-se, tanto no plano histórico como no individual. Aos esplendores do império decaído (o «país perdido» da «Inscrição») ⁴², junta-se a recordação de uma infância feliz: é o motivo do «berço», que exalta a fase pré-racional do homem, quando ainda a fantasia ajuda a viver num mundo todo ele por descobrir, e deixa intactas

as ilusões. Esta infância, que não tem nada de autobiográfico, assume na reconstrução poética os contornos irreais de um paraíso perdido, projectando para trás no tempo um estado de graça imaginário, que se define só por contraste com a amargura do presente. Quando Pessanha abandona o mito literário da infância para se declarar em termos de rigorosa autobiografia ⁴³, revela toda a desesperada desolação da sua vida familiar — um motivo mais de angústia que o persegue também no Oriente, porque a distância física não apaga o afecto dolente pela mãe ⁴⁴. 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.

A memória, para Pessanha, não é nunca conforto, mas um coágulo de nostalgia e de dor ⁴⁵. Também o sonho se torna cruel ⁴⁶, quando a racionalidade do adulto destruiu todas as ilusões, pondo a nu a incomensuralidade entre o desejo e o objecto real. Pessanha vive suspenso entre a memória dolorosa do passado e o temor inquieto do futuro, pois a razão nega-lhe a evasão pelo sonho, e a falta de fé retira-lhe qualquer suporte metafísico.

Na relação consigo mesmo, Pessanha desdobra-se, separando a alma «lânguida e inerme» das capacidades sensitivas a que está confiada a percepção do real. No olhar do poeta, ora aceso, ora cansado, ora absorto (não é por acaso que «olhos» e «olhar» aparecem insistentemente no léxico de Pessanha), a realidade refrange-se como num espelho partido ⁴⁷: assim dissociada e fragmentada, oferece os seus fragmentos cortantes para construir correlações e analogias, símbolos e metáforas, em que as coordenadas espaciais se anulam, as referências histórico-

biográficas se tornam fugazes, contornos, tons e cores adquirem uma fluidez que se transmite ao ritmo do verso. A percepção lúcida de um movimento incessante — quanto vão e inútil — faz com que as imagens, reflexo do real, sejam também elas amparáveis e fugidias, formas transitórias e evanescentes que em vão se tenta fixar⁴⁸. As categorias perceptivas fundem-se e subvertem-se na sinestesia, associadas apenas pela natureza efémera do seu ser. Iludida a noção de lugar e espaço⁴⁹, o mundo externo é colhido no seu devir fragmentário: «accords harmonieusement dissonants dans l'ivresse»⁵⁰. Na fugacidade das sensações, Pessanha intui a duração do tempo, aquela «succession d'états dont chacun annonce ce qui suit et contient ce qui précède», à maneira de Bergson.

O tempo, um outro dos *leit-motiv* da obra de Pessanha, dá vida ao símbolo recorrente da água que escorre inexorável e sem paragens: nos rios, nos mares, e, naturalmente, na clepsidra. Quereríamos parar o tempo, ficar como que suspensos para recuperar o passado, a memória de si: mas o presente não existe, é já passado ou já futuro, amargo concentrado de nostalgias e temores, de saudades e ilusões. As imagens sobrepõem-se, os sons confundem-se, os planos da percepção interseccionam-se num tecido analógico cuja trama pode ser desvendada em qualquer momento por um lampejo de ironia lúcida.

Não obstante o abandono de certos versos (por efeito, dar-se-ia, da música, das cores ou de quem sabe qual alucinação), Pessanha está consciente de si em qualquer momento, e do resto fora de si, do próprio mundo interior como dos aspectos exteriores da realidade. Alheio a atitudes panteístas por um conflito existencial insolúvel, Pessanha não sabe e não pode viver em harmonia com o

mundo: os planos do eu e do não-eu ⁵¹ tendem para a coincidência, mas atingem no máximo a intersecção. Muito frequentemente Pessoa desdobra-se para ver-se viver, para colher a sensação no instante exacto em que ela lhe é percebida, colocando entre si e o estímulo sensorial, a que é confiado o conhecimento, a tela transparente mas intransponível da sua racionalidade.

2. — ENTRE METÁFORA E SÍMBOLO

A retórica tradicional define a metáfora como uma comparação abreviada, pois esta figura implica a substituição do termo próprio por um outro, o qual está em relação de semelhança ou de analogia com um termo substituído. Mas, depois dos estudos efectuados por Roman Jakobson, pode-se falar de uma teoria da técnica poética que permite reconduzir todas as classificações da retórica antiga a alguns poucos princípios inerentes à estrutura da língua. Nesta perspectiva, figuras como a metáfora, a comparação e a sinestesia, são todas reconduzidas ao princípio de não-pertinência.

Ao formular uma mensagem, o falante comum efectua uma série de escolhas a nível paradigmático (isto é, a nível do código linguístico). Os elementos assim seleccionados, uma vez inscritos na cadeia sintagmática (isto é, a nível das *palavras*, da mensagem), conjugam-se *in absentia* com os termos opositivos do paradigma, e combinam-se *in praesentia* com os termos contíguos do sintagma. A combinação dos elementos no plano sintagmático implica uma relação de pertinência semântica; por outras palavras: para que um enunciado seja provido de sentido,

deve existir uma relação de pertinência semântica entre sujeito e predicado.

A linguagem poética, pela aplicação do princípio de desvio, tende a atenuar esta margem de pertinência, conferindo ambiguidade à mensagem, embora conservando-lhe a gramaticalidade.

A metáfora surge como ruptura voluntária da relação de pertinência entre sujeito e predicado, assim como a sinestesia deriva da não-pertinência entre substantivo e adjectivo (por interferência entre os vários planos da percepção sensível). Se a sinestesia pertence de direito ao código poético, a metáfora encontra espaço também na linguagem falada, mas só como «metáfora de uso», já apagada e reabsorvida numa relação de pertinência total.

O caso contrário (uma figura da linguagem falada que se insere no código poético) verifica-se com a comparação, a qual explica na origem uma função epexegetica, destinada a facilitar a comunicação linguística. A sua estrutura, no uso falado, joga com três elementos fixos: A (comparado), B (predicado) e C (comparante). A comparação oferece uma informação real, isto é, serve para comunicar com maior clareza, mas apenas se respeitar duas condições: 1) entre os três elementos A, B e C deve existir uma relação de pertinência total; 2) o elemento C (comparante) deve ser já conhecido, ou de algum modo mais compreensível que A (comparado) ⁵².

A comparação, portanto, uma vez transferida da linguagem falada para o código poético, pode aplicar o princípio de desvio, ou instaurando uma relação de não-pertinência entre pelo menos dois dos três elementos em jogo, ou invertendo o grau de dificuldade do comparado e do comparante (para o qual o termo teoricamente

conhecido, C, é obscuro como o primeiro, A); ou, ainda, estabelecendo uma relação de identidade/equivalência entre dois dos elementos (é o caso típico da redundância, quando A=C).

Sobre o eixo oposto ao metafórico, no campo da metonímia, coloca-se pelo contrário o símbolo, que precisa o seu papel de elemento da técnica poética no interior do movimento literário a que deu o nome. Na concepção do universo como tela de correspondências analógicas (segundo os cânones do simbolismo francês), «le symbole y joue en quelque sorte le rôle de catalyseur», baseando-se numa analogia «naturelle et intrinsèque» que pressupõe a busca intuitiva de propriedades comuns entre dois elementos heterogêneos na aparência⁵³.

O símbolo opõe-se, pois, à metáfora, enquanto processo metonímico que não ataca o critério semântico da pertinência, mas incide sobre a conexão lógica dos elementos.

Num texto fundamental para o estudo do pensamento ocidental, Johan Huizinga escreveu: «Considerado do ponto de vista do pensamento «causalista», o simbolismo é por assim dizer um curto-circuito do espírito. O pensamento não procura a relação entre duas coisas seguindo os meandros escondidos das suas conexões causais, mas encontra-a por um salto brusco, e não como uma relação de causa e efeito, mas de significado e finalidade. A convicção da existência de tal relação pode formar-se quando duas coisas têm em comum uma qualidade essencial que se refere a qualquer coisa de valor geral. Ou, por outras palavras: toda a associação baseada em qualquer semelhança pode converter-se imediatamente na consciência de uma relação essencial e mística»⁵⁴.

A densidade oculta do verdadeiro símbolo repousa sobre a sua natureza de desvio, não já linguístico mas lógico; a sua dificuldade de interpretação surge da necessidade de realizar para trás este «salto brusco», para individualizar o referente que produziu o «curto-circuito do espírito».

Passando destas considerações de carácter geral ao exame da obra de Pessanha, devemos em primeiro lugar observar que nas suas poesias o processo de desvio que tem mais larga aplicação é, sem dúvida, o da metáfora:

«Estátua», v. 3 vv. 6-7	<i>O meu olhar quebrei, a debatê-lo Para bebê-lo / Fui teu lábio oscular</i>
«Fonógrafo», vv. 7-8 vv. 12-13	<i>o sonbo meu flutua / Sobre um paúl a alma das cornetas / Quebrou-se agora</i>
«Esvelta surge!», v. 4	<i>Morre-me a boca por beijar a tua</i>
«Quem poluiu...», v. 11	<i>Dos meus ossos o lume a extinguir-se breve</i>
«Paisagens de In- verno» I, vv. 3-4	<i>Meus olhos incendiados que o pecado / / Queimou</i>
«Interrogação», v. 2 vv. 11-12	<i>Se alguma dor me fere esse sorriso / Que me penetra bem</i>
«Canção da Par- tida», v. 10	<i>O meu coração é o cofre selado</i>
«Crepuscular», v. 9	<i>Sentem-se espasmos, agonias d'ave</i>
«Se andava no jar- dim» vv. 15-18	<i>(o que eu quis abraçar) / A hora do jardim... / O aroma de jasmim... / / A onda do luar</i>
«Depois das bo- das...» vv. 3-4 v. 6	<i>Não sei que mau agoiro / Me enoiteceu a vida E mata-me a saudade</i>

«Ao Longe os Barcos de Flores»,	
v. 1	<i>Só, incessante, um som de flauta chora</i>
vv. 5-6	<i>Na orgia, ao longe, que em clarões cintila, / E os lábios, branca, de carmim desflora</i>
«Caminho» I,	
vv. 3-4	<i>Vou a medo na aresta do futuro, / Embebido em saudades do presente</i>
v. 8	<i>Cobrir-me o coração dum véu escuro</i>
«Caminho» II,	
v. 14	<i>Tivemos que beber do mesmo pranto</i>
«San Gabriel» II,	
v. 7	<i>[as velas] o luar dulcifica</i>
v. 12	<i>Fulgem as velhas almas namoradas</i>
«Lúbrica»,	
vv. 11-12	<i>Quero, às vezes, sorvê-la em grandes beijos / Da luxúria febril na chama intensa</i>
vv. 21-22	<i>Mas, depois, quando o peso do cansaço / A sepulta na morna letargia</i>
v. 40	<i>Ao ferir-lhe um só beijo a face pura</i>
vv. 50-51	<i>E ver outros mordidos por desejos / De sorver sua carne em grandes beijos</i>
«Numa Despedida»,	
vv. 5-6	<i>Se nos quebraram as pernas, / As asas não as partiram</i>
«A Miragem»,	
vv. 1-2	<i>No meu cabelo / Torvelinhava um vento de oração</i>
v. 5	<i>O meu peito era um vulcão</i>
v. 6	<i>No céu lacrimejava o Sete-estrela</i>
«Transfiguração»,	
v. 4	<i>A charneca ajoelhou, divina e muda</i>
v. 5	<i>Febricito arco-íris de desejo</i>

A estas, que poderíamos definir como metáforas de invenção, juntam-se dois únicos exemplos de metáforas, uma codificada no âmbito da mitologia, a outra pelo uso

da linguagem falada: *Timonando uma concha alvinitente* («Esvelta surge!», v. 2) a propósito da Vénus que surge das águas; e *Temos tido pontapé / Das mais caras ilusões* («Numa Despedida», vv. 11-12), no momento da partida de um amigo de boémia.

Fica excluído desta primeira contagem um grupo de versos em que a intenção metafórica está sempre presente, mas de modo não exclusivo, e onde a procura da não-pertinência não colhe necessariamente a relação privilegiada entre sujeito e predicado, mas dois ou mais elementos da mensagem, sem discriminação de papéis.

A metáfora associa-se à sinestesia em versos como *Olha a noite, olha o vento* («Quem poluiu...», v. 10), *Vosso curso, silente de juncais* («Imagens que passais...», v. 6), *Que ruínas, (ouçam!)* («Violoncelo», v. 13); e em sintagmas do tipo *luz desgrenhada* («Caminho» I, v. 10) ou *o seu cabelo verde* («Vénus» I, v. 1). Denuncia-se em termos de metalinguagem em versos como *Dir-se-ia / Irmos arando em um montão de estrelas* («San Gabriel» I, vv. 3-4). Combina-se com um processo de vivificação (para o que cf. infra) numa série de ocorrências: *Meus olhos querem desposar-te e uma haste esquiva / Quão delicada te osculou num dedo* («Desce em folhedos...», vv. 7 e 9-10); *Ó mortos da batalha! / Sonhais, de costas, nos olhos abertos* («Depois da luta...», vv. 12-13); *E sobre nós cai nupcial a neve, / Surda, em triunfo, pétalas, de leve / Juncando o chão* («Floriram por engano...», vv. 9-11); *Outono do seu riso magoado* («Paisagens de Inverno» II, v. 2); *Chorai arcadas / Do violoncelo* («Violoncelo», vv. 1-2); *Meus olhos afogai-vos / Na vã tristeza ambiente* («Água morrente», vv. 10-11). Enfim, condiciona a pertinência da adjectivação, quer predicativa quer exornativa (cf. *a alma das cornetas... orvalhada e velada*, em «Fonógrafo», vv. 12-13); *E refractadas... As suas mãos*

translúcidas e frias, em «Paisagens de Inverno» II, vv. 13-14); *Uma ternura esparsa de balidos* em «Crepuscular», v. 3; *flauta... viúva, grácil* em «Ao Longe os Barcos de Flores», v. 2) ou então de certos sintagmas em função de determinante (cf. *Seixinhos da mais alva porcelana*, em «Vénus II», v. 5; *É este enlanguescer da natureza, / Este vago sofrer do fim do dia*, em «Crepuscular», vv. 15-16; *Dos fantasmas da febre o incerto mar*, em «Lúbrica», v. 30; *Num halo de pudor e devoção*, em «A Miragem», v. 8).

O segundo, em ordem decrescente de frequência, entre os processos estilísticos habituais em Pessanha, é a comparação. Assinalada por um vistoso elemento de articulação entre comparado e comparante (*como*, mais raramente *qual*), desenvolve a função epexegética que lhe compete na linguagem falada, até assumir em certos casos o valor de uma reflexão metalinguística:

«Inscrição», v. 4	<i>No chão sumir-se, como faz um verme</i>
«Estátua», v. 4	<i>Como a onda na crista dum rochedo</i>
v. 13	<i>Severo como um túmulo fechado</i>
v. 14	<i>Sereno como um pélagos quieto</i>
«Paisagens de Inverno» I, v. 8	<i>Cismai, meus olhos, como dois velinhos</i>
«Flórida por engano», v. 12	<i>Em redor do teu vulto é como um véu</i>
«Quando voltei...», v. 10	<i>Em redor, como as aves num aviário</i>
v. 14	<i>Como as do novo rasto que começa</i>
«Interrogação», v. 12	<i>como este sol de inverno</i>
«Depois das bodas...», vv. 15-16	<i>Cessar... não mais te ver / Como uma luz se apaga</i>
«O meu coração desce», v. 6	<i>Como um caixão à cova</i>

«Em Um Retrato», v. 8	<i>Como o de um pobre cão agradecido</i>
«Caminho» II, vv. 10-11	<i>Corta os pés como a rocha dum calvário, / E queima como a areia</i>
«Vénus» I, v. 8 v. 11	<i>Como em um sorvo Ficam-lhe os pés atrás, como voando</i>
v. 12	<i>E as ondas lutam, como feras mugem</i>
«Olvido», v. 3	<i>Envolve-o grave como véu de luto</i>
«Roteiro da Vida» II, v. 23	<i>Na areia branca como em um lençol</i>
«Água Morrente», v. 12	<i>Como a água morrente</i>
«A Miragem», vv. 3-4	<i>Qual a acha que ardeu, feita carvão, / A água que esfriou, torna gelo.</i>

Não faltam comparações de cunho clássico, que encerram pequenos quadros ambientais (o antigo idílio): *Como da Ásia nos bosques tropicais*, *Como os ébrios chineses delirantes*, *Como admiro o matiz dos passaritos* (todas em «Lúbrica», vv. 17, 13 e 47). Duas, só, as comparações de tipo poético, que invertem a relação entre comparado e comparante: *Que é no meu braço como que um broquel* («Tatuagens...», v. 8) e *Qual beguina de Amor, de Deus Deus viúva* («A Miragem», v. 13).

A metáfora e a comparação constituem para Pessanha os instrumentos de uma lenta conquista do símbolo propriamente dito, que é, digamo-lo já, bastante raro no seu cancionero.

Experimentando o processo metafórico e o metonímico, Pessanha atinge um estágio intermédio — que poderíamos definir como de «aproximação ao símbolo» —, aplicando programaticamente a elisão. De sinal contrário à redundância, a elisão pode valer-se de

um processo redutivo do enunciado, ou então recorrer a variantes lexicais com baixo conteúdo de informação. Em ambos os casos, este tipo de mensagem — depauperado em relação à percentagem de informação óptima — tem como objectivo, por um lado, a violação da norma e, por outro, a procura da ambiguidade. Colocar-se num plano deliberadamente subtractivo, ou usar vocábulos despotenciados e consumidos pelo uso, significa deixar abertas muitas vias interpretativas e aumentar, por conseguinte, as virtualidades de leitura da mensagem poética.

Mediante a elisão, Pessanha busca não tanto aumentar a ambiguidade da mensagem como, sobretudo, subtrair os elementos conexivos de articulação lógico-sintáctica (o verbo, em primeiro lugar, e as conjunções coordenadas e subordinadas). Apercebendo-se de que o símbolo é, para usar a expressão de Huizinga, um «salto brusco», Pessanha procura reproduzi-lo com instrumentos de tipo linguístico, desestruturando os elementos-suporte da frase. Daqui resulta uma tentativa só em parte conseguida, que se traduz num excesso de sintagmas apostos, que valem como adjectivos, a meio caminho entre a metáfora com elisão do verbo e a comparação com elisão do corrector:

«Estátua», v. 2	<i>No teu olhar sem cor, — frio escalpelo</i>
«Fonógrafo», vv. 7-8	<i>o sonho meu flutua (...) — extática corola</i>
«Desce em folhe- dos...», v. 14	<i>Alma de silfo, carne de camélia</i>

- «Depois da luta...».
 vv. 7-8 *Longas teias de luar de lbama de oiro, / Legendas a diamantes das estrelas*
 vv. 10-11 *Por cujo amor escalei a muralha, / — Leão armado, uma espada nos dentes*
- «Foi um dia...»,
 vv. 6-8 *Dália a esfolhar-se,— o seu mole sorriso*
 vv. 9-11 *Dia impressível (...) Difuso de teoremas, de teorias*
 vv. 12-13 *O dia fútil (...) Minuete de discretas ironias*
- «Imagens que pas- — *O espelho inútil, meus olhos pagãos! /*
 sais...», vv. 10-11 *Aridez de sucessivos desertos*
- «Castelo de Óbi- *Doce Infanta Real (...) — Magra*
 dos», vv. 21-23 *figura de vitral*
- «O meu cora- *O meu coração desce, / Um balão*
 ção...», vv. 1-2 *apagado*
 v. 10 *Átomo miserando*
- «Ao Longe os Bar- — *Perdida voz que de entre as mais*
 cos de Flores», *se exila, / — Festões de som dissimulando*
 vv. 3-4 *a bora*
- «Na Cadeia», — *Estranha taça de venenos / Meu*
 vv. 11-12 *coração sempre em revolta*
- «San Gabriel» I, v. 4 — *Gaivotas que a voar desfaleceram*
- «Lúbrica», v. 43 *Miragem inconstante que resvala*
- «Madalena», v. 3 *Meu coração, velha moeda fútil*
- «A Miragem», v. 9 *Mas no meu coração, ardente lava.*

Os exemplos citados implicam sempre a presença simultânea de dois termos, um conhecido (o referente), o outro individualizado na base da analogia (o correspondente simbólico). Um processo semelhante impede Pessanha de atingir o símbolo autêntico, que comporta a substituição do primeiro termo pelo segundo, e não a simples justaposição dos dois elementos em jogo.

O «curto-circuito» verifica-se, mas raramente, na obra de Pessanha; e só então o símbolo deixa de se basear num referente fixo, para adquirir a densidade cifrada de uma mensagem polivalente: cf. *E sobre nós cai nupcial a neve (...)* *Juncando o chão, na acrópole de gelos* («Floriram por engano...», vv. 9-11); *Pontes aladas / De pesadelo (...)* / *De que esvoaçam, / Brancos, os arcos e Fundas, soluçam / Caudais de choro* («Violoncelo», vv. 4-7 e 11-12); *Mas que cicatrizes melindrosa / Há nele, que essa viola ofenda / E faz que as asitas distenda / Numa agitação dolorosa* («Viola Chinesa», vv. 9-12); *Um fio a desdobrar, que não termina, / De grinaldas de rosas de tocar* («Imagem Nocturna...», vv. 1-2); *Hóstia santa de luz, desfeita em chuva* («A Miragem», v. 12).

3 — A MUSICALIDADE

Entre os aspectos estilísticos da obra de Pessanha, há um que sempre polarizou a atenção de leitores e críticos: a musicalidade do verso. Definida como «poder encantatório», «magia integral», «puro encantamento», «alquimia rítmica», ou «sorcellerie évocatoire» à maneira de Baudelaire, esta musicalidade, longe de ser espontânea e quase instintiva, brota de uma inesgotável procura formal, de que as variantes atestadas por numerosas poesias oferecem claro testemunho.

A procura da musicalidade aparece em Pessanha finalizada na valorização fono-simbólica do texto, e corresponde à sua visão desarticulada e fluida do real. Fluidez e fragmentaridade perceptiva traduzem-se numa série de recursos que vão da variação rítmica do verso à elisão, da iteração sistemática de macro e micro-elementos à insistência em certos timbres vocais. Mas,

antes disso, dão vida a uma série de analogias e reenvios, de símbolos e metáforas, que crescem em espessura e ambiguidade as sugestões meramente fónicas.

Significante e significado, na acepção saussuriana dos termos, parecem cindir-se para adquirirem vida autónoma. Assim, o leitor pode deixar-se arrastar pela música alusiva do verso, ou então ficar-se pela sua mensagem poética — como quem olha um espelho de água em pleno sol, e pode focar-lhe a superfície, ou sondar-lhe o fundo com o olhar.

A musicalidade do verso em Pessanha resulta de uma soma de expedientes técnico-estilísticos combinados entre si de diferentes maneiras, e que interessam quer à roupagem fónica da poesia quer ao ritmo do verso.

A iteração é o fenómeno mais vistoso que caracteriza a poesia sob a perspectiva do som ou sucessão de sons (destinada, como tal, mais a ser ouvida do que lida). Não é raro, com efeito, que Pessanha repita, parcial ou totalmente, um mesmo verso, ainda que no interior de composições breves como o soneto. Pode tratar-se de elementos mínimos, mas significativos no plano da mensagem: no soneto «Quem poluiu...» a repetição sistemática abrange os pronomes e os adjectivos possessivos (*me* v. 5, *meu(s)* vv. 1-2-3-11, *minha* vv. 8-9-13) e algumas palavras-chave como *lençóis* (vv. 1-2), *mãe* (vv. 9-13), *noite* (vv. 10-14) e *não mais* que ritma a longa série de imperativos negativos (vv. 9-12-13). Igualmente, no soneto «No Claustro de Celas», são repetidos os vocábulos que suportam a mensagem, de forma idêntica ou com variantes mínimas: *inscrição* (do túmulo, vv. 9-14); *nome* (gravado na lápide, vv. 9-11); *acabado* e *acabou* (vv. 1 e 5); *convento* e *conventinho* (vv. 3 e 4). No soneto «Imagens...», Pessanha repete *passais* (vv. 1-3) e *para* (vv.

4-5), para insistir na ideia do movimento, enquanto aos temas do olhar e da luz se liga a repetição de *albos* (vv. 2-9-10) e *sombra* (vv. 12-14).

Casos como estes, de repetição funcional de certos elementos com o objectivo de sublinhar os pontos nevrálgicos da poesia, encontramos-los ainda em «Interrogação» (*olhar* vv. 1-15; *nunca* vv. 3-5-6; *sorriso* vv. 10-11; *procuro* e *procurei* vv. 1 e 7; *amor* vv. 1-17-19 e *amar-te* v. 9); em «Caminho I» (*saudade* vv. 4-5; *dor* vv. 5-9; *madrugada* vv. 13-14); em «Caminho II» (*dia* vv. 1-3; *vinho* vv. 8-13; *mesmo* vv. 8-14; *cada um* vv. 8-12; *bebemos* e *beber* vv. 8 e 14); em «Caminho III» (*virgem* vv. 5-6; *eu* vv. 9-10-11; *enchemos* e *encher* vv. 7 e 14; *sozinho* e *só* vv. 9 e 10; *caminhada* e *caminho* vv. 3 e 10); em «San Gabriel II» (*vem* vv. 1-9; *outra vez* vv. 2-5; *noite* vv. 2-11; *luar* vv. 7-8; *almas* vv. 12-13); em «Vida» (*terra* vv. 1-11; *campo* vv. 2-4; *calquem* vv. 5-6-13, *calcã* v. 8 e *calcá-lo* v. 11; *deixem* vv. 6-13; *tudo* vv. 6-15; *fogo* vv. 6-15; *deitar-lhe* e *deitam-lhe* vv. 11 e 16); em «Roteiro da Vida II» (*cérebro* vv. 3-6; *sol* vv. 5-13-22-24; *areia* vv. 9-18 e *areias* vv. 19-23; *viva* vv. 4-18).

Pessanha exaspera esta tendência para a iteração em três poesias, talvez entre as menos conseguidas sob o perfil estilístico, exactamente pelo aspecto vistoso dos paralelismos. Uma é o soneto «Foi um dia de inúteis agonias», onde se repete o verso inteiro nos lugares pares e uma parte do verso nos lugares ímpares:

vv. 2-4	<i>Dia de sol, inundado de sol!...</i>
vv. 6-8	<i>Dália a esfolhar-se, — o seu mole sorriso...</i>
vv. 10-14	<i>Tão lícido... Tão pálido... Tão lícido...</i>

Foi um dia de { *inúteis agonias* (v. 1)
 { *falsas alegrias* (v. 5)

 (v. 9) *Dia impressível* } *mais que os outros dias*
 (v. 12) *Ó dia fútil* }

Na poesia «Água Morrente», Pessanha tenta reproduzir o ritmo do verso verlainiano de modo mecânico e pouco conseguido recorrendo também aqui à repetição de segmentos textuais de dimensão variável. Passa-se da identidade total do verso (vv. 3-5 *Das beiras dos telhados*; vv. 1-7 *Meus olhos apagados*), à identidade parcial (*meus olhos a* — vv. 1-7-9; *cair, sempre cair* v. 4 e *cair, quase morrer* v. 6); da identidade de palavras-rima (1-7 *apagados*, 2-4 *cair*, 3-5 *telhados*), à identidade de palavras singulares no interior do verso (*meus* vv. 1-7-9; *olhos* vv. 1-7-9; *apagados* vv. 1-7; *água* vv. 2-12; *cair* vv. 2-4-6; *beiras* vv. 3-5; *telhados* vv. 3-5).

A terceira poesia da série, «Branco e Vermelho», distingue-se no interior da obra de Pessanha, quer pela extensão inusual (80 versos), quer pela exasperada estrutura paralelística. As repetições são tais e tantas que seria impossível enumerá-las aqui por extenso; basta pensar que em cada uma das dez estrofes, uma mesma palavra-rima aparece de duas a três vezes. Por exemplo:

A dor, forte e imprevista,
Ferindo-me, imprevista,
De branca e de imprevista
Foi um deslumbramento
Que me endoidou a vista,
Fez-me perder a vista,
Fez-me fugir a vista,
Num doce esvaimento.

Esta insistência programática nas mesmas palavras, nos mesmos sintagmas e até nos mesmos versos (toda a nona estrofe é quase idêntica à segunda), confere à poesia «Branco e Vermelho» uma toada obsessiva e alucinada, sublinhada pelo ritmo rígido do hexassílabo.

Mais feliz a escolha de uma figura retórica como a anáfora em «Castelo de Óbidos»: a poesia, construída com uma série ininterrupta de interrogativas, todas no futuro e introduzidas por *Quando* no início absoluto do verso e da estrofe, representa bastante bem um dos raros momentos de vitalismo que sacodem Pessanha — ainda jovem na época da composição — levando-o a afastar-se do seu habitual *desânimo*.

Passando dos macro aos microelementos textuais, devemos em primeiro lugar observar a excepcional habilidade com que Pessanha joga com a trama fônica da poesia, insistindo sobre os mesmos fonemas ou grupos de fonemas, para evocar através do som uma imagem ou uma sensação. O texto adquire assim uma carga de valores alusivos e fono-simbólicos, sugerindo ao leitor associações e analogias.

O soneto «Fonógrafo», paradigmático neste sentido, apresenta uma repartição rigorosa da matéria, que é distribuída estrofe por estrofe como as faixas de gravação que se sucedem nos sulcos de um disco. O *vai declamando* do primeiro verso — que coincide com o início da emissão sonora, e sugere inclusivamente a breve pausa de silêncio e espera que a precede — estabelece correspondência com o *cessou* que abre o último terceto. Pessanha leva-nos pela mão e faz-nos reviver com ele a audição de um disco, as solicitações sucessivas que, através do ouvido, estimulam a fantasia e a memória. O

disco é antes de mais um registo físico da realidade, mas é no entanto um diafragma que dela se afasta e destaca, arquivando a experiência e relegando-a para o passado. E ao passado reconduzem com insistência os elementos lexicais da primeira quadra: *defunto, perdidamente, anacrónico*. É a cena um pouco lúgubre e tenebrosa de um velho teatro cheio de pó, onde um cómico, já morto, continua a fazer rir com as suas piadas gastas um público de fantasmas: dominam aqui os fonemas nasais «a dar impressão de arrastar, de lentidão»⁵⁵. Uma pausa no sulco, e *muda o registo* coincidindo com a mudança de estrofe; não mais uma voz longínqua, quase do além-túmulo, mas a música com o seu poder mágico de evocação da realidade, no ritmo escandido de uma barcarola. Sobre as ondas da música surge paisagem idílica, onde a lua e os lírios coroam as águas de um rio; e o sonho do poeta torna-se ele próprio flor, em êxtase diante da mulher amada; mas é, todavia, sempre uma flor de paul. As vogais escuras e fechadas que dominam esta segunda quadra evocam um ambiente «nocturno, velado, dúbio», onde ressalta por contraste o objectivo *extática*. Uma outra pausa, e o registo *muda outra vez*, com o som de um clarim agudo e penetrante, como o perfume dos junquinhos: vogais abertas e anteriores (*i* e *a*) adensam-se para ecoar, no limite da onomatopeia, as notas do clarim. Depois o silêncio, em que permanece como que suspenso o perfume das violetas, para evocar uma manhã de Primavera, a nostalgia do passado e da mocidade. Eis o que fica no final do disco, após o brusco despedaçar-se dos sonhos: os timbres vocálicos tornam a velar-se, e os sons apagam-se melancolicamente.

Mais ainda do que em «Fonógrafo», uma outra poesia, «Violoncelo», testemunha-nos o alto grau de perfeição

atingido por Pessanha na valorização fono-simbólica do texto. Pode-se falar aqui, sem reservas, de uma autêntica obra-prima. A música dos violoncelos provoca ou exprime (a relação de causa e efeito pode inverter-se) «um estado de alma ansioso, um sentimento de mistério, uma tristeza não explicada. Mas o estado de espírito não é dado directamente». É sugerido, sobretudo, através das imagens que o som vai criando, na base de uma «intuição associativa muito subjectiva e inexplicável, que liga o som grave dos violoncelos a um sentimento de dor e de mistério». Estas imagens, longe de se disporem numa sucessão espacial, implicam simultaneidade, «e portanto interpenetração, aparecem e desaparecem, para reaparecerem alteradas, sobre uma espécie de fundo escuro, análogo ao nosso campo de visão interior». A imagem visual das *pontes* nasce por associação mecânica da acepção dupla de *arcadas*, que significa na verdade o movimento do arco sobre as cordas do instrumento, mas também «arcaria, conjunto de arcos». Por outro lado, não é de excluir uma ligação menos automática: *arcadas* poderia ter gerado *pontes* também «porque a música, no seu gemer ininterrupto, evoca um curso de água: corrente representada, no aspecto formal, pela ligação ondulante dos versos das duas primeiras quintilhas». O adjectivo que ocupa sozinho todo o terceiro verso (*convulsionadas*) «apaga a impressão de rigidez extática que poderia trazer a palavra *pontes*: juntamente com *aladas*, evoca realmente o voo do arco e o vibrar convulso das cordas».

A impressão de um movimento febril e ansioso, esboçada na adjectivação dos vv. 3-4, completa-se no último verso da estrofe (*de pesadelo*) e, sobretudo, no verbo do v. 6 (*esvoaçam*), imediatamente articulável com a área semântica de *aladas*: «os arcos das pontes *esvoaçam*, tal

como o arco sobre as cordas; a sensação de rio corrente que a forma ligada, sinuosa das estrofes começava a produzir, e que a alusão a pontes ia clarificando, define-se afinal [*scil.* nos versos 8 e 10]. São os barcos que passam, mas passando, despedaçando-se, eles denunciam o movimento rápido do rio que os leva».

Depois das primeiras duas estrofes, solicitadas a exprimir o tumulto interior, impõe-se uma pausa: o tom desce, faz-se mais surdo e sombrio. A luz branca, espectral, das primeiras estrofes apaga-se; desaparece na noite o branco dos arcos e a imagem das barcas: «ficou apenas o rio, agora transformado em caudal».

O rio torna-se corrente — de música, de pranto —, as pontes e as barcas afundam-se (cf. *sorvedouro*, v. 15) caindo em ruínas (cf. *ruínas*, v. 13); mas a sinestesia é só aparente: na escuridão que envolve a parte central da poesia seria impossível ver uma derrocada, enquanto ela pode ser ouvida através do ruído produzido pela ponte e pelas barcas que se desfazem nas águas turbulentas do rio.

Depois o movimento da poesia abranda; a música diminui de intensidade, uma vez serenada; o contexto aclara-se: o *caudal* soluçante alarga-se num lago sobre o qual brilham *trémulos astros* e onde acabam a sua corrida os restos das barcas naufragadas (*lemes e mastros*) e o parapeito da ponte (*os alabastros/dos balaústres*). «Mas estes alabastros agora não esvoaçam: parecem isolados, abandonados como ruínas — e, logo a seguir, a ideia de urnas quebradas, numa vaga alusão funerária, liga-se a esta sensação de fragmentação, de coisas brancas quebradas, como numa acrópole antiga: blocos de gelo nadam, igualmente brancos, igualmente fragmentados, pairando sem razão e continuando, no seu ar frio e inútil, a tristeza que por toda a poesia espalha a insistente

evocação das ruínas, dos abismos, da solidão, e dum ininterrupto, dilacerante movimento sem fim».

Dadas estas observações, «Violoncelo» pertence ao tipo de poesias «de harmonia imitativa, de inspiração instrumental», e produz ao mesmo tempo «efeitos de sugestão verbal, isto é, os sons não só imitam outros sons (fonemas por notas de música), como sugerem cores, aludem a imagens». Em primeiro lugar evoca-se o som grave do instrumento insistindo sobre o *a* e o *u* tónicos, e também sobre um grande número de ditongos que sugerem «a riqueza de portamentos, possível sobretudo num instrumento de arco»; ao nível das consoantes persegue-se o mesmo objectivo jogando com o *s* surdo ou sonoro (desenvolvido sobretudo em fono-sintaxes), e com os sons palatais. É óbvio que a mesma escolha cuidada de fonemas alusivos preside à elaboração poética da oposição luz-sombra: nas duas primeiras estrofes «evocativas de brancura, predomina o timbre claro, embora não agudo que é o *A*, quase sempre aberto; na terceira e ainda um pouco na quarta são os sons escuros *U* e *O*, velados, ditongados, que abundam decididamente. A quarta estrofe marca no entanto uma curiosa transição entre a luz e a sombra, uma combinação dos timbres: *A - U - A - A - U*. No limiar dessa quadra, isolada e cintilando, encontra-se a impressão visual a que já me referi. «Trémulos astros», e é de notar o timbre aberto do *e*, e a líquida *l* mais uma vez associados à ideia dum brilho loiro».

À sinestesia de fundo, em virtude da qual a música remete para uma realidade sentimental e simbólica, sobrepõem-se duas imagens geradas uma da outra por metonímia: os arcos do violoncelo tornam-se arcadas de uma ponte e a melodia soluçante com o seu ritmo

quebrado evoca a fragmentação do real. Se nas primeiras estrofes o ambiente é vagamente parisiense, de *spleen* baudelairiano, na segunda parte da poesia impõe-se uma visão surrealista, um pesadelo materializado na arquitectura gótica da ponte. E não falta a recuperação da tradição literária de mais pura marca portuguesa, na imagem do naufrágio que é presságio de morte. O verso curto, o ritmo continuamente quebrado e as pausas frequentes contribuem para tornar o pesadelo palpável, fisicamente perceptível; não de certo «Violoncelo», tardiamente acrescentado a partir da terceira edição de *Clépsidra*, mas sim «Pesadelo» seria o título ideal desta poesia, em que Pessanha confirma e justifica o seu papel de intérprete máximo do Simbolismo português.

Sob a mesma etiqueta do verlainiano «De la musique avant toute chose», se podem inscrever outras duas composições de Pessanha, irmanadas na procura de um ritmo lânguido e envolvente, que encontra na monotonia o seu fascínio próprio: «Ao Longe os Barcos de Flores» e «Viola Chinesa». Ambas se valem do esquema métrico do *rondel* (de estrutura circular) para recriar, com as duas rimas fixas e a repetição regular de versos inteiros, o som monótono do instrumento. Na primeira é a flauta, incessante, obsessiva, que com o seu som choroso rompe a obscuridade tranquila, evocando o exílio e sabe-se lá que dores: dominam as líquidas e as sibilantes, em particular o nexa *fl* (cf. v. 1 *flauta*, 6 *desflora*, 7 *flauta*, 11 *flauta flébil*, 13 *flauta*) que «espalha no poema uma subtil impressão de maleabilidade, de fluidez de melodia, corredia e ininterrupta»; alternam-se os *i* e os *o* tónicos para reproduzir «a modulação grave-aguda do som da flauta». A esta pesquisa fono-simbólica junta-se a repetição de versos inteiros (1-7-13; 2-8), de palavras

singulares (*som* vv. 1-7-13; *flauta* vv. 1-7-11-13), de rimas (*chora* vv. 1-7-13; *tranquila* vv. 2-8; rima interna *som* vv. 1-4), que dão à poesia uma ressonância de caixa harmónica e um singular «efeito-eco».

Em «Viola Chinesa» dominam pelo contrário os fonemas nasais, as vogais e os ditongos escuros e fechados, as consoantes sonoras (desde o primeiro verso, *Ao longo da viola morosa*), para reproduzir o som baixo, surdo, monótono e uniforme do instrumento de corda.

Para exemplificar este aspecto do estilo de Pessanha, escolhemos deliberadamente as poesias em que a busca de valores fono-simbólicos é mais evidente; mas — que fique bem claro — essa busca constitui um dos elementos de suporte da poética de Pessanha, e aflora continuamente, de maneira mais ou menos sensível, em todas as suas composições.

O soneto «Depois da luta...» confia na sugestão de imagens e sons resplandecentes: insiste-se na líquida desde o primeiro verso (*luta*), para prosseguir com 3 *Ilha*, *lençol*, 5 *caravelas*, 10 *escalei*, *muralha*, 11 *leão*, 12 *felizes*, *batalha*, 13 *olhos*, 14 *reflectindo*, *estrelas*; mas a máxima concentração de tais fonemas é atingida nos versos centrais, com a série *longas*, *luar*, *lhama*, *legenda*, *estrelas* (vv. 7-8).

No soneto «Quem poluiu...», o mais violentamente autobiográfico de toda a obra de Pessanha, a sintaxe exacerbada opõe a uma rajada de interrogativas (todas no perfeito) nas quadras, uma série de imperativos (em geral negativos) nos tercetos. Às interrogativas liga-se a anáfora do *Quem*, a qual contribui para tornar mais áspera a roupagem fónica das primeiras duas estrofes, onde abundam sons ora surdos, ora agudos, porém sempre

ásperos (oclusivas surdas, líquidas *l* e *rr*-, sibilantes e velares); paradigmático é o v. 5 *Quem quebrou (que furor cruel e simiesco!)* com uma tríplice aliteração de *qu*-, reforçada pelas sibilantes *f* / *s*- e pelo duplo *r* de *furor*. A parte conclusiva do soneto, ritmada por uma série de imperativas negativas, regorgita de nasais: depois da violenta explosão do início, eis o lamento, a resignação, o pranto submisso. Bastaria para evocá-lo o regresso constante do ditongo nasal de *não* que acompanha as vozes verbais, ou então a série *mãe, mais, minba*.

Em «Vénus II», o timbre vocálico predominante é o *i* (tónico, átono e em rima), que alterna com o fonema de máxima abertura (*a*) para representar «um ambiente claro e puro, luminoso e frio», isto é, a transparência da água. «Os timbres nasais desaparecem. Só se concentram um pouco mais no momento em que o olhar mergulha mais fundo. Fora disso, o som nasal mais frequente, é *ɪ* que, pela agudeza do timbre *i*, perde o carácter sombrio ou profundo». As consoantes são predominantemente sibilantes e fricativas: «espalham o seu leve e fino som, que se adapta perfeitamente à pureza e limpidez das águas». Daqui resulta «uma impressão de clareza, de frieza e desprendimento, de sonho distante e limpidamente concebido como sonho, e uma imagem visual de luz pura, de cores claras, de transparência».

No segundo soneto do díptico «Paisagens de Inverno», como a noção de lugar se transforma insensivelmente em noção temporal, assim o elemento da água confunde-se e combina-se com a luz. A impressão de frio e de luminosidade é sugerida pela insistência sobre a vogal anterior *i* (v. 1 *frio*, 2 *riso*, 3 *obliquo*, 4 *limpidas*, *rio*, 5 *rio*, *rio*, 6 *fugindo*, 8 *vazjo*, 10 *fugidias*, 12 *melancolias*, 13 *frias*: todas tónicas); enquanto, a partir de *fugindo* do v. 6 o retorno

constante das fricativas alude ao movimento incessante das águas e do tempo (7 *vão*, 8 *vais*, *vazão*, 9 *ficai*, *flutuando*, 10 *fugidias*, 14 *frias*).

Em «Crepuscular», o tom da poesia é atenuado, como um instrumento que toca em surdina. A atmosfera é abafada e submissa, mas também um pouco triste e banhada de inquietude. Nas primeiras duas estrofes domina entre vogais tónicas o *u* (*murmúrio*, *queixume*, *ternura*, *murcham*). E a *murmúrio* — onomatopaico — corresponde no início da segunda estrofe o aliterante *murcham*, que indica a percentagem de decomposição inerente ao ambiente descrito.

A poesia «O meu coração desce» é construída sobre a justaposição de imagens evocadas por via analógica, sentindo-se no plano sintáctico e fónico a alternância de dois registos: ao momento descritivo, segue a reflexão, em forma de pergunta ou mais frequentemente de proposição optativa. O discurso começado no início da estrofe fica suspenso, e sem qualquer ligação gramatical ou sintáctica; a segunda parte de cada estrofe contém a resposta polémica em relação a uma realidade que não se aceita. Esta duplicidade de registo leva a uma distribuição funcional dos fonemas no interior de cada quadra: nos primeiros dois versos predominam as nasais (por exemplo *coração* v. 1, *balão* v. 2, *caixão* v. 6, *ainda* v. 9, *miserando* v. 10), para sublinhar um estado de aceitação passiva, resignada e lamentosa. Nos últimos dois versos, a explosão de rebelião e o vitalismo recuperado acompanham o adensamento de *r*-apicais e de sibilantes: 3 *melhor*, *fora*, *ardesse*; 4 *trevas*; 7 *porque*, *rebenta*; 8 *dor*; 11 *se*, *amagasse*, *trem*; 12 *arquejando*, 15 *trouxesse-o*, *mar*, *rojo*; 16 *levasse-o*, *ressaca*.

Por fim, em «Caminho II», nos vv. 10-11 (*Corta os pés como a rocha dum calvário, / E queima como a areia!*) insiste no *escabroso* do verso anterior, para indicar a aspereza e dificuldade do caminho, que é — em sentido metafórico — a vida. Logo de seguida, nos vv. 12-14 (*chorámos a dor de cada um... / E o vinho em que choraste era comum: / Tivemos que beber do mesmo pranto*), a iteração do nexos *ch-* na mesma forma verbal é quase onomatopeia do choro.

4. A MÉTRICA

No ponto anterior foram examinados, como factores principais da musicalidade do verso, os expedientes técnico-estilísticos responsáveis pela roupagem fónica da poesia (a iteração, desde o simples fonema ao verso inteiro; a selecção de registos vocálicos e consonânticos para a valorização fono-simbólica do texto; o uso sistemático do som como remissão alusiva da realidade). Numa palavra: ocupámo-nos daquele *poder de evocação* que o próprio Pessanha coloca na base da verdadeira poesia nos seus escritos teóricos sobre o assunto.

Resta agora considerar a *euritmia*, cujos factores «são tão diferentes, tão complexos, e de importância tão variável» que tornam a sua análise árdua ⁵⁶.

É óbvio que para aproximar a poesia da música não basta seleccionar a qualidade e a quantidade dos sons (*poder de evocação*); é preciso também que esta sucessão de sons, só por si significativos, seja regida por um ritmo adequado (*euritmia*), o qual dependerá em grande parte do esquema métrico e estrófico escolhido pelo autor.

Pessanha, neste sentido, segue o caminho mais difícil: podia tentar a aventura do verso livre, mas em vez disso

permanece fiel à estrutura rígida e acabada do soneto. Vinte e seis poesias das cinquenta e seis até agora assinaladas ⁵⁷, apresentam este esquema estrófico de antiga e nobre tradição. Mas enganar-nos-íamos se acreditássemos que Pessanha se contenta com o soneto clássico, de tipo canónico, onde a sua matéria poética fluida e fragmentária encontraria dificuldade em colocar-se.

As inovações são contínuas e às vezes contraditórias, desde a variação rítmica do verso ao *enjambement*, do esquema de rima inédito ou raro ao anisossilabismo e do rebuscamento das rimas à assonância ou à rima imperfeita.

Primeiramente, a disposição serial das rimas no interior do soneto (formado, como é sabido, por duas quadras e dois tercetos), muda bem quinze vezes em vinte e seis poesias que adoptam este esquema estrófico. Na primeira quadra domina quase incontestado o tipo ABBA, em forma de quiasmo (com dois únicos exemplos de rima alternada ABAB). Mas a variedade de esquemas adoptados está em progressivo aumento a partir da segunda estrofe, até atingir a máxima diversificação na parte terminal do soneto. Para a segunda quadra verificam-se: o tipo ABBA que repete o esquema preferido da primeira quadra, mas só para seis casos em vinte e seis totais); o tipo ABAB, só num caso; depois, por ordem decrescente de frequência, CDDC (13 casos), BAAB (4), ACAC (1) e CAAC (1). No primeiro terceto rarefaz-se a rima A (só dois casos, ADA e AEF) enquanto as rimas C, D, E, F se combinam entre si de vários modos: CCD (6), EEF (6), EFE (6), CDC (5) e DDE (1). Finalmente, no segundo terceto podem aparecer em várias combinações todas as

rimas de A a G (excepto a B): AAD (1), ADA (1), AFA (1), DCD (3), EED (7), FEF (2), FAE (1), FGG (1), GFG (6) e GGF (3) ⁵⁸.

No interior do verso, que é obviamente o decassílabo, os acentos principais podem deslocar-se com uma certa liberdade em relação aos tipos canónicos do trovadoresco (4.^a-10.^a), do quatrocentista (4.^a-7.^a-10.^a ou 5.^a-10.^a), do heróico (6.^a-10.^a) e do sáfico (4.^a-8.^a-10.^a). Pessanha tende a multiplicar os acentos secundários, que muitas vezes adquirem o mesmo relevo dos principais, a ponto de dificultar a classificação do verso segundo os tipos canónicos acima enumerados.

Para avaliar a variação contínua no ritmo e a extraordinária riqueza de acentos, propomos a análise de dois sonetos: «Olvido», e a segunda parte do elíptico «Paisagens de Inverno».

OLVIDO

<i>Désc</i> e por <i>f</i> im sobre o <i>m</i> eu cora ^ç ão	(1. ^a -4. ^a -6. ^a -10. ^a)
O <i>o</i> lvi ^d o. Irrevocá ^v el. Absolu ^t o.	(2. ^a -7. ^a -10. ^a)
Envól ^v e-o grá ^v e como v ^e u de lú ^t o.	(2. ^a -4. ^a -8. ^a -10. ^a)
Podes, <i>c</i> órpo, ir dormi ^r no teu caixá ^o .	(1. ^a -3. ^a -6. ^a -10. ^a)
A fr ^o nte já sem rú ^g as, distendí ^d as	(2. ^a -4. ^a -6. ^a -10. ^a)
As feiç ^õ es, na imortá ^l serenidá ^d e,	(3. ^a -6. ^a -10. ^a)
Dorme <i>e</i> n ^f im sem dese ^j o e sem sauda ^d e	(3. ^a -6. ^a -10. ^a)
Das <i>c</i> óis ^a s não lográ ^d as ou perdí ^d as.	(2. ^a -6. ^a -10. ^a)
O bá ^r ro que <i>e</i> m quimé ^r a modelá ^s te	(2. ^a -6. ^a -10. ^a)
Quebró ^u -se-te nas má ^o s. Viçá ^u uma fló ^r ...	(2. ^a -6. ^a -10. ^a)
Pô ^e s-lhe o dé ^d o, ei-la murcha sobre a há ^s te...	(3. ^a -6. ^a -10. ^a)
Las andá ^r , sempre fugí ^a o chá ^o .	(3. ^a -7. ^a -10. ^a)
Até que desvairá ^v as, do terró ^r .	(2. ^a -6. ^a -10. ^a)
Corriá ⁻ te um suor, de inquietaç ^ã o...	(2. ^a -6. ^a -10. ^a)

PAISAGENS DE INVERNO II

<i>Passou o Outono já, já torna o frio...</i>	(2. ^a -4. ^a -6. ^a -8. ^a -10. ^a)
— <i>Outono do seu riso magoado.</i>	(2. ^a -6. ^a -10. ^a)
<i>Árido Inverno! Obliquo o sol, gelado...</i>	(1. ^a -4. ^a -6. ^a -8. ^a -10. ^a)
— <i>O sol, e as águas límpidas do rio...</i>	(2. ^a -4. ^a -6. ^a -10. ^a)
<i>Águas claras do rio! Águas do rio,</i>	(1. ^a -3. ^a -6. ^a -7. ^a -10. ^a)
<i>Fugindo sob o meu olhar cansado,</i>	(2. ^a -6. ^a -8. ^a -10. ^a)
<i>Para onde me levais meu vão cuidado?</i>	(2. ^a -6. ^a -8. ^a -10. ^a)
<i>Aonde vâis, meu coração vazio?</i>	(4. ^a -8. ^a -10. ^a)
<i>Ficai, cabelos dela, flutuando,</i>	(2. ^a -6. ^a -10. ^a)
<i>E, debaixo das águas fugidas,</i>	(3. ^a -6. ^a -10. ^a)
<i>Os seus olhos abertos e cismando...</i>	(3. ^a -6. ^a -10. ^a)
<i>Onde ides a correr, melancólicas?</i>	(2. ^a -6. ^a -10. ^a)
— <i>E, refractadas, longamente ondeando,</i>	(4. ^a -8. ^a -10. ^a)
<i>As suas mãos translúcidas e frias...</i>	(4. ^a -6. ^a -10. ^a)

A extrema elasticidade na escansão * do decassílabo é uma consequência do tipo particular de sintaxe criado por Pessanha para aludir à natureza desarticulada e fluida do real. À frase breve, muitas vezes interrompida e deixada em suspenso (inclusivamente no último verso, para não reconhecer a estreitura acabada do soneto) e aos períodos fragmentados, por vezes no limite do soluço e do balbuciamiento, corresponde necessariamente um ritmo quebrado, irregular. O verso fragmenta-se assim em unidades menores, mas está igualmente pronto a dilatar-se em *enjambements*, tão inesperados quanto violentos, que tornam inútil por vezes a própria repartição estrutural do soneto. Em «Estátua», por exemplo, o duplo *enjambement*

* Escansão: decomposição do verso nas suas unidades métricas ou silábicas, para lhes marcar a quantidade ou medida.

que toma a segunda quadra destrói a regularidade do decassílabo, e produz de facto duas unidades rítmicas de quinze sílabas cada uma:

(vv. 5-6) *Segredo dessa alma e meu degrado
E minha obsessão! Para bebê-lo*
(vv. 6-7) *Fui teu lábio oscular, num pesadelo*

Em «Esvelta surge...» o v. 9, fragmentado em duas unidades deixadas sintacticamente em suspenso, prolonga-se no verso seguinte, para se interromper de novo no lugar da rima, com uma violenta fractura entre o verbo auxiliar (*há-de*) e o infinito que dele depende (*ir inclinar-se*):

(vv. 9-10) *A hidra torpe!... Que a estrangulo... Esmago-a
De encontro à rocha onde a cabeça te há-de*
(v. 12) *Ir inclinar-se, desmaiar de amor*

O soneto «Depois da luta...» é fechado entre dois *enjambements* nos versos iniciais e terminais, com uma estrutura tendencialmente circular:

(vv. 1-2) *Depois da luta e depois da conquista
Fiquei só! Fora um acto antipático!*
(vv. 13-14) *Sonhais, de costas, nos olbos abertos
Reflectindo as estrelas, boquiabertos...*

O soneto «Floriram por engano...», onde o diálogo alterna com extractos descritivos, vale-se de bruscos cortes na articulação lógico-sintáctica do período. Mas os pensamentos brotam por via analógica uns dos outros e deslindam-se pouco a pouco. Responsável por esta impressão é a presença, em pontos nodais da poesia, de

quatro *enjambements*, que tornam ainda mais lento o ritmo já brando do texto:

- (vv. 1-2) *Floriram por engano as rosas bravas
No Inverno: veio o vento desfolhá-las...*
- (vv. 3-4) *Em que cismas, meu bem? Porque me calas
As vozes com que há pouco me enganavas?*
- (vv. 7-8) *De mãos dadas? Teus olhos, que um momento
Perscrutam nos meus, como vão tristes!*
- (vv. 10-11) *Surda, em triunfo, pétalas, de leve
Juncando o chão, na acrópole de gelo*

A mesma sensação de movimento ininterrupto, de fluir incessante, é sugerida pelos *enjambements* iniciais do soneto «Imagens...», onde a imagem escorre sem tréguas a par da água que jorra das nascentes:

- (vv. 1-2) *Imagens que passais pela retina
Dos meus olhos, porque não vos fixais?*
- (vv. 3-4) *Que passais como a água cristalina
Por uma fonte para nunca mais!...*
- (vv. 5-6) *Ou para o lago escuro onde termina
Vosso curso, silente de juncais*

Um outro caso vistoso de duplo *enjambement*, no fecho das quadras, caracteriza a segunda parte do díptico «San Gabriel», em que o arco do verso coincide com uma reflexão metalinguística (v. 3 *Dir-se-ia*) e com um galicismo flagrante na rima (v. 7 *feeria*):

- (vv. 3-4) *Arivada das quilbas. Dir-se-ia
Irmos arando em um montão de estrelas*
- (vv. 7-8) *O luar dulcifica. Feeria
Do luar, não mais deixes de envolvê-las!*

Como o verso está pronto a repartir-se em unidades rítmicas menores, ou então a dilatar-se através do *enjambement*, o número de sílabas requerido é atingido ora recorrendo à elisão e à sinérese, ou pelo contrário à diérese. Existe também aqui uma certa elasticidade no cômputo das sílabas, cujo valor pode mudar conforme as exigências da métrica.

Por exemplo, no verso *E o meu ósculo ardente, alucinado* («Estátua», v. 9), o número de sílabas só é respeitado se considerarmos em sinalefa três pares de vocábulos: *E* *o*; *ósculo* *ardente*; *ardente* *alucinado*. Ainda mais clamoroso é o caso de «Fonógrafo», vv. 3-4:

Do bom jarreta... E há um odor no ambiente
A cripta e a pó, — do anacrónico assunto

Se tivéssemos que atribuir um valor silábico a cada vogal ou ditongo, encontrar-nos-íamos perante um verso de catorze e outro de quinze sílabas. O cômputo exacto só se mantém aceitando uma série, não sei até que ponto legítima, de sinalefas: *jarreta E há um* devem contar ao todo quatro sílabas (admitindo uma sinalefa também para *no ambiente*); no verso seguinte, vale como dissílabo a série *cripta e a*. Não obstante isto, é preciso considerar também em sinalefa *do anacrónico* e *anacrónico assunto*⁵⁹.

Exactamente no polo oposto situa-se o segundo verso de «Inscrição» (que não sendo embora um soneto, adopta sempre o decassílabo); aqui é indispensável, para obter o número de sílabas requerido, considerar em dialefa os primeiros três segmentos:

A minha || alma || é lânguida e inerme

Facto ainda mais singular se se pensar que *minh'alma* é um sintagma fixo da poesia fim-de-século (decalque do francês *mon âme*).

No mesmo plano são de colocar as diéreses de *quieto* que corresponde metricamente a *fechado* («Estátua», vv. 13-14), e de *nupcial*, trissílabo correspondente a *pétalas* («Floriram...», vv. 9-10) ⁶⁰.

Extrema ductilidade, pois, não só na escansão rítmica, mas também no cômputo silábico do decassílabo, por vezes obtido forçando as virtualidades da língua em duas direcções opostas. Ductilidade e liberdade que, pelo menos em dois casos, roçam a autêntica irregularidade. Em «Paisagens de Inverno I», o v. 4, como sucede nas primeiras edições da *Clépsidra*, é vistosamente hipómetro, porque faltam duas sílabas em relação ao número requerido pelo decassílabo: *Queimou... Voltai horas de paz*. A partir da terceira edição de *Clépsidra*, João de Castro Osório corrigiu a hipometria com base nas duas anteriores redacções da poesia, impressas nas revistas *Os Novos* (1894) e *Novidades* (1897), onde o verso apresenta outras duas variantes: *Queimou, — o sol! Volvei, noites de paz*. Para além do valor deste restauro proposto por Castro Osório, resta o facto de o próprio Pessanha ter ditado o texto da poesia para a *Clépsidra* de 1920, e o houvesse relido sem alterar a hipometria do v. 4. As reticências depois da voz verbal quase adquiriram para ele relevância métrica (uma pausa de dois tempos vazios).

De sinal contrário é a irregularidade verificável no último verso do soneto «Fonógrafo», que é um dodecassílabo: *Primavera. Manhã. Que eflúvio de violetas!* Impossível reduzi-lo abaixo das doze sílabas, porque para além da sinalefa *Que eflúvio* não se pode actuar sobre qualquer outro elemento do verso. Por outro lado, as

variantes redaccionais do soneto, registadas por Castro Osório, justificam a intromissão do dodecassílabo num contexto regular de decassílabos através da dilatação progressiva e deliberada dos elementos iniciais. Nas variantes mais antigas o verso é, na verdade, perfeitamente correcto: *Fim. Desmaiei. Que eflúvio de violetas!* (na *Tribuna* de Macau, 1896) e *Basta. Mais não. Que eflúvio de violetas!* (num autógrafo pertencente a Carlos Amaro). O primeiro segmento do verso é, em ambos os casos, um tetrassílabo (1 + 3 na primeira redacção, 2 + 2 na segunda). A irregularidade, isto é, a introdução de um dodecassílabo, não deriva da substituição de *Manhã* nos precedentes *Desmaiei* e *Mais não* (todos dissílabos), mas fundamentalmente da inserção do tetrassílabo *Primavera* no início absoluto do verso (em lugar de um mono ou de um dissílabo, como era nas redacções anteriores).

Não nos devemos admirar demasiado, porém, com tal inovação; basta pensar que toda a poesia «Quem poluiu...» é em alexandrinos, se bem que o esquema estrófico seja o tradicional do soneto (duas quadras ABBA CAAC, mais dois tercetos DDC FEF).

Onde Pessanha não utiliza a estrutura do soneto, o que significa cerca de metade da sua produção total, o verso varia do tetrassílabo ao alexandrino, passando por todos os graus intermédios da medida silábica, numa espécie de experimentalismo métrico até ao fim.

Em quadras de alexandrinos (esquema ABAB) são «Interrogação» e «Poema Final»; mas este último apresenta um quinto verso de rima fixa C, de igual medida silábica, inserido como remate depois de cada estrofe. Com a liberdade habitual, Pessanha utiliza vários tipos de escansão, canónica e não-canónica: 6+6(1),

6(1)+6(1), 6+6, 6+6(2), 5(2)+6(1) em «Interrogação»; 6+6, 6+6(1), 6+6(2), 4+4+4 (tripartido, de tipo romântico) em «Poema Final».

O decassílabo, metro amplamente experimentado no soneto, só aparece em sete poesias: «Inscrição» (quadras ABAB, na variante trovadoresca 4.^a-10.^a); «Crepuscular», «Lubrica» e «Desejos» (quadras ABBA; aos tipos canónicos — heróico, sáfico e trovadoresco — juntam-se versos com escansão anómala); «Em Um Retrato» e «Imagem Nocturna...» (dícticos com duas rimas só, das quais uma grave e a outra aguda); por fim, «Ao Longe os Barcos de Flores» (rondel de treze versos, com pausa estrófica depois do quarto e do oitavo) ⁶¹.

Quanto ao eneassílabo (em quadras ABAB CDDC EFEF GHHG), o verso à Gregório de Matos faz o seu aparecimento no cancioneiro de Pessanha numa única poesia, «Vida», e com ritmos como sempre pessoais. Em lugar da escansão 3.^a-6.^a-10.^a, prefere introduzir na primeira estrofe um verso escandido em quatro acentos fortes (2.^a-4.^a-7.^a-9.^a); nas outras, o poeta adopta em vez disso o ritmo 4(1)+4(1) ou 4(1)+5, que Guerra Junqueiro tinha já retornado em *Os Simples*.

O octossílabo, metro medieval por excelência, de antiga e ilustre tradição, não goza de muita aceitação em Portugal. Se exceptuarmos o seu uso constante na lírica galego-portuguesa e a recuperação operada no âmbito do Romantismo, este metro não tem muitos adeptos na poesia lusitana: será o próprio Junqueiro, com António Nobre e o nosso Pessanha, a impô-lo no final do século XIX como medida lírica ligeira, a colocar ao lado do heptassílabo. Em quadras de heptassílabos, esquema ABBA, Pessanha compôs «Madrigal» e «Numa Despedida».

O octossílabo aparece na *Clépsidra* em três poesias: «Castelo de Óbidos» e «Na Cadeia» (quadras ABAB); «Viola Chinesa» (no esquema estrófico do rondel, usado também no «Ao Longe...»). À escansão canónica com acentos principais na 4.^a e 8.^a, junta-se o desusado acento da 3.^a, e mesmo o esquema tripartido 2.^a-5.^a-8.^a.

Bastante mais frequentado é o âmbito do hexassílabo, medida que raramente aparece em composições isométricas: com efeito, desde a época trovadoresca que alternava com o decassílabo, e, ainda no século XIX, depois do sucesso do alexandrino, era usado sobretudo como quebrado do dodecassílabo. Deve-se a Gomes Leal a sua recuperação em estrofes isométricas. Pessanha segue-lhe o exemplo na deliciosa poesia *Se andava no jardim*; trata-se de tercetos de hexassílabos agudos de rima fixa (esquema AAB), onde se atinge um efeito de singular leveza repartindo o verso, já breve, em unidades menores (duas nas estrofes marginais, por exemplo *Que cheiro || de jasmim*; três nas centrais, por exemplo *Vencida, || é minha, || enfim*). Sempre em hexassílabos, Pessanha compôs «Depois das bodas...», «O meu coração...», «Porque o melhor enfim» (tudo em quadras, esquema ABAB); «Rosas de Inverno» (sempre em quadras, mas com esquema ABBA); «Fragmento de Um Hino» (uma só quadra, esquema ABAB, onde porém B é uma assonância e não uma rima); «Água Morrente» (quadras, ABAB ACAC DEDE); e, por último, «Branco e Vermelho», a poesia mais longa de todo o cancionário, onde a escansão rígida do hexassílabo (em dez estrofes de oito versos cada uma) confere à poesia um ritmo obsessivo e alucinado.

O pentassílabo é utilizado por Pessanha duas vezes, e sempre no esquema da redondilha menor: em «Rufando apressado» e em «Voz débil que passas». A redondilha

menor é uma das formas métricas de *medida velha*, contrapostas no Renascimento à *medida nova* das líricas de imitação italiana. Em metro curto (*menor*, a par do *maior* em Heptassílabos), a redondilha é de ascendência popular. Pessanha sublinha-lhe o carácter não literário recorrendo ao terceto (em lugar da quadra mais comum), e à estrofe monorríma (contra os esquemas correntes ABBA e ABAB).

Finalmente, um só exemplo para o tetrassílabo, mas de excepcional nível estilístico: «Violoncelo». Aqui, o metro curto (em estrofe de cinco versos com esquema ABAAB, e com rima sempre grave) exalta o ritmo quebrado e soluçante do texto poético. E, no entanto, o tetrassílabo é, em si mesmo, um verso incómodo, bastante rígido na escansão. Usa-se em estrofes isométricas sobretudo nas cantigas e nas canções populares. Mas, em regra, aparece mais como quebrado do octassílabo e do heptassílabo. Pessanha segue aqui o exemplo de Guerra Junqueiro e João de Deus, que tinham utilizado o hexassílabo, um como quebrado do eneassílabo 4(1)+4, o outro em composições isométricas. Mas, em «Violoncelo», Pessanha supera os seus modelos pela perfeição atingida naquela complexa e variável soma de factores que ele mesmo definiu como *euritmia poética*⁶².

Para concluir, algumas observações sobre as rimas em Pessanha. Entre as tónicas da rima predominam nitidamente o A e o E, com um número de ocorrências quase igual (69 contra 67); segue-se, um pouco mais distante, a outra vogal anterior I com 39, donde resulta que o registo das velares se encontra em constante regressão (O 27, U 18).

As rimas são predominantemente graves, mas Pessanha não abdica também da sua predilecção pelas exdrúxulas:

<i>liliáceas: liliáceas</i>	(«Vida», vv. 2-4)
<i>esmag-a: água</i>	(«Esvelta surge!...», vv. 9-11)
<i>fráguas: águas</i>	(«A Miragem», vv. 11-14)
<i>inválidos: pálidos</i>	(«Rosas de Inverno», vv.13-16)
<i>subterrâneas: vesânicas</i>	(«Poema Final», vv. 1-3)
<i>hidrâneas: lájeas</i>	(«No Claustro de Celas», vv. 5-8)
<i>românticos: cânticos</i>	(«Interrogação», vv. 6-8)
<i>vário: aviário</i>	(«Quando voltei...», vv. 9-10)
<i>aquário: tumultuário</i>	(«Na Cadeia», vv. 6-8)
<i>solitário: calvário</i>	(«Caminho II», vv. 9-10)
<i>antipático: aquático</i>	(«Depois da luta...», vv. 2-3)
<i>impele-a: camélia</i>	(«Desce em folhedos...», vv. 12-14)
<i>liquescência: transparência</i>	(«Roteiro da Vida II», vv. 15-18)
<i>sérios: impropérios</i>	(«Castelo de Óbidos», vv. 9-11)
<i>propício: sacrifício</i>	(«Porque o melhor...», vv. 26-28)
<i>cômico: anatómico</i>	(«Madalena», vv. 9-11)
<i>lúcido: lúcido</i>	(«Foi um dia...», vv. 10-14)

Uma outra característica saliente é a frequência, na parte final do verso, de vozes verbais agudas com pronome átono em enclítica: *firme: rir-me* («Porque o melhor...», vv. 45-47); *trila: remi-la* («Ao Longe», vv. 10-11); *navio: submergi-o* («Roteiro da Vida I», vv. 2-4); *escalpelo: debatê-lo: bebê-lo* («Estátua», vv. 2-3-6); *areia: dissolvei-a* («Roteiro da Vida II», vv. 9-12); *Sete-estrela: vê-lo* («A Miragem», vv. 6-7); *velas: envolvê-las* («San Gabriel II», vv. 5-8); *aparte: desposar-te* («Desce em folhedos...», vv. 6-7); *areia: revoquei-a* («Quando voltei...», vv. 2-3); *há-de: virgindade* («Esvelta surge!...», vv. 10-13); *evocai-as: maias* («Paisagens de Inverno I», vv. 9-11); *entornai-o: desmaio*

(«Roteiro da Vida II», vv. 21-24); *desfolhá-las: calas* («Floriram...», vv. 2-3).

A liberdade que preside à elaboração do soneto e ao ritmo do verso não poupa sequer a rima. Em três casos temos uma rima fónica mas não gráfica, e o segmento final do verso apenas coincide se considerarmos a redução do *e* a *i*, do *o* a *u* pelas vogais *e* e *o* átonas em hiato:

<i>esmagó-a: água</i>	(«Esvelta surge!...», vv. 9-11)
<i>subterrânea: vesânias</i>	(«Poema Final», vv. 1-3)
<i>impeló-a: camélia</i>	(«Desce em folhedos...», vv. 12-14)

Por este caminho se chega até à assonância e à rima imperfeita, não só em três poesias de esquema métrico mais livre, mas inclusivamente no interior de um soneto, onde aparecem, na parte restante, só rimas perfeitas:

<i>hidrângeas: lájeas</i>	(«No Claustro de Celas», vv. 5-8)
<i>prata: carta</i>	(«Canção da Partida», vv. 9-11)
<i>gorda: embora</i>	(«Fragmento de Um Hino», vv. 2-4)
<i>soluçam: ouçam: debruçam</i>	(«Violoncelo», vv. 11-13-14)

Não obstante a extrema liberdade de tratamento do segmento fónico final do verso, as rimas são em geral bastante rebuscadas. Entre as ricas, recordamos *segredo: degredo* («Estátua», vv. 1-5); *termina: domina, desertos: incertos* («Imagens...», vv. 5-7 e 11-13); *receio: seio, começo: estremeço* («Crepuscular», vv. 13-15 e 17-19); *prematureo: futuro, procuro: escuro* («Caminho I», vv. 2-3 e 5-8); *mocidade: saudade* («Numa Despedida», vv. 13-16); *oração: devoção* («A Miragem», vv. 2-8); *desfaleceram: emudeceram: trouxeram, tremularam: embalam* («San Gabriel I», vv. 4-5-8 e 3-6); *intervalos: cavalos* («Porque o melhor...», vv. 22-24).

De uma enorme frequência e importância fundamental para a complexa tessitura fónica do texto, são também as rimas de eco, as internas, as idênticas e as de mudança de inicial.

Para as rimas de eco, cf. por exemplo *rasas: asas* («Tatuagens...», vv. 11-13); *tesoiro: oiro, abertos: boquiabertos* («Depois da luta...», vv. 6-7 e 13-14); *arcos: barcos* («Violoncelo», vv. 7-10); *dano: ano, reserva: erva, duras: armaduras, vocífera: fera* («Porque o melhor...», vv. 10-12, 18-20, 29-31, 37-39); *enganos: anos* («Numa Despedida», vv. 14-15); *calmas: almas* («Branco e Vermelho», vv. 60-64); *calma: alma* («Caminho III», vv. 11-14).

Para as rimas internas, muito numerosas, citamos três exemplos por todos: «Estátua», com *cansei: quebrei* (vv. 1-3) e *tentar: olhar* (vv. 1-2-3); «San Gabriel I», com *pararam: embalaram* (vv. 5-6), *voar: remar* (vv. 4-5), *tutelar: abençoar* (vv. 9-10), *mar: guiar: levar* (vv. 10-11-12); «Paisagens de Inverno II», com *onde: aonde, levais: vais, vão: coração* (todas entre os vv. 7 e 8).

Para as rimas idênticas, além de «Branco e Vermelho» que apresenta uma repetição sistemática da mesma palavra-rima pelo menos duas ou três vezes no interior de uma estrofe, citamos a título de exemplo *rio: rio* («Paisagens de Inverno II», vv. 4-5); *liliáceas: liliáceas* («Vida», vv. 2-4); *soldado: soldado* e *bamboleado: bamboleado* («Rufando apressado», vv. 7-13 e 2-9); *mar: mar: mar e levar: levar* («Canção da Partida», vv. 2-4-8 e 6-14); *luar: luar, jardim: jardim, jasmim: jasmim* («Se andava...», vv. 3-18, 1-16, 2-17).

Por último, em relação às rimas com mudanças de inicial, quase a entrar no jogo de palavras, podemos dar como exemplos *doente: poente* («Caminho I», vv. 1-7); *redra: pedra* («Porque o melhor...», vv. 13-16); *cama: lama*

(«Madalena», vv. 10-13); *mãos: vãos* («Imagens...», vv. 12-14); *rastos: gastos: castos* («Madalena», vv. 1-7-14, 4, 6-12).

A procura desta série de artifícios formais no campo da rima corresponde à tendência, várias vezes sublinhada em Pessanha, para a iteração fónica a vários níveis: do verso inteiro, de sintagmas mais ou menos extensos, de simples vocábulos e de certos fonemas ou grupos de fonemas. Nesta rede de sons recorrentes não podiam faltar as rimas, que constituem por definição um elemento macroscópico no paralelismo em que se baseia qualquer mensagem poética.

IV / A SINTAXE DE PESSANHA

No *Prefácio à tradução das Elegias Chinesas*, falando das dificuldades encontradas na sua obra de tradutor, Pessanha observa que a frase, no chinês literário, é «susceptível, por falta de leis sintáticas que presidam à sua estrutura, das interpretações mais contraditórias; de maneira que, frequentemente, o valor de cada um desses componentes do discurso tem de procurar-se por tentativas, e só pode ser definitivamente aceite depois de encontrado o pensamento geral, se, cotejado com este, não resultar absurdo. E, para mais, esta imprecisão é na dicção poética agravada pela concisão epigráfica — ou, se o leitor assim quiser, telegráfica — da mesma dicção, em que a melhor elegância manda suprimir quase completamente as palavras designativas das relações lógicas, imprimindo assim mais vivamente, é certo, na imaginação de quem lê (e essa intensidade de sugestão é um dos intraduzíveis encantos da poesia chinesa) — mas desacompanhadas da menor indicação de mútua dependência — as ideias concretas adoptadas pelo autor como símbolos poéticos»⁶³.

Pessanha está aqui detectando na poesia chinesa duas coordenadas da sua própria poética: a busca constante da ambiguidade e a desestruturação sintáctica do período.

Toda a mensagem poética é por sua natureza ambígua, se com isto se quiser dizer que oferece várias possibilidades de interpretação. É exactamente na polivalência que reside a capacidade da poesia sobreviver para além do momento e da ocasião em que foi composta. Em Pessanha, a ambiguidade da mensagem não é confiada à raridade dos vocábulos ou à audácia das metáforas (o núcleo denotativo das suas poesias está sempre em plena evidência, e não se pode por certo falar de *obscuridade*), mas sim na deslocação das palavras no período. Explicando de outro modo, poder-se-á dizer que a ambiguidade é um facto taxonómico, complementar do processo primário de desestruturação lógico-sintáctica.

No soneto «Desce em folhedos...», os vv. 7-8 da primeira edição de *Clépsidra* (1920) estão totalmente desprovidos de pontuação:

*Oh vem! Meus olhos querem desposar-te
Reflectir virgem a serena imagem*

Se o fim do verso impõe uma pausa entre os dois infinitos, a palavra *virgem* no meio do segundo verso é ambivalente, porque pode ser indiferentemente um adjectivo referido ao sintagma *serena imagem*, ou um substantivo com função de vocativo, depois do imperativo inicial (*Oh vem!*).

No «Poema Final», a primeira quadra é constituída por uma apóstrofe às «cores virtuais» que esperam no limbo a luz que as baptize:

Fulgurações azuis, vermelhos de hemoptise (v. 2)

A sequência Substantivo + Adjectivo, ou Substantivo + Complemento, é alterada pela presença de *vermelhos*, que do ponto de vista gramatical é sim um substantivo, mas posto aqui em contacto directo com o adjectivo *azuis*, que indica também ele uma cor. A disposição dos elementos em forma de quiasmo (ABBA), em que B-B designa uma cor, faz com que *vermelhos* adquira um valor ambíguo, a meio caminho entre substantivo e adjectivo. As fulgurações (único verdadeiro substantivo, sobre o qual gravita o resto do verso) são como que relâmpagos intermitentes, ora de um azul frio e metálico, ora vermelhos como o sangue que mancha o lenço de um tísico.

Suscetíveis de interpretação divergentes são também os tercetos do soneto «Caminho I»:

*Porque a dor, esta falta d'harmonia,
Toda a luz desgrenhada que alumia
As almas doidamente, o céu d'agora,*

*Sem ela o coração é quase nada:
Um sol onde expirasse a madrugada.
Porque é só madrugada quando chora.*

Nestes versos, Pessanha deixa deliberadamente na incerteza a função dos vários segmentos — tanto que a estrutura sintáctica do período só é correcta se for considerada *esta falta d'harmonia* e os dois versos seguintes como apostos de *dor*, a que se refere gramaticalmente o pronome *ela* do v. 12.

Na segunda parte do soneto «Venus I», lê-se ainda:

*Pútrido o ventre, azul e aglutinoso,
Que a onda, crassa, num balanço alaga
E reflui (um olfato que se embriaga)
Como em um sorvo, múrmura de gozo*

Para além da elisão do verbo da proposição principal (*Pútrido o ventre*), é de notar a ambiguidade do sintagma *como em um sorvo*, que pode estar referido do mesmo modo a *reflui* (segundo verbo da relativa *que a onda alaga... e reflui*), ou então a *múrmura de gozo*. Por sua vez *múrmura de gozo* poderia ser o terceiro verbo da relativa (assindética), ou o verbo da principal (caso em que *pútrido o ventre* seria o sujeito).

Por fim — mas a exemplificação poderia continuar —, na terceira estrofe de «Roteiro da Vida II», é difícil individualizar qual o substantivo a que se refere a adjectivação do v. 17 (*a liquescência? a areia? a transparência?*):

*A fria e exangue liquescência...
Um hálito! Não embaciará de veneno,
Indecisa, incolor,
Da areia o brilho e a viva transparência.*

Esta, por assim dizer, elasticidade das palavras, aplicáveis simultaneamente a vários elementos da frase, conjuga-se com toda uma série de expedientes que tendem a desarticular o período, omitindo os nexos lógico-sintácticos.

Se o conhecimento é confiado à analogia, se o real é perceptível apenas por associação de imagens saltitantes e fugazes, torna-se inevitável a renúncia da mensagem poética a uma estrutura lógica clara e a supressão da

própria arquitectura sintáctica. Em Pessanha, muitas vezes, estrofes inteiras são formadas pela simples sucessão de versos isolados e sintacticamente independentes um do outro. Um caso limite é representado pelo soneto «Foi um dia de inúteis agonias», em que falta qualquer forma de subordinação, e onde cada verso é totalmente autónomo do ponto de vista sintáctico.

De facto, em Pessanha raramente várias frases principais são coordenadas entre si; e quando isto sucede, o poeta recorre ao assíndeto, isto é, à pura e simples justaposição:

*Floriram por engano as rosas bravas
No Inverno: veio o vento desfolhá-las*

(«Floriram por engano...», vv. 1-2)

*Vai declamando um cómico defunto,
Uma plateia ri, perdidamente*

(«Fonógrafo», vv. 1-2)

*Cansei-me de tentar o teu segredo:
No teu olhar sem cor, — frio escalpelo —
O meu olhar quebrei, a debatê-lo*

(«Estátua», vv. 1-3)

Não menos raras são as frases subordinadas, exceptuando as relativas, que atingem uma frequência enorme, porque explicam — no plano sintáctico — a própria função dos adjectivos. O léxico de Pessanha demonstra, com a sua nítida predilecção pelas formas adjectivas, que a realidade é tomada subjectivamente nas

suas qualidades acessórias: não interessa a definição do objecto, mas sobretudo a sua conotação.

No campo sintático esta tendência traduz-se pelo uso contínuo de relativas subordinadas. Eis alguns exemplos:

- (vv. 7-8) *aquela / Que é no meu braço como que um broquel*
(v. 10) *Divisa: um ai, — que insiste noite e dia*
(v. 14) *Que realça de oiro um colar de besantes!*
(«Tatuagens...»)
- (vv. 3-4) *Meus olhos incendiados que o pecado / Queimou*
(«Paisagens de Inverno I»)
- (v. 3) *Que saram, frescos, meus olhos ardidos*
(«Desce em folhedos...»)
- (v. 2) *Primavera que durou um momento*
(v. 10) *Que meus olhos mal podem soletrar*
(v. 12) *Que se evola do teu nome vulgar*
(«No Claustro de Celas»)
- (v. 4) *A distância sem fim que nos separa!*
(v. 12) *Róseas unbinhas que a maré partira...*
(v. 13) *Dentinhos que o vaivém desgastara...*
(«Vénus II»)
- (v. 1) *Imagens que passais pela retina*
(v. 3) *Que passais como a água cristalina*
(«Imagens que passais...»)
- (v. 12) *Que me penetra bem, como este sol de Inverno*
(v. 14) *Da luz crepuscular, que enerva, que provoca*
(«Interrogação»)
- (v. 17) *Ninguém que te chame...*
(v. 18) *Ninguém que te ame...*
(«Rufando apressado»)
- (v. 3) *Perdida voz que de entre as mais se exila*
(v. 5) *Na orgia, ao longe, que em clarões cintila*
(«Ao Longe os Barcos de Flores»)

(v. 2) *Da terra fresca que me há-de inumar*
(«Em Um Retrato»)

(v. 1) *Voz débil que passas*
(v. 2) *Que humilima gemes*
(«Voz débil...»)

(v. 1) *Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas*
(v. 4) *No limbo onde esperais a luz que vos baptize*
(v. 6) *Abortos que pendeis as fronte cor de cidra*
(v. 12) *Que toda a noite errais, doces almas penando*
(«Poema Final»)

(v. 3) *Que tão altas nos topes tremularam*
(v. 4) *— Gaivotas que a voar desfaleceram*
(v. 6) *(Velhos ritmos que as ondas embalaram)*
(v. 7) *Que cilada que os ventos nos armaram!*
(«San Gabriel I»)

(v. 2) *E gaivotas que voais em redor do navio*
(v. 9) *— Aguas que filtrais na areia! —*
(«Roteiro da Vida II»)

Uma outra consequência da renúncia sistemática aos nexos lógico-sintácticos é o abuso de frases interrompidas ou suspensas, onde a pausa, muitas vezes sublinhada pela pontuação, supre a falta de ligações estruturais. Dois exemplos paradigmáticos na primeira quadra do soneto «Paisagens de Inverno II»:

*Passou o Outono já, já torna o frio...
— Outono do seu riso magoado.
Álgido Inverno! Oblíquo o sol, gelado...
— O Sol, e as águas límpidas do rio.*

e em «Madalena»:

- (vv. 2-3) *Lírio poluído, branca flor inútil...
Meu coração, velha moeda fútil*
(v. 5) *De resignar-se torpemente dúctil...*
(v. 10) *Morrer tranquilo, — o fastio da cama...*
(v. 12) *Amargura, nudez de seios castos!...*

A supressão coincide mais frequentemente com frases nominais (bastante correntes pela rarefacção de formas verbais no léxico de Pessanha):

- (vv. 2-5) — *Troféus, emblemas, dois leões alados ...
Mais, entre corações engrinaldados,
Um enorme, soberbo, amor-perfeito...
E o meu brasão...*
(v. 9) *Timbro: rompante, a megalomania...*
(«Tatuagens»)
- (v. 6) *Lírios, lírios, águas dos rios, a lua...*
(«Fonógrafo»)
- (v. 3) *Os rins flexíveis e o seio fremente...*
(«Favelta surge»)
- (v. 8) *Da minha vinha o vinho acidulado e fresco...*
(v. 10) *Ó minha pobre mãe!...*
(v. 11) *Em ruína a casa nova...*
(v. 13) *Alma da minha mãe...*
(«Quem poluiu...»)
- (v. 14) *Ladainhas... Doces vozes senis...*
(«Paisagens de Inverno I»)
- (v. 13) *Minuete de discretas ironias...*
(«Foi um dia...»)

- (v. 14) *Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...*
(«Vénus II»)
- (v. 12) *Os seus olhos abertos e cismando...*
As suas mãos translúcidas e frias...
(«Paisagens de Inverno II»)
- (v. 4) — *Tão rediviva! nos meus olhos baços...*
(«Quando voltei»)
- (v. 4) *Por uma fonte para nunca mais!...*
(v. 11) *Aridez de sucessivos desertos...*
(«Imagens que passais...»)
- (v. 10) *Inapreensíveis, mínimas, serenas...*
(v. 13) *As tuas mãos tão brancas d'anemia...*
(v. 14) *Os teus olhos tão meigos de tristeza...*
(«Crepuscular»)
- (vv. 16-18) *A hora do jardim:*
O aroma do jasmim...
A onda do luar...
(«Se andava no jardim»)
- (vv. 16-18) *Trémulos astros...*
Solidões lacustres...
— Lemes e mastros...
(v. 22) *Blocos de gelo...*
(«Violoncelo»)
- (v. 9) *Serenos... Serenos... Serenos...*
(v. 13) *Coração, quietinho... quietinho...*
(«Na Cadeia»)
- (v. 9) *O seu esboço, na marinha turva...*
(«Vénus I»)

(v. 15) *A fria e exangue liquescência...*
(«Roteiro da Vida II»)

(v. 9) *Ao abandono e ao acaso do simum...*
(«Roteiro da Vida II»)

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. Por isso a elisão atinge de preferência o verbo: privada totalmente de formas verbais é, por exemplo, a primeira quadra do soneto «Tatuagens...», mas já a série agora citada dá conta do nítido predomínio da frase nominal, deixada em suspenso na maior parte das vezes. A ela se junta, como recurso estilístico predilecto de Pessanha, a frase exclamativa, em que a entoação — traço supra-segmentar — é sugerida através da pontuação. Eis alguns entre os muitíssimos exemplos que podem ser encontrados na obra de Pessanha:

(v. 3) *Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!*
(«Inscrição»)

(vv. 10-11) — *o cheiro de junquilhos, / Vívido e agro! —*
(v. 14) *Que eflúvio de violetas!*
(«Fonógrafo»)

(v. 2) *Fiquei só! Fora um acto antipático!*
(v. 12) *Felizes vós, ó mortos da batalha!*
(«Depois da luta...»)

(vv. 10-11) *Tantos naufrágios, perdições, destroços!*
— Ó fúlgida visão, linda mentira!
(«Vénus II»)

- (vv. 2-4) *Dia de sol, inundado de sol!...*
 (v. 12) *O dia fútil mais que os outros dias!*
 (v. 14) *Tão lícido... Tão pálido... Tão lícido!...*
 («Foi um dia...»)
- (vv. 7-9) *Com força, soldado! / A passo dobrado! / Bem*
[bamboleado!]
 (vv. 13-14) *Mas ai, ó soldado! Ó triste alienado!*
 («Rufando apressado»)
- (vv. 1-2) *Na cadeia os bandidos presos!*
O seu ar de contemplativos!
 (v. 16) *Olha os soldados, as algemas!*
 («Na Cadeia»)
- (v. 5) *É longe, é muito longe, há muito espinho!*
 (v. 11) *E queima como a areia!...*
 («Caminho II»)
- (v. 9) *Dentro do peito, abominável cómico!*
 (v. 12) *Amargura, nudez de seios castos!...*
 (v. 14) *Ó Madalena, ó cabelos de rastos!*
 («Madalena»)
- (v. 1) *Inútil! Calmaria. (...)*
 (v. 5) *Pararam de remar! Emudeceram!*
 (v. 7) *Que cilada que os ventos nos armaram!*
 (v. 14) *Olhai! Parece o Cruzeiro do Sul!*
 («San Gabriel I»)
- (vv. 3-4) *Foi bem fecunda a estação pluviosa!*
Que vigor no campo das líliáceas!
 (v. 10) *É a queimada... Que lumaréu!*
 (v. 13) *Deixem! Não calquem! Deixem arder.*
 (v. 15) *— E se arde tudo? — Isso que tem!*
 («Vida»)

- (vv. 5-6) *E desertos inundados de sol! —
Meu pobre cérebro insequente e doentio!*
(v. 9) *— Águas que filtrais na areia! —*
(v. 24) *Ao sol triunfante sob o qual desmaio!*
(«Roteiro da Vida II»)
- (v. 4) *Que adocicado! Que obsessão de cheiro!*
(v. 6) *Cadaverina: — Branca flor do espinheiro!*
(«Roteiro da Vida III»)
- (v. 9) *(Que frio, que desconsolo!)*
(«Madrigal»)

A frase exclamativa, em geral breve (do espaço de um verso, às vezes de uma só palavra), contribui para um outro aspecto vistoso da linguagem poética de Pessanha, isto é, para a extrema fragmentação do período numa série de proposições autónomas (a maior parte das quais nominais), com uso abundante de inserções, evidenciadas graficamente pelo travessão:

- (v. 2) *— Troféus, emblemas, dois leões alados...*
(v. 10) *Divisa: um ai, — que insiste noite e dia*
(«Tatuagens»)
- (v. 2) *No teu olhar sem cor, — frio escalpelo, —*
(«Estátua»)
- (v. 4) *A cripta e a pó, — do anacrónico assunto*
(v. 8) *Sobre um paul, — extática corola*
(vv. 10-11) *Dum clarim de oiro — o cbeiro de junquibos,
Vívido e agro! — tocando a alvorada...*
(«Fonógrafo»)
- (v. 5) *Oh vem, de branco, — do imo da folhagem!*
(«Desce em folhedos»)

- (vv. 7-8) *Tão branco o peito! — para o expor à Morte...
Mas que ora — a infame! — não se te anteponha.*
(«Esvelta surge!...»)
- (v. 4) *Tudo verde, verde, — a perder de vista*
(vv. 7-8) *— Longas teias de luar de lbama de oiro,
Legendas a diamantes das estrelas!*
(v. 11) *— Leão armado, uma espada nos dentes?*
(«Depois da luta...»)
- (v. 2) *Onde esperei morrer, — meus tão castos lençóis?*
(v. 6) *A mesa de eu cear, — tábua tosca de pinho?*
(v. 9) *— Da minha vinha o vinho acidulado e fresco...*
(«Quem poluiu...»)
- (v. 8) *— Cismai meus olhos como dois velbinhos...*
(vv. 10-11) *— Já vai florir o pomar das macieiras,
Hemos de enfeitar os chapéus de maias —*
(vv. 13-14) *— E hemos de ir cantar nas derradeiras
Ladainhas... Doces vozes senis... —*
(«Paisagens de Inverno I»)
- (v. 13) *Quem as esparze — quanta flor, — do céu*
(«Floriram por engano...»)
- (v. 3) *— Impecável figura peregrina*
(v. 11) *— Ó fúlgida visão, linda mentira!*
(«Vénus II»)
- (vv. 6-8) *Dália a esfolhar-se, — o seu mole sorriso.*
(«Foi um dia...»)
- (v. 2) *— Primavera que durou um momento...*
(v. 4) *— Do alegre conventinho abandonado...*
(v. 6) *Silindras, — flores tão nossas amigas!*

(vv. 10-11) — *Que os meus olbos mal podem soletrar, / Can-*
[sados...
(«No Claustro de Celas»)

(v. 2) — *Outono do seu riso magoado*
(v. 4) — *O Sol, e as águas límpidas do rio*
(v. 13) — *E, refractadas, longamente ondeando*
(«Paisagens de Inverno II»)

(v. 8) — *Porque ides sem mim, não me levais?*
(v. 10) — *O espelho inútil, meus olbos pagãos!*
(v. 14) — *Estranha sombra em movimentos vãos*
(«Imagens que passais...»)

Nas exemplificações até aqui propostas para os vários fenómenos, apareceram alguns versos por mais de uma vez; isto significa que os expedientes estilísticos caros a Pessanha se adicionam frequentemente no interior do mesmo verso, concentrando-se, por assim dizer, num espaço breve. Assim, encontramos frequentes exemplos de frase simultaneamente nominal, exclamativa, deixada em suspenso, e colocada além disso numa inserção (que, em geral, tem o valor de uma reflexão metalinguística).

A reflexão torna-se, pelo contrário, explícita nos muitos casos em que Pessanha se interroga a si próprio ou a interlocutores fictícios. Assiste-se então a um florescimento de interrogativas, de vocativos (no início do verso) e de alternâncias entre discurso directo e indirecto. São típicas, neste sentido, as poesias «Voz débil que passas» e «Poema Final», em que Pessanha se dirige a um outro eu, criando um ou mais interlocutores e projectando no exterior, por um processo de reificação, vozes e fantasmas que se comprimem e vagueiam de forma indistinta e nebulosa na alma do poeta: luz, sons,

cores, ectoplasmas, visões deformadas e obsessivas, pelas quais a poesia é instrumento de catarse e de libertação.

Foi já observado que a ambiguidade da poesia de Pessanha provém muitas vezes da polivalência gramatical e sintáctica de um elemento do verso, deslocado numa posição tal que pode ser unido indiferentemente a outros segmentos do texto. À habilidade de Pessanha para dissimular as conexões gramaticais ou sintácticas dos termos simples, vem somar-se uma busca constante de distanciamento no plano taxonómico. Por outras palavras, se o léxico de Pessanha — não particularmente áulico e rebuscado — está mais próximo da linguagem falada e do estilo familiar que do código literário, a disposição dos sintagmas no interior do período é pelo contrário muito artificiosa.

O hipérbato intervém continuamente, revolvendo a ordem natural das palavras: o adjectivo precede o substantivo, o verbo precede o sujeito, o complemento precede o verbo, a frase subordinada precede a principal — e assim por diante. É como se, partindo dos elementos acessórios, Pessanha percorresse de maneira programática no sentido inverso a ordem lógica e sintáctica da frase. Alguns exemplos, entre os mais significativos:

- (vv. 2-3) *No teu olhar sem cor, — frio escalpelo, —
O meu olhar quebrei, e a debatê-lo*
- (vv. 6-7) *Para bebê-lo / Fui teu lábio oscular* («Estátua»)
- (vv. 3-4) *Do meu jardim exíguo os altos girassóis
Quem foi que os arrancou e lançou no caminho?*
- (v. 9) *— Da minha vinha o vinho acidulado e fresco...*
- (v. 12) *Dos meus ossos o lume a extinguir-se breve* («Quem poluiu...»)

A inversão sistemática produz muitas vezes a busca da relevância de um elemento da frase:

(v. 9) *Extintas primaveras evocai-as*
(«Paisagens de Inverno I»)

(v. 3) *A fugitiva bora, revoquei-a*
(«Quando voltei...»)

e, no limite do anacoluto, os vv. 7-8 de «Floriram por engano...»

*Teus olhos, que um momento
Perscrutaram nos meus, como vão tristes!*

Em alguns casos, por fim, parece que certas contorsões sintáticas em correspondência com nexos verbais não correspondem a escolhas estilísticas precisas, mas antes se devem a cedências momentâneas na organização da estrutura lógico-formal do período, como sucede por exemplo no soneto «Tatuagens...»

(vv. 5-8) *E o meu brasão... Tem de oiro num quartel
Vermelho, um lis; tem no outro uma donzela,
Em campo azul, de prata o corpo, aquela
Que é no meu braço como que um broquel.*
(vv. 12-14) *Entre castelos serpes batalhantes,
E águias de negro, desfraldando as asas,
Que realça de oiro um colar de besantes!*

Sempre no âmbito de uma visão do real desarticulada e fragmentária, coloca-se a possibilidade de uma passagem brusca do tempo verbal, do passado ao presente ou vice-

versa, até quase se sobrepor e coincidir numa dimensão atemporal, em que só existem simultaneidade e duração interior. Uma expressão como *a alma das cornetas quebrou-se agora*, em que o advérbio actualizante parece desmentir o tempo verbal (pretérito perfeito), testemunha a aproximação entre passado e presente. Mas um dos sonetos mais significativos no que respeita a esta contínua alternância de tempos é «Olvido». O presente do indicativo escande as duas quadras (*Desce, Envolve-o, Podes, Dorme*, todas no início do verso), dando o sentido do *irrevocável*, do *absoluto*. O primeiro terceto está balanceado entre dois pretéritos perfeitos e dois presentes:

*O barro que em quimera modelaste
Quebrou-se-te nas mãos. Viça uma flor...
Pões-lhe o dedo, ei-la murcha sobre a haste...*

O passado já encerrado (também *quebrou* é fruto de uma constatação, como a série *Desce, Envolve-o, Dorme*, nas quadras) adquire movimento e vivacidade neste último terceto em que a sequência de imperfeitos (*fugia, desvairavas, corria-te*) se une à perifrástica inicial, *ias andar*, para sugerir as imagens que se sucedem uma após outra na memória.

Também em «Vénus II», a mudança de tempos verbais desempenha uma função de primordial importância na estruturação do soneto. A visão da Vénus corresponde à habitual asserção de que as imagens são enganadoras (mentira, miragem); restam apenas fragmentos de percepção do real, sugeridos aqui pela acumulação de diminutivos (seis, e na sua maioria no início do verso): *seixinhos, conchinhas, unhinhas, dentinhos, pedrinhas, pedacinhos de ossos*. A ânsia de mineralidade apagada, o estado de

repouso finalmente atingido, é sugerido pelos tempos verbais das quadras, todos presentes do indicativo (*singra, vê-se, separa, repousam*). Depois, no limite entre quadra e terceto (v. 9 *E a vista sonda, reconstrui, compara*), uma tríplice série assindética de presentes do indicativo equilibra a elisão verbal nos dois versos sucessivos (vv. 10-11 *Tantos naufrágios, perdições, destroços! / Ó fúlgida visão, linda mentira!*). No terceto final, o mais-que-perfeito do indicativo, no lugar privilegiado da rima, reconduz ao passado, ao movimento incessante e destrutivo das ondas e do tempo (*partira, desengastara*). Para concluir, temos um verso todo ele nominal em que a série tríplice de substantivo, (*conchas, pedrinhas, pedacinhos*, em assíndeto) corresponde à série verbal análoga assinalada no v. 9.

V / O LÉXICO DE PESSANHA

Apesar do seu marcado individualismo e da recusa em subordinar-se a qualquer escola poética, Pessanha teve de pagar um tributo à moda do tempo ao fazer a sua aprendizagem de poeta. Os seus versos juvenis estão ainda carregados de resíduos parnasianos e instrumentistas.

A mais antiga poesia de Pessanha, («Lúbrica»), denuncia logo a partir do título a procura de vocábulos de efeito, já caros ao romantismo tardio (além de *lúbrica*, cf. o v. 12 e 52 *luxúria* e o v. 26 *delírio*). Toda esta composição juvenil (depois reduzida e reelaborada por Pessanha em «Desejos») é caracterizada por um tom hiperbólico e forçado, e pela tentativa de suprir com um léxico extremista a carência de matéria poética: a mulher aparece como uma «antiga fada», que incendeia a fantasia do poeta (*A saia transparente de alva seda, / E medito no gozo que promete / A sua boca fresca, pequenina, / E o seio mergulhado em renda fina, / Sob a curva ligeira do corpete; A sua carne branca e palpitante*). Hiperbólico é o desejo, um «tropel infinito», que passa pela mente «em nuvem densa»; exagerada a vontade de «sorrê-la em grandes beijos», ou de «estreitá-la de rijo» entre os braços, num

«transporte de gigante». Pertence ao exotismo de estilo o quadro oriental («da Ásia nos bosques tropicais»), conotado apenas pela presença de «palmeiras colossais» e por uma serpente de músculos «hercúleos».

Não é por acaso, porém, que esta adesão ao pior gosto da época se revela breve e limitada à primeira composição do poeta; dela encontramos apenas alguns traços nas obras seguintes: *alviniente* (em rima ao v. 2 de «Esvelta surge!...») corresponde a *auriluzente* de «Lúbrica» (v. 18); ou ainda *déliquios* (em «Crepuscular», v. 7), que pertence ao mesmo registo de *delírio*, já citado em «Lúbrica»; e, finalmente, vocábulos como *hidra* («Esvelta surge!...», v. 9), ou *quimera* («Olvido», v. 9) evocam uma mitologia toda literária, não ainda revivida magistralmente como no díptico «Vénus».

Aparentemente ligada ao gosto da época é também a terminologia heráldica a que obedece o soneto «Tatuagens complicadas do meu peito»: v. 2 *troféus*, *emblemas*, *dois leões alados*, v. 5 *brasão* e *quartel*, v. 9 *timbre* e *rompante*, v. 10 *divisa*. A este denso grupo de tecnicismos, servem de coroa o ouro dos *besantes* (v. 14) e o *broquel* (v. 8), que remetem, um para o gosto pelos metais e pedras preciosas ⁶⁴, e o outro para a predilecção por certos aspectos do passado, medieval e não só ⁶⁵.

Mas a poesia «Tatuagens...» testemunha uma outra tendência que aflora aqui e ali na obra de Pessanha, isto é, a tomada de sectores especializados do léxico e a adopção de tecnicismos, por vezes de particular impacte. Na linguagem agrícola (*a poda*, *a cava* e *a redra*, no v. 14 de «Porque o melhor, enfim», mas sobretudo no âmbito da medicina e da química: o *escalpelo* para dissecar os cadáveres em «Estátua» (v. 2) e o *mármore anatómico* de «Madalena» (v. 11); a *anemia* que embranquece as mãos da

mulher em «Crepuscular» (v. 13); a *hemoptise* para indicar o vermelho sanguíneo em «Poema Final» (v. 2); e, por último, a esplêndida série *plasma vivaz* (v. 2), *ptomáinas* (v. 3), *putrescina* (v. 5) e *cadaverina* (v. 6) na última parte de «Roteiro da Vida».

Num total de cinquenta e seis poesias conhecidas, estes elementos — uns demasiado penetrados pelo gosto decadentista, outros rigorosamente ligados a uma terminologia técnica — evidenciam-se para além da sua escassa quantidade objectiva porque estão em contraste estridente com a verdadeira índole do léxico de Pessanha. Uma vez que, nas suas bases teóricas, a poesia se deve inspirar na realidade e reproduzir a beleza através da verdade, Pessanha adopta um vocabulário de tipo prosaico e coloquial. O desvio poético — para utilizar o conceito de Roland Barthes — dá-se no plano da escolha lexical, seleccionada e restringida a poucas constelações semânticas, que insistem no compacto núcleo temático a que Pessanha permanece sempre fiel (segundo a sua convicção de que a obra poética deve ser unitária e coerente na inspiração).

Um dos motivos fundamentais que percorre, como uma corrente subterrânea, toda a obra de Pessanha, identifica-se com a água, que é projecção — no plano fónico e visual — do fluir do tempo. Basta pensar na *clépsidra*, que funde admiravelmente os dois símbolos no próprio título do volume ⁶⁶ e no sintagma *águas fugidias* de «Paisagens de Inverno II» ⁶⁷, que corresponde a *fugidia hora* em «Quando voltei, encontrei os meus passos» (v. 3).

A água é parte integrante da paisagem, quer ela seja evocada na memória, ou despertada por um som, uma sensação momentânea: ora são as *águas do rio* rodeadas

por lírios e iluminadas pela lua («Fonógrafo», v. 6)⁶⁸; ora as ondas de que surge Vénus e que impregnam os seus cabelos («Esvelta surge...»); ora a água clara e plana do mar, que como uma lápide tumular — luminosa, porém, e transparente — cobre os *seixinhos*, as *conchinhas*, as *pedrinhas*, os *pedacinhos de ossos*, isto é, os restos dos muitos naufrágios sedimentados no fundo de *areia fina* («Vénus II»); ora a água salgada que filtrada pela areia se liberta de toda a impureza («Roteiro da Vida II»); ora a chuva que cai como um pranto submisso e infinito sobre os telhados da cidade («Água Morrente»); ora, enfim, as lágrimas amargas da beguina em oração («A Miragem»).

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.

A imagem, como uma miragem ou uma visão (os três vocábulos mais vezes usados por Pessanha)⁶⁹, reflecte-se e refrange-se como num espelho de água iluminado pelo sol. Toda a realidade tem contornos instáveis e indecisos; na sua aparência moldável e *impressível*, na sua mutabilidade *incessante*, ela encerra um abismo pronto a engolir-nos (cf. *afogar*, *afundir*, *alagar*, *submergir*, todos ligados ao tema da água). Até o beijo atinge, pela via metafórica, este sector do léxico: cf. *Para bebê-lo fui teu lábio oscular* («Estátua», vv. 6-7) e *sorver em grandes beijos*, referindo-se à carne branca e palpitante da mulher («Lúbrica», vv. 11-12 e 51).

Não podia depois faltar, dada a tradicional vocação das gentes lusitanas e as particulares motivações poéticas e biográficas de Pessanha, uma vasta porção do léxico reservada ao tema marinho: além de *mar*, *maré*, *marinha* e

pélago, encontramos barcos, batel, caravela, naus, navio e quilbas; mareante e marijos; embarcar, remar, singrar e timonar; rede, roteiro, tino e velas; vagalhões, calmaria, caluda e ressaca.

O mar é para Pessanha um lugar onde espaço e tempo se anulam, onde o homem se pode tornar criança e deixar-se embalar, minorado por um momento das suas responsabilidades e aliviado do peso de viver ⁷⁰. Por isso ele teve sempre uma grata recordação das viagens realizadas por mar, mesmo quando o seu corpo enfraquecido suportava com esforço os incómodos da longa navegação. Pessanha gostava profundamente destes parêntesis de vida transcorridos num navio, fisicamente distante, quer da terra natal, quer do seu lugar de exílio. Várias vezes, nas cartas e em algumas poesias, desejou naufragar ou perder a rota, romper definitivamente a dolorosa tensão entre os dois polos da sua existência. Infelizmente, também um tal estado de graça — recuperação em certo sentido da dimensão infantil — é ofuscado pela nacionalidade do homem, sempre à espreita para destruir sonhos e ilusões.

Não se pode fechar os olhos perante a realidade, que para Pessanha é sempre desagradável: adjectivos como *abominável, antipático, acidulado, agro, agudo, áspero, cruel, escabroso, fastidioso, fastidioso* (todos existentes nas suas poesias) deixam bem poucas dúvidas sobre as reacções de Pessanha em relação ao mundo circundante que, impregnado de violência, destrói não só sonhos e ilusões, mas ainda todo o momento de serenidade, toda a pausa de aparente quietação. As vozes verbais são bastante raras no léxico de Pessanha, que tende a suprimir os vocábulos designativos de acções. Adquire por isso um significado particular a notável série de verbos que se alonga para sublinhar o elemento violento

inerente à natureza das coisas: *arrancar, arrebatat, derruir, desfazer, desflorar, desfolhar, despedaçar, dissipar, dissolver, lacerar, prostrar, rasgar, rebentar, quebrar*.

O homem é levado insensatamente (*doido, doidamente, doidejar, endoidar*, sublinham em várias ocasiões esta inevitável, quanto inútil, atitude humana) a reflectir sobre a sua sorte, a meditar no seu passado e a pensar no seu futuro (vocábulos desta área semântica, como *cismar, cogitar, meditar, pensar, pensamento*, colocam-se em pontos nevrálgicos da obra de Pessanha). Surge assim a *saudade* pelo tempo perdido, e uma inquietação por vezes obsessiva, e cheia de temor, pelo que nos espera. Toda a gama de palavras que exprimem perturbação profunda e medo aparecem nas poesias de Pessanha (cf. *obsessão, medo, pavor* e *pavidamente, pesadelo, receio, terror*) e servem de complemento a uma outra zona do léxico amplamente frequentada, que se centra no vocábulo *dor* (verificado treze vezes no cancionero). A ligação entre as duas constelações semânticas está bem visível no *incipit* de «Caminho I»: *Tenho sonhos cruéis; n'alma doente / Sinto um vago receio prematuro. / Vou a medo na aresta do futuro, / Embebido em saudades do presente...* Além da alma, é *doentio* o cérebro em «Roteiro da Vida II» (v. 6), *dolorosa* a cicatriz em «Viola Chinesa» (v. 9); doem os pés arroxeados pelos espinhos ao longo do caminho («Depois das bodas...», v. 11); e, ainda na mesma área lexical, encontramos *adoecer, sofrer, sofrimento*, com as suas causas (*desgraças, destroços, penas*) e as suas consequências (*chorar, choro, lágrimas, lagrimejar, pranto, queixume, soluçar, suspirar, gemebundo, gemer, gemido*); e ainda a série *magoadado, mágoas, melancolia, triste, tristeza, entristecer, angustioso, amargura*, que insiste sobre os sofrimentos espirituais do homem.

Perante uma realidade sempre atormentada, o poeta procura conforto na insensibilidade, porque só atenuando as nossas capacidades perceptivas nos podemos defender das feridas do mundo.

A fuga mais imediata está no sono (cf. *adormecer, dormir, dormir*) e no sonho (cf. *sonhar, sonbo, sonbador*); mas também eles se povoam de *larvas* e *fantasmas*, tornando-se *agitação, espasmo, inquietação*. A *apatia* só pode ser atingida, por conseguinte, com a morte, que representa a única libertação da condenação de existir (cf. *algemados, condenados, escravos*), o único sonho verdadeiro que nos restabelece da fadiga de viver. Muitas vezes Pessanha abandona-se a confissões de fraqueza (cf. *fraca, fraquinha, grácil, flébil, inerte, lânguida, inconsistente, indecisa*), ou de profundo cansaço (cf. *exangue, exausto, fatigada, cansaço, cansar*). A vida é um andar contínuo sem meta (cf. *caminho, caminhada*), uma corrida louca para o nada (cf. *andar, correr*), e, além disso, ao longo de uma estrada erçada de perigos e fadigas. Inútil qualquer esforço de rebelião, qualquer luta, porque o homem está derrotado à partida (cf. a série *batalha, batalhastes, combate, combater, conflitos, contendias, luta, lutar*).

O desejo que atinge todo o homem, depois de uma longa teoria de derrotas e desilusões, equivale a uma rendição: *deixar, cessar, fenecer, sumir-se*, para poder no fim chegar, com a morte, ao esquecimento. *Porque o melhor, enfim, é não ouvir nem ver... Passarem sobre mim, e nada me doer!... Passar o estio, o Outono, a poda, a cava e a redra, e eu dormindo um sono debaixo duma pedra... E eu sob a terra firme, compacta, recalçada, muito quietinho. A rir-me de não me doer nada.*

Imagens de morte, desejada aqui como ausência de percepção (*não ouvir nem ver*), ondulam insistentemente

pelos versos de Pessanha, e a elas se ligam vocábulos como *crânio*, *cova*, *defunto*, *inumar*, *inscrição* (do túmulo), *insepulto*, *sepultar* e *sepultura*, *tumular* e *túmulo*.

Nas descrições de paisagem, opõem-se dois registos diferentes, um ligado a fins de Outono melancólicos e brumosos (*brejo*, *charneca*, *juncais*, *paul*, *lago*), a imagens familiares (*colina*, *jardim*, *erva*, *prado*, *pomar*), às asperezas metafóricas da vida (*rocha*, *rochedo*), e o outro, ao deserto com a sua luz ofuscante, aos cenários *tropicais* com as óbvias *palmeiras*, entrevistados ambos da amurada do navio em viagem entre Lisboa e Macau.

Diferente é, naturalmente, a luz, ora atenuada, crepuscular, ténue (até à obscuridade e às trevas)⁷¹, ora violenta, cegante, resplandecente (capaz de aturdir, como no deserto, ou de purificar⁷², como sobre a areia do mar). Ela pode velar a realidade, tornando-se incerta, esfumando-lhe os contornos, ou então reavivá-la cruamente, com um relâmpago inesperado (*fulgurações*).

À oposição «luz-sombra» corresponde, num outro plano perceptivo, a série *fresca*, *frescar*, *frescura*, *fria*, *frieza*, *gelado*, *gelo*, *glácido*, *álido*, contraposta à série *arder*, *ardidos*, *acesos*, *chama*, *incendiado*, *incendidos*, *queimar*, *queimada*.

Sempre no âmbito descritivo, examinando elementos potenciais da paisagem (astros, animais, plantas e flores), confirma-se a selectividade do léxico de Pessanha, que tende a recortar sectores precisos do inventário linguístico. Por aquilo que diz respeito aos astros, o *sol* (como a luz ofuscante) pode ferir o olhar, ou enxugar as impurezas, ou ainda mitigar os sofrimentos com um brando sorriso: em todo o caso, nunca entra nas poesias de Pessanha como puro elemento paisagístico, antes vem descrito indirectamente, pelos efeitos que produz

na alma do poeta. Os outros vocábulos do mesmo registo (*astros, estrelas, lua, luar, nebulosa*) evocam todas paisagens nocturnas, onde as trevas circundam pequenas e trémulas luzes.

Entre os animais, exceptuando a *águia* e o *leão* que são figuras heráldicas, os *passaritos* e a exótica *serpente* de «Lúbrica» pouco têm a ver com as *cobras* e as *serpes* que povoam troços de desolação e ruína, bem mais consonantes com a sensibilidade do poeta. O qual, para se definir a si mesmo, escolhe duas comparações pouco lisonjeiras: o *verme* que desaparece pela terra («Inscrição»), e o *pobre cão* que manifesta humildemente a sua gratidão («Em Um Retrato»).

Bem mais rico e articulado é o léxico reservado à flora, que abrange uma gama bastante extensa. Vai desde os termos mais genéricos (como *arvoredo, bosques, silva, silvados, folhagem, folheto*, além dos óbvios *flor, florir, floração*), a tipos particulares de vegetação (*alameda, espinheiro, macieiras, olmos, ortigas, palmeiras, vinha*); de vocábulos que designam simples detalhes (*corola, espinho, pétalas, rama, ramos, troncos*), a uma densa nomenclatura de flores e plantas: *amor-perfeito* (reproduzido no brasão nobiliárquico), *anémonas, camélia, dália, girassóis, hidrângeas, jasmim, junquílhos, lilás, liliáceas, lírio, lis, madresilvas, murta, rosa, silindras, violetas*.

Pessanha mostra gostar de flores, quer se trate das mais modestas que desabrocham nos campos e nos bosques, quer sejam as requintadas já reconhecidas pela tradição literária. Aprecia-lhes sobretudo o odor (*cheiro, eflúvio*), porque o seu *olfato* é sempre solicitado pelas essências que emanam das coisas (não é por acaso que privilegia verbos como *evolar, exalar, volatilizar, vaporar*, alusivos a uma realidade pronta a esvaír-se a todo o

momento, dissipando-se no nada). Não lhes põe em relevo, pelo contrário, a cor; mas o seu universo é parco de tintas, e a paleta do poeta considera só o *amarelo* (para a bandeira da quarentena), o *azul* (para o ventre aglutinoso da Vénus), o *negro* (para os perfis dos escravos no deserto), a *cidra* (para os abortos conservados nos bocais dos museus), as *róseas* (para as pequenas unhas de Vénus, desengastadas), os *roxos* (para os pés do viandante ferido pelos espinhos), o *verde* (para o sudário aquático e os cabelos submersos da Vénus), e por fim o *vermelho* (de valor ambíguo) ⁷³.

Omitimos deliberadamente o *branco*, que por si só individualiza o filão mais rico do léxico cromático de Pessanha, porque esta cor nunca é usada com intuitos impressionistas, mas sempre como sinónimo de pureza. Branca é em geral a mulher (em «Crepuscular» e «Lúbrica»), branca a virgindade inutilmente desflorada (em «Madalena»), branca como um lençol é a areia onde o sangue do poeta deve ser enxugado pelos raios purificadores do sol, e branca é a flor (a única!) que desabrocha do seu cadáver putrefacto (em «Roteiro da Vida II e III»).

Não é por acaso que a série *pura*, *puríssima*, *purificar*, *virgem*, *virgindade*, se opõe a *impureza* vista nos seus aspectos de deterioração física: cf. *murcha* e *murchar*, referido às flores que apodrecem sobre o caule, e *pútrido*, alusivo ao ventre decomposto de Vénus que flutua na água agora escura do mar.

O díptico «Vénus» permite-nos individualizar uma outra constante do léxico de Pessanha no uso de vocábulos que se relacionam com partes do corpo. A figura humana (imaginária ou real) é na maior parte das vezes uma figura feminina, de deusa, de estátua, de ninfa.

O poeta evoca-a mediante referências que descrevem só pequenos detalhes: em primeiro lugar os cabelos, depois os lábios (sempre distantes, inatingíveis), por fim os dedos (que afloram a realidade). Raramente o léxico se concretiza em imagens mais sensuais (os *rins flexíveis* e o *seio fremente* de «Esvelta surge!...», v. 3); e o próprio *ventre* da Vénus, longe de suscitar fantasias eróticas, impõe-se como prefiguração da morte.

Azul e aglutinoso, ele alude no seu esfacelamento à desagregação da realidade, esperando que a água do mar e o sal reduzam a matéria impura aos seus elementos essenciais: as *róseas unbinhas*, os *dentinhos*, os *pedacinhos de ossos* que jazem no fundo de areia fina, juntamente com conchas e pequenas pedras, como restos de um naufrágio. A ânsia de mineralidade, como a definiu Óscar Lopes, justifica-se em Pessanha como aspiração ao regresso da matéria ao seu estado primitivo — quer através da imagem macabra de um cadáver desfeito pelas águas, quer na oração desesperada de «Roteiro da Vida»: que o corpo, abandonado no deserto arenoso, possa decompor-se sem libertar venenos, sob a acção combinada do sol e do sal, que enxugam e purificam (*cristalizações salinas*)⁷⁴.

O que resta do invólucro material, depois da morte, identifica-se com os restos de *tantos naufrágios, perdições, destroços* («Vénus II», v. 10), que *repousam, fundos, sob a água plana. E a vista sonda, reconstrui, compara*. À vista, ao olhar, numa palavra, aos olhos, se confia a presença física de Pessanha no interior do seu mundo poético. Já referimos, falando da sua temática, a importância do olhar como trâmite para a percepção da realidade, como traço de união entre a esfera subjectiva e a objectiva: a um tempo, espelho pronto a quebrar-se, e sonda destinada a indagar

o real. Ao lado dos olhos (de que se contam bem vinte e três ocorrências), aparecem *olhar* (substantivo, 10; verbo, 4), *ver* (14) e *vista* (5), *pálpebras* (3), *pupila* e *sondar* (referido este último à actividade primária dos olhos).

Por último, desejaríamos pôr em relevo ainda duas constelações semânticas de largo emprego nas poesias de Pessanha. Sabemos que a procura da musicalidade constitui um dos eixos da sua técnica estilística. Por isso não admira que um sector do seu léxico seja dedicado aos sons em geral e à música. Trata-se, obviamente, de sons sufocados e em surdina (*murmúrio*, *murmurar*, *parlenda*), de instrumentos surdos e submissos (*viola*, *violoncelo*); mas há também o *trilar* da flauta, os *gorjeios* e os *estribilhos* do clarim ou, para usar as palavras do próprio Pessanha, *festões de som*, que assumem os contornos ora de uma *barcarola*, ora de um *minuete*, ou confiam-se à voz humana para entretecer uma fastidiosa *lengalenga*, para cantar *ladainhas* com vozes senis.

As litánias permitem-nos exactamente transferir a atenção para uma outra área lexical frequentada por Pessanha, menos vistosa, mas extremamente compacta. Ela inclui *abençoar*, *ajoelhar*, *baptizar*, *beguina*, *bênção*, *blasfemar*, *crença*, *crente* (e *crer*), *Deus*, *devoção*, *hóstia santa*, *oração*, *pecado*, *pagão*, *penitente*, *prece*, *requiem*, *rezar*, *rosário*. Esta apreciável série de vocábulos testemunha um filão de religiosidade nunca acalmada (ainda que recusada — como outra ilusão — a nível racional), que regressa à luz de maneira dominadora nas duas últimas poesias compostas por Pessanha: os sonetos de imitação satírica.

NOTAS

¹ Assim a define o poeta, numa carta enviada ao pai em 4 de Maio de 1894 de bordo do *Santo Domingo*, a caminho de Macau: «Estava em uma grande ansiedade de saber se teria sido possível fazer chegar do deserto areal da Arábia e do outro areal deserto da minha alma até ao seu amor e ao amor mocho da Madalena, isto é, até à minha infância, virtual, pois que eu não me lembro de ter tido uma infância (há muitos cismáticos que nascem velhos) — umas flores que lá em Port-Said nas mãos do impostor turco que mas vendeu, eram apenas saudades de flores...»

² Em 9 de Outubro de 1884. Os documentos relativos são referidos por António Dias Miguel, em *Camilo Pessanha. Elementos para o Estudo da sua Biografia e da sua Obra*, Lisboa, 1956, p. 48.

³ O escrito mais antigo que se conhece de Pessanha é a poesia «Lúbrica» (datada de 14 de Outubro de 1885); mas as suas primeiras publicações foram em prosa: trata-se de críticas, crónicas e comentários (às vezes redigidos em forma epistolar ou de diálogo fictício), e também de pequenos contos, publicados em revistas como *A Crítica* de Coimbra, e *Novo Tempo*, de Mangualde.

⁴ Esta é a opinião expressa por João Gaspar Simões no seu livro *Camilo Pessanha*, Colecção «A Obra e o Homem», Lisboa, 1967, parte II, capítulo I.

⁵ Pessanha não se integrou em nenhuma escola poética porque viveu e criou o simbolismo independentemente das proclamações teóricas de Eugénio de Castro (que estava activo exactamente naqueles anos em Coimbra), ou dos manifestos programáticos dos simbolistas franceses (também eles contemporâneos). Preferiu formar-se a partir de um número restrito de livros, que assimilou profundamente, escolhendo com

cuidado os mestres entre os grandes da literatura portuguesa e francesa: Antero de Quental, João de Deus, Cesário Verde, Gomes Leal, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé; e por fim, isolado, mas entre os mais queridos, o sul-americano Rubén Darío.

⁶ Durante o parêntesis decorrido na cidade da Estremadura, Pessanha inspirou-se nela para a poesia «Castelo de Óbidos».

⁷ Para além de vários episódios, referidos também no discurso fúnebre com que o Leal Senado da Câmara de Macau comemorou o desaparecimento do poeta, testemunham-no os numerosos escritos teóricos conservados nos arquivos do tribunal.

⁸ As relações de Pessanha com o filho não deviam ser muito afectuosas, se é verdade, como ele mesmo diz, que costumava chamar-lhe «malau». Pessanha chegou mesmo a expulsá-lo de casa, quando João Manuel tentou corromper a meia-irmã Ngan-Yeng (Águia de Prata), filha do primeiro leito da concubina paterna. Foi exactamente a jovem Ngan-Yeng que, depois da morte de mãe, viveu os últimos anos ao lado do poeta, cada vez mais cansado e doente. A ela deixou Pessanha em lembrança, por testamento, a maior parte dos seus bens.

⁹ Pessanha quis doar o seu pequeno tesouro a um museu de Lisboa, mas encontrou obstáculos da parte das autoridades competentes. A colecção, destinada ao Museu das Janelas Verdes, acabou por ser acolhida no Museu Machado de Castro, de Coimbra.

¹⁰ O resultado dos estudos realizados por Pessanha neste campo encontra-se recolhido no volume *China. Estudos e Traduções*, Agência Geral das Colónias, Lisboa, 1944.

¹¹ De Agosto de 1896 a Fevereiro de 1897, de Outubro de 1899 a Junho de 1900, de Agosto de 1905 a Janeiro de 1909 e de Setembro de 1915 a Março de 1916.

¹² A mãe morreu em Dezembro de 1900. O irmão mais novo foi internado no manicómio do Porto, em 1909, quando de uma crise aguda de loucura.

¹³ Publicada em Lisboa em 1920, esta primeira edição da obra de Pessanha compreende apenas trinta poesias, sem qualquer introdução ou comentário. A segunda edição, de 1945, é precedida de uma «Nota explicativa» de João de Castro Osório, que explica as circunstâncias particulares da publicação em volume de *Clépsidra* e informa sobre a recuperação de outras onze poesias que vão juntar-se às trinta iniciais. Uma terceira edição, de 1956, reproduz sem variações a anterior, e — como informa Castro Osório — foi reimpressa pela Editorial Ática sem o ter consultado antes. Assim,

só na quarta edição, de 1969, Castro Osório pôde juntar outras poesias de Pessanha, entretanto recuperadas, para chegar a um total de cinquenta e seis composições. Esta, de 1969 (e a quinta edição de 1973, que a reproduz de forma substancialmente idêntica) inclui também uma ampla introdução e um «Esclarecimento Final» por Castro Osório, e ainda as *Oito Elegias Chinesas* («Prefácio, Tradução Poética e Notas» por Pessanha) e a crítica que o poeta escreveu às *Flores de Coral*, de Alberto Osório de Castro. O título do volume aparece com a grafia *Clepsidra* nas edições de 1920, 1956, 1969 e 1973; com a grafia *Clépsidra* só na segunda edição de 1945. Além disso, o próprio Pessanha aprovou a primeira edição com título *Clepsidra*, e a mesma palavra aparece em rima com *cidra* no «Poema Final». Fica então aclarada a vontade do autor ler o vocábulo com acento grave. Apesar disso, ao longo deste volume, mantém-se a grafia *Clépsidra* para respeitar a forma geralmente adoptada em Portugal.

¹⁴ Numa carta de 3 de Junho de 1921 escreveu a D. Ana de Castro Osório: «...não quero deixar de agradecer-lhe, penhoradíssimo, a publicação da esquecida Clépsidra e os cuidados da disposição (que é como eu próprio o faria) e da ortografia... Acredite que foi das mais doces emoções da minha vida e da minha surpresa ao ver assim evocada e acarinhada deante dos meus próprios olhos a minha pobre alma, — há tantos anos morta...»

¹⁵ Cf. Dias Miguel, *Elementos*, p. 60 e segs.

¹⁶ Pessanha finge ser um vizinho de casa da protagonista, Sofia.

¹⁷ Cf. *infra*, cap. III, 1. *A temática*.

¹⁸ Cf. Dias Miguel, *Elementos*, pp. 73-75.

¹⁹ A estes mesmos versos de «Crepuscular» se liga também «Morrer, morrer, agonias mínimas das efémeras».

²⁰ Cf. Ester de Lemos, *A «Clépsidra» de Camilo Pessanha. Notas e Reflexões*, Porto, 1956, p. 170.

²¹ Cf. C. Pessanha, «Macau e a Gruta de Camões», in *China*, pp. 59-60.

²² Cf. *ibidem*, pp. 60-61.

²³ Cf. Dias Miguel, *Elementos*, pp. 127-128.

²⁴ Cf. *ibidem*, p. 117.

²⁵ Cf. *ibidem*, p. 138.

²⁶ Cf. *ibidem*, p. 133.

²⁷ Cf. o P. S. da mesma carta citada na nota precedente, sempre nos *Elementos*, p. 133.

²⁸ Cf. «Canção da Partida» e «Roteiro da Vida I».

²⁹ Cf. Dias Miguel, *Elementos*, p. 136.

³⁰ Cf. «Macau e a Gruta de Camões», cit., in *China*, p. 61.

³¹ As vicissitudes da sua obra, e o elevado número de variantes conhecidas das poesias atestam um longo trabalho, a conquista penosa de uma identidade poética, a lenta maturação do estilo e o distanciamento progressivo da inspiração demasiado literária ou da matriz autobiográfica demasiado apressada.

³² Com o título «Crónica da Alta», na revista *A Crítica*, 1.ª série, n.º 2, Março de 1888.

³³ Estas palavras, em certo sentido proféticas, do jovem Pessanha, parecem antecipar a sua atitude de distanciação e indiferença em relação à sua obra poética, que nunca teria sido recolhida em volume sem a intervenção de João de Castro Osório. Parece estarmos a vê-lo, através deste seu retrato amargo, já velho e só, em Macau, sorrindo das ilusões de outrora, com indulgência e cepticismo. Ao contrário de muitos Fogaças, sempre prontos a dar mostra de sua mediocridade, Pessanha nunca acreditou na sua qualidade como autor de poesias, e só a custo foi constringido a recolhê-las — as já editadas e as inéditas — numa publicação organizada.

³⁴ Publicada no semanário de Macau *A Verdade* (n.º 72 de 31 de Março de 1910), foi reimpressa por João de Castro Osório na página «Das Artes e das Letras» do *Diário da Manhã* (1 de Junho de 1952), com uma nota explicativa intitulada «Poetas julgam os poetas. Uma crítica de Camilo Pessanha sobre Alberto Osório de Castro». Foi depois incluída por Castro Osório no volume *Clépsidra e outros Poemas de Camilo Pessanha*, numa secção intitulada «Apenso aos poemas de Camilo Pessanha. Ensaio sobre a poesia e um poeta seu contemporâneo».

³⁵ É exactamente a soma de factores eurítmicos diferentes complexos e variáveis, que faz com que a aparente simplicidade das grandes obras-primas de todos os tempos escape ainda a uma análise exaustiva. Também na obra medíocre de Fogaça, Pessanha mostra ter apreciado as *Orações* pela sua musicalidade e o seu poder evocativo: «...sentimos constantemente um murmúrio de salve-rainha, ondulando meigo em um ambiente de capela, perfumado e acre, — de rosas e de incenso».

³⁶ Também na crítica a Fogaça, de que falámos antes, Pessanha conclui indicando como fonte de inspiração poética a mulher e o sentimento amoroso. Suscitando o amor, a mulher pode fazer com que, «de tantos homens, um ou outro tenha coração, seja artista».

³⁷ Cf. «Tatuagens Complicadas do meu Peito», vv. 11-12: *Lembrando ruínas, sepulturas rasas... / Entre castelos serpes batalhantes; «No Claustro de Celas», vv. 5-9: Tudo acabou... Anémons, hidrângeas, / Silindras, — flores tão nossas amigas; — No claustro agora viçam as ortigas, / Rojam-se cobras pelas velhas lájeas./ Sobre a inscrição do teu nome delído!*

³⁸ Cf. «Depois da Luta e depois da Conquista», vv. 9-14: *Quem vos desfez, formas inconsistentes, / Por cujo amor escalei a muralha, / — Leão armado, uma espada nos dentes? / Felizes vós, ó mortos da batalha! / Sonhais, de costas, nos olhos abertos / Reflectindo as estrelas, boquiabertos...*

³⁹ Cf. a poesia «Castelo de Óbidos».

⁴⁰ Cf. o díptico «San Gabriel».

⁴¹ Cf. «Soneto de Gelo», vv. 9-11: *Eu mesmo quero a fé, e não a tenbo... / — Um resto de batel — quisera um lenho, / Para não afundir, na treva imensa.*

⁴² Cf. «Inscrição», v. 1: *Eu vi a luz em um país perdido.*

⁴³ Cf. *Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho.*

⁴⁴ Na obra poética de Pessanha a mãe é citada explicitamente uma só vez, na poesia «Quem poluiu...». Frequente, pelo contrário, é a figura feminina de tipo decadentista: a visão da mulher move-se num amplo espaço que vai da fêmea luxuriosa e antipática de «Lúbrica», à beleza fria e inquietante de «Madrigal», da estátua à ninfa (respectivamente em «Estátua» e «Desce em Folhedos Tenros a Colina»), para atingir no díptico «Vénus» a equação baudelairiana: *beleza/juventude = decadência/morte/decomposição*. Segundo os cânones decadentistas e simbolistas, a mulher é todavia inatingível, sempre fonte de novos enganos e desenganos. Só quando Pessanha abandona os *clichés* literários para falar em primeira pessoa é que a figura feminina perde todas as conotações sensuais e românticas, para assumir os contornos doces e sorridentes de uma mãe; a paixão ruinosa torna-se então conforto, ternura e afecto tranquilizador.

⁴⁵ Cf. «Depois das Bodas de Oiro», vv. 5-13: *Temo de regressar... / E mata-me a saudade... / — Mas de me recordar / Não sei que dor me invade. / Nem quero prosseguir, / Trilhar novos caminhos, / Meus pobres pés, dorir, / Já roxos dos espinhos. / Nem ficar... e morrer...*

⁴⁶ Cf. a primeira parte do tríptico «Caminho», v. 1: *Tenho sonhos cruéis; n'alma doente.*

⁴⁷ Cf. Óscar Lopes, *Pessanha: O quebrar dos espelhos*, em «Ler e depois», Porto, Colecção Civilização Portuguesa, 1970, pp. 198-210.

⁴⁸ Cf. *Imagens que passais pela retina / Dos meus olhos, porque não vos fixais?*

⁴⁹ Também a paisagem, nos tons amortecidos do Outono e do crepúsculo, é, em primeiro lugar, eco de um estado de ânimo. Mas estas paisagens apagadas e melancólicas contrastam com a luz violenta e ofuscante que irrompe em certas poesias: ora sinónimo de sofrimento lancinante, ora instrumento de catarse, a luz liga-se no entanto à obsessão dos «olhos», meio perceptivo fácil de ferir-se e sempre solicitado.

⁵⁰ Cf. Paul Verlaine, *Poèmes Saturniens: Paysages Tristes, IV Nuit du Walpurgis Classique*, vv. 18-19.

⁵¹ A definição é de Ester de Lemos.

⁵² Uma comparação com a linguagem falada, de valor epexegetico, pode ser por exemplo «a terra é redonda como uma laranja», dito a uma criança para lhe explicar que a forma da Terra (A) é redonda (B) como uma laranja (C). O conceito mais difícil (A), confrontado com o elemento conhecido (C), tornar-se-á assim imediatamente compreensível.

⁵³ Cf. Guy Michaud, *Symbolique et Symbolisme*, in C. A. I. E. F., 1954, p. 709.

⁵⁴ Cf. Johan Huizinga, *O Declínio da Idade Média*, tradução italiana de B. Jasink, nova edição, Florença, 1966, p. 284. Existe também tradução portuguesa de Augusto Abelaira. O original holandês da obra foi publicado com o título *Herfsttij der Middeleeuwen*, Harlem, 1919.

⁵⁵ No interior deste subcapítulo as observações críticas citadas entre aspas pertencem ao estudo de Ester de Lemos sobre a *Clépsidra*. Omitimos de vez em quando a referência à página donde é tirada a citação para não sobrecarregar excessivamente a leitura destas notas.

⁵⁶ Cf. a crítica a *Flores de Coral*, já citada no capítulo II.

⁵⁷ Não se pode excluir a existência de outros autógrafos desconhecidos entre o material do poeta que se conserva em Macau. As vicissitudes que a obra de Pessanha tem conhecido são bastante variadas: basta pensar que a primeira edição de *Clépsidra* contava trinta poesias, que se tornaram cinquenta e seis na última, à força de acrescentamentos e recuperações de inéditos ou anteriores publicações em revistas.

⁵⁸ O caso de «Foi um dia...» representa um *unicum* na produção poética de Pessanha, quer pelo paralelismo exasperado, quer pela peculiaridade da estrutura, sobretudo da rima, que lhe torna difícil a classificação no género do soneto. Dentro de um esquema inusitado ABAB ACAC ADA AAD repetem-se, idênticas, as palavras-rimas B (*sol*), C (*sorriso*) e D (*lúcido*) pela iteração

sistemática de um verso inteiro nas estrofes pares (vv. 2-4, 6-8, 10-14).

⁵⁹ Por outro lado, Pessanha mostra muitas vezes uma certa dificuldade para se manter nos limites do decassílabo, não obstante tratar-se de um verso longo. Nisto, não o ajudava por certo a predileção evidente para as esdrúxulas: cf. *álgido*, *anacrónico*, *anatômico*, *côncavas*, *cromáticas*, *errática*, *extática*, *inválidos*, *pálidos*, *cânticos*, *aquário*, *aviário*, *lábio*, *mármore*, etc.

⁶⁰ Também o possessivo *sua* é muitas vezes uma diérese, e por conseguinte dissílabo; mas isto acontece com pouca frequência no âmbito do soneto.

⁶¹ Jogando com duas únicas rimas (ABBA BAAB ABBA+Λ), o rondel comporta a repetição a intervalos regulares dos primeiros dois versos: o v. 1 retorna como 7.º e 13.º da poesia (isto é, penúltimo da segunda estrofe e último em absoluto); o v. 2 retorna como 8.º (isto é, o último da segunda estrofe). Nesta forma, de origem seiscentista, o rondel foi recuperado no âmbito do simbolismo português por Eugénio de Castro, que aconselhou a sua adopção no prefácio de *Oaristos*.

⁶² Excluimos da nossa análise, por motivos de espaço, as quatro poesias com medida variada: «Canção de Partida» (decassílabos e pentassílabos); «Roteiro da Vida I» (hexassílabos, alexandrinos e decassílabos nas estrofes ímpares; pentassílabos nas pares); «Roteiro da Vida II» (a medida do número de sílabas dos versos oscila em torno dos três tipos canónicos do octossílabo, do decassílabo e do alexandrino); «Roteiro da Vida III» (versos de medida variável entre 7 [1] e 11 [1], sem esquema fixo).

⁶³ Cf. *China*, pp. 70-71.

⁶⁴ Cf. também *ouro* e *prata* em «Tatuagens...», vv. 5 e 7; *os alabastrós dos balaústres* em «Violoncelo», vv. 19-20; *alva porcelana* em «Vénus II», v. 5.

⁶⁵ No mesmo registo, cf. também *Fulgiam nuas as espadas frias e Voltavam os ramos das romarias* (em «Foi Um Dia de Inúteis Agónias», vv. 3 e 7); *seteiras* v. 1, *bandeiras* v. 3, *tocar a rebate* v. 5, *De cota e elmo e a longa espada* v. 8, *divisas e legendas* v. 12 (todos em «Castelo de Óbidos»).

⁶⁶ A palavra aparece também, como rima, no «Poema Final», v. 8: *E escutando o correr da água na clepsidra*.

⁶⁷ Cf. também *águas límpidas do rio e Águas claras do rio! Águas do rio* em «Paisagens de Inverno II», v. 4 e 5; *águas da torrente* em «Porque o melhor, enfim», v. 7.

⁶⁸ Já nos vv. 5-6 da mesma poesia se lê *Águas do rio / Fugindo*.

⁶⁹ Para *imagem*, *-ens* cf. «Desce em folhedos...», v. 8; «Depois das bodas...», v. 14; «Imagens que passais...», v. 1. Para *miragens*, *-ens* cf. «Lúbrica», v. 43; «Roteiro da Vida I», v. 23. Para *visão* cf. «Vénus II», vv. 11.

⁷⁰ Para o motivo do *berço*, cf. *supra* (capítulo III, 1).

⁷¹ Cf. *crepúsculo*, *crepuscular*, *apagar*, *anoitecer*, *escuro*, *escuridão*, *noite*, *treva*.

⁷² Cf. *clarão*, *deslumbramento*, *resplandecente*, *rútila*, *fúlgida*.

⁷³ Além de no título e no último verso de «Branco e Vermelho» (v. 80 *Tudo vermelho, em flor*), esta cor aparece no «Poema Final» (— *Fulgurações azuis, vermelhos de hemoptise*, v. 3) unida a *azul*. Quer o *vermelho*, quer o *azul*, evidenciam-se pois, contrapostos entre si, no brasão nobiliárquico de «Tatuagens...» (vv. 6-7 *Vermelho, um lis... Em campo azul*), enquanto negras são as águias que abrem as asas (*ibidem*, v. 13, *E águias de negro, desfraldando as asas*).

⁷⁴ Sempre neste âmbito (que vai dos restos fósseis às pedras mais ou menos preciosas), além das cristalizações, cf. também *conchas* e *conchinhas*, *cristal* (e *cristalino*), *diamantes*, *esmeralda*, *mármore*, *pedra*, *pedrinha* e, por fim, *seixinhos*.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE CAMILO PESSANHA:

- Clepsydra*. Poemas de Camilo Pessanha, Edições Lusitânia, Lisboa, 1920.
- Clépsidra*. Poemas de Camilo Pessanha, Editorial Ática, Lisboa, 1945 (reedição: Edições Ática, 1956)
- Clepsydra e outros Poemas*, de Camilo Pessanha, Edições Ática, Lisboa, 1969.
- Clepsydra e outros Poemas*, de Caminho Pessanha, 5.^a edição, Edições Ática, Lisboa, 1973.
- C. Pessanha, *China. Estudos e Traduções*, Agência Geral das Colónias, Lisboa, 1944.

OBRAS DE CARÁCTER GERAL:

- J. C. Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 1975.
- T. Ramires Ferro, «O Alvorecer do Simbolismo em Portugal», in *Estrada Larga*, n.º 1, s. d., Porto, pp. 101-106.
- J. do Prado Coelho, «Alguns Temas de Moderna Poesia Portuguesa», in *A Letra e o Leitor*. Coleção Problemas, Portugália Editora, Póvoa de Varzim, 1969, pp. 329-365.
- J. do Prado Coelho, «Panorama do Simbolismo Português», in *Estrada Larga*, n.º 1, s. d., Porto, pp. 107-111.

- Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*, direcção de J. do Prado Coelho, Livraria Figueirinhas, Porto, 1960, s. v. *Decadentismo, Simbolismo e Fim-do-Século*.
- J. Gaspar Simões, *Itinerário Histórico da Poesia Portuguesa*, Biblioteca Arcádia de Bolso, Ed. Arcádia, Lisboa, 1964.
- Óscar Lopes, «Literatura e Música», in *Modo de Ler*, Colecção Civilização Portuguesa, Editorial Inova, Porto, 1969, pp. 39-53.
- T. Ramires Ferro, «Sobre as Tendências da Literatura Portuguesa no Final do Século XIX», in *Vértice*, vol. X, Agosto, 1950, n.º 84, pp. 71-84.

MONOGRAFIAS E ESTUDOS SOBRE CAMILO PESSANHA:

- A. Dias Miguel, *Camilo Pessanha. Elementos para o Estudo da sua Biografia e da sua Obra*, Ed. Ocidente, Lisboa, 1956.
- L. Danilo Barreiros, *O Testamento de Camilo Pessanha*, Lisboa, 1961.
- E. de Lemos, *A «Clépsidra» de Camilo Pessanha. Notas e Reflexões*, Livraria Tavares Martins, Porto, 1956.
- O. M. C. Paiva Monteiro, «O Universo Poético de Camilo Pessanha», in *Arquivo Coimbrão*, vol. XXIV, Coimbra, 1969, pp. 83-109.
- J. Gaspar Simões, *Camilo Pessanha*, Colecção A Obra e o Homem, Lisboa, 1967.
- Cruz Malpique, «Perfil do Poeta Camilo Pessanha», in *Labor*, Abril de 1967, Ano XXXI, 3.ª série, n.º 256, pp. 352-365; Maio de 1967, n.º 257, pp. 389-408; Junho de 1967, n.º 258, pp. 453-468.
- Óscar Lopes, «Pessanha: o Quebrar dos Espelhos», in *Ler e depois*, Editorial Inova, Porto, 1970, pp. 198-210.
- U. Tavares Rodrigues, *Ensaio de Após-Abril*, Livraria Editora Pax, Braga, 1977 (Colecção Temas e Problemas), Série Literatura/Ciências da Linguagem), pp. 19-27.
- A. Carneiro da Silva, «Camilo Pessanha Poeta e Ensaísta Coimbrão», in *Arquivo Coimbrão*, vol. XXIV, 1967.