

BIBLIOTECA FUNDAMENTAL
DA LITERATURA PORTUGUESA

CLEPSIDRA

BIBLIOTECA FUNDAMENTAL
DA LITERATURA PORTUGUESA

INCM
IMPRESSA NACIONAL CASA DA MOEDA

Carlos Reis
COORDENAÇÃO

Camilo Pessanha

CLEPSIDRA

Barbara Spaggiari
EDIÇÃO DE TEXTO

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA, S.A.
Av. de António José de Almeida
1000-042 Lisboa

www.incm.pt
www.facebook.com/INCM.Livros
editorial.apoiocliente@incm.pt

**Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor
© 2014, Imprensa Nacional-Casa da Moeda**

**As obras da BFLP observam
o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.**

Apoio à coordenação
Valéria Cavalheiro

Publicado em maio de 2014

Depósito legal

335141/11

ISBN

978-972-27-1995-7

Edição n.º

1018337

Nota prévia

Carlos Reis

A integração do volume *Clepsidra*, de Camilo Pessanha, na Biblioteca Fundamental da Literatura Portuguesa corresponde amplamente aos propósitos desta coleção, propósitos que são também indissociáveis dos públicos que com ela se pretende atingir. No quadro de uma missão que envolve uma inegável componente de salvaguarda patrimonial, a Imprensa Nacional-Casa da Moeda deu corpo à iniciativa de publicação, numa série especialmente concebida para o efeito, de um conjunto alargado de títulos da literatura portuguesa cuja importância literária nem sempre é acompanhada por iniciativas editoriais que facultem o acesso do leitor a esses títulos. Acontece assim no caso de não poucos dos textos que aqui vão aparecendo; curiosamente, tendo vivido um trajeto editorial um tanto atípico, o livro *Clepsidra* foi objeto, nos últimos anos, de uma atenção que, traduzida em edições de origem e qualidade desigual, não prejudica, antes reforça a legitimidade da publicação que agora surge; acresce a isto a vantagem (e também a segurança) de ser ela baseada na edição crítica que, em 1997, a editora Lello deu à estampa e que foi preparada por Barbara Spaggiari.

Profunda conhecedora da poesia de Camilo Pessanha, da sua história literária e da história editorial dos seus textos, Barbara

Spaggiari elaborou, para esta edição, uma introdução e uma circunstanciada nota biobibliográfica que, cada uma à sua maneira, ajudam o leitor a entrar no denso, às vezes sombrio, mas sempre fascinante universo literário deste grande poeta português. Tendo protagonizado um percurso pessoal de descentramento e mesmo de relativo isolamento, designadamente pela sua experiência oriental, durante os anos em que viveu em Macau, Pessanha foi, como aconteceu com outros (Fernando Pessoa, que o admirou, é o caso mais conhecido), um poeta de notoriedade pública tardia. Depois do aparecimento de cerca de uma dezena e meia de poemas seus na revista *Centauro*, em 1916, por iniciativa de Ana de Castro Osório, Pessanha ficaria a dever a primeira edição de *Clepsidra* (e a única que em vida conheceu) à mesma zelosa editora, tendo-se aquela edição concretizado num singelo livrinho impresso em 1920. Seis anos depois, o poeta morria, ficando para a nossa história literária, tal como aconteceu com o grande Cesário Verde (que só postumamente foi editado em livro), como autor de um só livro.

E contudo, conforme o estudo introdutório de Barbara Spaggiari expressivamente mostra, bastou esse título para atribuir a Camilo Pessanha o lugar absolutamente crucial que ele detém na nossa literatura, em direta relação com o simbolismo europeu finissecular, nos primórdios do modernismo. Só as circunstâncias acidentais daquela publicação tardia, ocorrida já no século XX, aliadas aos acidentes de uma vida pessoal um tanto dispersa, explicam que este pareça um poeta tardio, relativamente aos movimentos poéticos de que em boa parte se nutriu a sua escrita poética. É dessa teia de ligações literárias que trata também a introdução que aqui pode ler-se.

Procedendo a um enquadramento epocal e periodológico minucioso, Barbara Spaggiari fundamenta nesse tempo muito fértil, muito intenso e não raro dominado por afirmações provocatórias e por gestos de subversão a poética e a poesia de Camilo Pessanha, os temas que nela predominam e as opções técnicas que levaram à configuração de uma *língua poética* própria. Sem perder de vista

os incidentes da biografia (bem caracterizados sobretudo na nota biobibliográfica), Spaggiari não esgota, todavia, na estreiteza de explicações «biografistas» os caminhos de leitura que aqui nos propõe. E assim, os grandes veios temáticos que atravessam *Clepsidra* dialogam com um contexto histórico-literário complexo e com uma estilística às vezes radicalizada em procedimentos que deliberadamente fugiam àquela que era, para Pessanha e para vários outros poetas do seu tempo e sintonizados com o seu *ethos* literário, a trivialidade da língua do vulgo. Ou seja, tudo o resto que ficava fora dos restritos limites da poesia concebida como «de la musique avant toute chose», como sobranceiramente dizia Verlaine, na famosa arte poética que enunciou num poema de *Jadis et naguère* (1884).

Camilo Pessanha não é certamente um poeta de grande público; hoje talvez pudéssemos dizer até, para usar uma expressão corrente, que se trata de um poeta de culto. A sofisticada e quase elitista complexidade que caracteriza os seus textos remete a sua poesia sobretudo para leituras e para leitores empenhados em estudar a literatura portuguesa na transição do século XIX para o século XX, incluindo-se nessa transição a emergência de um movimento com a relevância do modernismo; leituras e leitores com responsabilidades no sistema de ensino, designadamente professores de literatura portuguesa, estudantes e investigadores que careçam de um texto seguro e devidamente contextualizado, naqueles aspetos que já aqui foram referidos. E nem o facto de se saber que a existência social e a função formativa dos textos literários são hoje afetadas pela chamada crise das Humanidades — uma crise não raro afirmada com a cumplicidade de poderes políticos e corporativos que a acentuam, para além do que seria ética e culturalmente aceitável —, nem isso retira pertinência a edições como esta. Com ela contribui-se para reafirmar, tendo em conta o lugar cultural e também institucional que lhe cabe, o significado da poesia de um grande poeta português. Esse significado ostenta uma densidade que vale por si, para além ou para aquém de procedimentos de legitimação que esta série também assume.

*Souviens-toi que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi.
Le jour décroît; la nuit augmente; souviens-toi!
Le gouffre a toujours soif; la clepsydre se vide.*

Charles Baudelaire, «L'horloge»
(«Spleen et Idéal», *Les fleurs du mal*)

*Sentir tudo excessivamente
Porque todas as coisas são, em verdade, excessivas
E toda a realidade é um excesso, uma violência,
Uma alucinação extraordinariamente nítida
Que vivemos todos em comum com a fúria das almas.*

Álvaro de Campos
(heterónimo de Fernando Pessoa)

Introdução

1.

Até ao fim do século XIX, os movimentos poéticos dominantes, a saber — Parnasianismo, Decadentismo, e Simbolismo — agregam e emanam múltiplas e multiformes personalidades, no entanto, todas reconhecem um irredutível núcleo comum de ideais e de princípios estéticos¹. Na realidade, estes três movimentos coexistem, sobrepõem-se, convergem ou divergem, sem que seja possível, muitas vezes, desenredar os infintos fios que ligam uma experiência a outra. Os protagonistas são, em larga medida, os mesmos, impedindo conseqüentemente uma classificação rígida, no respeitante ao enquadramento ideológico de cada um no devido lugar. Os poetas maiores, que permanecem como referência ou modelo para a literatura finissecular — Baudelaire, Verlaine e Mallarmé — não pertencem a nenhum movimento em particular, ou melhor, distanciam-se amiúde daquelas correntes poéticas que eles próprios inspiraram e acompanharam no seu posterior desenvolvimento.

1 Como sempre acontece, as novas tendências nasceram em oposição ao conjunto de Romantismo, Positivismo e Naturalismo que, na literatura, na filosofia e nas artes plásticas, tinha até então dominado o meio cultural europeu.

O *Parnasse contemporain*² nasceu na sobreloja do Passage Choiseul, em Paris, local onde invariavelmente se reuniam vários letrados em redor do livreiro-editor Lemerre. Entre 1866 e 1876, deste grupo heterogéneo de poetas promanaram no total três antologias com o mesmo título, que surpreendem pela variedade de tom e estilo³. Com efeito, o elemento que aproxima e caracteriza os Parnasianos é a revolta contra os excessos do lirismo romântico, que se convertia frequentemente na ostentação com-prazida dos sentimentos mais íntimos. Disciplina, rigor formal e frieza rompem com a sensibilidade de um «siècle tout de nerfs et d'émotions» (Verlaine).

A impassibilidade do emissor lírico pretende demonstrar o domínio do poeta sobre a matéria⁴. Assim, temas tradicionais como o amor, a morte, a natureza ou a religião, são apresentados como um mero desígnio de objetividade, de tal maneira que a descrição impessoal se torna uma constante que associa iniludivelmente a poesia parnasiana à pintura e escultura, dimanadas da mesma fonte de inspiração⁵.

Os Parnasianos, em boa verdade, restauram o ideal de «l'art pour l'art», e, com isso, o conceito de poesia pura, sancionando a dissociação entre a arte e o mundo. À exigência da perfeição formal, à defesa do verso tradicional (o alexandrino), ou das formas métricas fixas (morcelete, o soneto)⁶, justapõe-se então um pendor tendente à ambientação mítica ou exótica. Por um lado,

2 O nome *Parnasse* remete para uma tradição secular de compilações poéticas, intituladas *Parnaso*, com alusão ao monte homónimo consagrado às Musas. Não será preciso lembrar o lendário Parnaso camoniano, cujo título foi retomado na edição das *Rimas* de Camões por Teófilo Braga.

3 Nas páginas do *Parnasse*, Verlaine, com a sua vertente intimista e a musicalidade sugestiva do verso, encontra-se lado a lado com José-Maria de Heredia, estrênuo defensor da antiguidade clássica e da versificação mais rigorosa.

4 Vd. Adolphe Racot, *Les Parnassiens* (1875): «C'était le lyrisme qui avait été la cause de la décadence poétique; donc, à tout prix, la nouvelle école résolut de combattre avec acharnement le lyrisme. Elle décréta, comme règles primordiales, la proscription de l'émotion, la sérénité du vers, l'impassibilité».

5 Alguns dos poetas parnasianos são também pintores, como Jules Breton e Claudius Popelin, ou então, críticos de arte como Georges Lafenestre. Os poemas de Jules Breton, em particular, mercê do vocabulário técnico que evoca as formas, as cores e os volumes da arte plástica, são parecidos a quadros em versos.

6 Vd. Théodore de Banville, *Traité de poésie française* (1872).

persegue-se o retorno ao classicismo e à beleza marmórea das estátuas, e, por outro, ressalta-se o pitoresco dos países longínquos, depositários de antigas tradições, tal como a Índia e, mais genericamente, o Oriente⁷.

Do ponto de vista da poética, importa salientar uma propensão dos Parnasianos à analogia como meio de representação do mundo sensível. Esse sistema analógico, por si só muito rudimentar («On dirait...», «Dir-se-ia...»), não chega a imitar a teoria baudelairiana das «correspondências», nem tão pouco a antecipar as complicadas sinestésias eleitas pelos Simbolistas. Sob o ponto de vista existencial, pelo contrário, os Parnasianos compartilham da atitude de pessimismo e desgosto perante a realidade contemporânea, traço comum à tríade de movimentos sob análise.

Sobre todo o período finissecular, com efeito, impende o mito de um Crepúsculo do Ocidente, segundo o qual a civilização viria a ser inevitavelmente destruída por novas hordas de Bárbaros, tal como já acontecera na queda dos impérios de Roma e Bizâncio. Surge, concomitantemente, nos ambientes intelectuais, um sentimento de irresistível decadência.

Não é decerto por acaso que o terceiro quartel do século XIX coincide com uma fase de retrocesso e de degradação sociocultural, que iria conduzir, em França, à derrocada do Segundo Império de Napoleão III e, em 1870, à derrota na guerra contra os Alemães⁸. Em Portugal, sob o reinado de D. Luís I desencadeiam-se as primeiras revoltas quer populares (a *Janeirinha* dos finais de 1867), quer militares (a de maio de 1870, chefiada pelo Duque de Saldanha), que mostram a existência de sentimentos antimonárquicos, abrindo caminho para os ideais republicanos. Entretanto, na década de 70 tornam-se igualmente nítidas as bases do

7 O mestre incontestado dos Parnasianos foi Leconte de Lisle, que recuperou mitos e formas da tradição grego-latina, mas buscou a sua inspiração também nas fontes bíblicas ou do hindu. Desdenhando o seu tempo, tão desprovido de grandeza, preferiu ambientar a sua poesia em épocas heroicas. Entre as suas obras, evoquemos tão-só a título de exemplo *Émaux et camées* (1852) e *Poèmes barbares* (1862).

8 É exatamente a partir desta data de 1870 que, entre os intelectuais, vai predominar o sentimento de uma decadência irreversível, que Paul Bourget — o autor do volume em versos *La vie inquiète* (1875) — resume nas palavras «une mortelle fatigue de vivre».

declínio da potência colonial portuguesa, a começar pela África, à data, alvo de inúmeras pretensões.

A literatura, por seu lado, é animada pela Questão Coimbrã. A Geração de 70 insurge-se contra os expoentes do ultrarromantismo e, significativamente, Antero de Quental profere a primeira Conferência do Casino, intitulada *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*.

No plano filosófico, conforme a doutrina de Schopenhauer⁹, afirma-se que o mal é inerente à existência do homem, enquanto a vontade é algo de irracional e inconsciente, que gera necessariamente a dor. O que se percebe como felicidade, então, é apenas a interrupção momentânea do nosso sofrimento, ou seja, a temporária ausência de dor, a suspensão transitória das mágoas. Por conseguinte, a salvação para o homem pode ser encontrada tão só na renúncia ao mundo e a todas as suas solicitações, na autoanulação da vontade e na evasão para o Nada.

O pessimismo existencial de Schopenhauer encadeia-se no nihilismo de Nietzsche. Com esse termo, por si expressivo, aponta-se a essência da crise que vem arrastar as crenças e os valores tradicionais em que se baseava a civilização ocidental, trazendo consigo necessariamente decadência, desorientação e inadaptação. Daqui em diante, julga-se que a vida é desprovida de qualquer sentido; o tédio, motivo do qual Baudelaire já se tornara profeta¹⁰, transforma-se em desejo de aniquilamento; a aspiração suprema do homem é assim a redução a nada, ou seja, a não-existência.

Esse «mal de fin de siècle», essa «difficulté d'être», a que damos o nome de Decadentismo, exprime-se pela recusa da realidade

9 O pensamento de Arthur Schopenhauer, reconhecido *maître à penser* do Decadentismo, foi introduzido na França por Théodule Ribot, *La philosophie de Schopenhauer*, 1874; contudo, só em 1886, saiu a versão francesa de *Le monde comme volonté et comme représentation* (1819).

10 Sem obliterar o próprio Schopenhauer, que afirma: «O que põe em ação os seres vivos é o próprio desejo de viver. Uma vez assegurada essa existência, porém, não sabemos que fazer dela, nem de qual forma utilizá-la. Nesse momento é que surge a segunda força capaz de nos pôr em ação: a saber, o desejo de libertar-nos do peso da existência, de torná-lo insensível, de “matar o tempo”: ou seja, esquivar o tédio. O tédio, aliás, não é mal de que se possa descuidar: com o tempo, uma verdadeira expressão de desespero surge no rosto».

concebida como insustentável; pela visão fundamentalmente pessimista do ser; pelo idealismo filosófico que, além do niilismo, se manifesta nas correntes mística e esotérica; e, finalmente, pela valorização do sonho e do subconsciente, com que a sensibilidade finissecular antecipa a perscrutação freudiana da psique.

São duas, com efeito, as linhas diretivas do Decadentismo em literatura. A primeira recupera o paradigma de Baudelaire, enquanto poeta do *spleen* (aborrecimento e desgosto pela existência), dos *Paradis artificiels*¹¹ e dos aspetos mórbidos da morte (putrescência e decomposição). Permanentemente em busca de sensações desconhecidas e exacerbadas, muitas vezes vítimas de nevroses, senão mesmo de doenças psíquicas maiores, esses Decadentes escolhem a fuga da realidade através de um qualquer meio que facilite a evasão no sonho ou na insensibilidade total.

A segunda direção tomada pelo Decadentismo é estimulada, pelo contrário, por Verlaine e, nomeadamente, pela sua compilação intitulada *Romances sans paroles* (1874). Os poetas desta vertente percebem a realidade como mistério, tentam vislumbrar o incógnito através das próprias sensações e impressões. Afinando pelo mesmo diapasão de Verlaine, adotam um lirismo íntimo, eivado de melancolia, que reproduz na técnica do verso (*verse libre* ou *poèmes en prose*) o ritmo variado das sensações efémeras, num padrão musical de «modo menor».

Esta mundividência fenece com o fim do século, ao passo que o imaginário decadente sobrevive, transformando-se gradativamente, até desenvolver o movimento surrealista.

A eclosão oficial do Simbolismo é convencionalmente fixada no ano de 1886, mas não há dúvida alguma de que a maioria dos Simbolistas derivaram do Decadentismo¹². Basta lembrar as palavras que precedem o texto do *Manifeste du symbolisme* de Jean

11 Substâncias alucinogénias, tal o éter, o ópio e a morfina, tornam-se moda entre os artistas da época, na esteira de Thomas de Quincey, cujas *Confessions d'un mangeur d'opium* foram traduzidas por Baudelaire já em 1860.

12 Segundo a tese de Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent 1880-1900*, Paris, P.U.F., 1977, o Decadentismo constitui a tendência fundamental do espírito do Fim-de-Século, que pode remontar até Poe e Baudelaire. O Simbolismo, então, não seria que um aspeto parcial e efémero do Decadentismo.

Moréas, publicado no Suplemento Literário do jornal *Le Figaro*, a 18 de setembro de 1886: «Depuis deux ans, la presse parisienne s'est beaucoup occupée d'une école de poètes et de prosateurs dits "décadents". [...] M. Jean Moréas, un des plus en vue parmi ces révolutionnaires des lettres, a formulé, sur notre demande, pour les lecteurs du Supplément, les principes fondamentaux de la nouvelle manifestation d'art». Note-se, em particular, o epíteto de «revolucionários das letras» que compete aos novos poetas, e, ainda mais surpreendente, o facto de o manifesto «simbolista» ser escrito para explicar os princípios da escola dos denominados «decadentes». Outro teórico do Simbolismo, René Ghil, publica no mesmo ano de 1886 um *Traité du verbe*, prefaciado por Mallarmé, onde se propõe um método de «instrumentação verbal», que faz corresponder, a cada vogal, uma cor e um instrumento musical específicos: «A, noir, les orgues; E, blanc, les harpes; I, bleu, les violons; O, rouge, les cuivres; U, jaune, les flûtes». Respeitando essas correspondências, nas palavras do próprio Ghil, «le Poème devient un vrai morceau de musique suggestive et s'instrumentant seul: musique des mots évocateurs d'images colorées, sans dommage pour les Idées»¹³.

Símbolo, correspondência, mistério, sugestão, alusão, musicalidade, são outros tantos elementos pertinentes que concorrem para definir a estética simbolista. E, efetivamente, todos ínsitos na obra dos três grandes predecessores do Simbolismo, nomeadamente, Baudelaire, Mallarmé e Verlaine: «disons donc que Charles Baudelaire doit être considéré comme le véritable précurseur du mouvement actuel; M. Stéphane Mallarmé le lotit du sens du

13 É evidente a afinidade com o célebre soneto «Voyelles», em que Rimbaud inventa a cor e o significado das vogais, mesmo se Rimbaud não teve significativa influência sobre a poesia simbolista: «A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes: / A, noir corset velu des mouches éclatantes, / Qui bombinent autour des puanteurs cruelles, / Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes, / Lances des glaciers fiers, rois blanc, frissons d'ombelles; / I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles / Dans la colère ou les ivresses pénitentes; / U, cycles, vibrations divins des mers virides / Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides / Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux; / O, suprême Clairon plein des strideurs étranges, / Silences traversés des Mondes et des Anges: / — O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!» (1870-1871).

mystère et de l'ineffable; M. Paul Verlaine brisa en son honneur les cruelles entraves du vers» (Moréas, *Manifeste du symbolisme*).

Com efeito, Baudelaire enuncia já em junho de 1861 a «teoria das correspondências», na *Revue fantaisiste*: «nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative [...]. Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs».

A analogia constitui o instrumento tropológico essencial nesta busca de correspondências, que por sua vez gera a metáfora, comunicando por esta via aos leitores a visão do poeta¹⁴. Através da metáfora, o poeta sugere a relação entre o universo suprassensorial e o mundo natural. Em outra perspetiva, a sinestesia produz interferências entrecruzadas das várias ordens de sensações (visual, auditiva, tátil, olfativa, gustativa), multiplicando e desenvolvendo as perceções. Estas correspondências «horizontais», relativas às sensações, estão evidentemente ligadas às correspondências «verticais», entre o mundo sensível e a esfera espiritual, de tal forma que levam o poeta à decifração do mistério.

Coincidente é o facto de o passamento de Baudelaire ter sido em 1867, precisamente no ano em que nasciam em Portugal, Camilo Pessanha e António Nobre. Na França, entretantes, a herança poética de Baudelaire seria transmitida à geração simbolista através da mediação de Stéphane Mallarmé. No salão da sua casa, em Paris, reuniam-se regularmente os jovens escritores e artistas que reconheciam em Mallarmé o *poète absolu*, a referência imprescindível do meio cultural nos finais do século XIX.

Um dos elementos fundamentais da poética de Mallarmé é a sugestão: «Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de

¹⁴ A metáfora em Baudelaire é, notoriamente, oposta à metáfora clássica. Muitas vezes, limita-se a sugerir a relação entre concreto e abstrato; o símbolo atua *in absentia*, ou seja, põe em primeiro plano só o abstrato, ou «comparante», enquanto omite o concreto, ou «comparado». Por este motivo, ao neófito a poesia parece muitas vezes obscura e indecifrável.

la jouissance du poème qui est fait du bonheur de diviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve». A verdadeira arte, então, consiste na alusão ao objeto; e, efetivamente, é o símbolo que permite a passagem, ou a transposição, do objeto concreto à noção pura, revelando a rede de relações que subsistem entre os elementos do universo.

A partir do conceito já formulado por Baudelaire, na reflexão teórica de Mallarmé o símbolo é concebido como um concentrado de significados, de tal modo que cada palavra, ou cada imagem, adquire uma valência polissémica, designadamente, a coexistência de múltiplos significados, que surgem entrelaçados por uma rede infinita de correlações.

Em lugar da descrição naturalista, do intento didático ou do raciocínio positivista, privilegiam-se, então, a intuição e a emoção. A poesia há de ser apenas sugestiva, no sentido em que o poeta possibilita a apreensão da ideia sem a definir, prolongando ilimitadamente a emoção que surge da percepção inerente¹⁵.

Na esteira de Baudelaire e Mallarmé, o símbolo acaba por confundir-se com o próprio ato poético; segundo as palavras de Verhaeren, «Le Symbole s'épure [...] toujours, à travers une évocation, en idée: il est un sublimé de perceptions et de sensations; il n'est point démonstratif, mais suggestif; il ruine toute contingence, tout fait, tout détail; il est la plus haute expression d'art et la plus spiritualiste qu'il soit» (*Le symbolisme*, 1887)¹⁶.

Ao lado do símbolo, Mallarmé solicita a criação de uma linguagem poética pura e incontaminada, em que as palavras possam recuperar o seu sentido originário. Os arcaísmos têm direito de cidadania a par dos neologismos, do momento em que a música verbal torna o verso mais fluido e mais móvel, criando vínculos harmónicos entre as palavras. Assim, a sintaxe e a gramática são

15 Émile Verhaeren, outro teórico dos movimentos poéticos do Fim de Século, exprimir-se-ia desta forma: «Le Symbolisme actuel [...] sollicite vers l'abstraction du concret. [...] On part de la chose vue, ouïe, sentie, tâtée, goûtée, pour en faire naître l'évocation et la somme par l'idée» (*Le symbolisme*, 1887).

16 Como é sabido, na origem, os termos Decadentismo e Simbolismo (como, aliás, o sucedâneo Modernismo) pertencem ao vocabulário da história da Arte e das Artes Decorativas, e a partir daí foram aplicados à literatura do mesmo período.

preteridos em relação aos acordes musicais que surgem da contiguidade anómala de certas palavras. É a música, enquanto prosódia, sonoridade e ritmo, que vaza os elementos da frase no molde do verso.

Este aspeto da poética de Mallarmé encontrará a aplicação mais célebre no poema *Art poétique* de Paul Verlaine: «De la musique avant toute chose / [...] De la musique encore et toujours! / Que ton vers soit la chose envolée / Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée / Vers d'autres cieus à d'autres amours. // Que ton vers soit la bonne aventure / Éparse au vent crispé du matin / Qui va fleurant la menthe et le thym... / Et tout le reste est littérature» (*Jadis et naguère*, 1884)¹⁷.

A publicação do poema supracitado precede de dois anos a divulgação dos textos teóricos sobre o Simbolismo¹⁸. Verlaine, que aliás não pertence ao movimento simbolista, reage contra a perfeição impassível dos poemas parnasianos, libertando o verso das antigas regras e constrangimentos. Mesmo respeitando o rigor formal da versificação, a medida do verso e a presença da rima, respetivamente, Verlaine abre novas fronteiras no ritmo, na colocação dos acentos e das pausas, de maneira a conferir ao verso uma fluidez até então desconhecida. Sugestão, emoção, musicalidade são as palavras-chave para definir a sua poética, que vêm então patentear certos aspetos da sensibilidade simbolista¹⁹.

A euritmia nasce do acordo harmonioso das cadências e das modulações. O verso recria o seu próprio ritmo baseando-se no

17 Verlaine acabava de regressar a Paris, tendo já uma certa fama entre os letrados da nova geração. Entre 1883 e 1884, escreveu na revista decadente *Lutèce* uma série de retratos consagrados, respetivamente, a Rimbaud, Mallarmé, Tristan Corbière e Villiers de l'Isle-Adam, sob o título *Les poètes maudits*. Ele cria, neste modo, o mito do poeta marginal, desconhecido ou incompreendido pela cultura oficial.

18 Além dos escritos de Moréas, Ghil e Verhaeren, supracitados, vd. também Gustave Kahn, «Les origines du symbolisme», dans le volume *Symbolistes et décadents*, 1902.

19 «Le Rythme: l'ancienne métrique avivée; un désordre savamment ordonné; la rime illucescente et martelée comme un bouclier d'or et d'arain, auprès de la rime aux fluidités absconses; l'alexandrin à arrêts multiples et mobiles; l'emploi de certains nombres premiers – sept, neuf, onze, treize – résolu en les diverses combinaisons rythmiques dont ils sont les sommes» (Moréas, *Manifeste du symbolisme*).

andamento da atividade cognitiva. Neste sentido, a estética simbolista legitima a adoção do *verso libre*, maleável, flexível, variável, dúctil, por si capaz de organizar as palavras e as imagens seguindo critérios de sugestão e de musicalidade²⁰.

As conquistas do Simbolismo no plano formal constituem uma aquisição durável, lançando as bases da poesia moderna. A partir dos finais do século XIX, à libertação do verso e da estrutura métrica une-se a recusa definitiva da eloquência, da descrição ou da narração. O aspeto fónico da palavra («significante») conquista o mesmo valor do «significado» e, por vezes, o poema prescinde definitivamente de qualquer sentido lógico, confiando a mensagem poética apenas à sugestão musical ou icónica.

2.

Apesar da marginalidade que marcou a sua vida, contrabalançada entre o provincianismo português e o exotismo macaense, concretamente, entre a periferia da Europa e as terras longínquas do Oriente, Camilo Pessanha insere-se de direito entre os poetas europeus que souberam encarnar e ilustrar o movimento simbolista, dentro de uma mundividência profundamente marcada pela sensibilidade decadente.

A sua personalidade literária, na verdade, abrange traços pertinentes aos três movimentos que dominaram a poesia finissecular, acima analisados de forma muito sucinta.

É possível, de facto, reconhecer em algumas características da sua obra certos vestígios da poética parnasiana e até surpreender fenómenos de intertextualidade que ligam um pequeno grupo de poemas da *Clepsidra* a *Trophées* de José-Maria de Heredia.

No que diz respeito à ordenação dos poemas na *Clepsidra*, a influência parnasiana é marcadamente visível na valorização do soneto como elemento estruturante do macrotexto. Na verdade, a *Clepsidra* de 1920 compreende no total trinta poemas, distribuídos em duas secções simétricas, intituladas respetivamente

²⁰ Conforme a definição de Mallarmé, o verso livre é uma «modulation individuelle, parce que toute âme est un nœud rythmique» (*La musique et les lettres*, 1895).

*Sonetos e Poesias*²¹. A vontade de organizar o volume baseando-se na oposição estrutural entre «soneto» e «não-soneto» é um reflexo evidente das teorias parnasianas. Foi, como é unanimemente sabido, José-Maria de Heredia quem, no declinar do século XIX, relançou a moda do soneto com a compilação *Trophées* (1893): «Le sonnet, par la solide élégance de sa structure et par sa beauté mystique et mathématique, est sans contredit le plus parfait des poèmes à forme fixe. Elliptique et concis, d'une composition logiquement déduite, il exige du poète, dans le choix de peu de mots où doit se concentrer l'idée et des rimes difficiles et précieuses, un goût très sûr, une singulière maîtrise»²².

À valorização do soneto, associa-se, por outro lado, a necessidade de ordenar os poemas de forma não casual. O poeta tem consciência de escrever apenas os elementos dispersos de uma obra, a (re)construir e organizar numa fase posterior à composição. No conceito de macrotexto, enquanto dimensão teórica, um poema não existe apenas em si, mas vive no interior dum organismo mais amplo, onde os textos, na sua contiguidade, adquirem um significado suplementar: a cadeia dos textos tem ela mesma um sentido, que se soma à mensagem de cada poema, isoladamente considerado.

Em Pessanha, como em outros autores da mesma época, convivem duas mentalidades contrastantes: por um lado, a poesia é apenas fragmento, dispersão, evocação momentânea da realidade, que nunca se fixa, num *continuum* de sensações que vivem no tempo; por outro lado, existe a ambição, dessultória, de organizar, uma única vez, os versos em forma de «livro», subtraindo os poemas ao fluxo da incessante mutabilidade.

21 São quinze os sonetos e treze os poemas vários. Na realidade, porém, estes últimos chegam também a quinze, incluindo a «Inscrição» e o poema «Final», que abrem e encerram o livro.

22 Tradução: «O soneto, pela sólida elegância da sua estrutura e pela sua beleza mística e matemática, é sem dúvida nenhuma o mais perfeito dos poemas de forma fixa. Elíptico e conciso, composto com lógica rigorosa, o soneto exige do poeta — na escolha quer das poucas palavras onde a ideia há de concentrar-se, quer das rimas difíceis e raras — um gosto sem falha, uma mestria não comum» («Discours prononcé à l'inauguration de la statue de Joachim du Bellay», publ. em 1894).

Quanto aos fenómenos de intertextualidade que se podem desvelar entre Pessanha e Heredia, não será arriscado demais afirmar que a produção excecional do ano de 1895, em que Pessanha compôs dez poemas²³, terá sido desencadeada pela publicação de *Trophées* em 1893. Basta apenas citar «Tatuagens complicadas do meu peito», que se inspira no «Blason céleste» de Heredia, onde o gosto pela heráldica se conjuga com o brilho dos materiais preciosos da ourivesaria (*émail, argent, cuivre, or*), até coincidir no sintagma *besant d'or* que, a partir do último verso do soneto francês, se repercute no verso, também este final, do soneto de Pessanha: «Que realça de oiro um colar de besantes». O maior número de sugestões heredianas, porém, manifestam-se nos poemas «Castelo de Óbidos» e «Esvelta surge», em que Pessanha exprime a exaltação utópica — e por conseguinte dolorosa — de um jovem que aspira a ser herói e guerreiro, a fim de lutar contra o destino e contra a morte. Esses motivos encontram-se, todos, na secção «Hercules et les centaures» de *Trophées*. Na sua emulação, Pessanha transcende a inspiração clássica da fonte, para manifestar as pulsões do orgulho ferido, juntamente com o gosto amargo do inevitável desengano²⁴.

Em relação à corrente simbolista, a obra de Pessanha mostra, indiscutivelmente, uma afinidade que nasce não de uma adesão programática e refletida a um qualquer manifesto de poética²⁵,

23 A saber, «Paisagens de inverno II», «Depois das bodas de oiro», «Água morrente», «Na cadeia», «Quando?», «Queda», «No claustro de Celas», «Foi um dia de inúteis agonias», «Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho», «Quando voltei encontrei os meus passos»: dez no total, repartidos entre cinco sonetos e cinco poemas vários (dos quais um só, «Água morrente», iria ser excluído da primeira edição da *Clepsidra*).

24 Um confronto pontual diz respeito ao v. 5 do soneto «Centaures et Lapithes», «Rires, tumulte... Un cri! *L'épouse polluée*», que inspirou com certeza Pessanha, até no ritmo sincopado do verso, ao escrever «Rixas, tumultos, lutas» no v. 9 de «Porque o melhor enfim» (onde, aliás, *gritos* aparece em rima no v. 40 e *rir-me* em rima no v. 47). Quanto à *l'épouse polluée*, este sintagma de perturbante cruza ecoa no verso inicial do soneto dedicado à mãe, «Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho», onde os lençóis são, evidentemente, o símbolo da pureza virginal da esposa, poluída e perdida para sempre.

25 Em contraste, por exemplo, com Eugénio de Castro, que gozava de uma sobre-exposição mediática até na França. Lembre-se como, em Paris, Eugénio de Castro foi convidado pelos Parnasianos e pelos Simbolistas, enquanto o *Mercur de France* lhe dedicava artigos elogiosos, assinalando a saída dos seus volumes (*Oaristos*, 1890 e *Horas*, 1891). Por seu lado, publicou na revista *Arte* colaborações de Verlaine e Verhaeren.

mas, bem pelo contrário, de uma proximidade instintiva e de coincidência espontânea, no concernente à sensibilidade, às temáticas e às técnicas expressivas do Simbolismo.

Os seus autores de cabeceira, em Macau, nos finais de 1925, ou seja, pouco antes de morrer, eram Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e Rimbaud²⁶. Desde a época estudantil, em Coimbra, Pessanha nunca cessou de se estimular por meio de verdadeiras fontes da sua aspiração, a saber, os grandes nomes da literatura francesa que, a partir da metade do século XIX, marcaram uma rutura com o Romantismo, o Positivismo e o Naturalismo, introduzindo experiências rítmicas e inovações estilísticas que iriam revolucionar a poesia do Fim-de-Século.

Se pudermos aplicar ao Simbolismo português as categorias de *Symbolisme manifeste* e *Symbolisme latent*, elaboradas pela crítica francesa, é evidente que Pessanha pertence de pleno direito à última. De facto, procurou o próprio caminho poético sem deter-se nas questões teóricas que agitavam o meio cultural. Longe dos círculos literários e dos ditames da moda, Pessanha veio formular o próprio conceito de poesia, lendo e relendo os poemas dos mestres precursores do Simbolismo francês, simultaneamente com um número bastante limitado de autores portugueses da Geração de 70 (João de Deus, Antero de Quental, Cesário Verde, Gomes Leal).

Pessanha, que gostava de se definir como «um modesto diletante das letras», demonstrava ter formado ideias precisas e pessoais sobre «o que é a poesia», quando ainda era estudante universitário em Coimbra²⁷. Para ele a poesia é mais o reflexo de um modo de

26 É o jornalista A. de Albuquerque que nos oferece estas notícias, sendo um dos raros que lhe rendiam visita nos últimos meses da sua vida, na casa de Macau.

27 Dois documentos, pelo menos, atestam uma atividade de reflexão teórica de Pessanha no ano de 1888. Primeiro, a resenha crítica dos *Versos da mocidade* de António Fogaça, em que Pessanha ressalta tanto a necessidade de um «plano de produção» do livro, como a distinção entre «soneto» e «não-soneto» enquanto elemento estruturante numa compilação. Segundo, a carta enviada a seu primo, José Benedito Pessanha, em que fala de dois projetos de livro, um que recolheria as prosas, sob o título *Solidões*, outro os versos: «O verso não teria nome. Dividi-lo-ia em duas partes. A primeira havia de ser a luta por uma aspiração falsa. Seria talvez pessimista: o prazer, não tendo realidade sua, era o aniquilamento do desejo, de forma que esta luta representaria ansiar a morte. A outra parte — exceções, consolões, aniquilamentos parciais do eu, êxtases, espasmos e modorras».

ser e de viver, do que a aplicação voluntária de teorias literárias ou filosóficas. Em primeiro lugar, a poesia, diz ele, é arte essencialmente subjetiva, nesse sentido comparável à música. Tal como a música, a poesia há de ser ouvida, mais do que lida. O som, ou melhor, a eurtmia, com o seu poder evocativo e fonossimbólico, está na base de toda e qualquer elaboração do texto poético.

A inspiração poética deve orientar-se para a realidade, renunciando aos lugares-comuns da convenção literária. Colocado frente ao mundo real, o poeta, com a sua sensibilidade, colhe dele alguns aspetos, que irá valorizar sob dois pontos de vista complementares: como «esteta», intui a «quantidade de beleza» que esses aspetos são suscetíveis de produzir e, por conseguinte, escolhe os meios técnicos e estilísticos mais adequados para os representar. Como «consciencioso observador científico», interpreta os fenómenos e perscruta o fundo escondido atrás da aparência superficial da realidade, indaga as relações íntimas implícitas nas coisas, tendo sempre a consciência da intervenção racional e emotiva do «eu» na perceção do mundo. A alma do poeta é como o espelho em que se reflete a aparência superficial das coisas; a tarefa da poesia é evocar a realidade, não só reproduzindo-lhe a beleza exterior, mas também captando essa trama densa de relações que liga cada parte do universo ao todo.

Como se pode inferir, as consequências de tal premissa teórica no plano da poética vêm inevitavelmente coincidir com aspetos já codificados no âmbito do Simbolismo francês. Se a missão do poeta é decifrar o mistério do universo, a poesia deve necessariamente nascer da síntese entre inspiração e técnica: «la poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence» (Mallarmé).

As linhas de força da poética de Pessanha podem condensar-se em poucas proposições fundamentais: a identificação, já verlainiana, entre poesia e música; a eurtmia e a valorização fonossimbólica do texto poético, em que o som alude, com o seu poder evocativo, a uma realidade externa não racionalmente cognoscível; a intersecção entre o plano da objetividade e o da subjetividade

na formulação da mensagem poética; o poder de dissociação do intelecto humano que, através da perscrutação 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.

3.

Pessanha testemunha nas suas poesias a fidelidade absoluta a um núcleo restrito de temas, que é a projeção, no plano poético, de um nó existencial nunca resolvido. Nem a razão, nem Deus conseguem dar um sentido qualquer à existência, a partir do momento em que a razão lhe nega a evasão pela abstração onírica, e a falta de fé lhe retira qualquer suporte metafísico. A fuga para o passado é um modo de continuar a iludir-se. Até a memória, conseqüentemente, cessa de dar conforto, uma vez que a racionalidade do adulto tem destruído todas as ilusões, num desespero irrevogável pondo a nu a incomensurabilidade entre o desejo e o objeto real.

No olhar do poeta, ora aceso, ora cansado, ora absorto, a realidade refrata-se como num espelho partido; assim dissociada e fragmentada, oferece as suas frações 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, tão vão quanto inútil, faz com que as imagens, reflexo do real, sejam também elas imparáveis e fugidias, formas transitórias e evanescentes que debalde se tentam fixar. As categorias perceptivas fundem-se e subvertem-se na sinestesia, associadas apenas pela natureza efêmera do seu ser. Iludida a noção de lugar e de espaço, o mundo externo é colhido no seu devir fragmentário.

Através a fugacidade das sensações, Pessanha percebe a duração do tempo, a que faz alusão o símbolo recorrente da água, que escorre inexorável, sem nunca parar — nos rios, nos mares e, evidentemente, na clepsidra (relógio de água). O nosso íntimo desejo

seria ficar como que suspensos entre o presente e o futuro, mas o presente não existe, é já passado ou já futuro, amargo concentrado de nostalgias e temores, de saudades e de 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 uma centelha de lúcida ironia.

No registo mais propriamente decadente, evidencia-se o tema da morte, interpretado ora como decomposição e putrescência, ora como purificação e assepsia. Exemplar da primeira vertente, o soneto «Vénus» subverte o tópico do nascimento da deusa, que tradicionalmente sai, despida e esbelta, da espuma do mar. Recusando a iconografia clássica e renascentista, a Vénus de Pessanha, é, antes de mais, uma representação simbólica da morte (não da vida que nasce, não do amor que gera). Mais similar à Ofélia dos quadros pré-rafaelitas, do que à Vénus de Botticelli, a figura feminina — que só o título identifica com a deusa — é um cadáver que flutua à flor da água. Surge, como primeira imagem, o cabelo *verde*, já apodrecido, que o remoinho da água *enreda e desenreda*. Do corpo exala-se *o cheiro a carne*, um odor fétido que embebe o ar, até nos inebriar. O olhar demora no ventre da mulher, *pútrido... azul e aglutinoso*²⁸. A densa onda do mar, no seu vaivém, absorve as escórias da putrefação com um murmúrio de gozo, num sorvo, como se bebesse (prosopopeia). Surgem logo outras ondas que se agitam, lutam e bramem como animais selvagens, para se disputar a lia do corpo desfeito, abandonado a seus assaltos. Essa figura de mulher, *de pé, flutua, levemente curva... os pés atrás, como voando*: da Vénus evocada no título resta apenas um esboço na água túrbida da marinha, só um perfil a boiar, à tona da água, enquanto as vagas arrastam na areia os vestígios da deusa.

A areia, justamente, permite ligar o tema da putrefação ao outro tema, oposto e complementar, da morte como instrumento de purificação. Durante uma das viagens por mar, do parapeito

28 A tríplice oposição insiste sobre o processo orgânico de putrefação, sobre as cores que se desprendem da degradação das substâncias (o verde dos cabelos, o azul do ventre), e, finalmente, sobre a consistência viscosa da matéria decomposta.

do navio, Pessanha olha para as distâncias infinitas do deserto africano, soltando uma série de invocações aos elementos da paisagem: as *nesgas agudas do areal*, as *gaivotas* que voam *em redor do navio*, as *águas verde-esmeralda* do Canal (de Suez), as *águas* que filtram na areia, o sol *sem mancha, rútilo e triunfante*. Insistente e lamentoso, o poeta pede aos elementos da natureza, que nesse ambiente extremo adquiram uma força e um vigor inusitados, que lhe outorguem o aniquilamento físico do ser, a começar pelo cérebro *mole, inconsequente e doentio*, fonte de *sofrimentos irregulares*. Na luz alucinada e deslumbrante do deserto, sob o sol que queima e enxuga, a *fria e exangue liquescência* do corpo irá volatilizar-se, sem embaciar de veneno o brilho e a viva transparência do ar. Em paralelo, *os recortes vivos* das praias abrirão as suas veias, derramando o sangue que será espalhado e absorvido *na areia branca como em um lençol*. E, finalmente, as cristalizações salinas irão ressecar o *plasma vivaz*, de maneira que *não se desenvolvam as ptomainas*, com o seu olor obsessivo e adocicado. Uma vez absorvida e eliminada qualquer *liquescência*, resta o crânio a rolar insepulto no areal: uma caixa vazia, purificada pelo sol e pelo sal, abandonada ao vento quente do deserto.

4.

No atinente à técnica poética, a singeleza aparente do verso de Pessanha, com a sua musicalidade encantatória, resulta de um esforço incomum. A contínua preocupação formal revela-se na busca obsessiva da palavra capaz de condensar a polissemia do símbolo, no esforço de multiplicar os efeitos onomatopeicos, na procura de um ritmo inédito no verso que, embora respeite as regras tradicionais, adquire uma plasticidade extraordinária e uma flexibilidade até então desconhecidas.

Trechos tipicamente simbolistas manifestam-se na valorização do espaço branco, da margem vazia que circunda o texto; nas reticências que invadem os versos; na suspensão do discurso, que fica muitas vezes interrompido; na voz que se cala, até deixar uma sílaba vazia.

Outros recursos concorrem para a valorização fonossimbólica do texto, tal como a iteração sistemática de macro e microelementos, o paralelismo, a insistência em certos timbres das vogais, em determinados sons ou sucessão de sons, cuja repetição é funcional à *mise en relief* dos pontos nevrálgicos do texto.

É, precisamente, no plano dos microelementos que Pessanha demonstra uma habilidade invulgar na construção da trama fónica do poema, insistindo sobre os mesmos fonemas ou grupos de fonemas para evocar, através do som rebatido, uma imagem ou uma sensação.

Neste sentido, «Violoncelo» é indiscutivelmente a verdadeira obra-prima de Pessanha²⁹. A música grave do violoncelo evoca uma inexplicável tristeza, uma dor surda e contínua, que produz uma série de imagens aparentemente incongruentes. Num caso exemplar de polissemia, a dupla aceção de *arcadas* refere-se quer ao movimento do arco sobre as cordas do instrumento, quer à estrutura das *pontes*, constituída por um conjunto de arcos. As *pontes*, por sua vez, são *aladas* porque aludem ao voo do arco e ao vibrar convulso das cordas. A impressão de um movimento febril e ansioso completa-se no *pesadelo* que conclui a primeira estrofe, e, sobretudo, no verbo *esvoaçam*, imediatamente articulável com a área semântica de *aladas*. Os barcos passam, *despedaçados*, na corrente violenta do rio. Depois, o tom desce, fazendo-se mais sombrio, enquanto a luz branca e espectral, que ilumina os primeiros versos, desaparece. Na escuridão, pontes e barcos afundam-se e despedaçam-se nas águas turbulentas do rio; mas, logo, a corrente — de música, de pranto — alarga-se num lago. O movimento abranda; à luz de *trémulos astros*, na solidão da superfície plana das águas, ressaltam isoladas as ruínas dos *balaústres*, os pedaços dos barcos naufragados, *lemes e mastros*. Finalmente, as *urnas quebradas*, os *blocos de gelo*, igualmente brancos e fragmentados, sugerem a inutilidade

29 Não por acaso, em 1912, Mário de Sá-Carneiro rogava a Fernando Pessoa, em carta enviada de Paris, que lhe fizesse chegar «os violoncelos do Pessanha e o soneto sobre a mãe», porque os queria mostrar ao futurista Guilherme de Santa Rita.

no ininterrupto movimento perpétuo: do tempo, das águas e das sensações transitórias.

Neste poema, à sinestesia de fundo, em virtude da qual a música remete para uma realidade sentimental e simbólica, sobre-põem-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, no *incipit*, é ainda manifesto um eco do *spleen* baudelairiano, na segunda parte da poesia impõe-se uma visão surrealista, um pesadelo materializado na arquitetura gótica da ponte.

Cabe, por fim, acrescentar algumas observações no que concerne, por um lado, à língua poética de Pessanha, e, por outro lado, à grafia por ele escolhida tendo em vista a primeira edição da *Clepsidra*.

A adesão programática à realidade, unida à recusa do «instrumentalismo verbal», faz com que o léxico de Pessanha se coloque no registo médio, quase prosaico. São as palavras da vida quotidiana que irrompem nos seus versos. Essas palavras comuns convertem-se em poesia e em música, rigorosamente, mercê da técnica requintada com que Pessanha trabalha os seus versos.

No respeitante a essa língua de «grau-zero», evidenciam-se duas constelações semânticas recorrentes e, entre si, opostas. A primeira, de inspiração nitidamente parnasiana, abrange a terminologia heráldica, os metais e as pedras preciosas, certos elementos do passado medieval ou da epopeia dos descobrimentos. A outra tendência torna patente uma predileção por certos vocábulos técnicos, pertencentes a sectores especializados do léxico, como a linguagem agrícola (*a poda, a cava e a redra*), e, especialmente, o âmbito da medicina e da química: nesse grupo cabem o *escalpelo* para a dissecação dos cadáveres, o *mármore anatómico* onde se efetua a autópsia, a *anemia* e a *hemoptise*, e, por último, a sequência *plasma vivaz, ptomaínas, putrescina, cadaverina* que descreve o processo de decomposição do corpo, na areia onde aguarda que o sol e o sal o purifiquem.

A grafia que Pessanha adotou nos seus autógrafos, e que foi conservada na *Clepsidra* de 1920, constitui um elemento suprassegmental em relação à sua linguagem poética. De facto, mantendo-se fiel ao sistema gráfico antigo, de tipo etimológico, Pessanha privilegia o aspeto icónico da palavra, que desta feita se torna significativo no plano da mensagem, assim como os espaços brancos e as reticências que permeiam os seus versos. Na verdade, em vocábulos de origem grega, como *lyrio*, *lagrymas*, *crypta* ou *clepsidra*, que surgem com grande frequência nas líricas do Fim-de-Século, a presença do *y* parece aludir à profundidade do mistério e da realidade que nos precipita no abismo. Esse aspeto icónico, por conseguinte, está ligado, sobretudo na França, aos motivos decadentes do *gouffre* e do *abîme*³⁰.

5.

Quem ler, pela primeira vez, os poemas de Camilo Pessanha, ficará inevitavelmente impressionado pela sensibilidade exacerbada que transparece dos seus versos. Essa hiperestesia, recetiva a qualquer estímulo negativo, fez com que Camilo Pessanha vivesse perpetuamente exposto a feridas tanto profundas como insanáveis.

A sua biografia, que se reduz a poucos eventos salientes, foi marcada por uma série de desgostos, a começar pela sua condição de filho ilegítimo, que perdurou até à matrícula na Universidade de Coimbra. A humilhação sofrida pela mãe, por quem Camilo Pessanha sempre nutriu uma afeição estremecida, acabou por provocar nele uma atitude de revolta contra um destino de misérias, aliás aceite com muda resignação («Não vagabundes mais, / Alma da minha mãe... Não andes mais à neve, / De noite a mendigar às portas dos casais»).

A imagem da mãe, símbolo de pureza profanada (a *Madalena* do homónimo soneto), continuou a habitar a imaginação do poeta tal como um fantasma do lar perdido, ou melhor, que nunca existiu,

30 Tal era a difusão desses vocábulos, que João de Deus já tinha imitado essa moda francesa em alguns versos paródicos: «Aquele Manuel de Rego / é rapaz de tanto tino, / que em *lirio* põe sempre y grego / e em *lyra* põe i latino!»

a não ser no amor maternal e na branda ternura das irmãs, as duas Madalenas por ele tão queridas. Não é por acaso que o próprio Pessanha, numa carta ao pai, falou da sua infância «virtual», pois ele não se lembrava «de ter tido uma infância».

O segundo desgosto, que iria orientar o resto da sua vida, coincidiu com o *Ultimatum* britânico de 11 de janeiro de 1890. Na época, Camilo Pessanha cursava Direito em Coimbra. O meio universitário foi, como é sabido, um dos sectores que mais alto fizeram ouvir o seu protesto quer contra os Ingleses, quer contra o Governo e o próprio rei D. Carlos I, responsáveis pela aquiescência humilhante das condições do *Ultimatum*. De facto, Portugal extinguiu, naquela ocasião, não apenas a possibilidade de concretizar o projeto do Mapa Cor-de-Rosa, — i. e., a ocupação da faixa interna que ligava, de costa à costa, os territórios de Angola e Moçambique — mas, sobretudo mais grave, por aquela mesma ocasião dirimiu o reconhecimento internacional do chamado «princípio dos direitos históricos», substituído pelo «princípio da ocupação efectiva» dos territórios. Tornando-se inviável qualquer ambição para dilatar os domínios coloniais, punha-se, deste modo, fim à própria epopeia dos descobrimentos, ao mito nacional do mar sem fim, isto é, a uma parte essencial da identidade portuguesa.

Ao nível da opinião pública, o *Ultimatum* desencadeou a dimensão trágica de derrota nacional. Quando, no primeiro verso da *Inscrição* que abre a *Clepsidra*, Pessanha exclama «Eu vi a luz em um país perdido», não quer apenas aludir ao mero dado autobiográfico (o país natal, abandonado para o exílio voluntário no Oriente); mas sobretudo, ao «país perdido» que é Portugal, a pátria desonrada, onde se encarnava o antigo sonho imperial.

Quando Camilo Pessanha se formou, em junho de 1891, o orgulho patriótico, tão profundamente ferido, tinha produzido no meio intelectual sentimentos antimonárquicos em prol do ideal republicano. Na casa do seu condiscípulo e amigo de sempre, Alberto de Castro Osório, Pessanha teve a oportunidade de entrar em contacto tanto com os novos ideais republicanos, quanto com as aspirações vagamente humanitárias e filantrópicas da maçonaria.